

**ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΙΑΝΑ**

**ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΒΑΓΚΝΕΡΙΣΜΟΥ  
ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ 19<sup>Ο</sup> ΑΙΩΝΑ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ-  
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ**

**ΚΕΡΚΥΡΑ  
2017**

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	8
Εισαγωγή	10
<b>Κεφάλαιο 1.</b>	
1. Γενική εισαγωγή στον Βαγκνερισμό.....	16
2. Η μουσική ζωή στον ελληνικό χώρο στα μέσα του 19 <sup>ου</sup> αιώνα.....	25
<b>Κεφάλαιο 2.</b>	
Ο Wagner και η νεώτερη Ελλάδα	29
<b>Υποκεφάλαιο 1.</b>	
Έλληνες που γνώρισαν τον Wagner ή κινήθηκαν στον κύκλο του	31
1. Νικόλαος Δούμπας. Ο Έλληνας μαικήνας στον βωμό του Bayreuth.....	32
2. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Ο Έλληνας διπλωμάτης και ο « <i>ύπὸ τῶν Γερμανῶν ἀποθεωθεὶς μουσουργός</i> ».....	41
3. Ο βασιλιάς των Ελλήνων Γεώργιος Α', και η προς τιμήν του παράσταση του <i>Rienzi</i> στη Βιέννη το 1871.....	47
4. Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Η Ελληνίδα <i>Staël</i> .....	53
5. Δημήτριος Λάλλας. Ο Μακεδόνας της « <i>Καγκελαρίας του Nibelung</i> ».....	77
6. Ευρυσθένης Γκίζας. Από το Ωδείο Αθηνών στο Bayreuth.....	103
7. Ιωάννης Αποστόλου. Ο πρώτος Έλληνας <i>Lohengrin</i> .....	108

## Υποκεφάλαιο 2.

### Έλληνες που γνώρισαν το έργο του Wagner στην Ευρώπη και στην καθ' ημάς Ανατολή 112

1. Άγγελος Βλάχος, Γεώργιος Βιζυηνός. Αρνητικά και θετικά αποτελέσματα της γνωριμίας με το έργο του Wagner στην Γερμανία.....113
2. Ο μελλοντικός διευθυντής του Ωδείου Αθηνών στο Bayreuth.....116
3. Ο Προβελέγγιος, ο Δροσίνης και «ο δρόμος προς τη Δαμασκό».....120
4. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος στο «Τσαντήρι της Ιζόλδης».....133
5. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος-Γιάννης Καμπύσης: «Βαγκνεριστές όλων των τόπων, ενωθείτε!».....137
6. Ο Καζαντζάκης και ο «Νέος Αισχύλος».....141
7. Ο Κ.Π. Καβάφης και η «Τράπεζα του μέλλοντος».....143
8. Ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης στη βίλα Wahnfried.....146
9. Γιάννης Ψυχάρης - Όλγα Βαλαωρίτου. «Liebestod».....151

## Κεφάλαιο 3.

### Διάχυση μέσω του Τύπου 157

## Υποκεφάλαιο 1.

### Ελληνικά Δημοσιεύματα

1. Οι απαρχές: Πανδώρα (1862) – Εὐνομία (1862-3), Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, Δημήτριος Βερναρδάκης.....159
2. «Ο Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις». Ἡ πρώτη θεωρητικὴ μελέτη γιὰ τὸν Wagner. Άγγελος Βλάχος. Χρυσάλλης (1863).....166
3. Κωνσταντινούπολη: Ἐπτάλοφος (1864).....171
4. Ο *Rienzi* πρὸς τιμὴν τοῦ βασιλείου τῶν Ἑλλήνων (1871).....173
5. Ἡ πρώτη μονογραφία γιὰ τὸν Wagner στὸν ἀθηναϊκὸ Τύπο. Μαργαρίτα Ἀλβάνα Μηνιάτη, *Indépendance Hellenique* (1873).....175
6. Ἡ υπεράσπιση τῆς γερμανικῆς μουσικῆς: Ἀθανάσιος Εὐταξίας. Κλειὼ Τεργέστης (1873).....178
7. Ο Wagner στὴν Ἐφημερίδα τοῦ Κορομηλά (1874).....185
8. Bayreuth 1876: Ταξίδι στὶς χώρες τοῦ μέλλοντος..... 187
9. Μουσικὸς νατουραλισμὸς: Ο Wagner ὡς ὁ Zola τῆς μουσικῆς (1879).....203
10. «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser*». Γραφικὸς Κόσμος Κωνσταντινουπόλεως (1880).....205

11. <i>Parsifal</i> (1882): «Μουσική από τούδε δια δέκα χρόνους».....	209
12. «Ο μεγαλυφύης μουσουργός τουῦ μέλλοντος ἀνήκει ἀπὸ τῆς προχθῆς εἰς τὸ παρελθόν». Κείμενα με αφορμὴ τον θάνατο του Wagner (1883).....	213
13. Ἑλληνικὲς ἐκδοχὲς του Ἰπτάμενου Ολλανδοῦ, στην <i>Ἑστία</i> . Βιζυηνός (1884), Προβελέγγιος (1887), Δροσίνης (1887).....	221
14. «Ἐφωνογράφησεν ἀπὸ τῆς φύσεως». Γεώργιος Δροσίνης, ο νεοφώτιστος τῆς βαλκανερικῆς θρησκείας και η περιγραφικὴ μουσικὴ ( <i>Ἑστία</i> 1887).....	224
15. Ἰωάννης Φουστάνος – Διονύσιος Κλάδης. Ἡ «Ζωγραφικὴ των ἤχων». Μια διαμάχη για την περιγραφικὴ μουσικὴ (1886-9).....	227
16. Ἡ πρώτη ἑλληνικὴ ανταπόκριση ἀπὸ το Bayreuth. Γεώργιος Καλλισπέρης (1888).....	240
17. Ὁ θρίαμβος του Wagner μέσα ἀπὸ τον Verdi. Ἀγησίλαος Γιαννόπουλος Ἡπειρώτης (1888).....	245
18. Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς (1888). Wagner και ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ.....	247
19. Ἡ παρέμβαση «ἐνὸς θεατῆ» (1889).....	249
20. «Tornare all' antico», Ἀριστοτέλης Ν. Πετσάλης (1889).....	252
21. Ἡ «μουσικὴ του μέλλοντος» και οἱ ωραίες ἀναγνώστριες. Ἰωάννης Νικολάρας (1890).....	255
22. Ἐνας δικηγόρος στο Bayreuth. Δημήτριος Ε. Ἡλιόπουλος (1890).....	259
23. «Ὁ ἦχος εἶνε ἡ συμβολικὴ παράστασις τῆς ἐννοίας». Ὁ Στέφανος Στεφάνου και η εισηγήση του Συμβολισμοῦ (1892).....	261
24. Ὁ Wagner για παιδιὰ και για κυρίες. <i>Ἐφημερὶς τῶν παιδῶν και Ἐφημερὶς τῶν κυριῶν</i> (1893).....	266
25. Ὁ Ὑμνος στον Ἀπόλλωνα (1893-4). Ὁ Wagner και η ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ.....	269
26. «Οὐδὲν ἄλλο εἶναι ὁ μελοποιὸς ἢ μόνον θωπευτῆς τῶν ᾠτῶν». Ἐμμανουήλ Ροῦθης (1894-1895).....	279
27. Ὁ Wagner, ἐκπρόσωπος του γερμανικοῦ πνεύματος (1896).....	283
28. Wagner και μουσικὸς χερντερισμὸς. Γεώργιος Τσοκόπουλος, «Ἐθνικὴ Μουσικὴ» (1898).....	287
29. «Ὁ τόνος εἶναι τὸ κέντρο τοῦ Γερμανικοῦ πνεύματος». Γιάννης Καμπύσης και η ἀποθέωση του γερμανισμοῦ (1899).....	290
30. «Τὸ θέατρον τοῦ Βάγνερ εἰς τὰς κορυφὰς τοῦ Ὀλύμπου». Γεώργιος Λαμπελέτ (1900).....	295
31. «Ἡ ἐπανάστασις τῶν λέξεων» και η «μουσικοποίησις τῆς γλώσσας». Μπόέμ (1901).....	301
32. Ὁ Wagner «Προμηθέας κλέπτων κάτι τι ἀπὸ τὴν διάνοιαν τοῦ αἰωνίου». Νικόλαος Ἐπισκοπόπουλος (1895-1903).....	303
33. Το «ἑλληνικὸ Bayreuth» (1898-1903).....	312
34. Με αφορμὴ τὴν εικοσιπενταετηρίδα του Φεστιβάλ του Bayreuth (1901).....	317
35. Με τα μάτια τῆς ψυχῆς του Παλαμά (1892-1903).....	323
36. Ὁ Wagner ὡς σκηνοθετικὸ πρότυπο.....	330
37. «Θὰ ἔχωμεν και Βάγνερ». Ἑλληνικὴ Βαγνερομανία.....	332



## Υποκεφάλαιο 2.

### Ειδήσεις από το εξωτερικό

1. Βιβλιογραφία.....	336
2. Παραστάσεις.....	339
3. Bayreuth.....	342
4 Βαγκνεροφιλία και Βαγκνεροφοβία.....	343
5. Επιρροή σε άλλους συνθέτες.....	349
6. Βαγκνερικά Παράξενα.....	350
7. Γνωστές ή άγνωστες ειδήσεις για τον Wagner.....	354
8. Αναφορές στον Wagner σε λογοτεχνικά κείμενα μεταφρασμένα στα ελληνικά.....	355

## Κεφάλαιο 4.

<b>Γνωριμία με τη μουσική του Wagner. Συναυλίες, διαλέξεις και φορείς διάδοσης</b>	<b>359</b>
--	------------

Πίνακας με τις βεβαιωμένες συναυλίες με μουσική του Wagner και διαλέξεις με αναφορές στο έργο του.....	397
---	-----

## Κεφάλαιο 5.

<b>Ο Wagner σε αυτόνομες εκδόσεις</b>	<b>407</b>
---------------------------------------	------------

1. Η πρώτη αναφορά στον Wagner σε αυτόνομη έκδοση. Άγγελος Βλάχος, <i>Ἐκ τῶν ἐνότων - Ὀμηρικὸν ζήτημα</i> (1866).....	408
2. Η πρώτη μονογραφία για τον Wagner στον ελληνικό 19 <sup>ο</sup> αιώνα. Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη, <i>Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale de Richard Wagner</i> (1873).....	409
3. Μια πρόιμη αναφορά στον Wagner στον περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής λόγο. Δημήτριος Βερναρδάκης (1876).....	422
4. Ο Wagner σε εγχειρίδιο υποκριτικής. Ηλίας Ωρολογάς Δασσαρήτης, <i>Δοκίμιον Ὑποκριτικῆς</i> (1883).....	425
5. Ο βαγκνερισμός στο πρώτο μουσικοαισθητικό εγχειρίδιο. Ιωάννης Φουστάνος, <i>Ἀρμονία καὶ Μελωδία</i> (1887). .....	428
6. Αναφορές στον Wagner στην πρώτη ιστορία της μουσικής στα ελληνικά.	

Η <i>Ιστορία τῆς Μουσικῆς</i> του Lavoix (fils) σε μετάφραση της Αθηνάς Σερεμέτη (1888).....	434
7. Η μουσική του Wagner και η εκκλησιαστική μας μουσική, αφορμή για συγγραφή βιβλίου. <i>Ἡ ἱερά μας μουσική</i> του Παναγιώτη Βεργωτή (1889).....	437
8. Ο Wagner στην <i>Ιστορία τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς</i> του Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου (1890).....	439
9. Λήμμα για τον Wagner στην πρώτη ελληνική εγκυκλοπαίδεια, με την υπογραφή του Γ. Μ. Βιζυηνού (1890-1).....	441
10. Ο Wagner και ο <i>Ὑμνος στον Απόλλωνα</i> . Ιωάννης Νικολάρας (1894).....	443
11. Ο Wagner στις δύο ελληνικές μεταφράσεις μιας γερμανικής ιστορίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής. <i>Ιστορία τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς</i> του Weitzmann από τους Μάλτο (1893) και Λόντο (1895).....	445
12. Βαγνερολατρεία και εκφυλισμός. Η μετάφραση του <i>Entartung</i> του Max Nordau από τον Ἀγγελο Βλάχο (1897).....	448
13. Ο Wagner στον αγώνα για τον δημοτικισμό. Ψυχάρης, <i>Γιὰ τὸ Ρωμαϊκὸ Θέατρο</i> (1901).....	451
14. Ο Wagner στην πρώτη διδακτορική διατριβή Έλληνα συγγραφέα Georg Vrassivanopoulos, <i>Richard Wagner und die Antiquae</i> (1898/1905).....	454

## Κεφάλαιο 6.

### Επιρροή στη Λογοτεχνία 457

#### 1. Ποίηση 459

1. Ἀγγελοσ Βλάχοσ, «Τῶ μουσικῶ Βάγνερ μετὰ δῖωρον ἀκρόασιν μουσικῆσ του» (1866).....	459
2. Ἀριστομένησ Προβελέγγιοσ, «Ὁ καταραμένος ναύτησ» (1887).....	462
3. Γεώργιοσ Δροσίνησ, «Τὸ στοιχειωμένο καράβι» (1887).....	466
4. Κ.Π. Καβάφησ, «Λοεγκρίν», «Ὑποψία» (1898).....	468
5. Νικόλαοσ Ἐπισκοπόπουλοσ, «Ἄσμα ἀσμάτων» (1900).....	473

#### 2. Θέατρο 475

1. «Μουσική Βάγνερ παταγεῖ τώρα ἐν τῇ καρδίᾳ μου». Βλάσησ Γαβρηλίδησ ( <i>Τορπίλλαι</i> , 1879). Ο Wagner ὡσ μουσική ὑπόκρουση....	475
2. «Σᾶσ ἀρέσει ὁ Βάγνερ;». Γιάννησ Καμπύσησ ( <i>Το Μυστικὸ του γάμου</i> , 1896). Ο <i>Parsifal</i> και η ἀπώθηση τῆσ σεξουαλικότητασ.....	477

### 3. Πεζογραφία

481

1. Θ. Μ., «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser*» (1880). Με αφορμὴ μιᾶ βαγκνερική παράσταση.....481
2. «Ὁ ποιητὴς ἀρέσκεται διατρίβων περὶ τὰς ἀρμονίας τῶν φθόγγων, τῶν ἰδεῶν, τῶν χαρακτήρων». Γεώργιος Βιζυηνός (1883-4).  
Ὁ συγγραφέας ὡς μουσικός.....485
  - 2.1.Οἱ συνέπειες μιᾶς βαγκνερικῆς παράστασης.....488
  - 2.2.Το Leitmotiv ὡς «Carte de visite».....496
  - 2.3. Ἡ ἐξέλιξη τοῦ Leitmotiv. Ἀπὸ τὴ φράση στο θέμα.....499
  - 2.4. Fuga a 5 voci.....502
3. Ut musica lingua. Ὁ Wagner καὶ τὸ ψυχαρικό μυθιστόρημα τῆς Ρωμοσύνης (1897).....506
  - 3.1. «Οὔτε ἐγὼ χωρὶς ἐσένα, οὔτε ἐσύ χωρὶς ἐμένα». Οἱ τριστανικοὶ ἥρωες τοῦ Ψυχάρη.....509
  - 3.2. «Ἐκτελεσμένον μὲ τοὺς κανόνας τῆς συμφωνίας». Τὸ μυθιστόρημα ὡς παρτιτούρα.....512
  - 3.3. Leitmotive.....515
  - 3.4. Ὁ Ψυχάρης «Tondichter».....534

### Κεφάλαιο 7.

#### Επιρροή στους συνθέτες.

540

1. Τάκης Μπέτσος, ἓνας ἀγνωστος βαγκνεριστής.....540
2. Ὁ Δημήτριος Λάλλας, ὁ «πεφιλημένος μαθητὴς τοῦ Βάγνερ».....543
3. Διονύσιος Ροδοθεάτος. Ἀνάμεσα στὴν «*Idée fixe*» καὶ τὸ «*Leitmotiv*».....547
4. Ὁ Ἰωάννης Φουστάνος, «ἐκδίδει à la Wagner καὶ Berlioz ἐπεξηγηματικοὺς προλόγους».....549
5. Ὁ Σαμάρας «συλλαμβάνεται βαγκνερίζων».....554

### Κεφάλαιο 8.

Συμπεράσματα.....564

Πηγές-Βιβλιογραφία.....570

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Λένε πως η συγγραφή της διδακτορικής διατριβής είναι μια μοναχική εργασία. Και πράγματι, ο υποψήφιος διδάκτωρ, ιδιαίτερος στα τελευταία στάδια της εργασίας του περνάει ατέλειωτες ώρες μόνος του μπροστά στον υπολογιστή του, σε βιβλιοθήκες, και αρχεία, βιβλία της βιβλιοθήκης του ή και δανεικά, γίνεται αντικοινωνικός σε βαθμό παρεξηγήσεως, γίνεται μη φιλικός και, ενίοτε, αντιπαθητικός για τους άλλους, κοινώς, διανύει μια μοναχική πορεία. Παρόλα αυτά, ομολογώ πως σε αυτήν την μακρά, για μένα, και όντως δύσκολη, διαδρομή, δεν αισθάνθηκα ούτε μια στιγμή μόνη μου, όχι τόσο γιατί είχα κοντά μου ανθρώπους που με χαρά πρόσμεναν να μοιραστώ μαζί τους τα πορίσματα της έρευνάς μου (και τους ευχαριστώ γι' αυτό), όσο γιατί κάθε στιγμή αυτής της περιδιάβασης αισθανόμουν πως συμπορευόμουν με όλους αυτούς τους ανθρώπους που μεταξύ τους, αλλά και μαζί μου, μοιράζονταν έναν υπέροχο κόσμο, ένα πνευματικό και καλλιτεχνικό σύμπαν που από μόνο του δημιουργούσε μια κοινότητα. Οι άνθρωποι αυτοί ήταν το αντικείμενο της έρευνάς μου. Μελετώντας το έργο αλλά και τη σκέψη τους, είχα την αίσθηση πως μοιραζόμουν μαζί τους ένα όραμα, και ταυτόχρονα αισθανόμουν πως είχα έναν πολύ σοβαρό, σχεδόν ιερό καθήκον, να αναδείξω, όσο το δυνατόν καλύτερα, το όραμα αυτό. Η σκέψη αυτή μου έδινε δύναμη να ολοκληρώσω την μακρά αυτή διαδρομή, η οποία, παρότι υπήρξε ιδιαίτερος κουραστική και επίπονη, δεν μετάνιωσα ούτε μια στιγμή της.

Σημαντική βοήθεια στην ολοκλήρωση αυτής της διατριβής μου παρείχε η καθηγήτρια του Ιονίου Πανεπιστημίου, Αναστασία Σιώψη, όχι μόνο με την τυπική ιδιότητα της επιβλέπουσας, αλλά και – κυριότερα – με εκείνη της πιο αφοσιωμένης εν Ελλάδι μελετήτριας του Wagner, που με ειλικρινές ενδιαφέρον για το ερευνητικό αυτό αντικείμενο, αγκάλιασε την δουλειά μου και με ενθάρρυνε να προχωρήσω ως το τέλος. Στον Αναπληρωτή καθηγητή του Ιονίου Πανεπιστημίου και μέλος της τριμελούς επιτροπής, Πάνο Βλαγκόπουλο, οφείλω ένα πολύ μεγάλο «ευχαριστώ» για την προσεκτική ανάγνωση, τα σχόλια, τις μεταφραστικές προτάσεις, τις ιδέες και συμβουλές, που μαρτυρούσαν το πραγματικό ενδιαφέρον για τη δουλειά μου, που με βοήθησε πραγματικά. Στον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών, και

επίσης μέλος της τριμελούς επιτροπής, Νάσο Βαγενά, χρωστώ όχι μόνο τις συμβουλές και τις ιδέες στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, αλλά και την ενθάρρυνση προς έναν τρόπο σκέψης που δεν εγκλωβίζεται σε καθιερωμένα σχήματα, απαραίτητο εργαλείο για τον ερευνητή, και, καθόλου αυτονόητο στον χώρο της έρευνας.

Ακόμη πολλές ευχαριστίες οφείλω στους φίλους Ντίνα Σταματογιαννάκη, Δήμο Κουβίδα, Γιώργο Κύρκο, Daniel Lommel, Κώστα Σαμπάνη και Πέτρο Στεργιόπουλο, που με τις ιδέες τους, τις συμβουλές, τα βιβλία τους αλλά και την υπομονή τους με στήριξαν ποικιλοτρόπως σε όλη αυτήν τη διαδρομή. Και βέβαια, στον Χάρη Ξανθουδάκη, όχι μόνο για τις συζητήσεις και συμβουλές, την ηθική στήριξη και συμπαράσταση όλα αυτά τα χρόνια, αλλά και γιατί χωρίς τον οποίο δεν θα είχα ασχοληθεί ποτέ με την έρευνα, και, έτσι, θα είχα χάσει μια από τις συναρπαστικότερες εμπειρίες της ζωής μου. Για τον λόγο αυτό, του αφιερώνω αυτήν την εργασία.

Σ.Κ.  
Ιούνιος 2017

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όπως παρατηρείται σε μια πρόσφατη μελέτη για τον βαγκνερισμό,<sup>1</sup> ενώ η βιβλιογραφία για τον Wagner είναι μακροσκελέστατη, η έρευνα για την υποδοχή των έργων του και για την κουλτούρα του βαγκνερισμού είναι αναλογικά περιορισμένη. Και αυτό γιατί το φαινόμενο του βαγκνερισμού είναι πολυσχιδές και απλωμένο στον χώρο, τον χρόνο, αλλά και τα γνωστικά αντικείμενα. Έτσι η εικόνα του ευρωπαϊκού (αλλά και του παγκόσμιου βαγκνερισμού) είναι ακόμη ελλιπέστατη.

Στην ελληνική περίπτωση, παρότι το φαινόμενο του βαγκνερισμού εμφανίζεται στα 1862 και αποκορυφώνεται στο γύρισμα του αιώνα, οι μελέτες που ασχολούνται με το θέμα είναι πολύ λίγες και πρόσφατες σε σχέση με την ιστορία του φαινομένου.<sup>2</sup> Έτσι ο βαγκνερισμός δεν έχει προσεγγιστεί στο σύνολό του και σε βάθος, ως ένα ενιαίο ρεύμα με διακριτά χαρακτηριστικά, αλλά οι όποιες αναφορές σε αυτό είναι διάσπαρτες και ευκαιριακές. Η προσωπική μου ενασχόληση με τον βαγκνερισμό,<sup>3</sup> ως αντικείμενου διδακτορικής διατριβής ξεκίνησε ουσιαστικά πριν από λίγα χρόνια (το 2012) όταν αποφάσισα να περιορίσω το θέμα της διατριβής που είχα ξεκινήσει παλαιότερα (2003) και που είχε ως αντικείμενο την «Πρόσληψη της όπερας στον ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα μέσα από τον θεωρητικό και φιλοσοφικό λόγο της εποχής». Για

<sup>1</sup> Hannu Salmi, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland and the Baltic Province. Reception, Enthousiasm, Cult*, New York, University of Rochester Press, 2015, [σ. 1].

<sup>2</sup> Νίκος Μπακουνάκης, «Εμμανουήλ Ροΐδης και Ριχάρδος Βάγκνερ: Μια φιλολογική περιέργεια», *Λέξη* 108 (Μάρτιος-Απρίλιος 1992), σ. 165-169· Άννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός "Βαγκνερισμός" (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική – "θέματα για ξετύλιγμα")», Μαίρη Μικέ - Μίλτος Πεχλιβάνος - Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά, Αθήνα, Σοκόλης, 2005*, σ. 105-112· της ίδιας, «Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Σύγκριση* 20 (Φεβρουάριος 2010), σ. 138-150· Αθανάσιος Τρικούπης: «Ο Wagner και ο ελληνικός κόσμος», ανακοίνωση στην ημερίδα *Giuseppe Verdi και Richard Wagner: Δύο αντίποδες της μουσικής 200 χρόνια μετά*, Τ.Μ.Σ. Ε.Κ.Π.Α. – Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ., (Αθήνα, 21.3.2014).

<sup>3</sup> Στο πλαίσιο αυτό έκανα και μια σειρά μελετών, το περιεχόμενο των οποίων εντάχθηκε στην παρούσα εργασία: «Ο Βιζυηνός και η μουσική», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 11 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2012), σ. 3-19· «Ο Άγγελος Βλάχος και η μουσική», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 15 (Μάιος-Αύγουστος 2013), σ. 25-36· «Ο Καβάφης, ο Wagner και η Τράπεζα του μέλλοντος», *Νέα Εστία* 1858 (Ιούνιος 2013), σ. 215-227· «Ο *Lohengrin* και η πρώτη παράσταση βαγκνερικού έργου στην Ελλάδα», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 16 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2013), σ. 9-22· «Verdi και Wagner στα μουσικοκριτικά και μουσικοθεωρητικά κείμενα της Ερμούπολης του 19<sup>ου</sup> αιώνα», ανακοίνωση στην ημερίδα *Giuseppe Verdi και Richard Wagner: Δύο αντίποδες της μουσικής 200 χρόνια μετά*, ό.π.· «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Η πρώτη Ελληνίδα βαγκνερίστρια», ανακοίνωση στο *Ι Πανιώνιο Συνέδριο* (Κέρκυρα 30.4-4.5.2014), πρακτικά υπό έκδοση· «Early uses of the Wagnerian Leitmotif in Greek Literature: Vizyinos (1884), Cavafy (1898)», στο συνέδριο *Music Literature, Historiography and Aesthetics* (Institute of Musical Research, School of Advanced Studies, University of London 17-18.7.2014)· «Τῶ μουσικῶ Βάγκνερ, μετὰ δῶρον ἀκρόασιν μουσικῆς του. Ο Wagner στην ελληνική ποίηση του 19<sup>ου</sup> αιώνα», ανακοίνωση στην ημερίδα *Γλώσσα-Λόγος-Μουσική* της Φιλαρμονικής Εταιρίας «Μάντζαρος» (Κέρκυρα 7-8.6.2015).

τον σημερινό αναγνώστη είναι αυτονόητο ότι αυτό δεν μπορεί να αποτελέσει θέμα ενός διδακτορικού, αλλά πολλών, όμως εκείνη την εποχή η έρευνα δεν είχε προχωρήσει τόσο ώστε να γνωρίζουμε την πλούτο της μουσικής και οπερατικής ζωής της εποχής και άρα να μπορούμε να αντιληφθούμε πόσο φιλόδοξο θα ήταν να προσπαθήσει κανείς να κάνει κάτι τέτοιο. Έτσι το αντικείμενο της διδακτορικής μου έρευνας περιορίστηκε θεματικά (άρα και χρονικά, καθώς πλέον το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν θα με απασχολούσε).

Παρά τον περιορισμό ως προς το θέμα (και το χρονικό πλαίσιο), το αντικείμενο του διδακτορικού μου παρέμενε μεγάλο, όπως αντιλήφθηκα όταν αποφάσισα να ξεχωρίσω από την προϋπάρχουσα έρευνά μου εκείνο το υλικό που ενδιέφερε τον βαγκνερισμό, αλλά και να την συμπληρώνω με άλλα στοιχεία που δεν είχα αναζητήσει ως εκείνη τη στιγμή, για να ολοκληρώσω την εικόνα του φαινομένου. Για άλλη μια φορά το υλικό απεδείχθη εξαιρετικά εκτεταμένο σε όγκο, αλλά και περιεχόμενο, όμως σε αντίθεση με την αρχική ιδέα για την γενική περιγραφή της παρουσίας της όπερας στον ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα, εδώ υπήρχε μια θεματική που θα ενοποιούσε όλο το υλικό, και η οποία θα με βοηθούσε να το επεξεργαστώ από μια συγκεκριμένη οπτική: Ο βαγκνερισμός, δηλαδή ο λόγος για το έργο και τη σκέψη του Richard Wagner (1813-1883) και η επιρροή αυτών στη σκέψη και το έργο άλλων δημιουργών.

Το χρονικό πλαίσιο της διατριβής ορίζεται από το 1862, οπότε και εντοπίζεται η πρώτη αναφορά στον Wagner στα ελληνικά, και λήγει το 1902/3, οπότε λαμβάνει χώρα για πρώτη φορά στην Ελλάδα πλήρης παράσταση έργου του (ο *Lohengrin* τον Δεκέμβριο του 1902 στην Κέρκυρα, και λίγους μήνες μετά στην Αθήνα). Επελέγη ως όριο το 1902/3, και όχι το συμβατικό τέλος του αιώνα (1899), γιατί το γεγονός της παράστασης αποτελεί ένα εμβληματικό όριο, σημαντικότερο από εκείνο της τυπικής αλλαγής έτους και αιώνας. Συν τοις άλλοις, το διάστημα 1900-1903 ο ελληνικός βαγκνερισμός βρίσκεται στο αποκορύφωμά του και η μη συμπερίληψη σημαντικών αναφορών αυτής της εποχής θα άφηνε την περιγραφή του φαινομένου ανολοκλήρωτη. Βεβαίως το φαινόμενο συνεχίζεται και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, όπου πλέον κάποια ζητήματα έχουν ωριμάσει αρκετά, αλλά και ο βαγκνερισμός περνάει σιγά-σιγά σε μια δεύτερη φάση, διαφορετική, που χρήζει διαφορετικής προσέγγισης.

Γεωγραφικώς δεν έθεσα όρια. Εκ των πραγμάτων όμως η βάση ήταν η πρωτεύουσα, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τον Τύπο και τις εκδόσεις, αν και υπήρξαν περιπτώσεις που σημαντικό υλικό προήλθε από άλλες περιοχές εντός Ελλάδος (π.χ. Ερμούπολη), ή εκτός Ελλάδος (π.χ. Κωνσταντινούπολη). Στο πρώτο κεφάλαιο που περιγράφεται η επαφή διαφόρων προσωπικοτήτων με τον Wagner και τον κόσμο του, το γεωγραφικό πλαίσιο βρίσκεται κυρίως εκτός Ελλάδος.

Ως προς τον ορισμό της έννοιας του «ελληνικού» τα πράγματα είναι απλά. Ελληνικό θεωρήθηκε ό,τι προήρθε από Έλληνες (δηλαδή από ανθρώπους αυτοπροσδιορίζονταν ως Έλληνες), είτε ήταν γεννημένοι στην Ελλάδα, είτε όχι, είτε ζούσαν και δραστηριοποιούνταν στην Ελλάδα είτε όχι. Η γλώσσα ήταν κατά βάση η ελληνική, με εξαίρεση δύο σημαντικά κείμενα (μονογραφίες) που γράφτηκαν το ένα στα γαλλικά και το άλλο στα γερμανικά, από δύο ανθρώπους οι οποίοι θεωρούσαν

εαυτούς Έλληνες. Συν τοις άλλοις οι δύο αυτοί άνθρωποι (η Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη και ο Γεώργιος Βρασιβανόπουλος) είχαν μεγαλώσει σε ελληνικές κοινωνίες (της Κέρκυρας και της Αθήνας αντίστοιχα), και άρα είχαν ελληνική παιδεία. Έτσι θεώρησα πως έπρεπε να τους εντάξω στην ελληνική (αν και όχι ελληνόφωνη) πνευματική παραγωγή, δηλαδή, στον ελληνικό βαγκνερισμό.

Ο στόχος της παρούσας διδακτορικής διατριβής ήταν διττός. Πρώτον η χαρτογράφηση του ελληνικού βαγκνερισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή, η συλλογή και παρουσίαση των σημαντικότερων στοιχείων που απαρτίζουν τις απαρχές του φαινομένου που θεωρούμε βαγκνερισμό. Ο πρώτος αυτός στόχος έρχεται να καλύψει ένα τεράστιο ερευνητικό κενό, αυτό της πρωτογενούς έρευνας. Για τη δουλειά αυτή επιστρατεύτηκε πρωτίστως η μελέτη του Τύπου της εποχής – αυτό το ιδιαίτερος πολύτιμο εργαλείο για τον ερευνητή, η οποία και έδωσε τους πλουσιότερους (και πιο απρόσμενους) καρπούς – η μελέτη σημαντικών εκδόσεων της εποχής και, βεβαίως, τα αρχεία προσωπικοτήτων και ιδρυμάτων που επίσης αποδείχθηκαν, για άλλη μια φορά, ερευνητικός θησαυρός. Δεύτερος στόχος ήταν η αξιολόγηση αυτών των ευρημάτων και η προσπάθεια ένταξής τους στον χώρο και τον χρόνο τους (εντός και εκτός Ελλάδος), στα ρεύματα της εποχής και στην καλλιτεχνική πραγματικότητα μέσα από την οποία αναδύθηκαν. Ο δεύτερος αυτός στόχος αναδεικνύει το εύρος του φαινομένου του βαγκνερισμού στον τόπο μας (όπως και αλλού), καθώς, όπως θα δούμε, η επιρροή του Wagner κινήθηκε, και στην Ελλάδα, σε διαφορετικούς πνευματικούς χώρους, αλλά και διαπλέχθηκε με διάφορα αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα. Οι δύο αυτοί στόχοι θα υπηρετηθούν παραλλήλως στην αφήγηση που ακολουθεί, η οποία, δεν είναι εξαντλητική του φαινομένου, αλλά μονάχα ενδεικτική.

Τέλος, και στο βαθμό που οι δύο παραπάνω στόχοι έχουν επιτευχθεί, η παρούσα έρευνα φέρνει στο φως ένα άγνωστο κεφάλαιο της ελληνικής διανόησης του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, του οποίου ο πλούτος και η σημασία είναι, κατά τη γνώμη μου, τέτοιοι που αρκούν για να μεταβάλουμε την εικόνα που είχαμε για την εποχή. Η προσέγγιση του φαινομένου του βαγκνερισμού στην Ελλάδα του προπροηγούμενου αιώνα, ως ενός ενιαίου πνευματικού και καλλιτεχνικού φαινομένου που επιχειρείται στις σελίδες που ακολουθούν, έχει τη δική του θέση στον παγκόσμιο χάρτη των βαγκνερικών σπουδών, γεγονός που από μόνο του σημαίνει πολλά για την πνευματική παραγωγή του τόπου μας. Ταυτόχρονα, η ελληνική συμβολή στο διεθνές φαινόμενο του βαγκνερισμού μπορεί να μας κάνει να δούμε με διαφορετική οπτική όχι μόνο την εποχή, αλλά και τα άλλα καλλιτεχνικά και ιδεολογικά ρεύματα που υπήρχαν ή διαμορφώθηκαν εκείνη την εποχή. Μάλιστα, σε κάποιες περιπτώσεις, η επιρροή του βαγκνερισμού στην διαμόρφωσή τους ήταν πολύ σημαντικότερη από όσο θα μπορούσε να φανταστεί κανείς. Αυτό όμως που, εν τέλει, είναι το πιο εντυπωσιακό, κυρίως για τον Έλληνα αναγνώστη, είναι το γεγονός ότι ενίοτε ο ελληνικός βαγκνερισμός προηγήθηκε και συχνά πρωτοπόρησε σε διεθνές επίπεδο.



## Δομή-Μεθοδολογία

Το πρωτογενές υλικό που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της παρούσας μελέτης αξιοποίησε ερευνητικά πορίσματα πολλών ετών, και κινήθηκε, όπως είπαμε, σε τρία βασικά πεδία: Τύπος (μελέτησα το σύνολο, σχεδόν, του περιοδικού και το σημαντικότερο μέρος του ημερήσιου Τύπου), αρχεία, εκδόσεις της εποχής. Λόγω του εύρους και της έκτασης του υλικού, η οργάνωση της παρουσιάσής του με προβληματίσε ιδιαίτερος. Η αρχική ιδέα να συμπεριληφθούν όλα τα στοιχεία που σχετίζονται με έναν δημιουργό στο ίδιο κεφάλαιο (δηλαδή να ακολουθήσω μια προσωποκεντρική προσέγγιση) εγκαταλείφθηκε στην πορεία της επεξεργασίας του υλικού, καθώς, κάτι τέτοιο θα έδινε ένα ανομοιογενές αποτέλεσμα, δύσκολο να παρακολουθηθεί από τον αναγνώστη και πιθανόν ανεπαρκές ως προς την τελική εικόνα (αυτό θα έδινε μια καλή εικόνα για τον βαγκνερισμό του κάθε προσώπου, αλλά όχι του συνόλου). Οπότε αποφάσισα να παρουσιάσω τα δεδομένα κατά κατηγορίες υλικού, και αναγκαστικά, σε κάποιες περιπτώσεις, να κατακερματίσω την εικόνα και συνεισφορά στον βαγκνερισμό κάποιων προσωπικοτήτων προς όφελος της τελικής γενικότερης παρουσίας του φαινομένου. Κρίθηκε δηλαδή σκόπιμο να μιλήσω για τον Ψυχάρη σε τρία διαφορετικά κεφάλαια (δεύτερο, πέμπτο, έκτο) με τις απαραίτητες εσωτερικές παραπομπές, παρά να συγκεντρώσω ό,τι έχω για τον συγγραφέα σε ένα κεφάλαιο, κάτι που θα άρμοζε περισσότερο σε μια μονογραφία και όχι σε μια παρουσίαση ενός ρεύματος, όπως είναι η παρούσα εργασία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο αναγνώστης διαβάζει σε ένα κεφάλαιο την παρουσία του Wagner, π.χ. στον Τύπο ή την λογοτεχνία και παρακολουθεί τις ενδεχόμενες αλληλεξαρτήσεις μεταξύ των διαφόρων κειμένων ή έργων, και αντιλαμβάνεται καλύτερα στον χώρο και τον χρόνο το φαινόμενο, που άλλωστε αποτελεί και το ζητούμενο της έρευνας αυτής. Βεβαίως η συνολική εικόνα δίνεται μόνο όταν διατρέξει κανείς όλες τις κατηγορίες-κεφάλαια του διδακτορικού, καθώς μία έκφανση του βαγκνερισμού (π.χ., ένα λογοτεχνικό έργο) μπορεί να μην εξαρτάται μόνο από αντίστοιχες της ίδιας κατηγορίας (ένα άλλο λογοτεχνικό έργο), πιθανόν δε και καθόλου, αλλά να συνδέεται με μια άλλη όψη του φαινομένου του βαγκνερισμού (π.χ. ένα κείμενο, μια συναυλία).

Η σειρά κατανομής των κατηγοριών (Τύπος, συναυλίες, βιβλία, κ.τ.λ.) προσπαθεί να είναι αξιολογική και κατά το δυνατόν χρονολογική. Αξιολογική ως προς την σημασία του είδους του βαγκνερισμού σε σχέση με την διάδοση του φαινομένου. Π.χ. έχει νόημα να μιλήσει κανείς πρώτα για τους ανθρώπους που γνώρισαν τον συνθέτη ή κινήθηκαν στον πνευματικό του κύκλο και στη συνέχεια να μιλήσει για κάποιο κείμενο που γράφτηκε γι' αυτόν ακόμη και αν αυτό το κείμενο προηγήθηκε χρονολογικά. Έτσι προτάθηκαν οι άνθρωποι και οι διαπροσωπικές συζητήσεις που διέδωσαν τον βαγκνερισμό. Ακολουθεί ο Τύπος, που αποτελεί τον σημαντικότερο φορέα διάδοσης ιδεών σε ευρύ πεδίο την εποχή εκείνη, και στη συνέχεια καταγράφονται οι συναυλίες και διαλέξεις στις οποίες έγινε λόγος για τον Wagner, δηλαδή η ζωντανή παρουσία του βαγκνερισμού. Ύστερα παρουσιάζονται οι αναφορές σε αυτόνομες εκδόσεις (μονογραφίες ή μη), και στο τέλος εμφανίζονται οι

επιρροές στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή, δηλαδή, στη λογοτεχνία και τη μουσική.

Η κατά το δυνατόν χρονολογική αφήγηση γίνεται σε δεύτερο επίπεδο, δηλαδή μετά την αξιολογική κατηγοριοποίηση, ακολουθείται η χρονολογική αφήγηση, κυρίως στο εσωτερικό της κάθε κατηγορίας και στο μέτρο του δυνατού, καθώς ενίοτε είναι πιο ουσιαστικό να εντάσσονται κάποια πράγματα στην ίδια υποκατηγορία ακόμη και αν δεν έλαβαν χώρα την ίδια χρονική στιγμή. Χαρακτηριστικό, ως προς αυτό είναι το κεφάλαιο του Τύπου, που λόγω του εύρους του υλικού ήταν σχεδόν αδύνατον να ακολουθηθεί μια ειδολογική και ταυτόχρονα χρονολογική αφήγηση. Οπότε προτιμήθηκε η ταξινόμηση κατά θεματική ενότητα. Το κεφάλαιο αυτό συνδέεται άμεσα με το κεφάλαιο των βιβλίων, καθώς κάποια κείμενα που δημοσιεύθηκαν στο Τύπο εκδόθηκαν στην συνέχεια αυτόνομα. Όμως η λειτουργία ενός βιβλίου και μιας εφημερίδας ή περιοδικού εντύπου ήταν εντελώς διαφορετική, καθώς απευθυνόταν σε άλλο αναγνωστικό κοινό και ως εκ τούτου καταχωρίστηκαν σε διαφορετική κατηγορία. Στην παρούσα αφήγηση τα δύο αυτά κεφάλαια (του Τύπου και των αυτόνομων εκδόσεων) δεν παρουσιάζονται διαδοχικά, καθώς παρεμβάλλεται το κεφάλαιο με τις συναυλίες και τις διαλέξεις, που ουσιαστικά (και όχι χρονολογικά) παίζει σημαντικότερο ρόλο απ' ό,τι οι αναφορές σε αυτόνομες εκδόσεις.

Δεν κρίθηκε σκόπιμο να υπάρχει ποσοτική αναλογία μεταξύ των κεφαλαίων. Το κάθε κεφάλαιο έχει την έκταση που του αναλογεί σε αντιστοιχία με το υλικό που υπάρχει, ανεξάρτητα από την έκταση των υπολοίπων κεφαλαίων. Το ίδιο το υλικό αποτέλεσε τον οδηγό για την παρουσίαση της έρευνας.

### Διευκρινίσεις

Τα παραθέματα των κειμένων ακολουθούν την γραφή του πρωτοτύπου και βεβαίως την πολυτονική ορθογραφία της εποχής. Η μόνη περίπτωση στην οποία έχει γίνει επέμβαση είναι εκείνη του ερωτηματικού «που» και «πως» στις περιπτώσεις που ήταν γραμμένο με οξεία («πού» και «πώς») και όχι με περισπωμένη («πού» και «πώς»). Ως γνωστόν κατά το μεγαλύτερο μέρος του 19<sup>ου</sup> αιώνα η ερωτηματική αντωνυμία διαχωριζόταν από την αναφορική με τη βοήθεια του τόνου (η ερωτηματική έπαιρνε περισπωμένη και η αναφορική οξεία), όμως για ένα διάστημα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 20<sup>ου</sup>, συνηθιζόταν το αντίστροφο (η ερωτηματική αντωνυμία να παίρνει οξεία και η αναφορική περισπωμένη), κάτι που συναντά κανείς σε πολλά κείμενα από αυτά που παρατίθενται. Για λόγους διευκόλυνσης του αναγνώστη έχουν γραφεί όλες οι ερωτηματικές αντωνυμίες με περισπωμένη και οι αναφορικές με οξεία, ανεξάρτητα από την πρωτότυπη γραφή τους. Επίσης τηρήθηκε η χρήση της βαρείας ακόμη και σε κείμενα, όπου δεν υπήρχε, για λόγους ομοιομορφίας. Σιωπηρώς διορθώθηκαν τα εξόφθαλα λάθη, όπως π.χ. όταν μια λέξη γράφεται την πρώτη φορά σωστά και τη δεύτερη λάθος στο ίδιο κείμενο. Τα ονόματα των συνθετών και έργων μεταγράφονται όπως είναι στο πρωτότυπο επίσης. Στις περιπτώσεις της

ηθελημένης ή μη απόκλισης από την καθιερωμένη γραφή, το όνομα του συνθέτη ή ο τίτλος του έργου συνοδεύεται από το σύμβολο [sic], έτσι ώστε ο αναγνώστης να αντιλαμβάνεται πως η απόκλιση υπάρχει στο πρωτότυπο και δεν οφείλεται σε δική μου παραδρομή.

Οι ημερολογιακές αναφορές γίνονται στο ημερολόγιο που χρησιμοποιούνταν την εποχή εκείνη, ανάλογα με τον τόπο, δηλαδή, συνήθως στον ελληνικό χώρο το παλαιό (ιουλιανό) και στον ευρωπαϊκό το νέο (γρηγοριανό), με την Κωνσταντινούπολη να χρησιμοποιεί και τα δύο. Όταν κρίνεται απαραίτητο αναφέρονται και οι δύο ημερομηνίες.

Η Βιβλιογραφία παρατίθεται στο τέλος χωρισμένη σε τρεις κατηγορίες: Ελληνόγλωσση, ξενόγλωσση και διαδυκτιακές πηγές. Δεν διαχωρίζονται οι αυτόνομες εκδόσεις από τα άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, αλλά ακολουθείται η αλφαβητική καταγραφή κατά όνομα συγγραφέα. Τα ανυπόγραφα κείμενα καταχωρίζονται στο τέλος της αλφαβητικής κατά συγγραφέα καταγραφής με αλφαβητική και πάλι σειρά, με γνώμονα τον τίτλο τους. Λόγω του εξαιρετικά μεγάλου αριθμού παραπομπών σε άρθρα εφημερίδων και περιοδικών, στον κατάλογο της βιβλιογραφίας συμπεριλήφθηκαν ονομαστικά μόνο εκείνα τα άρθρα που σχολιάζονται ενδοκειμενικά και όχι εκείνα τα οποία χρησιμοποιούνται ως τεκμηρίωση από τον ελληνόγλωσσο ή ξενόγλωσσο Τύπο της εποχής. Αυτά θα πρέπει να τα αναζητήσει κανείς στις υποσημειώσεις, ενώ στο τέλος της βιβλιογραφίας συμπεριλαμβάνονται και όλοι οι τίτλοι καθημερινών ή περιοδικών, ελληνόγλωσσων και ξενόγλωσσων εκδόσεων που χρησιμοποιήθηκαν.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### 1. Γενική εισαγωγή στον Βαγκνερισμό.

*Wagner has had a greater influence  
than any other single artist on the culture of our age*  
Bryan Magee

«Μιλούμε για «Βαγκνερισμό», αλλά όχι για Μοτσαρτισμό, Μπετοβενισμό ή Μπραμσισμό»,<sup>4</sup> παρατηρεί πολύ εύστοχα ο David C. Large. Κανένας άλλος συνθέτης δεν έχει επηρεάσει δημιουργούς εντός και εκτός του χώρου της μουσικής, όσο ο Richard Wagner. Και αυτό, γιατί, σύμφωνα με τον Large, ήταν ο ίδιος ο συνθέτης που έβλεπε τον εαυτό του όχι σαν απλό μουσικό, αλλά σαν Μεσσία της τέχνης και της κοινωνίας. Είναι αλήθεια πως η επιρροή του Wagner, ειδικά στο λεγόμενο *fin de siècle*, ξεπέρασε κατά πολύ τον χώρο της μουσικής και των παραστατικών τεχνών, παρεισφρύνοντας και στην λογοτεχνία (ποίηση, δραματολογία, πεζογραφία), τη ζωγραφική, αλλά και τη φιλοσοφία, και την νεώτερη σκέψη, γενικότερα. Επίσης είναι γεγονός ότι ο Wagner προσπάθησε να διαδώσει τις ιδέες του για τη μουσική και την τέχνη, παράλληλα ή και πριν από την διάδοση των ίδιων του των μουσικών έργων, με αποτέλεσμα ο θεωρητικός του λόγος να γίνει γνωστός πριν από τα έργα του (καθώς άλλωστε μια ιδέα διαδίδεται πιο εύκολα από ένα μουσικό έργο, ειδικά μάλιστα εκείνη την εποχή). Αλλά αυτό συνέβη και γιατί ο Wagner ήταν πρωτίστως ένας θεωρητικός, ένας οραματιστής (και αυτό ήταν που ενέπνευσε τόσο πολύ τους ανθρώπους της εποχής του), και στην υπηρεσία αυτού του οράματος είχε θέσει το καλλιτεχνικό του έργο. Δεν είναι τυχαίο πως το πρώτο του δοκίμιο για την όπερα («Die Deutsche Oper», 1834) συνετέθη και δημοσιεύθηκε πριν από την πρώτη του όπερα (*Das Liebesverbot*, 1836).

Ο Wagner ήταν μια σύνθετη προσωπικότητα: ήταν συνθέτης, ποιητής, δραματογράφος, φιλόσοφος. Ήταν ένας καθολικός δημιουργός, όπως και το καθολικό έργο τέχνης (*Gesamtkunstwerk*) που οραματιζόταν. Και οραματιζόταν ένα καθολικό έργο τέχνης ακριβώς επειδή ήταν και ο ίδιος ένας πολύπλευρος δημιουργός. Ο Wagner δεν άλλαξε σελίδα μόνο στον χώρο της μουσικής, αλλά έθεσε τις βάσεις για τη μοντέρνα τέχνη και έκφραση, γιατί, στην ουσία, έδωσε μια διαφορετική οπτική για την καλλιτεχνική δημιουργία και σύλληψη. Άλλαξε το καλλιτεχνικό παράδειγμα. Σε αντίθεση με σημαντικούς προκατόχους του στον χώρο της μουσικής ο Wagner δεν έθεσε την μουσική στην υψηλότερη βαθμίδα των τεχνών, αλλά την έβαλε δίπλα στις άλλες τέχνες (ποίηση, εικαστικές τέχνες, σκηνική πράξη), και συνέδεσε την ύπαρξή

<sup>4</sup> David C. Large, «Reception. Posthumous reputation and influence», in Barry Millington (ed.) *The Wagner Compendium, A guide to Wagner's life and music*, London, Thames & Hudson, 1992, σ. 384.

της με αυτές κατά τρόπο αδιάρρηκτο. Έκανε ένα είδος πολυφωνίας σε μια παρτιτούρα, όπου η μουσική, η ποίηση, οι εικαστικές τέχνες και η σκηνική πράξη (ο χορός, η σκηνοθεσία), υπηρετούσαν ένα και μοναδικό θέμα, ένα θέμα που βρισκόταν πάνω από όλα αυτά, αλλά και που το εμπεριείχαν. Ο Wagner ήταν ένας ενορχηστρωτής των τεχνών.

Σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της πολύπλευρης αυτής προσωπικότητας έπαιξε η αγάπη του για την αρχαία ελληνική δημιουργία (η μελέτη της οποίας τον επηρέασε καθοριστικά),<sup>5</sup> αλλά και η φιλοσοφία, με την οποία συνδιαλέχθηκε από την νεαρή του ηλικία ως και το τέλος της ζωής του (το *Κόσμος ως βούληση και παράσταση* του Schopenhauer βρισκόταν για χρόνια στο προσκεφάλι του, ενώ, τα απογεύματα στη βίλα Wahnfried έβλεπαν τη δύση του ηλίου με μουσική ή με φιλοσοφικά αναγνώσματα).<sup>6</sup> Από τους συνθέτες, ιδιαίτερες οφειλές αποδίδει ο ίδιος στους W.A. Mozart, C.W. Gluck, C.M. von Weber και κυρίως τον L. van Beethoven, τον οποίο έβλεπε σαν υπεράνθρωπο. «Αυτή η εικόνα του υπεράνθρωπου, με την οποία καμμία δεν μπορούσε να συγκριθεί» μπερδεύεται στο μυαλό του με εκείνη του Shakespeare.<sup>7</sup> Ο Beethoven και ο Shakespeare, οι δύο προσωπικότητες που τον σημάδεψαν καθοριστικά εκπροσωπούν και τους δύο βασικούς χώρους στους οποίους δημιούργησε και ο ίδιος, τη μουσική και την ποίηση. Έτσι, η ενασχόληση του Wagner με την ποίηση, που αποτέλεσε την πρώτη του αγάπη – κάποια εποχή είχε αποφασίσει να γίνει ποιητής – το ενδιαφέρον του για τη φιλοσοφία και τη μουσική, καθώς και η πρώιμη σχέση του με το θέατρο,<sup>8</sup> συνέθεσαν έναν κόσμο, στον οποίο συνυπήρχαν όλες οι τέχνες. Το εύρος αυτό των ενδιαφερόντων του Wagner, σε συνδυασμό με την ισχυρή του προσωπικότητα, και το όραμά του για ένα νέο έργο τέχνης, το έργο τέχνης του μέλλοντος, οδήγησαν τον συνθέτη και στοχαστή στο πρώτο βήμα της δημοφιλίας. Στο τέλος του προπροηγούμενου αιώνα, κάθε πνευματική προσωπικότητα οποιασδήποτε πολιτικοκοινωνικής προέλευσης, «από τον από τον Marx ως τον William Morris και από τον Ruskin ως τον Tolstoi είχε μια γνώμη για τον Wagner και τη

---

<sup>5</sup> Anastasia Siopsi, «Influences of ancient Greek spirit on music romanticism as exemplified in Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk*», *Musicology, Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts* 5 (2005), σ. 257-266 (διαθέσιμο και στο: [https://www.academia.edu/714581/Influences\\_of\\_ancient\\_Greek\\_spirit\\_on\\_music\\_romanticism\\_as\\_exemplifies\\_in\\_Richard\\_Wagners\\_Gesamtkunstwerk](https://www.academia.edu/714581/Influences_of_ancient_Greek_spirit_on_music_romanticism_as_exemplifies_in_Richard_Wagners_Gesamtkunstwerk)).

<sup>6</sup> Όπως καταθέτει στα ημερολόγια της η δεύτερη σύζυγος του συνθέτη, Cosima (βλ. σχετικά επόμενο κεφάλαιο). Για τη σχέση του Wagner με τη φιλοσοφία υπάρχει εκτενέστατη βιβλιογραφία. Μια από τις πιο περιεκτικές εκδόσεις είναι το πόνημα του Bryan Magee, *Wagner and Philosophy*, Penguin, England, 2000, το οποίο διατρέχει τις φιλοσοφικές ανησυχίες και διαβάσματα του Wagner από τα νεανικά του χρόνια ως το τέλος της ζωής του, σε αντιστοιχία με τις δικές του θεωρήσεις και τις αντανάκλασεις τους στα έργα του. Στην ελληνική γλώσσα, πολύ σημαντικές αισθητικές και φιλοσοφικές θέσεις του Wagner αναλύονται στο βιβλίο της Αναστασίας Α. Σιώψη, *Richard Wagner (1813-1883). Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, Αθήνα, Panas Music, Παπαρηγορίου-Νάκας, 2013.

<sup>7</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, Band I, München, F. Bruckmann, 1911 (στο εξής R.W., *Mein Leben*), σ. 41.

<sup>8</sup> Το οποίο υπηρετούσε επαγγελματικά ως ηθοποιός ο πατριός (ή πιθανόν και πατέρας) του συνθέτη, Ludwig Geyer (1779-1821). Χάρης στον Geyer ο μικρός Ριχάρδος γνώρισε το θέατρο από κοντά και ανέβηκε για πρώτη φορά στη σκηνή ως ηθοποιός.

μουσική του».<sup>9</sup> Η Ευρώπη είχε χωριστεί σε οπαδούς και πολέμιούς του, σε βαγκνερολάτρεις και βαγκνερομάχους. Όλοι έπρεπε να πάρουν θέση υπέρ ή κατά του «φαινομένου Wagner». Ο Βαγκνερισμός δεν ήταν (και δεν είναι) ένα μουσικό φαινόμενο. Είναι και ένα μουσικό φαινόμενο, καθώς η επιρροή του Wagner στον χώρο της μουσικής αποτελεί μια όψη μόνο του φαινομένου αυτού, και πιθανόν όχι τη σημαντικότερη. Ο Βαγκνερισμός είναι ο θαυμασμός (συχνά η λατρεία) για κάθε έκφραση της δημιουργίας του συνθέτη αυτού, οι συζητήσεις και οι απόψεις που εκφράστηκαν με αφορμή το έργο του, αλλά, κυριότερα, η επιρροή, άμεση ή έμμεση, των απόψεών του για την τέχνη στη σκέψη ή στο έργο άλλων δημιουργών.

\*

Η Γαλλία ήταν μία από τις πρώτες χώρες που προσχώρησε στον βαγκνερισμό, παρά την εχθρική στάση που κράτησε μεγάλη μερίδα του κοινού της, βασικά για λόγους πολιτικούς, οι οποίοι ευθύνονταν και για τα γνωστά γεγονότα του *Tannhäuser* το 1861. Βέβαια ο ίδιος ο Wagner είχε δημοσιεύσει κείμενά του στον γαλλικό Τύπο από το 1840 (και μάλιστα στην περιώνυμη *Revue et Gazette Musicale*: «De la musique allemande»), ενώ όταν, είκοσι χρόνια αργότερα, ταξίδεψε στο Παρίσι για να παρουσιάσει τέσσερα έργα του (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Der Fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*) φρόντισε να μεταφραστούν στα γαλλικά για να ανέβουν στην Όπερα, αλλά και να εκδοθούν με πρόλογο του ίδιου του συνθέτη. Ειδικά μάλιστα για τον *Tannhäuser*, ο Wagner πρόσθεσε μια σκηνή μπαλέτου, για να ακολουθήσει τα γαλλικά οπερατικά ήθη. Παρά την αρκετά γενναία αυτή προσπάθεια του Wagner, το γαλλικό κοινό ήταν υπερβολικά εχθρικό, ενώ η σκηνοθετημένη αποδοκιμασία από μέλη του «Jokey Club», κατά τη δεύτερη παράσταση του έργου, είχε ως αποτέλεσμα, μετά την τρίτη βραδιά, ο Wagner να ακυρώσει τις υπόλοιπες παραστάσεις και να φύγει άρον άρον από τη γαλλική πρωτεύουσα. Το αρνητικό αυτό πολιτικο-καλλιτεχνικό γεγονός κινητοποίησε τον Γάλλο ποιητή Charles Baudelaire (1821-1867) να γράψει και να δημοσιεύσει το κλασικό πλέον «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris», ένα δοκίμιο το οποίο επέκρινε την στάση του γαλλικού κοινού, υπερασπιζόταν το μεγαλείο του συνθέτη, και ουσιαστικά έθετε τον θεμέλιο λίθο του πολυόροφου, όπως αποδείχθηκε, οικοδομήματος του γαλλικού βαγκνερισμού. Ο Baudelaire ήταν ο πρώτος Γάλλος που έβαλε σε λέξεις αυτό που λίγο αργότερα θα αποτελούσε το έμβλημα του Συμβολισμού, ενός κινήματος, του οποίου τον τίτλο οφείλουμε σε έναν Έλληνα ποιητή (ο όρος καθιερώθηκε το 1886 από τον Jean Moréas [= Ιωάννη Παπαδιαμαντόπουλο]), αλλά το περιεχόμενο του συμβολισμού συνδέθηκε με την ποιητική δημιουργία της Γαλλίας του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Από το 1861, και για πολλά χρόνια η μουσική του Wagner που ακουγόταν στη Γαλλία ήταν μόνο σε συναυλίες. Με εξαίρεση την παράσταση του *Rienzi* το 1869, στο Théâtre Lyrique σε διεύθυνση του Jules Pasdeloup, η πρωτεύουσα της Γαλλίας έπρεπε να περιμένει ως το 1887 για να παρακολουθήσει παράσταση βαγκνερικού έργου. Ο

<sup>9</sup> Barry Millington, «Wagnerism», Stanley Sadie (ed.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, Grove, <sup>2</sup>2001.

Γαλλογερμανικός πόλεμος του 1871, που είχε ως αποτέλεσμα την απώλεια από την πλευρά της Γαλλίας της Αλσατίας και της Λωρραίνης, επέτεινε το εχθρικό κλίμα απέναντι στον Γερμανό συνθέτη, με αποτέλεσμα γεγονότα αντίστοιχα με εκείνα του *Tannhäuser* να επαναληφθούν με αφορμή την παράσταση του *Lohengrin* αυτή τη φορά (το 1887 στο θέατρο Eden σε μουσική διεύθυνση του Charles Lamoureux), όπως θα δούμε και μέσα από τον ελληνικό Τύπο, που παρακολουθούσε από κοντά τα γεγονότα. Ο Lamoureux, παρά την εχθρική υποδοχή μέρους του κοινού το βράδυ της πρεμιέρας του έργου, υποστήριξε και διέδωσε φανατικά το έργο του Wagner στη χώρα του, καθιερώνοντάς το στο γαλλικό ρεπερτόριο. Σύμφωνα με μια αποστροφή του Jacques Barzun, το Παρίσι στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν πιο βαγκνερικό απ' ό,τι η ίδια η πατρίδα του συνθέτη.<sup>10</sup>

Το κυρίαρχο όμως βαγκνερικό ρεύμα στη Γαλλία εκείνη την εποχή δεν ήταν μουσικό, αλλά λογοτεχνικό. Οι συμβολιστές ποιητές βρήκαν στο έργο του Wagner ένα ιδανικό πρότυπο. Η ατέρμονη μελωδία (*unendliche Melodie*) και η συνύπαρξη των τεχνών στο καθολικό έργο τέχνης (*Gesamtkunstwerk*), σε συνδυασμό με το συμβολικό και το υπαινικτικό στοιχείο στα μουσικά δράματα του Wagner, δεν συγκινούσαν μόνο τον Charles Baudelaire, αλλά και τους Συμβολιστές Stephane Mallarmé, Paul Verlaine, Jules Laforgue, Arthur Rimbaud, Rémy de Gourmond, Comte de Lautréamont, Villiers de L'Isle-Adam, Maurice Maeterlinck, οι οποίοι υποκλίνονταν μπρος αλλά και εμπνέονταν από το έργο του Γερμανού δημιουργού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το λογοτεχνικό περιοδικό *Revue Wagnérienne* (1885-1889), που ήταν αφιερωμένο στο έργο του Wagner, ή σε έργα που ήταν εμπνευσμένα από τον Wagner, δηλαδή σε αυτό που ονομάζουμε «βαγκνερισμό». Εκδότες του εντύπου ήταν ο Théodore de Wyzewa και ο Édouard Dujardin. Ο τελευταίος, δημοσιογράφος και λογοτέχνης θα διεκδικούσε κάποια χρόνια αργότερα τα πρωτεία της εφαρμογής βαγκνερικών προτύπων στον αφηγηματικό λόγο (συγκεκριμένα ως προς την χρήση του *Leitmotiv*) από τον James Joyce. Αλλά, όπως θα δούμε στην συνέχεια της παρούσας εργασίας, ο πρώτος στην ιστορία αυτή δεν ήταν κανένας από τους δύο, καθώς η πρώτη, και μάλιστα εκτεταμένη, χρήση του *Leitmotiv* στον πεζό λόγο προέρχεται από την Ελλάδα. Η επίδραση του Wagner στην λογοτεχνία γίνεται εντονότερη τον 20<sup>ο</sup> αιώνα με τους Marcel Proust, James Joyce, T.S. Eliot, Thomas Mann, Virginia Woolf, το έργο των οποίων απέδειξε πως ο βαγκνερισμός δεν ήταν πρόσκαιρο φαινόμενο: είχε έρθει για να μείνει.

Στον χώρο των εικαστικών τεχνών, δεν είναι τυχαίο πως ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες που προσχώρησαν στον βαγκνερισμό ήταν ο Paul Cézanne (1839-1906), ο ζωγράφος στον οποίο η Ιστορία της τέχνης αποδίδει το πέρασμα από τον Ιμπρεσιονισμό στον Κυβισμό, δηλαδή στον μοντερνισμό. Ο Cézanne είχε εμπνευστεί από το έργο του Wagner από πολύ νωρίς (ήταν ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1860 – όπως και ο φίλος του Émile Zola – μέλος του «Συλλόγου Wagner» της Μασσαλίας). Για τον πίνακά του *Κορίτσι στο πιάνο* (ή *Η εισαγωγή στον Tannhäuser*, όπως ήταν και ο αρχικός τίτλος), που απεικονίζει μια κοπέλα να παίζει πιάνο σε ένα σαλόνι, ο φίλος τού ζωγράφου Antoine-Fortuné Marion (1846-1900), είχε γράψει ότι

---

<sup>10</sup> Ο.π., σ. 385.

ήταν «από το μέλλον, όσο και η μουσική του Wagner».<sup>11</sup> Το έργο που είχε ξεκινήσει να φιλοτεχνείται το 1866, μετά από τρεις διαφορετικές εκδοχές, ολοκληρώθηκε το 1869, τη χρονιά που ανέβηκε ο *Rienzi* στο Παρίσι (που μετά την αποτυχία του *Tannhäuser* το 1861 ήταν το πρώτο βαγκνερικό έργο που ανέβαινε στη γαλλική Σκηνή). Η επιρροή του Γερμανού συνθέτη στον Césanne δεν περιοριζόταν σε θεματικές ή εμπνεύσεις, αλλά υπήρχαν και βαθύτερες διασυνδέσεις.<sup>12</sup> Οι χρωματικές αρμονίες και η εκφραστική δύναμη των έργων του Wagner έδωσαν όχι μόνο στον Césanne, αλλά και σε ολόκληρη την ιμπρεσιονιστική σχολή τού γαλλικού *fin de siècle* ιδέες για την δική τους καλλιτεχνική εξέλιξη. Ο Édouard Manet (1832-1883) χαρακτηρίστηκε το 1869 (τη χρονιά της γαλλικής προεμιέρας του *Rienzi*, αλλά και του πίνακα του Césanne), «ζωγράφος του μέλλοντος».<sup>13</sup> Το «μέλλον» είχε γίνει ταυτόσημο με την δημιουργία του Wagner για τον θεωρητικό λόγο της εποχής (όπως θα δούμε και στην ελληνική περίπτωση), τόσο που να μιλά κανείς για την τέχνη του μέλλοντος, από μια στιγμή και πέρα ήταν σαν να μιλά για βαγκνερισμό. Πάντως, η Ολλανδή σύζυγος του Manet, Suzanne Lennehoff (1829-1906), πιανίστα και δασκάλα μουσικής του ζωγράφου, έπαιζε συχνά στο πιάνο μουσική του Wagner για τον Manet και τους φίλους του.<sup>14</sup> Αλλά και ο Auguste Renoir (1841-1919) το 1879 φιλοτέχνησε δύο έργα εμπνευσμένα από τον *Tannhäuser* (και πάλι), ενώ το 1882 συνάντησε τον ίδιο τον συνθέτη στο Παλέρμο και τον απαθανάτισε. Σε επίπεδο θεωρητικής προσέγγισης, ιδιαίτερη σημασία έχει το άρθρο που δημοσίευσε το 1883 ο συμβολιστής ποιητής και κριτικός Jules Laforgue, στο οποίο συσχέτιζε την τεχνική των ιμπρεσιονιστών Monet και Pissarro με τον κόσμο του Wagner.<sup>15</sup>

Αλλά και οι συμβολιστές ζωγράφοι εμπνεύστηκαν από το έργο του Wagner. Ο Henri Fantin-Latour (1836-1904) – γνωστότερος για τον πίνακά του *Le coin de table* (1872), που απεικονίζει έναν ποιητικό κύκλο, μεταξύ των οποίων και τους ποιητές Paul Verlaine και Arthur Rimbaud – είχε από το 1862 απαθανάτισει τον Wagner στη λιθογραφία *Η Μούσα (Richard Wagner)*, αλλά και προσθέσει τη δική του κατάθεση για τον *Tannhäuser*, με το έργο *Tannhäuser: Venusberg* του 1862 (και του 1876 σε δεύτερη εκδοχή).<sup>16</sup> Ο Fantin-Latour παρέμεινε βαγκνεριστής μέχρι το τέλος της ζωής του (ανέβαλε τον γάμο του για να παραστεί στα εγκαίνια του Bayreuth), αλλά και

<sup>11</sup> «C'est aussi bien de l'avenir que la musique de Wagner», Gary Tinterow, Henri Loyrette, *The Origins of Impressionism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, σ. 349.

<sup>12</sup> Βλ. Norman Turner, «Césanne, Wagner, Modulation», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 56, No. 4 (Autumn, 1998), σ. 353-364.

<sup>13</sup> Therese Dolan, *Manet, Wagner and the Musical Culture of their time*, United Kingdom, Ashgate, 2013, σ. 234.

<sup>14</sup> Mary Tompkins Lewis, *Cézanne's Early Imagery*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989, σ. 187.

<sup>15</sup> T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris and the Art of Manet and his Followers*, New Jersey, Princeton University Press, 1984, σ. 16.

<sup>16</sup> Που σύμφωνα με την Anne Leonard πηγή της έμπνευσης δεν ήταν η αποτυχημένη παράσταση του *Tannhäuser* στο Παρίσι, αλλά οι συναυλίες που ο Padeloup διοργάνωσε τον επόμενο χρόνο (Anne Leonard, «The Musical Imagination of Henri Fantin-Latour», James H. Rubinm, Olivia Mattis (eds.), *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915*, United Kingdom, Ashgate, 2014, σ. 203-224: 204), καθώς ο βαγκνεριστής ζωγράφος είχε αγοράσει εισιτήρια για μια από τις ματαιωθείσες παραστάσεις του έργου (Tompkins Lewis, *ό.π.*).



συνέχισε να εμπνέεται από το έργο του Wagner: *Scène première de Rhinegold* (1876), *Finale du Rhinegold* (1877), *Siegfried et les filles du Rhin* (1880), *Évocation de Kundry* (1883), *Évocation d'Erda* (1885), *Prélude de Lohengrin* (1898). Ο Fantin-Latour φιλοτέχνησε και τον περίφημο πίνακα, *Autour du piano* (1885), έναν πίνακα που, σύμφωνα με τον Adolphe Jullien (ο οποίος απεικονιζόταν στο έργο), είχε γίνει γνωστός – πριν ακόμη ολοκληρωθεί – με τον τίτλο *Les Wagnéristes*.<sup>17</sup> Ο πίνακας αναπαριστούσε έναν κύκλο Γάλλων βαγκνεριστών, που ήταν γνωστός ως «Le Petit Bayreuth» (μια ομάδα που είχε φτιάξει το 1869 ο Antoine Lascoux (1839-1906) και η οποία διοργάνωνε μουσικές βραδιές με βαγκνερική μουσική). Στο έργο εκτός από τον Lascoux και τον Julien, απεικονίζονται και ο Emmanuel Chabrier, στο πιάνο, καθώς και οι Vincent d'Indy, Edmond Maître, Amédée Pigeon, Arthur Boisseau και Camille Benoît. Ο τελευταίος, μαζί με τον Adolphe Jullien, αφιέρωσαν αρκετές σελίδες τους στον Wagner.<sup>18</sup> Μάλιστα την επόμενη χρονιά από την δημιουργία του πίνακα, ο Jullien εξέδωσε το βιβλίο του *Richard Wagner sa vie et ses oeuvres*, με 14 γκραβούρες του Fantin-Latour.<sup>19</sup> Βέβαια, και ο d'Indy, ο οποίος είχε επίσης ταξιδέψει στα εγκαίνια του Bayreuth, έγραψε βιβλίο για τον Wagner,<sup>20</sup> ενώ υπήρξε, όπως και ο Chabrier, από τους θερμότερους βαγκνεριστές συνθέτες της Γαλλίας. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Anne Leonard, ο πίνακας αυτός ήταν ένα βαγκνερικό μανιφέστο.<sup>21</sup> Ο ζωγράφος του, μαζί με τον Odilon Redon (1840-1916),<sup>22</sup> ολοκλήρωνε εικαστικά τις σελίδες της *Revue Wagnérienne* (που πρωτοκυκλοφόρησε το 1885, τη χρονιά που ολοκληρώθηκε ο πίνακας με τους βαγκνεριστές), ενώ οι Gustave Moreau (1826-1898) και Maurice Denis (1870-1943),<sup>23</sup> συμπλήρωναν την ομάδα των συμβολιστών ζωγράφων που συνομιλούσαν καλλιτεχνικά με τον Wagner.

Βεβαίως, η βαγκνερική δημιουργία σχετίστηκε με τη ζωγραφική και άλλων χωρών εκτός της Γαλλίας. Ο Gustav Klimt εμπνεύστηκε το έργο του *Beethoven fries* από την διεύθυνση της *Ενάτης* του Beethoven από τον Wagner, ενώ στην παρουσίαση του έργου στην Έκθεση της Βιέννης του 1902 (που ήταν αφιερωμένη στον Beethoven),

<sup>17</sup> Adolphe Jullien, «Deux tableaux de Fantin-Latour», *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> semestre 1907, σ. 202. Η πληροφορία από το Leonard, *ό.π.*, σ. 209.

<sup>18</sup> Του Camille Benoît: *Richard Wagner, Souvenirs* Traduits de l'allemand pour la première fois par Camille Benoît, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884, *Richard Wagner. Musiciens, poètes, philosophes. Aperçus et jugements précédés de lettres inédites en France et traduits de l'allemand pour la première fois*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1887 και *Les Motifs typiques des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg, comédie musicale par Richard Wagner: étude pour servir de guide à travers la partition, précédée d'une notice sur l'œuvre poétique*, Paris, Schott, 1888.

<sup>19</sup> Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, orné de quatorze lithographies originales par M. Fantin-Latour et quinze portraits de Richard Wagner, Librairie de l'Art, Paris, Jules Rouam, Londres, Gilbert Wood & Cie, 1886.

<sup>20</sup> Vincent d'Indy, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris, Librairie Delagrave, 1930.

<sup>21</sup> Leonard, *ό.π.*

<sup>22</sup> Για τη σχέση των Henri Fantin-Latour και Odilon Redon με τον βαγκνερισμό βλ. David Huckvale, «Wagnerian visual imagery from France and Germany (1860-1940)», *RidIM/RCMI Newsletter* Vol. 18, No. 1 (Spring 1993), σ. 17-25.

<sup>23</sup> Για τη σχέση του Maurice Denis με τη μουσική και ιδιαίτερος με τον Wagner βλ. Delphine Grivel, *Maurice Denis, peintre mélomane, le rôle de la musique dans sa vie, son œuvre, son art*, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Michèle Barbe, Université Paris IV Sorbonne, 2001, 5 vol. και της ίδιας *Maurice Denis et la musique*, Lyon, Symétrie, 2011.

επιχειρούνταν μια πραγμάτωση του Gesamtkunstwerk, όπου εκτός από την ζωγραφική συμμετείχαν και άλλες τέχνες, όπως η γλυπτική (με ένα άγαλμα του Beethoven σε φυσικό μέγεθος, φιλοτεχνημένο από τον Max Klinger), αλλά και η αρχιτεκτονική και η μουσική, με κοινή θεματική αναφορά.<sup>24</sup>

Έτσι η Γαλλία, παρά την γερμανοφοβία που κυριαρχούσε την εποχή εκείνη λόγω των πολιτικών καταστάσεων, ήταν, μετά τις γερμανόφωνες χώρες, η πιο θερμή, αλλά και γόνιμη, ως προς τον βαγκνερισμό, χώρα. Καμμία άλλη ευρωπαϊκή καλλιτεχνική κοινότητα (εκτός της γερμανικής) δεν συνδέθηκε τόσο στενά με τη δημιουργία του Wagner. Στην Ιταλία, π.χ., η παρουσία του Wagner ήταν λιγότερο εκτεταμένη.<sup>25</sup> Βεβαίως η χώρα αυτή πρόβαλε, επίσης, αντιστάσεις στην υποδοχή του Γερμανού συνθέτη. Δεν ήταν τόσο η σχετικά καθυστερημένη πανιταλική Πρώτη βαγκνερικής παράστασης, που ήρθε το 1871, με τον *Lohengrin* στη Μπολόνια,<sup>26</sup> όσο η αρνητική ή αμήχανη στάση του κοινού απέναντι στο βαγκνερικό έργο. Η μιλανέζικη προεμιέρα του ίδιου έργου (*Lohengrin*) το 1873 έγινε δεκτή με επευφημίες υπέρ των Ιταλών Verdi και Rossini και αποδοκιμασία στον Γερμανό συνθέτη. Η ιταλική μουσική αντιστάθηκε σημαντικά στη μουσική του Wagner, η οποία αντιμαχόταν τον κόσμο της ιταλικής όπερας και του bel canto (Rossini, Bellini, Donizetti). Το ζήτημα δεν ήταν πολιτικό, αλλά πολιτισμικό, και η Ιταλία είχε κάθε λόγο να αντισταθεί. Όμως, η τελική αποδοχή ήταν κάτι το αναπόφευκτο, και δεν άφησε αδιάφορο ούτε τον Verdi. Ο τελευταίος, εμβληματική φιγούρα της μουσικής Ιταλίας της εποχής και όχι μόνο (ο Verdi είχε πρωτοστατήσει στους αγώνες του Risorgimento φτάνοντας ως τα έδρανα του ιταλικού κοινοβουλίου), αποτελούσε το αντίπαλο δέος του Wagner. Παρών σε μία από τις πρώτες παραστάσεις του *Lohengrin* στη Μπολόνια, όπου ταξίδεψε ακριβώς για να παρακολουθήσει την βαγκνερική παράσταση, φρόντισε να δώσει τη δική του απάντηση στη νέα μουσική γλώσσα του Wagner, με τα τελευταία του έργα (*Otello*, *Aida*, *Falstaff*). Την ίδια εποχή αναδύοταν στην ιταλική χερσόνησο και η Giovane Scuola καθώς και ο Βερισμός (δύο ρεύματα με τα οποία συνδέθηκε και ο Σπύρος Σαμάρας, όπως θα δούμε), που εμφάνισαν έντονη επιρροή από τη μουσική του Wagner, ενώ ο Gabrielle d'Annunzio έγραφε το σημαντικότερο κομμάτι του ιταλικού βαγκνερισμού στον χώρο της λογοτεχνίας.<sup>27</sup>

Ο πνευματικός χώρος της Ιταλίας, της Γαλλίας και, κυρίως, της Γερμανίας

---

<sup>24</sup> Για τη σχέση του Klimt με τον Wagner, βλ. Kevin C. Karnes, «Wagner, Klimt, and the metaphysics of creativity in fin-de-siècle Vienna», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 62, No. 3 (Fall 2009), σ. 647-697.

<sup>25</sup> Giancarlo Rostirolla (cura), *Wagner in Italia*, Torino, ERI, 1982.

<sup>26</sup> Η γαλλική προεμιέρα του 1861 οφειλόταν σε πρωτοβουλία του ίδιου του συνθέτη και η επόμενη παράσταση βαγκνερικού έργου στη Γαλλία, η πρώτη δηλαδή χωρίς την παρέμβαση του συνθέτη, έλαβε χώρα το 1869, δηλαδή μόλις δύο έτη πριν την ιταλική Πρώτη, ενώ η βρετανική προεμιέρα (ο *Ιπτάμενος Ολλανδός* στο λονδρέζικο Drury Lane) έλαβε χώρα ένα έτος πριν, το 1870, οπότε η ιταλική προεμιέρα του 1871 δεν ήταν και τόσο καθυστερημένη συγκριτικά με τις άλλες εκτός γερμανόφωνων χωρών παραστάσεις.

<sup>27</sup> Για την επιρροή του Wagner στην ιταλική λογοτεχνία βλ. Ettore Paratore, «Wagner nella letteratura e cultura italiana moderna», Giuseppe Bevilacqua (cura), *Parole e Musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, Firenze, Olschki, 1986, σ. 189-214.

ενδιαφέρουν ιδιαίτερος την ελληνική περίπτωση, καθώς είναι, όπως θα δούμε, οι βασικές πηγές γνωριμίας των Ελλήνων με το έργο του Wagner. Σε αναλογία όμως με την ελληνική περίπτωση έχει αξία να δούμε τί συνέβη και σε άλλες, λιγότερο κεντρικές περιοχές της Ευρώπης. Έτσι, θα παρατηρήσουμε πως δεν ήταν μόνο η Ελλάδα που γνώρισε πρώτα θεωρητικώς τον Wagner και αργότερα δεξιώθηκε το μουσικό του έργο. Παρότι ο συνθέτης είχε ταξιδέψει στην Πετρούπολη και τη Μόσχα στα 1863 και είχε παρουσιάσει έργα του σε συναυλίες, «ο λογοτεχνικός βαγκνερισμός της Ρωσίας [...] δεν προετοιμάστηκε από έναν μουσικό βαγκνερισμό».<sup>28</sup> Ο Wagner εισήχθη στη χώρα αυτή ως ένα «καθολικό και ολιστικό φαινόμενο» που ανταποκρίθηκε στην ανάγκη μιας «αναγεννώμενης μυθοποίησης, μιας συμβολικής και θρησκευτικής τέχνης που δημιουργήθηκε στη Ρωσία ως απάντηση σε μια βαθύτερη κρίση της ίδιας της τέχνης».<sup>29</sup> Δηλαδή, στην περίπτωση του ρωσικού λογοτεχνικού συμβολισμού, ο βαγκνερισμός ήρθε να καλύψει μια ανάγκη, η οποία προϋπήρχε ως καλλιτεχνικό αίτημα. Η ρωσική λογοτεχνική γλώσσα βρήκε στον βαγκνερισμό την απάντηση-λύση που αναζητούσε. Το φαινόμενο αυτό, της οικειοποίησης και ένταξης του βαγκνερισμού σε ένα πολιτιστικό (και όχι μόνο) περιβάλλον, και την τροποποίησή του κατά βούληση, αποτελεί μια σταθερά για τον ευρωπαϊκό 19<sup>ο</sup> αιώνα και τον συναντούμε και στα καθ' ημάς. Ταυτόχρονα, το φαινόμενο αυτό αποτελεί δείκτη της εξάπλωσης του βαγκνερισμού, αλλά και μια εξήγηση για το μέγεθος αυτής: ο βαγκνερισμός εμφανίστηκε σε μια εποχή που η τέχνη είχε ανάγκη για ανανέωση, με αποτέλεσμα – και λόγω τους εύρους και της δυναμικής του – να μπορεί να ανταποκριθεί σε πολλά διαφορετικά καλλιτεχνικά, αλλά και ευρύτερα πολιτισμικά αιτήματα.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και η παρουσία του βαγκνερισμού τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στη Σουηδία, Φινλανδία και τις χώρες της Βαλτικής, όπου σύμφωνα με πρόσφατη μελέτη,<sup>30</sup> η οποία βασίζεται σε πρωτογενή έρευνα σε εφημερίδες και αρχεία, παρουσιάζεται η πρόσληψη του έργου του Wagner στις περιοχές αυτές, εξετάζοντας τον βαθμό διαφοροποίησης της υποδοχής του βαγκνερισμού από πόλη σε πόλη, λόγω των διαφορετικών πολιτισμικών πλαισίων. Παραδείγματος χάριν, στην περιοχή της σημερινής Λιθουανίας, που τελούσε υπό την επήρεια της πολωνικής διάνοησης, που ήταν γαλλικής (και όχι γερμανικής) κουλτούρας, δεν δόθηκε καμμία παράσταση βαγκνερικού έργου όλον τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, τη στιγμή που η γειτονική Ρίγα, έγινε μετά το 1843, κέντρο βαγκνερικής μουσικής. Βέβαια σε αυτό συνέβαλε και η προσωπική εμπλοκή του ίδιου του συνθέτη, λόγω ταξιδιών του στην περιοχή, καθώς και της διαμονής του το διάστημα 1837-39 στην ρωσική, τότε, Ρίγα.<sup>31</sup> Επίσης, ιδιαίτερος ενδιαφέρον (ειδικά σε αντιστοιχία με την ελληνική περίπτωση) έχει το γεγονός ότι στην Σουηδία κείμενα για τον Wagner δημοσιεύονταν ήδη από το 1850, τη στιγμή που η πρώτη βαγκνερική παράσταση έλαβε χώρα δεκαπέντε χρόνια αργότερα, το 1865 στη

<sup>28</sup> Vittorio Strada, «Aleksandr Blok e Richard Wagner: Musica e Storiografia, nel Simbolismo Russo», Giuseppe Bevilacqua, *ό.π.*, σ. 107-121: 107.

<sup>29</sup> *Ο.π.*, σ. 113.

<sup>30</sup> Salmi, *ό.π.*

<sup>31</sup> *Ο.π.*, σ. 5-8.

Στοκχόλμη και μάλιστα με το πιο πρώιμο έργο του Wagner, τον *Rienzi*.<sup>32</sup>

Ακόμη, ειδικό ενδιαφέρον σε σχέση με την ελληνική περίπτωση παρουσιάζουν τα στοιχεία που παραθέτει η μελέτη αυτή, σχετικά με τον υποτιμημένο, από την έρευνα, ρόλο της διάδοσης της μουσικής του Wagner από συναυλίες ιδιωτικές ή δημόσιες, ή τον ρόλο των διαπροσωπικών σχέσεων στην διάδοση ιδεών (κάτι που συχνά δεν καταγράφεται στον δημόσιο λόγο), καθώς και την διάδοση μέσω του Τύπου, και που αναδεικνύει μια άλλη, άγνωστη, εικόνα του βαγκνερισμού. Χαρακτηριστικό και πάλι, ένα παράδειγμα από τη Σουηδία του 1856-57, δηλαδή, μιας εποχής που δεν είχε ακόμη ανέβει έργο του Wagner στη χώρα και η μουσική του ήταν γνωστή μόνο αποσπασματικά, ή θεωρητικά (όπως δηλαδή και στην περίπτωση της Ελλάδας). Ο Σουηδός εκκολαπτόμενος συνθέτης August Söderman (1832-1876), ευρισκόμενος στη Λειψία για σπουδές στο Ωδείο της πόλης, άκουσε, τον Δεκέμβριο του 1856, σε συναυλία από την ορχήστρα Gewandhaus την *Εισαγωγή Faust* του Wagner. Όπως σημειώνει ο Salmi, ο νεαρός συνθέτης δεν είχε ακόμη παρακολουθήσει βαγκνερική παράσταση, «θα γνώριζε όμως, χωρίς αμφιβολία, τη συζήτηση για τον Wagner από τις εφημερίδες».<sup>33</sup> Έτσι, σε επιστολή του προς τον φίλο του Σουηδό βαρύτονο Fritz Arlberg (1830-1896), ο Söderman έπαιρνε θέση στη διαμάχη που είχε διχάσει την Ευρώπη ανάμεσα στους οπαδούς και τους πολέμιους του Wagner, υπερασπιζόμενος την μεγαλοφυΐα του. Αντίστοιχες περιπτώσεις θα συναντήσουμε πολλές και στον ελληνικό χώρο, όπου ο απόηχος του βαγκνερισμού, φτάνει, όπως θα δούμε, εξίσου ηχηρός, παρά την χιλιομετρική απόσταση από το κέντρο των μουσικών γεγονότων.

---

<sup>32</sup> Μάλιστα, όπως σχολιάζει ο Hannu Salmi, η επιλογή αυτού του έργου για την πρεμιέρα του Wagner στην Σουηδία μοιάζει να σχετίζεται με το γεγονός ότι η Βασιλική Όπερα της Στοκχόλμης ακολουθούσε ακόμη την παράδοση της γαλλικής grand-opéra που κυριαρχούσε ως είδος τη δεκαετία του 1860. *Ο.π.*, σ. 123-4.

<sup>33</sup> *Ο.π.*, σ. 119.

## 2. Η μουσική στον ελληνικό χώρο στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Η μουσική ζωή της Ελλάδας την εποχή που υποδέχθηκε τον Wagner και τη μουσική του, δηλαδή κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Γεωργίου Α' (την τελευταία σαρακονταετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα) δεν ήταν καθόλου φτωχή και το κοινό της πρωτεύουσας σε καμμία περίπτωση δεν ήταν μουσικά αδαές.<sup>34</sup> Όπως έχουν δείξει νεώτερες μελέτες, η Αθήνα, αλλά και άλλες μεγάλες πόλεις της Ελλάδας, όπως η Ερμούπολη, η Πάτρα και βεβαίως τα Επτάνησα, είχαν μια αξιοσημείωτη μουσική και οπερατική ζωή, η οποία αποκορυφώθηκε στο τέλος του αιώνα.<sup>35</sup> Φτάνει να επισημάνει κανείς το γεγονός ότι υπήρχε βραδιά του 1875 που στην Αθήνα και το Φάληρο (δηλαδή σε δύο περιοχές που απευθύνονταν στο ίδιο φιλοθέαμον κοινό), ανέβηκε η ίδια όπερα (οι *Λομβαρδοί του Verdi*),<sup>36</sup> ενώ στην Ερμούπολη που δεξιώθηκε την όπερα μαζί με την Αθήνα (στα 1840), υπήρχε ειδικό παιδικό (μειωμένο) εισιτήριο για την

<sup>34</sup> Αναφερόμενος στα πρώτα χρόνια της παρουσίας στις όπερας στην Αθήνα (1840-1870) ο Θόδωρος Χατζηπανταζής έγραφε στο βιβλίο του *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα* (Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004, σ. 114): «Η διακαής επιθυμία όμως για τη σύγκλιση των εγχώριων ηθών με τα ήθη της Δύσης έκανε ανθρώπους που, ως τη συγκεκριμένη στιγμή, δεν είχαν έρθει στην παραμικρή επαφή με την ευρωπαϊκή μουσική, με τις κλίμακες της και με τα μουσικά της όργανα να παθιάζονται για τους εξωτικούς λαρυγγισμούς κάποιας άγνωστης Ναπολιτάνας πριμαντόνας και να συνωστίζονται στη στενάχωρη αίθουσα του θεάτρου της πόλης για να παρακολουθήσουν την πρωτόγνωρη τελετουργία ή ορθότερα για να γίνει αντιληπτό απ' τους υπόλοιπους συμπολίτες τους ότι βρίσκονται εκεί και την παρακολουθούν», χωρίς να συμπληρώνει τη γνώμη του αυτήν με κάποια τεκμηρίωση. Οι πρόσφατες έρευνες του Κωνσταντίνου Γ. Σαμπάνη, έχουν δείξει πως ούτε στενάχωρη ήταν η αίθουσα του Θεάτρου Αθηνών (Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Τὸ κτίριο τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (1839-1898)», *Μουσικός Ἑλληνομνήμων* 5 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2010) σ. 25-41), ούτε οι Ιταλίδες πριμαντόνες ήταν υποχρεωτικά άγνωστες – σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα ήταν και διάσημες (*Η όπερα στην Αθήνα κατά την Οθωνική περίοδο (1833-1862) μέσα από τα δημοσιεύματα του Τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2011), ενώ το πλούσιο ιταλικό ρεπερτόριο των θιάσων που επισκέπτονταν την πρωτεύουσα μόνο αδαείς δεν έκανε τους θεατές της εποχής (ό.π.). Η θέση αυτή του Χατζηπανταζή για το χαμηλό επίπεδο μουσικής ζωής στην Ελλάδα εκείνη την εποχή αναπαράγεται συχνά και ατεκμηρίωτα.

<sup>35</sup> Σημαντικές ως προς αυτό οι μελέτες του Κωνσταντίνου Γ. Σαμπάνη, μέσα από τις οποίες αναδύεται μια εντελώς διαφορετική εικόνα της μουσικής ζωής του ελληνικού 19<sup>ου</sup> αιώνα. Εκτός από τις προαναφερθείσες μελέτες που αναφέρονται στην προηγούμενη υποσημείωση, βλ., του ιδίου, «Οί παραστάσεις όπερας στὸ Ναύπλιο κατὰ τὴν ὀθωνικὴ περίοδο», *Μουσικός Ἑλληνομνήμων* 7 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2010), σ. 3-11, «Οι παραστάσεις όπερας στην Ζάκυνθο από το 1835 έως την ενσωμάτωση των Επτανήσων στο "Βασίλειον της Ελλάδος" (1864)», *Πολυφωνία* 21 (Φθινόπωρο 2012), σ. 109-153 και 22 (Άνοιξη 2013), σ. 35-74, «Οι παραστάσεις όπερας στην Κεφαλονιά από την ίδρυση του Θεάτρου "Σολομού" (1837) έως τα πρώτα ἔτη λειτουργίας του Θεάτρου "Κέφαλος" και την ενσωμάτωση των Επτανήσων στο "Βασίλειον της Ελλάδος" (1864)», *Πολυφωνία* 23 (Φθινόπωρο 2013), σ. 90-132 και 24 (Άνοιξη 2014), σ. 77-107, «Οι παραστάσεις όπερας στο θέατρο των Πατρών κατά την οθωνική περίοδο (1850-1862)», *Πολυφωνία* 25 (Φθινόπωρο 2014), σ. 103-144, «Παραστασιολόγιο όπερών πού ἀναβιβάστηκαν στὰ θέατρα τῶν Ἐπτανήσων ἀπὸ ἰταλικούς ἐπαγγελματικούς θιάσους τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα (1820-1900)», *Μουσικός Ἑλληνομνήμων* 18-19 (Μάιος-Δεκέμβριος 2014), σ. 24-41.

<sup>36</sup> Συγκεκριμένα στα θέατρα Απόλλωνος και Φαλήρου, βλ. *Ἐφημερίς*, 21.5.1875, 22.5.1875 και 23.5.1875.

Όπερα.<sup>37</sup>

Το έδαφος για την υποδοχή του Wagner στον ελληνικό χώρο ήταν πρόσφορο, παρότι η μουσική κουλτούρα της χώρας ήταν ιταλοκεντρική για πάρα πολλά χρόνια. Καθώς η βασική οπερατική δραστηριότητα ήταν σχετική με τους περιοδεύοντες ιταλικούς θιάσους που επισκέπτονταν τη χώρα, και οι οποίοι έφεραν μαζί τους το ρεπερτόριό τους (βασικά ιταλικό), η ελληνική οπερατική ζωή ακολουθούσε, ουσιαστικά, μια ιταλική πορεία. Όμως το διάστημα αυτό το κοινό της Αθήνας είχε γνωρίσει ένα ευρύ ρεπερτόριο ιταλικών έργων, που ο σημερινός οπερόφιλος δεν θα έχει ποτέ στη ζωή του τη δυνατότητα να παρακολουθήσει ζωντανά. Κατά την Οθωνική περίοδο (1833-1862), που έχει μελετηθεί συστηματικά, αλλά που δεν αποτελεί την γονιμότερη εποχή από την άποψη της δραστηριότητας (το τέλος του αιώνα απεδείχθη μουσικά πολύ πλουσιότερο), ανέβηκαν 131 όπερες, ενώ ο μέσος όρος έργων που ανέβαινε ανά σαιζόν ήταν 6-7, με μέγιστο αριθμό τις 15 όπερες (το 1852-53).<sup>38</sup> Αυτό σημαίνει πως ο Αθηναίος των μέσων του αιώνα (περί τα δέκα έτη πριν την πρώτη δημοσίευση κειμένου με αναφορά στον Wagner) είχε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει 15 διαφορετικά έργα στην Όπερα την ίδια σαιζόν. Και αυτά μόνο για την Αθήνα.<sup>39</sup> Το τελευταίο τέταρτο του αιώνα, άρχισαν και γαλλικοί θιάσοι να

<sup>37</sup> Έφημερις (Ερμουπόλεως), 1.11.1888.

<sup>38</sup> Σαμπάνης, *Η όπερα κατά την οθωνική περίοδο [...]*, ό.π., σ. 1583. Ο κατάλογος είναι μακρύς, αλλά αξίζει να τον παραθέσουμε (αντιγράφω από τον Σαμπάνη, ό.π., σ. 1584-1586. Καταγράφονται οι συνθέτες και τα έργα αλφαβητικά και στη συνέχεια οι σαιζόν. Σε αγκύλες οι πιθανολογούμενες παραστάσεις): Apolloni Giuseppe: *L' Ebreo* (ή *Leila di Granata*) 1862/3, Auber, Daniel-François-Esprit : *La Muta di Portici* 1857/8, 1858/9, Bellini, Vincenzo: *Beatrice di Tenda* 1841/2, 1842/3, 1852/3, *I Capuleti e i Montecchi* 1840/1, 1851/2, *Norma* 1840, 1840/1, 1841/2, 1843/4, 1846, 1851/2, 1852/3, 1858/9, 1859/60, *Il Pirata* 1842/3, *I Puritani* 1851, *La Sonnambula* 1840, 1840/1, 1842/3, 1852/3, [1862/3], Copolla Pietro Antonio: *Nina, pazza per amore* 1840, De Giosa, Nicola: *Don Checco* 1858/9, 1862/3, Donizetti, Gaetano: *Anna Bolena* 1843/4, *Belisario* 1840, 1840/1, 1853/4, *Il campanello (di notte)* 1857/8, *Don Pasquale* [1851/2], 1856/7, *L' Elisir d' amore* 1842/3, 1852/3, 1862/3, *La figlia del reggimento* 1852/3, 1859/60, *Il furioso (nell' isola di San Domingo)* 1840/1, *Gemma di Vergy* 1841/2, 1842/3, 1846, 1852/3, 1859/60, *Linda di Chamounix* 1851/2, 1853/4, 1857/8, *Lucia di Lammermoor* 1840, 1840/1, 1842/3, 1843/4, 1846, 1851, 1852/3, 1856/7, 1859/60, 1862/3, *Lucrezia Borgia* 1843/4, 1852/3, 1855/6, 1859/60, *Poliuto* 1853/4, *La Favorita* 1858/9, *Maria de Rudenz* 1856/7, *Marino Faliero* [1843 ή 1846], 1853/4, *Roberto Devereux* 1842/3, *Torquato Tasso* 1846, Fabbrichesi, Gennaro: [*Il giuramento di Germanos*] [1842/3], Fioravanti, Vincenzo: (*Il ritorno di*) *Columella* 1851/2, *Don Procopio* 1853/4, Mercadante, Saverio: *Il giuramento* 1851/2, Pacini, Giovanni: *Bondelmonte* 1857/8, *Saffo* 1851, Raimondi, Pietro: *Il Ventaglio* 1855/6, Ricci, Federico: *Corrado d' Altamura* 1855/6, *Le prigionie di Edimburgo* 1851/2, Ricci, Luigi: *Un' avventura di Scaramuccia* 1842/3, *Il birrajo di Preston* 1855/6, 1856/7, *Chiara di Rosembergh* 1840, *Chi dura vince* 1842/3, 1851, Ricci, Federico & Luigi: *Crispino e la Comare* 1855/6, Rossi, Lauro: *I falsi monetari* 1851, 1852/3, Rossini, Gioacchino: *Il Barbiere di Siviglia* 1837, 1840, 1840/1, 1842/3, 1846, 1851, 1851/2, 1852/3, 1853/4, 1856/7, *La Cenerentola* 1852/3, 1857/8, *La gazza ladra* 1840/1, [*L' Italiana in Algeri*] [1841/2], *Matilde di Shabran* 1856/7, *Semiramide* 1856/7, Verdi, Giuseppe: *Aroldo* 1862/3, *Attila* 1851/2, 1852/3, 1853/4, *I due Foscari* 1851, 1855/6, *Ernani* 1851, 1853/4, 1856/7, 1859/60, 1862/3, *I Lombardi (alla prima crociata)* 1851/2, 1853/4, [1856/7], *Luisa Miller* [1851/2], 1852/3, 1855/6, 1856/7, [1857/8], *Macbeth* 1855/6, 1856/7, *I Masnadieri* 1852/3, 1859/60, *Nabucco* 1851/2, 1852/3, 1858/9, *Rigoletto* 1853/4, *La Traviata* 1855/6, 1857/8, 1862/3, *Il Trovatore* 1853/4, 1855/6, 1856/7.

<sup>39</sup> Για το διάστημα 1820-1900 ο Σαμπάνης έχει καταγράψει για την Κέρκυρα 513 επιβεβαιωμένες παραγωγές (και δεκάδες πιθανολογούμενες), για τη Ζάκυνθο 166 και για την Κεφαλλονιά 39. Βλ. σχετικά «Παραστασιολόγιο όπερών που άναβιβάστηκαν στα θέατρα τών Έπτανήσων [...]», ό.π.

επισκέπτονται τη χώρα και να γνωρίζουν στο ελληνικό κοινό το ρεπερτόριο της σοβαρής αλλά και ελαφράς γαλλικής όπερας. Τη δεκαετία του 1870 η Αθήνα (αλλά και η Ερμούπολη) πρωτογνώρισε το είδος της *opéra-comique* – που εντελώς λανθασμένα αποδίδεται συχνά ως κωμικό είδος –<sup>40</sup> με έργα των Boieldieu (*La dame blanche*), Auber (*Le Domino Noir*), Adam (*Le Châlet*) της *grand-opéra*, με έργα κυρίως των Meyerbeer και Halévy καθώς και, βεβαίως οπερέτες του Offenbach και του Lecocq. Η ώρα της γερμανικής μουσικής είχε έρθει, και, όπως θα δούμε, το κοινό της Αθήνας, τουλάχιστον, την δέχθηκε με προσμονή και ενθουσιασμό.

Στη μουσική ζωή της πρωτεύουσας καθοριστικό ρόλο έπαιξε εκείνη την εποχή (το 1871) η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών. Ο στόχος του πρώτου μουσικοδραματικού ιδρύματος στον τόπο μας ήταν η καλλιέργεια της μουσικής και θεατρικής παιδείας και συνεπακόλουθα της μουσικής και θεατρικής ζωής. Όπως έχει φανεί από τα αρχεία του ιδρύματος, η δημιουργία του Ωδείου Αθηνών στόχευε στην καλλιέργεια της μέσης και κατώτερης κοινωνικής τάξης και όχι της θεωρούμενης «καλής κοινωνίας» της πρωτεύουσας. Η δωρεάν φοίτηση τα πρώτα χρόνια, η συνεργασία με το Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα, καθώς και τα επαγγέλματα των πρώτων μαθητών (εκτός από φοιτητές Νομικής και Ιατρικής συναντούμε και πολλά τεχνικά επαγγέλματα), πιστοποιούν την κοινωνική πολιτική του ιδρύματος.<sup>41</sup> Το γεγονός αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία για την μουσική παιδεία των Αθηναίων κατά το τελευταίο τέταρτο του αιώνα, καθώς το Ωδείο Αθηνών ήρθε να καλύψει μια σημαντική ανάγκη της αθηναϊκής κοινωνίας, τη μουσική (και θεατρική) καλλιέργεια ολόκληρης της κοινωνίας. Ταυτόχρονα, εκτός από την μουσική παιδεία το Ωδείο Αθηνών ανέπτυξε και την ίδια τη μουσική ζωή, αξιοποιώντας το δυναμικό του ίδιου του ιδρύματος (μαθητές και καθηγητές) ή και μετακαλώντας σημαντικούς ξένους καλλιτέχνες. Δεν είναι χωρίς σημασία πως και στο ζήτημα του βαγκνερισμού το Ωδείο Αθηνών θα παίξει, όπως θα δούμε, κεντρικό ρόλο.

Η γνωριμία με το έργο του Wagner στην Ελλάδα ξεκίνησε στα 1862. Το έτος αυτό, για τα δεδομένα μιας χώρας όπως η Ελλάδα, δηλαδή, μιας χώρας σχετικώς απομονωμένης (γεωγραφικώς τοποθετημένης στην άκρη της Ευρώπης και χωρίς άμεση επικοινωνία με άλλες χώρες όπου υπήρχε έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα), αλλά και μιας χώρας που αριθμούσε τριάντα έτη ελεύθερου βίου, το

<sup>40</sup> Το είδος της *opéra-comique*, που καλύπτει τρεις αιώνες μουσικής ζωής στην Γαλλία και σχετίζεται με την ιστορία της γαλλικής όπερας, θεραπεύθηκε από πολλούς και διαφορετικούς συνθέτες (Ξεκινώντας από τους Philidor, Monsigny και Grétry έως τον Auber, τον Thomas και τον Bizet ή τον Donizetti, ακόμη και τον Δημήτρη Μητρόπουλο) και περιέλαβε στους κόλπους του πολλά διαφορετικά είδη όπερας, που έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό το γεγονός ότι εκτός από το αδόμητο κείμενο, συμπεριλαμβάνουν και πρόζα, ενώ το κωμικό στοιχείο δεν είναι απαραίτητο συστατικό (ο όρος *comique* δεν σημαίνει εν προκειμένω το κωμικό, όπως αντιστοίχως ο όρος *comédien* δεν σημαίνει κωμικός ηθοποιός, αλλά ηθοποιός του θεάτρου). Για την ιστορία και εξέλιξη της *opéra-comique*, βλ. Raphaëlle Legrand – Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique, Trois siècles de vie théâtrale*, Sciences de la Musique, Paris, C.N.R.S., 2002.

<sup>41</sup> Stella Kourmpa, «A Musical School for the Middle Class: Musical Education as a National Demand» Roderick Beaton, Katerina Levidou, Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos (eds.), *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge (υπό έκδοση).

έτος γνωριμίας με το φαινόμενο Wagner είναι πρώιμο. Ο πνευματικός κόσμος της Ελλάδας την εποχή εκείνη δεν έμεινε πίσω, όπως συνηθίζεται να λέγεται, αλλά παρακολουθούσε από κοντά τα γεγονότα της Ευρώπης, και συχνά πρωτοστατούσε σε αυτά, όπως θα δούμε και στη συνέχεια της παρούσας μελέτης. Η περίπτωση του ελληνικού βαγκνερισμού παρουσιάζει, όπως και κάθε βαγκνερισμός, τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, με τη διαφορά πως για την Ελλάδα, όλα έγιναν πάρα πολύ γρήγορα. Από το 1862 οπότε και εντοπίζεται για πρώτη φορά το όνομα του Wagner στον ελληνικό Τύπο ως το 1902, που γίνεται η πανελλήνια Πρώτη βαγκνερικού έργου (του *Lohengrin* στην Κέρκυρα), η ελληνική διάνοηση γνώρισε, διέδωσε και αφομοίωσε τα νάματα της βαγκνερικής δημιουργίας με τρόπο τόσο θαυμαστό, ώστε να συνομιλεί επάξια με άλλες χώρες της Ευρώπης που είχαν ασυγκρίτως πιο πρόσφορες συνθήκες γνωριμίας και εξέλιξης του φαινομένου του βαγκνερισμού. Αν ο Wagner γνώριζε το σύνολο των στοιχείων που απαρτίζουν τον ελληνικό βαγκνερισμό της εποχής, θα είχε έναν ακόμη λόγο να θαυμάζει την νεώτερη Ελλάδα, που, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, ήταν η αιτία για την οποία ενδιαφέρθηκε για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, που, τελικά, τόσο βαθιά τον επηρέασε.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο Wagner και η νεώτερη Ελλάδα

[...] Τα γεγονότα του πολέμου της ελληνικής ανεξαρτησίας μου προκαλούσαν έντονη συγκίνηση. Η αγάπη μου για την Ελλάδα, που αργότερα στράφηκε με ενθουσιασμό προς τη μυθολογία και την ιστορία της αρχαίας Ελλάδας, γεννήθηκε από την συμπόνοια και τον θαυμασμό που μου ενέπνεαν τα ανδραγαθήματα που συνέβαιναν τότε.

(Richard Wagner, *Mein Leben*, I, 12)

Η σχέση του Richard Wagner με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό είναι γνωστή και ιδιαίτερος μελετημένη. Όμως η σχέση του με την νεώτερη Ελλάδα και τους σύγχρονους του Έλληνες αποτελεί έναν τομέα εντελώς άγνωστο. Στο κεφάλαιο αυτό, που θα παρουσιάσει τις σημαντικότερες προσωπικότητες που γνώρισαν τον Γερμανό δημιουργό ή που κινήθηκαν στον πνευματικό και καλλιτεχνικό του κύκλο, θα γίνει μια απόπειρα ανασύνθεσης γεγονότων μιας εποχής, η οποία ανατρέπει εντελώς την εικόνα που είχαμε μέχρι τώρα. Στη συναρπαστική αφήγηση της ζωής του<sup>42</sup> ο Richard Wagner καταθέτει πλήθος πολύτιμων πληροφοριών και για τον λάτρη του μεγάλου δημιουργού αλλά και για τον ερευνητή της ζωής και του έργου του. Από τις πληροφορίες αυτές, όσες αφορούν ζητήματα ελληνικού ενδιαφέροντος, καθώς και οι αντίστοιχες που καταθέτει η δεύτερη σύζυγός του Cosima στα δικά της ημερολόγια<sup>43</sup> (απολύτως προσανατολισμένα στη ζωή της με τον Richard) αξιοποιήθηκαν και σχολιάζονται στην παρούσα μελέτη στο μέτρο του δυνατού.

Δεν θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για την σχέση του μεγάλου Γερμανού δημιουργού με την νεώτερη Ελλάδα και να μην αναφερθεί σε ένα χωρίο των απομνημονευμάτων του που ανατρέπει, σε μεγάλο βαθμό, την εικόνα που είχαμε για τη σχέση του με την αρχαία και νεώτερη Ελλάδα, καθώς, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Wagner, το ενδιαφέρον του για την ελληνική αρχαιότητα δεν ξεκίνησε από την κλασική γερμανική του παιδεία. Αντιθέτως, ήταν η σύγχρονη Ελλάδα που διάβαζε και γνώριζε από τις εφημερίδες και τα κατορθώματα των αγωνιστών της ελληνικής επανάστασης που τον έκαναν να ενδιαφερθεί για τη χώρα αυτή και να την θαυμάσει, και όταν αργότερα θα ασχολούνταν με την μακραίωνη ιστορία και τον πολιτισμό της, να την αντιπαραβάλει με τη σύγχρονη. Παραθέτω το σχετικό χωρίο:

<sup>42</sup> R.W., *Mein Leben*. Η αφήγηση αυτή ξεκινά από την παιδική του ηλικία και σταματά στην εποχή που γνώρισε την δεύτερη και σημαντικότερη σύντροφο της ζωής του, Cosima Liszt, της οποίας η αφήγηση (βλ. επόμενη υποσημείωση) συμπληρώνει ουσιαστικά και την εξιστόρηση της υπόλοιπης ζωής του συνθέτη.

<sup>43</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band I-IV, Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich, 1976, στο εξής: C.W., *Die Tagebücher*.

Τα άρθρα των εφημερίδων και των ημερολογίων για τα γεγονότα του πολέμου της ελληνικής ανεξαρτησίας μου προκαλούσαν έντονη συγκίνηση. Η αγάπη μου για την Ελλάδα, που αργότερα στράφηκε με ενθουσιασμό προς τη μυθολογία και την ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας, γεννήθηκε από την συμπόνοια και τον θαυμασμό που μου ενέπνεαν τα ανδραγαθήματα που συνέβαιναν τότε. Θυμάμαι πως μελετώντας για τον αγώνα των Ελλήνων εναντίον των Περσών, ανακαλούσα τα συναισθήματα που είχα αισθανθεί, όταν παρακολουθούσα τις περιπέτειες της επανάστασης των σύγχρονων Ελλήνων εναντίον των Τούρκων.<sup>44</sup>

Το απόσπασμα αυτό αποτελεί μια σπάνια μάλλον σύγκριση της Αρχαίας με την Νεώτερη Ελλάδα που γίνεται με βάση τη δεύτερη και όχι το αντίθετο. Εδώ ο νεαρός Wagner, φαίνεται πρώτα να γοητεύτηκε από την ανδρεία και την τόλμη των Ελλήνων αγωνιστών της επανάστασης, και με αυτούς ως πρότυπο, να σύγκρινε τον Λεωνίδα και τον Θεμιστοκλή. Για έναν δημιουργό που τόσο θαύμασε και τίμησε το αρχαίο ελληνικό πνεύμα (τόσο που να συσχετίζει το καλλιτεχνικό του όραμα με το κατεξοχήν πολιτιστικό προϊόν αυτού του πολιτισμού – το αρχαίο δράμα), η σύγκριση αυτή αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία. Γιατί δεν πρόκειται για την ρομαντική εξύψωση της νεώτερης Ελλάδας ως φορέα συνέχειας του αρχαίου πολιτισμού, αλλά για την αξία που η νεώτερη Ελλάδα έχει από μόνη της, χάρις στους ανθρώπους της, που φάνηκαν, πρώτοι αυτοί, άξιοι του θαυμασμού του. Δεν είναι τυχαίο πως ο θαυμασμός αυτός για τους σύγχρονους του Έλληνας οδήγησε τον έφηβο Wagner να συνθέσει, λίγο αργότερα, στο πλαίσιο μια σχολικής εργασίας, ένα χορικό για την Ελληνική Επανάσταση σε ελληνικούς στίχους:

Έγραφα ένα χορικό σε ελληνικούς στίχους για τον Αγώνα για την Ανεξαρτησία στην Ελλάδα. Υποθέτω πως αυτό το ποίημα ήταν για την ελληνική γλώσσα και την ποιητική της περίπου ό,τι ήταν οι σονάτες και οι εισαγωγές μου της εποχής εκείνης για τη μουσική – αποτέλεσμα ουσιαστικής σπουδής.<sup>45</sup>

Οι σύγχρονοι Έλληνες που γνώρισαν και που σχετίστηκαν με κάποιο τρόπο με τον Γερμανό δημιουργό δεν ήταν λίγοι. Στο κεφάλαιο αυτό θα σταθούμε στις σημαντικότερες εντοπισμένες περιπτώσεις.

---

<sup>44</sup> «Wogegen die Zeitungs - und Kalenderberichte über die Vorfälle des griechischen Befreiungskampfes drastisch aufregend auf mich wirkten. Meine Liebe für Griechenland, die sich späterhin mit Enthusiasmus auf die Mythologie und Geschichte des alten Hellas warf, ging somit von der begeisterten und schmerzlichen Theilnahme an Vorgängen der unmittelbaren Gegenwart aus. Ich entsinne mich, später in dem Kampf der Hellenen gegen die Perser immer die Eindrücke dieses neuesten griechischen Aufstandes gegen die Türken wiedergefunden zu haben», R.W., *Mein Leben*, I, σ. 12.

<sup>45</sup> «Verfasste ich einen Chorgesang in griechischer Sprache auf den neuesten griechischen Freiheitskampf. Ich vermuthe wohl, dass dieses griechische Poem zur griechischen Sprache und Poetik sich mag verhalten haben, wie meine damaligen Sonaten und Ouvertüren zur wirklich gründlich erlernten Musik sich verhielten», *ό.π.*, σ. 47.

## Υποκεφάλαιο 1.

### Έλληνες που γνώρισαν τον Wagner ή κινήθηκαν στον κύκλο του.

Η προσωπική γνωριμία που είχε ο Richard Wagner με κάποιους σημαντικούς Έλληνες της εποχής του είναι κάτι που δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο. Ο μακίνας των τεχνών και Εθνικός ευεργέτης Νικόλαος Δούμπας, που βοήθησε σημαντικά, με την γενναία οικονομική του χορηγία, το έργο του Wagner στο Bayreuth, ο διπλωμάτης Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο οποίος γνώρισε τον Γερμανό συνθέτη και συνομίλησε μαζί του για ζητήματα μουσικής, αλλά, κυριότερα, ο μαθητής και συνεργάτης του Δημήτριος Λάλλας αποτελούν ούτως ή άλλως σημαντικές προσωπικότητες του ελληνισμού και δεν είναι τυχαίο πως οι δρόμοι τους διασταυρώθηκαν με εκείνον του Wagner. Αλλά και η παράσταση του *Rienzi* που δόθηκε προς τιμήν του βασιλέα των Ελλήνων στη Βιέννη έχει την εμβληματική της αξία, καθώς και οι συμμετοχές του αποφοίτου του Ωδείου Αθηνών Ευρυσθένη Γκίτζα στις παραστάσεις του Bayreuth, ή η διεθνής καριέρα του Έλληνα οξυφώνου, επίσης μαθητή στο Ωδείο Αθηνών, Ιωάννη Αποστόλου στον ρόλο του Lohengrin. Τέλος, η πρώτη Ελληνίδα θιασώτις του Wagner, η Κερκυραία λογία Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη, διατηρούσε στενή επικοινωνία με ανθρώπους που βρίσκονταν στον κύκλο του Γερμανού συνθέτη, ενώ αντάλλαζε μαζί τους γνώμες και επιστολές για το έργο του. Όλοι αυτοί οι σημαντικοί άνθρωποι βρέθηκαν με κάποιο τρόπο κοντά στον Wagner και επηρεάστηκαν από αυτόν, πιθανόν δε και τον επηρέασαν. Η σκέψη και η δράση τους δεν θα μπορούσε παρά να αποτελεί ένα κομμάτι του ελληνικού βαγκνερισμού.

## 1. Νικόλαος Δούμπας. Ο Έλληνας μαικίνας στον βωμό του Bayreuth.

Αναφερόμενος σε μια περιπέτεια που είχε ο Wagner στο τελωνείο των αυστριακών συνόρων το 1861, μας καταθέτει, στα απομνημονεύματά του, πως ο φίλος του, και μετέπειτα πεθερός του, Franz Liszt, του είχε χαρίσει μια ταμπακιέρα με εκλεκτά τσιγάρα που ο βαρώνος Σίνας είχε δωρίσει στον Ούγγρο συνθέτη.<sup>46</sup> Ο Σίμων Σίνας (1810-1876) υπήρξε ένας από τους επιφανέστερους ευεργέτες της Ελλάδας, ιδιαιτέρως φιλόμουσος, του οποίου το όνομα μνημονεύεται σε σχολεία, εκπαιδευτήρια, εκκλησίες και ωδεία της Βουδαπέστης και της Βιέννης, αλλά και συνδέεται με τον χώρο της μουσικής δραστηριότητας της αυστριακής πρωτεύουσας. Συνέβαλε και αυτός στη χρηματοδότηση της κατασκευής της περίφημης Musikverein της Βιέννης (της οποίας ο βασικός χρηματοδότης ήταν ο Νικόλαος Δούμπας), είχε προσωπική γνωριμία με τον Liszt, όπως μαρτυρεί η καταγραφή του Wagner, ενώ από τα ημερολόγια της Cosima ξέρουμε πως τον Μάρτιο του 1869, ο στενός συνεργάτης του Wagner και ο πρώτος αρχιμουσικός της *Τετραλογίας*, Hans Richter, θα ταξίδευε στη Βιέννη για να παίξει στο σπίτι του Σίνα για 500 φιορίνια.<sup>47</sup> Η τόσο σημαντική εμπλοκή του Σίμωνα Σίνα με τις τέχνες και τη μουσική, και ιδιαιτέρως με τον Wagner, δεν ήταν μοναδικό φαινόμενο. Υπήρξε και ένας άλλος Έλληνας μαικίνας, το όνομα του οποίου συνδέθηκε άρρηκτα με την ενίσχυση και διάσωση των τεχνών στη Βιέννη, και ιδιαιτέρως με τον Richard Wagner, ο Νικόλαος Δούμπας.

Ο Νικόλαος Στ. Δούμπας γεννήθηκε στη Βιέννη το 1830, όπου, από τις αρχές του αιώνα, είχε μεταναστεύσει ο πατέρας του Στέργιος (1794-1870).<sup>48</sup> Καταγόμενος από την Κοζάνη, ο Στέργιος είχε ασχοληθεί με το εμπόριο και την υφαντουργία, ιδρύοντας στη Βιέννη, αλλά και στην Ελλάδα, εμπορικό οίκο, ο οποίος ολοένα και μεγάλωνε. Ο Νικόλαος καθώς και ο αδελφός του Μιχαήλ (γενν. 1828) τελείωσαν τις γυμνασιακές του σπουδές στη Βιέννη, αλλά κατά το διάστημα 1848-50, τα αδέρφια Δούμπα εστάλησαν από τον πατέρα τους στην Αθήνα (στην οικία του πρέσβη της Αυστρίας) για να κρατηθούν μακριά από τις επαναστατικές δράσεις στη Βιέννη. Ο Νικόλαος, επιστρέφοντας στην Αυστρία και μετά το πέρας των εγκύκλιων σπουδών του, ασχολήθηκε με το εμπόριο και τις οικογενειακές επιχειρήσεις, αλλά και με τον δημόσιο βίο και την πολιτική. Ανέλαβε τη διεύθυνση του Συλλόγου Καλών Τεχνών, ήταν ιδρυτικό μέλος και έφορος του Μουσείου Εφαρμοσμένων Τεχνών, αντιπρόεδρος

<sup>46</sup> «Liszt hatte mir in Weimar ein Kistchen der kostbarsten, von Baron Sina ihm selbst verehrten, Cigarren geschenkt», R.W., *Mein Leben*, II, σ. 778.

<sup>47</sup> «R. hat einen Brief von Hans [...] nach Wien meldet, wo er beim Baron Sina für 500 Gulden spielt», C.W., *Die Tagebücher*, I, σ. 69. Εγγραφή της 10<sup>ης</sup> Μαρτίου 1869.

<sup>48</sup> Για τον Δούμπα και την οικογένειά του βλ. το διδακτορικό της Elvira Konecny, *Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wien, 1970· I. Τζαφέτας-Elvira Konecny, *Νικόλαος Δούμπας (1830-1900)= Nicolaus Dumba (1830-1900): 100 χρόνια από το θάνατο του Μαικίνα των Τεχνών και Εθνικού ευεργέτη της Αυστρίας και της Ελλάδας*, Θεσσαλονίκη, χ.ό.ε., 2002, καθώς και την αγγλική έκδοση: John Tzafettas-Elvira Konecny, *Nikolaus Dumba (1830-1900): A dazzling figure in imperial Vienna*, London, Akakia Publications, 2015. Τέλος, πρβλ. και <http://www.tattendorf.at/nicolaus-dumba>.

της Εταιρείας των Φίλων της Μουσικής (θέση από την οποία πρωτοστάτησε στην ανέγερση του συναυλιακού της χώρου), πρόεδρος της ανδρικής χορωδίας της, αλλά και βουλευτής (από το 1870 έως το 1896 ήταν μέλος της Κάτω Βουλής, από το 1885 ισόβιο μέλος της Άνω Βουλής, δηλαδή της γερουσίας), ενώ από το 1896 χρίστηκε μυστικοσύμβουλος του αυτοκράτορα Φραγκίσκου Ιωσήφ. Ταυτόχρονα, συνέβαλε και οικονομικά στον δημόσιο βίο της Αυστρίας, βοηθώντας, μεταξύ άλλων, στην ανέγερση του αυστριακού Κοινοβουλίου, του πανεπιστημίου, της Ακαδημίας των τεχνών, του δημαρχείου της Βιέννης, του Καθεδρικού ναού του Αγίου Στεφάνου της Βιέννης και βεβαίως του Μεγάρου Μουσικής της Βιέννης (Musikverein), χώρος που κατασκευάστηκε με πρωτοβουλία του Δούμπα, και γι' αυτό και η μια οδός έξω από το κτίριο αυτό, φέρει το όνομά του (Dumbastrasse). Πρόεδρος της ελληνικής κοινότητας της ορθόδοξης εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου, διατήρησε την σχέση του με την Ελλάδα, όχι μόνο βοηθώντας όσους Έλληνες βρίσκονταν στην Γερμανία και την Αυστρία (ο Θεαγένης Λιβαδάς αναφέρεται ρητώς στη βοήθεια του Δούμπα σε Έλληνες που φοιτούσαν στο ωδείο της Βιέννης<sup>49</sup> – κάτι που, όπως θα δούμε, επιβεβαιώνεται και από άλλη πηγή), αλλά και όποιον Έλληνα «καὶ ἄγνωστος, καὶ τῆς βοηθείας αὐτοῦ εἴτε ἄξιος, εἴτε ἀνάξιος, οὐδέποτε ἔκρουσε τὴν φιλόξενον θύραν καὶ ἀπῆλθε κεναῖς ταῖς χερσίν».<sup>50</sup> Δεν είναι χωρίς σημασία, τέλος, πως η γενναιοδωρία του, συχνά, εκφραζόταν συνοδευόμενη από πνεύμα αυταπάρνης και ταπεινοφροσύνης, καθώς την χάριζε χωρίς να επιθυμεί να την εξαργυρώνει (χαρακτηριστική η «αυτεπάγγελτη» οικονομική του συνδρομή στην Κρητική επανάσταση την οποία «προσήνεγκεν κρυφά»)<sup>51</sup>.

Η κλίση του Δούμπα προς τις καλές τέχνες αποτυπώθηκε και στην οικία του στη Βιέννη, η οποία διακοσμήθηκε με έργα που είχαν φιλοτεχνηθεί ακριβώς για αυτόν τον σκοπό, κυρίως από τους Hans Makart (1840-1884) και Gustav Klimt (1862-1918). Μάλιστα, ο δεύτερος εμπνεύστηκε από την ιδιαίτερη αγάπη του Δούμπα για τον συνθέτη Franz Schubert (1797-1828)<sup>52</sup> το έργο *Ο Schubert στο πιάνο*, το οποίο δημιουργήθηκε για να κοσμήσει την αίθουσα της μουσικής στο παλάτι του Δούμπα, και όπου απεικονίζεται μια φανταστική – βεβαίως – σκηνή (ο Δούμπας δεν πρόβλαβε να γνωρίσει τον Schubert, ο οποίος είχε πεθάνει δύο χρόνια πριν γεννηθεί ο Έλληνας θαυμαστής του), στην οποία ο Γερμανός συνθέτης παίζει πιάνο για μέλη της οικογένειας του Δούμπα. Χάρης στον Δούμπα κατασκευάστηκε το άγαλμα του Schubert, που κόσμησε την πλατεία μπρος στο σπίτι του, αλλά και αργότερα των Mozart και Brahms. Ο τελευταίος ήταν προσωπικός του φίλος (συχνά μοιράζονταν το θεωρείο του Δούμπα στη Musikverein), ενώ από την αλληλογραφία του Έλληνα φιλόμουσου, που σώζεται στην Δημοτική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, διαφαίνεται η

<sup>49</sup> Θ[εαγένης]Λ[ιβαδάς], *Τῆ μακαρία σκιᾶ τοῦ ἀοιδήμου Νικολάου Στ. Δούμπα*, τῆ 28.4.1900 / Th[eagenis] L[ibadas], *Den Manen des Unvergesslichen Nicolaus Dumba*, 28 April 1900, Wien, Verlag der Griech-Oriental Kirchengemeinde zur Heil Dreifaltigkeit, 1900, σ. 8.

<sup>50</sup> Ο.π.

<sup>51</sup> Ο.π., σ. 7.

<sup>52</sup> Εκτενής αναφορά στη σχέση του Δούμπα με τον Schubert γίνεται στο Scott Messing, *Schubert in the European Imagination vol. 2, Fin-de-siècle Vienna*, New York, University of Rochester Press, 2007.

σχέση του Δούμπα, και με άλλες εξέχουσες μουσικές προσωπικότητες της εποχής, εκτός από τον Brahms: Eduard Hanslick, Johann von Herbeck, Franz Liszt, Hans Richter, Clara Shumann, αλλά και την Cosima και τον Richard Wagner, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Φίλος του ήταν και ο «βασιλιάς του βαλς» Johann Strauss, ο οποίος του αφιέρωσε το βαλς η *Νέα Βιέννη (Neue Wien)*, για την γενικότερη προσφορά του στην αναγέννηση της αυστριακής πρωτεύουσας στον χώρο των τεχνών. Η φροντίδα και αγάπη του για τη μουσική του Schubert, τον οδήγησαν στη συγκέντρωση όλων σχεδόν των χειρόγραφων και τυπωμένων του συνθέσεων του, οι οποίες δωρίθηκαν, μαζί με πλήθος άλλων συνθέσεων αλλά και κειμένων των Goethe, Beethoven, Gluck, Mozart κ.ά. στην Δημοτική Βιβλιοθήκη της Βιέννης. Ο Δούμπας τιμήθηκε με τον τίτλο του επίτιμου Δημότη της Βιέννης και τάφηκε το 1900 στο Δημοτικό Κοιμητήριο της πόλης πλάι στους Mozart, Schubert και Brahms σε ένδειξη τιμής και αναγνώρισης της προσφοράς του στον χώρο της μουσικής.

Στην σύντομη αυτή και περιληπτική αποτίμηση της προσφοράς του Νικολάου Δούμπα δεν θα μπορούσαμε να μην σχολιάσουμε το ενδιαφέρον που ο Έλληνας φιλόμουσος έδειξε για τη μουσική παιδεία στην Ελλάδα, έτσι όπως αποτυπώνεται στο αρχείο του Ωδείου Αθηνών. Αν και το θέμα αυτό θα αποτελέσει αντικείμενο άλλης μελέτης, αξίζει να αναφέρουμε ότι στα πρώτα έντυπα *Πεπραγμένα* του ιδρύματος, διαβάζουμε πως, «ό εν Βιέννη κ. Ν. Δούμπας», δώρισε «διάφορα μουσικά βιβλία».<sup>53</sup> Σύμφωνα με την έρευνα του Αθ. Τρικούπη,<sup>54</sup> το ενδιαφέρον του Έλληνα μαικίνα για την υπόθεση του Ωδείου Αθηνών, ξεκίνησε πριν ακόμη την ίδρυσή του, όπως μαρτυρά η εύρεση στα αρχεία του Υπουργείου Εξωτερικών, επιστολή τού Έλληνα πρέσβη στην Αυστρία, Γρηγορίου Υψηλάντη, προς τον πρωθυπουργό της Ελλάδας και Υπουργό Εξωτερικών, Δημήτριο Βούλγαρη, στην οποία φαίνεται πως ο Δούμπας έστειλε αυτά τα μουσικά βιβλία ανταποκρινόμενος σε αίτημα που είχε κάνει ο Βούλγαρης προς όλες τις ελληνικές πρεσβείες ευρωπαϊκών πόλεων με σημαντική μουσική ζωή (όπως το Παρίσι, η Βιέννη, το Λονδίνο, η Νάπολη, το Μιλάνο), με στόχο τη συλλογή πληροφοριών αλλά και υλικού που θα μπορούσε να βοηθήσει την καλύτερη λειτουργία τού υπό σύσταση Ωδείου Αθηνών. Η επιστολή αυτή του Υψηλάντη έλεγε:

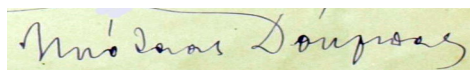
Ἴνα ἐκτελέσω τὴν διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 9265 ὑπουργικοῦ ἐγγράφου δοθεῖσαν μου παραγγελίαν ὑπὲρ τοῦ ἀρτίως ἐν Αθήναις συστηθέντος Μουσικοῦ Συλλόγου, ἀπετάνθην πρὸς τὸν Κύριον Νικόλαον Δούμπαν, Βουλευτὴν εἰς τὸ Reichsrath καὶ πρόεδρον τοῦ περιφήμου ἐν Βιέννη Μουσικοῦ Συλλόγου Maennergesangsverein. Εἰς ἀπάντησιν τῆς ἐπὶ τούτῳ ἐπιστολῆς μου ὁ Κ. Δούμβας, Ἕλλην τὸ γένος, καὶ ἀποδεικνύων εἰς πᾶσαν περίστασιν ὅτι ἀκραιφνέστατον διατηρεῖ τὸ πρὸς τὴν γεννέτειραν αὐτοῦ πατρίδα αἴσθημα, ἐπροθυμοποιήθη νὰ προσφέρῃ ὡς δῶρον πρὸς τὸν Μουσικὸν Σύλλογον

<sup>53</sup> Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἐκθεσις τῶν ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως αὐτοῦ Πεπραγμένων, Ἰούλιος 1871-Ἰούνιος 1875, Αθήνησι, Τύποις Ἀνδρέου Κορομηλά, 1875, σ. 26.

<sup>54</sup> Τρικούπης, «Ο Wagner και ο ελληνικός κόσμος», ὁ.π. Ευχαριστῶ θερμῶς τον κ. Τρικούπη, ο οποίος μου διέθεσε το ανέκδοτο κείμενο της ανακοίνωσής του αυτής. Πρβλ. και Athansios Trikoupis, *Western Music in Hellenic Communities: Musicians and Institutions*, Αθήνα, Ε.Κ.Π.Α., 2015, σ. 90.

Αθηνῶν τὴν μουσικὴν συλλογὴν, ἣν λαμβάνω τὴν τιμὴν νὰ στείλω σήμερον πρὸς τὴν Ὑμετέραν Ἐξοχότητα. Ἐπιτρέψατέ μοι, Κύριε Ὑπουργέ, νὰ Σᾶς παρακαλέσω, ὅπως εὐαρεστηθῆτε νὰ μοῖ διαβιβάσητε, πρὸς ἀναγνώρισιν τῆς ὄντως φιλελληνικῆς ταύτης προθυμίας τοῦ Κ. Δούμπα, εὐχαριστηρίους ἐπιστολάς ὑμῶν τε καὶ τοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου.<sup>55</sup>

Ο νεοϊδρυθεὶς σύλλογος ἔλαβε, μέσω του πρέσβευς, και, εν συνεχείᾳ, του Ὑπουργοῦ Ἐξωτερικῶν, τὴ μουσικὴ αὐτὴ συλλογὴ και ανταποκρίθηκε, βεβαίως, στην σχετικὴ ευχαριστία πρὸς τον Δούμπα.<sup>56</sup> Μάλιστα, χάρις σε αὐτὴν τὴν τυπικὴ ἀπάντησις ευχαριστιῶν μαθαίνουμε πὼς ἡ μουσικὴ συλλογὴ που ἔστειλε ὁ Δούμπας ἦταν ἓνα βιβλίον «ἄσμάτων καὶ μελῶν», που ἀκόμη δεν ἔχουμε ἐντοπίσει στο ἀρχεῖο του Ὁδείου Ἀθηνῶν. Σε κάθε περίπτωση, αὐτὴ ἦταν μόνο ἡ ἀρχὴ τῆς σχέσης του Ἑλληνα φιλόμουσου με τὸ σημαντικότερο μουσικοεκπαιδευτικὸ ἴδρυμα τῆς πατρίδας του. Ἀπὸ τὸ ζήτημα αὐτό, που, ὅπως εἶπαμε, θα ἀποτελέσει ἀντικείμενο ξεχωριστῆς μελέτης, ἀξίζει νὰ αναφέρουμε ὅτι χάρις σε αὐτὴν τὴν ἐπικοινωνία, διαθέτουμε και μιὰ σπάνια – ἀν ὄχι μοναδική – ὑπογραφή του στα ἑλληνικά, σε ἓνα κείμενο ἀπεσταλμένο στα 1892, στο ὁποῖο ὁ Δούμπας συστήνει μιὰ Ἑλληνίδα ἀπόφοιτο του Ὁδείου τῆς Βιέννης, τὴν Ερασμία Καλλισπέρη, ὡς ἀξία νὰ διοριστεῖ δασκάλαι στο Ὁδεῖο Ἀθηνῶν.<sup>57</sup> Ταυτόχρονα, ἡ ἐπιστολὴ αὐτὴ πιστοποιεῖ τὸ ἀμείωτο ἐνδιαφέρον του Δούμπα γιὰ τὴν μουσικὴ παιδεία στην πατρίδα του. Τέλος, σχετικά με τὴν ἐλληνομάθειά του, ἔχει σημασία νὰ αναφέρουμε τὰ λεγόμενα του βιογράφου και φίλου του πατέρα του, Ἀναστάσιου Γούδα, γιὰ τον Νικόλαο και τον ἀδελφὸ του: «τὴν καθομιλουμένην Ἑλληνικὴν καὶ λαλῶσιν καὶ γράφωσιν οἱ Δούμπα, οὐχὶ ὥσπερ τινὲς τῶν γεννηθέντων ἐν τῇ ἀλλοδαπῇ, ἀναμιγνύοντες καὶ λέξεις ἢ ἐνίοτε καὶ φράσεις ὀλοκλήρους τῆς ἐγχωρίου γλώσσης· ἀλλ' ὥσπερ οἱ γεννηθέντες καὶ σπουδάσαντες ἐν Ἀθήναις».<sup>58</sup>



Ὑπογραφή του Νικολάου Δούμπα ἀπὸ ἐπιστολὴ του πρὸς τὸ Δ.Σ. και τον Διευθυντὴ του Ὁδείου Ἀθηνῶν, με ἡμερομηνία 29 Ἰουνίου 1892 (φάκελος Εἰσερχομένων 1892).

<sup>55</sup> Ὑψηλάντης Γεώργιος, *Γράμμα πρὸς τὸν Ὑπουργὸ ἐπὶ τῶν ἐξωτερικῶν Δημήτριον Βούλγαρη*, Βιέννη 19/31.1.1871, Φ. 79/1, Διπλωματικὸ και Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν τῆς Ἑλλάδας. Δανερίζομαι τὴν ἐπιστολὴ ἀπὸ τὸ κείμενο του Ἀθανάσιου Τρικούπη (ό.π.).

<sup>56</sup> «Λαβόντες διὰ τοῦ ἐπὶ τῶν ἐξωτερικῶν ὑπουργείου τὴν συλλογὴν ἄσμάτων καὶ μελῶν, ἣν οὕτως γενναίως δωροφορεῖτε τῷ ἀρτιπαγεῖ ἡμῶν Συλλόγῳ ἐκφράζομεν ὑμῖν τὰς εὐχαριστίας αὐτοῦ περὶ τῆς φιλογενοῦς ὑμῶν μερίμνης[...], Ἀρχεῖο Ὁδείου Ἀθηνῶν, Φάκελος Εἰσερχομένων 1872. Βλ. και τὴν μεταπτυχιακὴ ἐργασία τῆς Μαρίας Παχυστή, *Ὁδεῖο Ἀθηνῶν (1871-1873): τὰ περὶ τῆς ἰδρύσεώς του μέσα ἀπὸ τὶς ἀρχεὶακὲς πηγὲς του*, Ἰόνιο Πανεπιστήμιον, Σχολὴ Μουσικῆς και Ὀπτικοακουστικῶν Τεχνῶν, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Μεταπτυχιακὸ πρόγραμμα, Κέρκυρα, 2016, σ. 44.

<sup>57</sup> Ἡ συστατικὴ ἐπιστολὴ, γραμμὴν ἀπὸ κάποιον γραμματέα του προφανῶς, γιὰ τὴν Ερασμία Καλλισπέρη που φέρει τὴν χειρόγραφη ὑπογραφή του βρίσκεται στον φάκελο Εἰσερχομένων ἐγγράφων 1892 του Ἀρχείου του Ὁδείου Ἀθηνῶν.

<sup>58</sup> Ἀναστάσιος Ν. Γούδας, *Βίοι Παράλληλοι τῶν ἐπὶ τῆς Ἀναγεννήσεως τῆς Ἑλλάδος διαπρεψάντων ἀνδρῶν, τόμος Γ', Πλοῦτος ἢ Ἐμπόριον*, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Μ.Π. Περίδου, 1870, σ. 206.

Από όλες της τέχνες ο Δούμπας έτρεφε ιδιαίτερη αγάπη για τη μουσική. Είχε κάνει μαθήματα μουσικής – με τον Georg Hellmesberger τον πρεσβύτερο (1800-1873) – και, πιθανόν, με τον διάσημο στην εποχή του τενόρο Alois Ander (1821-1864).<sup>59</sup> Λέγεται ότι είχε παίξει συχνά με τον Joseph Hellmebsberger (1828-1893) και τον περιώνυμο βιολονίστα Joseph Joachim (1831-1907) κλασικά κουαρτέτα της εποχής.<sup>60</sup> Παρότι δεν συνήθιζε να τραγουδά σολιστικά, είναι γνωστό πως είχε πολύ ωραία φωνή τενόρου. Τραγουδούσε συχνά στην ανδρική χορωδία της Βιέννης (Männengesangverein) – ήταν μέλος της από το 1852 και με μια διακοπή 11 ετών (1854-1865) παρέμεινε ως τον θάνατό του, αλλά και στην εκκλησία του Tattendorf, όπου βρισκόταν η εξοχική του κατοικία. Σε επιστολή του 1856 ο λιμπρετίστας Salomon Hermann Mosenthal (1821-1877) θαύμαζε το τραγούδι του Δούμπα: «Ξέχασα να σας πω εχθές πόσο αληθινά γοητευμένοι ακούγαμε την εκτέλεσή σας της άριας [του] Stradella. Σε όλη την παρέα μας κυριαρχούσε ο ίδιος ενθουσιασμός για τη γνήσια καλλιτεχνία σας».<sup>61</sup> Την ίδια εποχή, ο συνθέτης Selmar Bagge (1823-1896) ζητούσε στον Δούμπα να γίνει μέλος του Ωδικού συλλόγου του,<sup>62</sup> ενώ και η αυτοκράτειρα Ελισάβετ, με την οποία διατηρούσε φιλικές σχέσεις, του είχε ζητήσει να της τραγουδήσει Schubert.<sup>63</sup>

\*

Το καλοκαίρι του 1861 ο Δούμπας γνώρισε τον Richard Wagner. Ο τελευταίος είχε πάει στη Βιέννη σε μια προσπάθεια να ανεβάσει εκεί τον, άπαιχτο ακόμη, *Τριστάνο*. Με νωπή τη μνήμη του από την παταγώδη αποτυχία του στο Παρίσι (όπου την άνοιξη του ίδιου έτους είχε προσπαθήσει να ανεβάσει τέσσερα έργα του: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Ιπτάμενος Ολλανδός* και *Τριστάνος και Ιζόλδη*, και τελικώς παρουσιάστηκε μόνο το πρώτο, το οποίο κατέβηκε μετά τη δεύτερη παράσταση), ο Wagner είχε εναποθέσει όλες του τις ελπίδες στη βιεννέζικη, παγκόσμια πρεμιέρα του *Τριστάνου*. Είχε παρεμβληθεί μια αποτυχημένη προσπάθεια να ανέβει το έργο στην όπερα της Καρλσρούης. Όμως και στη Βιέννη τα πράγματα δεν πήγαιναν καλά. Τον ρόλο του Τριστάνου είχε αναλάβει ο γνωστός, στην εποχή του, τραγουδιστής, και όπως είδαμε, φίλος του Δούμπα, Alois Ander, ο οποίος όμως είχε αρρωστήσει και δεν μπορούσε να τραγουδήσει. Ο Ander φαίνεται πως ήθελε πολύ να κρατήσει αυτόν τον ρόλο – ο Wagner σημείωνε, όπως θα δούμε, πως φαινόταν να μη θέλει να αποχωριστεί ούτε μια στιγμή την παρτιτούρα του *Τριστάνου* – παρότι ο ρόλος τον δυσκόλευε πάρα πολύ, και, κατά πάσα πιθανότητα, δεν ήταν μόνο το κρύωμα που τον εμπόδιζε να

<sup>59</sup> Όπως συνάγεται από τα λεγόμενα του Ι. Τζαφέτα, στο *Νικόλαος Δούμπας (1830-1900) [...]*, ό.π., σ. 149.

<sup>60</sup> Τζαφέτας-Konecny, ό.π., σ. 149.

<sup>61</sup> Επιστολή που φυλάσσεται στο Αρχείο χειρογράφων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης (αρ. 54954). Βλ. ό.π. Η «άρια *Stradella*», όπως αποδίδεται στα ελληνικά το μέρος της επιστολής του Mosenthal, θα πρέπει να είναι η γνωστή 'Aria di chiesa', «Pietà signore», του Alessandro Stradella (1632-1682). Λιγότερο πιθανόν να πρόκειται για αναφορά σε αντίστοιχη άρια από την όπερα *Alessandro Stradella* (1837/1844) του Flotow.

<sup>62</sup> Σε επιστολή του με ημερομηνία 13 Δεκεμβρίου 1856. Βλ. Αρχείο χειρογράφων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης (αρ. χφ. 54540). Βλ. ό.π.

<sup>63</sup> Τζαφέτας-Konecny, ό.π., σ. 228.



υποστηρίζει τον βαγκνερικό ήρωα. Σε κάθε περίπτωση, τελικώς το έργο δεν ανέβηκε με τον θίασο αυτόν στη Βιέννη τη χρονιά εκείνη. Ο δημιουργός του ξεκίνησε την ενασχόληση με τη σύνθεση των *Αρχιτραγουδιστών*, ενώ ο *Τριστάνος* – που άρχισε να μοιάζει ένα έργο «μη ερμηνεύσιμο»<sup>64</sup> – θα περίμενε κάποια χρόνια ακόμη, μέχρι την προεμιέρα του, στο Μόναχο, το 1865.

Όμως το καλοκαίρι του 1861 ο Wagner ήλπιζε ακόμη στο βιεννέζικο ανέβασμα του *Τριστάνου*. Με αυτήν την αφορμή πιθανόν να γνώρισε και τον Νικόλαο Δούμπα. Όπως φαίνεται από μια επιστολή του Wagner στον Alois Ander, της 26<sup>ης</sup> Αυγούστου 1861, ήταν την προηγούμενη που ο Γερμανός συνθέτης είχε γνωρίσει τον «αξιαγάπητο φίλο κ. Τούμπα(;)».<sup>65</sup> Από το ίδιο γράμμα συνάγεται πως ο Δούμας είχε καλέσει τον συνθέτη και τους τραγουδιστές, που ετοίμαζαν το έργο, στο εξοχικό του, στο Tattendorf. Ο Wagner ζήτησε να αναβληθεί για λίγες μέρες η εκδρομή, η οποία, τελικώς πραγματοποιήθηκε στις αρχές Σεπτεμβρίου. Σε αυτήν την εκδρομή, ο Ander είχε πάρει μαζί του το σπαρτίτο του *Τριστάνου*, και, όπως φαίνεται, ήταν στην εξοχική οικία του Δούμπα στο Tattendorf – και στο πιάνο του Έλληνα θαυμαστή του Wagner – που παίχτηκαν για πρώτη, ίσως, φορά με παρουσία κοινού (τον Δούμπα) αποσπάσματα από το *Τριστάνο*.<sup>66</sup> Όπως διηγείται ο ίδιος ο συνθέτης στα απομνημονεύματά του:

[...] Πληροφορήθηκα πώς έχουν τα πράγματα εδώ, όταν, μια μέρα, μια παρέα τραγουδιστών μαζί με μένα προσκληθήκαμε στην εξοχική κατοικία ενός κ. Δούμπα, που μου είχαν παρουσιάσει ως έναν από τους πιο θερμούς υποστηρικτές μου. Ο Ander είχε φέρει το μέρος του τού *Τριστάνου*. Φαινόταν λες και ήθελε μ'αυτό να δείξει ότι δεν μπορούσε να το αποχωριστεί ούτε μια μέρα.<sup>67</sup>

Ο τριαντάχρονος, και όχι ακόμη τόσο γνωστός στην κοινωνία της Βιέννης, Νικόλαος Δούμπας συστήθηκε στον, γνωστό τοις πάσι στην αυστριακή πρωτεύουσα, πενήντάχρονο Richard Wagner, ως ένας από τους θερμότερους υποστηρικτές του. Η φράση του συνθέτη «ενός κ. Δούμπα» που συναντούμε στα απομνημονεύματα φανερώνουν πως ο Wagner δεν ήξερε, ακόμη, τίποτε για τη ζωή και τη δράση του

<sup>64</sup> Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. His life, his work, his century*, translated by J. Maxwell Brownjohn, A Helen and Kurt Wolff Book, San Diego/New York/London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1980, σ. 308.

<sup>65</sup> «[...] mit Ihrem liebenswürdigen Freunde Tumba(?)», Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Dürrer Martin - Kraft Isabel (ed.), Band 13, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2003, σ. 194.

<sup>66</sup> Αν και αυτό δεν δηλώνεται ρητά σε κανένα πρωτογενές τεκμήριο στο οποίο είχα πρόσβαση, το σημειώνει η Elvira Konecny στη διατριβή της, την οποία επίσης δεν κατάφερα να συμβουλευτώ και δανείζομαι την πληροφορία από τον Αθανάσιο Τρικούπη που την παραπέμπει στο σημείο που αναφέρεται στο ζήτημα αυτό (ό.π.). Ο ίδιος ισχυρισμός υπάρχει και στην έκδοση των Τζαφέτα-Konecny (ό.π., σ. 84-5), χωρίς όμως να παρατίθεται κάποια σχετική τεκμηρίωση.

<sup>67</sup> «Wie es hier stand, erfuhr ich eines Tages, als eine Gesellschaft unserer Sänger mit mir auf das Landgut eines Herrn Dumba, der mir als enthusiastischer Gönner bekannt gemacht wurde, eingeladen war. Herr Ander hatte seine Tristan-Partie mitgenommen, wie um zu zeigen, dass er sich keinen Tag von ihr zu trennen vermöchte», R.W., *Mein Leben*, II, σ. 785.

ανθρώπου που έμελλε να αφήσει το όνομά του στην ιστορία της μουσικής αλλά και τη δική του, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Όμως ο Δούμπας, που ήταν θαυμαστής του, φαίνεται πως κάλεσε τον συνθέτη και τον θίασο που θα ανέβαζε για πρώτη φορά τον ήδη πολύ συζητημένο Τριστάνο στο σπίτι του με την πρόθεση να δοθεί σε αυτό ένα είδος πρόβας. Μάλιστα δεν αποκλείεται η κίνησή του αυτή να είχε ως στόχο την ενίσχυση της θέσης του φίλου του Ander στον ρόλο του πρωταγωνιστή που ήταν ήδη επισφαλής. Και παρότι όπως είπαμε, το βιεννέζικο αυτό ανέβασμα του Τριστάνου δεν ευοδώθηκε και κάποιες ημέρες μετά την εκδρομή στο Tattendorf ο Wagner έγραψε στον Ander, ζητώντας του να του επιστρέψει το σπαρτίτο του έργου,<sup>68</sup> οι σχέσεις του Δούμπα με τον Wagner δεν διερράγισαν. Αντιθέτως, φαίνεται πως αυτή η εκδρομή, στην οποία ο Wagner άκουσε, και προφανώς έπαιξε, τις τριστανικές του αρμονίες στο πιάνο του Δούμπα αποτέλεσαν την αρχή μιας φιλικής σχέσης ανάμεσα στους δύο άντρες.

Όπως αποκαλύπτεται από μια επιστολή τού συνθέτη προς τον Έλληνα φιλόμουσο της 29<sup>ης</sup> Ιουλίου 1868,<sup>69</sup> ο Δούμπας φαίνεται πως είχε ζητήσει στον Wagner να συνθέσει ένα έργο για χορωδία και ανδρική ορχήστρα για τον Σύλλογο της Ανδρικής Χορωδίας της Βιέννης, της οποίας ο ίδιος ήταν πρόεδρος την περίοδο εκείνη (συγκεκριμένα από το 1865 έως το 1872). Ο Wagner, στην απαντητική του επιστολή της 29<sup>ης</sup> Ιουλίου 1868, αρνούνταν ευγενικά, επικαλούμενος έλλειψη χρόνου, και μη αποκλείοντας το ενδεχόμενο μιας μικρότερης σύνθεσης, για ανδρική χορωδία a capella όταν θα είχε περισσότερο χρόνο στη διάθεσή του. Στην ίδια επιστολή γινόταν λόγος και για τον μεγάλο αντίπαλο, πλέον, του Wagner, Eduard Hanslick (1825-1904), ο οποίος διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Δούμπα αλλά καθόλου φιλικές σχέσεις με τον συνθέτη, ο οποίος δεν ήθελε να ακούει ούτε το όνομά του. Η προσπάθεια του Δούμπα να αποκαταστήσει τη σχέση αυτή έπεσε στο κενό και παρέμεινε έτσι για πάντα. Σε επιστολή του του Ιουλίου του 1870 προς τον Δούμπα ο Wagner δήλωνε πως αρνούνταν να συμμετάσχει σε οτιδήποτε εμφανιζόταν τα ονόματα των κριτικών Hanslick και Eduard Schelle (1814-1882).<sup>70</sup>

Ανήμερα τα Χριστούγεννα του 1871, έναν χρόνο μετά τα επίσημα εγκαίνια του κτιρίου της Musikverein (6 Ιανουαρίου 1870), οπότε ο πρόεδρος του Συλλόγου των Φίλων της Μουσικής, Franz Egger (1810-1877) και ο αντιπρόεδρος, Νικόλαος Δούμπας υποδέχονταν για πρώτη φορά το φιλοθεάμον κοινό σε μια από τις σημαντικότερες αίθουσες μουσικής, αλλά και λίγους μήνες μετά την ανταπόκριση του Δούμπα στο αίτημα για βοήθεια στον Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο που ήθελε να ιδρύσει το Ωδείο Αθηνών, δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Neue Freie Presse* η ίδρυση της «Wagner Verein in Wien», δηλαδή του βιεννέζικου συλλόγου, που είχε ως αποστολή τη συλλογή χρημάτων για την κατασκευή του Θεάτρου του Bayreuth. Η εξαγγελία της ίδρυσης του

<sup>68</sup> «An Alois Ander in Wien, Wien, Dienstag, 19 November 1861», Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, ό.π., Band 13, σ. 290.

<sup>69</sup> Που φυλάσσεται στο Αρχείο χειρογράφων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης - Wienbibliothek im Rathaus (αφ. χφ. 54540). Η πληροφορία από το κείμενο του Αθανάσιου Τρικούπη (ό.π.).

<sup>70</sup> Επιστολή της 3<sup>ης</sup> Ιουλίου 1870 από τη Λουκένη, Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Dürrer Martin - Kraft Isabel (ed.), Band 22, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2012, σ. 167.

Συλλόγου υπογραφόταν από 25 επιφανείς προσωπικότητες της Βιέννης με όγδοο τον βουλευτή («Reichsraths-Abgeordneter») Νικόλαο Δούμπα.<sup>71</sup> Ο από μία δεκαετία «θερμός υποστηρικτής» του Wagner Έλληνας φιλόμουσος δεν έλειπε από την προσπάθεια της κατασκευής του θεάτρου του Bayreuth, ούτε και από την προεμίερα του, στην οποία ήταν, βεβαίως, παρών.<sup>72</sup>

Όμως η αρωγή του Δούμπα δεν σταμάτησε στη συμμετοχή του στην βιεννέζικη «Wagner Verein», αλλά, όπως αποκαλύπτει μια αρκετά μεταγενέστερη επιστολή της Cosima προς τον Έλληνα φιλόμουσο, ο τελευταίος θα πρέπει να είχε ενισχύσει και αργότερα την υπόθεση Bayreuth. Συγκεκριμένα την 21<sup>η</sup> Δεκεμβρίου 1895 η Cosima Wagner, η οποία είχε αναλάβει μετά τον θάνατο του συζύγου της, το 1883, την ευθύνη για τις εκδηλώσεις στο Bayreuth, ευχαριστούσε τον Δούμπα για την «ακούραστη και γεμάτη αυτοθυσία» προσφορά του στην υπόθεση αυτή,<sup>73</sup> ενώ έκανε ρητή αναφορά στην συμβολή του Δούμπα στους κόπους του για την επιτυχή προστασία της «σκηνικής τελετουργίας του *Parsifal*»:

Αξιότιμε κύριε Βουλευτά,

Αισθάνομαι την ανάγκη να σας ευχαριστήσω και εγγράφως για τους μετά της τόσης υπέροχης επιτυχίας συνοδευόμενους κόπους σας για την προστασία της σκηνικής τελετουργίας του *Parsifal*.<sup>74</sup>

Ο Δούμπας, που, όπως συμπλήρωνε η Cosima, είχε εκπληρώσει μια από τις μεγαλύτερες επιθυμίες της,<sup>75</sup> δέχθηκε την επομένη, και άλλη ευχαριστήρια επιστολή, από τον Houston Stewart Chamberlain, θερμό υποστηρικτή του Wagner και μετέπειτα (από το 1908) σύζυγο της κόρης του Εύας, όπου ευχαριστούσε επίσης τον Έλληνα φιλόμουσο για το ενδιαφέρον και την προσφορά του στην υπόθεση του Bayreuth :

[...] Δεν θα μπορούσε να γίνει μεγαλύτερη προσφορά στο έργο του Richard Wagner, διότι και μόνο η εδραίωση του Bayreuth αποτελεί εγγύηση για το μέλλον αυτού του υψηλού καλλιτεχνικού ιδεώδους. Να είστε σίγουρος, εξοχότατε, ότι τα ευχαριστήρια λόγια που ήδη λάβατε από το Wahnfried βρίσκουν ζωηρή απήχηση σε χιλιάδες καρδιές. Όποιος υπηρετεί τον Richard Wagner έχει βέβαια στη δική του συνείδηση μια ασύγκριτη αμοιβή. Όμως δεν θα αρνηθεί και στους υπόλοιπους – αυτούς που επίσης απολαμβάνουν τους

<sup>71</sup> «Aufruf!», *Neue Freie Presse*, 25.12.1871, σ. 7. Βλ. και Trikoupis, *ό.π.*, σ. 90.

<sup>72</sup> Επιστολή προς τον Rudolf von Eitelberger, της 4<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1876. Βλ. Συλλογή χειρογράφων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης - Wienbibliothek im Rathaus (αρ. χφ. 20645). Η πληροφορία από το Τζαφέτας-Konecny, *ό.π.*, σ. 85.

<sup>73</sup> *Ο.π.*, όπου και σχολιάζεται μερικώς, χωρίς να παρατίθεται, η επιστολή αυτή της Cosima, που σώζεται στη συλλογή χειρογράφων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης - Wienbibliothek im Rathaus (αρ. χφ. 43037).

<sup>74</sup> «Hochgeerter Herr Reichsrath, Es drängt mich Ihnen noch schriftlich meinen Dank für Ihre von so schönem Erfolge begleiteten Bemühungen für den Schutz des Bühnenweihfestspieles *Parsifal* auszusprechen». Το μέρος αυτό της επιστολής παρατίθεται στο Τρικούπης, *ό.π.*

<sup>75</sup> Τζαφέτας-Konecny, *ό.π.*, σ. 40,

καρπούς αυτής της προσφοράς του – ότι και αυτοί τον ευχαριστούν θερμά. Γιατί κάνατε σε όλους εμάς το καλύτερο χριστουγεννιάτικο δώρο.<sup>76</sup>

Είναι σαφές πως οι δύο αυτές επιστολές γράφτηκαν με αφορμή το ίδιο γεγονός, που θα πρέπει να ανακοινώθηκε στους αποστολείς τους εκείνες τις μέρες (το χριστουγεννιάτικο δώρο δηλώνει μια πληροφορία πολύ κοντά στην ημερομηνία συγγραφής της επιστολής – 22 Δεκεμβρίου), που προφανώς αφορά την οικονομική στήριξη από την πλευρά του Δούμπα, χάρις στην οποία το επερχόμενο φεστιβάλ (του θέρους 1896) θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί. Το 1895 δεν έγινε φεστιβάλ και όπως φαίνεται η βοήθεια του Δούμπα ήταν κρίσιμη για την πραγματοποίηση του επόμενου, εκείνου του 1896 στο οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά μετά από την παγκόσμια παρουσιάσή της, είκοσι χρόνια πριν (το 1876), η *Τετραλογία*. Αυτό ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, το όνειρο της Cosima που πραγμάτωσε ο Δούμπα, το επί σκηνής ανέβασμα του *Δαχτυλιδιού του Nibelung* στο Bayreuth, το πρώτο ανέβασμα που έγινε, τη απουσία του συνθέτη και σε σκηνοθετική επιμέλεια της ίδιας.<sup>77</sup> Σε αυτήν την σημαντική στιγμή για την ιστορία του φεστιβάλ του Bayreuth συμμετείχε και ένας άλλος Έλληνας καλλιτέχνης, όπως θα δούμε στην συνέχεια, ο οποίος γνώριζε προσωπικά και τον Δούμπα.

Σχετικά με την ρητή αναφορά στην «προστασία της σκηνικής τελετουργίας του *Parsifal*» είναι πιθανότερο να πρόκειται για τη συμβολή του Δούμπα στην διατήρηση της αποκλειστικότητας του ανεβάσματος του έργου αυτού στο θέατρο του Bayreuth (η λέξη «προστασία» παραπέμπει σε αυτό) και όχι σε κάποια οικονομική στήριξη από την πλευρά του Έλληνα μαικήνα.<sup>78</sup> Σε κάθε περίπτωση, η συμβολή του Δούμπα στην επιχείρηση Bayreuth αποδεικνύεται κρίσιμη. Αυτό άλλωστε δήλωνε και η Cosima στην συλλυπητήρια επιστολή της προς την χήρα του Δούμπα, λίγο μετά τον θάνατο του τελευταίου, την Άνοιξη του 1900:

Με μεγάλη λύπη ενημερωθήκαμε εγώ και τα παιδιά μου για την αποδήμηση του σεβαστού μας συζύγου σας. Μέσω του πατέρα μου άκουσα για πρώτη φορά για τις ευγενείς σχέσεις αυτού του σπάνιου ανδρός με την Τέχνη και αργότερα αντιληφθήκαμε και οι ίδιοι τη συμμετοχή του και την κατανόησή του.<sup>79</sup>

<sup>76</sup> Η επιστολή αυτή σώζεται στη συλλογή χειρογράφων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης Wienbibliothek im Rathaus (με κωδικό 43038), βλ. Τζαφέτας-Konecny, *ό.π.*, σ. 85. Η επιστολή σχολιάζεται και στο Τρικούπης, *ό.π.*

<sup>77</sup> Βλ. Pierre Flinois, *Le Festival de Bayreuth, Histoire, mythologie, renseignements pratiques*, Paris, Sand, 1989, σ. 317 και 325.

<sup>78</sup> Αυτή είναι μια υπόθεση που κάνει και ο Τρικούπης, *ό.π.*

<sup>79</sup> «Mit grosser Betrübniß erhielten wir meine Kinder und ich die Nachricht von der Hinscheide Ihres von uns verehrten Herrn Gemahls. Durch meinen Vater hörte ich zuerst von den edeln Beziehungen dieses seltenen Mannes zu der Kunst und später erfuhren wir selbst seine Theilnahme und sein Verständnis». Wagner Cosima, *Brief an Marie Dumba*, Firenze, 7.4.1900, Autogr. 513/25-4, Sammlung August Miller-Aichholz, Εθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας. Η πληροφορία από το Τρικούπης, *ό.π.*

## 2. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής.

### Ο Έλληνας διπλωμάτης και ο «ὑπὸ τῶν Γερμανῶν ἀποθεωθεὶς μουσουργός».

Στα τέλη Αυγούστου 1875, ο ποιητής, μεταφραστής, καθηγητής αρχαιολογίας, υπουργός και πρεσβευτής Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής (1809-1892) μετέβη, στο πλαίσιο της διπλωματικής του καριέρας, στο Βερολίνο. Χάρης στα *Απομνημονεύματά* του μαθαίνουμε ότι ο Φαναριώτης λόγιος γνώρισε τις πιο σημαντικές προσωπικότητες της γερμανόφωνης ελίτ, ανάμεσα στις οποίες ήταν και ο ίδιος ο Richard Wagner. Και παρότι ο Ραγκαβής συνέταξε τα απομνημονεύματά στα 1890, δηλαδή, αυτά αρκετά χρόνια μετά την εποχή της διαμονής του στη Γερμανία, και ενώ μετρούσε ήδη ογδόντα έτη πλούσιου βίου – πράγμα που εκχωρεί μεγάλο κομμάτι δικαιοδοσίας στην επισφαλή αφήγηση γεγονότων και ημερομηνιών – τα στοιχεία που μας παραθέτει είναι, σε γενικές γραμμές, και στον βαθμό που μπορούμε να τα ελέγξουμε, σωστά και ακριβή.

Σημαντική, αλλά και καθοριστική για την κοινωνικότητα του Ραγκαβή στη Γερμανία, υπήρξε η γνωριμία του με την Marie von Schleinitz, «σύζυγον τοῦ ὑπουργοῦ τοῦ βασιλικοῦ οἴκου, γυναῖκα γενικῶς θαυματοζομένην διὰ τὰς πολλὰς καὶ σπουδαίας αὐτῆς γνώσεις, [...], προστάτιν τῶν τεχνῶν καὶ ἐνθουσιῶσαν διὰ τοῦ Βάγνερ τὴν μουσικὴν»,<sup>80</sup> ὅπως σημειώνει ο ίδιος ο συγγραφέας. Τὴν βαρῶνη (καὶ ἀπὸ το 1879 κόμισσα) von Schleinitz εἶχε συστήσει στὸν Ραγκαβὴ ὁ Ἰωάννης Αριστάρχης, Ἕλληνας ὁμογενῆς καὶ πρεσβευτῆς τῆς Τουρκίας στὸ Βερολίνο σε μίᾳ «κοινωνικῆ συναναστροφῆ» που εἶχε ὁργανώσει ἡ κόρη τοῦ Ραγκαβὴ Ζωή. Ἡ Marie von Schleinitz, υπήρξε πράγματι «ἡ μεγάλη τοῦ Βάγνερ πρόμαχος ἐν Γερμανίᾳ»,<sup>81</sup> ὅπως σημειώνει καὶ πάλι ὁ Ραγκαβὴς σε ἄλλο σημεῖο τῶν *Απομνημονευμάτων* του, καθὼς, σύμφωνα με ἕναν βιογράφο τοῦ συνθέτη,<sup>82</sup> ἡ βαρῶνη δὲν ἦταν ἀπλῶς ἡ επικεφαλῆς τῆς βερολινέζικης ομάδας στήριξης γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ Bayreuth, ἀλλὰ πιθανόν χωρὶς τὴν Marie von Schleinitz τὸ θέατρο τοῦ Bayreuth νὰ μὴν εἶχε ποτέ γίνεῖ πραγματικότητα. Δὲν εἶναι ἄλλωστε τυχαίον ὅτι στὴ Schleinitz ἀφιέρωσε ὁ Wagner τὸ κείμενό του γιὰ τὸ χτίσιμον τοῦ θεάτρου τοῦ Bayreuth («Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben; mit sechs architektonischen Plänen») που συνέταξε τὸν Μάιο τοῦ 1873.<sup>83</sup>

Ὁ Ραγκαβὴς μᾶς διηγείται πῶς γνώρισε τὸν Wagner:

Μεταξὺ τῶν οἰκιῶν, εἰς ἃς συνήθως ἐφοίτων, ἦν καὶ ἡ τοῦ ἀξιολόγου καὶ λίαν εὐγενοῦς Ὑπουργοῦ τοῦ Αὐτοκρατορικοῦ Οἴκου κ. Schleinitz, οὗ ἡ πεπαιδευμένη σύζυγος συνῆγε περὶ ἑαυτὴν πολλοὺς τῶν μᾶλλον διακεκριμένων ἀνδρῶν. Εἰς τὰς συναναστροφὰς αὐτῆς, ἃς πολλάκις ἐτίμα καὶ ἡ αὐτοκρατορικὴ οἰκογένεια, ἐγνώρισα τὸν ὑπὸ τῶν Γερμανῶν ἀποθεωθέντα μουσουργὸν Βάγνερ, μεθ' οὗ πολλὰ συνδιελέχθην περὶ τοῦ χαρακτῆρος τῶν συνθέσεων αὐτοῦ, αἵτινες

<sup>80</sup> Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα Δ'*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, σ. 144.

<sup>81</sup> *Ο.π.*, σ. 432.

<sup>82</sup> Gregor-Dellin, *ό.π.*, σ. 401.

<sup>83</sup> C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 675.

τείνουςαι τήν ψυχὴν νὰ κυριεύωσι μᾶλλον καὶ νὰ συγκινῶσι, παρὰ νὰ τέρωσι διὰ μελωδιῶν, μοὶ ἐφαίνετο σχέσιν ἔχουσαι πρὸς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν καὶ πρὸς τὴν Ἐκκλησιαστικὴν ἡμῶν μουσικὴν, ὃ καὶ συνωμολόγει. Ἐκεῖ ἀπήντησα καὶ τὸν εἰς τὰ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς ἐγκύψαντα Westermann καὶ τὸν Dohm, εὐφυέστατον ποιητὴν τῆς σατυρικῆς ἐφημερίδος *Kladeradatsch*, πολὺ εἰς τὴν ἑλληνικὴν φιλολογίαν ἐνδιαφερόμενον, καὶ τοὺς ζωγράφους Ρίχτερ καὶ Λέμβαχ. Ἐφιλοξένει δ' ἡ κυρία Schleinitz πολλάκις καὶ τὸν ἐκ Πετροπόλεως ἐρχόμενον Ῥῶσον μουσικὸν Ρουβινστέιν, εἰ καὶ εἰς ἤκιστα φιλικὰς σχέσεις διατελοῦντα μετὰ τοῦ Βάγνερ, ὥστε ἡ οἰκοδέσποινα μοὶ διηγεῖτο ὅτι ὅτε ἀμφοτέρω παρῆσαν, ἠναγκάζετο νὰ κάθηται μετὰ τῶν ἑνῶν τῶν χωρίζη.<sup>84</sup>

Το παραπάνω απόσπασμα του Ραγκαβῆ αναφέρεται σε μία ἢ περισσότερες συγκεντρώσεις στο σπίτι της Schleinitz που ἔλαβε χώρα το 1875. Στις αναρρίθμητες αναφορές της Cosima Wagner στὴν Marie von Schleinitz, ἢ ἀπλᾶ στὴν Mimi, που μοιράζονται ἀνάμεσα στις διηγήσεις γιὰ τις προσπάθειες τῆς βαρῶνης γιὰ τὴν οικονομικὴ ἐνίσχυση τῆς προσπάθειας γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ θεάτρου τοῦ Bayreuth καὶ σε ζητήματα καθημερινότητας, καθὼς ἡ Schleinitz, φίλη τοῦ Wagner ἀπὸ το 1860, εἶχε αναπτύξει θερμὴ φιλία καὶ μετὰ τὴν σύντροφο τοῦ συνθέτη, συναντούμε καὶ κάποιες που θα μπορούσαν νὰ ταυτίζονται μετὰ αὐτὴ ἢ κάποια σαν καὶ αὐτὴ τὴ συνάντηση που διηγεῖται ὁ Ραγκαβῆς. Σε κάθε περίπτωση, ὁ Ραγκαβῆς γνώρισε πολλοὺς ἀνθρώπους τοῦ βαγκνερικοῦ κύκλου. Ἡ αναφορὰ στὴν κακὴ σχέση τοῦ Wagner μετὰ τὸν «Ῥῶσον μουσικὸν Ρουβινστέιν», που δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν συνθέτη Anton Rubinstein (1829-1894) – καὶ ὄχι τὸν συμπατριώτη τοῦ πιανίστα Joseph Rubinstein (1847-1884) που υπῆρξε στενὸς συνεργάτης τοῦ Wagner – επιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ μιὰ καταγραφή στα ἡμερολόγια τῆς Cosima τῆς ἰδίας περιόδου ἐποχῆς, ὅπου διαβάζουμε πως ἡ στενὴ τους φίλη Marie Dönhoff τοὺς «διηγούνταν γιὰ τὴν λύσσα τοῦ Rubinstein ἐναντίον τοῦ Wagner: "Ἀκόμα καὶ ὁ Gounod ἔχει περισσότερὸ ταλέντο. Εκείνος, ὁ R., πρέπει νὰ φύγει, δὲν ὑπάρχει θέση γι' αὐτὸν στὴ Βιέννη, ὅπου τὸν ἐκτιμῶν μόνο ὡς πιανίστα. Ἀντιθέτως ὁ W. τοὺς ἔχει ξεμυαλίσει ὅλους, προ παντός τις ωραίες γυναῖκες"».<sup>85</sup>

Στὸν κύκλο τῶν φίλων τοῦ Wagner ὁ Ραγκαβῆς γνώρισε καὶ τὸν ζωγράφο Franz von Lenbach (1836-1904), στὸν ὁποῖο οφείλουμε τὸν μεγαλύτερο ἀριθμὸ τῶν γνωστῶν ἀπεικονίσεων τοῦ Wagner, ἀλλὰ καὶ τῆς Cosima, τοῦ Liszt, τῆς Clara Schumann, τῆς Marie Dönhoff, κ.ά., ὅπως, βέβαια καὶ τῆς ἰδίας τῆς κόμισσας, ἡ ὁποία εἶχε μετατρέψει ἕνα μέρος τῆς ὑπουργικῆς οἰκίας σε ἐργαστήριον ζωγραφικῆς, στο ὁποῖο διέμενε καὶ ἐργαζόταν ὁ Lenbach, ὅταν βρισκόταν στὸ Βερολίνο, καὶ στο ὁποῖο ὁ Ραγκαβῆς εἶχε δεῖ πολλά «ἀριστουργήματα».<sup>86</sup> Ἀνάμεσα σε αὐτὰ θα πρέπει νὰ ἦταν καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ πολλά πορτραῖτα τοῦ Wagner που ὁ Γερμανὸς προσωπογράφος εἶχε φιλοτεχνήσει. Σε ἐγγραφή τῆς Ἄνοιξης τοῦ 1875, ἡ Cosima ἀφηγούνταν ὅτι στο σπίτι τῆς Schleinitz εἶδε

<sup>84</sup> Ραγκαβῆς, ὁ.π., σ. 148-9.

<sup>85</sup> «[Gräfin D.] erzählt von Rubinstein's Wut über Wagner: "Gounod habe ja mehr Talent; er, R., müsse gehen, es sei kein Platz für ihn in Wien, wo man ihn nur als Klavierspieler schätze; W. habe allen den Kopf verdreht, namentlich den schönen Frauen"», (13.5.1872), C.W., *Die Tagebücher*, I, σ. 520.

<sup>86</sup> Ραγκαβῆς, ὁ.π., σ. 302.

ένα πορτραίτο του συζύγου της από τον Lenbach, που ήταν σαφώς το ωραιότερο πορτραίτο του Wagner που φτιάχτηκε ποτέ, και δήλωνε θλιμμένη που δεν βρισκόταν στην κατοχή της.<sup>87</sup>

Το εργαστήρι του έτερου ζωγράφου του σαλονιού της κόμισσας Schleinitz, Gustav Richter (1823-1884), ο οποίος, μάλιστα, είχε παντρευτεί την κόρη του Meyerbeer, ο Ραγκαβής είχε την ευκαιρία να επισκεφθεί, και μάλιστα εν ώρα εργασίας, ύστερα από πρόσκληση της συζύγου του πρέσβη της Αυστρίας κόμητος Καρόλη, την οποία και ζωγράφιζε τότε ο καλλιτέχνης. Στο σπίτι της κυρίας Καρόλη, ή σε εκείνο της Schleinitz πιθανόν να γνώρισε και ο Ιωάννης Αριστάρχης τον Γερμανό ζωγράφο, ο οποίος φιλοτέχνησε τα ολόσωμα πορτραίτα του ίδιου και της συζύγου του, που χάρις στην δωρεά της παρουσίας του Αριστάρχη στο Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο, βρίσκονται σήμερα στην κατοχή του Ωδείου Αθηνών.<sup>88</sup>

Βεβαίως το σημαντικότερο κομμάτι του παραπάνω αποσπάσματος του Ραγκαβή είναι εκείνο που περιγράφει την γνωριμία και τις συζητήσεις που είχε ο Έλληνας λόγιος με τον «*ὑπὸ τῶν Γερμανῶν ἀποθεωθέντα μουσουργὸν Βάγνερ*». Ο Ραγκαβής «*πολλὰ συνδιελέχθη] περὶ τοῦ χαρακτήρος τῶν συνθέσεων αὐτοῦ*», που συνοψίζει στη φράση: «*τείνουσαι τὴν ψυχὴν νὰ κυριεύωσι μᾶλλον καὶ νὰ συγκινῶσι, παρὰ νὰ τέρπωσι διὰ μελωδιῶν*» και καταθέτει την προσωπική του άποψη, ότι δηλαδή «*σχέσιν ἔχουσαι πρὸς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν καὶ πρὸς τὴν Ἐκκλησιαστικὴν ἡμῶν μουσικὴν*», κάτι στο οποίο ο συνθέτης φαίνεται πως συμφωνούσε.

Δεν είναι βέβαια τυχαίο το γεγονός ότι ο αρχαιοδίφης, αρχαιολόγος και άριστος γνώστης της αρχαίας ελληνικής ποίησης και του θεάτρου, αλλά και τα μάλα ενδιαφερόμενος για την εκκλησιαστική μουσική της ανατολικής εκκλησίας<sup>89</sup> Ραγκαβής μπόρεσε να διακρίνει την συνάφεια ανάμεσα στον θρησκευτικό χαρακτήρα του αρχαίου ελληνικού δράματος και της βυζαντινής μουσικής με το όραμα του Wagner. Αλλά για τον Wagner, ο Ραγκαβής συζητούσε και με την Schleinitz :

[...] Ἐκεῖ διὰ μακρῶν συνδιελέγην μετὰ τῆς κομίσης Schleinitz περὶ μουσικῆς, εἰς ἧς τὴν γνῶσιν ὡς οὐδεμία ἄλλη τῶν ἐν Γερμανίᾳ κυριῶν διέπρεπε, καὶ μοι ὠμολόγησεν ὅτι ἀγαπᾷ μὲν καὶ τοῦ Beethoven τὰς συνθεσεις, τὸν Μενδελσῶνα δ' ὅτι κρίνει ὡς ἔστερημένον μεγαλοφυΐας, ἀλλ' ὅτι τὸν Βάγνερ θεωρεῖ ὡς τὸν μόνον πραγματοποιοῦντα τὸ ἰδανικὸν τῶν ἀρχαίων.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 910.

<sup>88</sup> Ο Ιωάννης Αριστάρχης (1811-1897), τον οποίο ο Ραγκαβής πιθανόν να είχε γνωρίσει μέσω του φίλου του Στέφανου Καραθεωδωρή, που ήταν ανεψιός του Αριστάρχη, «*ἔσχεδιάζε νὰ οἰκοδομήσῃ ἐξ ἰδίων Ὡδεῖον ἐν Αθήναις*», και ζήτησε τη σχετική βοήθεια του Ραγκαβή (Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα Δ'*, σ. 490). Προφανώς η μη πραγματοποίηση του στόχου του (που σύμφωνα με τον Ραγκαβή ήταν σχετική με την «*κακή και επισφαλή*» θέση του «*ἤδη υφισταμένου Ὡδεῖου*», δηλαδή του Ωδείου Αθηνών) οδήγησε τον Έλληνα ομογενή στην απόφαση να βοηθήσει το υπάρχον ωδείο, δωρίζοντας σε αυτό την περιουσία του. Στα έγγραφα του Ωδείου Αθηνών ο Ιωάννης Αριστάρχης εμφανίζεται ως μεγάλος ευεργέτης.

<sup>89</sup> Σχετική μελέτη ετοιμάζει ο Χάρης Ξανθουδάκης, με βάση άγνωστο αρχειακό υλικό.

<sup>90</sup> Ραγκαβής, *ό.π.*, σ. 184.

Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι ο Ραγκαβής και στην κουβέντα του με την κόμισσα Schleinitz για τον Wagner αλλά και στη συζήτηση που είχε με τον ίδιο το συνθέτη σχολίασε τη σχέση του τελευταίου με την Αρχαία Ελλάδα. Βεβαίως δεν είναι παράξενο που και οι δύο Γερμανοί συνομιλητές του Ραγκαβή θέλησαν να συζητήσουν με τον Έλληνα λόγιο ζητήματα σχετικά με την αρχαία ελληνική δημιουργία. Για τέτοια ζητήματα μιλούσε ο Wagner και με τον Έλληνα συνθέτη από το Μοναστήρι Δημήτριο Λάλλα, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Η γνωριμία με τον Wagner και το γενικότερο ενδιαφέρον του Ραγκαβή για τη μουσική, τον οδήγησαν και στην Όπερα. Το διάστημα που διέμενε στο Βερολίνο, και συγκεκριμένα το βράδυ της 17<sup>ης</sup>/25<sup>ης</sup> Μαΐου 1875, ο Ραγκαβής παρακολούθησε στην Όπερα του Βερολίνου παράσταση του *Tannhäuser* που δόθηκε προς τιμήν του βασιλικού ζεύγους.<sup>91</sup> Αλλά και έναν χρόνο μετά, στη Βιέννη, ο Ραγκαβής παρέστη σε παράσταση του *Lohengrin* σε μια βραδιά (19 Φεβρουαρίου / 2 Μαρτίου 1876) κατά την οποία διηύθυνε ο ίδιος ο συνθέτης, «όστις, θερμῶς χειροκροτηθεὶς καὶ τρεῖς κληθεὶς, ὠμίλησε τινα πρὸς τὸ ἀκροατήριον».<sup>92</sup> Μάλιστα, την επομένη ο Ραγκαβής τον αναζήτησε στο ξενοδοχείο όπου διέμενε, αλλά, δεν τον βρήκε. Για την παράσταση αυτή μας πληροφορεί η Cosima ότι το ζεύγος Wagner είχε φτάσει στην αυστριακή πρωτεύουσα την προηγούμενη της παράστασης στις 8 το βράδυ μετά από πολύωρο ταξίδι και πως ο εξηντατριάχρονος, τότε, συνθέτης ήταν κουρασμένος. Το γεγονός όμως δεν τον εμπόδισε να διευθύνει το έργο εξαιρετικά: «η μαγική διεύθυνση του Ριχάρδου κάνει θαύματα, η ορχήστρα παίζει το πρελούδιο, όπως δεν το έχω ακούσει ποτέ, τα χορωδιακά είναι μαγικά»,<sup>93</sup> ενώ δεν λείπει και ένα αρνητικό σχόλιο για τους τραγουδιστές και την επιτακτική ανάγκη να φτιαχτεί ένα νέο θέατρο, λίγους μόνο μήνες πριν τα εγκαίνια του Bayreuth: «δυστυχώς οι διαφορετικοί τραγουδιστές βρίσκονται κάτω από τα όρια της μετριότητας, τραγουδούν με τρόπο λανθασμένο, χωρίς φωνή ή έκφραση. Βλέπω όλο και περισσότερο πόσο αδύνατο είναι να γίνουν σε βάθος χρόνου σημαντικά πράγματα στα υπάρχοντα θέατρα».<sup>94</sup>

Το ενδιαφέρον του Ραγκαβή για τον Wagner διατηρήθηκε για αρκετά χρόνια ακόμη μετά την εποχή της πρώτης γνωριμίας τους. Το 1882, ευρισκόμενος στο Μόναχο, ο Έλληνας λόγιος επισκέφθηκε την Διεθνή Ηλεκτρική Έκθεση, και «διὰ τοῦ τηλεφώνου» άκουσε «τὰ ψαλλόμενα εἰς τὸ θέατρον καὶ δὴ τὸν *Tannhäuser*».<sup>95</sup> Δεν είναι βέβαια τυχαίο πως ο Ραγκαβής κινούνταν στο φιλικό περιβάλλον του Γερμανού συνθέτη και έτσι είχε γνωρίσει και τον Otto Wesendonk:

Εἰς τῶν εὐπορωτάτων γνωρίμων μου ἐν Βερολίνω ἦν ὁ κ. Wesendonk. Γνωρίσας αὐτὸν εἰς τὸν γάμον τοῦ υἱοῦ του μετὰ τινος φίλης τῶν θυγατέρων μου, εἶχον ἐνίστε προσκληθῆ εἰς τὴν οἰκίαν του, ἐν ἧ εἶχε διακοσμήσῃ μεγάλην αἴθουσαν

<sup>91</sup> Ο.π., σ. 154.

<sup>92</sup> Ο.π., σ. 181. Βλ. πρόγραμμα <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18760302&zoom=33> (τελευταία πρόσβαση: 4.1.2016).

<sup>93</sup> C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 973-974.

<sup>94</sup> Ο.π., σ. 974.

<sup>95</sup> Ραγκαβής, ό.π., σ. 380.



εἰς μουσεῖον πολυπληθῶν καὶ σπανίων εἰκόνων, καὶ ἐν αὐτῇ ἐξόχως ἐξετελεῖτο πολλάκις μουσική, ἰδίως τοῦ Βάγνερ, διότι ἡ κυρία Βεζενδόγκ ἦτο κυρίως Βαγνεριανή. Ἐν τοῖς ἐσχάτοις εἶχεν οἰκοδομήσῃ ἰδίαν λαμπρὰν οἰκίαν ἐντὸς τοῦ Παραδείσου τῶν Θηρίων (Thiergarten), καὶ τὰς εἰκόνας του εἶχε διανέμη οὕτως εἰς πάντα τὰ δωμάτια τῶν δύο δόμων, ὥστε ἀντὶ νὰ ἔχη καὶ ἐν αὐτῇ, ὡς καὶ ἐν τῇ πρὶν ἐνφκιασμένῃ, ἰδιαίτερον Μουσεῖον, τὴν οἰκίαν πᾶσαν διασκεύασεν ὡς πολῦτιμον Μουσεῖον καὶ εἰκονοστάσιον.<sup>96</sup>

Ἡ «βαγνεριανή» κυρία Wesendonk (το ἐπίθετο, βαγκνεριανός ἀποτελεῖ μεταγλώττιση τοῦ γερμανικοῦ «Wagnerianer»), ἦταν βεβαίως ἡ Matilde Wesendonk (1828-1902), μίᾳ ἀπὸ τῆς σημαντικότερης γυναικὲς στὴ ζωὴ, μουσικὴ ἀλλὰ καὶ συναισθηματικὴ, τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη, χωρὶς τὴν παρουσία τῆς ὁποίας οὔτε τὰ Wesendonk Lieder (τὰ τραγούδια πάνω στὴν ποίησή της), δὲν θὰ εἶχαν ποτὲ γραφτεῖ, ἀλλὰ πιθανόν οὔτε καὶ ὁ *Τριστάνος καὶ Ιζόλδη*, που εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ἐρωτικὴ ἱστορία τοῦ Wagner με τὴν βαγνεριανὴ φίλη του.

Δὲν εἶναι χωρὶς ἐνδιαφέρον, τέλος, ὅτι ὅταν κάποια χρόνια μετὰ τὴ γνωριμία τοῦ με τὸν Wagner ὁ Ραγκαβῆς ἀνέβασε ἓνα ἔργο του στὸ Βερολίνο, μοιράστηκε τὴν ἴδια βραδιά με ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν *Τετραλογία*, ὅπως μαρτυρεῖ σχετικὸ πρόγραμμα που φυλάσσεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ ποιητῆ:

#### ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Παρασκευὴ 2 Μαρτίου [1885;], 8 μ.μ.

Στὴν Αἴθουσα τοῦ Hôtel de Rome  
(Unter den Linden)

ΟΜΙΛΙΑ  
τοῦ Roderich Fels.

Μέρος I.

Selbsterlebtes (σε μορφή μυθιστορήματος).

Μέρος II. (Ἀποσπάσματα).

Richard Wagner: Ἀπὸ τὴν «Τριλογία τῶν Nibelung».

Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς: «Δούκας», τραγωδία. Σὲ ἐλληνικὴ μετάφραση τοῦ Ο. Α. Ellissen. Σκηνὴ ἀπὸ τὴν Πέμπτη Πράξη (παρουσίαση με τὴν ρητὴ ἐγκριση τοῦ ποιητῆ).[...].<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Ο.π., σ. 490-1. Ἡ ἀφήγηση ἀφορᾷ τὰ γεγονότα τοῦ 1887.

<sup>97</sup> Ἀρχεῖο Ραγκαβῆ, Φάκελος 53, υποφάκελος 3, ἀρ. 51.

PROGRAMM. 1885 51

Freitag, 11. März, Abends 8 Uhr.

Im Saale des Hôtel de Rome  
(Unter den Linden)

VORLESUNG

von

Roderich Fels.

I. Abtheilung.

Selbsterlebtes (in Novellenform).

II. Abtheilung (Fragmente).

1. **Richard Wagner:** Aus „Die Nibelungentrilogie“.
2. **Alexander Rizo Rangabé:** „Dukas“, Tragödie. Aus dem Griechischen übersetzt von O. A. Ellissen. Scene aus dem V. Akt. (Vorgetragen mit ausdrücklicher Genehmigung des Dichters).
3. **Richard Schmidt-Cabanis:** Aus „Wechselnde Lichter“. (Drastisch-komisches Gedicht).
4. **Julius Wolff:** Aus „Der Rattenfänger von Hameln“.
- ~~5. **Robert Hamorling:** Aus „Ahasver in Rom“.~~
6. **Alex. Moszkowsky:** „Das Lied vom Concert“, Parodie von „Schillers Glocke“.

Billets à 3 Mark sind zu haben bei BOTE & BOCK,  
Leipziger Strasse 37.

*Cassenpreis 4 Mark.*

Anfang 8 Uhr. — Ende 10 Uhr.

DRUCK VON H.G. HERRMANN, BERLIN, BEUTH-STR. 8.

### 3. Ο βασιλιάς των Ελλήνων Γεώργιος Α', και η προς τιμήν του παράσταση του *Rienzi* στη Βιέννη το 1871.

Τον Ιούνιο του 1871, ο βασιλιάς των Ελλήνων Γεώργιος Α' (1845-1913), ο οποίος είχε από το 1863 διαδεχθεί τον Όθωνα στη θέση του ελληνικού θρόνου, πραγματοποίησε επίσημο ταξίδι στην Ευρώπη, ξεκινώντας από την Τεργέστη, συνεχίζοντας στη Βιέννη για να καταλήξει στην πατρίδα του Δανία. Σημαντικός σταθμός αποτέλεσε η διήμερη επίσκεψή του στην αυστριακή πρωτεύουσα, όπου σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής,<sup>98</sup> ο αυτοκράτορας Φραγκίσκος Ιωσήφ τού είχε επιφυλάξει επισημότατη υποδοχή. Φιλοξενήθηκε στα χειμερινά ανάκτορα, δέχθηκε επισκέψεις επισήμων (μεταξύ άλλων και Ελλήνων ομογενών, όπως του βαρώνου Σίνα), γευμάτισε δύο φορές στα θερινά ανάκτορα της «Καλλιρρόης» (Schönbrunn) με την αυτοκρατορική οικογένεια (το δεύτερο, μάλιστα, γεύμα δόθηκε προς τιμήν του και ο Γεώργιος κάθισε ανάμεσα στο αυτοκρατορικό ζεύγος). Τέλος, ο βασιλιάς των Ελλήνων επισκέφθηκε το θέατρο αλλά και την όπερα, όπου και παρακολούθησε μαζί με το αυτοκρατορικό ζεύγος (καθήμενος και πάλι ανάμεσά του), μια παράσταση του *Rienzi* του Wagner. Η παράσταση της 5<sup>ης</sup>/12<sup>ης</sup> Ιουνίου της τρίτης χρονολογικά όπερας του Richard Wagner, που ανέβαινε για πρώτη φορά στη Βιέννη, δόθηκε προς τιμήν του επίσημου προσκεκλημένου. Όπως γράφει ο Έλληνας ανταποκριτής από τη Βιέννη, «ἀπὸ ἡμερῶν δὲ εἶχον ληφθῆ μέτρα ὅπως κατὰ τὴν ἐσπέραν ταύτην ἐξαιρετικῶς ἐπαναληφθῆ ἡ παράστασις τοῦ νέου περιλαλήτου μελοδράματος τοῦ Wagner Ὁ Ριένζης».<sup>99</sup> Και ενώ «ὁ καύσων ἦτο πνιγερὸς, τὸ θέατρο ἦτο μεστὸν θεατῶν συρρέουσάντων μᾶλλον ἔνεκα τῆς παρουσίας τοῦ βασιλέως τῶν Ἑλλήνων»,<sup>100</sup> ενώ δεν είναι χωρίς σημασία ότι το ελληνικό άρθρο επισημαίνει ιδιαίτερος την παρουσία της αυτοκράτειρας, η οποία, «σπανίως ἐπισκεπτόμενη τὸ θέατρον, παρίστατο τὴν ἐσπέραν ἐκείνην».<sup>101</sup>

Η παρουσία της αυτοκράτειρας στο θέατρο δεν ήταν κάτι τυχαίο. Η Ελισάβετ της Αυστρίας (1837-1898), γνωστότερη με το υποκοριστικό της, Σίσσυ, ήταν εξαδέλφη και πολύ στενή φίλη του Λουδοβίκου του δεύτερου της Βαυαρίας (1845-1886), του

<sup>98</sup> Βλ. κυρίως το εκτενές άρθρο «Ὁ βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐν Βιέννῃ» του «Κ.Σ.», που δημοσιεύθηκε στην πρώτη σελίδα της αθηναϊκῆς εφημερίδας *Ἐθνικὸν Πνεῦμα* της 18<sup>ης</sup> Ιουνίου 1871 (με το παλαιό ημερολόγιο), όπου περιγράφεται με κάθε λεπτομέρεια ἡ επίσκεψη του Γεωργίου στην αυστριακή πρωτεύουσα. Το ἄρθρο δημοσιεύθηκε αὐτοῦσιο και στην *Κλειῶ* (Τεργέστης), στις 12/24 Ιουνίου 1871· βλ. ἀκόμη, τις εφημερίδες της Αθήνας *Αἰὼν*, 10.6.1871, *Αὐγή*, 11.6.1871, *Ἐθνικὸν Πνεῦμα*, 11.6.1871, *Χρόνος*, 11.6.1871, *Ἐθνοφύλαξ*, 12.6.1871, *Παλιγγενεσία*, 15.6.1871 (ὅλες οἱ ἡμερομηνίες με τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο), τὴν *Κωνσταντινούπολι* και τὸν *Νεολόγο* Κωνσταντινουπόλεως τῆς 12<sup>ης</sup>/24<sup>ης</sup>.6.1871, καθὼς και τὴν *Κλειῶ* Τεργέστης τῆς 5<sup>ης</sup>/17<sup>ης</sup> Ιουνίου 1871.

<sup>99</sup> «Ὁ βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐν Βιέννῃ», *Ἐθνικὸν Πνεῦμα*, 12.6.1871 και *Κλειῶ* (Τεργέστης), 12/24.6.1871. Ὁ *Rienzi* δὲν ἦταν βέβαια «νέο» ἔργο του Wagner. Ἡ ὄπερα εἶχε κάνει πρεμιέρα στὴ Δρέσδη τὸ 1842 και εἶχε ἔκτοτε ἀνέβει αρκετές φορές σε διαφορετικὲς πόλεις τῆς Γερμανίας ἀλλὰ και στὸ Παρίσι. Ἡ φράση αὐτὴ θα πρέπει να ἀναφέρεται στὸ γεγονός ὅτι ἡ ὄπερα ἦταν καινούργια γιὰ τὸ κοινὸ τῆς Βιέννης (και τῆς Αυστρίας γενικότερα), και πιθανόν να μεταγράφηκε ἀπὸ κάποιον τοπικὸ δημοσίευμα.

<sup>100</sup> Ο.π.

<sup>101</sup> Ο.π.

μεγαλύτερου οπαδού και υποστηρικτή του Richard Wagner. Ο Λουδοβίκος από τη στιγμή που στα δεκαοχτώ του (το 1863) κατέλαβε τον θρόνο της Βαυαρίας προσέφερε στον Wagner την μεγαλύτερη οικονομική βοήθεια που ο τελευταίος έλαβε ποτέ, με αποκορύφωμα το χτίσιμο του θεάτρου του Bayreuth. Την εποχή της βιεννέζικης παράστασης του *Rienzi* το όραμα για τον νέο αυτόν θεατρικό χώρο είχε ήδη αρχίσει να σχεδιάζεται. Η ίδια η Ελισάβετ, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ήταν επίσης θαυμάστρια του Wagner.

Ούτε όμως το έργο που επελέγη για να επισκεφθεί ο επίσημος φιλοξενούμενος του αυτοκράτορα μοιάζει τυχαίο. Η παράσταση του *Rienzi* εντασσόταν στο πλαίσιο των αισθητικών αρχών της «Νέας Γερμανίας», που προσδοκούσε να προβάλει ο από τον Δεκέμβριο του 1870 (και μέχρι το 1875) διευθυντής της Όπερας της Βιέννης Johann Herbeck (1831-1877).<sup>102</sup> Ο Herbeck, που κράτησε και την μπαγκέτα στο πρώτο αυτό βιεννέζικο ανέβασμα του *Rienzi*, είχε διευθύνει και την βιεννέζικη προεμιέρα των Αρχιτραγουδιστών της Νυρεμβέργης, την Άνοιξη του 1870,<sup>103</sup> ενώ δεν αποκλείεται να συμβουλευόταν τον Γερμανό συνθέτη σχετικά με την διεύθυνση του μόλις ολίγων ετών<sup>104</sup> θεατρικού οργανισμού επικεφαλής του οποίου βρισκόταν. Όπως μας παραδίδει η *Cosima*, ο Wagner εκνευριζόταν «που έπρεπε να πει [στον Herbeck] πράγματα που είχε δια μακρών αναλύσει στο δοκίμιό του για την μεταρρύθμιση της γερμανικής όπερας».<sup>105</sup>

Σε κάθε περίπτωση ο Herbeck μετέφερε στο ζεύγος Wagner τα νέα της υποδοχής των βαγκνεरिकών έργων στην αυστριακή πρωτεύουσα (για τους Αρχιτραγουδιστές, τον *Lohengrin* και τον *Rienzi*).<sup>106</sup> Σχετικά με τις παραστάσεις του *Rienzi*, που παρακολούθησε ο βασιλιάς των Ελλήνων την Άνοιξη του 1871, η *Cosima* καταθέτει την αντίδραση του συζύγου της σε μια αρνητική κριτική που γράφτηκε από έναν «Βαγκνεριστή», όπως σημειώνει, στην *Musikzeitung* (στην πραγματικότητα πρόκειται για την *Allgemeine Musikalische Zeitung* της Λειψίας, που στο φύλλο της 21<sup>ης</sup> Ιουνίου (ν. ημ.) δημοσίευσε μια εκτενή κριτική ενός ανταποκριτή με τα αρχικά «F.P.»). Στην κριτική αυτή, διαβάζουμε ότι η βιεννέζικη προεμιέρα του *Rienzi* (30.5.1871, ν. ημ.) ολοκλήρωσε το ανέβασμα «των πέντε εκτελέσιμων μουσικών δραμάτων»<sup>107</sup> και κατέστησε δυνατή την εποπτεία της εξέλιξης του συνθέτη σε όλες της τις φάσεις. Έτσι εκτός από την ακριβοδίκαιη επισήμανση των θετικών και των αρνητικών στοιχείων

<sup>102</sup> Ο μαέστρος και συνθέτης αυτός είναι σήμερα περισσότερο γνωστός ως ο αρχιμουσικός που πρώτος διηύθυνε την *Ημιτελή Συμφωνία* του Schubert το 1865.

<sup>103</sup> Και κατά πάσα πιθανότητα όλων των βαγκνεरिकών έργων που ανέβηκαν την περίοδο εκείνη στη Βιέννη: *Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Fliegende Holländer* και *Rienzi*.

<sup>104</sup> Η Όπερα της Βιέννης άνοιξε τις πόρτες της στο κοινό στις 25.5.1869 (με τον *Don Giovanni* του Mozart) και ο πρώτος διευθυντής της από την ίδρυσή της (το 1867) μέχρι και την έλευση του Herbeck ήταν ο Franz von Dingelstedt (1814-1881).

<sup>105</sup> C. W., *Die Tagebücher*, I, σ. 255. Εγγραφή της 7<sup>ης</sup> Ιουλίου 1870, δηλαδή έξι μήνες πριν την ανάληψη της διευθυντικής θέσης της Όπερας της Βιέννης από τον Herbeck.

<sup>106</sup> Ο.π., σ. 159 (παρότι η συγγραφέας αναφέρεται σε παραστάσεις στο Μόναχο, στην πραγματικότητα πρόκειται για εκείνες στη Βιέννη, όπως επισημαίνεται στη γαλλική έκδοση των ημερολογίων της: *Cosima Wagner, Journal*, I, 1869-1872, Gallimard 1997, σ. 182), 199, 204 και 205 για τους Αρχιτραγουδιστές, σ. 302 για τον *Lohengrin* και σ. 497 και 498 για τις παραστάσεις του *Rienzi* του 1872.

<sup>107</sup> Δηλαδή των *Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Fliegende Holländer* και *Rienzi*.

της συγκεκριμένης παράστασης, ο Βιεννέζος κριτικός, αφού επισημάνει δηκτικά το σχοινοτενές του πρώιμου αυτού μελοδραματικού εγχειρήματος του συνθέτη, χαρακτηρίζει τη μελοποιΐα του *Rienzi* «αφύσικη και βεβιασμένη», την αρμονία «άλλοτε τεχνητή και άλλοτε τερατωδώς απλοϊκή (αλλά όχι και απέριπτη)», την ενορχήστρωση «χωρίς όγκο και σχεδόν χωρίς λεπτές διαβαθμίσεις» και τη χρήση των φωνητικών μερών «εντελώς αλλοπρόσαλλη», και προβαίνει σε μια γενικότερη συμπερασματική αποτίμηση: «αυτός, που θέλει να είναι ενθουσιώδης πρόμαχος της υπεροχής, της αυτονομίας και της μοναδικότητας της μουσικής, αμάρτησε, εδώ, αδόκητα εις βάρος των ίδιων του των καλλιτεχνικών αξιωμάτων». Στο ίδιο πνεύμα και η κατάληξη της εκτενούς ανταπόκρισης: «Οι βαγκνερόφιλοι βγήκαν από το θέατρο πικρά απογοητευμένοι· από τον Wagner, τον οποίο έμαθαν και αγάπησαν μέσω του *Lohengrin*, συνάντησαν την πολύ δυσάρεστη, άλλη όψη, του νομίσματος. Η αδυναμία του Wagner να υπηρετήσει την "απόλυτη" – όπως ο ίδιος την αποκαλεί – μουσική εκδηλώνεται αδιαμφισβήτητα στον *Rienzi*». <sup>108</sup>

Η απάντηση του Wagner – έτσι όπως μας την καταθέτει η Cosima<sup>109</sup> – στην κριτική αυτή ήταν μάλλον απολογητική: «Ο *Rienzi* μου είναι απεχθής, όμως έπρεπε να διακρίνουν τη φλόγα που τον διαπνέει. Ήμουν ένας αρχιμουσικός και έγραφα μια grand-opéra. Αυτό που έπρεπε να τους εντυπωσιάσει είναι ότι ο αυτός ο αρχιμουσικός τους έβαλε μετά σε τόσους μπελάδες». <sup>110</sup> Πράγματι, όταν το καλοκαίρι του 1838 ο εικοσιεννιάχρονος Wagner ξεκίνησε τη σύνθεση του *Rienzi*, ύστερα από την ανάγνωση του μυθιστορήματος του Edward Bulwer-Lytton, *Cola di Rienzi. The Last of the Roman Tribunes*, γοητευόμενος από την αφήγηση της πραγματικής ιστορίας του Ρωμαίου Συγκλητικού του 14<sup>ου</sup> αιώνα, που προσπάθησε να εγκαθιδρύσει στη Ρώμη ένα κράτος δικαίου, αποφάσισε να γράψει μια grand-opéra. Το είδος αυτό, που μεσουρανούσε στις γαλλικές, αλλά και γερμανικές σκηνές αποτελούνταν από πεντάπρακτα, συνήθως, ιστορικά λιμπρέτα, με μουσική γραμμένη για μεγάλη ορχήστρα, με μεγάλες σκηνές συνόλων, εντυπωσιακά σκηνικά, μπαλέτα, που στόχευαν σε μια θεαματική σκηνική δράση. Ο ίδιος ο συνθέτης ομολογεί, στα απομνημονεύματά του, πως μια παράσταση της όπερας του Gaspare Spontini *Ferdinand Cortez* (έργο που κατεξοχήν ανήκει στο είδος αυτό της «μεγάλης όπερας»), που είχε παρακολουθήσει στο Βερολίνο το 1836 τον είχε επηρεάσει στην μετέπειτα συνθετική του πορεία, και ιδιαίτερος στη σύλληψη του *Rienzi* του. <sup>111</sup>

<sup>108</sup> «Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. Wien, 3 Juni», *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig), n. 25 (21.6.1871), σ. 396-397.

<sup>109</sup> C. W., *Die Tagebücher*, I, σ. 402.

<sup>110</sup> Ο.π.

<sup>111</sup> «Μια παράσταση του *Ferdinand Cortez* υπό την διεύθυνση του ίδιου του Spontini ήταν για μένα μια πραγματική αποκάλυψη που με εντυπωσίασε με το νεωτερικό της πνεύμα. Αν και η ίδια η παράσταση με άφησε κάπως ψυχρό, καθώς οι ηθοποιοί δεν ήταν πρώτης τάξεως και δεν μπορούσαν να μεταδώσουν καμία συγκίνηση που να μοιάζει, ούτε κατά διάνοια, με εκείνη που μου είχε προκαλέσει η κυρία Schröder-Devrient, είδα μέσα σε αυτό το θερμό και καλά οργανωμένο συγκεκριμένο πλαίσιο, κάτι το καινούργιο. Κατάλαβα το μεγαλειώδες και ιδιαίτερο στοιχείο των μεγάλων θεατρικών παραστάσεων που φτάνουν σε έναν καλλιτεχνικό είδος ασύγκριτο, χάρις στην ενότητα του ρυθμού, που τόσο εντείνεται από όλα του τα μέρη. Αυτή η αίσθηση εντυπώθηκε έντονα



Ο *Rienzi* είχε κάνει πρεμιέρα στην Όπερα της Δρέσδης στις 20 Οκτωβρίου 1842 (v. ημ.). Ο συνθέτης σκεφτόταν να ανεβάσει το έργο και στο Παρίσι μεταφρασμένο στα γαλλικά.<sup>112</sup> Αν και τελικώς αυτό δεν πραγματοποιήθηκε η επιτυχία που σημείωσε η βαγκνερική αυτή «μεγάλη όπερα» εξασφάλισε την παρουσία του συνθέτη για αρκετά χρόνια στο θεατρικό στερέωμα.<sup>113</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι, όταν το 1843 ο συνθέτης χρειάστηκε κάποια χρήματα αποφάσισε να εκδώσει μια αναγωγή για πιάνο από τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, που μόλις είχε ανέβει στη Δρέσδη, αφήνοντας τον *Rienzi* για το μέλλον, καθώς, όπως σημείωνε, η όπερα αυτή «είχε περισσότερες ελπίδες για επιτυχία που θα διαρκούσε».<sup>114</sup> Η επιτυχία του έργου αυτού δεν θα πρέπει να ήταν άσχετη με την γενικότερη μόδα της *grand-opéra*. Ο νεαρός και ακόμη φίλα διακείμενος προς τον Wagner μουσικός κριτικός Eduard Hanslick (1825-1904), έγραφε στα 1848 ότι ο *Rienzi* ήταν ό,τι καλύτερο είχε γραφτεί στον χώρο της *grand-opéra* τα τελευταία 12 χρόνια, και ότι αποτελεί ορόσημο για την εποχή του, όπως οι *Ουγενότοι*, ο *Ελεύθερος Σκοπευτής* και ο *Don Giovanni* ήταν για την δική τους εποχή.<sup>115</sup> Γνωστή και η χιουμοριστική ρήση του Hans von Bülow (1830-1894) ότι ο *Rienzi* είναι η καλύτερη όπερα του Meyerbeer.<sup>116</sup> Ο *Rienzi* είναι μια *grand-opéra*, στην οποία όμως είναι διακριτά τα χαρακτηριστικά της βαγκνερικής συνθετικής πέννας. Για το κοινό όμως της Βιέννης που είχε ήδη παρακολουθήσει τους *Αρχιτραγουδιστές*, τον *Lohengrin*, τον *Tannhäuser* και τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, η «μεγάλη» αυτή «όπερα», που δεν εκπροσωπούσε τα καλλιτεχνικά αξιώματα που ο συνθέτης της ευαγγελιζόταν, προκάλεσε αμηχανία, αν όχι απογοήτευση.

Η παράσταση λοιπόν του *Rienzi*, στην οποία παρέστη ο βασιλιάς των Ελλήνων και η οποία δόθηκε προς τιμήν του, έκανε πρεμιέρα στις 30 Μαΐου 1871. Ακολούθησαν οι παραστάσεις στις 3, 7, 12 και 17 Ιουνίου.<sup>117</sup> Τον ομώνυμο ρόλο κράτησε ο Leonhard Labatt, ενώ Irene μόνο για την πρεμιέρα ήταν η Marie von Rabatinsky. Στις υπόλοιπες

---

μέσα μου και με οδήγησε, μεταξύ άλλων, στη σύλληψη του *Rienzi* μου, κατά τρόπο που το Βερολίνο άφησε έτσι το αποτύπωμά του στην καλλιτεχνική μου εξέλιξη», R.W., *Mein Leben*, I, σ. 150-151.

<sup>112</sup> R.W., *Mein Leben*, II, σ. 658.

<sup>113</sup> «Χάρης στη μόδα του *Rienzi* παρέμεινα στον κύκλο του θεατρικού κόσμου», R.W., *Mein Leben*, I, σ. 387.

<sup>114</sup> Ο.π., σ. 298.

<sup>115</sup> David Charlton (ed.), *The Cambridge Companion to Grand-Opera*, New York, Cambridge University Press, 2003, σ. 332.

<sup>116</sup> Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, σ. 212.

<sup>117</sup> Βλ. τα μονόφυλλα προγράμματα της Όπερας της Βιέννης στην ηλεκτρονική βάση της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης (τελευταία πρόσβαση: 4.1.2016):

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18710530&zoom=33>,

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18710603&zoom=33>,

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18710607&zoom=33>,

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18710612&zoom=33>,

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18710617&zoom=33>.

Παρότι στο πρόγραμμα της 12<sup>ης</sup> Ιουνίου προαναγγέλλεται παράσταση και για την 15<sup>η</sup> του μηνός, τελικώς την 15<sup>η</sup> δόθηκε ο *Faust* του Gounod (βλ. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18710615&zoom=33>). Η τελευταία παράσταση του *Rienzi* φαίνεται πως δόθηκε στις 17 Ιουνίου 1871.

τέσσερις παραστάσεις που έχω εντοπίσει τον ρόλο αυτό τραγούδησε η Hermine Prochaska von Siegstädt, η οποία στην προεμιέρα είχε έναν μικρό ρόλο, εκείνον της κήρυκος της ειρήνης. Στα μονόφυλλα προγράμματα της όπερας της 3<sup>ης</sup>, 7<sup>ης</sup>, 12<sup>ης</sup><sup>118</sup> η «Δεσποινίς v. Rabatinsky» εμφανίζεται να ασθενεί, ενώ, τον επόμενο χρόνο η τριαντάχρονη σοπράνο από την Πέστη πιθανόν να εγκατέλειψε τα εγκόσμια, καθώς έκτοτε χάθηκαν τα ίχνη της. Σημειωτέον ότι και στο δεύτερο βιεννέζικο ανέβασμα της όπερας αυτής την Άνοιξη του 1872 διατηρήθηκε η ίδια ακριβώς διανομή.<sup>119</sup> Στους υπόλοιπους ρόλους οι August Egon Hablawetz (Steffano Colonna), Marie Trousil (Adriano), Emil Kraus (Paolo Orsini), Josef Draxler (Raimondo), Engelbert Pirk (Baroncelli), Angelo Josef Neumann (Cecco del Vecchio) και Philippine Wanda (Κήρυξ της ειρήνης). Ο Έλληνας ανταποκριτής<sup>120</sup> φαίνεται πως εντυπωσιάστηκε πολύ και από το μπαλέτο της Δεύτερης πράξης, σε χορογραφία του Carl Telle, η οποία βασίστηκε στην, προφανώς πρωτότυπη του Paul Taglioni (σύμφωνα με το μονόφυλλο πρόγραμμα: «πάνω σε μια ιδέα του Paul Taglioni»)<sup>121</sup> Η αναβίωση παλαιότερων χορογραφιών, δηλαδή η χρήση της αρχικής, πρωτότυπης, χορογραφίας ως βάσης για μια καινούργια με κάποιες μικρές (ή και μεγαλύτερες) αλλαγές είναι μια πρακτική που στο μπαλέτο συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Ο Paul Taglioni (1808-1884), γιος του γνωστού χορογράφου Filippo Taglioni (1771-1871), που έμεινε στην ιστορία του χορού ως ο πατέρας του ρομαντικού μπαλέτου και αδελφός της περίφημης Maria Taglioni (1804-1884), της πρώτης χορεύτριας που χόρεψε στις pointes, ξεκίνησε την καριέρα του ως χορευτής πλάι στην αδελφή του και στη συνέχεια ασχολήθηκε με τη χορογραφία. Στα μέλη του μπαλέτου συγκαταλέγονταν και οι: Julius Price, Alfred Caron, Léon Frappart, Leopold Couqui, Marie Charles, Malwine Lyra, Wilhelmine Jaksch, Marie Olzer, Wilhelmine Stiaßny.<sup>122</sup> Η παράσταση του *Rienzi* που δόθηκε προς τιμήν του βασιλέα των Ελλήνων ήταν μια σημαντική παραγωγή.

---

<sup>118</sup> Βλ. ό.π.

<sup>119</sup> Βλ. το μονόφυλλο της 19<sup>ης</sup> Απριλίου 1872 (v. ημ.) στην ηλεκτρονική βάση της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18720419&zoom=33> (τελευταία πρόσβαση: 4.1.2016).

<sup>120</sup> Ο σχολιασμός της ελληνικής ανταπόκρισης της παράστασης αυτής θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο.

<sup>121</sup> Βλ. μονόφυλλο της 12<sup>ης</sup> Μαΐου 1871.

<sup>122</sup> Η διανομή όπως εμφανίζεται στην ιστοσελίδα της όπερας της Βιέννης: <http://db-staatsoper.die-antwort.eu/performances/16969> (τελευταία πρόσβαση: 4.1.2016).

# K. K. Hof- Operntheater.

Montag den 12. Juni 1871.

59. Vorstellung im Jahres-Abonnement.

## Rienzi, der Letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in fünf Akten von Richard Wagner.

Cola Rienzi, päpstlicher Notar	=	=	=	Hr. Labatt.
Irene, seine Schwester	=	=	=	Frl. Siegstädt.
Steffano Colonna	=	=	=	Hr. Hablaweg.
Adriano, sein Sohn	=	=	=	Frl. Troufil.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini	=	=	=	Hr. Krauß.
Raimondo, päpstlicher Legat	=	=	=	Hr. Draxler.
Baroncelli,	=	=	=	Hr. Birk.
Cecco del Vecchio, } römische Bürger	=	=	=	Hr. Neumann.
Ein Friedensbote	=	=	=	Frl. Wanda.

Gesandte Deutschlands, Böhmens, Ungarns, Neapels.  
Römische Nobili. Bürger und Bürgerinnen Roms.  
Friedensboten. Priester und Mönche.  
Römische Trabanten.

Rom, um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Im 2. Akte: „**Waffentanz**“ nach Angabe des Herrn Paul Taglioni, arrangirt von Herrn Carl Telle, Ballet-Regisseur des k. k. Hof-Operntheaters, die Frl. Mauthner, Lira, Mina, Dzer, Scholz, Schulker Stiasny, die Herren Price, Caron, L. Frappart, Couqui und das Balletcorps.

Sämmtliche Decorationen (neu) von dem Maler Herrn Hermann Burghardt.

I. Akt: 1.) Straße vor der Laterankirche. II. Akt: 2.) Großer Saal im Capitol. III. Akt: 3.) Öffentlicher Platz. IV. Akt: 4.) Straße. V. Akt: 5.) Halle im Capitol Verwandlung: 6.) Platz vor dem Capitol.

Kostüme (neu) nach Zeichnungen des Historienmalers Herrn Franz Gaul. Maschinerien von Herrn Hermann Hensel, Theatermeister des k. k. Hof-Operntheaters.

Zwischen den 4. und 5. Akt eine Pause von 15 Minuten.

Beurlaubt: Fr. Witt, Frl. Ehm, Frl. Hauck, Frl. Salvioni, Hr. Walter, Hr. Schmid, Hr. Beck, Hr. v. Bignio, Hr. Rokitansky.

Unpäßlich: Fr. Friedrich-Materna, Frl. v. Rabatinsky.

Der freie Eintritt (mit Ausnahme der Hof-Freibillets) ist heute nicht gestattet.

Dinstag den 13. Bild und Kost. Frl. Bosé, „Topaze“, als Gast.

Mittwoch den 14. Die Jüdin. Hr. Karl Adams, „Eleazar“, als letzte Gastrolle.

Die Tageskasse ist täglich von 9 Uhr Früh bis 5 Uhr Abends geöffnet.

**Abendkasse-Öffnung um 6 Uhr. — Anfang 7 Uhr.**

Donnerstag den 15. Juni 1871. Mit aufgehobenem Abonnement:

**Rienzi, der Letzte der Tribunen.**

Große tragische Oper in 5 Akten von Richard Wagner.

Die k. k. Abonnenten, welche ihre Logen und Sperrtische für diese Vorstellung zu behalten gesonnen sind, werden erwidert, die Theaterkasse hiervon längstens bis **Mittwoch den 14. Juni, 4 Uhr Nachmittags** in Kenntniß zu setzen.

Verlegt von L. L. Hoftheater-Druckerei.

Το πρόγραμμα της παράστασης του *Rienzi* της 12 Ιουνίου 1871, που δόθηκε προς τιμήν του βασιλιά των Ελλήνων Γεωργίου Α' (<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18710612&zoom=33>).



#### 4. Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη, η Ελληνίδα Staël

*Mignaty è una seconda Staël,  
ma una Staël plasmata colla creta di Tanagra e di Lesbo  
Giovanni Rosini.<sup>123</sup>*

Στις 25 Αυγούστου του 1870 ο Wagner και η Cosima παντρεύτηκαν στην προτεσταντική εκκλησία της Λουκέρνης. Μάρτυρες ήταν ο μαέστρος, και στενός συνεργάτης του Wagner, Hans Richter (1843-1916) και η Malwida von Meysemburg (1816-1903). Η τελευταία, φεμινίστρια και οπαδός επαναστατικών ιδεών (είχε υποστηρίξει με θέρμη τις επαναστάσεις του 1848, ενώ είχε αναλάβει την ανατροφή των θυγατέρων τού, γνωστού ως του πατέρα του ρωσικού σοσιαλισμού, Alexander Herzen), υπήρξε μια από τις στενότερες φίλες του ζεύγους Wagner. Από το 1862 βρισκόταν εγκατεστημένη στην Ιταλία μαζί με την Olga Herzen, την μία εκ των δύο θυγατέρων του Alexander Herzen και εκεί γνώρισε την Κερκυραία λογία Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη.

Η Μαργαρίτα Αλβάνα γεννήθηκε στην Αγγλοκρατούμενη Κέρκυρα τον Αύγουστο του 1821. Πολύ μικρή υιοθετήθηκε από την αδελφή της μητέρας της, Αδαμαντίνα Παλατιανού, καθώς η τελευταία δεν ήταν σε θέση να αποκτήσει δικό της παιδί. Το γεγονός αυτό αν και στέρησε από την Μαργαρίτα την οικογένειά της, της παρείχε τις ιδανικότερες συνθήκες ανατροφής, καθώς η θεία της ήταν η σύζυγος του Frederic Adam, του Άγγλου (για την ακρίβεια Σκώτου) Αρμοστή των Ιονίων νήσων. Έτσι την δεύτερη πενταετία της ζωής της η Μαργαρίτα μεγάλωσε στο παλάτι που έκτισε ο θετός της πατέρας, γνωστό σήμερα ως «Μον Ρεπό», με τα προνόμια που της παρείχε η θέση της κόρης του ανώτατου άρχοντα της Επτανήσου. Από την πλούσια μόρφωσή της δεν έλειπε η μουσική, αλλά, σύμφωνα τουλάχιστον με το βιογραφικό σημείωμα του Édouard Schuré, η νεαρή Μαργαρίτα σταμάτησε τα μαθήματα πιάνου και τραγουδιού αφού «πολύ ευαίσθητη στη μουσική, αυτή η τέχνη της υπερδιήγειρε τα νεύρα, ενώ έβρισκε τη μουσική του Rossini εξαιρετικά ελαφριά».<sup>124</sup>

<sup>123</sup> «Η Μηνιάτη είναι μια δεύτερη Staël, αλλά μια Staël φτιαγμένη από την κρητίδα της Τανάγρας και της Λέσβου», η αναφορά στο Ειρηναίος Ασωπίος, «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Βίος και Συγγράμματα», *Ημερολόγιον τῶν κυριῶν Β'* (1889), σ. 221-238: 236.

<sup>124</sup> «Très sensible à la musique, elle refusa de continuer le piano et le chant parce que cet art surexcitait ses nerfs et qu'elle trouvait Rossini trop frivole», «Essai sur la vie et l' œuvre de Marghélite Albana», στο Marguérite Albana, *Le Corrège, Sa vie et son œuvre*, Nouvelle édition, Paris, Perrin et Cie, 1900, XIII. Το κείμενο αναδημοσιεύεται και στο βιβλίο του ίδιου συγγραφέα: *Femmes Inspiratrices et poètes annonciateurs*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1908. Βιογραφικά σημειώματα για τη Μαργαρίτα Αλβάνα-Μηνιάτη δημοσιεύθηκαν αρκετά, ακόμη και όσο η συγγραφέας βρισκόταν εν ζωή. Το εγκυρότερο ίσως να παραμένει εκείνο του Édouard Schuré όχι μόνο λόγω της προσωπικής του σχέσης με την Κερκυραία λογία, αλλά και επειδή, όπως δηλώνει και ο ίδιος σε υποσημείωση στο εν λόγω βιογραφικό, για να το συντάξει είχε συμβουλευθεί τον αδελφό της Μαργαρίτας Φρειδερίκο

Η Μαργαρίτα σε ηλικία δέκα ετών εγκατέλειψε την ιδιαίτερη πατρίδα της και ταξίδεψε με την θετή της οικογένεια στο Μαδράς της Ινδίας, όπου είχε μετατεθεί ο Φρειδερίκος Άνταμ, ενώ πέντε χρόνια αργότερα η οικογένεια εγκαταστάθηκε στη Ρώμη. Εκεί, η Μαργαρίτα γνώρισε τον Κεφαλήνα ζωγράφο Γεώργιο Μηνιάτη<sup>125</sup> με τον οποίο ένωσε τη ζωή της το 1844. Το ζεύγος Μηνιάτη εγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία και πολύ σύντομα το σπίτι τους αποτέλεσε πόλο έλξης για πολλούς καλλιτέχνες και διανοούμενους:<sup>126</sup> τους Άγγλους ποιητές Robert Browning (1812-1889) και Elizabeth Barrett-Browning (1806-1861), τους οποίους την οικία ζωγράφισε ο Μηνιάτης κατόπιν παρακλήσεως του Robert ύστερα από τον θάνατο της συζύγου του το 1861, την Αγγλίδα μυθιστοριογράφο George Eliot (1819-1880), τον Αμερικάνο συγγραφέα Nathaniel Hawthorne (1804-1864), αλλά και τον διπλωμάτη Robert Bulwer-Lytton (1831-1891), γιο του συγγραφέα Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) του οποίου το μυθιστόρημα *Rienzi* ο Wagner είχε βασίσει την ομώνυμη όπερά του.

Ενδεικτικός για την πνευματική δραστηριότητα της Μαργαρίτας δεν είναι τόσο ο κύκλος της στην Ιταλία, αλλά κυριότερα τα δοκίμιά της, τα οποία αφορούν διάφορους τομείς του ανθρώπινου πνεύματος (ιστορία, ποίηση, ζωγραφική, μουσική, κ.ά), και είναι γραμμένα σε τρεις διαφορετικές γλώσσες: εκτός από την "μητρική" αγγλική, η Μηνιάτη έγραφε και δημοσίευε και στα ιταλικά, αλλά και στα γαλλικά. Τα κείμενά της που δημοσιεύθηκαν στα ελληνικά σε διάφορα έντυπα ήταν αρχικώς γραμμένα σε άλλη γλώσσα και μεταφράστηκαν ελληνικά από άλλους. Παρόλα αυτά, η Μηνιάτη δεν έχανε την ευκαιρία να δηλώνει την ελληνικότητά της. Το βιβλίο της για την Ιστορία της Ιταλίας (*Sketches of the historical past of Italy*), που εκδόθηκε στο Λονδίνο το 1876, είναι αφιερωμένο στον Άγγλο «φωτισμένο φίλο τής ελληνικής και ιταλικής λογοτεχνίας και τέχνης», όπως σημειώνει η συγγραφέας, William Ewart

---

Αλβάνα· πληρέστερη ωστόσο βιογραφία της αποτελεί η αρκετά μεταγενέστερη μονογραφία της Αθηνάς Ταρσούλη, *Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη*, [Αθήνα], Πυρσός, 1935. Επίσης χρήσιμες πληροφορίες περιέχονται στα βιογραφικά σημειώματα των: Ειρηναίου Ασώπιου (ό.π.), Σωτηρίας Αλιμπέρτη («Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη», *Έφημερις τῶν κυριῶν*, τχ. 392-397 (2.4.1895-7.5.1895), καθώς και Λαυρέντιου Βροκίνη, *Βιογραφικά Σχεδάρια τῶν ἐν τοῖς γράμμασιν, ὠραῖαις τέχναις καὶ ἄλλοις κλάδοις τοῦ κοινωνικοῦ βίου διαλαμπάντων Κερκυραίων, ἀπὸ τῶν μέσων τῆς παρελθούσης ἑκατονταετηρίδος μέχρι ἀρχῶν τῆς ἐνεστώσης, μετὰ προσθήκης πλείστων τε καὶ ποικίλων σημειώσεων καὶ ἄλλων εἰδήσεων περὶ τῆς καταγωγῆς, τοῦ τε φιλολογικοῦ καὶ κοινωνικοῦ αὐτῶν βίου*, Κέρκυρα, Τυπογραφεῖον «Κοραῆς» Ἰωσήφ Ναχαμούλης, 1877, σ. 298-9.

<sup>125</sup> Για τον Γεώργιο Μηνιάτη (1823;-1895) βλ. το κείμενο της Σταλίνας Βουτσινά «Ο Γεώργιος Μηνιάτης και η νεοελληνική τέχνη» που παρουσιάστηκε στο *1<sup>ο</sup> Πανιώνιο Συνέδριο* την Πέμπτη 1 Μαΐου 2014 (Πρακτικά υπό έκδοση).

<sup>126</sup> Η πληροφορία ότι στο σπίτι του ζεύγους Μηνιάτη σύχναζε και ο Gioacchino Rossini δεν έχει διασταυρωθεί και κατά τη γνώμη μου θα πρέπει να πρόκειται για παρανόηση του ονόματος του Ιταλού συγγραφέα Giovanni Rosini (1776-1855), που η Μηνιάτη αναφέρει συχνά στην αλληλογραφία της, ενώ μεγάλος αριθμός επιστολών του Rosini προς τον Γεώργιο Μηνιάτη σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας. Ο Rosini πράγματι ήταν πολύ φίλος με το ζεύγος Μηνιάτη και, όπως σημειώνει η Μαργαρίτα σε ένα γράμμα της, τους είχε σταθεί σαν πατέρας: «Il Rosini fu come un padre per noi». Επιστολή με ημερομηνία 19 Οκτωβρίου 1845 από τη Βενετία προς αδελφό της Μαργαρίτας Φρειδερίκο Αλβάνα (ΓΑΚ/Κερκύρας, Αρχείο Κόλλα, φάκελος 27, υποφάκελος 5, επιστολή αρ. 67).

Gladstone, από μια Ελληνίδα («Hellene»)<sup>127</sup> Ενώ στον πρόλογο του βιβλίου της για τον Ιταλό ζωγράφο Antonio Allegri, γνωστότερο ως Correggio, γραμμένο στα γαλλικά (*Le Corrège*), στα 1881 – πόνημα για το οποίο, η γενέτειρα πόλη του ζωγράφου έχρισε την Μηνιάτη επίτιμη δημότη – η Μαργαρίτα Αλβάνα εξηγεί ότι αποφάσισε να συνθέσει αυτό το κείμενο καθώς «γεννημένη Ελληνίδα (grecque de naissance) και συνεχώς ενθουμούμενη την πατρίδα μου, θα ήμουν ευτυχής να κάνω πιο αγαπητό στην Γαλλία εκείνον τον καλλιτέχνη [τον Correggio] ο οποίος ένωσε καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον το ελληνικό πνεύμα με το πνεύμα της ανθρωπότητας».<sup>128</sup> Δεν ήταν όμως μόνο η Μαργαρίτα που θεωρούσε τον εαυτό της Ελληνίδα. Ο Édouard Schuré (1841-1929), πιστώνοντάς της την γνωριμία και αγάπη του για τον Άγγλο ποιητή Percy Bysshe Shelley (μέσα από το δοκίμιό της για τους Byron και Shelley), την χαρακτηρίζει «μια Ελληνίδα που κρύβει στους κόλπους της φλογερής ψυχής της τις δύο φωτεινές ακτίδες της πατρίδας της, τον ζωηρό ενθουσιασμό για το Ωραίο και την πίστη στο Ιδανικό».<sup>129</sup>

Το πνευματικό χρέος του Édouard Schuré στην Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη όμως ξεπερνούσε κατά πολύ την εξοικείωσή του με την αγγλική ποίηση. Ο κατά είκοσι χρόνια νεώτερός της Αλσατός στοχαστής βρήκε στην Κερκυραία λόγια την ιδανική εμπνεύστρια για το φιλοσοφικό και αισθητικό του έργο, σημαντικότερο κεφάλαιο του οποίου αποτελούν οι μελέτες του για τον Richard Wagner. Παρότι ο Schuré είχε δημοσιεύσει από το 1869 ένα εκτενές κείμενο για τον Wagner στην *Revue des deux mondes*,<sup>130</sup> και είχε γνωρίσει προσωπικά τον Γερμανό δημιουργό πριν ακόμη συναντήσει τη Μηνιάτη, η γνωριμία και σχέση του μαζί της, του άλλαξε την αντίληψη για την βαγκνερική δημιουργία. Το βιβλίο του για τον Wagner, *Le Drame Musical* (1875),<sup>131</sup> ένα έργο που άσκησε τεράστια επιρροή στον γαλλικό, και όχι μόνο, πνευματικό χώρο για πολλές δεκαετίες,<sup>132</sup> είναι αφιερωμένο στη Μηνιάτη, καθώς η συγγραφή του διαποτίστηκε κυριολεκτικά από την σχέση του συγγραφέα με την Κερκυραία λογία. «Για περισσότερο από ένα χρόνο», σημειώνει ο Schuré, η Μαργαρίτα «ζούσε, ανέπνεε και καρδιοχτυπούσε μόνο για το βιβλίο μου».<sup>133</sup>

<sup>127</sup> To the right Hon. William Ewart Gladstone, M.P., The Enlightened friend of Greek and Italian Literature and Art [...] these pages are dedicated [...] by An Hellene», Margaret Albana Mignaty, *Sketches on the Historical Past of Italy: From the Fall of the Roman Empire to the Earliest Revival of Letters and Arts*, London, Richard Bentley & son, 1876, Preface, vii.

<sup>128</sup> «Grecque de naissance, et me souvenant toujours de ma patrie, je serais heureuse de faire aimer d'avantage en France celui de tous les artistes qui a le mieux uni le génie de la Grèce au génie de l'Humanité», Margherite Albana, *Le Corrège. Sa vie et son œuvre*, Nouvelle Édition, Paris, Perrin et Cie, 1900, Avant-propos, p. 4.

<sup>129</sup> «Une Grecque qui possède au foyer de son âme ardente les deux purs rayons du génie de sa patrie: le vivant enthousiasme du Beau et la foi invaincue en l'Idéal», Édouard Schuré, *Le Drame Musical*, tome I, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875, σ. 122, υπ. 1.

<sup>130</sup> Édouard Schuré, «Le Drame Musical et l'œuvre de Richard Wagner», *Revue des deux mondes*, Période 2, Tome 80, 15.4.1869, σ. 948-991.

<sup>131</sup> Schuré, *Le Drame Musical*, ό.π.

<sup>132</sup> Βλ., André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, σ. 243.

<sup>133</sup> «Pendant plus d'une année, elle ne vécut, ne respira et ne vibra que pour mon livre», Schuré, «Essai sur la vie et l'œuvre de Marghèrita Albana», ό.π., LIX-LIXI.

Τον Νοέμβριο του 1871 παρουσιάστηκε στη Μπολόνια ο *Lohengrin* του Wagner. Επρόκειτο για το πρώτο έργο του Γερμανού συνθέτη που ανέβαινε σε ιταλική σκηνή. Οι γνώμες και οι απόψεις για τον Wagner βασιζόνταν κυρίως σε δευτερογενείς πηγές, καθώς λίγοι ήταν εκείνοι που είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν ένα έργο του στο εξωτερικό, ενώ η ακρόαση μιας μεταγραφής για πιάνο δεν μπορούσε βεβαίως να προσφέρει παρά μια υποψία της βαγκνερικής δημιουργίας. Ήδη από τον Ιούλιο του 1871, η Cosima αναφέρει πως η κυρία Lucca – η Giovannina Lucca (1814-1894), σύζυγος του Francesco Lucca (1802-1872), ιδρυτή του ομώνυμου ιταλικού μουσικού εκδοτικού οίκου – της έστειλε επιστολές λέγοντάς της πως «ήθελαν να ανεβάσουν τον *Lohengrin* στη Bologna». <sup>134</sup> Το ζεύγος Lucca, και κυρίως η, μετά το 1872, χήρα Giovannina Lucca, αποτέλεσαν τους σημαντικότερους υποστηρικτές του Wagner στην Ιταλία, εκδίδοντας τα έργα του και παρουσιάζοντάς τα σκηνικά.

Τη βραδιά της ιταλικής πρεμιέρας του *Lohengrin* την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου (ν. ημ.) του 1871 το Teatro Comunale της Bologna ήταν ασφυκτικά γεμάτο. Και παρότι δεν έλειψαν οι επευφημίες για τους Ιταλούς Verdi και Rossini, το κοινό της παρακολούθησε ευλαβικά και χειροκρότησε θερμά τους Italo Campanini και Bianca Blume στους πρώτους ρόλους και τον Angelo Mariani στο πόντιουμ. Μάλιστα, την παράσταση της 19<sup>ης</sup> Νοεμβρίου παρακολούθησε και ο Giuseppe Verdi «κρυμμένος στο βάθος ενός θεωρείου», όπως σημειώνει ο δημοσιογράφος της μπολωνέζικης *Arpa*. <sup>135</sup> Και, όπως ήταν αναμενόμενο το γεγονός ότι απλά δεν πέρασε απαρατήρητο αλλά προκάλεσε και την ενθουσιώδη αντίδραση μέρους του ακροατηρίου που φώναζε «Enniva Verdi!», όμως ο Ιταλός maestro κράτησε σεμνή στάση, ενώ το ίδιο βράδυ έφυγε για το Busseto.

Τον Δεκέμβριο του 1871, μετά το τέλος των παραστάσεων στη Bologna, ο θίασος ταξίδεψε στην Φλωρεντία. Το Teatro Pagliano (μετέπειτα Teatro Verdi) υπήρξε ο δεύτερος ιταλικός θεατρικός χώρος που φιλοξένησε το βαγκνερικό έργο. <sup>136</sup> Ήταν τότε που ο Édouard Schuré γνώρισε την Μαργαρίτα. Ταξιδεύοντας στην Ιταλία με στόχο να γράψει ένα βιβλίο για τον Wagner, επισκέφθηκε μαζί με την σύζυγό του την οικία Μηνιάτη συνοδεύοντας την κοινή τους φίλη Malvida von Meysemburg, την επομένη της φλωρεντινής πρεμιέρας του *Lohengrin*. Η συνάντηση, όπως ήταν φυσικό, διανθίστηκε από μια συζήτηση για την παράσταση, στην οποία η Μαργαρίτα ανέλυσε τόσο ουσιαστικά το περιεχόμενο αλλά και τη μουσική του έργου, που η ζωή του Schuré, πνευματική αλλά και συναισθηματική, δεν θα ήταν πλέον η ίδια.

Ο Édouard Schuré είχε γνωρίσει τον Wagner στο Μόναχο το 1865, μετά την πρεμιέρα του *Τριστάνου*, μια παράσταση που και ο ίδιος ο συνθέτης θεωρούσε το πιο αξιοθαύμαστο επίτευγμα της καριέρας του. <sup>137</sup> Ο εικοσιτετράχρονος Αλσατός

<sup>134</sup> C. W., *Die Tagebücher*, I, σ. 423.

<sup>135</sup> «Nascosto nel fondo di un palco», *L'Arpa*, Anno XIX, n. 11 (20.11.1871), σ. 43. Για την παράσταση αυτή, βλ. Giancarlo Rostirolla (επιμ.), *Wagner in Italia*, Torino, RAI, 1982, σ. 64-71.

<sup>136</sup> Για την υποδοχή του *Lohengrin* στη Φλωρεντία βλ. ό.π., σ. 159-162 και Giovanni Vitali (επιμ.), *Il 'Lohengrin' di Wagner a Firenze*, Firenze, LoGisma, 1999, σ. 41-45.

<sup>137</sup> Édouard Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner. La première de Tristan et Iseult*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 1900, σ. 15.

διανοητής είχε, έως εκείνη τη στιγμή, υπόψιν του μόνο μια πιανιστική αναγωγή του τραγουδιού των προσκυνητών από τον *Tannhäuser*, ενώ αγνοούσε το σύνολο του θεωρητικού έργου του Wagner. Παρόλα αυτά αισθανόταν «μια κρυφή συμπάθεια για τον άνθρωπο που είχε το χάρισμα να ανακινεί τα πνεύματα και να αναστατώνει τον κόσμο».<sup>138</sup> Η πρεμιέρα του έργου, η παράσταση της 10<sup>ης</sup> Ιουνίου 1865, υπό τη διεύθυνση του Hans von Bülow, παρέμεινε στη συνείδηση του Schuré ως «η μεγαλύτερη δραματική και καλλιτεχνική εμπειρία της ζωής [του]». <sup>139</sup> Αφού παρακολούθησε και τις τέσσερις παραστάσεις τού Τριστάνου (στην τρίτη – εκείνη της 19<sup>ης</sup> Ιουνίου – ήταν παρών και ο, έκπτωτος πλέον, βασιλέας των Ελλήνων Όθων (1815-1867), θείος του Λουδοβίκου Β' της Βαυαρίας, δηλαδή του βασικότερου υποστηρικτή του Richard Wagner),<sup>140</sup> και «το όνειρο τελείωσε»,<sup>141</sup> για τον Schuré, ο νεόφυτος οπαδός τού Wagner αποφάσισε να του στείλει μια επιστολή, εκφράζοντάς του τον θαυμασμό του. Η επιστολή αυτή αποτέλεσε την αφορμή για την αρχή μιας μακράς, αν και όχι ανέφελης φιλίας, ανάμεσα στους δύο δημιουργούς. Γιατί παρότι η αμοιβαία συμπάθεια και θαυμασμός που ξεκίνησαν το 1865, συνεχίστηκαν και με τον καιρό ενδυναμώθηκαν, ο Γαλλογερμανικός πόλεμος του 1870-1871 (που είχε ως αποτέλεσμα, μεταξύ άλλων, την προσάρτηση της Λοραίνης και της Αλσατίας στη Γερμανία), προκάλεσε τριγμούς στη σχέση του Wagner με τον «γεννημένο Αλσατό, αλλά Γάλλο στην καρδιά»<sup>142</sup> Schuré. Έτσι, ενώ ο Wagner αναγνώριζε στον νεαρό διανοητή και υποστηρικτή του μια αξιοθαύμαστη απλότητα,<sup>143</sup> και θεωρούσε πως οι απόψεις του ήταν ιδιαιτέρως υγιείς,<sup>144</sup> «ήταν ένας φανατικός Τεύτονας».<sup>145</sup> Προσπαθούσε να πείσει τον νεαρό φίλο του να «αισθανθεί Γερμανός»,<sup>146</sup> κάτι στο οποίο ο Schuré απάντησε με ένα κείμενο «γεμάτο θυμό για τη Γερμανία»,<sup>147</sup> την οποία εγκατέλειψε οριστικά τον Μάρτιο του 1871, θεωρώντας πατρίδα του το Παρίσι.<sup>148</sup> Ο Wagner μετά από αυτό το συμβάν ζήτησε στη σύζυγό του να μη ξαναγράψει στον Schuré.<sup>149</sup> Ο τελευταίος είχε ήδη (από την Άνοιξη του 1869) δημοσιεύσει, το εκτενές κείμενό του «Το μουσικό δράμα και το έργο του κ. Richard Wagner» στην παριζιάνικη *Revue de deux Mondes*, αλλά και μεταφράσει στα γαλλικά το λιμπρέτο της *Βαλκυρίας*.<sup>150</sup>

Στις 22 Μαΐου του 1872, στα 69<sup>α</sup> γενέθλια του Wagner μπήκε η πρώτη πέτρα για το χτίσιμο του θεάτρου του Bayreuth. Η Malwida von Meysenbug, προς μεγάλη

<sup>138</sup> Ο.π., σ. 36-37.

<sup>139</sup> Ο.π., σ. 43.

<sup>140</sup> Newman, *The Life of Richard Wagner*, vol. III. 1859-1866, Cambridge, Cambridge Library Collection, 1976, σ. 380. Μάλιστα κατά τον βιογράφο του Wagner η παρουσία του Όθωνα απέτρεψε τον Λουδοβίκο από το να παραστεί στην τρίτη αυτή παράσταση.

<sup>141</sup> Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner [...]*, ό.π., σ. 50.

<sup>142</sup> Ο.π., σ. 17-18.

<sup>143</sup> Βλ. C. W., *Die Tagebücher*, I, σ. 193.

<sup>144</sup> Ο.π., σ. 157.

<sup>145</sup> Schuré, ό.π., σ. 17.

<sup>146</sup> C. W., *Die Tagebücher*, I, σ. 277.

<sup>147</sup> Ο.π., σ. 350.

<sup>148</sup> Ο.π., σ. 366.

<sup>149</sup> Ο.π.

<sup>150</sup> Ο.π., σ. 381.

ευχαρίστηση του ζεύγους Wagner,<sup>151</sup> καθώς και «πολλοί άλλοι από τη Φλωρεντία»<sup>152</sup> ήταν εκεί. Η τόσο ξεχωριστή αυτή εκδήλωση (στην οποία η Meysembug γνώρισε και τον μετέπειτα στενό της φίλο Friedrich Nietzsche) αποτέλεσε ένα σημαντικό γεγονός στο οποίο παρευρέθησαν πολλοί βαγκνεριστές. Όχι όμως όλοι. Η Μηνιάτη δεν είχε πάει. Ούτε ο Schuré. Σε επιστολή της της 17<sup>ης</sup> Ιουνίου 1872 από το Μόναχο προς τη Μηνιάτη, η Meysembug περιγράφει την ιδιαίτερη αυτή εκδήλωση, σχολιάζει την απουσία του Schuré, αλλά και τα όσα συνέβησαν στο ταξίδι της στη Γερμανία. Παραθέτω το μέρος της επιστολής που αφορά το ζήτημα αυτό:

17 Maximilianstrasse  
Μόναχο 17 Ιουνίου

Αγαπητή κυρία Μηνιάτη,

Βρήκα, επιστρέφοντας από το Bayreuth το ευγενικό σας γράμμα και το θεώρησα ως ένα σημάδι της καλής σας ανάμνησης. Όσο για την επανόρθωση που λέτε, δεν μου φαίνεται απαραίτητη, καθώς το θέμα δεν έχει καμία σημασία, κατά την αίσθησή μου. Συμφωνώ απόλυτα μαζί σας ότι η συζήτησή μας γινόταν περίπου στους όρους που επισημαίνετε. Θυμάμαι, μόνο, ότι αναφέροντας τους πολιτικούς λόγους που θα μπορούσαν να είχαν συγκρατήσει τον κ. Schuré, προσθέτατε: «το συζήτησε διεξοδικά μαζί μου και τον συμβούλευσα έντονα να μη το κάνει γι αυτόν τον λόγο».<sup>153</sup> Μιλώντας με την Olga στο Bayreuth για την λύπη μας που ο Édouard δεν είχε παραστεί στη γιορτή, έλεγα, εν παρόδω, και χωρίς να το πολυσκεφτώ: «Ναι και η κα Mignaty τον απέτρεψε επίσης». Η Όλγα, μια παθιασμένη οπαδός του Wagner, τα βάζει με όλους αυτούς που μπορούν και δεν έρχονται να παραστούν σε αυτές τις μοναδικές εκδηλώσεις και φαίνεται ότι ο ζήλος της έκανε τα λόγια της να φαίνονται σαν επίκριση στο γράμμα της στην Ασπασία, για το οποίο δεν ήξερα τίποτα. Να η απλή περίληψη αυτής της ιστορίας. Άλλωστε πιστεύω κι εγώ ότι ο Édouard είχε ήδη ο ίδιος αποφασίσει να μην αλλάξει το σχέδιό του, το ταξίδι στην Ιταλία, και είναι εκείνος και μόνο που θα πρέπει να στεναχωριέται που δεν ήταν στο Bayreuth, γιατί νομίζω ότι για αυτόν θα ήταν πολύ πιο πολύτιμο από την διαμονή στη Ρώμη και την Νάπολη, όπου θα μπορούσε κάλλιστα να πάει και το φθινόπωρο. Αυτή η μοναδική γιορτή, που δεν θα επαναληφθεί, θα του έδινε έναν ολόκληρο κόσμο ιδεών στην ιδιαίτερη κατεύθυνση που ακολουθεί και την επαφή με τόσες ξεχωριστές προσωπικότητες, αλλά κυρίως με τον ίδιο τον μεγάλο δάσκαλο, του οποίου το πνεύμα έλαμπε σε όλα αυτά, θα του είχε κάνει πολύ μεγάλο καλό. Δεν μπορώ να σας περιγράψω, αγαπητή κυρία Mignaty, τι εκλεκτές ημέρες ήταν αυτές. Είναι σαν να ζει κανείς σε έναν

<sup>151</sup> Ο.π., σ. 522.

<sup>152</sup> Ο.π.

<sup>153</sup> Αγγλικά στο πρωτότυπο.

καλύτερο κόσμο, όπου η μικρότητα, η χυδαιότητα, τα βάσανα δεν μας αγγίζουν πια. Όλος ο κόσμος διακατεχόταν από το ίδιο συναίσθημα, σαν μια μεγάλη κοινότητα αδελφών που γιόρταζε τις υπέροχες αποκαλύψεις από τις οποίες τον, ο μεγάλος άγνωστος, μας μιλάει δια στόματος των προφητών του, όπως ο Beethoven, ο Schiller, ο Wagner, κ.λ.π. Ίσως να έχετε ήδη ακούσει ή διαβάσει διηγήσεις για τη γιορτή. Έγραψα κι εγώ μία και την έστειλα στην Φλ[ωρεντία] για να δημοσιευθεί στη *Nazione*. Σκεφτόμουν επίσης να δώσω σε όλους μου τους φίλους τη διήγηση των εντυπώσεών μου, για να μη χρειάζεται να τις επαναλαμβάνω στον καθένα ξεχωριστά. Δεν ξέρω όμως ακόμη αν αυτό έγινε, ίσως κάποιος άλλος με πρόλαβε, καθώς υπήρχαν και Ιταλοί, ο νεαρός Buonamici<sup>154</sup> από τη Φλωρεντία, οι Lucca του Μιλάνου, η κόμισσα Dönhoff το γένος Minghetti<sup>155</sup> κ.τ.λ. Πάντως, κάθε περιγραφή θα απέχει παρασάγγας από την πραγματικότητα, όπως μπορείτε να αναλογιστείτε. Φανταστείτε μια ορχήστρα με περισσότερα από εκατό όργανα και χιλιάδες καλλιτέχνες από τη Γερμανία και μια χορωδία 330 φωνών, άριστα ασκημένων, από τις μεγάλες χορωδίες του Βερολίνου, της Λειψίας, της Βιέννης, κ.λ.π., και όλα αυτά καθοδηγημένα από τον Wagner, που ξέρει πώς να μεταδίδει την ψυχή του, την βαθιά του κατανόηση του Beethoven, τη φλόγα του και την ενέργειά του στους καλλιτέχνες που διευθύνει. Επίσης, υπήρξε μεγάλος ενθουσιασμός όταν η συναυλία τελείωσε, με τρόπο που δεν έχω ξαναδεί. Ο W. ήταν κυριολεκτικά καλυμμένος από άνθη και ήταν δεδομένο ότι αυτός θα ήταν ο πρώτος που θα συγχαίραμε από όλους του καλλιτέχνες.

Περάσαμε σχεδόν τρεις ακόμη εβδομάδες, μόνες μας με την οικογένεια Wagner στην γλυκειά μοναξιά ενός μεγάλου και θαυμάσιου πάρκου, στο οποίο διαμένουν προσωρινά αυτό το καλοκαίρι, έως ότου ολοκληρωθεί το σπίτι τους στην όμορφη πόλη του Bayreuth. Ήταν ημέρες μοναδικής ευτυχίας, γιατί οι συζητήσεις με τον Wagner και τη γυναίκα του μπορούν, από μόνες τους να αρκέσουν για να μας κάνουν να ξεχάσουμε όλον τον κόσμο και επιπλέον υπάρχουν και αυτά τα πανέμορφα παιδιά που μας αγαπούν και τις δύο πολύ και των οποίων οι παιδικές χάρες αποτελούν μια πηγή νέας γοητείας [...]

Χαιρετίσματα στον Villari, στον κ. Μηνιάτη, στην Ασπασία  
Δική σας M. Meysembug<sup>156</sup>

<sup>154</sup> Ο Ιταλός πιανίστας και συνθέτης Giuseppe Buonamici (1846-1914) σπούδασε στο Ωδείο του Μονάχου πιάνο με τον Hans von Bülow και σύνθεση με τον Josef Rheinberger το διάστημα 1868-1870. Το 1870 πήρε τη θέση του καθηγητή πιάνου στο ωδείο, διαδεχόμενος τον απερχόμενο Bülow. Την ίδια εποχή μαθητής του Ωδείου του Μονάχου ήταν, όπως θα δούμε στη συνέχεια, και ο Δημήτριος Λάλλας.

<sup>155</sup> Η Maria Dönhoff-Minghetti (1848-1929), αποτέλεσε, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, μια από τις θερμότερες υποστηρίκτριες και φίλες του Wagner. Το γεγονός της παρουσίας της στη γιορτή του 1872 έχει αποτυπωθεί και στα ημερολόγια της Cosima (C.W., *Die Tagebücher*, I, σ. 521, 523).

<sup>156</sup> Η επιστολή γραμμένη στα γαλλικά φυλάσσεται στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας (Carteggi Inventari, Fondo dei Carteggi Vari: 198, 149-150):

Στο παρατιθέμενο απόσπασμα της επιστολής φαίνεται καθαρά ότι η Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη κατηγορήθηκε από την Olga Herzen ότι επηρέασε αρνητικά τον Schuré ως προς την απόφασή του να μην παραστεί στη γιορτή αυτή στο Bayreuth. Η ίδια η Malwida φαίνεται να υποστηρίζει τη στάση της φίλης της και να θεωρεί πως οι συμβουλές της Μαργαρίτας στον πληγωμένο Αλσατό πατριώτη έγιναν στη σωστή βάση. Σε κάθε περίπτωση, ο Schuré δεν πήγε σε αυτήν την εκδήλωση. Οι σχέσεις του με τον Wagner αποκαταστάθηκαν έναν χρόνο μετά, όταν ο Schuré – ενδεχομένως και παρωθούμενος από το γράμμα της Malwida στη Μηνιάτη –

---

München 17 juin

Chère Madame Mignaty

J'ai trouvé ici, à mon retour de Bayreuth votre aimable lettre que j'ai saluée comme un signe de votre bon souvenir. Quant à la rectification comme vous dites, elle ne me paraît pas nécessaire, la chose n'étant d'aucune importance, à ce qu'il me semble. Je suis parfaitement d'accord avec vous que notre conversation se faisait à peu près dans les termes cités par vous, seulement je me rappelle qu' en mentionnant les raisons politiques qui pourraient avoir retenus Mr Schuré, vous ajoutiez: "he has talked it all over with me and I strongly advised him not to do it on this account". Parlant avec Olga à Bayreuth de nos regrets pour Édouard de ne pas avoir assisté à la fête, je disais en passant et sans trop y penser: "oui et Mme Mignaty lui a aussi déconseillé". Olga, une enthousiaste passionnée de Wagner, en veut à tous ceux qui peuvent et ne viennent pas assister à ces fêtes uniques et il paraît que dans son zèle elle a formulé ces paroles en une sorte de reproche dans sa lettre à Aspasia dont je ne savais rien. Voilà le compte rendu net de l'affaire. D'ailleurs je crois aussi que Édouard avait bien dédicé pour lui même de ne pas denier son plan, le voyage italien et c'est lui seul qui est à plaindre de ne pas avoir été à Bayreuth, car je crois que pour lui c'eût été d'un prix supérieur au séjour de Rome et de Naples, qu'il aurait pu faire un automne aussi bien. Cette fête unique et qui ne se répétera pas, lui aurait donné tout un monde d'idées dans la direction spéciale qu'il poursuit et le contact avec tant de personnes distinguées, mais surtout avec le grand maître lui même, dont le génie rayonnait sur tout cela, lui aurait fait un bien immense. Je ne puis vous dire, chère Madame Mignaty, quels jours d'élite ont été ces jours là. C'était vraiment vivre dans un meilleur monde où la petitesse, les souillures, les tortures ne vous arrivent plus. Tout le monde était animé du même sentiment, c'était comme une grande communauté de frères qui célébraient les révélations sublimes par lesquelles *l'être* le grand inconnu, nous parle de la bouche de ses prophètes, tels que Beethoven, Schiller, Wagner etc. Vous avez peut-être déjà entendu ou lu récits de la fête, j'en avais écrit un moi même et envoyé à Fl[orence] pour être inséré dans la Nazione je comptais aussi donner à tous mes amis le récit de mes impressions sans avoir besoin de le répéter à chacun à part. Mais j'ignore jusqu' à présent si cela s'est fait, peut être quelqu'un autre m'avait déjà devancé, car il y aurait aussi les Italiens, le jeune Buonamici de Florence, les Lucca de Milan, la comtesse Davidoff née Minghetti etc. Toute description pourtant restera bien en arrière de la réalité comme vous pouvez penser en vous figurant un orchestre de plus de cents des milliers d'artistes de l' Allemagne et un chœur de 330 voix, les mieux exercées, des grandes sociétés vocales de Berlin, Leipzig, Vienne etc et tout cela conduit par Wagner qui sait communiquer son âme son profond entendement de Beethoven, son feu et son energie aux artistes qu'il conduit. Aussi était-ce un enthousiasme quand le concert fut fini comme je n'ai jamais rien vu. W était littéralement couvert de fleurs et c'était à qui lui serrer les mains le premier de tous les artistes.

Nous avons passé presque encore 3 semaines seules avec la famille Wagner dans la délicieuse solitude d'un grand et admirable parc dans lequel ils vivent provisoirement pour cet été jusqu'à ce que leur maison dans la charmante ville de Bayreuth soit finie. C'étaient les jours d'une bonheur extraordinaire, car les conversations avec Wagner et sa femme peuvent seules suffire pour nous faire oublier le monde entier et par dessus tant il y a encore les ravissants enfants, qui nous aiment toutes les deux passionnément et dont les grâces enfantines sont une source de charmes toujours nouveaux [...]



επισκέφθηκε απροειδοποίητα τη βίλα Wahnfried, και παρότι δεν έλειψαν τα σχόλια για το ζήτημα που τους είχε απομακρύνει, η χαρά όλων ήταν μεγάλη και υπερκέρασε τις όποιες διαφορές.<sup>157</sup> Στο γράμμα της η Malwida von Meysemburg μεταφέρει στη φίλη της Μαργαρίτα και τον παλμό της ιδιαίτερης αυτής γιορτής. Ήταν σαν μια «μεγάλη κοινότητα αδελφών», που ζούσε «σε έναν καλύτερο κόσμο», μακριά από τα προβλήματα της επίγειας ζωής, και όπου ο Δημιουργός μετέφερε τη θεϊκή πνοή του μέσω του Beethoven, του Schiller (παίχτηκε η 9<sup>η</sup> Συμφωνία του Beethoven που στο τελευταίο μέρος της χρησιμοποιεί την «Ωδή στη χαρά» του Schiller) και του Wagner, που είχε τη μουσική διεύθυνση.

Στο τέλος του γράμματός της η Malwida von Meysemburg στέλνει χαιρετίσματα στον Γεώργιο Μηνιάτη, τον σύζυγο της Μαργαρίτας, στην Ασπασία, την κόρη της και στον Villari. Ο Ιταλός λόγιος και πολιτικός Pasquale Villari (1827-1917) είχε συνδεθεί με τη Μηνιάτη από το 1850 με θερμή φιλία και η πνευματική τους επαφή θύμιζε εκείνη που αργότερα θα συνέδεε την Κερκυραία λόγια με τον Schuré. Η φυσική αλλά και η γενικότερη περιγραφή της από τον Villari δίνει το στίγμα της γοητείας που η προσωπικότητα της Μηνιάτη ασκούσε στους γύρω της:

Χωρίς να είναι πλέον στην πρώτη της νιότη ήταν μία γυναίκα πραγματικά ιδιαίτερη. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της δεν ήταν πολύ συνηθισμένα. Είχε ένα μέτωπο μάλλον ψηλό, κατάμαυρα μαλλιά, μάτια μαύρα και μεγάλα που θα ταίριαζαν σε ένα κεφάλι κάποιας Ήρας. Μιλούσε αρκετά καλά ιταλικά με βενετσιάνικη προφορά, όπως συνηθίζεται στην αστική τάξη της Κέρκυρας· αγγλικά σαν μητρική της γλώσσα και γαλλικά. [...] Είχε για τον εαυτό της μια παράξενη γνώμη, έμοιαζε να πιστεύει για τον εαυτό της όλα αυτά που ο Nietzsche λέει για τον υπεράνθρωπο. Και ήταν τέτοια η δύναμη των απόψεων και η ευφράδειά της που συχνά κατάφερνε να πείσει και τους άλλους γι' αυτό. Η ικανότητα που είχε να κάνει τους ανθρώπους να μιλούν, η μεγάλη προσοχή με την οποία τους άκουγε είχε ως αποτέλεσμα να ασκεί πάνω τους, πραγματική σαγήνη.<sup>158</sup>

---

Amitiés à Villari, Mr Mignaty, Aspasia  
Votre dévouée M. Meysemboug

Στον φάκελο που τη συνοδεύει, διαβάζουμε: Italie /Madame Mignaty / 39 Via Cavour / Florence και τυπωμένη την χρονολογία: 1872. Με την ευκαιρία θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα Palmira Panedigrano, υπεύθυνη του Τμήματος Χειρόγραφων και σπανίων βιβλίων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Φλωρεντίας για την εξυπηρέτηση, αλλά και την άδεια φωτογράφισης των επιστολών.

<sup>157</sup> Βλ. C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 720.

<sup>158</sup> «La signora non più giovanissima era una donna veramente signolare. Il suo viso e la sua figura non erano molto regolari. Aveva una fronte assai alta, capelli nerissimi, occhi neri ed assai grandi quali sarebbero convenienti ad una testa di Giunone. Parlava assai bene l'italiano, con un accento veneto, come usa nella borghesia a Corfù; parlava l'inglese come lingua sua propria, parlava anche il francese. [...] Aveva di se stessa una straordinaria opinione. Pareva che pensasse di sé tutto ciò che il Nietzsche dice del superuomo. E tali erano la forza delle sue opinioni e la sua eloquanza che spesso riusciva a persuadere di tutto ciò anche gli altri. L'attitudine che aveva a far parlare gli uomini, la grande attenzione con cui li ascoltava finivano con esercitare su di essi un vero fascino» Ανέκδοτο χειρόγραφο κείμενο του Pasquale

Η παραπάνω περιγραφή της Μαργαρίτας από τον Villari θυμίζει εκείνη που θα σκιαγραφούσε κάποια χρόνια αργότερα ο Schuré:

Στηριγμένη στον αγκώνα της πάνω στο ντιβάνι, με ένα πορφυρό τούρκικο σάλι ή ένα κεντητό αραχνοῦφαντο από την Ινδία, ριγμένο στους ώμους της· τα κατάμαυρα, σχεδόν γαλάζια, μαλλιά της περιστοιχίζουν το μεγάλο της μέτωπο, και πέφτουν στον λαιμό και αναστρέφονται, όπως λέγανε οι Έλληνες, σε μπούκλες σαν του υάκινθου.<sup>159</sup> Το κεφάλι προβάλλει από έναν αυχένα κεχριμπαρένιο και επιβάλλεται με την δύναμη του βλέμματος. Μιλά για την Ελλάδα, τον τόπο καταγωγής της, την Ιταλία, τον τόπο επιλογής της, και τη Γαλλία που διάλεξε ως λογοτεχνική πατρίδα για να γράψει το ωραιότερο βιβλίο της.<sup>160</sup> Το εύρος της οπτικής της, η ανεξαρτησία του πνεύματός της, οι εξεγέρσεις της και η τόλμη της μαρτυρούν το αίμα της πατρίδας της. [...] Προσέξτε την όμως μια στιγμή μετά. Αστειεύεται, χαμογελά με παιχνιδιάρικο ύφος και μαγεμένοι την ακούμε. Άνδρας ή γυναίκα γοητεύεται και καθηλώνεται στον κύκλο της σαγήνης της. Η καταπληκτική ικανότητά της να μαντεύει τους χαρακτήρες, οι εντυπωσιακές διεισδυτικές ερωτήσεις της, γεννούν την εμπιστοσύνη. Το εκτυφλωτικό βλέμμα της σαγηνεύει τον καθένα. Γοητεύει, κάνει όποιον περιβάλλει με αυτόν τον τρόπο να ανοιχτεί. Χωρίς να το θέλει, και ίσως χωρίς να το ξέρει, θα της εκμυστηρευτεί το βάθος της ψυχής του, και θα ομολογήσει από την πρώτη συνάντηση με αυτήν την άγνωστη τα μυστικά που δεν έχει εμπιστευτεί σε κανέναν. Ίδου η μάγισσα. [...] Όλοι συμφωνούσαν ότι τα μάτια της, που είχαν ένα μοναδικό μεγαλείο και μια μοναδική λάμψη, ήταν το θαύμα του προσώπου της, η επιβλητική της ομιλία, το ανίκητο όπλο της. [...] Δεν είμαι ο μόνος που είχε αυτήν την εντύπωση. Γυναίκες και άντρες υφίσταντο τη φυσική και ψυχική γοητεία αυτής της δυνατής προσωπικότητας.<sup>161</sup>

---

Villari που φυλάσσεται στην βιβλιοθήκη του Βατικανού (Carteggio Villari, 93, 404-414). Η πληροφορία από το κείμενο της Maria Teresa Mori «Margherita Albana Mignaty e Pasquale Villari», που δημοσιεύθηκε στο *Dimensioni e problemi della ricerca storica. Rivista di Dipartimento di Storia Moderna e Contemporanea dell'Università di Studi di Roma "La Sapienza"* 1 (Gennaio-Giugno 2005), p.101-125.

<sup>159</sup> Η παρομοίωση παραπέμπει στο Ζ' της *Οδύσσειας*, στ. 231 («οὔλας ἤκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας»). Ευχαριστώ θερμώς τον Πάνο Βλαγκόπουλο για την σχετική επισήμανση.

<sup>160</sup> Εννοεί το βιβλίο για τον Correggio.

<sup>161</sup> «Elle s'appuie de coude sur son divan. Un châle pourpre de Turquie ou une gaze brodée de l'Inde est jetée sur ses épaules. Les cheveux d'un noir bleuâtre, qui encadrent son grand front, retombent sur son col et se recourbent, comme disaient les Grecs, en courbes d'hyacinthe. La tête se dégage d'une nuque à la peau ambrée et domine par la force du regard. Elle parle de la Grèce, sa patrie d'origine, de l'Italie, sa patrie d'élection, de la France, qu'elle a choisie comme patrie littéraire, pour écrire son plus beau livre. La largeur de ses vues, l'indépendance de son esprit, ses révoltes et ses audaces trahissent le sang paternel. [...] Mais observez-la un instant après. Elle plaisante, elle sourit avec enjouement, et captivé on l'écoute. C'est un homme ou c'est une femme qu'elle attire et qu'elle fixe dans le cercle de sa fascination. Sa divination merveilleuse des caractères, ses questions frappantes de pénétration appellent la confiance. Son regard phosphorescent a des blandices pour chacun. Elle charme, elle épanouit ceux qu'elle enveloppe ainsi. Sans le vouloir, sans le savoir peut-être, ils lui diront le fond de leur vie, et avoueront

Το παράθεμα αυτό του Schuré, που αποτελεί ένα δείγμα μόνον του θαυμασμού που έτρεφε για την Κερκυραία λόγια, είναι αρκετό για να μας πείσει πως η επιρροή που ασκούσε η Μηνιάτη στον νεαρό στοχαστή ήταν τεράστια και πως μπορούσε κάλλιστα να επηρεάσει ακόμη και τη σχέση του με τον Wagner. Βεβαίως, εν προκειμένω, είναι πιθανόν ο Schuré να είχε πράγματι αποφασίσει να μην πάει στη γιορτή αυτή, δεδομένου ότι οι σχέσεις του με τον Γερμανό συνθέτη είχαν χαλάσει πολύ πριν γνωρίσει τη Μηνιάτη, αλλά υπάρχει επίσης το ενδεχόμενο η ισχυρή γνώμη της τελευταίας τον βοήθησε να μείνει σταθερός στην απόφασή του αυτή. Πάντως, και οι δύο τους πίστευαν ότι το καλύτερο θα ήταν να ακυρωθεί αυτό το ταξίδι. Η Μηνιάτη διαπνεόταν επίσης από έντονα πατριωτικά αισθήματα, και σε ό,τι αφορούσε την ιδιαίτερη πατρίδα της την Κέρκυρα (και σε αυτό ταυτιζόταν και με τον σύζυγό της),<sup>162</sup> αλλά και στο ζήτημα της δεύτερης πατρίδας της της Ιταλίας.<sup>163</sup> Είναι λοιπόν επόμενο ότι και στην συγκεκριμένη περίπτωση θα συμβούλευε τον νεαρό της φίλο να βάλει τα αισθήματα για την πατρίδα του πάνω από τον θαυμασμό του για τον Wagner.

Ο Wagner υπήρξε ο ένας από τους τρεις ανθρώπους που σημάδεψαν τη ζωή του Schuré.<sup>164</sup> Οι άλλοι δύο ήταν η Μηνιάτη και ο εμπνευστής του κινήματος της Ανθρωποσοφίας Rudolf Steiner (1861-1925). Αν και τον τελευταίο ο Schuré τον συνάντησε στο Παρίσι το 1906, η γνωριμία με τη φιλοσοφία του θα πρέπει να αποδοθεί στη Μηνιάτη, καθώς η Κερκυραία λόγια είχε μύσει τον Schuré στη Θεοσοφία.<sup>165</sup> Φαίνεται πως η σχέση του Schuré με την Μηνιάτη ήταν κάτι πολύ περισσότερο από μια ερωτική ιστορία. Όπως περιγράφει ο ίδιος: «Η αλληλεπίδραση

---

dans une première visite à cette inconnue des secrets qu'ils n'ont jamais confiés à personne. Vous avez vu la magicienne. [...] Tout le monde s'accordait à dire que ses yeux, d'une grandeur et d'un éclat uniques, étaient la merveille de sa physionomie, son langage souverain et son arme invincible. [...] Je ne suis pas le seul qui ait eu d'elle des impressions analogues. Les femmes autant que les hommes subissaient le charme physique et psychique de cette puissante personnalité». Édouard Schuré, «Essai sur la vie et l'œuvre de Marghèrita Albana», *ό.π.*, I-LXXXIX: LIII-LV.

<sup>162</sup> Η φιλοπατρία του Μηνιάτη, που με αίσθημα εθνικής υπερηφάνειας σχολίαζε και το περιοδικό *Πανδώρα* («Εικών Σπυριδωνος Πίλλικα» *Πανδώρα* ΙΔ', τχ. 323 (1.9.1863), σ. 285-6: 285,) τεκμαίρεται, όχι μόνο από τους πίνακές του που αναπαριστούσαν επεισόδια της ελληνικής επανάστασης (*Σουλιώτισες*, *Μάρκος Μπότσαρης*), αλλά και από τη σχετική αλληλογραφία του με τον Ναπολέοντα Ζαμπέλη που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας. Ακόμη, δεν είναι τυχαίο πως ενώ με τη Μαργαρίτα αλληλογραφούσαν στα ιταλικά, εκείνος την προσφωνούσε ελληνικά: «ψυχή μου».

<sup>163</sup> Σε πολλές επιστολές της από την Ιταλία προς τον αδελφό της Φρειδερίκο, που σώζονται στο Αρχείο Κόλλα (φ. 27) στα ΓΑΚ/Κερκύρας, η Μηνιάτη μιλούσε με θέρμη για την ένωση της Ιταλίας.

<sup>164</sup> Βλ. Paul M. Allen, Εισαγωγή στο Édouard Schuré, *The Great Initiates. A study of the secret history of Religions*, Translated from the French by Gloria Rasberry, New York, Harper & Row, 1961, σ. 4-12: 5.

<sup>165</sup> Όπως αναφέρει ο Πάνος Βλαγκόπουλος («Αρια αρμονία: Η σχέση της Ελληνίδας λογίας Μαργαρίτας Αλβάνα-Μηνιάτη (1821-1887) και του Γάλλου συγγραφέα Édouard Schuré (1841-1929)», Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.) *Ελληνικότητα και Ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' τον 19° αιώνα Β'*, (Πρακτικά του Συμποσίου, που έλαβε χώρα στο ΕΙΕ 14-17 Μαΐου 2015), Αθήνα, 2016, σ. 531-541: 535), σε άρθρο του επίσημου περιοδικού της Θεοσοφικής Εταιρείας, *Theosophist*, του Μαΐου 1885, η Émilie de Morsier καλωσόριζε τον Schuré στην Εταιρεία, αναφέροντας τη σχέση μαθητείας του με την Μηνιάτη.

των ψυχών μας, η συγγένεια των αισθήσεών μας είχαν γίνει τόσο έντονες που αν μια μέρα δεν βλέπόμασταν ήταν για μας βασανιστήριο. Όταν, στο θέατρο, ή στον κόσμο, κάποιος άλλος καθόταν ανάμεσά μας, την έπιανε μέσα σε λίγα λεπτά ένας αφόρητος πονοκέφαλος εξαιτίας της βίαιας επιθυμίας να είμαστε μαζί»,<sup>166</sup> ενώ όταν ο Schuré έφυγε από την Ιταλία και εγκαταστάθηκε στη Γαλλία συμφώνησαν να περνούν κάθε χρόνο κάποιους μήνες μαζί.<sup>167</sup>

Η τόσο ιδιαίτερη αυτή σχέση μεταξύ της Μηνιάτη και του Schuré γεννήθηκε αλλά και εξελίχθηκε μέσα από την κοινή τους αγάπη για τον Wagner. Τη βραδιά που γνωρίστηκαν, την επομένη της φλωρεντινής πρεμιέρας του *Lohengrin*, ο Schuré άκουσε τη Μηνιάτη να αναλύει το έργο με έναν αξιοθαύμαστο τρόπο:

Αμέσως αντιλήφθηκα την καταπληκτική της κατανόηση της ποίησης από μια ανάλυση που έκανε στον *Lohengrin*, την επομένη της πρώτης παράστασής του στη Φλωρεντία, που είχε λάβει χώρα την προηγούμενη της γνωριμίας μας. Αυτή η κατανόηση πήγαινε κατευθείαν στην καρδιά του έργου, στον ψυχικό του πυρήνα, στο τόσο ευγενικό συναίσθημα που ενώνει τον ήρωα με την ηρωίδα, σε αυτήν την αγάπη που υφαίνεται από την πίστη, χώρο υπέροχο και εύθραυστο, που διέλυσε με έναν τόσο τραγικό τρόπο η αμφιβολία της Έλσας. Όσον αφορά το μουσικό άρωμα του έργου, από το οποίο προβάλλεται το μυστήριο, οσφραίνόταν την πιο λεπτή του απόσταξη, ομολογώντας ότι ο αποχαιρετισμός του *Lohengrin* στον κύκνο του, με την τόσο γλυκειά μελαγχολία τη στιγμή που ο ιππότης φτάνει για να επιτελέσει την αποστολή του, της φάνηκε σαν τον αποχαιρετισμό της ψυχής προς την θεϊκή της κατοικία πριν να λάβει την επίγεια ενσάρκωσή της. Χωρίς να την καταλαβαίνω απολύτως, αντιλαμβανόμουν ενστικτωδώς ότι είχε από την πρώτη στιγμή αγγίξει το εσωτερικό βάθος του βαγκνερικού έργου, του οποίου και ο ίδιος ο Wagner δεν είχε συνείδηση, παρά ως καλλιτέχνης και εμπνευσμένος δημιουργός, αλλά όχι ως θεωρητικός και φιλόσοφος στοχαστής.<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> «L'attraction de nos âmes, la corrépondance de nos sensations, étaient dévenues si impérieuses qu'une journée sans nous voir nous été devenue un supplice. Lorsque, au théâtre ou dans le monde, une autre personne s'asseyait entre nous, elle était prise, au bout de peu de minutes d'un insupportable mal de tête à cause de la violence du désir que nous avons de nous joindre». André Bellesort, «La Vie Littéraire. Édouard Schuré», Feuilleton du *Journal des débats*, 19.9.1928.

<sup>167</sup> André Bellesort, «La Vie Littéraire. Édouard Schuré», Feuilleton du *Journal des débats*, 19.9.1928.

<sup>168</sup> «J'avais remarqué tout de suite sa merveilleuse compréhension de la poésie par une interprétation qu'elle fit de *Lohengrin* le lendemain de sa première représentation à Florence, qui avait eu lieu la veille de notre rencontre. Cette compréhension allait droit au cœur même de l'œuvre, à son centre psychique, au sentiment si délicat qui unit le héros et l'héroïne, à cet amour tissé par la foi, lien sublime et fragile, que rompit d'une manière si tragique le doute d'Elsa. Quant au parfum musical du poème, qui en dégage le mystère, elle en savourait la plus subtile essence en avouant que l'adieu de *Lohengrin* à son cygne d'une si suave mélancolie, au moment où le chevalier arrive pour accomplir sa mission, lui avait paru l'adieu de l'Âme à son séjour divin avant de s'incarner sur la terre. Sans la comprendre entièrement, je sentis instinctivement qu'elle avait touché du premier geste à ces profondeurs ésotériques de l'œuvre wagnérienne, dont Wagner lui-même n'eut conscience que comme artiste créateur et comme inspiré, mais non pas comme théoricien et comme philosophe spéculatif». Schuré, «Essai sur la vie et l'œuvre de

Ο Schuré δεν εντυπωσιάστηκε μόνο από την ευαισθησία με την οποία η Μηνιάτη ανέλυσε το δραματουργικό περιεχόμενο του έργου, αλλά – κυριότερα – από την ικανότητά της να διακρίνει τη βαθύτερή του ουσία, και παρότι ο Schuré δεν κατάλαβε απολύτως αυτά που του έλεγε η Μηνιάτη, μπόρεσε να αντιληφθεί πως η Κερκυραία λόγια είχε καταφέρει να σχολιάσει φιλοσοφικά αυτό που και ο ίδιος ο Wagner δεν θα μπορούσε, ίσως, να πει με λόγια αλλά πρόβαλε ανεπίγνωστα με το έργο του. Η ανάλυση της Μηνιάτη, διαποτισμένη από τις αρχές του εσωτερισμού, συμπλήρωνε τη βαγκνερική δημιουργία για τον Schuré· αναδείκνυε το φιλοσοφικό βάθος στο έργο του Wagner, που τουλάχιστον ο Schuré, δεν είχε μέχρι τότε φανταστεί.

Οι κουβέντες της Μηνιάτη και του Schuré βοήθησαν τον νεαρό θιασώτη της βαγκνερικής κουλτούρας να σχηματίσει και τη δική του προσέγγιση. Ας μην ξεχνούμε πως ο Schuré βρισκόταν στην Ιταλία γιατί ήθελε να γράψει ένα βιβλίο για τον Wagner. Η συμβολή της Μηνιάτη σε αυτό το εγχείρημα ήταν πολύτιμη, καθώς οι συζητήσεις τους τον βοήθησαν να «γεννήσει» το δικό του βαγκνερικό έργο. Ο Schuré περιγράφει τη συνεργασία τους για το βιβλίο του ως κάτι το μοναδικό: «Δεν έχω ξαναδεί τέτοια ικανότητα να ταυτίζεται κανείς με τη σκέψη κάποιου άλλου, να την επωάζει και να την εκκολάπτει. Η επιρροή της δεν ασκούνταν στην έκφραση και στη μορφή της οποίας ήμουν ο δημιουργός, αλλά στις γενεσιουργούς ιδέες (Idées-Mères) και στα συναισθήματα που εμπνέουν (Sentiments Animateurs)».<sup>169</sup>

Όταν ο Schuré επισκέφθηκε τον Wagner στο Bayreuth τον Σεπτέμβριο του 1873, και με την κίνησή του αυτή έλυσε την μεταξύ τους παρεξήγηση, ήταν πλέον ένας άλλος άνθρωπος. Είχε γνωρίσει την μούσα και εμπνεύστριά του και είχε δει το έργο του Wagner μέσα από τα δικά της μάτια. Ήταν τότε που η Cosima έγραψε στα ημερολόγιά της πως η δουλειά του Schuré είχε «πολύ ενδιαφέρον», καθώς είχε «πραγματικά καταλάβει» τον Wagner.<sup>170</sup> Ίσως όμως μεγαλύτερη σημασία για την ιστορία του Βαγκνερισμού να μην έχει τόσο η γνώμη του Wagner και της Cosima για τις απόψεις του νεαρού τους φίλου σχετικά με το βαγκνερικό έργο, όσο το γεγονός ότι το *Drame Musical* του, η μονογραφία για τον Wagner που ο συγγραφέας ολοκλήρωσε με τη βοήθεια της Μηνιάτη «άσκησε τεράστια επιρροή σε όλη την γενιά των *décadents* και των συμβολιστών».<sup>171</sup>

Η Μηνιάτη όμως δεν περιορίστηκε στην άτυπη συνεργασία με τον Schuré σε ό,τι αφορούσε την ενασχόλησή της με τον Wagner. Συνέταξε και η ίδια δικό της δοκίμιο, με τίτλο *Το θέατρο του Bayreuth και η μουσική μεταρρύθμιση του Richard Wagner (Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale de Richard Wagner)* που τυπώθηκε στη Φλωρεντία το 1873, αλλά η πρώτη δημοσίευσή του είχε γίνει στην γαλλόφωνη εφημερίδα των

---

Marghèrita Albana», ό.π., LX.

<sup>169</sup> «Je n'ai jamais vu une telle puissance de s'identifier avec la pensée d'un autre, de la couvrir et de la faire éclore. Son action ne s'exerçait pas sur l'expression et sur la forme dont j'étais maître, mais sur les Idées-Mères et sur les Sentiments Animateurs». Édouard Schuré, «Essai sur la vie et l'œuvre de Marghèrita Albana», ό.π.

<sup>170</sup> Βλ. C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 722.

<sup>171</sup> Cœuroy, ό.π., σ. 243.

Αθηνών *Ελληνική Ανεξαρτησία (Indépendance Hélienne)*, σε έξι συνέχειες τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του ίδιου έτους.<sup>172</sup> Το γεγονός δηλώνεται από την ίδια τη συγγραφέα στον πρόλογο της έκδοσης: «Η ακόλουθη μελέτη εμφανίστηκε αποσπασματικά στην *Ελληνική Ανεξαρτησία των Αθηνών*. Το ποικίλο ενδιαφέρον και η αυξανόμενη συμπάθεια που η μουσική και οι ιδέες του Richard Wagner προκαλούν στο εξωτερικό, και ιδιαίτερος στην Ιταλία, υπέβαλαν στη συγγραφέα την ιδέα να ενοποιήσει αυτά τα άρθρα και να τα δημοσιεύσει σε βιβλίο».<sup>173</sup> Το σχόλιο αυτό της Μηνιάτη φανερώνει με σαφήνεια ότι ο αρχικός αποδέκτης του δοκιμίου ήταν το ελληνικό κοινό, έστω το γαλλόφωνο (η Μηνιάτη δεν έγραφε ελληνικά, ενώ ας μην ξεχνούμε πως τα γαλλικά τότε ήταν η *lingua franca* της εποχής). Το χειρόγραφο του κειμένου που δόθηκε για δημοσίευση στο αθηναϊκό έντυπο (το οποίο σώζεται στα ΓΑΚ/Κερκύρας)<sup>174</sup> έχει ημερομηνία 19 Δεκεμβρίου 1872. Παρόλα αυτά η ενασχόληση της Μηνιάτη με τον Wagner χρονολογείται ήδη από το 1870, όπως μαρτυρεί η σχετική ανέκδοτη αλληλογραφία της με τον Pasquale Villari, στον οποίο η Μαργαρίτα είχε αποστείλει μια πρώτη – πιθανώς – μορφή αυτού του κειμένου για να της πει τη γνώμη του. Από το περιεχόμενο γίνεται σαφές ότι ήδη τον Αύγουστο του 1870 σκόπευε να δημοσιεύσει το κείμενο που είχε μάλιστα καθυστερήσει να ολοκληρώσει:

Τετάρτη πρωί [31.8.1870]

Αγαπητέ Villari,

[...]

Όπως έχω ακόμη να τελειώσω (σήμερα) τα τελευταία φύλλα της μικρής μου μελέτης για τη "Μουσική του Wagner και το θέατρο του Bayreuth" σας στέλνω το χειρόγραφο χωρίς να το ελέγξω. Έτσι ώστε να μπορέσετε να ρίξετε μια ματιά αν έχετε όρεξη. Αύριο θα το ξαναδιαβάσω (για τις τελείες και τα κόμματα) και την Παρασκευή το πρωί ελπίζω να το στείλω στην μοίρα του (αφού το έχω αφήσει να σέρονεται πολύ καιρό)

[...]

Αντίο, Δική σου

M. Μηνιάτη<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Στις 8, 15, και 22 Φεβρουαρίου και 1,8 και 15 Μαρτίου 1873, σύμφωνα πάντα με το κείμενο της Μηνιάτη (ό.π., σ. 5). Δυστυχώς δεν έχουν εντοπιστεί τα φύλλα αυτά της εφημερίδας.

<sup>173</sup> «L'étude suivante a paru par fragments dans l' *Indépendance hellénique* d'Athènes. L'intérêt varié, la sympathie croissante que la musique et les idées de Richard Wagner excitent à l'étranger et particulièrement en Italie, ont suggéré à l'auteur la pensée de réunir ces articles et de les publier en brochure», Marguerite Albana Mignaty, *Le Théâtre de Bayeuth et La Réforme Musicale de Richard Wagner*, Florence, Imprimerie Galiléienne, 1873, σ. 5.

<sup>174</sup> Αρχείο Κόλλα, φάκελος 27 «Αρχείο Μαργαρίτας Αλβάνα».

<sup>175</sup> Το γράμμα με αριθμό 469, φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού στα Αρχεία του Villari (Carteggi Villari: 32.474). Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Paolo Vian, υπεύθυνο του τμήματος χειρογράφων της Βιβλιοθήκης του Βατικανού για την εξυπηρέτηση.

Mercoledì mattina [31.8.1870]

Δεν ήταν όμως μόνο ο Pasquale Villari, η Malwida von Meysesbug και ο Édouard Schuré οι άνθρωποι με τους οποίους η Μηνιάτη μοιραζόταν το ενδιαφέρον της για τον Wagner. Στο corpus της αλληλογραφίας της που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας υπάρχουν και τρεις επιστολές της Ρωσο-Πολωνέζας πριγκίπισσας Carolyne von Sayn-Wittgenstein (1819-1887), που αναφέρονται στον Γερμανό δημιουργό. Η Carolyne von Sayn-Wittgenstein, από το 1847 σύντροφος του Franz Liszt (αν και δεν κατάφερε να πάρει διαζύγιο από τον σύζυγό της Nikolaus von Sayn-Wittgenstein, έτσι ώστε να παντρευτεί τον Ούγγρο συνθέτη), έμεινε κοντά στον Liszt μέχρι το 1861, οπότε ο τελευταίος έμελλε να περιβληθεί το καθολικό σχήμα, τη στιγμή μάλιστα που το Βατικανό ετοιμαζόταν να του επιτρέψει τον γάμο του με την Carolyne.<sup>176</sup> Η τελευταία τού έμεινε πιστή και αφοσιωμένη φίλη ως τον θάνατό του τον Ιούλιο του 1886 και λίγους μήνες μετά, τον Μάρτιο του 1887, τον ακολούθησε συντετριμμένη. Ο Liszt της άφησε όλη του την κληρονομία και την όρισε εκτελέστρια της διαθήκης του, ενώ εκείνη, με τη σειρά της, του κληροδοτούσε το μεγαλύτερο μέρος της περιουσίας της – εκτός από κάποια προσωπικά αντικείμενα που άφηνε στην κόρη της Marie von Sayn-Wittgenstein (1837-1920) – σε μία διαθήκη, που υπέγραφε ως Carolyne Liszt.<sup>177</sup>

Εκτός από τα έργα, που είχε υπογράψει η ίδια,<sup>178</sup> λέγεται πως είχε συμβάλει σημαντικά σε πολλά βιβλία που είχε εκδώσει ο Liszt, ειδικά τη βιογραφία του Chopin, το δοκίμιο για τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, αλλά και για τον *Lohengrin* και *Tannhäuser*<sup>179</sup> (μια

---

Carissimo Villari,

[...]

Siccome ho ancora da terminare (oggi) l'ultime foglie del mio lavoretto sulla "Musica di Wagner e il teatro di Baireuth" [sic] vi mando il M.S. senza la consultare; acciò ci possiate dare una scorsa se ne avete voglia.- Domani lo rileggerei (per i punti e le vergole) e venerdì mattina spero di mandarlo al suo destino (giacche l'ho tenuto a strascinare assai tempo di più).

[...]

Addio, Tua affettuosa

M. Mignaty.

<sup>176</sup> Θεωρώντας τον ορθόδοξο γάμο της με τον σύζυγό της ως μη ισχύοντα για το καθολικό δόγμα.

<sup>177</sup> Alan Walker, *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, New York, Cornell University Press, Ithaca, 1989, σ. 562-565, όπου και δημοσιεύονται οι διαθήκες. Χαρακτηριστικό της επιθυμίας της Carolyne να δει τον εαυτό της ως σύζυγο του Ούγγρου συνθέτη είναι το γεγονός ότι υπέγραφε τις επιστολές της προς την μητέρα τού Liszt, Anna, ως «η κόρη σου», μάλιστα, πριν ακόμη τη γνωρίσει προσωπικά (Walker, *ό.π.*, σ. 144).

<sup>178</sup> Το γνωστότερο έργο της ήταν η 24 τόμων μελέτη της *Des causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Église* (1872-1887), που τυπώθηκε ιδιωτικά, ενώ δύο τόμοι του συμπεριλήφθηκαν στον κατάλογο των απαγορευμένων βιβλίων (Index Librorum Prohibitorum). Από τον ίδιο πνευματικό χώρο και το μετά θάνατον εκδοθέν *La vie chrétienne au milieu du monde et en notre siècle. Entretiens pratiques recueillis et publiés par Henri Lassèrre*, Paris, E. Dentu, 1895.

<sup>179</sup> Ο Ashton Ellis μεταφράζοντας την εξάτομη βιογραφία του Wagner που φέρει την υπογραφή του Glasenapp, αναφερόμενος στα θεωρητικά έργα για τα οποία συνεργάστηκαν ο Liszt με την Carolyne χρησιμοποιεί τον όρο «Carolysz» (που επανέρχεται περί τις 20 φορές στον τόμο), W.M. Ashton Ellis, *Life of Wagner*, IV, London, Kegan Daub, Trench, Trübner & Co, 1904.

μελέτη, που όπως θα δούμε, η Μηνιάτη είχε χρησιμοποιήσει στο δικό της πόνημα)· ακόμη θεωρείται πως ήταν εκείνη που έπεισε τον Ούγγρο συνθέτη να αφιερωθεί στη σύνθεση (δεδομένου ότι ο Liszt μέχρι μια εποχή έκανε σημαντική καριέρα βιρτουόζου στο πιάνο), ενώ τη συμβολή της στην δημιουργία των *Τρώων* του ο Berlioz, της την αναγνώρισε αφιερώνοντάς της την ομώνυμη όπερα.<sup>180</sup> Έχαιρε ιδιαίτερης εκτιμήσεως και από τον Richard Wagner, ο οποίος έλεγε πως ήταν αδύνατο για οποιονδήποτε τη γνωρίσει να αντισταθεί στον λαμπρό τρόπο με τον οποίο συμμετείχε σε ό,τι τους απασχολούσε.<sup>181</sup> Οι πολλαπλές αναφορές του σε εκείνην, που υπάρχουν σε επιστολές του (κυρίως προς τον Liszt, αλλά και τον Hans von Bülow και την Mathilde Wesendonck, κ.ά.), αλλά και η εκτεταμένη αλληλογραφία του με την ίδια αποτελούν απόδειξη αυτής της εκτίμησης. Συνήθιζε μάλιστα να την αποκαλεί «Kapellmeisterin», δηλαδή αρχιμουσικό, έναν τίτλο που για πρώτη φορά της είχε αποδώσει τον Οκτώβριο του 1853, όταν η Carolynne, η κόρη της Marie και ο Liszt είχαν πάει να επισκεφθούν τον, εξόριστο ακόμη, Γερμανό συνθέτη στη Βασιλεία.<sup>182</sup> Κατά την επίσκεψη αυτή ο Wagner επρόκειτο να τους διαβάσει ένα απόσπασμα από το *Δαχτυλίδι του Nibelung* (και συγκεκριμένα από τον *Siegfried*), κάτι που ενθουσίασε τόσο την κόρη της Carolynne, που οι δύο πριγκίπισσες του Sayn-Wittgenstein αποφάσισαν να ακολουθήσουν τον Liszt και τον Wagner στο Παρίσι. Εκεί θα πήγαιναν για να επισκεφθούν τα παιδιά του πρώτου και ήταν τότε που ο Wagner πρωτογνώρισε την δεκαπεντάχρονη Cosima. Στο ταξίδι αυτό, τελικώς, ολοκληρώθηκε η ανάγνωση του υπόλοιπου έργου.<sup>183</sup>

Η Carolynne διέμενε στη Ρώμη από το 1860 μέχρι και τον θάνατό της και είχε και εκείνη, όπως και η Μηνιάτη, πολύ σημαντική πνευματική δραστηριότητα, ενώ παρακολουθούσε από κοντά και το έργο του παρ' ολίγον πρόγονού της Richard Wagner. Έτσι δεν μοιάζει τυχαίο το γεγονός ότι ο Wagner σχεδόν μονοπωλεί το ενδιαφέρον των συζητήσεων των δύο γυναικών, έτσι όπως αποτυπώνονται στις τρεις αυτές επιστολές της Carolynne προς τη Μηνιάτη, που φυλάσσονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας.

Οι επιστολές είναι και οι τρεις γραμμένες την Άνοιξη του 1875 στα γαλλικά και δεν φέρουν χρονολογικά στοιχεία. Η χρονολόγηση (13, 19 και 30 Μαρτίου 1875) βρίσκεται στον κατάλογο της βιβλιοθήκης.<sup>184</sup> Η πρώτη από τις τρεις (με ημερομηνία 13.3.1875) ξεκινά με την ευχαριστία για την αποστολή αντιτύπων της μελέτης της Μηνιάτη για τον Wagner:

Δεν θα μπορούσα, κυρία, να μη σας ευχαριστήσω, όχι μόνο για την αποστολή

<sup>180</sup> Gottfried S. Fraenkel, «Berlioz, the Princess and 'Les Troyens'», *Music & Letters*, Vol. 44, No. 3 (July 1963), σ. 249-256, όπου και αναδημοσιεύεται η αφιέρωση (σ. 254-255).

<sup>181</sup> Walker, *ό.π.*, σ. 234.

<sup>182</sup> Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band VI, σ. 47, υποσημ. 4. Πρβλ. και R.W., *Mein Leben*, II, *ό.π.*, σ. 594-596.

<sup>183</sup> R.W., *Mein Leben*, II, σ. 594.

<sup>184</sup> Και αντιστοιχούν στα έγγραφα με αριθμό εισαγωγής 203.79, 203.78 και 203.77 αντίστοιχα στην κατηγορία Carteggi Inventari, Fondo dei Carteggi Vari (C.V.). Ο αντίστροφος αριθμός εισαγωγής της βιβλιοθήκης δεν έχει κάποια σημασία για την χρονολόγηση των επιστολών, και η σωστή σειρά τους αναδεικνύεται από το περιεχόμενό τους.



της μελέτης σας, της οποίας μοιράζω αντίτυπα (ξεκινώντας από τους Minghetti, των οποίων η κόρη είναι μια από τις θερμότερες υποστηρίκτριες του Wagner), αλλά και να σας πω πόσο υπόχρεη είμαι για τις ευγενικές εκφράσεις του γράμματός σας.<sup>185</sup>

Η κόρη Minghetti, που δεν είναι άλλη από την Maria Anna Beccadelli-Dönhoff (1848-1929), κόρη της Laura Acton (1829-1915) και του πολιτικού Domenico Beccadelli di Bologna (1826-1863), παντρεύτηκε το 1867 τον Γερμανό διπλωμάτη Karl August von Dönhoff (1833-1900). Η μητέρα της, μετά τον πρόωρο θάνατο του συζύγου της παντρεύτηκε τον οικονομολόγο και πολιτικό Marco Minghetti (1818-1886), εξού και η επισήμανση για το πατρικό επίθετο, που στην πραγματικότητα ήταν εκείνο του πατριού της. Το 1882 η Maria χώρισε τον Dönhoff και παντρεύτηκε τον Γερμανό πολιτικό Bernhard von Bülow (1849-1929), ο οποίος διετέλεσε καγκελάριος της Γερμανίας από το 1900 έως το 1909. Η Maria Dönhoff, που είχαμε συναντήσει και στο γράμμα της Malwida von Meysenburg προς τη Μηνιάτη, όπου παρατίθεντο διάφορα ονόματα Ιταλών που συμμετείχαν στην τελετή εγκαινίων του χτισίματος του Bayreuth το 1872, ήταν πράγματι μια από τις «θερμότερες υποστηρίκτριες του Wagner». Μαζί με την Marie von Schleiniz (την Γερμανίδα φίλη του Ραγκαβή, στο σπίτι της οποίας ο τελευταίος είχε γνωρίσει, όπως είδαμε, τον Wagner), αποτέλεσαν τις πιο δραστήριες αρωγούς στην συγκέντρωση χρημάτων για το Bayreuth. Η Cosima συχνά αναφερόταν στη σχετική δράση της στη Βιέννη,<sup>186</sup> στο μουσικό της ταλέντο,<sup>187</sup> αλλά και στη γοητεία της,<sup>188</sup> η οποία δεν είχε αφήσει αδιάφορο ούτε τον Wagner.<sup>189</sup> Η πριγκίπισσα του Sayn-Wittgenstein δεν θα μπορούσε να βρει ιδανικότερους αποδέκτες του έργου της Μηνιάτη από την οικογένεια Minghetti, όχι μόνο λόγω της βαγκνεροφιλίας της Maria, αλλά και γιατί ο Marco Minghetti, την εποχή εκείνη (συγκεκριμένα από τον Ιούλιο του 1873 έως τον Μάρτιο του 1876) διήγαγε την δεύτερη πρωθυπουργική του θητεία.

Το υπόλοιπο της επιστολής της Carolyna είναι αφιερωμένο στον Wagner:

Για να επανέλθω στον Wagner, δεν ξέρω σε ποιό βαθμό η Τετραλογία θα συμβάλει στην διασαφήνιση του νοήματος των μυθολογιών του Βορρά (τις ινδοευρωπαϊκές). Όπως ωραία το λέει και η παροιμία, είναι σκοτεινό, αλλά οι Νορβηγοί μυθολόγοι κατηγορούν τον Wagner ότι το παραποίησε. Το θέμα είναι ότι δεν έψαξα ποτέ στο ποίημά του μια αντανάκλαση του πνεύματος του

<sup>185</sup> «Je ne saurais Madame ne pas vous remercier, non seulement de l'envoi de votre brochure dont je distribue les exemplaires (à commencer par les Minghetti, dont la fille est une des plus ardentes partisans de Wagner), mais il faut encore que je vous dise combien je vous suis obligée des expressions aimables de votre lettre». (Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας, C.V.: 203.79).

<sup>186</sup> C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 691, 704, 723, 748, 848.

<sup>187</sup> Ο.π., σ. 822.

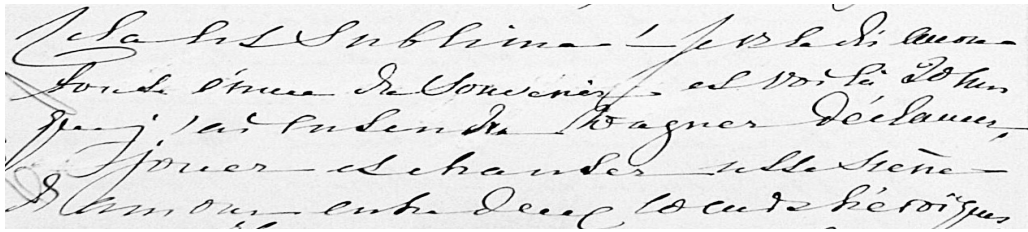
<sup>188</sup> C.W., *Die Tagebücher*, I, σ. 519, 521, II, σ. 830, 898.

<sup>189</sup> «Θεωρεί [ο Wagner] ότι όλες οι αγαπητές κυρίες (όπως η M[arie] D[önhoff]) είναι μπιμπελό, ότι εγώ σε σχέση με αυτές είμαι κάτι σαν αρχέγονη δύναμη, και ότι όλη μου η δύναμη προέρχεται από τον ίδιο». («Er [Wagner] meint, alle lieblichen Frauen (wie M[arie] D[önhoff]) seien Nippes, ihnen gegenüber sei ich wie eine Urkraft, und meine ganze Kraft kommt von ihm!»), C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 823.

Αισχύλου. Διαβάζοντας τα ποιήματα της Edda ο W. είδε σκηνές, άκουσε τα πάθη να φουντώνουν στις καρδιές και θέλησε, με το δυνατό του πνεύμα να αναδείξει στη σκηνή αυτό που έβλεπε στα σκίτσα του, να κάνει τον κόσμο να ακούσει αυτό που το μουσικό του αυτί είχε συλλάβει. Το μειονέκτημα αυτού του γιγαντιαίου έργου, σύμφυτου με την ομορφιά, είναι η περίπτωσή του. Είναι ουσιαστικά μουσική. Δεν είναι πλέον γερμανικό, δεν είναι ούτε σκανδιναυικό, ούτε καν ισλανδικό. Είναι μουσική όπως τα σπαράγματα της γλυπτικής που έχουμε από λαούς που λέγονται πρωτόγονοι, προϊστορικοί. Αυτό δεν είναι ανθρώπινο. Οι θεοί του ελληνικού θεάτρου, οι θεοί του ινδικού θεάτρου μάς ενδιαφέρουν γιατί είναι όντα όπως εμείς, που τους έχει δοθεί εξουσία. Στους Niebelungen δεν είναι έτσι. Όλα τα πρόσωπα είναι πλάσματα συμβατικά, όπως στα παραμύθια. Κάτι που κάνει το έργο να παραμένει ακατανόητο ακόμη και ... και να μην γίνεται εθνικό, γιατί η Γερμανία δεν ξέρει τίποτα από αυτήν τη μυθολογία και δεν καταλαβαίνει τίποτα από αυτήν την σύλληψη των μύθων. Το τεράστιο μνημείο κινδυνεύει να μη γίνει ποτέ δημοφιλές. Μεγαλειώδες και επιβλητικό, θα παραμείνει ίσως μόνο του, καθώς η ανθρώπινη καρδιά δεν θα ξέρει πώς να ταυτιστεί με αυτά τα ποιήματα, ούτε πώς να τα ταυτίσει με τα συναισθήματά της. Μια στιγμή, όμως, θα μπορούσε να γίνει κληρονομιά όλων, μεγάλων και μικρών, η στιγμή όπου ο νεαρός Siegfried διασχίζει τις φλόγες και βλέπει την Brunhilde, όπου την ξυπνά, όπου χαίρονται, αναγνωρίζονται, αγαπιούνται! Αυτό τους εξυψώνει! Σας το λέω, πολύ συγκινημένη, ακόμη, από την ανάμνηση, καθώς πριν 20 ώρες άκουσα τον Wagner να φωνάζει, να παίζει και να τραγουδά αυτήν την ερωτική σκηνή ανάμεσα σε δύο ηρωικές καρδιές.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> «Pour en revenir à Wagner, je ne sais pas jusqu'à quel point la Tétralogie contribuera à clarifier le sens des mythologies du Nord (Indo-européennes). Comme va la dite, très bien, il est obscur, mais les mythologues Norvégiens accusent Wagner de l'avoir rendu confus en sens. Le fait est que je n'ai jamais cherché dans son poème un reflet de génie d'Eschyle. En lisant les poèmes de l'Edda W. a vu des *scènes*, il a entendu de passions gronder dans les cœurs et il a voulu avec son puissant génie *montrer* sur la scène ce qui était apparu devant les yeux de son esquisse, faire entendre au monde ce que son oreille de musicien avait saisi. L'inconvénient de cette oeuvre gigantesque, inhérent à la beauté, c'est son cas. C'est essentiellement musique. Cela n'est plus german, cela n'est plus scandinave même, cela n'est même pas islandais. C'est musique, comme les fragments des sculptures qu'on a des peuples dits incunables, préhistoriques. Cela n'est pas humain. Les Dieux du théâtre grec, les Dieux du théâtre indien nous intéressent en sens que ce sont des êtres comme nous, montés en puissance. Il n'en est pas ainsi dans les Niebelungen. Tous les personnages sont des êtres de convention comme dans les contes de fée. Ce qui fait que l'oeuvre, restant incomprise, ne... même pas à être nationale, car l'Allemagne ne connaît rien à cette mythologie, et ne comprend rien à cette conception de ces mythes, l'immense monument risque de ne jamais devenir populaire, grandiose et majestueux, il demeura solitaire, peut-être, le cœur humain, ne sachant ni s'identifier à ces chants, ni les identifier à ses sentiments. Un moment pourrait cependant devenir le patrimoine de tous, grands et petits, par celui où le jeune Siegfried traverse les flammes et aperçoit Brunhilde, où il l'éveille, où ils se contemplent, se reconnaissent, s'aiment! Cela les sublime! Je vous le dis encore, fort émue du souvenir, et voilà 20 heures que j'ai entendu Wagner déclamer, jouer et chanter cette scène d'amour entre deux cœurs héroïques». (Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας, C.V.: 203.79).



Απόσπασμα της επιστολής της Carolyn von Sayn-Wittgenstein προς τη Μηνιάτη, όπου σημειώνεται: «Αυτό τους εξυψώνει! Σας το λέω, πολύ συγκινημένη, ακόμη, από την ανάμνηση, καθώς πριν 20 ώρες άκουσα τον Wagner να φωνάζει, να παίζει και να τραγουδά αυτήν την ερωτική σκηνή ανάμεσα σε δύο ηρωικές καρδιές».

Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας (CV 203 79)

Αν η ημερομηνία της επιστολής είναι ορθή (13.3.1875) – καθώς όπως είπαμε οι ίδιες οι επιστολές δεν έχουν τοποχρονικά στοιχεία – τότε η σκηνή αυτή που αντηχούσε ακόμη στα αυτιά της Carolyn, με τον Wagner να ερμηνεύει ο ίδιος την ερωτική σκηνή από τον *Siegfried*, θα πρέπει να έλαβε χώρα την 12<sup>η</sup> (ή, ίσως και την 13<sup>η</sup> Μαρτίου 1875: «πριν 20 ώρες»). Αυτό σημαίνει ότι η Carolyn θα πρέπει να είχε ταξιδέψει στην Βιέννη, όπου βρίσκονταν εκείνες τις μέρες ο Wagner και η Cosima. Σύμφωνα με τα ημερολόγια της Cosima, στις 12 Μαρτίου στο βράδυ ο Wagner είχε επισκεφθεί τη Materna, ενώ η ίδια έμεινε μόνη στο ξενοδοχείο.<sup>191</sup> Η Amalia Materna (1844-1918) ήταν η σοπράνο που, ενάμισι χρόνο μετά, θα τραγουδούσε για πρώτη φορά τον ρόλο της Βρουνχίλδης στο πρώτο ανέβασμα του *Siegfried* στο Bayreuth. Είναι, λοιπόν, πολύ πιθανόν εκείνο το βράδυ της 12<sup>ης</sup> Μαρτίου, ο Wagner, στο πλαίσιο της προετοιμασίας για το ανέβασμα του έργου, να τραγούδησε την ερωτική σκηνή από τον *Siegfried* στο σπίτι της Materna στη Βιέννη, και σε αυτήν την σκηνή να ήταν παρούσα και η Carolyn. Την 13<sup>η</sup> Μαρτίου, το ζεύγος Wagner δείπνησε στο σπίτι της Maria Dönhoff.<sup>192</sup> Και εκεί θα μπορούσε να είχε λάβει χώρα η σκηνή που η Carolyn περιέγραφε στο γράμμα της, είναι όμως πιθανότερο, κάτι τέτοιο να είχε συμβεί την προηγούμενη, καθώς η διήγηση μοιάζει περισσότερο να περιγράφει τον Wagner να διδάσκει τη σκηνή, παρά να παίζει μουσική σε μια φιλική κοινωνική εκδήλωση. Καθώς ο *Siegfried* ήταν ένα μουσικό δράμα του Wagner που δεν είχε ακόμη δει τα φώτα της σκηνής, η Carolyn είχε τη μοναδική ευκαιρία να ακούσει απόσπασμα από το έργο όχι μόνο πριν ακόμη αυτό ανέβη αλλά και έτσι όπως το οραματιζόταν ο Wagner. Και είναι αυτή η καλλιτεχνική συγκίνηση που μετέφερε στο γράμμα της στη Μηνιάτη. Το έντονο βίωμα της πρώτης αυτής επαφής με το έργο και μάλιστα από τα χείλη του ίδιου του δημιουργού ίσως και να την έκανε να ξεχωρίσει αυτή τη σκηνή από την υπόλοιπη τετραλογία, που θεωρούσε δυσνόητη και μη προσιτή για τον νεώτερο άνθρωπο. Το ερωτικό ντουέτο *Siegfried-Brunhilde* είναι πραγματικά πολύ όμορφο, όμως είναι αυτό που θα διάλεγε κανείς από ολόκληρη την τετραλογία ως τη μόνη κοινή κληρονομιά της ανθρωπότητας; Ίσως αν είχε δει και ακούσει τον Wagner να την ερμηνεύει.

<sup>191</sup> C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 902.

<sup>192</sup> Ο.π.

Δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον το γεγονός ότι η πριγκίπισσα του Sayn-Wittgenstein θεωρούσε τη σκανδιναυική μυθολογία άγνωστη στο ευρύ κοινό και, ως εκ τούτου, ακατάλληλο υλικό για να γίνει το έργο που την δραματοποιούσε δημοφιλές, τη στιγμή που ο Wagner είχε διαλέξει τη σκανδιναυική μυθολογία ακριβώς επειδή τη θεωρούσε κοινό κτήμα. Για την Carolynne μόνο η ερωτική σκηνή Siegfried-Brunhilde θα μπορούσε να μιλήσει σε όλους, όπως άλλωστε και η μουσική καθεαυτή.

Ενδιαφέρον έχει και το γεγονός που θίγει η πριγκίπισσα στην αρχή της σχετικής της αφήγησης, ότι δηλαδή ο Wagner κατηγορήθηκε από τους Σκανδιναυούς μυθολόγους ότι παραποίησε τον μύθο, δίνοντάς του άλλες από τις αρχικές του σημασίες. Το τί ακριβώς εννοούσε με αυτό, η Carolynne το εξηγούσε στην επόμενη επιστολή της (19.3.1875). Σε αυτήν, αφού ευχαριστούσε τη Μηνιάτη για την αποστολή της μετάφρασης κάποιου αποσπάσματος από την *Ιλιάδα* στα γαλλικά, μετάφραση που έφερε την υπογραφή της Ελληνίδας λογίας (ένα άγνωστο κεφάλαιο της εργογραφίας της Μηνιάτη), επεσήμαινε:

Τα παραθέματά σας από τη μελέτη του Liszt με συγκίνησαν πολύ. Πώς έφτασε μέχρι τις όχθες του Άρνου αυτό το μικρό βιβλιαράκι, τόσο ξεχασμένο σήμερα; Σας ευχαριστώ επίσης, κυρία, που είχατε την καλοσύνη να μου στείλετε δύο αντίτυπα εκ των οποίων μόλις έδωσα το ένα στην κυρία Lucca, που θα ξανάφευγε για την Γερμανία και που θα μεταφέρει έναν ευγενικό χαιρετισμό για τον Γερμανό καλλιτέχνη από την Ελλάδα και την Ιταλία.

Αυτή τη στιγμή όλη η προσοχή της χώρας του άφησε τα ήδη γνωστά έργα για να επικεντρωθεί στο *Niebelungen* από το οποίο μόλις εκτέλεσε για πρώτη φορά διάφορα αποσπάσματα στη Βιέννη. Αν σας ενδιαφέρει να μάθετε τί γράφτηκε πάνω σε αυτό το θέμα, θα μου κάνει χαρά να σας στείλω εφημερίδες της Βιέννης που μόλις μου έφτασαν.<sup>193</sup>

Απόσπασμα της επιστολής της Carolynne von Sayn-Wittgenstein προς τη Μηνιάτη, όπου σημειώνεται: «Τα παραθέματά σας από τη μελέτη του Liszt με συγκίνησαν πολύ».  
Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας (CV 203 78).

<sup>193</sup> «Vos citations de la brochure de Liszt m'ont beaucoup touchées. Comment donc s'est il égaré jusque sur les rives de l'Arne, ce petit volume, si oublié aujourd'hui? Je vous remercie d'autant plus, madame, de m'avoir aimablement envoyé deux exemplaires que j'ai aussitôt donné l'autre à Madame Lucca, qui repartait pour l'Allemagne et emportera un salut sympathique de la Grèce et de l'Italie pour l'artiste germanique.

Pour le moment toute l'attention de son pays a quitté les œuvres déjà connues pour se concentrer sur les *Niebelungen*, dont il vient d'exécuter pour la première fois divers fragments à Vienne. S'il pouvait vous intéresser de connaître ce qui fut écrit à ce sujet, je me ferai un plaisir de vous envoyer des feuilles du jour qui viennent de m'arriver». (Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας, C.V.: 203.78).

Οι πληροφορίες που υπάρχουν σε αυτό το απόσπασμα είναι πάρα πολύ σημαντικές. Κατ' αρχήν η προσωπική ευγνωμοσύνη της Carolynne για την συμπερίληψη του αποσπάσματος της μελέτης του Liszt στη μελέτη της Μηνιάτη. Πρόκειται για το δοκίμιο «*Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*»,<sup>194</sup> που είχε δημοσιευθεί στα γαλλικά στη Λειψία το 1851, και που είναι ένα από τα κείμενα στη σύνθεση του οποίου είχε σε μεγάλο βαθμό βοηθήσει η Carolynne.<sup>195</sup> Όπως φαίνεται,<sup>195</sup> ο Liszt είχε ασχοληθεί με το καθαρά μουσικό μέρος και η Carolynne με το δραματουργικό και αισθητικό κομμάτι της ανάλυσης. Πάντως η μεταξύ τους συνεργασία είναι κάτι που τεκμαίρεται και από τις επιστολές του Ούγγρου συνθέτη προς την Πολωνέζα πριγκίπισσα, εκείνη την εποχή, όπου της μιλούσε για «τη μελέτη μας» για τον *Lohengrin*.<sup>196</sup> Σε κάθε περίπτωση, η Μηνιάτη αναδημοσίευσε στο δικό της πόνημα για τον Wagner, το σημείο της μουσικής ανάλυσης του *Lohengrin* (δηλαδή ένα μέρος της μελέτης που αποδίδεται στον Liszt), που αν και η Μηνιάτη δεν κατονομάζει το κείμενο από το οποίο αντιγράφει και απλά αναφέρει το όνομα του Franz Liszt. Η πριγκίπισσα του Sayn-Wittgenstein θα πρέπει να αισθάνθηκε αληθινή συγκίνηση όχι μόνο επειδή η Μηνιάτη τιμούσε με τον τρόπο αυτό το κείμενο που έφερε την υπογραφή του Liszt, αλλά και γιατί θα πρέπει να της θύμιζε την εποχή της συνεργασίας της με τον Ούγγρο συνθέτη για τη σύνταξη του κειμένου αυτού. Ενδιαφέρον και το σχόλιο για το πού βρήκε η Μηνιάτη, στη Φλωρεντία («στις όχθες του Αρνου») αυτό το βιβλίο που ήταν πλέον ξεχασμένο. Εξίσου σημαντική και η πληροφορία ότι το ένα από τα δύο αντίτυπα που έστειλε η συγγραφέας στην πριγκίπισσα, η τελευταία το έδωσε στην Giovannina Lucca, την επικεφαλής του ομώνυμου ιταλικού εκδοτικού οίκου που φρόντισε για τη διάδοση των έργων του Wagner στην Ιταλία σε εκδοτικό αλλά και σε σκηνικό επίπεδο. Η επιστολή αυτή κλείνει με την πληροφορία ότι στην πατρίδα του Wagner η προσοχή όλων ήταν πλέον στραμμένη στο *Δαχτυλίδι του Nibelung*, μέρη από το οποίο μόλις είχαν παιχτεί στη Βιέννη για πρώτη φορά. Η Carolynne δήλωνε πρόθυμη να ενημερώσει τη Μαργαρίτα, αποστέλλοντάς της σχετικά δημοσιεύματα που μόλις είχε λάβει.

Και πράγματι, η πριγκίπισσα του Sayn-Wittgenstein φαίνεται πως κράτησε την υπόσχεσή της και μαζί με την τρίτη επιστολή, που γράφτηκε κάποιες ημέρες αργότερα (30.3.1875), έστειλε στη Μηνιάτη κάποια άρθρα για τα αποσπάσματα από το *Δαχτυλίδι* που παίχτηκαν στη Βιέννη. Ο συγγραφέας των άρθρων αυτών, όπως φαίνεται από τα συμφραζόμενα της επιστολής (τα αποκόμματα δεν βρέθηκαν στο αρχείο της Μηνιάτη), ήταν ο August Wilhelm Ambros (1816-1876), ο Βοημός πιανίστας και ιστορικός της μουσικής, διάσημος για την πεντάτομη *Ιστορία της Μουσικής του*,<sup>197</sup>

<sup>194</sup> Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1851.

<sup>195</sup> *Life of Richard Wagner*, Being an authorised English Version by W.M. Ashton Ellis of C.F. Glasenapp's *Das Leben Richard Wagner's*, vol. III, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD, 1903, σ. 200. Για το ιστορικό της δημιουργίας αυτού του κειμένου για τον *Lohengrin* βλ., ό.π., σ. 190-214.

<sup>196</sup> *Life of Richard Wagner*, ό.π., σ. 200 και 208, όπου γίνεται αναφορά σε αυτήν επιστολή του Liszt με ημερομηνία 21.1.1851.

<sup>197</sup> Τον τέταρτο τόμο της οποίας εξέδωσε post mortem (το 1878) ο Gustav Nottebohm, ο κατά μία πηγή πρώτος δάσκαλος της μουσικής του Δημήτριου Λάλλα, όπως θα δούμε στη συνέχεια και τον πέμπτο (το 1882) ο Otto Kade.

τον οποίο η *Carolynne* χαρακτήριζε πολύ μορφωμένο («*très très savant*») και, ως συγγραφέα της περιώνυμης αυτής *Ιστορίας της Μουσικής*, έναν πολύ ικανό κριτή («*un juge très compétent*»). Μετά τη σύσταση του συγγραφέα των κριτικών, η *Carolynne* συνέχισε την συζήτηση για την επικριτική στάση απέναντι στον *Wagner* από την πλευρά κάποιων Σκανδιναυών, που είχαν συζητήσει στην πρώτη επιστολή (οι υπογραμμίσεις της συγγραφέως):

Αφού μου λέτε πως γνωρίζετε σε βάθος το θέμα των *Niebelungen* θα σας επισημάνω ότι οι Νορβηγοί για τους οποίους μιλάγαμε, διαμαρτύρονται ενάντια στην ερμηνεία που ο *Wagner* έδωσε στα ποιήματά τους, τα λεγόμενα *Eddas*, γιατί, αδίκως, κατά τη γνώμη μου, θέλησαν να υπαινυχθούν ότι ο *Wagner* είχε υπονοήσει στον *Θησαυρό των Niebelungen*, τον *Rheingold*, την φιλαργυρία όλων των ιερατείων και στο *Götterdämmerung* (το Λυκόφως των Θεών) το τέλος, τον αφανισμό όλων των θρησκειών, από τη στιγμή που η σαγήνη της δεισιδαιμονίας διαλύθηκε, τα ιερατεία έχασαν τον πλούτο τους. Γνώριζα τον *W[agner]* όταν το θέμα τού *N. [Niebelungen]* μόλις και γεννιόταν στο μυαλό του. Τον άκουσα να το διαβάζει, πριν καν το ποίημα δημοσιευθεί, και χωρίς να μπορεί να ορκιστεί για τις μύχιες σκέψεις του. Νομίζω πως μπορώ να διαβεβαιώσω πως εκείνος κι εγώ είχαμε την ίδια έγνοια για το δραματικό αποτέλεσμα των σκηνών, σαν να επρόκειτο για κάποιο άσμα του *Ησίοδου* ή για κάποιον ορφικό μύθο.<sup>198</sup>

Το πρώτο αυτό ανάγνωσμα του *Δαχτυλιδιού* που περιγράφει η *Πολωνέζα* πριγκίπισσα έλαβε χώρα, όπως είδαμε, το φθινόπωρο του 1853, όταν, μαζί με την κόρη της *Marie* και τον *Liszt*, επισκέφθηκε τον *Wagner* στη Βασιλεία για λίγες ημέρες, και η εμπειρία αυτή της ανάγνωσης του λιμπρέτου είχε τόσο ενθουσιάσει την δεκαεξάχρονη κόρη της που τελικώς ταξίδεψαν όλοι μαζί για το Παρίσι, όπου και ολοκληρώθηκε η ανάγνωση του ποιήματος. Το περιεχόμενο του *Δαχτυλιδιού* είχε από εκείνη την εποχή απασχολήσει την *Πολωνέζα* πριγκίπισσα και είχε τότε σπεύσει να τον ανακρίνει, κυριολεκτικά, σχετικά με αυτό. Όπως μάς διηγείται ο *Wagner*, στα απομνημονεύματά του, λίγο καιρό μετά την πρώτη αυτή ανάγνωση:

Η πριγκίπισσα *Carolynne* έμοιαζε να θέλει πάρα πολύ να ξεκαθαρίσει την πραγματική «πλοκή» της μοίρας των θεών στο *Δαχτυλίδι του Nibelung* μου. Μια

---

<sup>198</sup> «Puisque vous me dites connaître à fond le sujet des *Niebelungen*, je vous ferai observer que les Norvégiens dont nous parlions, protestent contre l'interprétation que *Wagner* a donné à leur poèmes dits *Eddas*; parce que, à grand tort, selon moi, on a voulu insinuer que *Wagner* avait sous entendu dans le Trésor des *Niebelungen*, *Rheingold*, l'avarice de tous les sacerdoces et dans le *Götterdämmerung* (Le crépuscule des dieux) la fin, l'évanouissement de toutes les religions, du moment que, le charme de la superstition étant rompu, les sacerdoces sont privés de leurs richesses. J'ai connu *W[agner]* quand le sujet des *N[iebelungen]* naissait à peine dans son esprit. Je le lui ai entendu lire avant que le poème soit publié et sans pouvoir jurer de ses pensées secrètes. Je crois pouvoir affirmer que lui et moi étions également préoccupés de l'effet dramatique des scènes, comme s'il s'agissait de quelque chant d'*Hésiode* ou de quelque mythe *Orphique*». (Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας, C.V.: 203.77).

μέρα με κάλεσε σπίτι της, κατ' ιδίαν, όπως έναν καθηγητή από τη Ζυρίχη.<sup>199</sup> Έπρεπε να τη διαφωτίσω πάνω σε αυτό το θέμα, και ομολογώ ότι ήμουν βαθιά πεπεισμένος ότι ήθελε πραγματικά να γνωρίσει τα λεπτά και μυστηριώδη νήματα της δράσης. Με μια κάπως υπερβολικά μαθηματική ακρίβεια, έτσι που στο τέλος σχεδόν πίστεψα ότι της είχα εξηγήσει ένα γαλλικό θεατρικό έργο με ίντριγκες.<sup>200</sup>

Στην παραπάνω συνάντηση, ή σε μία σαν κι αυτήν, θα πρέπει να αναφερόταν και η *Carolynne* στο γράμμα της όταν έλεγε πως «κι εκείνος κι εγώ είχαμε την ίδια έγνοια για το δραματικό αποτέλεσμα των σκηνών». Έτσι, στη συζήτησή της με την Μαργαρίτα, η *Carolynne* δεν κατέθετε μόνο την προσωπική της γνώμη, αλλά μετέφερε και το πνεύμα του ίδιου του δημιουργού. Η συνέχεια της επιστολής έχει ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον:

Το *Λυκόφως των Θεών* ενέχει για την σκανδιναβική μυθολογία μια θέση ανάλογη με τον μύθο του Προμηθέα, προβλέποντας την πτώση των ανθρώπων, αυτό που τα χριστιανικά κείμενα ερμηνεύουν ως αρχαία παράδοση του ανθρώπινου είδους, προβλέποντας την πτώση όλων των ειδωλολατρικών θρησκειών προς σε εκείνη του Θεού Λυτρωτή. Πόσα κοινά στις ομοιότητες των δύο μύθων; Οι Σκανδιναβοί και οι Έλληνες δεν είναι εξίσου Άριοι; Ινδοευρωπαίοι που, αφήνοντας τη δυτική πλευρά των Ιμαλαΐων, διέσχισαν τον Καύκασο για να ξεχυθούν σε όλη την Ευρώπη;

Υπάρχει λοιπόν μεγάλη συγγένεια ανάμεσα στις σλαβικές, γερμανικές και λατινικές φυλές. Γιατί να μην υπάρχει και μεγάλη φιλία μεταξύ τους; Όσον με αφορά, μου αρέσει να προβλέπω τον καιρό όπου αυτό θα συμβεί και όπου δεν θα υπάρχει κανένα ον που να είναι το κατώτερο. Όταν οι μεν θα ξαποσταίνουν για να πάρουν ανάσα, οι άλλοι θα καταλαμβάνουν τα ηνία της Ιστορίας. Δεν θα έρθει η στιγμή που όλες οι οικογένειες θα βρεθούν στους κόλπους του ίδιου πολιτισμού, που θα είναι εξίσου λαμπρός για όλες;<sup>201</sup>

<sup>199</sup> Ο Wagner αναφέρεται σε ένα γεγονός που είχε αναφέρει λίγο πριν, ότι δηλαδή συχνά την επισκεπτόταν και την έβρισκε να συζητά κατ' ιδίαν με διάφορους καθηγητές του πανεπιστημίου της Ζυρίχης.

<sup>200</sup> «Auch der Fürstin Caroline schien außerordentlich viel daran gelegen zu sein, über die eigentliche "Intrigue" im Betreff des Götterschicksal's in meinem *Nibelungenring* auf das Reine zu kommen. Ich wurde von ihr eines Tages, ganz wie einer der Züricher Professoren, en particulier vorgenommen um ihr über diesen Punkt genügende Aufklärung zu geben, wobei ich gestehen muss [κάτι λείπει] unwiderleglich inne geworden zu sein, dass er ihr wirklich auf das Verständniss der zartesten und geheimnissvollsten Züge ankam, nur in einem etwas zu arithmetisch-mathematischen Sinne, so dass ich am Schlusse fas einem etwas zu arithmetisch-mathematischen Sinne, so dass ich am Schlusse fast glaubte, ihn ein französisches Intriguenstück erklärt zu haben», R.W., *Mein Leben*, II, σ. 640-641.

<sup>201</sup> «*Le Crépuscule des dieux* occupe dans la mythologie scandinave une place analogue à la fable de Prométhéa prédisant la chute des gens, ce que les commentaires chrétiens expliquent comme une antique tradition du genre humain, prédisant la chute de tous le cultes idolâtres devant celui du Dieux Rédempteur. Quoi de comment dans la similitude des deux mythes? Les Scandinaves et les Hellènes ne sont ils pas également des Aryens? des Indoeuropéens, qui, en quittant le côté occidental de l'Himalaya

Αν ο Wagner συμφωνούσε πως *Το Λυκόφως των Θεών* είχε στοιχεία από τον προμηθεϊκό μύθο, είναι όμως μάλλον απίθανο ο Γερμανός δημιουργός να μοιραζόταν τις ίδιες απόψεις με την Πολωνέζα πριγκίπισσα σχετικά με την φιλία και ισότητα όλων των φυλών, καθώς, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, θεωρούσε τα σλαυογερμανικά φύλα ανώτερα.

\*\*\*

Η Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη δεν φαίνεται να είχε προσωπική γνωριμία με τον Wagner. Είχε όμως προσωπική γνωριμία με τρεις τουλάχιστον οικείους του (Malwida von Meysenbug, Carolyne von Sayn-Wittgenstein, Édouard Schuré), οι οποίοι, ο καθένας με τον τρόπο του, τής μετέφερε στοιχεία από προσωπικά βιώματα κοντά του. Και εκτός από την ιταλική παράσταση του *Lohengrin*, η Μηνιάτη δεν φαίνεται να είχε εμπειρία από βαγκνερικές παραστάσεις στη Γερμανία. Ούτε στην πρώτη εκδήλωση για το χτίσιμο του Bayreuth στα 1872 πήγε, ούτε στο τελικό άνοιγμα του 1876. Όμως οι καλοί της φίλοι φρόντιζαν, όπως είδαμε, να την πληροφορούν για όλα αυτά. Έτσι, όπως η Malwida von Meysenbug τής είχε μεταφέρει, με την επιστολή της, τον παλμό της μεγάλης γιορτής του 1872, ο Schuré τής μιλούσε για την «τρέλλα» που είχε κατακλύσει την Γερμανία τον Αύγουστο του 1876. Όπως έγραφε στον σύζυγό της σε επιστολή της 15<sup>ης</sup> Αυγούστου 1876, ο Schuré ήταν «αρκετά ψυχραμένος» και μιλούσε για την «υπερβολική θέρμη» και για την «τεράστια τρέλλα» που είχε κατακλύσει τη χώρα.<sup>202</sup>

---

ont traversé le Caucase pour déborder sur toute l'Europe?

Il ya donc étroite fraternité entre les races slaves, germanes, latines. Pourquoi n'y aurait il pas entre eux étroite amitié? Pour ma pars, j'aime à prévoir le temps où elle existera et où il ne sera d'aucune d'être qu'il est l'inférieure. Quand les uns se reposent pour reprendre haleine, les autres occupent la scène de l'histoire. Mais le moment ne viendra-t-il pas où toutes les familles se trouveront au pair d'une même civilisation, également glorieuse pour toutes?» (Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας, C.V.: 203.77).

<sup>202</sup> «Schuré era assai raffredato – e parlò del caldo eccessivo di Bayreuth e della grandissima folla che ingombra il paese». Επιστολή της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη από το Λιβόρνο, με ημερομηνία 15 Αυγούστου 1876 προς τον Γεώργιο Μηνιάτη (Εθνική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας, C.V.: 199.23).



## 5. Δημήτριος Λάλλας (1844-1911). Ο Μακεδόνας της «Καγκελαρίας του Nibelung».

Το σημαντικότερο κεφάλαιο της έρευνας για τη σχέση του Wagner με τους Έλληνες του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι, χωρίς αμφιβολία, εκείνο που αφορά τη ζωή και το έργο του Δημήτριου Λάλλα, μαθητή και συνεργάτη του Wagner. Η μέχρι τώρα έρευνα έχει εντοπίσει σημαντικές πτυχές της δράσης του, αλλά και της παρουσίας του κοντά στον Γερμανό συνθέτη – άλλωστε η μαθητεία του στον Wagner ήταν περιλάλητη ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν ο Λάλλας είχε επιστρέψει οριστικά από τη Γερμανία – όμως εκείνο που δεν έχει γίνει αρκούντως αντιληπτό είναι ο βαθμός της οικειότητας και φιλίας που είχε αναπτυχθεί μεταξύ του δασκάλου και του μαθητή, αλλά και το καλλιτεχνικό πλαίσιο που περιέβαλε την παρουσία του Λάλλα στο Μόναχο, τη Βιέννη και κυρίως το Bayreuth την εποχή εκείνη.

Ο Λάλλας βρέθηκε κοντά στον Wagner στην πιο σημαντική φάση της καλλιτεχνικής πορείας του τελευταίου, δηλαδή, το διάστημα της προετοιμασίας του ανοίγματος του νέου θεατρικού χώρου στο Bayreuth που κατασκευάστηκε εκείνη την εποχή, ακριβώς για να φιλοξενήσει τα μουσικά δράματα του Γερμανού δημιουργού. Η παρουσία και συμβολή του Λάλλα στη μακρά προετοιμασία, αλλά και στην πραγματοποίηση, αυτού του τόσο σημαίνοντος καλλιτεχνικού επιτεύγματος ήταν τέτοια, που ο Wagner θεωρούσε τον Λάλλα έναν από τους ανθρώπους στους οποίους θα εμπιστευόταν το μέλλον του έργου του.

\*

Τα βιογραφικά στοιχεία για τον Λάλλα προέρχονται κατά κύριο λόγο από δημοσιευμένες βιογραφήσεις του, άλλες ήδη γνωστές και σχολιασμένες<sup>203</sup> και άλλες έως τώρα άγνωστες.<sup>204</sup> Τα στοιχεία από το ημερολόγιο της Cosima έχουν αξιοποιηθεί μερικώς,<sup>205</sup> ενώ νέες χρήσιμες πληροφορίες οφείλει η έρευνα και στην συνάδελφο

<sup>203</sup> Γ.Θ. Σαγιαξής, «Δημήτριος Στ. Λάλλας», *Φῶς* (Μοναστηρίου) 4.9.1911, Πέτρος Παπαγεωργίου («Ο Δημήτριος Στεργίου Λάλλας καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ», *Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον 1913*, σ. 227-238), [ανυπόγραφο], «Αναδρομή εἰς τὰ περασμένα. Ἡ ἱστορία τῶν ᾠδῶν τῆς Θεσσαλονίκης», *Φῶς* (Θεσσαλονίκης), 29.5.1955.

<sup>204</sup> «Μουσική Κίνησις. Ὁ Μακεδονικὸς Παιάν», *Ἀθῆναι* 21.2.1907, «Ὁ Μακεδονικὸς Παιάν», *Νέον Ἄστυ* 22.2.1907, Α. Χ. Χαμουδόπουλος, «Μιὰ λησμονημένη καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία. Ἐνας Ἕλληνας μαθητὴς τοῦ Βάγκνερ. Ὁ Δημ. Λάλλας. Ἡ μουσικὴ ἰδιοφυΐα του. Ὁ Ἔρωσ του», *Ἡ Κυριακὴ τοῦ Ἐλευθέρου Βήματος*, 15.5.1927, όπου και πολλές άγνωστες πληροφορίες για τον Λάλλα. Επίσης σε κείμενα του ελληνικού Τύπου του 1888 και του 1907 που δημοσιεύθηκαν με αφορμή την εκτέλεση έργων του Λάλλα παρατίθενται πολύτιμες πληροφορίες για τη ζωή και τη δράση του (βλ. παρακάτω).

<sup>205</sup> Στον Γιώργο Λεωτσάκο («Δημήτριος Λάλλας. Ὁ Μακεδόνας μαθητὴς και οικείος του Ρίχαρντ Βάγκνερ (1844-1911)», *Ὁ Βάγκνερ και ἡ Ελλάδα*, Αθήνα, Μέγαρο Μουσικῆς Αθηνῶν, [1992], σ. 207-245) οφείλουμε την πρώτη, στα πρόσφατα χρόνια, σχετική εργασία αλλά και την μερικὴ αξιοποίηση των ημερολογίων της Cosima. Ὁ Λεωτσάκος, χρησιμοποιώντας τα ευρετήρια της γαλλικῆς έκδοσης (*Cosima Wagner, Journal II, 1873-1877, Paris, Gallimard, 1997*), αναζήτησε το λήμμα «Lallas» (σ. 201, 264, 276, 353, 354, 366, 389, 515) και προσθέτοντας μια ακόμη που εντόπισε ο ίδιος (σ. 212) κατέληξε στο σύνολο των 9 αναφορῶν στον Ἕλληνα συνθέτη. Ὅπως θα δούμε και στη συνέχεια οι αναφορές της

Sabine Koch.<sup>206</sup>

Ο Δημήτριος Στεργίου Λάλλας (ή Λάλλα, όπως υπέγραφε ο ίδιος)<sup>207</sup> γεννήθηκε στο Μεγάροβο (Μοναστήρι) της σημερινής Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας (FYROM) τον Οκτώβριο του 1844.<sup>208</sup> Καταγόταν από εύπορη οικογένεια εμπόρων, η οποία την εποχή της γέννησης του Δημήτριου διήγε φάση ιδιαίτερης ευημερίας.<sup>209</sup> Γύρω στην ηλικία των 12 ετών ο Λάλλας μετοίκησε στη Θεσσαλονίκη, ενώ τελείωσε τις εγκύκλιες σπουδές του στην Αθήνα, το 1859, αποφοιτώντας από το Α' Γυμνάσιο Αθηνών.<sup>210</sup> Ακολουθώντας την οικογενειακή παράδοση ταξίδεψε στη Γενεύη για σπουδές στην Εμπορική Σχολή Thudicum (1865-68).

---

Cosima στον Λάλλα ως Λάλ(λ)α ή ως Μακεδόνα είναι αριθμητικώς 15, ενώ οι γενικότερες αναφορές και στον Λάλλα είναι πάνω από 50. Ας σημειωθεί ότι και η πρωτότυπη γερμανική έκδοση των ημερολογίων της Cosima (*Die Tagebücher*), που χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την γαλλική εμφανίζει στο ευρετήριο τις ίδιες οκτώ σελίδες αναφορών στον Λάλλα. Εδώ θα χρησιμοποιήσουμε την πρωτότυπη γερμανική όχι μόνο για λόγους επιστημονικής ορθότητας, αλλά και γιατί η μετάφραση στη γαλλική αυτή έκδοση φτάνει συχνά στα όρια της παρανόησης. Ενδεικτικά αναφέρω την πρώτη αναφορά στον Λάλλα, που από «[O P.] το βράδυ εμπλουτίζει το χειρόγραφο μαζί με έναν Μακεδόνα, τον κ. Λάλλα, σταλμένο από τον Richter (που είναι τώρα διευθυντής της όπερας της Πέστης)», («Abends die Kopie bereichert mit einem Macedonier, Herrn Lalas, von Richter (jetzt Direktor der Oper in Pest geworden) gesendet», C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 789), έγινε: «[O P.] το βράδυ στέλνει το αντίγραφο του, που συμπλήρωσε με τη βοήθεια ενός Μακεδόνα, του κ. Λάλα και του Richter (που είναι τώρα διευθυντής της Όπερας της Πέστης)», («Le soir, il envoie sa copie complétée à l'aide d'un Macédonien, M. Lalas et de Richter (qui est maintenant directeur de l'Opéra de Pest)», Cosima Wagner, *Journal II*, ό.π., σ. 201). Σημειώτεον ότι ο επιμελητής της γαλλικής έκδοσης σημειώνει λανθασμένα σε υποσημείωση πως ο Λάλλας έγινε αργότερα Διευθυντής του Ωδείου Αθηνών (πρβλ., σχετικά, και Λεωτσάκος, ό.π., σ. 219, υποσημ. 27).

<sup>206</sup> Η Sabine Koch, μεταδιδασκτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου ανακοίνωσε τα περί μαθητείας του Λάλλα στο Μόναχο στο «Από τον Wagner και πέρα: Η μαθητεία και η καριέρα του Δημητρίου Λάλα στην Δυτική Ευρώπη», 7<sup>ο</sup> Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Κέρκυρα 30 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2015), επιμέλεια Ιωάννης Φούλιας-Πέτρος Βούβαρης-Κώστας Καρδάμης-Κώστας Χάρδας, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 156-162, διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας: <http://musicology.mus.auth.gr/>

<sup>207</sup> Παρότι σε επιστολή του που εντοπίστηκε στο Αρχείο του Ίωνα Δραγούμη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη (βλ. Έλευθερία Δαλέζιου, «Ο συνθέτης Δημήτρης Λάλας και ο Μακεδονικός Παιάν: Δύο ανέκδοτες επιστολές από το αρχείο του Ίωνος Δραγούμη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 10 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2011), σ. 19-25., η επιστολή δημοσιεύεται και φωτοαναστατικά στη σ. 23), ο Λάλλας υπέγραφε «Δημήτριος Λάλλα», διατηρώ την μορφή με το τελικό «ς», όπως έχει καθιερωθεί να λέγεται το όνομα, και κρατώ το διπλό λ. Το όνομα εμφανίζεται σε παλαιότερα και νεώτερα κείμενα και με τις δύο μορφές (με ένα ή δύο λ). Στα παραθέματα διατηρείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου χωρίς τη σχετική επισήμανση κάθε φορά.

<sup>208</sup> Τα περισσότερα βιογραφικά, και κυρίως, το μάλλον εγκυρότερο σχετικά με την δράση του Λάλλα στην πατρίδα του, εκείνο του φίλου του Πέτρου Παπαγεωργίου (ό.π.) δίνουν την ημερομηνία 1844 (ενώ υπάρχει και το 1848). Η ορθότητα του έτους 1844 ενισχύεται και από ένα βιογραφικό του Λάλλα που δημοσιεύθηκε το 1907 (*Αθήναι*, 21.2.1907), δηλαδή όσο ζούσε ακόμη ο συνθέτης, και στο οποίο αναφέρεται ότι ήταν «ήδη εξηκοντούτης».

<sup>209</sup> Σύμφωνα με το ανυπόγραφο κείμενο στην εφημερίδα *Φώς* της Θεσσαλονίκης της 29.5.1955, που ο Γιώργος Λεωτσάκος (ό.π., σ. 210) αποδίδει στον Αλέξανδρο Ωρολογά, η οικογένεια του Λάλλα ίσως να ήταν και η πλουσιότερη των Βαλκανίων.

<sup>210</sup> Αν και στα αταξινόμητα – ακόμη – αρχεία του Γυμνασίου που φυλάσσονται στα ΓΑΚ δεν κατάφερα

Σχετικά με τη μουσική του εκπαίδευση, με εξαίρεση ένα βιογραφικό σημείωμα που μιλάει γενικόλογα για «πρώτο καταρτισμό στη μουσική» στην Αθήνα,<sup>211</sup> οι υπόλοιπες πληροφορίες που διαθέτουμε αφορούν τις μουσικές του σπουδές στα χρόνια που έζησε στην Γερμανία. Όμως είναι κάτι περισσότερο από σίγουρο ότι ο Λάλλας είχε μνηθεί στα μυστικά της μουσικής τέχνης πριν φύγει από την πατρίδα του, κοντά σε κάποιον δάσκαλο μουσικής (καθώς άλλωστε δεν υπήρχε ακόμη τότε ούτε στην Αθήνα, ούτε στη Θεσσαλονίκη κάποιο μουσικοεκπαιδευτικό ίδρυμα), ενώ θα πρέπει να μην εγκατέλειψε τη μουσική ούτε το διάστημα των εμπορικών του σπουδών στη Γενεύη. Αλλά και τα επόμενα τέσσερα χρόνια που μεσολάβησαν μεταξύ της αποφοίτησής του από την σχολή του Thudicum και την εντοπισμένη εγγραφή του στο Ωδείο του Μονάχου (το 1872), ο Λάλλας θα πρέπει να ασχολήθηκε με τη μουσική, είτε επαγγελματικά είτε ερασιτεχνικά, ειδικά αν βρισκόταν σε κάποια πόλη της κεντρικής Ευρώπης. Σύμφωνα με αδιασταύρωτη πληροφορία του Χαμουδόπουλου,<sup>212</sup> ο πρώτος δάσκαλος μουσικής του Λάλλα στη Γερμανία ήταν ο Martin Gustav Nottebohm (1817-1882), μαθητής και μελετητής του Beethoven, ενώ σύμφωνα και πάλι με την ίδια πηγή, δεύτερος δάσκαλός του υπήρξε ο Franz Liszt (1811-1886), αν και το όνομα του Λάλλα δεν εμφανίζεται σε σχετικό βιβλίο με τους μαθητές του Liszt.<sup>213</sup>

Αντιθέτως, ο Λάλλας εμφανίζεται στα μαθητολόγια του Ωδείου του Μονάχου στην τάξη του συνθέτη Joseph Rheinberger (1839-1901), με χρονολογία εγγραφής το 1872,<sup>214</sup> ενώ από τα Ημερολόγια του Rheinberger μαθαίνουμε πως ο Λάλλας ήταν από τους αγαπημένους του μαθητές.<sup>215</sup> Σε συναυλία εξετάσεων του Ωδείου το 1873 ο Λάλλας παρουσίασε τα έργα *Die Karthause* (Η Σκήτη) και *Schlummenlied* (Νανούρισμα), που ξεχώρισαν για την ποιότητα και την πρωτοτυπία τους.<sup>216</sup> Αποφοίτησε από το ωδείο το 1873 ή πιθανότερα 1874.<sup>217</sup> Το σύντομο αυτό πέρασμα του Λάλλα από το

---

να εντοπίσω τα ίχνη του Λάλλα.

<sup>211</sup> Φῶς (Θεσσαλονίκης), ό.π.

<sup>212</sup> Χαμουδόπουλος, ό.π.

<sup>213</sup> August Göllerich, *Liszt Zweiter Teil*, Leipzig, Reclam, [1888].

<sup>214</sup> Στο «Ημερολόγιο της μουσικής Σχολής», που κρατούσε ο από το 1867 έφορος του Ωδείου Rheinberger, ο Λάλλας εμφανίζεται να έχει γραφτεί το 1872 (με αύξοντα αριθμό εγγραφής 54) και τόπο καταγωγής άγνωστο. Για την ιστορία να αναφέρουμε ότι στον ίδιο αυτό κατάλογο εμφανίζονται και άλλα τέσσερα ελληνικά ονόματα: του Γεώργγου Νάζου (α.α. 173), με ημερομηνία εγγραφής το 1883 και τόπο καταγωγής την Αθήνα, του Δημήτριου Λιάλιου (α.α. 261), με ημερομηνία εγγραφής το 1887 και τόπο καταγωγής την Πάτρα, του Γεωργίου Δούκα (α.α. 432), με ημερομηνία εγγραφής το 1895 και τόπο καταγωγής Αθήνα και του Νικόλαου Κουλάκη (α.α. 521), ημερομηνία εγγραφής 1899 και τόπο καταγωγής Τρίπολη (προφανώς πρόκειται για τον φλαουτίστα Νικόλαο Κουλούκη μετά τις σπουδές του στο Ωδείο Αθηνών πήγε στο Μόναχο). Βλ. *Die Münchner Musikschültagebücher (Inspektionsbücher)*, von Joseph Rheinberger, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: <http://www.rheinberger.li>.

<sup>215</sup> Σύμφωνα με τις πληροφορίες της Sabine Koch, ό.π.

<sup>216</sup> Σύμφωνα με δημοσίευμα της *Neue Zeitung für Musik* («Correspondenz. München. Die Prüfungsconcerte der kgl. Musikschule» τ. 69, Ν. 36 (29.8.1873), σ. 369-370: 369), που παραθέτει η Sabine Koch (ό.π.). Για τις συνθέσεις του Λάλλα βλ. και το έβδομο κεφάλαιο.

<sup>217</sup> Η Koch δίνει εναλλακτικά και τις δύο ημερομηνίες, αλλά προσωπικά πιστεύω ότι ο Λάλλας αποφοίτησε το 1874 και γιατί, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, μέχρι τότε είχε επαφές με το Ωδείο του Μονάχου, αλλά και γιατί θα ήταν λίγο απίθανο να βρέθηκε σε αυτό μόνο για έναν χρόνο.

βαυαρικό αυτό μουσικοεκπαιδευτικό ίδρυμα δεν αφήνει αμφιβολία ότι ο νεαρός μουσικός από το Μοναστήρι είχε οπωσδήποτε κάνει μαθήματα μουσικής πριν να γίνει δεκτός στο ωδείο του Μονάχου, ενώ η επιτηδειότητά του στο πιάνο (πιθανόν χάρις στην μαθητεία του κοντά στον Liszt) και στο βιολί (όπως θα δούμε στη συνέχεια) δεν θα μπορούσαν να οφείλονται αποκλειστικά και μόνο στο μουσικό του ταλέντο, αλλά μαρτυρούν και συστηματική μουσική εκπαίδευση. Βεβαίως δεν αποκλείεται ο Λάλλας να είχε γραφτεί προηγουμένως και σε άλλα τμήματα του Ωδείου και να τελειοποίησε εκεί τις σπουδές του στο πιάνο και το βιολί. Όσο για τον δάσκαλό του στη σύνθεση Joseph Rheinberger, γνωστότερο ίσως σήμερα ως τον δάσκαλο, μεταξύ άλλων, των Englebert Humperdinck (1854-1921), Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948), Wilhelm Furtwängler (1886-1954), δεν είναι χωρίς σημασία ότι ήταν ένας από τους βασικούς αντιπάλους του Wagner, όπως άλλωστε και ολόκληρο το Ωδείο του Μονάχου την εποχή εκείνη, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Η γνωριμία του Λάλλα με τον Wagner τοποθετείται χρονικά από την έως τώρα έρευνα μεταξύ του 1868 και 1870, και η μαθητεία και συνεργασία τους από το 1870 (μέχρι το 1876, μετά το ανέβασμα του *Δαχτυλιδιού* στο Bayreuth). Με αυτά τα δεδομένα, ο Λάλλας το διάστημα που παρακολουθούσε τα μαθήματα το ωδείο του Μονάχου θα πρέπει να είχε ήδη γνωρίσει και προσεγγίσει τον Wagner. Πάντως ο Έλληνας συνθέτης εμφανίζεται για πρώτη φορά στα ημερολόγια της Cosima, ως ο «νέος αντιγραφέας» τον Φεβρουάριο του 1874,<sup>218</sup> και άρα είναι μάλλον πιθανότερο να ξεκίνησε τότε την συνεργασία του με τον Wagner ακόμη και αν είχαν γνωριστεί νωρίτερα, ενώ τα νέα που έφερε ο νεαρός μουσικός στον Wagner από το Ωδείο του Μονάχου την ίδια εποχή,<sup>219</sup> καθιστούν πιθανότερο το ενδεχόμενο να ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο ίδρυμα αυτό το καλοκαίρι του ίδιου έτους (1874). Ο Wagner, χρειαζόταν βοηθούς - αντιγραφείς για την προετοιμασία του ανεβάσματος του *Δαχτυλιδιού του Nibelung* στον νέο θεατρικό χώρο του Bayreuth, και είχε αναζητήσει νεαρούς μουσικούς για αυτόν ακριβώς τον σκοπό (ξέρουμε ότι ο Felix Motll (1856-1911) είχε βρεθεί κοντά στον Wagner, ύστερα από προσωπική σύσταση του Liszt, ενώ ο Anton Seidl μπήκε στην ομάδα προετοιμασίας του *Δαχτυλιδιού* συστημένος από τον Hans Richter, ο οποίος είχε ανταποκριθεί στο σχετικό αίτημα του Wagner το 1872).<sup>220</sup> Αλλά και ο ίδιος ο Richter είχε αρχικώς γνωριστεί με τον Wagner το 1866-7, ως αντιγραφέας, ύστερα από σύσταση του Heinrich Esser (1818-1872), όταν ο συνθέτης αναζητούσε έναν συνεργάτη για να τον βοηθήσει στην αντιγραφή της παρτιτούρας των *Αρχιτραγουδιών*.<sup>221</sup> Ο Richter με τη σειρά του σύστησε στον Wagner κάποιους βοηθούς, ανάμεσα στους οποίους και τον Λάλλα.<sup>222</sup>

<sup>218</sup> Η πρώτη αναφορά στον Λάλλα στις 3 Φεβρουαρίου 1874, όπου αναφέρεται πως ένας Μακεδόνας, ο κ. Λάλλας, βοήθησε τον Wagner να αντιγράψει μια παρτιτούρα (C.W., *Tagebücher II*, σ. 789) και λίγες ημέρες αργότερα, στις 18 Φεβρουαρίου, η Cosima μιλάει για τον «νέο αντιγραφέα, τον Μακεδόνα» (ό.π., σ. 793).

<sup>219</sup> C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 793.

<sup>220</sup> Anton Seidl. *A Memorial by his friends*, New York, Charles Scribner's Sons, 1899, σ. 7.

<sup>221</sup> Christopher Fifield, *True artist, true friend. A biography of Hans Richter*, Oxford, Clarendon Press, 1993, σ. 10.

<sup>222</sup> C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 789.

Η ανάγκη του Wagner για βοηθούς είχε προκύψει ήδη από το 1854, όταν εξαντλημένος από τη δουλειά της αντιγραφής, η οποία του αναχαίτιζε και τη δημιουργικότητα (καθώς την εποχή εκείνη συνέθετε ακόμη τα έργα της *Τετραλογίας*), ζητούσε στον Liszt να του βρει κάποιον να του καθαρογράψει τα χειρόγραφα.<sup>223</sup> Και καθώς ο Liszt δυσκολευόταν να βρει έναν κατάλληλο,<sup>224</sup> τελικώς ο Wagner δούλεψε χωρίς βοήθεια σε εκείνη τη φάση της ζωής του. Το πρόβλημα προέκυψε και αργότερα, όταν ο Wagner χρειάστηκε να αντιγράψει την παρτιτούρα των *Αρχιτραγουδιστών* για να τη στείλει στον βασιλιά Λουδοβίκο. Και τότε, ζητούσε «έναν πολύ έξυπνο αντιγραφέα, με τέλεια αντίληψη της μουσικής»,<sup>225</sup> και το αποτέλεσμα ήταν να γνωρίσει έναν από τους βασικότερους συνεργάτες του, τον Hans Richter. Όταν όμως δέκα χρόνια αργότερα οργανώθηκε το άνοιγμα του Bayreuth η συμβολή και άλλων μουσικών στην προετοιμασία του εγχειρήματος ήταν κάτι περισσότερο από απαραίτητο, δεδομένου ότι πλέον επρόκειτο για την σκηνική παρουσίαση τεσσάρων μεγάλων μουσικών δραμάτων του Wagner, αποτελούμενων από αντίστοιχα μεγάλο ορχηστρικό υλικό (άρα και πάρτες). Βέβαια η δουλειά της αντιγραφής που ανέλαβε ο κύκλος των συνεργατών του Wagner για την προετοιμασία των εγκαινίων του Bayreuth θα πρέπει να ήταν, σε γενικές γραμμές, πιο απλή από εκείνη που αρχικά ζητούσε ο Wagner, δηλαδή, της καθαρογράφησης των δυσανάγνωστων χειρογράφων, δεδομένου μάλιστα ότι το 1876 είχαν ήδη ανέβει δύο από τα μουσικά δράματα της *Τετραλογίας* (*Χρυσός του Ρήνου* και *Βαλκυρία*) και άρα η δουλειά αυτή θα πρέπει να είχε γίνει τουλάχιστον για αυτά τα δύο έργα. Σε κάθε περίπτωση, η ανάληψη μιας τέτοιας υπόθεσης, της συνεργασίας με τον Wagner για την αντιγραφή των έργων του, ήταν κάτι που απαιτούσε σαφώς υψηλό επίπεδο μουσικών γνώσεων και ικανοτήτων.

Στο εγχείρημα αυτό φαίνεται πως κεντρικό ρόλο έπαιξε ο Richter, όταν μετά το 1872, οπότε μπήκε η πρώτη πέτρα για το χτίσιμο του θεάτρου του Bayreuth ξεκίνησε η προετοιμασία για το ανέβασμα της τετραλογίας. Ο Λάλλας ήταν ένας από αυτούς, όπως διαφαίνεται από τα ημερολόγια της Cosima. Η πρώτη αναφορά της τελευταίας στον Λάλλα (ή στον «Μακεδόνα μας»),<sup>226</sup> χρονολογείται, όπως είπαμε, από το 1874.

<sup>223</sup> «Ξέρεις κάποιον που θα μπορούσε να συντάξει μια παρτιτούρα από τις κακογραμμένες σημειώσεις με μολύβι; Αυτή τη φορά δούλεψα διαφορετικά, αλλά το ότι πρέπει να φτιάξω καθαρά αντίγραφα με σκοτώνει. Χάνω έτσι χρόνο που θα μπορούσα να αξιοποιήσω για κάτι καλύτερο και εκτός αυτού, το συνεχές γράψιμο με κουράζει τόσο που αισθάνομαι ανήμπορος και χάνω κάθε διάθεση για πραγματική δουλειά. Χωρίς έναν τέτοιο έξυπνο άνθρωπο, είμαι χαμένος. Με αυτόν όλη η δουλειά θα μπορούσε να τελειώσει σε δύο χρόνια. Για αυτό το διάστημα θα τον χρειαστώ. Και αν υπάρξει κάποιο κενό με την παρτιτούρα, θα μπορούσε εν τω μεταξύ να αντιγράψει πάρτες. Ψάξε για κάποιον. Εδώ δεν υπάρχει κανείς». Επιστολή με ημερομηνία 4 Μαρτίου 1854 από τη Ζυρίχη. Βλ. *Correspondence of Wagner and Liszt*. Translated into English with a preface by Francis Hueffer, vol. II, 1854-1861, London, Grevel and Co., 1888, Reprinted by Cambridge University Press, 2009, σ. 17.

<sup>224</sup> «Κοίταξα για τον αντιγραφέα που θέλεις για το Nibelung σου. Είναι δύσκολο να βρεθεί ο σωστός άνθρωπος που θα μπορούσε να αναλάβει μια τέτοια δουλειά. Ξέρω διάφορους νέους ανθρώπους που πρόθυμα θα προσπαθούσαν, αλλά δεν είναι αρκετά επιδέξιοι και ικανοί». Ο.π., σ. 25.

<sup>225</sup> Επιστολή του Wagner στον Heinrich Esser με ημερομηνία 16.8.1866, που δημοσιεύεται στο Christopher Fifield, *ό.π.*, σ. 10.

<sup>226</sup> Η αναφορά στον Λάλλα με το όνομά του και με την καταγωγή του δεν σχετίζεται με την οικειότητα που στην πορεία αναπτύχθηκε ανάμεσα στη σύζυγο του Wagner και τον νεαρό συνθέτη από το

Στις 3 Φεβρουαρίου διαβάζουμε για πρώτη φορά για «έναν Μακεδόνα, τον κ. Λάλλα»,<sup>227</sup> τον οποίο είχε στείλει ο Hans Richter και ο οποίος τον βοήθησε στην ολοκλήρωση μιας αντιγραφής κάποιας παρτιτούρας. Η βραδιά συνεχίστηκε με μουσική και συζητήσεις :

Ο Ρ. τελειώνει το γράμμα του στον βασιλιά. Το βράδυ εμπλουτίζει το χειρόγραφο μαζί με έναν Μακεδόνα, τον κ. Λάλλα, σταλμένο από τον Richter (που είναι τώρα διευθυντής της όπερας της Πέστης). Ο Ρ. παίζει μαζί τους την Συμφωνία σε ρε μείζονα του Haydn, ύστερα παίζει το andante (σε σολ ελάσσονα) από μια άλλη συμφωνία, εξηγώντας τους τις ομορφιές, κυρίως τη λακωνικότητα, όλα έχουν σημασία, δεν υπάρχουν πια κλισέ, τα δύο θέματα περιστρέφονται το ένα γύρω από το άλλο, όπως ο ήλιος και η σελήνη. Σχετικά με την πανηγυρική εισαγωγή του Weber, ο Ρ. λέει ότι είναι το πρώτο έργο όπου συνειδητοποίησε τη λάμψη της τονικότητας της μι μείζονος. Στο τέλος της βραδιάς παράξενη συζήτηση με τον Μακεδόνα, που διατείνεται ότι κατάγεται από τους Αρχαίους Έλληνες και ότι προτιμά τη νεοελληνική προφορά των ελληνικών από τη γερμανική.<sup>228</sup>

Η βραδιά αυτή που περιγράφει η Cosima στο παραπάνω απόσπασμα (όπως και σε δεκάδες άλλες)<sup>229</sup> αποτελεί μια χαρακτηριστική βραδιά των ετών 1874-1876 στο

---

Μοναστήρι, όπως ισχυρίζεται ο Γιώργος Λεωτσάκος (ό.π., σ. 222), καθώς η Cosima εξακολούθησε να αποκαλεί τον Λάλλα «Μακεδόνα», και πολύ καιρό μετά την πρώτη γνωριμία και συνεργασία τους. Η εσφαλμένη αυτή διαπίστωση του Λεωτσάκου οφείλεται στο γεγονός ότι ο Έλληνας ερευνητής χρησιμοποίησε, όπως περιγράφει ο ίδιος, το ευρετήριο της γαλλικής έκδοσης των ημερολογίων της Cosima για να εντοπίσει τις αναφορές στον Λάλλα και παρατήρησε μια εξέλιξη στον τρόπο αναφοράς της Cosima στον Λάλλα. Όμως, στην πραγματικότητα, η Cosima εξακολουθεί να μιλάει για τον «Μακεδόνα» συνεργάτη, εναλλακτικά με τη χρήση του επιθέτου του, και πολύ καιρό μετά τη γνωριμία τους. Το πλήρες λαθών και παραλείψεων ευρετήριο αυτό δεν αποτελεί ασφαλή μέθοδο έρευνας και μπορεί να ευθύνεται ακόμη και για τον αποπροσανατολισμό της.

<sup>227</sup> C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 789.

<sup>228</sup> «R. beschließt seinen Brief an den König. Abends die Kopie bereichert mit einem Macedonier, Herrn Lalas, von Richter (jetzt Direktor der Oper in Pest geworden) gesendet. R. nimmt die D dur Symphonie von Haydn mit ihnen vor, dann spielt er noch das Andante (g moll) einer andren Symphonie vor, ihnen die Schönheiten erklärend, von allem die Konzision, alles sagt etwas, keine Floskel mehr, die zwei Themen kreisen um einander wie Sonne und Mond. Vor der Jubelouvertüre Weber's sagt R. darin sei ihm der Glanz der E-dur Tonalität zum ersten Male zu Bewußtsein gekommen -- Am Schluß des Abends seltsames Gespräch mit dem Macedonier, welcher behauptet, von den alten Griechen abzustammen, und die neugriechische Aussprache der Deutschen den Griechen (Idipus, für Oidipos) vorzieht!...», C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 789 (πρβλ. και υποσημείωση 205). Ο Λάλλας εννοούσε βεβαίως τη μη ερασμακική προφορά των φωνηέντων, καθώς στη Γερμανία επικρατούσε τότε ακόμη η αντίληψη πως η ορθή προφορά στην Αρχαία Ελλάδα ήταν εκείνη που υποστήριζε ο Έρασμος.

<sup>229</sup> Μόνο για το 1874, οι αναφορές στους «αντιγραφείς», στους «μουσικούς μας», ή στην «καγκελαρία»: 3.2 (σ. 789), 8.2 (σ. 790-1), 4.3 (σ. 798), 15.3 (σ. 802), 22.3 (σ. 804), 29.3 (σ. 806), 4.5 (σ. 814) 1.6 (σ. 824), 8.6 (σ. 826), 9.6 (σ. 827), 11.6 (σ. 827), 14.6 (σ. 828), 17.6 (σ. 829), 4.7 (σ. 833), 6.7 (σ. 834), 8.7 (σ. 835), 10.7 (σ. 836), 15.7 (σ. 837), 27.7 (σ. 840), 24.10 (σ. 862), 11.11 (σ. 868), 23.12 (σ. 879), 24.12 (σ. 879), 25.12 (σ. 880), 31.12 (σ. 882). Χαρακτηριστική από τις αναφορές αυτές, εκείνη της 10<sup>ης</sup> Ιουλίου, όπου η Cosima (σ. 836) σημειώνει: «Το βράδυ πάντα οι μουσικοί» (η υπογράμμιση δική μου). Στις αναφορές αυτές θα πρέπει να προστεθούν και αρκετές άλλες στις οποίες ενώ δεν αναφέρεται ρητά η παρουσία των μουσικών

σπίτι του Wagner. Οι νεαροί «μουσικοί μας», ή «οι αντιγραφείς μας», ή «η καγκελαρία του Nibelung»,<sup>230</sup> όπως πολύ γρήγορα θα επονομαστεί η παρέα αυτή των νεαρών συνεργατών του Wagner για το ανέβασμα του *Δαχτυλιδιού*, επισκέπτονταν το σπίτι του συνθέτη, βοηθούσαν στην αντιγραφή των παρτιτουρών, και έπαιζαν όλοι μαζί μουσική (του Wagner ή άλλων) σχολιάζοντας και συζητώντας ζητήματα μουσικά (αλλά όχι μόνο). Η συζήτηση για την καταγωγή του Λάλλα έγινε πιθανόν με αφορμή την έλευση του νέου συνεργάτη στην ομάδα, αλλά οι περισσότερες βραδιές φαίνεται πως είχαν μια αντίστοιχη πορεία. Αν και η «καγκελαρία του Nibelung», πρωτοστήθηκε το φθινόπωρο του 1872, η ένταξη του Λάλλα σε αυτήν δεν θα πρέπει, για τους λόγους που προαναφέραμε, να έγινε πριν το 1874. Οπότε και η φωτογραφία με τους Richter, Zumbe, Seidl, Runckwitz και Λάλλα που δημοσιεύθηκε σε μια σχετικά πρόσφατη βιογραφία του Richter,<sup>231</sup> και που φαίνεται πως προέρχεται από το αρχείο της οικογένειας του Γερμανού αρχιμουσικού δεν θα πρέπει να ήταν του 1872, όπως αναφέρεται στο βιβλίο αυτό, αλλά του 1874. Μάλιστα σε εγγραφή των ημερολογίων της Cosima της 4<sup>ης</sup> Μαρτίου της ίδιας χρονιάς σημειώνεται πως την παρέα των αντιγραφέων συμπλήρωσε και ο Karl Runckwitz, ο αρχιτέκτονας που επιμελήθηκε τις εργασίες στο θέατρο του Bayreuth, και είναι πιθανόν να ήταν μία από εκείνες τις ημέρες που τραβήχτηκε και η φωτογραφία.



---

και γίνεται λόγος μόνο για τα έργα που παίχτηκαν, μπορούμε με ασφάλεια να υποθέσουμε πως και οι νεαροί μουσικοί ήταν παρόντες.

<sup>230</sup> Στις 9 Ιουνίου 1874, η Cosima εξηγεί : «Το βράδυ η "καγκελαρία του Nibelung", όπως τους λένε εδώ, και όπως η ταχυδρομική διεύθυνση τους περιγράφει: «Abends die Nibelungen-Kanzlei, wie sie hier allwärts genannt wird und vor der Post zu Rechts besteht», C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 827. Σχετική περιγραφή και στο γράμμα του Wagner προς τον Λουδοβίκο (βλ. παρακάτω).

<sup>231</sup> Στην εισαγωγή του (Fifield, *ό.π.*, IX-XII: XII), ο συγγραφέας αναφέρει ότι μία από τις εγγονές του Richter, η Sylvia Loeb, του έστειλε διάφορα αποκόμματα εφημερίδων και ανέκδοτες φωτογραφίες. Η φωτογραφία αυτή δημοσιεύεται σε σελίδα χωρίς αρίθμηση μεταξύ των σελίδων 300 και 301.



Δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον το στήσιμο της φωτογραφίας. Στο κέντρο καθισμένος ο Richter (ο μόνος που κοιτάζει τον φακό), ενώ οι μουσικοί Zumpre και Seidl και ο αρχιτέκτονας Runckwitz στέκονται όρθιοι γύρω του ατενίζοντας αγέρωχα προς τα αριστερά. Ο Λάλλας γονατιστός στα δεξιά του Richter (δηλαδή στην κατεύθυνση όπου κοιτάζουν οι άλλοι τρεις) είναι ο μόνος που κοιτάζει τον επικεφαλής της καγκελαρίας ενώ τον κρατά από το μπράτσο.

Σύμφωνα λοιπόν με την Cosima, τη βραδιά αυτή της 4<sup>ης</sup> Μαρτίου 1874 οι μουσικοί έπαιξαν το πρελούδιο των *Αρχιτραγουδιστών*, την *Πέμπτη* του Beethoven, και μέρη από τον *Joseph en Égypte* (Ιωσήφ στην Αίγυπτο) του Méhul. Ο Wagner θαύμαζε πολύ αυτήν την όπερα, καθώς και τον συνθέτη της.<sup>232</sup> Με αφορμή το έργο των συνθετών όπερας της προηγούμενης γενιάς, αλλά και τη σύγχρονη του μουσική πραγματικότητα στη Γερμανία, ο Wagner διατυπώνει την εκτίμησή του για τον νεαρό Λάλλα, αλλά ταυτόχρονα δίνει και μια σημαντική λεπτομέρεια της βιογραφίας του. Συνεχίζει η Cosima:

Μιλώντας για τους μαέστρους και τις ορχήστρες τους λέει: «Θα πρέπει να είναι κάτι το φοβερό για έναν έξυπνο μουσικό ορχήστρα, που ξέρει και τα αισθάνεται όλα αυτά,<sup>233</sup> να παίρνει το μέτρο [κατά την μουσική διεύθυνση] από έναν από αυτούς τους ανόητους όπως είναι σήμερα όλοι οι μαέστροι. Και όπως σήμερα φροντίζουν να δίνουν παντού θέσεις σε ανθρώπους χωρίς φλόγα, όταν ένας ξένος νέος όπως ο Μακεδόνας μας έρχεται στη Γερμανία με δίψα για κουλτούρα, δεν βλέπει τίποτε άλλο παρά άθλια μετριότητα.<sup>234</sup>

Η φράση αυτή του Wagner με αφορμή τους μέτριους αρχιμουσικούς σε αντιδιαστολή με τους ταλαντούχους έξυπνους μουσικούς ορχήστρα, όπως «ο Μακεδόνας τους» δίνει το στίγμα της εξαιρετικά καλής άποψης που είχε ήδη δημιουργήσει ο συνθέτης για τον νέο βοηθό του. Ταυτόχρονα η συγκεκριμένη περιγραφή τοποθετεί τον Λάλλα στη θέση του μουσικού που έχει ζηήσει κάτι τέτοιο, άρα έχει περάσει από το αναλόγιο κάποιας ορχήστρας. Η πληροφορία αυτή ενισχύεται από ένα στοιχείο που παραθέτει με μεγάλη επιφύλαξη ο Λεωτσάκος, ότι δηλαδή σύμφωνα με τον Dragoslav Ortakov, ο Λάλλας «έπαιζε βιολί και ήταν ίσως Konzertmeister της ορχήστρας κατά τις τελετές των εγκαινίων του θεάτρου του Μπαϋρόουτ».<sup>235</sup> Πάντως το ότι ο Λάλλας έπαιζε βιολί

<sup>232</sup> «Η είσοδος του Ιωσήφ, αυτό είναι τέχνη. Υπήρχαν τότε καλύτεροι άνθρωποι απ' ό,τι σήμερα, που ψυχαγωγούνταν με τέτοιου είδους πράγματα και δεν ήταν καλλιτεχνικά ασήμαντη η εποχή στην οποία συνετέθησαν αυτά τα τρία σημαντικά έργα, η *Vestale* [του Spontini], *Les Deux Journées* [του Cherubini] και ο *Joseph*. Σήμερα κυριαρχούν ο Flotow και ο Offenbach». C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 798.

<sup>233</sup> Αναφέρεται στις αρετές της μουσικής του Méhul και των συνθετών της γενιάς του, που περιέγραψε λίγο πριν.

<sup>234</sup> «Von Dirigenten und Orchester sprechend, sagt er "Es muß etwas Schreckliches für ein intelligentes Orchestermitglied sein, das alles fühlt und weiß, von solch einem dummen Dirigenten, wie die Herrn jetzt alle sind, sich den Takt geben zu lassen. Und wie schon jetzt dafür gesorgt worden ist, daß überall Menschen ohne Feuer angestellt werden und daß, wenn ein junger Fremder wie unser Macedonier nach Deutschland kultursehnsüchtig kommt, wie er überall boshafte Mittelmäßigkeit antrifft"», C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 798.

<sup>235</sup> Λεωτσάκος, *ό.π.*, σ. 215. Η πληροφορία του Ortakov σε σχετική επιστολή στον Λεωτσάκο της 20<sup>ης</sup>



επιβεβαιώνεται και από το σχετικό απόσπασμα του Παπαγεωργίου, που και ο Λεωτσάκος παραθέτει σε εκείνο ακριβώς το σημείο για να ενισχύσει την πιθανότητα ορθότητας της πληροφορίας αυτής: «ἐπινοῶν δὲ μουσικὰς ἰδέας καὶ συντιθεὶς καὶ διὰ τοῦ μέλους ἐμψυχῶν αὐτάς, [...] τέρπων καὶ παραμυθούμενος τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν διὰ τοῦ κλειδοκυμβάλου καὶ τοῦ τετραχόρδου».<sup>236</sup>

Ο Λάλλας παρότι πρωτοεμφανίζεται στις αρχές του Φεβρουαρίου ως συνεργάτης του Wagner, φαίνεται πως δεν άργησε να γίνει φορέας ειδήσεων για τον δάσκαλό του. Λίγες ημέρες μετά την πρώτη της αυτή αναφορά στον Λάλλα (της 3<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1874), η Cosima σημειώνει (στις 18 Φεβρουαρίου), ότι ο «νέος αντιγραφέας, ο Μακεδόνας», την επισκέφθηκε και της διηγήθηκε «τα αισχρά πράγματα που λένε για τον Ρ[ιχάρδο] στο Ωδείο του Μονάχου, ανάμεσα σε αυτούς και ο Brahms. Αυτός ο κύριος [ο Brahms] μιλούσε αρχικά εναντίον της διάδοσης του βαγκνεरिकού έργου, όταν διαπίστωσε ότι ο νεαρός μουσικός [ο Λάλλας] ήταν βαγκνεριστής. Οπότε, είπε μόνο ότι αυτή η τέχνη είναι πολύ δύσκολη για τους νέους!».<sup>237</sup> Και καθώς η Cosima μετέφερε την πληροφορία στον Wagner, ο τελευταίος προβληματίστηκε για το πώς θα έπρεπε να αντιδράσει.<sup>238</sup>

Ο Λάλλας, επισκεπτόμενος το Ωδείο του Μονάχου, πιθανόν για λόγους σπουδών που ακόμη δεν είχε ολοκληρώσει, συνάντησε μια παρέα μουσικών που συζητούσαν για τον Wagner. Σε αυτούς και ο βασικότερος αντίπαλος του τελευταίου στην αντιπαράθεση απόλυτης και περιγραφικής μουσικής που είχε προ πολλού ξεσπάσει, ο Johannes Brahms (1833-1897). Είναι δύσκολο να φανταστούμε τον νεαρό συνθέτη από το Μοναστήρι που μόλις είχε αρχίσει να συνεργάζεται με τον Wagner, να ακούει αρνητικά πράγματα για τον δάσκαλό του και να μην αντιδρά, ακόμη και αν ο συνομιλητής του ήταν ο Brahms. Με αποτέλεσμα ο τελευταίος να τον θεωρήσει – και ορθώς – βαγκνεριστή, και να του απαντήσει με ειρωνικό τρόπο. Μάλιστα, στην περίπτωση που ο Brahms είχε αντιληφθεί την προσωπική σχέση του Λάλλα με τον Wagner, το πικρόχολο σχόλιό του θα πρέπει να ειπώθηκε με την πρόθεση να καταλήξει στα αυτιά του Wagner. Επίσης, ενδιαφέρον, αλλά και ενδεικτικό της διακριτικότητας του Λάλλα, το γεγονός ότι μετέφερε την πληροφορία αυτή όχι στον ίδιο τον Wagner, αλλά στη σύζυγό του, αφήνοντας εκείνη να κρίνει το αν, και το πώς, θα ενημέρωνε τον συνθέτη.

Και αφού τελικώς η Cosima μίλησε στον Wagner για το συμβάν στο ωδείο του Μονάχου, η σχετική κουβέντα γινόταν πλέον ανοιχτά. Έτσι ο Λάλλας δεν δίσταζε να μεταφέρει στον δάσκαλό του το αρνητικό κλίμα που είχε δημιουργηθεί εναντίον του στο Μόναχο. Το βράδυ της 29<sup>ης</sup> Μαρτίου 1874 οι «μουσικοί» είχαν συγκεντρωθεί στο σπίτι του Wagner και παίζανε το κουαρτέτο σε σι ύφεση μείζοντα του Beethoven, ενώ ο

---

Ιανουαρίου 1978.

<sup>236</sup> Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 231 και Λεωτσάκος, *ό.π.*, σ. 215.

<sup>237</sup> «Der neue Kopist, Macedonier, besucht mich und erzählt mir, wie am Müncher Conservatorium schmäbliche Gesinnung über R. herrsche, auch von Brahms, wie dieser Herr zuerst gegen Propagation von W.'scher Musik gesprochen, wie er aber gemerkt daß der junge Musiker Wagnerianer sei, habe er bloß gemeint, diese Kunst sei zu schwer für die jungen Leute!», C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 793.

<sup>238</sup> *Ο.π.*

δάσκαλος διηγούνταν αναμνήσεις από τις πρώτες του μουσικές εμπειρίες. Τότε ο Λάλλας ρώτησε τον Wagner ποιός ήταν ο «R.» στο διήγημά του *Μια επίσκεψη στον Beethoven*. Ο Wagner απάντησε: «κάποιος Reichard ο οποίος πράγματι μού διηγήθηκε πολλά πράγματα που δείχνουν ότι τέτοια έργα βασίζονται πάντα σε πραγματικά θεμέλια. Στη συνέχεια έβαλα και προσωπικές εμπειρίες». <sup>239</sup> Στην απάντησή του αυτή ο νεαρός Λάλλας επισήμανε ότι όταν είχε κάνει την ίδια αυτή ερώτηση στον Rheinberger, εκείνος του είχε απαντήσει πως ο Wagner «βάζει τις δικές του ιδέες στο στόμα του Beethoven για να φανεί ισάξιάς του!!». <sup>240</sup> Ο Rheinberger, ο δάσκαλος του Λάλλα στο Ωδείο του Μονάχου φαίνεται πως ανήκε στην παρέα που αντιπαθούσε τον Wagner και δεν έχανε την ευκαιρία να εκφράζεται πικρόχολα για αυτόν, ακόμα και στο πλαίσιο των μαθημάτων του στο ωδείο. Ενώ ο Λάλλας φαίνεται πως είχε από παλαιότερα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον Wagner, καθώς υποθέτουμε πως θα ρώτησε τον Rheinberger για το διήγημα του Wagner, σε μια χρονική στιγμή που δεν θα είχε ακόμη τη δυνατότητα να ρωτήσει τον ίδιο.

Αντίστοιχη με τα παραπάνω και η συζήτηση της 6<sup>ης</sup> Αυγούστου 1874, όταν ο Λάλλας διηγήθηκε πως συνάντησε τον τότε διευθυντή του Ωδείου του Μονάχου, δηλαδή τον παλιό του δάσκαλο Rheinberger, «να βασανίζει μέχρι θανάτου τον καημένο τον Mrazek, τον παλιό υπηρέτη του Ρ[ιχάρδου]. Τον υπερφόρτωσαν με δουλειά, του φέρθηκαν άσχημα, προκειμένου να πληρώσει, για την αφοσίωσή του στον Ρ[ιχάρδο]». <sup>241</sup> Πίσω από αυτήν την συμπεριφορά βρίσκονταν οι κύριοι Wüllner, Rheinberger και Perfall, όπως καταθέτει η Cosima. Ένα χρόνο μετά, η κατάσταση αυτή είχε επιδεινωθεί, όταν η σύζυγος του Mrazek επισκέφθηκε το ζεύγος Wagner και παραπονέθηκε ότι «οι κύριοι Rheinberger και Perfall ταλαιπωρούν και βασανίζουν τον καημένο τον άντρα της στη Σχολή της Μουσικής γιατί είχε υπάρξει υπηρέτης μας», προσθέτοντας την πληροφορία ότι ο Rheinberger δεν επιτρέπει να παίζουν ούτε μία νότα του R. Wagner στη Σχολή του!...». <sup>242</sup>

Η ανοιχτή αντιπαράθεση ανάμεσα στον Wagner και στους Wüllner και Perfall είναι κάτι που φαίνεται πως είχε ξεκινήσει τουλάχιστον πέντε χρόνια πριν, όταν ο Franz Wüllner (1832-1902) ανέλαβε, τελευταία στιγμή, να διευθύνει την πρώτη παράσταση του *Χρυσού του Ρήνου* στην Όπερα του Μονάχου στις 22 Σεπτεμβρίου 1869. Στη θέση του διευθυντή του θεάτρου ήταν (από το 1868 και μέχρι το 1892) ο συνθέτης Karl von Perfall (1824-1907). <sup>243</sup> Τα προβλήματα του ανεβάσματος του

<sup>239</sup> «Ein gewisser Reichard, der wirklich mir manches davon erzählt hat, wie solche Sachen immer auf einem wahren Grund beruhen; in der Foztsetzung habe ich persönliche Erlebnisse verwoben», C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 806.

<sup>240</sup> «Wagner lege Beethoven seine Gedanken in den Mund, um sich als Gleicher hinzustellen!», ό.π.

<sup>241</sup> «R.' s armer Diener Mrazek soll von den böswilligen jetzigen Direktoren des Conservatoriums in München förmlich zu Tode gehetzt worden sein, sie haben ihn mit Arbeiten überbürdet, dabei immer schlecht behandelt und so seine Treue zu R. büßen lassen», ό.π., σ. 843.

<sup>242</sup> «Sie erzählt, wie in der Musikschule die Herrn Rheinberger, Perfall u.s.w. ihren armen Mann gequält und verfolgt, weil er von uns angestellt. Herr Rheinberger verbietet in der Schule jede Note von Wagner!», ό.π., σ. 933.

<sup>243</sup> Ο βαρόνος Karl (August Franz Sales) Freiherr von Perfall (1824-1907) δεν πρέπει να συγχέεται με τον συνονόματο ανηψιό του Karl (Theodor Gabriel Christoph) Freiherr von Perfall (1851-1924),

προλόγου της *Τετραλογίας* είχαν καταβάλει ψυχολογικά τον συνθέτη. Από τον Ιούλιο του 1869 ο Wagner «σκεφτόταν με μεγάλη θλίψη την επικείμενη παράσταση του *Χρυσού του Ρήνου* – για άλλη μια φορά σπατάλη χρημάτων για ένα αποτέλεσμα οικτρό αλλά και γελοίο».<sup>244</sup> Στις 25 Αυγούστου ένα γράμμα της Judith Gauthier πληροφορούσε ότι ο διευθυντής του θεάτρου (ο Perfall) δεν έδινε άδεια να γίνουν πρόβες.<sup>245</sup> Στις 28 Αυγούστου μια επιστολή ενημέρωνε τον Wagner ότι η γενική πρόβα πήγε χάλια και ο συνθέτης αποφάσισε να ζητήσει στον Λουδοβίκο ακύρωση της παράστασης.<sup>246</sup> Την επομένη ο Hans Richter τηλεγραφούσε ότι αποφάσισε να μην διευθύνει το έργο.<sup>247</sup> Η προεμέρα αναβλήθηκε προσωρινά, οι τραγουδιστές άλλαξαν, η ορχήστρα μειώθηκε και την μουσική διεύθυνση ανέλαβε ο «πιο ανίκανος από όλους»<sup>248</sup> Franz Wüllner. Τις παραμονές της προεμέρας ειπώθηκε ότι πίσω από το ζήτημα της παράστασης του έργου αυτού κρυβόταν μια συνωμοσία.<sup>249</sup> Οι σχέσεις του Wagner με τον Wüllner επιδεινώθηκαν την επόμενη χρονιά, καθώς ο τελευταίος, τον οποίο ο Wagner θεωρούσε «ανίκανο να διευθύνει»,<sup>250</sup> είχε αναλάβει και την προεμέρα της *Βαλκυρίας* (26 Ιουνίου 1870) και πάλι στην Όπερα του Μονάχου. Το ζεύγος Wagner θεώρησε πολύ ευγενικό που ο φίλος τους μαέστρος Hans Richter δεν παρέστη στην προεμέρα. Όταν ο τελευταίος τους επισκέφθηκε την ημέρα της προεμέρας στη Λουκέρνη, μίλησαν για το Bayreuth και ξέχασαν το Μόναχο.<sup>251</sup>

Οι σχέσεις λοιπόν του Wagner με τους Wüllner και Perfall ήταν πάρα πολύ κακές, παρότι αμφότεροι προσπάθησαν αργότερα να συμφιλιωθούν με τον συνθέτη. Ο Perfall το 1872 αποπειράθηκε να προσεγγίσει τον Wagner μέσω του Richter.<sup>252</sup> Από την μεριά του ο Wüllner μόνο στις παραμονές των εγκαινίων του Bayreuth απέστειλε επιστολή μετάνοιας, στην οποία εξηγούσε γιατί έως τότε δεν ήταν βαγκνεριστής και δήλωνε πρόθυμος να διευθύνει τα δύο βαγκνερικά έργα που γνώριζε στο Bayreuth<sup>253</sup> (κάτι που βεβαίως δεν συνέβη). Όσο για τον πρώτο δάσκαλο σύνθεσης του Λάλλα στο ωδείο του Μονάχου, Joseph Rheinberger, είναι πιθανόν η αντιπαράθεση με τον Wagner να εντάθηκε και λόγω της προσκόλλησης του Λάλλα σε εκείνον, τη στιγμή που ο Rheinberger θεωρούσε τον Λάλλα έναν από τους καλύτερους μαθητές του.

Το βράδυ της 6<sup>ης</sup> Αυγούστου 1874, οπότε ο Λάλλας διηγήθηκε το περιστατικό με τον παλιό υπηρέτη του Wagner που εξακολουθούσε να πληρώνει την αφοσίωσή του στον πρώην εργοδότη του, στην παρέα βρισκόταν και ο Friedrich Nietzsche (1844-1900).

---

δημοσιογράφου και κριτικού τέχνης που έζησε την ίδια περίπου εποχή στο Μόναχο.

<sup>244</sup> «Mit großer Betrübnis bedachte gestern abend R. der bevorstehenden Aufführung des Rheingoldes - wiederum eine Unmasse Geld ausgegeben und ein klägliches, ja lächerliches Resultat!», C.W., *Die Tagebücher*, I, σ. 129.

<sup>245</sup> Ο.π., σ. 144.

<sup>246</sup> Ο.π., σ. 146.

<sup>247</sup> Ο.π.

<sup>248</sup> «[...] und daß sie von dem unfähigsten aller Menschen sollen dirigiert werden», ό.π., σ. 150.

<sup>249</sup> Ο.π., σ. 152.

<sup>250</sup> «[...] da man weiß, daß er nicht dirigieren kann», ό.π., σ. 335.

<sup>251</sup> Ο.π., σ. 250.

<sup>252</sup> Ο.π., σ. 566-567.

<sup>253</sup> C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 989.

Ο τελευταίος, πριν τη διήγηση του Λάλλα είχε παίξει στο πιάνο το «Θριαμβευτικό Τραγούδι» του Brahms, ενώ η μουσική βραδιά είχε αρχίσει με τις Κόρες του Ρήνου από την Τρίτη Πράξη του *Λυκόφωτος των Θεών*. Στο άκουσμα του τραγουδιού αυτού του Brahms ο Wagner «γέλασε δυνατά, γιατί η λέξη "δικαιοσύνη" στάθηκε αφορμή να γραφτεί μουσική».<sup>254</sup> Η απόφαση του Nietzsche να παίξει αυτό το έργο αποτελεί την πρώτη εκδήλωση μεταστροφής του νεαρού φιλοσόφου εναντίον του Wagner,<sup>255</sup> ενώ για την αντίδραση του τελευταίου φαίνεται πως ήταν καλοπροαίρετη, καθώς, ο συνθέτης δεν είχε αντιληφθεί ακόμη την πρόκληση του νεαρού του φίλου. Ας σημειωθεί πως η συγκεκριμένη συμπεριφορά του Nietzsche σχολιάστηκε από το ζεύγος Wagner και δύο ημέρες αργότερα: «Παίζουμε το "Θριαμβευτικό Τραγούδι" του Brahms και έχουμε τρομοκρατηθεί από την ασημαντότητα αυτής της σύνθεσης που επαινεί ακόμη και ο φίλος μας ο Nietzsche».<sup>256</sup> Η αφήγηση του Λάλλα για το περιστατικό στο Ωδείο του Μονάχου δεν φαίνεται να ήρθε τυχαία μετά το παίξιμο του τραγουδιού του Brahms από τον Nietzsche. Το άκουσμα του έργου του μεγάλου αντιπάλου του Wagner θα πρέπει να θύμισε στον Λάλλα την αντιπαράθεση που είχε ο ίδιος με τον Brahms για τον Wagner, στο Ωδείο του Μονάχου τον Μάρτιο του ίδιου έτους, και το γεγονός να τον ώθησε να διηγηθεί στην ομήγυρη το νέο περιστατικό με τον υπηρέτη. Θα έλεγε κανείς ότι με την συμπεριφορά αυτή του Nietzsche είχε δημιουργηθεί το κατάλληλο κλίμα για να ειπωθεί κάτι για την αρνητική στάση απέναντι στον Wagner, και στην ουσία η αφήγηση του Λάλλα ήρθε ως επιστέγασμα στην πρώτη αυτή αντιβαγκνερική εκδήλωση του Nietzsche.

Για τον αναγνώστη των πολύτιμων ημερολογίων της Cosima, γίνεται γρήγορα φανερό ότι ο Λάλλας είχε μια ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στους βοηθούς του Wagner. Και αυτό όχι μόνο επειδή ο Wagner τον εκτιμούσε ως μουσικό, αλλά και – πιθανόν, κυριότερα – γιατί είχε αναπτύξει μια σχέση φιλίας μαζί του, μια φιλία που ξεπερνούσε το χώρο της μουσικής. Οι κουβέντες τους άλλοτε αφορούσαν μουσικά θέματα κι άλλοτε όχι. Σχετικά με τη μουσική, ο Wagner που θεωρούσε τον Λάλλα «έξυπνο» και ταλαντούχο μουσικό δεν θα είχε πρόβλημα να συζητήσει μαζί του για ζητήματα ρυθμού, όπως στην βραδιά της 1<sup>ης</sup> Μαρτίου του 1874, όπου ο Wagner επεσήμαινε στον Λάλλα ότι «οι άνθρωποι πρέπει να έχουν μια αίσθηση, αλλά πρέπει να ξέρουν πότε ακούνε σωστά, πότε ακούνε λάθος και ότι αυτά δεν είναι το ίδιο πράγμα» και πως ο μετρονόμος δεν βοηθάει σε αυτό.<sup>257</sup> Σύμφωνα, πάντα, με τη διήγηση της Cosima η βραδιά έκλεισε εύθυμα, καθώς ο Wagner αναφέρθηκε στο τελευταίο βιβλίο του Ludwig Nohl (1831-1885), μιλώντας για τις «Nohltätigkeit», κάνοντας την ομήγυρη να γελάσει δυνατά.<sup>258</sup> Ο Wagner έκανε λογοπαίγνιο με το όνομα του συγγραφέα (Nohl) και τη λέξη Tätigkeit (= ενασχόληση) και έφτιαξε τη

<sup>254</sup> «R. lacht laut auf, daß Musik auf das Wort *Gerechtigkeit* gemacht würde», *ό.π.*, σ. 843.

<sup>255</sup> Βλ. το σχόλιο στη γαλλική έκδοση των ημερολογίων της Cosima: C. W., *Journal*, II, *ό.π.*, σ. 264.

<sup>256</sup> «Nachmittags spielen wir das Triumphlied von Brahms, großer Schrecken über die Dürftigkeit dieser uns selbst vom Freund Nietzsche gerühmten Komposition», C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 843.

<sup>257</sup> *Ο.π.*, σ. 796.

<sup>258</sup> *Ο.π.* Το βιβλίο για το οποίο γίνεται λόγος θα πρέπει να ήταν το *Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unseres Jahrhunderts*, που εκδόθηκε στη Βιέννη εκείνη ακριβώς την εποχή (Wilhelm Braumüller, 1874).

λέξη «Nohltätigkeit». Το λογοπαίγνιο συνίσταται στο ότι η λέξη του Wagner ακούγεται σαν «Nulltätigkeit» δηλαδή «μηδενοπραξία».

Από τα εκτός μουσικής ζητήματα, ένα θέμα που οπωσδήποτε ενδιέφερε τον Wagner (και που είδαμε πως το συζητούσε και με τον Ραγκαβή) ήταν σχετικό με την Ελλάδα, καθώς άλλωστε, όπως σημειώνει και η Cosima: «κάθε επαφή με το ελληνικό πνεύμα γοητεύει και εξυψώνει».<sup>259</sup> Η καταγωγή και ελληνικότητα του Λάλλα αποτέλεσε θέμα συζήτησης από την πρώτη κιόλας βραδιά της καταγεγραμμένης συνάντησης-συνεργασίας τους, αλλά είναι μάλλον ή βέβαιον ότι αντίστοιχες συζητήσεις θα έγιναν αρκετές, καθώς και αργότερα οι δύο μουσικοί διαφώνησαν ως προς την ύπαρξη της νέας Ελλάδας: «Ο Ρ[ιχάρδος] μάταια προσπαθεί να εξηγήσει στον Μακεδόνα μας ότι δεν υπάρχουν πλέον Έλληνες και ότι οι Ρώσοι θα ενοποιήσουν μια μέρα όλο το σλαβικό στοιχείο».<sup>260</sup> Ο Wagner, που είχε διαβάσει τον Fallmerayer,<sup>261</sup> πίστευε ότι οι Ρώσοι έπρεπε να καταλάβουν την Κωνσταντινούπολη· μάλιστα ήλπιζε πως κάτι τέτοιο μπορεί να υπήρχε στις προθέσεις του Μπίσμαρκ,<sup>262</sup> ενώ το θέμα αυτό επανερχόταν συχνά στις συζητήσεις του.<sup>263</sup> Έτσι φαίνεται πως ο Wagner θεωρούσε ότι η νεώτερη Ελλάδα δεν έχει σχέση με την αρχαία και ότι αποτελεί απλά ένα πρώην μέρος της οθωμανικής αυτοκρατορίας, παρά το γεγονός ότι, σύμφωνα με τα δικά του λεγόμενα στα απομνημονεύματά του, τα ανδραγαθήματα των σύγχρονων Ελλήνων κατά την επανάσταση του θύμιζαν εκείνα των αρχαίων προγόνων τους.<sup>264</sup> Πάντως, η κουβέντα αυτή της 22<sup>ας</sup> Σεπτεμβρίου του 1874 θα πρέπει να στεναχώρησε ιδιαίτερα τον Λάλλα, ο οποίος, διαπνεόταν από έντονα πατριωτικά αισθήματα ήδη από την εποχή εκείνη, οπότε πρέπει να είχε ήδη συνθέσει ένα *Μακεδονικό εμβατήρι*,<sup>265</sup> και ο οποίος, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, αφιέρωσε μεγάλο μέρος της ζωής, αλλά και της παρουσίας του στην πατρίδα του. Παρότι δεν έχουμε πολλές σχετικές πληροφορίες για τις κουβέντες αυτές και για την πορεία των απόψεων, ένα χρόνο αργότερα, ο Λάλλας σχεδόν ταυτίζεται με την Ελλάδα, όταν η αποχώρησή του από το βραδινό γεύμα προκαλεί συζήτηση για την ελληνική γλώσσα, και την *Ιλιάδα*, από την οποία ο Wagner διαβάζει ένα απόσπασμα.<sup>266</sup> Πάντως σχετικά με το ζήτημα των διαφορετικών εθνοτήτων, που θα πρέπει να απασχολούσε το ενδιαφέρον του Wagner, ο Λάλλας ήταν ο φορέας άμεσων πληροφοριών: «Αυτό που μας διηγείται για τους Αλβανούς και του Τούρκους έχει

<sup>259</sup> «Wie jede Berührung mit dem griechischen Genius fesselt und erhebt», *ό.π.* σ. 810.

<sup>260</sup> «R. sucht vergeblich unserem Macedonier begreiflich zu machen, daß es keine Griechen mehr gibt und daß die Russen dieses ganze slawische Wesen einmal vereinigen werden», *ό.π.*, σ. 853.

<sup>261</sup> *Ο.π.*, σ. 847.

<sup>262</sup> «Ο Ρ[ιχάρδος] αναπτύσσει την αγαπημένη του σκέψη, να παραδώσει την Κωνσταντινούπολη στους Ρώσους, ελπίζει, ότι αυτό θα βρισκόνταν στις προθέσεις του Μπίσμαρκ» («R[ichard] entwickelt seinen Lieblingsgedanken, den Russen Constantinopel zu übergeben, hofft, daß dies in Bismarck's Absicht läge, behauptet»), *ό.π.*, σ. 842.

<sup>263</sup> Εκείνη την εποχή (C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 842, 859), αλλά και αργότερα, στο τέλος της ζωής του, το 1882 (C.W., *Die Tagebücher*, IV, σ. 911), ο Wagner οραματιζόταν μια σλαβική Ανατολική Ευρώπη.

<sup>264</sup> R.W., *Mein Leben*, I, σ. 12.

<sup>265</sup> Βλ. παρακάτω.

<sup>266</sup> C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 943.

πολύ ενδιαφέρον. Οι Αλβανοί χωρίς να έχουν κράτος, έχουν περισσότερη κουλτούρα στα ήθη τους απ' ότι εμείς»,<sup>267</sup> σημειώνει η Cosima.

Οι πληροφορίες για την φιλική σχέση του ζεύγους Wagner με τον Λάλλα από μια στιγμή και πέρα πληθαίνουν όλο και περισσότερο. Τη βραδιά τής 3<sup>ης</sup> Νοεμβρίου του 1874, η μελαγχολία που προκλήθηκε στην Cosima μετά από το παίξιμο των αποσπασμάτων από τους *Αρχιτραγουδιστές*, καθώς της θύμισαν τον πρόσφατο χαμό της αγαπημένης της φίλης Marie Moukhanoff, «διασκεδάστηκε χάρις στην επιστροφή του Μακεδόνα [τους] που φέρνει στον Ρ[ιχάρδο] έναν ναργιλέ, σε [εκείνη] ένα τουρκικό τραπεζομάντιλο, για τα παιδιά τουρκικά γλυκά».<sup>268</sup> Η πληροφορία αυτή είναι χρήσιμη και για την βιογράφηση του Λάλλα, ο οποίος, όπως φαίνεται τον Νοέμβριο του 1874 πραγματοποίησε ταξίδι στην πατρίδα του (κατά πάσα πιθανότητα στο Μοναστήρι, ή στη Θεσσαλονίκη) και έφερε εξωτικά δώρα στους Γερμανούς φίλους του. Άλλωστε τα επόμενα Χριστούγεννα οι μουσικοί της «καγκελαρίας του Nibelung» τα πέρασαν στη βίλα Wahnfried. Στις 23 Δεκεμβρίου 1874 ο Λάλλας μαζί με τους άλλους μουσικούς βοήθησαν την Cosima να στολίσει το σπίτι, ενώ ο Wagner τούς μιλούσε για τον πρώιμο χριστιανισμό: «Το βράδυ, έρχονται οι τέσσερις μουσικοί μας και ενώ βρίσκομαι στην ψηλότερη σκάλα, η "καγκελαρία" μου δίνει τα διάφορα στολίδια, ενώ ο Ρ[ιχάρδος] μου μιλάει για το βιβλίο του Gfrörer για τον πρώιμο χριστιανισμό που διαβάζει πάντα με μεγάλο ενδιαφέρον. Γύρω στις 11 τελειώνουμε».<sup>269</sup> Την επομένη, παραμονή Χριστουγέννων, σημειώνει η Cosima «συνεχίσουμε να δουλεύουμε χωρίς διακοπή από το πρωί έως τις 5. Όλο το σπίτι, της "καγκελαρίας" συμπεριλαμβανομένης, πηγαίνει από το σαλόνι στην αίθουσα, 25 άτομα στο σύνολο, όλοι φαίνονται χαρούμενοι και ευδιάθετοι [...]. Η βραδιά τελειώνει γύρω στις 10»,<sup>270</sup> ενώ ανήμερα τα Χριστούγεννα, πήραν πρωινό στο σαλόνι και οι μουσικοί έπαιξαν αποσπάσματα από τον *Lohengrin*, τον *Tannhäuser* και τους *Αρχιτραγουδιστές*.<sup>271</sup>

Στην αναφορά της τής 23<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου στην «καγκελαρία», η Cosima μιλάει για τέσσερις μουσικούς. Οι μουσικοί που βοήθησαν στο ανέβασμα του *Δαχτυλιδιού* ήταν βεβαίως περισσότεροι από τέσσερις, όμως την εποχή εκείνη, σύμφωνα τουλάχιστον

<sup>267</sup> «Was er uns von Albanesen und Türken erzählt interessiert im hohen Grad; bei den Albanesen kein Staat, jedoch mehr Kultur in den Sitten als bei uns», *ό.π.*, σ. 926.

<sup>268</sup> «Der Abend wird sehr durch die Rückkehr unseres Macedoniers erheitert, welcher R[ichard] ein Narghileh, mir eine türkische Decke, den Kindern türkisches Konfekt mitbringt», *ό.π.*, σ. 865.

<sup>269</sup> «Abends kommen unsere vier Musiker, und während ich auf der höchsten Leiter stehe, reichen mir die Nibelungen-Kanzler die verschiedenen glänzenden Gegenstände; R. spricht dabei von dem Urchristentum von Gfrörer welches er mit dem größten Interesse liest. Gegen elf Uhr sind wir fertig», *ό.π.*, σ. 879. Τα συγγράμματα του August Friedrich Gfrörer (1803-1861) για τον χριστιανισμό, τα οποία ο Wagner άρχισε να μελετά αυτήν ακριβώς την περίοδο (τέλη 1874-αρχές 1875) καθόρισαν την θεολογική οπτική του συνθέτη, έτσι όπως εμφανίζεται στον *Parsifal*. Για την σχέση του έργου αυτού με την σκέψη του Gfrörer, βλ. ενδεικτικά, Richard H. Bell, *Wagner's Parsifal: An Appreciation in the Light of his Theological Journey*, Eugene, Oregon, Cascade Books, 2013.

<sup>270</sup> «Ununterbrochene Arbeit des Aufbaus, [die] von Morgen an bis abends um 5 Uhr dauert. Das ganze Haus samt der Nibelungen-Kanzlei, 25 Mann kommt durch den Saal in die Halle, alles scheint erfreut und gut gestimmt. [...] Gegen zehn Uhr beschließen wir den Abend», *ό.π.*, σ. 879-880.

<sup>271</sup> «Wir frühstücken im Saal, die Musiker spielen aus *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Die Meistersinger*», *ό.π.*, σ. 880.

με τα λόγια του ίδιου του Wagner σε επιστολή του προς τον βασιλιά Λουδοβίκο την 1<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1874, ήταν οι εξής: «Ένας Σάξονας, ο Zumppe, ήδη Kapellmeister, ένας Ούγγρος, ένας Ρώσος και, τέλος, ένας Μακεδόνας».<sup>272</sup> Δηλαδή οι Hermann Zumppe (1850-1903), Anton Seidl (1850-1898), Joseph Rubinstein (1847-1884) και Δημήτριος Λάλλας.

Στο γράμμα του αυτό προς τον ευεργέτη του ο Wagner περιγράφει με μεγάλη ακρίβεια τον ρόλο και τη σημασία των μουσικών αυτών:

Στις 8 επιστροφή στην αίθουσα με την Cosima, όπου πάντα λαμβάνει χώρα κάποια ανάγνωση, στις περιπτώσεις κατά τις οποίες δεν επιτρέπεται στους συχνούς μου καλεσμένους να μας επισκεφθούν, οπότε υπάρχει μέριμνα για συζήτηση και μουσική. Αυτά τα βράδια αποτελούν και αποζημίωση για την ανιδιοτελή εργασία, που κάποιοι ικανοί νέοι μουσικοί, έχοντας ήδη εκπαιδευτεί, προσφέρουν, επιμελούμενοι τα απαραίτητα αντίγραφα για τις εκτελέσεις. Ήδη φτάνουν αποστολές στη διεύθυνση: «Η γραμματεία του Nibelung στο Bayreuth». Αυτή σήμερα αποτελείται από τέσσερις: Έναν Σάξονα, τον Zumppe, που έχει ήδη τον τίτλο του Kapellmeister, έναν Ούγγρο, έναν Ρώσο και, τέλος, έναν Μακεδόνα. Αυτούς ταυτόχρονα τους εκπαιδεύω ως τους άξιους μελλοντικούς αρχιμουσικούς του έργου μου, ενώ σήμερα πρέπει να με βοηθούν σε όλα. Αυτοί οι μαθητευόμενοι μπορούν τα βράδια να παίζουν μουσική και ισχυρίζονται ότι μόνον έτσι μαθαίνουν κάτι, και πάντως περισσότερα από ό,τι στα ακριβοπληρωμένα ωδεία και τις μουσικές σχολές.<sup>273</sup>

Εκτός από τη φράση για το επίπεδο της μουσικής εκπαίδευσης στα ωδεία, που σαφώς αποτελεί και ένα επικριτικό σχόλιο για τη δουλειά που γινόταν (και) στο ωδείο του Μονάχου – όπου, όπως είδαμε δεν παίζανε ούτε μια νότα του Wagner – και που εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο της αρνητικής κριτικής του Wagner για τη μουσική πραγματικότητα στην Γερμανία την εποχή εκείνη (κάτι που επίσης σχολιάστηκε με αφορμή τον Λάλλα) δεν θα μπορούσε να μην προσέξει κανείς στο γράμμα αυτό μια φράση πολύ σημαντική. Ο Wagner, περιγράφοντας τη συνεργασία του με τους

<sup>272</sup> «Ein Sachse, Zumppe, welcher schon Kapellmeistert, ein Ungar, ein Russe und endlich gar ein Macedonier», König Ludwig 2 II und Richard Wagner, *Briefwechsel*, Wittesbacher Ausgleichs Fonds und Winifred Wagner. Bearbeitet von Otto Strobel, 5 vol., C. Braun, Karlsruhe, 1936-1939, vol. 3, σ. 49.

<sup>273</sup> «Um 8 Uhr Rückzug in den Saal mit Cosima, wo denn ständig eine Lectüre vorgenommen wird, falls nicht meinen häufigen Gästen es gestattet ist, uns jetzt zu besuchen, wo dann für Gespräch und Musizieren gesorgt wird. Diese Abende gelten dann zugleich als Entschädigung für die aufopferungsvolle Arbeit, welche mehrere sehr tüchtige junge Musiker seit Langem bereits übernommen haben, indem sie die für die Aufführungen nötige Copie besorgen. Sendungen an sie kommen bereits unter der Adresse: "Nibelungenkanzlei in Bayreuth" an. Es sind ihrer jetzt vier: ein Sachse, Zumppe, welcher schon Kapellmeistert, ein Ungar, ein Russe und endlich gar ein Macedonier. Diese bilde ich zugleich als dereinstige tüchtige Dirigenten meines Werkes aus, während sie mir für jetzt in Allem dabei helfen müssen. Diese meine Gesellen lass ich dann des Abends musizieren, und sie behaupten hierbei einzig etwas zu lernen, jedenfalls mehr als in der teuer ausgehaltenen Conservatorien und Musikschulen», König Ludwig 2 II und Richard Wagner, *Briefwechsel*, Wittesbacher Ausgleichs Fonds und Winifred Wagner. Bearbeitet von Otto Strobel, 5 Bänden, C. Braun, Karlsruhe, 1936-1939, Band 3, σ. 49.

τέσσερις βοηθούς του, και την άτυπη μαθητεία τους κοντά του, η οποία αποτελούσε κατά κάποιον τρόπο και την ανταμοιβή τους για την άμισθη προσφορά της εργασίας τους, αναφέρει πως τους προετοίμαζε καταλλήλως έτσι ώστε αυτοί να αποτελέσουν τους «μελλοντικούς αρχιμουσικούς του έργου του». Δηλαδή, οι τέσσερις αυτοί μουσικοί ήταν οι άνθρωποι στους οποίους ο Wagner επρόκειτο να εμπιστευτεί ό,τι πολυτιμότερο είχε, τα έργα του. Αν λάβουμε μάλιστα υπ' όψιν πόσο μεγάλη σημασία έδινε ο Wagner στην απόδοση των έργων του, η οποία θα μπορούσε να ευθύνεται και για την πλήρη σκηνική αποτυχία τους (όπως στην περίπτωση του Wüllner, ο οποίος κρατούσε την μπαγκέτα της όπερας του Μονάχου για πολλά χρόνια) η φροντίδα για κάτι τέτοιο ήταν για έναν άνθρωπο σαν τον Wagner κάτι περισσότερο από αναγκαίο.<sup>274</sup>

Για τις συναντήσεις αυτές της «καγκελαρίας» με τον Wagner, μας μιλάει, όπως είδαμε και η Cosima· περιείχαν πάντα μουσική (του Wagner και άλλων) και σχετικά σχόλια. Δεν θα μπορούσε κανείς να μην προσέξει το ρεπερτόριο: Στις 8 Ιουνίου 1874, η τρίτη πράξη του *Siegfried*,<sup>275</sup> την επομένη ο Wagner έπαιξε μαζί τους τη μεγάλη σκηνή μεταξύ Wotan και Fricka (από τη δεύτερη πράξη της *Βαλκυρίας*), όπου «συντριβεται η χαρά της ζωής»,<sup>276</sup> αλλά και την επόμενη σκηνή. Στις 11 Ιουνίου ο Wagner και ο Richter έπαιξαν μέρη από το *Λυκόφως των θεών* και όλοι μαζί αποσπάσματα από την *Βαλκυρία*. Στο παίξιμο της τελευταίας ο Wagner φώναζε: «Ναι, ο Siegmund δεν θέλει παρά μόνο την Sieglinde και δεν θέλει να ξέρει τί της συμβαίνει, αν έχει και βάσανα και άλλα πράγματα τέτοιου είδους».<sup>277</sup> Στην επομένη πάλι το *Λυκόφως* με τον Richter και στη συνέχεια η τρίτη πράξη της *Βαλκυρίας*.<sup>278</sup> στις 17 Ιουνίου, η πρώτη πράξη του *Siegfried*.<sup>279</sup> στις 8 Ιουλίου το *Λυκόφως των θεών*.<sup>280</sup>

Όπως φαίνεται από τα ημερολόγια της Cosima, αλλά και τα λεγόμενα του ίδιου του Wagner στο γράμμα του προς τον Λουδοβίκο, η «καγκελαρία» είχε αναλάβει επισήμως ή ανεπισήμως και άλλες ευθύνες, εκτός από τη μουσική μεταγραφή και προετοιμασία του μουσικού υλικού. Στις 14 Ιουνίου 1874 η Cosima σημειώνει ότι δεν παίχτηκε καθόλου μουσική στο σπίτι των Wagner γιατί όλη η «καγκελαρία» είχε πάει με τον Richter να ακούσει τον θίασο της όπερας του Coburg, που επισκεπτόταν την πόλη του Bayreuth, με την ελπίδα ότι «ίσως εκεί βρεθεί κάτι».<sup>281</sup> Αυτό το κάτι δεν βρέθηκε παρά δύο ημέρες αργότερα από τον Richter σε παράσταση του *Don Juan*: «μία

<sup>274</sup> Τα λόγια αυτά του Wagner, καθώς και οι σχετικές αναφορές στα Ημερολόγια της Cosima που αναφέραμε, όπου γίνεται σαφές ότι ο συνθέτης εκτιμούσε τον Λάλλα ως μουσικό, έρχεται σε αντιδιαστολή με την άποψη της Sabine Koch ότι ο Wagner «εκτιμούσε τον Λάλλα κυρίως ως έναν πολιτισμένο νεαρό άνδρα, καθώς και ως έναν μορφωμένο και ενδιαφέρον [sic] συνομιλητή, παρά ως συνθέτη ή μαέστρο» (Koch, *ό.π.*, σ. 4).

<sup>275</sup> C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 826.

<sup>276</sup> «Wo die Lebenslust gebrochen wird», *ό.π.*, σ. 827.

<sup>277</sup> «Ja Siegmund will nichts als Sieglinde, wissen, was ihr ist, ob sie Seitenstiche hat und derlei», *ό.π.*

<sup>278</sup> *Ο.π.*, σ. 828.

<sup>279</sup> *Ο.π.*, σ. 829.

<sup>280</sup> *Ο.π.*, σ. 835.

<sup>281</sup> «Etwas dort zu finden», *ό.π.*, σ. 828.



Βαλκυρία».<sup>282</sup> Είναι ίσως δύσκολο για μας σήμερα να αντιληφθούμε τον όγκο της δουλειάς και των ευθυνών που συνεπαγόταν το 1876 το ανέβασμα (και μάλιστα για πρώτη φορά) ολόκληρης της τετραλογίας. Γιατί το όραμα του Wagner δεν αφορούσε βεβαίως μόνο την μουσική απόδοση των έργων του σε έναν ικανοποιητικό επίπεδο, αλλά επρόκειτο για ένα εγχείρημα που αγκάλιαζε ολόκληρη τη σκηνική παρουσίαση, που έπρεπε να είναι άρτια σε όλα της τα μέρη. Διαφορετικά το περίφημο Gesamtkunstwerk δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί. Στην προσπάθεια, λοιπόν, αυτή, που δεν αφορούσε μόνο μουσικά ζητήματα, φαίνεται πως βοήθησε με τον έναν ή τον άλλο τρόπο και ο Λάλλας. Και παρότι η «καγκελαρία» εργαζόταν ομαδικά, φαίνεται ότι ο Λάλλας είχε κερδίσει την προτίμηση του δασκάλου:

Ο φίλος μας ο Μακεδόνας, αρέσει όλο και περισσότερο στον Ρ[ιχάρδο]· όπως εργάζεται εδώ στην αντιγραφή χωρίς ανταμοιβή, ο Ρ[ιχάρδος] του προσέφερε ένα φιλοδώρημα για να μπορέσει να έρθει στη Βιέννη μαζί μας· εκείνος αρνήθηκε με αμηχανία, θα κατάφερε να έρθει μαζί μας.<sup>283</sup>

Ο Wagner ταξίδεψε με την Cosima τον Φεβρουάριο του 1875 για τη Βιέννη και στη συνέχεια για την Πέστη. Η διάθεσή του να πάρει μαζί του τον Λάλλα και μάλιστα πληρώνοντάς του το ταξίδι δεν δείχνει μόνο το πόσο συμπαθούσε τον νεαρό συνεργάτη του, αλλά αποκαλύπτει και μια άλλη, άγνωστη πτυχή, του συνθέτη που δεν φημιζόταν για τη γενναιοδωρία του. Εφόσον ο Λάλλας ταξίδεψε μαζί τους, είναι μάλλον ή βέβαιο ότι θα παρακολούθησε πρόβες αλλά και την παράσταση του *Lohengrin* και του *Tannhäuser* που ανέβηκαν στην Όπερα της Βιέννης υπό τη διεύθυνση του Richter, όπως και τη συναυλία που δόθηκε την 1<sup>η</sup> Μαρτίου και στην οποία ο Wagner αποθεώθηκε από το κοινό.<sup>284</sup> Αν ο Λάλλας συνόδευσε το ζεύγος Wagner και στην Πέστη, τότε θα συνάντησε και τον παλαιό του δάσκαλο, Franz Liszt (αν ευσταθεί η πληροφορία για την πρώιμη αυτή μαθητεία του Λάλλα), που την 6<sup>η</sup> Μαρτίου 1875 υποδέχθηκε τον Wagner και τη Cosima στην Πέστη.<sup>285</sup>

Η εξοικείωση και φιλία του ζεύγους με τον Λάλλα και η εκτός συνεργασίας σχέση τους τεκμαίρεται και από τις καθαρά κοινωνικές συναντήσεις που είχαν. Στις 13 Μαΐου του 1875 ο Wagner και η Cosima δέχτηκαν το βράδυ τον «καλό» τους Λάλλα και τον αδελφό του, έμπορο στη Θεσσαλονίκη,<sup>286</sup> ο οποίος προφανώς είχε έρθει να επισκεφθεί τον αδελφό του. Αλλά και στις 16 Μαΐου «οι δύο Λάλλα»<sup>287</sup> έφαγαν στην βίλα Wahnfried μαζί με τους Fritz Brandt (τον υιο και μετέπειτα συνεργάτη τού τεχνικού υπεύθυνου του θεάτρου του Bayreuth) και τους μουσικούς Hermann Zimmer και Joseph Rubinstein. Στις 27 Ιουνίου το ζεύγος Wagner ανταπέδωσε την πρόσκληση:

<sup>282</sup> «Eine Walküre», ό.π., σ. 829.

<sup>283</sup> «Unser Freund der Macedonier gefällt R. immer besser; wie ihm R., da er hier ohne jeden Sold abschreibt, eine Gratifikation an[bot], damit er nach Wien mitreisen könne, so schlug er diese betreten ab, er würde schon so mitkommen können», ό.π., σ. 895.

<sup>284</sup> Ό.π., σ. 899.

<sup>285</sup> Ό.π., σ. 900-901.

<sup>286</sup> Ό.π., σ. 916.

<sup>287</sup> Ό.π., σ. 917.

«το απόγευμα πίνουμε τούρκικο καφέ στον φίλο μας τον Λάλλα»,<sup>288</sup> ενώ οι φιλικές συναντήσεις συχνά λάμβαναν χώρα και σε δημόσιους χώρους· στις 11 Σεπτεμβρίου 1875, μετά το μεσημεριανό στο σπίτι των Wagner με τον αρχιτέκτονα Schulz και τον Λάλλα, ο συνθέτης έδωσε ραντεβού με τους καλεσμένους του στην μπυραρία του Angermann.<sup>289</sup>

Αν και το διάστημα των τελευταίων προετοιμασιών αλλά και των παραστάσεων στο θέατρο του Bayreuth το όνομα του Λάλλα δεν αναφέρεται ρητά στα ημερολόγια της Cosima, είναι περισσότερο από βέβαιο ότι ο Μακεδόνας της «καγκελαρίας του Nibelung» θα συμμετείχε με κάθε δυνατό τρόπο σε αυτές. Ο Χαμουδόπουλος λέει ότι ο Λάλλας διηύθυνε τη χορωδία κατά την προεμιέρα της Βαλκυρίας στο Bayreuth,<sup>290</sup> ενώ η πληροφορία του Ortakon τον ήθελε κοντσερτίνο σε κάποια ή κάποιες παραστάσεις. Πάντως, και σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Wagner, οι μουσικοί της «καγκελαρίας» είχαν αναλάβει την υποχρέωση να φροντίσουν τα έργα του, να τα διευθύνουν με τον τρόπο που ο ίδιος τους είχε υποδείξει.

Μετά το πέρας των παραστάσεων στο Bayreuth ο Λάλλας δεν επέστρεψε αμέσως την πατρίδα του. Σύμφωνα με τον Σαγιαξή, ανέλαβε την ορχήστρα κάποιου γερμανικού θεάτρου και μετά από ένα ή δύο χρόνια πήγε στη Βιέννη, όπου έμεινε κάποια χρόνια ακόμα, «συνάψας στενάς σχέσεις προς τούς αυτόθι μουσικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους».<sup>291</sup> Σε άλλο βιογραφικό διαβάζουμε ότι μετά το «πέρας των σπουδών του διηύθυνε την ορχήστραν του μελοδραματικού θιάσου του Στρατσβούργου, κατόπιν δὲ τὴν φιλαρμονικὴν τῆς Βιέννης».<sup>292</sup> Εδώ το «Στρατσβούργο» θα πρέπει, τη βοήθεια του δαίμονος του τυπογραφείου, να αναφερόταν στο Ζάλτσμπουργκ (εξου και το «τσ» πριν το «β»), και όχι στο Στρασβούργο (Strasbourg), όπως άλλωστε σημειώνεται και σε τρίτο βιογραφικό, ότι δηλαδή, για κάποιο διάστημα μετά το Bayreuth ο Λάλλας «διετέλεσεν ὁ δοξασμένος μαέστρος τῆς ορχήστρας τοῦ Ζάλτσμπουργκ καὶ κατόπιν γύρισε στὴν ἀγαπημένη του Μακεδονία».<sup>293</sup> Στο Salzburg αναφέρεται στο σύντομο βιογραφικό του και ο Αναστάσιος Μάλτος,<sup>294</sup> συμπατριώτης και εκδότης του Λάλλα και μάλλον έγκυρη πηγή πληροφοριών. Πάντως, η τελευταία εντοπισμένη αναφορά στον Λάλλα στα ημερολόγια της Cosima είναι της 6<sup>ης</sup> Απριλίου 1877 και καταγράφει τον αποχαιρετισμό του νεαρού μουσικού, που έρχεται από το Salzburg για να επιστρέψει στην πατρίδα του:

Ο επισκέπτης της μέρας είναι ο καλός μας Λάλας που ήρθε εδώ από το Salzburg για να μας χαιρετίσει. Επιστρέφει στο Μοναστήρι. Σκεφτόμαστε τις μέρες του

<sup>288</sup> Ο.π., σ. 926.

<sup>289</sup> Ο.π., σ. 934.

<sup>290</sup> Χαμουδόπουλος, ό.π.

<sup>291</sup> Σαγιαξή, ό.π.

<sup>292</sup> Μελαίνικος, «Μουσική Κίνησις. Δημήτριος Λάλας», Σκρίπ, 5.3.1925.

<sup>293</sup> Φῶς (Θεσσαλονίκης), ό.π.

<sup>294</sup> Αν[αστάσιος] Μ[άλτος], «Λάλας (Δημήτριος)», Μέγα Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη, Ἐν Ἀθήναις, Ἐλευθερουδάκης, 1930.

Την αντίστοιχη αναφορά του Wagner συναντούμε σε επιστολή του προς τον Hans Richter της ίδιας ημέρας, όπου σημειώνεται με λιγότερη συγκίνηση και περισσότερη χαρά: «Σήμερα είναι ο Λάλλας εδώ!».<sup>296</sup>

Στο Salzburg λοιπόν θα πρέπει να πήγε ο Λάλλας ως μαέστρος για κάποιους μήνες, ενώ δεν αποκλείεται η αναφορά στη Βιέννη που συναντήσαμε στα βιογραφικά να ήταν σχετική με το γεγονός ότι το 1877, δηλαδή την εποχή που βρέθηκε ο Λάλλας στην πόλη του Salzburg, η Φιλαρμονική της Βιέννης αποδέχθηκε πρόταση από το Ίδρυμα Mozart να πάει και να παίξει στο Salzburg, σε σχετικό φεστιβάλ,<sup>297</sup> και έτσι ο Λάλλας να είχε την ευκαιρία να διευθύνει και την Φιλαρμονική της Βιέννης. Πάντως το διάστημα 1875-1882 επίσημος αρχιμουσικός της ορχήστρας της Φιλαρμονικής της Βιέννης ήταν ο Hans Richter, οπότε δεν αποκλείεται ο τελευταίος να δάνεισε την μπαγκέτα του στον Μακεδόνα συνεργάτη του από την «καγκελαρία του Nibelung», για κάποια, ή κάποιες, παραστάσεις.

Το ταξίδι του Λάλλα στο Μοναστήρι δεν θα πρέπει να ήταν η οριστική του επιστροφή. Είδαμε ότι είχε ξαναταξιδέψει στην πατρίδα του το διάστημα που συνεργαζόταν με τον Wagner. Άλλωστε τα περισσότερα βιογραφικά του Λάλλα μιλούν για κάποια χρόνια διαμονής στην Ευρώπη μετά την προεμίρα του *Δαχτυλιδιού*. Σύμφωνα με ένα από αυτά «λίγον καιρό μετά την γνωριμία τους, ο Βάγκνερ, προκειμένου να εκτελεσθῆ ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα του στὴν πόλιν Πρέσμπουργκ, ἀντὶ τοῦ Φρᾶντς [sic] Ρίχτερ ἔστειλε τὸν Λάλα γιὰ νὰ διευθύνῃ τὴν ὀρχήστρα. Τὸ Πρέσμπουργκ ἔθεωρεῖτο μουσικὸ κέντρο ἀπὸ τὰ καλλίτερα καὶ ἡ ἐπιτυχία πὺ ἐσημείωσεν ὁ Λάλας ἔκαμεν αἴσθησι. Ὁ Βάγκνερ μπροστὰ στὸν καταπληκτικὸν αὐτὸν θρίαμβο, ἐπῆρε στὴν ἀγκαλιά του τὸν αὐστηρὸ καὶ μονοκόμματο μαθητὴ του καὶ τὸν ἐφίλησε».<sup>298</sup> Η ίδια αυτή πηγή μας πληροφορεί ότι ο Λάλλας από την πρώτη στιγμή «κατέλαβε τὴν πρώτη θέσι ἀνάμεσα στὸν κύκλο τῶν συνεργατῶν του. Ἐθεωρήθη ἀνώτερος καὶ ἀπὸ τὸν διάσημο μαέστρο Φρᾶντς [sic] Ρίχτερ, πὺ ἦταν ὁ καλλίτερος ἐρμηνευτὴς τῶν ἔργων τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη».<sup>299</sup> Ἐτερο βιογραφικό σημείωμα, το παλαιότερο εντοπισμένο σημείωμα για τον Λάλλα και το μόνο από όσα διαθέτουμε που δημοσιεύθηκε όσο ο συνθέτης βρισκόταν εν ζωή (και άρα πιθανόν να άντλησε στοιχεία από τον ίδιο), καταθέτει ότι ο Λάλλας «διαδοχικῶς ἐπεσκέφθη τὰ διάφορα μουσικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, ἐπιδιδόμενος κυρίως εἰς τὴν σπουδὴν τῆς κλασικῆς μουσικῆς, μέχρις οὔ, τέλος, ἀνέλαβε τὴν διεύθυνσιν τῆς ὀρχήστρας ἑνὸς τῶν διασημοτέρων μελοδραματικῶν θιάσων τῆς Αὐστρίας».<sup>300</sup>

<sup>295</sup> «Der heutige Fremde ist unser guter Lallas, von Salzburg her kommend, um Abschied zu nehmen, er geht nach Monastir zurück. Gedenken der Nibelungen-Tagel!», C. W., *Die Tagebücher*, II, σ. 1042.

<sup>296</sup> «Heute ist Lallas hier!», *Richard Wagner Briefe an Hans Richter*, Nachdruck der Originalausgabe von 1924, ELV, Bremen 2012, σ. 153.

<sup>297</sup> Βλ. [www.salzburgerfestspiele-at/ev/history](http://www.salzburgerfestspiele-at/ev/history) (τελευταία πρόσβαση: 20.1.2016).

<sup>298</sup> Φῶς (Θεσσαλονίκης), ὁ.π. Το βαφτιστικό του μαέστρου Richter δεν ήταν Franz, αλλά Hans. Η οπτική και ακουστική εγγύτητα των ονομάτων επιτρέπει να εξηγήσουμε εύκολα το λάθος.

<sup>299</sup> Φῶς (Θεσσαλονίκης), ὁ.π.

<sup>300</sup> «Μουσική Κίνησης. Ὁ Μακεδονικὸς Παιάν», *Ἀθῆναι* 21.2.1907.

Η ημερομηνία της οριστικής επιστροφής του Λάλλα στην Ανατολή πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να τοποθετηθεί λίγο μετά την πρεμιέρα του *Parsifal*, δηλαδή μετά τον Ιανουάριο του 1882. Άλλωστε για το διάστημα 1877-1882 δεν έχουμε συγκεκριμένα στοιχεία για το πού βρισκόταν ο Μακεδόνας συνθέτης, και μπορούμε να υποθέσουμε με σχετική ασφάλεια ότι το διάστημα αυτό περιπλανήθηκε στα «διάφορα μουσικά κέντρα της Ευρώπης». Όχι τυχαία και η απάντηση του Αιμίλιου Ριάδη, του μαθητή του Λάλλα, στο ερώτημα του Χαμουδόπουλου, γιατί ο δάσκαλός του επέστρεψε οριστικά από τη Γερμανία. Κατά τον Ριάδη, ο Λάλλας συγκλονίστηκε όταν «για πρώτη φορά άκουσε τὸν Πάρσιφαλ».<sup>301</sup>

Σύμφωνα με τον φίλο του, Πέτρο Παπαγεωργίου, ο Λάλλας και μετά την επιστροφή του από τη Γερμανία, εξακολούθησε να αλληλογραφεί με τον Wagner και όχι μόνο. Ο ίδιος ο Παπαγεωργίου σημειώνει πως πολλές φορές τον είχε παρακαλέσει να τον αφήσει να αντιγράψει επιστολές που του είχαν στείλει ο Wagner και η σύζυγός του. Έφερε μαζί του ως ενθύμιο ένα κύπελλο από το οποίο είχε πιεί μαζί με τον Wagner γάλα (ή κατά άλλες πηγές καφέ),<sup>302</sup> την ημέρα που αποχωρίστηκαν, ενώ όποιος είχε την ευκαιρία να επισκεφθεί την οικία Λάλλα στο Μοναστήρι, πριν να καεί «εἰς τὸ μέσον μεγάλου αὐτῆς δωματίου, ἄνευ ἄλλου διακόσμου, [ἔβλεπε] ἐπὶ τραπέζης προτομὴν τοῦ Βάγνερ μαρμάρινην».<sup>303</sup> Στα ενθύμια, σύμφωνα με τον Χαμουδόπουλο, ο οποίος μετέφερε σχετική πληροφορία του Ριάδη,<sup>304</sup> αλλά και με την ανηψιά του Λάλλα, Φανή,<sup>305</sup> ο Λάλλας φυλούσε και το χειρόγραφο μιας πράξεως από τον *Parsifal*. Μάλιστα ο Χαμουδόπουλος παραδίδει πως «τὸ χειρόγραφο τὸ διατηροῦσεν ὁ Λάλλας ὡς τὸν πιὸ ἀτίμητο θησαυρὸ κι ὅταν τοῦ ἐπρότειναν κάποτε νὰ τὸ πουλήσῃ γιὰ 300 χιλιάδας φράγκα χρυσὰ ἀπέκρουσε τὴν πρόταση μὲ ἀγανάκτησιν».<sup>306</sup> Σύμφωνα με τον φίλο του Παπαγεωργίου,<sup>307</sup> ο Λάλλας είχε στην κατοχή του και μουσική σύνθεση του Wagner αφιερωμένη στον ίδιο. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, με μεγάλη επιφύλαξη, ότι η σύνθεση αυτή ίσως να ήταν κάποιο χειρόγραφο από τον *Parsifal* το οποίο ο Γερμανός συνθέτης αφιέρωσε και χάρισε ως αναμνηστικό στον «Μακεδόνα του». Αν και πράγματι, όπως σχολιάζει και ο Λεωτσάκος,<sup>308</sup> την εποχή που ο Λάλλας έφυγε από το Bayreuth, την Άνοιξη του 1877, ο Wagner δεν είχε ακόμη ολοκληρώσει τον *Parsifal*, δεν αποκλείεται ο Μακεδόνας της «καγκελαρίας του Nibelung», να πήρε ως αναμνηστικό από τον δάσκαλό του μια πρώτη γραφή κάποιας πράξης. Ακόμη δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο ο Λάλλας να απέκτησε το χειρόγραφο αυτό αργότερα, πιθανόν τη χρονιά της πρεμιέρας του έργου στο Bayreuth το 1882.

Σε κάθε περίπτωση το σίγουρο είναι ότι ο Λάλλας γνώριζε τη μουσική του

<sup>301</sup> Χαμουδόπουλος, *ό.π.*

<sup>302</sup> Παπαγεωργίου (*ό.π.*) και Χαμουδόπουλος (*ό.π.*) αντίστοιχα.

<sup>303</sup> «Ο Μακεδονικός Παιάν», *Νέον Ἄστυ* 22.2.1907.

<sup>304</sup> Χαμουδόπουλος, *ό.π.*

<sup>305</sup> Σύμφωνα με τη σχετική επιστολή της προς τον Λεωτσάκο (βλ. Λεωτσάκος, *ό.π.*, σ. 235), «Μετ' επιτάσεως μάλιστα μιλούσε ο πατέρας [της] ότι μέσα στο κασσόνι ήταν και ένα χειρόγραφο μιας ολόκληρης πράξεως του *Parcifal* [sic]».

<sup>306</sup> Χαμουδόπουλος, *ό.π.*

<sup>307</sup> Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 232.

<sup>308</sup> Λεωτσάκος, *ό.π.*, σ. 235.

*Parsifal*. Εκτός από τη μαρτυρία του Ριάδη, υπάρχει και η καταγραφή συζήτησης του Λάλλα με τον Παπαγεωργίου για το έργο αυτό. Ο τελευταίος, όντας και ο ίδιος βαγκνεριστής, μας παραδίδει ότι δεν έχανε την ευκαιρία να κουβεντιάζει με τον φίλο του για τον Wagner και τα έργα του. Έτσι ξέρουμε ότι, μιλώντας για την αξία των μουσικών δραμάτων που απαρτίζουν την τετραλογία, ο Λάλλας σημείωνε πως «οὐδὲν τῶν τεσσάρων μερῶν [τῆς *Τετραλογίας*] καὶ καθ' ἑαυτὸ καὶ ἐν τῇ πρὸς ἄλληλα σχέσει εἶναι κατώτερον τοῦ *Parsifal*».<sup>309</sup> Στο ίδιο πλαίσιο κυμαίνονταν και οι συζητήσεις των δύο φίλων για τη σχέση του Wagner με τους Αρχαίους Έλληνες. Όταν ο Παπαγεωργίου υποστήριξε πως ο Wagner μιμήθηκε τους αρχαίους ημών προγόνους ως προς το ότι και εκείνος, όπως και οι αρχαίοι, ήταν και οι ποιητές και οι μουσικοί των τραγωδιών τους, ο Λάλλας υπερθεμάτισε σημειώνοντας: «καὶ τί τῶν παλαιῶν Ἑλλήνων δὲν ἐμιμήθησαν οἱ Εὐρωπαῖοι, καὶ μάλιστα οἱ Γερμανοὶ μας;», ενώ σχετικά με το ζήτημα της μουσικής σχολίασε ότι «ἄλλως τῆς ἀπλουστάτης τῶν Ἑλλήνων ἔνοργάνου μουσικῆς πολὺ διαφέρει ἢ πολυσύνθετος τῶν Εὐρωπαϊῶν, μάλιστα δὲ ἢ τοῦ Wagner». Η απάντηση του Παπαγεωργίου ήταν πως οι αρχαίοι μας πρόγονοι «δὲν ἤθελον τὴν ποίησιν δούλην τῆς μουσικῆς» κάτι για το οποίο ο Λάλλας σχολίασε πως «ἀκριβῶς τοῦτο καὶ εἶναι τοῦ Wagner ἢ θαυμασιωτάτη ἐν τῇ νεωτέρῃ μουσικῇ καινοτομία».<sup>310</sup> Το όριο της εξέλιξης και της πρωτοπορίας στη μουσική αποτελούσε, όμως και για τους δύο, ο Wagner. Η μουσική που γράφτηκε μετά, και οι επίγονοι του Wagner, δεν άρεσαν σε κανέναν από τους δύο βαγκνεριστές φίλους: τη μουσική γλώσσα που άρθρωσε ο Richard Strauss στην *Ηλέκτρα* του τη θεώρησαν «υπερβαγκνερική». Και με αυτήν την αφορμή φαίνεται πως ο Παπαγεωργίου υποκίνησε τον Λάλλα να γράψει μουσική για την ομώνυμη τραγωδία του Σοφοκλή, κάτι που μάλλον άρχισε να κάνει ο Λάλλας και που πιθανόν να αποτέλεσε και την τελευταία του (ημιτελή) σύνθεση.<sup>311</sup>

Μετά την οριστική επιστροφή του από τη Γερμανία, ο Λάλλας έμεινε ένα διάστημα στην Κωνσταντινούπολη, όπου και δίδαξε μουσική στην Εμπορική Σχολή της Χάλκης το διάστημα 1882-1884.<sup>312</sup> Στα προγράμματα σπουδών των ετών εκείνων (συγκεκριμένα το 1882-1883, 1883-4, αλλά και το 1884-5)<sup>313</sup> το υποχρεωτικό μάθημα της ωδικής, αλλά και το προαιρετικό του κλειδοκυμβάλου, εμφανίζεται να το διδάσκει ο D'Alessio, ενώ στο πρόγραμμα του 1881-1882 για το μάθημα της μουσικής διαβάζουμε ότι «θέλει προσληφθῆ δόκιμος Γερμανὸς διδάσκαλος, γινώσκων τὴν γαλλικὴν».<sup>314</sup> Η ενδεχόμενη σκέψη ότι ο δάσκαλος αυτός θα μπορούσε να είναι ο Λάλλας (παρότι δεν ήταν Γερμανός, θα μπορούσε να θεωρηθεί Γερμανός ως προς την παιδεία, αν και στην

<sup>309</sup> Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 233.

<sup>310</sup> *Ο.π.*, σ. 236.

<sup>311</sup> *Ο.π.*, σ. 237-8.

<sup>312</sup> Σαγιαξής, *ό.π.*

<sup>313</sup> *Ελληνική Εμπορική Σχολή Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1882-83, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ. Ι. Βουτυρά, 1883, Ελληνική Εμπορική Σχολή Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1883-84, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ. Ι. Βουτυρά, 1884, Ελληνική Εμπορική Σχολή Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1884-85, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ. Ι. Βουτυρά, 1885.*

<sup>314</sup> *Ελληνική Εμπορική Σχολή Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1881-82, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ. Βουτυρά καὶ Σίας, 1881, σ. 54.*

περίπτωση αυτή η πληροφορία για την γαλλομάθειά του δεν θα είχε κάποια αξία, καθώς εν προκειμένω χρησιμεύει για να εξηγήσει ότι ο Γερμανός δάσκαλος μπορούσε να διδάξει σε γλώσσα καταληπτή στους μαθητές, οι οποίοι διδάσκονταν τα γαλλικά από την πρώτη τάξη), αποδυναμώνεται από το γεγονός ότι υπήρχε Γερμανός μουσικοδιδάσκαλος που ανταποκρινόταν καλύτερα στην περιγραφή αυτή: δίδασκε στην Εμπορική Σχολή της Χάλκης και είχε εκδόσει συλλογή ασμάτων, το εξώφυλλο της οποίας μαρτυρεί και τη γαλλοφωνία του: *Ελληνικά Ύσματα μετὰ Συνοδίας* [sic] *ἐλαφρᾶς κλειδοκυμβάλου, μελοποιηθέντα ὑπὲρ τῶν Ἑλληνοπαίδων ὑπὸ Gothov-Grüneke, Professeur de Musique à l'École Commerciale Grecque de Halki, Constantinople.* Αν και η έκδοση δεν έχει χρονολογία μπορούμε με αρκετή ασφάλεια να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για τον Γερμανό διδάσκαλο που αναφέρει το πρόγραμμα σπουδών του 1881-82. Για την ιστορία ας αναφέρουμε ότι ο Αυστριακός Ludwig Gothov-Grüneke (1846-1921) ήταν συνθέτης οπερέτας και ελαφράς μουσικής, ο οποίος είχε γράψει και παρωδία του *Δαχτυλιδιού του Nibelung* με τίτλο *Der Ring des Nebeljungens oder: Das Judenthum in der Musik*, που είχε παρουσιαστεί στη Βιέννη το 1879. Ο τίτλος της παρωδίας παίζει με τις λέξεις *Nibelungen* και *Nebeljungens*, και σχολιάζει τον αντισημιτισμό όχι μόνο του Wagner (αναφερόμενος στο κείμενό του «Ο Ιουδαϊσμός στη μουσική»), αλλά και στο επίσης αντισημιτικό έργο του Sebastian Brunner (1814-1893) *Das Nebeljungens Lied* (1845).

Όμως το γεγονός ότι δεν εμφανίζεται στα επίσημα προγράμματα σπουδών δεν σημαίνει απαραίτητως ότι ο Λάλλας δεν δίδαξε μουσική στην Εμπορική Σχολή της Χάλκης. Τα έντυπα αυτά δεν είναι απολογισμοί που καταγράφουν τα συμβεβηκότα, αλλά προγράμματα σπουδών, που τυπώνονται πριν την λειτουργία του ακαδημαϊκού έτους, γεγονός που αφήνει μεγάλο περιθώριο αλλαγών στην πορεία της χρονιάς. Παρόλα αυτά στα προγράμματα αυτά (και στα 4, δηλαδή από το 1881-82 έως και το 1884-85) υπάρχει μια επισήμανση σχετικά με τη μουσική, πίσω από την οποία θα μπορούσε να εντοπιστεί και ο Λάλλας. Συγκεκριμένα, διαβάζουμε, ότι «υπάρχει καὶ διδάσκαλος τοῦ τετραχόρδου καὶ τῆς κιθάρας πρὸς διδασκαλίαν τῶν βουλομένων». <sup>315</sup> Δεν αποκλείεται λοιπόν για κάποια από αυτά τα έτη, τον ρόλο αυτό του επικουρικού δασκάλου μουσικής να είχε αναλάβει ο Λάλλας, ο οποίος ξέρουμε πως, εκτός του πιάνου, έπαιζε βιολί και κιθάρα. <sup>316</sup> Πάντως σύμφωνα με τον Σαγιαξή, ο Λάλλας είχε διδάξει μαθητικές χορωδίες στο Μοναστήρι, τη Θεσσαλονίκη, αλλά και τη Χάλκη: «Οἱ εὐτυχῆσαντες ν' ἀκούσωσιν ἄσματα διδαχθέντα ὑπ' αὐτοῦ εἰς μαθητικούς χορούς ἐν Μοναστηρίῳ, Θεσσαλονίκη καὶ Χάλκη, ἐνθυμοῦνται ἀκόμη τὴν συναρπάσασαν καὶ κατακτῆσασαν αὐτοὺς γοητείαν καὶ μέθην». <sup>317</sup> Δεν είναι χωρίς σημασία ότι κατά την διδακτική του δραστηριότητα δεν ξέχναγε ποτέ τον μέντορά του. Ενστάλαζε «στην ψυχή των μαθητριών του τον αγνό ενθουσιασμό για τον αγαπημένο του δάσκαλο, αλλά και για τους Γερμανούς Ρομαντικούς Schubert και Schumann». <sup>318</sup>

<sup>315</sup> *Ελληνική Ἐμπορική Σχολή Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1881-82, ὁ.π.* Η ίδια παράγραφος επαναλαμβάνεται και στα επόμενα προγράμματα.

<sup>316</sup> Βλ. Παπαγεωργίου, *ὁ.π.*, σ. 231.

<sup>317</sup> Σαγιαξή, *ὁ.π.*

<sup>318</sup> Όπως σημειώνει ο Didier Aslan στην βιογραφία του για τον αδελφό του Raoul (*Ein Lebensbericht über*

Σχετικό με την διαμονή και δραστηριοποίηση του Λάλλα στην Κωνσταντινούπολη πιθανόν να ήταν και το γεγονός ότι ο Ελληνικός Μουσικός Εκκλησιαστικός Σύλλογος, που ιδρύθηκε εκεί το 1880, έκανε τον Wagner επίτιμο μέλος και αντιπρόσωπό του στην Γερμανία. Σύμφωνα με τα στοιχεία που μας παραδίδει ο Γεώργιος Παπαδόπουλος,<sup>319</sup> ο οποίος είχε υπάρξει και ιδρυτικό μέλος και γραμματέας αυτού του συλλόγου, «ἐν τῇ τετραετεί δράσει του ἐθρήνησε τὸν θάνατον δύο ἐπιτίμων μελῶν αὐτοῦ, τοῦ ἐν Ἀθήναις διασήμου μουσικολόγου Παναγιώτου Κουπιτώρη καὶ τοῦ περιωνύμου γερμανοῦ μουσικοῦ Ριχάρδου Βάγνερ [...]».<sup>320</sup> Η μόνη σχετική παραπομπή του Παπαδόπουλου είναι το δημοσίευμα του *Νεολόγου* της 4<sup>ης</sup> Μαρτίου 1883, το οποίο αναφέρεται στο γεγονός του θανάτου και της κηδείας του Wagner, καθώς και της επίσημης παρουσίας σε αυτήν εκπροσώπων του Συλλόγου: «Παρέστησαν κατ' ἐντολήν οἱ ἐκ τῶν ἐν Γερμανίᾳ ἐπιτίμων μελῶν τοῦ Συλλόγου κ.κ. Παῦλος Στόππελ καὶ Ριχάρδος Φοῖστερος, ἐπιθέντες ἐπὶ τῆς σοροῦ καὶ στέφανον μετὰ τῆς ἐπιγραφῆς "Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικὸς Μουσικὸς Σύλλογος τῷ πολυκλαύστῳ ἐπιτίμῳ μέλει Ριχάρδῳ Βάγνερ"».<sup>321</sup> Το δημοσίευμα πληροφορεῖ ἀκόμη ὅτι ὁ γενικός γραμματέας του συλλόγου, δηλαδή ὁ Παπαδόπουλος, ἀπέστειλε συλλυπητήριο τηλεγράφημα στην οικογένεια του ἀποθανόντος. Σε κάθε περίπτωση και ἀνεξάρτητα ἀπὸ την παρουσία του Λάλλα στην Κωνσταντινούπολη, ὁ Wagner ἦταν ἕνας συνθέτης που εἶχε ἀπασχολήσει τὸν ἐλληνόφωνο Τύπο τῆς πόλης ἀπὸ νωρῆς, ὅπως θα δούμε στο οἰκείο κεφάλαιο. Δεν εἶναι τυχαίον ὅτι τὴν ἴδια ἐποχὴ, τὸ 1880, δημοσιεύθηκε στὸν *Γραφικὸν Κόσμον* εκτενὲς λογοτεχνικὸ ἀφήγημα Ἑλληνα συγγραφέα με τίτλο «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser*. Ἀναμνήσεις Βιέννης».<sup>322</sup>

Μετά τὸ πέρασμά του ἀπὸ τὴ Χάλκη, ὁ Λάλλας ἐγκαταστάθηκε στὴ Θεσσαλονίκη, ὅπου ἔζησε ἕως τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, με ἐξαίρεση κάποια ταξίδια στὴν Ὀδησσό καὶ τὴν Ἀθήνα. Στὴ Θεσσαλονίκη δραστηριοποιήθηκε στὸν χώρο τῆς μουσικῆς ὡς δάσκαλος, ἀλλὰ συμμετείχε καὶ σε διάφορες μουσικὲς ἐκδηλώσεις ἐνισχύοντας πρωτοβουλίες διαφόρων ἰδρυμάτων. Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1885 ἐμφανίζόταν νὰ διευθύνει τὴν μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς που ἐπαιζε στὸν λεγόμενον «Κήπο των πριγκήπων», Μπεξινάρ ἢ Μπεχ Τσινάρ (= πέντε πλατάνια) ἀποσπάσματα ἀπὸ δημοφιλεῖς ὄπερες τῆς ἐποχῆς.<sup>323</sup> Τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1888, ὅταν πέρασε ἀπὸ τὴν πόλη ὁ φλαουτίστας Εὐρυσθένης Γκίζας (παλιὸς ἀπόφοιτος τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ για

---

Raoul Aslan, Vienna, Wifrick 1953, σ. 25). Το παράθεμα ἀπὸ τὴν Sabine Koch («Bringing the Western Canon to Northern Greece: Dimitrios Lalas and Emiliios Riadis as pioneers of art music», Ἀνακοίνωση στὴν ἡμερίδα που ὁργάνωσε τὸ Τ.Μ.Α. τοῦ Α.Π. Θεσσαλονίκης, *Ἀστικός Πολιτισμικός Μετασχηματισμός: Πρὸς μιὰ ἱστορικὴ ἐθνομουσικολογικὴ προσέγγιση* (Θεσσαλονίκη, τέλη 19ου αἰ. – 1912), που ἔλαβε χώρα στὴν Θεσσαλονίκη στὶς 21 Μαΐου 2015).

<sup>319</sup> Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον καὶ Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου & Ἀθανασιάδου, 1890, σ. 404-405.

<sup>320</sup> Ὁ.π., σ. 404.

<sup>321</sup> *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 4.3.1883.

<sup>322</sup> *Γραφικὸς Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), τχ. Γ'- ΙΣΤ' (ἀπὸ 15 Ἰουλίου ἕως καὶ 15 Ὀκτωβρίου 1880). Βλ. κεφάλαια 3 καὶ 6.

<sup>323</sup> Κώστας Τομανάς, *Ἡ καλλιτεχνικὴ κίνησις στὴ Θεσσαλονίκη (1885-1944)*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 1996, σ. 15.

χρόνια πρώτο φλάουτο στην Όπερα της Βιέννης, αλλά και μετέπειτα μέλος της ορχήστρας του Bayreuth)<sup>324</sup> έδωσε συναυλία στην οποία τον συνόδευσε στο πιάνο ο Λάλλας. «Ο Εύρουσθένης Γκίζας, ό πεφημισμένος πλαγιαυλητής έτυχε λίαν ένθέρμου δεξιόσεως παρά τής ένταϋθα κοινωνίας. Τήν 2 Μαρτίου έδωκεν μουσικήν συναυλιάν έν τῷ ίταλικῷ θεάτρῳ τῇ εϋγενεί συμπράξει τοϋ άξιολόγου φίλου ήμῶν κ. Δημ. Λάλλα κλειδοκυμβαλιστοϋ καί τής φιλαρμονικῆς εταιρείας».<sup>325</sup> Η συναυλία αυτή, στην οποία παρέστη «ή έκλεκτοτέρα μερίς τής ένταϋθα κοινωνίας, άνεξαρτήτως έθνικότητος»,<sup>326</sup> περιείχε κομμάτια για σόλο φλάουτο, για φλάουτο και πιάνο και για σόλο πιάνο. Ο Λάλλας συνόδευσε τον Γκίζα σε μια φαντασία του Anderssen, ενώ έπαιξε μόνος του στο πιάνο τρία κομμάτια του Mendelssohn, ενθουσιάζοντας το κατάμεστο θέατρο.

Εκτός από τη συναυλία αυτή των δύο επιφανών μουσικών, γνωρίζουμε πως και άλλη συναυλία του Λάλλα έλαβε χώρα στην Αθήνα, τον Νοέμβριο του ίδιου έτους, όπου μάλιστα, σύμφωνα με δημοσίευμα της αθηναϊκής εφημερίδας *Άκρόπολις*, ο Λάλλας επρόκειτο να «διέλθη τόν χειμῶνα»<sup>327</sup> στην ελληνική πρωτεύουσα. Το δημοσίευμα χαρακτηρίζει τον Λάλλα ως έναν «έκ τῶν θερμοτέρων φιλοπατρίδων μακεδόνων» ενώ δεν παραλείπει να αναφέρει ότι ο «εϋδόκιμος» συνθέτης υπήρξε «πεφιλημένος μαθητής τοϋ Βάγνερ».<sup>328</sup> Αν και δεν γνωρίζουμε πού τελικώς ο Λάλλας πέρασε τον χειμῶνα του, την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1888 (π.ημ.) «ώραιότατον έμβατήριον ήκουσαν [ ...] πρό τῶν Άνακτόρων έκτελούμενον υπό τής τοϋ κ. Σάϊλερ μουσικῆς τής φρουράς ὅσοι παρευρέθησαν εκεί. Ήτο τὸ Μακεδονικόν Έμβατήριον, τὸ ὁποῖον συνέθεσεν ὁ Έλλην μουσικός κ. Δ. Λάλας».<sup>329</sup> Το έργο επρόκειτο να παιχτεί στους εορτασμούς της 25ετηρίδος του βασιλέως Γεωργίου, που είχαν λάβει χώρα λίγες μέρες πριν, αλλά «δι' έλλειψιν χρόνου δέν ήδυνήθη νά μάθη καί έκτελέση κατά τὰς εορτάς τής εικοσιπενταετηρίδος ή τοϋ κ. Σάϊλερ μουσική».<sup>330</sup>

Ακόμη περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι συναυλίες για πιάνο που έδωσε ο Λάλλας το 1896 με έργα Bach, Beethoven, Chopin αλλά και δικές του συνθέσεις.<sup>331</sup> Από τα έργα που έγραψε ο Λάλλας (αν και δεν ήταν πολλά, ο Παπαγεωργίου μιλάει και για ολόκληρη όπερα) μας σώζονται ελάχιστα,<sup>332</sup> τα περισσότερα, χορωδιακά τραγούδια, που διασώθηκαν χάρις στην έκδοσή τους σε μαθητικά μουσικά εγχειρίδια,<sup>333</sup> καθώς το μεγαλύτερο μέρος του συνθετικού έργου

<sup>324</sup> Για τον Γκίζα, βλ. το επόμενο υποκεφάλαιο.

<sup>325</sup> «Έκ Θεσσαλονίκης», *Έφημερίς*, 18.3.1888. Πρβλ. και Τομανάς, *ό.π.*, σ. 16.

<sup>326</sup> «Έκ Θεσσαλονίκης», *ό.π.*

<sup>327</sup> «Αφίξεις», *Άκρόπολις*, 26.9.1888.

<sup>328</sup> *Ο.π.*

<sup>329</sup> «Μακεδονικόν Έμβατήριον», *Έφημερίς*, 1.11.1888.

<sup>330</sup> «*Ο.π.* Βλ. σχετικά, Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Δημήτριος Λάλλας και ο Μακεδονικός Αγώνας. Από το Μακεδονικόν Έμβατήριον στον Μακεδονικό Παιάνα», Ανακοίνωση στο Β' Μουσικολογικό Συμπόσιο στης Φιλαρμονικής Εταιρίας Μάντζαρος, που έλαβε χώρα στην Κέρκυρα, 28-30 Μαΐου 2016. (διαθέσιμο ηλεκτρονικά στο: [www.academia.edu/25728796/Ο\\_Δημήτριος\\_Λάλλας\\_1844-911\\_και\\_ο\\_Μακεδονικός\\_Αγώνας\\_Από\\_το\\_Μακεδονικόν\\_Έμβατήριον\\_στον\\_Μακεδονικό\\_Παιάνα](http://www.academia.edu/25728796/Ο_Δημήτριος_Λάλλας_1844-911_και_ο_Μακεδονικός_Αγώνας_Από_το_Μακεδονικόν_Έμβατήριον_στον_Μακεδονικό_Παιάνα) ).

<sup>331</sup> Τομανάς, *ό.π.*, σ. 18.

<sup>332</sup> Βλ. Λεωτσάκος, *ό.π.*, σ. 239-240.

<sup>333</sup> Κυρίως από τις συλλογές που εξέδωσε ο Μάλτος: *Συλλογή Διφώνων, Τριφώνων και Τετραφώνων Αισμάτων εις χρήσιν έλληνικῶν σχολείων και γυμνασίων*, μέρος πρώτον, έν Λειψία, Breitkopf &



του Λάλλα χάθηκε κατά το θαλάσσιο ταξίδι του από τη Θεσσαλονίκη προς εκδοτικό οίκο στην Ιταλία, δεδομένου ότι το πλοίο που το μετέφερε τορπιλίστηκε από γερμανικό υποβρύχιο το 1917.<sup>334</sup>

Από επιστολή του 1918 που βρέθηκε στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών μαθαίνουμε ότι ο εκδότης Γρ. Κωνσταντινίδης είχε αποστείλει στον διευθυντή τού Ωδείου Γεώργιο Νάζο ένα corpus πέντε χειρόγραφων συνθέσεων του Λάλλα (που προς το παρόν λανθάνει) που ο τελευταίος του είχε «ἀφιερώσει ἢ χαρίσει ἄλλοτε ἐν Μονάχῳ».<sup>335</sup> Τα έργα αυτά, που ο Κωνσταντινίδης έστειλε στον Νάζο με στόχο να αποτελέσουν μέρος της Συλλογής χειρόγραφων συνθέσεων Ελλήνων μουσουργών, που ο Νάζος ήθελε να δημιουργήσει, ήταν τα εξής πέντε: τα δύο έργα που ξέρουμε ότι παίχτηκαν σε μαθητική συναυλία στο Ωδείο του Μονάχου το 1873 (η *Karthause* και ένα νανούρισμα – *Schlummerlied*), το *Σιγάρον* σε ποίηση Ζαλοκώστα, μια ωδή της Σαπφούς *Εἰς Ἀφροδίτην*, καθώς και ένα *Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον*. Το εμβατήριο αυτό μπορεί με αρκετή ασφάλεια να ταυτιστεί με εκείνο που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Αθήνα το 1888, το οποίο, όμως δεν είναι το ίδιο με τον *Μακεδονικὸ Παιάνα* του 1906,<sup>336</sup> το άλλο πατριωτικό έργο που έγραψε ο Λάλλας κατά τη διάρκεια του Μακεδονικού αγώνα, καθώς οι περιγραφές που διαθέτουμε (αμφότερα τα έργα λανθάνουν) πιστοποιούν την μη ταύτισή τους.<sup>337</sup> Η ύπαρξη δύο διαφορετικών έργων για το ίδιο αυτό πατριωτικό θέμα δεν θα πρέπει να εντυπωσιάζει, καθώς το ενδιαφέρον και η φροντίδα του Λάλλα για την ιστορία και τον πολιτισμό της πατρίδας του (που αποτελούν και σημαντικό κεφάλαιο για τη θέση και τον ρόλο του στην ιστορία της νεοελληνικής μουσικής) πιστοποιούνται και από το γεγονός ότι ο συνθέτης βρήκε το θάνατο στην ιδιαίτερη πατρίδα του το καλοκαίρι του 1911, που μαστιζόταν από επιδημία χολέρας,<sup>338</sup> ευρισκόμενος εκεί με στόχο να συλλέξει δημοτικά τραγούδια.<sup>339</sup>

Τέλος, δεν είναι χωρίς σημασία το ότι η επιστολή του Κωνσταντινίδη που προσπαθεί να πείσει τον διευθυντή του Ωδείου πως ο συνθέτης των έργων αυτών θα πρέπει να συμπεριληφθεί στην συλλογή των χειρόγραφων συνθέσεων των «ἐξοχωτέρων συγχρόνων μουσικῶν συνθετῶν μας», δεν παραλείπει να αναφέρει ότι ο Λάλλας υπήρξε προσφιλής και ευδόκιμος μαθητής του Wagner, και πως ο τελευταίος τού είχε αποστείλει γράμμα στη Χάλκη (δηλαδή στο διάστημα μεταξύ 1882 και αρχές

---

Härtel, 1881·*Τερψιχόρη*, ἤτοι Συλλογὴ Σχολικῶν Ἀισμάτων πρὸς χρῆσιν τῶν σχολείων, τεῦχος πρῶτον, ἐν Λειψία, Breitkopf & Härtel, 1884 και τεῦχος δεύτερον, ἐν Ὁδησσῷ, Τύποις Χρυσογέλου καὶ Σίας, 1885.

<sup>334</sup> Βλ. Λεωτσάκος, *ό.π.*, σ. 234.

<sup>335</sup> Βλ. Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἀπὸ τὸ Αρχεῖο τοῦ Ωδείου Αθηνῶν. Μιὰ ἐπιστολή γιὰ πέντε χειρόγραφες συνθέσεις τοῦ Δημητρίου Λάλλα», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 21-22 (Μάιος-Δεκέμβριος 2015), σ. 60-62.

<sup>336</sup> Δαλέζιου, *ό.π.* και Κουρμπανᾶ, «Ὁ Δημήτριος Λάλλας και ὁ Μακεδονικὸς Ἀγώνας. Ἀπὸ τὸ Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον στον Μακεδονικὸ Παιάνα», *ό.π.*

<sup>337</sup> Βλ. και ἕκτο κεφάλαιο.

<sup>338</sup> «Ἡ χολέρα λαμβάνει τρομοκρατικὰς διαστάσεις ἐν Μοναστηρίῳ. [...] Ὀλόκληροι οἰκογένειαι, φοβούμενοι τὴν χολέραν, ἐγκαταλιμπάνουν τὸ Μοναστήριον, διασκορπιζόμενοι εἰς τὰ πέριξ», ἔγραφε ἡ *Μακεδονία* (Θεσσαλονίκης) στις 18 Αυγούστου 1911, δηλαδή, πέντε ἡμέρες πρὶν τὸν θάνατο τοῦ Λάλλα.

<sup>339</sup> *Φῶς* (Θεσσαλονίκης), 29.5.1955.

1883, οπότε και πέθανε) στο οποίο χαρακτήριζε τον παλιό του μαθητή «γεννημένο μουσικό».<sup>340</sup>

\*\*\*

«Ωραία, έκφραστική φυσιογνωμία, λεπτή, αριστοκρατική διάνοια, ἔξοχον μουσικὸν τάλαντον, φλογερά, ἀγνή φιλοπατρία, χαρακτήρ εἰλικρινῆς καὶ ἄδολος, ἀλλὰ καὶ σιωπηλὸς καὶ παράδοξος».<sup>341</sup> Ἐτσι περιγράφει τον Λάλλα, ο Σαγιαξής, αλλά όλες οι σχετικές αναφορές ταιριάζουν σε αυτήν την εικόνα. Η φωτογραφία του (βλ. εικόνα 1) που διαθέτουμε χάρις στην σχετική δημοσίευση του Παπαγεωργίου,<sup>342</sup> είχε τραβηχτεί στο Bayreuth το 1874, την εποχή δηλαδή που βρισκόταν σε στενή συνεργασία με τον Wagner, ή με τον Άγνερ, όπως του άρεσε να τον αποκαλεί.<sup>343</sup>

Όταν ο μαθητής τού Λάλλα Αμίλιος Ριάδης (1880-1935), ακολουθώντας τα βήματα του δασκάλου του βρέθηκε και εκείνος στο Μόναχο και αργότερα στο Παρίσι, ο δάσκαλός του τού ζήτησε να παραδώσει εκ μέρους του ένα γράμμα στην Cosima. Η τελευταία παρέλαβε με συγκίνηση το γράμμα του Λάλλα, και όταν ο νεαρός μουσικός τής έδειξε μια εικόνα του που έφερε μαζί του (βλ. εικόνα 2), εκείνη την κοίταξε με θλίψη και είπε: «Πώς γέρασε!».<sup>344</sup>



Εικόνα 1



Εικόνα 2

<sup>340</sup> Βλ. Κουρμπανᾶ, «Απὸ τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν. Μιὰ ἐπιστολὴ γιὰ πέντε χειρόγραφες συνθέσεις τοῦ Δημητρίου Λάλλα», *ό.π.*

<sup>341</sup> Σαγιαξῆς, *ό.π.*

<sup>342</sup> Βλ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 231, όπου και περιγράφεται η χειρόγραφη σημείωση του ίδιου του Λάλλα.

<sup>343</sup> Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 232.

<sup>344</sup> Η πληροφορία στο Χαμουδόπουλος, *ό.π.* Η φράση της Cosima στα γαλλικά: «Comme il est devenu vieux!». Το σκίτσο του Περ. Βυζάντιου δημοσιεύεται στο ίδιο αυτό άρθρο.

## 6. Ευρυσθένης Γκίζας. Από το Ωδείο Αθηνών στο Bayreuth.

Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι ο καλλιτέχνης με τον οποίο εμφανίστηκε ο Λάλλας στη συναυλία στη Θεσσαλονίκη ήταν ο Ευρυσθένης Γκίζας. Ο Γκίζας (1864-1902) υπήρξε μια ιδιαίτερη περίπτωση μαθητή του Ωδείου Αθηνών. Προερχόμενος από το Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα,<sup>345</sup> διακρίθηκε από μικρός στην τέχνη του πλαγιαύλου. Αφότου ολοκλήρωσε τον κύκλο σπουδών του στο αθηναϊκό ωδείο, πήγε, το 1883, με υποτροφία για σπουδές τελειοποίησης στο ωδείο της Βιέννης. Εκεί, «εις τὰς εἰσιτηρίους του ἐξετάσεις ἀπέσπασε τὰ συγχαρητήρια καὶ τοὺς ἐπαίνους τῶν ἐξεταζόντων καθηγητῶν, οἱ ὅποιοι ἐξεπλάγησαν πῶς Ἕλλην εἰς τὴν Ἑλλάδα σπουδάσας, εἶχε φθάσει εἰς τοιαύτης ἐκτελέσεως τελειότητα».<sup>346</sup> Τον επόμενο χρόνο, ἀρίστευσε στις ἐξετάσεις του ωδείου και στο νέο σύστημα Böhm,<sup>347</sup> ἀλλὰ και στο πιάνο,<sup>348</sup> που εἶχε μάθει (ὅπως και το βιολί) στο Ωδείο Αθηνών.<sup>349</sup> Ο δάσκαλός του στο Ωδείο της Βιέννης, Roman Kukulka (1851;-1909;), πρῶτο φλάουτο στην ορχήστρα του Αυτοκρατορικού Θεάτρου, δηλαδή της Ὀπερας, τον προσέλαβε το δεύτερο ἔτος των σπουδών του ως δεύτερο φλάουτο της ορχήστρας αυτής, ἐνῶ τον επόμενο χρόνο ἀντικατέστησε στο πρῶτο ἀναλόγιο τον δάσκαλό του, που πήρε ἀδεια.<sup>350</sup> Αποφοίτησε ἀπὸ το Ωδείο της Βιέννης ἀριστεύοντας και ἀπέσπασε ἀργυρὸ μετάλλιο παμψηφεί, που ἀπονεμήθηκε για πρώτη φορά. Με υποτροφία του Π. Στεφάνοβικ Σκυλίτση, πήγε το 1888 στο Παρίσι και το 1890 προσελήγθη στην Ὀπερα της Βιέννης ως πρῶτο φλάουτο. Ταξίδεψε σε ὅλη την Ευρώπη (εἶχε προσκληθεῖ και στην Ἀμερική), δίνοντας συναυλίες και, ὡς το 1898, ὁπότε υπέγραψε συμβόλαιο με την Φιλαρμονική της Βιέννης, συνεργάστηκε με την Ὀπερα του Ἀμβούργου και του Βισμπάντεν. Λίγο πριν πεθάνει εἶχε ἀναλάβει την τάξη του δασκάλου του στο Ωδείο της Βιέννης, μια θέση που θα ἐπαιρνε και ἐπισήμως μετὰ τον θάνατο του Kukulka, ὁμως προηγήθηκε η δική του ἀποδημία.<sup>351</sup>

<sup>345</sup> Ἀπὸ την ἀρχή της λειτουργίας του το Ωδείο Αθηνών εἶχε φτιάξει εἰδική τάξη για τα ορφανά και ἄπορα παιδιά που συντηρούσε το γειτονικό, στην οδὸ Πειραιῶς, Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα. Βλ. σχετικῶς την μεταπτυχιακὴ ἐργασία της Αικατερίνης-Μυρτῶς Φατούρου, *Οι σχετιζόμενες με το Ωδείο Αθηνών ορχήστρες πνευστῶν (μπάντες) μέσα ἀπὸ το ἀρχεῖακό υλικό του Ωδείου και τον τύπο της ἐποχής*, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Σχολὴ Μουσικῆς και Ὀπτικοακουστικῶν Τεχνῶν, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Μεταπτυχιακὸ πρόγραμμα, Κέρκυρα, 2016.

<sup>346</sup> Δ. Λαυράγκας, «Καλλιτεχνία. Ευρυσθένης Γκίζας», *Τὰ Παναθηναῖα*, Γ', 15.12.1902, σ. 152.

<sup>347</sup> Η ἐπέμβαση του Theobald Böhm (1794-1881) στο φλάουτο ἀλλὰ και στα ξύλινα πνευστὰ ὄργανα, που συνίστατο στην ἀλλαγὴ της μορφολογίας του ὁργάνου ἀλλάζε σε μεγάλο βαθμὸ το σύστημα του δακτυλισμοῦ, γεγονός που σήμαινε πως κάποιος που εἶχε μάθει να παίζει στο παλιὸ ὄργανο, ἐπρεπε ουσιαστικῶς να προσαρμοστεῖ στην νέα τεχνικὴ που ἐπέβαλε ἀυτὴ ἡ ἀλλαγὴ.

<sup>348</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 17.6.1884.

<sup>349</sup> Ἀρχεῖο Ωδείου Αθηνῶν, Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α'.

<sup>350</sup> *Δελτίον τῆς Ἐστίας* 443 (23.6.1885), σ. 2.

<sup>351</sup> Για τη ζωὴ και την καλλιτεχνικὴ πορεία του Ευρυσθένη Γκίζα βλ. Πέτρος Στεργιόπουλος, «Ευρυσθένης Γκίζας, "Ο θεὸς των ἡχῶν"», *Μουσικὸς Τόνος* 14 (Χειμῶνας-Ἀνοιξὴ 2006), σ. 15-18 και <http://plagiavlia.wixsite.com/aeonas>. Δεν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ο σημαντικὸς ἀυτὸς Ἕλληνας πλαγιαυλητῆς μνημονεύεται στα βιβλία Adolph Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen - Dilettanten und Komponisten*, Berlin 1906 (ἀνατύπωση, Moeck, 1987) και Leonardo de

Ο Γκίζας υπήρξε ένας πολύ σημαντικός μουσικός, του οποίου η αξία είχε αναγνωριστεί στην εποχή του. Ο δεκαοκτάχρονος Μανώλης Καλομοίρης, πηγαίνοντας στην Βιέννη στα 1901, ήταν θαμπωμένος από τη σκέψη και μόνο πως θα γνώριζε το πρώτο φλάουτο της Όπερας της Βιέννης.<sup>352</sup> Κατά το διάστημα της εκεί διαμονής του ο νεαρός Έλληνας εκκολαπτόμενος συνθέτης γνώρισε καλά τον τριανταεπτάχρονο, πλέον, φλαουτίστα. Σε σχέση με τα μουσικά γούστα του Γκίζα, επεσήμαινε ο Καλομοίρης την προτίμησή του τελευταίου για την γερμανική μουσική, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί κατά την παραμονή του στην αυστριακή πρωτεύουσα:

Ήτανε [...] ποτισμένος με την ορθόδοξη αν και κάπως στενοκέφαλη, αντίληψη που είχε τότε ο πολὺς Γερμανικός, καὶ πρὸ πάντων ὁ Αὐστριακός, μουσικός γιὰ τὴ μουσική. Οἱ θεοὶ του ἦτανε ὁ Mozart, ὁ Haydn, ὁ Beethoven, ὁ Schubert καὶ ἀπόστολοί του οἱ ρωμαντικοί. Λίγο παρὰ πέρα ὁ Βάγνερ καὶ ὁ Brahms καὶ παρακάτου σχεδὸν δὲν ὑπαρχε τίποτε γι' αὐτόν.<sup>353</sup>

Το ἔργο του Wagner, σύμφωνα με τον Καλομοίρη, ο Γκίζας το είχε γνωρίσει καλά στο πρώτο αναλόγιο του φλάουτου στην Όπερα της Βιέννης, όπου είχε παίξει τόσες φορές όλες τις ὄπερες του διεθνούς ρεπερτορίου και που ακόμη και η «*Βαλκυρία ἢ [οἶ] Μαστροτραγουδιστάδες τῆς Νορμπεργας*» πλέον δεν του προσέφεραν καλλιτεχνική απόλαυση.<sup>354</sup> Η σημαντικότερη ὁμως πληροφορία που έχουμε για την σχέση του Γκίζα με το ἔργο του Wagner είναι μια φράση στην αφήγηση του Καλομοίρη, ὅτι «ἤρθε τὸ καλοκαίρι [τοῦ 1902]· ἐκεῖνος πῆγε στὸ Μπαϊρόιτ που ἔλαβε μέρος στὶς γιορτές, ἐγὼ κατέβηκα Πόλη καὶ Σμύρνη [...]».<sup>355</sup>

Ο Γκίζας ανέβηκε στο Φεστιβάλ του Bayreuth ὄχι ως θεατῆς, ἀλλὰ ως μουσικός της ορχήστρας. Σε αὐτὸ το καλλιτεχνικὸ γεγονός λάμβαναν μέρος οἱ καλύτεροι μουσικοὶ ἀπὸ ὅλον τον κόσμον. Ο Ευρυσθένης Γκίζας δεν ἔλειψε ἀπὸ αὐτό. Το Φεστιβάλ του Bayreuth του 1902, που αναφέρει ο Καλομοίρης, ἦταν το τελευταίον στο οποίο συμμετείχε ο Γκίζας. Σύμφωνα με τους Οδηγούς του Bayreuth, ο Γκίζας εἶχε λάβει μέρος στο Φεστιβάλ τρεῖς τουλάχιστον φορές, το 1896, το 1899 καὶ 1902 (ἀλλὰ πιθανόν καὶ το 1897 καὶ 1898).<sup>356</sup> Το 1896, ἦταν μια χρονιά κατά την οποία το Φεστιβάλ

---

Lorenzo, *My complete story of the flute. The instrument, the performer, the music*, Revised and expanded Edition, Texas, Texas Tech University Press, 1992.

<sup>352</sup> Μανώλης Καλομοίρης, «Ἡ Τέχνη μου κ' οἱ πόθοι μου (Ἀπόσπασμα). Ἕνας Ἕλληνας μουσικός στὴ Βιέννη (Ἐβρουσθένης Γκίζας) Α'», *Ὁ Νουμᾶς* 388 (18 τοῦ Ἀπριλίου 1910), σ. 4-6: 4.

<sup>353</sup> Μανώλης Καλομοίρης, *Ἡ ζωὴ μου καὶ ἡ τέχνη μου, Ἀπομνημονεύματα 1883-1908*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1988, σ. 60.

<sup>354</sup> Καλομοίρης, «Ἡ Τέχνη μου κ' οἱ πόθοι μου (Ἀπόσπασμα), ὁ.π., σ. 4-6: 5.

<sup>355</sup> Καλομοίρης, «Ἡ Τέχνη μου κ' οἱ πόθοι μου (Ἀπόσπασμα). Ἕνας Ἕλληνας μουσικός στὴ Βιέννη (Ἐβρουσθένης Γκίζας) Β'», *Ὁ Νουμᾶς* 389 (25 τοῦ Ἀπριλίου 1910), σ. 5-7: 5.

<sup>356</sup> Ὅπως καταγράφεται στους Οδηγούς του Bayreuth, των ἀντίστοιχων ετών (*Bayreuth 1896, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher*, herausgegeben von Friedrich Wild, Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag, σ. 11, *Bayreuth 1899, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher*, herausgegeben von Friedrich Wild, Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag, σ. 11 καὶ *Bayreuth 1902, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher*, herausgegeben von Friedrich Wild, Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag, σ. 31). Καθὼς ἡ σειρὰ αὐτῶν των ὁδηγῶν που μελετήθηκαν εἶναι ἐλλιπής, δεν ἀποκλείεται ὁ

πραγματοποιήθηκε, κατά πάσα πιθανότητα, χάρις στην αρωγή του Νικόλαου Δούμπα, όπως είδαμε. Αν και ο Γκίζας γνώριζε προσωπικά τον Δούμπα, ο οποίος έτρεφε αισθήματα εκτίμησης για τον Έλληνα φλαουτίστα, όπως σημείωνε ο τελευταίος σε επιστολή του προς τον Γεώργιο Νάζο το 1892,<sup>357</sup> η συμμετοχή του Γκίζα στο φεστιβάλ δεν θα πρέπει να είχε κάποια σχέση με το γεγονός αυτό. Τη χρονιά εκείνη, ο Γκίζας είχε συμμετάσχει ως μουσικός της ορχήστρας του Wiesbaden με την οποία συνεργαζόταν και παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ μόνο η *Τετραλογία*. Ήταν η πρώτη φορά που παιζόταν η τετραλογία στο Bayreuth μετά την παγκόσμια πρεμιέρα της, είκοσι χρόνια πριν. Το 1899, οπότε ο Γκίζας συνεργαζόταν με την Όπερα της Βιέννης, εκτός από την *Τετραλογία* παίχτηκε και ο *Parsifal* αλλά και οι *Αρχιστραγουδιστές*. Το 1902 ο Γκίζας, και πάλι ως μουσικός της Όπερας της Βιέννης, συμμετείχε στην *Τετραλογία*, τον *Parsifal* αλλά και τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*.



---

Γκίζας να είχε συμμετάσχει και σε άλλα φεστιβάλ εκτός από αυτά τα τρία. Ευχαριστώ θερμά τον Πέτρο Στεργιόπουλο για την παραχώρηση των στοιχείων αυτών της δικής του έρευνας στην Βιέννη.

<sup>357</sup> Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Φάκελος Εισερχομένων 1892.

Flöte.		
Abbas, Max,	Kammermusiker,	Meiningen.
Beck, August,	”	Karlsruhe.
Ghisas, Eurysthènes,	”	Wiesbaden.
Saal, Wilh.,	”	Weimar.
Schlevoigt, Leopold,	Hofmusiker,	”

*Bayreuth 1896, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher,*  
herausgegeben von Friedrich Wild,  
Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag, σ. 11

Flöte:		
Max Abbass,	Kammermusiker,	Meiningen.
Eurysthènes Ghisas,	Mitgl. d. k. k. Hofoper,	Wien.
Emil Prill,	Kammermusiker,	Berlin.
Leopold Schlevoigt,	”	Weimar.
Otto Voigt,	”	Hannover.
Hoboe:		
Franz Abbass,	Kammermusiker,	Weimar.
Alfred Gleissberg,	Mitgl. d. Stadtorchesters,	Leipzig.

*Bayreuth 1899, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher,*  
herausgegeben von Friedrich Wild,  
Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag, σ. 11

Flöte.
E. Ghisas, Wien.
Jos. Laubender, Hannover.
Jul. Manigold, Meiningen.
Franz Probst, Wien.
Otto Voigt, Hannover.

*Bayreuth 1902, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher,*  
herausgegeben von Friedrich Wild,  
Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's Verlag, σ. 31

Παρά την αναμφίβολη αξία της μαθητείας στην ορχήστρα της Όπερας της Βιέννης, όπου ο Γκίζας βρέθηκε μετά την αποφοίτησή του από το Ωδείο Αθηνών, τις βαγκνερικές αρμονίες ο νεαρός πλαγιαυλητής του Ορφανοτροφείου Χατζηκάνστα τις είχε πρωτοακούσει, αλλά και πρωτοπαίξει στο Ωδείο Αθηνών. Στο μουσικοεκπαιδευτικό αυτό ίδρυμα που πραγματοποιούσε μαθητικές συναυλίες ήδη από τους πρώτους μήνες της λειτουργίας του, θεραπύτηκε, μεταξύ άλλων, και η βαγκνερική μουσική. Ήδη από το 1878 εντοπίζεται συναυλία, στην οποία ο μουσικός θίασος του ωδείου, δηλαδή η μπάντα, έπαιξε απόσπασμα από τον *Tannhäuser* υπό την διεύθυνση του Γερμανού αρχιμουσικού, και δάσκαλου, στο ωδείο, Γεώργιου

Γαϊδεμβέργερ,<sup>358</sup> ο οποίος, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, ήταν αφοσιωμένος οπαδός του Wagner. Χάρης σε αυτόν, ο Γκίζας αλλά και οι υπόλοιποι μαθητές του Ωδείου είχαν πρωτοπαίξει και τις αρμονίες του *Parsifal* σε μαθητικές συναυλίες του ωδείου, λιγότερο από ένα έτος μετά την παγκόσμια πρώτη του έργου αυτού στο Bayreuth, σε συναυλία οργανωμένη και πάλι από τον Γεώργιο Γαϊδεμβέργερ. Έτσι ο Γκίζας πηγαίνοντας στην αυστριακή πρωτεύουσα γνώριζε και ως ακροατής, αλλά και ως μουσικός τη μουσική του Wagner. Βέβαια στη Βιέννη ο Γκίζας συνεργάστηκε με τους σημαντικότερους μαέστρους της εποχής, όπως ο Gustav Mahler, ο οποίος τον συνόδευσε και στην τελευταία του κατοικία, όπως μας καταθέτει και ο Καλομοίρης,<sup>359</sup> ενώ στο Bayreuth, του οποίου η ορχήστρα καταρτιζόταν από τους καλύτερους μουσικούς, ο Έλληνας φλαουτίστας ακολούθησε τις εκτελεστικές οδηγίες των Felix Mottl, Hans Richter, Karl Muck αλλά και του Siegfried Wagner, του πρωτότοκου γιου του Richard. Χάρης στον ταλέντο του αλλά και στο πέρασμά του από τις τάξεις του Ωδείου Αθηνών, ο Γκίζας βρέθηκε στην καρδιά του πολύπλοκου μηχανισμού της πραγμάτωσης του βαγκνερικού οράματος και αποτέλεσε μέρος του, συμμετέχοντας στην *Τετραλογία* αλλά και στον *Parsifal*, που για πολλά χρόνια ακόμη επιτρεπόταν να παρουσιαστεί μόνο στο Bayreuth. Σε κάθε περίπτωση, αυτή η αποκλειστικότητα, η οποία στόχευε στην προστασία της παρουσίας του έργου αυτού (προστασία που μόνο το Bayreuth μπορούσε να εξασφαλίσει), σήμαινε πως μόνο οι μουσικοί που έπαιζαν στο Bayreuth θεωρούνταν άξιοι να παίξουν τις αρμονίες του *Parsifal*. Έτσι ο Γκίζας ήταν ένας από τους λίγους φλαουτίστες σε όλον τον κόσμο που είχε κριθεί άξιος, και που τελικώς έπαιξε το πρωτότυπο μέρος του φλάουτου του *Parsifal*.

Το Φεστιβάλ του Bayreuth αποτέλεσε ένα σημείο καλλιτεχνικής συνάντησης τριών Ελλήνων μουσικών. Του Δούμπα, που το χρηματοδότησε το 1876 αλλά και το 1896, του Λάλλα που το συνέδραμε πρακτικώς δίπλα στον Wagner το 1876, και του Γκίζα που το υπηρέτησε από τα αναλόγια της ορχήστρας το 1896 και αργότερα. Η συμμετοχή του Γκίζα πιθανόν να ήταν η λιγότερο σημαντική για την πραγματοποίηση του Φεστιβάλ. Ήταν όμως η σημαντικότερη ως επίτευγμα, γιατί η πορεία του προς το Bayreuth είχε ξεκινήσει από πολύ μακριά, από τα θρανία του ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα.

<sup>358</sup> Στις 28, 29 και 30 Μαΐου 1878, βλ. πρόγραμμα Ωδείου Αθηνών, αλλά και τις εφημερίδες *Έθνικόν Πνεῦμα*, 27.5.1878 και *Έφημερίς*, 28.5.1878.

<sup>359</sup> «Πάντως ή κηδεία του πού γένικε με ἔξοδα τῆς ὄπερας τῆς Βιέννης, στάθηκε σεμνή καί συγκινητική. Παρευρέθηκε στήν Ἑλληνική ἐκκλησία ὀλόκληρο σχεδόν τὸ προσωπικὸ τῆς ὄπερας τῆς Βιέννης, με ἐπὶ κεφαλῆς τὸν ἴδιο τὸν Gustav Mahler. Τὸν ἔβλεπα ἀπὸ μακρὰ σὰν τὸ θεὸ τῶν ἤχων καί προσπάθησα, ὅσο μπορούσα, νὰ τὸν πλησιάσω. Παρακολουθοῦσε με ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον τὶς τετράφωνες ἑναρμονίσεις τῆς λειτουργίας τοῦ Χαβιαρῶ καὶ πρὸ πάντων τὶς ψαλμωδίες τοῦ διάκου καὶ τοῦ πρωτοψάλτου πού θαρῶ πὼς ἦταν τότες ὁ φίλος μου καὶ κατόπιν σπουδαῖος ἐπιστήμονας Γιάννης Δεληβάνης». Καλομοίρης, *Ἡ ζωὴ μου καὶ ἡ τέχνη μου*, ὁ.π., σ. 71. Σημαντικότερη καὶ ἡ αναφορά του Ἑλληνα συνθέτη στο ἐνδιαφέρον που ἔδειξε ὁ Mahler γιὰ ἐναρμονίσεις τοῦ Χαβιαρῶ, που ἤδη ἀπὸ τα μέσα τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα παίζονταν στὴν Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία τῆς Αγ. Τριάδας τῆς Βιέννης.

## 7. Ιωάννης Αποστόλου. Ο πρώτος Έλληνας Lohengrin.

Αντίστοιχη πορεία, με τον Γκίτσα, είχε και ένας άλλος απόφοιτος του Ωδείου Αθηνών που έμελλε να συνδέσει το όνομά του με τη μουσική του Wagner, ο Ιωάννης Αποστόλου (1862-1905). Ο Αποστόλου ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές στο Ωδείο Αθηνών. Πρωτογράφηκε τον Ιανουάριο του 1879 (οπότε δήλωνε 17 ετών, μαθητής ωδικής και τόπο κατοικίας την Νεάπολη).<sup>360</sup> Δεν είναι γνωστό αν συνέχισε αδιαλείπτως τις σπουδές του στο ωδείο (το όνομά του δεν εμφανίζεται ξανά – μέχρι το 1884 – όπως κανονικά θα έπρεπε, καθώς οι μαθητές εγγράφονταν στο ωδείο κάθε χρόνο εκ νέου), αλλά ξέρουμε πως ξαναγράφηκε το 1884-5 (δήλωνε 22 ετών και δημόσιος υπάλληλος στο επάγγελμα) και το 1886-7, γεγονός που σημαίνει πως έως τότε παρακολούθησε κάποια μαθήματα εκεί. Επίσης είναι γνωστό ότι συμμετείχε σε μαθητική συναυλία, σε ντουέτο με τον Δ. Ρόδιο από τους Ληστές του Verdi.<sup>361</sup> Το διάστημα της βεβαιωμένης μαθητείας του στο ωδείο (βασικά το 1884-1887) είχε πολλές φορές την δυνατότητα να ακούσει μουσική του Wagner και δη του *Lohengrin*, ενώ ο δηλωμένος βαγκνεριστής Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ ήταν ακόμη δάσκαλος στο Ωδείο.

Η διεθνής μελοδραματική καριέρα του Αποστόλου ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1880, οπότε διέπρεψε στους μεγαλύτερους πρωταγωνιστικούς ρόλους του διεθνούς ρεπερτορίου (*Werther*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Carmen*, *Traviata* – με την Patti στο Monte Carlo, κ.ά.). Ο πρώτος βαγκνερικός ρόλος που τραγούδησε ήταν εκείνος του Erik από τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, στο Παλέρμο την Άνοιξη του 1893, υπό την καθοδήγηση του νεαρού τότε Arturo Toscanini. Οι ιταλικές εφημερίδες μιλούσαν για θρίαμβο του Αποστόλου, που επανέλαβε την «άρια» της τελευταίας πράξης («Willst jenes Tags»):<sup>362</sup>

Ο τενόρος Αποστόλου μοιράστηκε τον θρίαμβο της βραδιάς με τον Terzi. Μέχρι το ντουέτο με την Senta έβλεπε κανείς σε εκείνον τον συμπαθητικό τραγουδιστή της *Loreley*,<sup>363</sup> αλλά ήταν στην τελευταία πράξη, στην άρια «Senta vorrei morir», όπου το τραγούδι ξεδιπλώνεται απλά και αργά, που η όμορφη φωνή του καλλιτέχνη έκανε τόση εντύπωση που τον υποχρέωσε να επαναλάβει το τελευταίο πανέμορφο andante ανάμεσα σε ηχηρές επιδοκιμασίες. Ο Αποστόλου απεδείχθη και πάλι ένας τενόρος με σίγουρο μέλλον [...].<sup>364</sup>

<sup>360</sup> Βλ. Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, Μαθητολόγιο Αρχόνων Α'.

<sup>361</sup> Στη μαθητική συναυλία της 17<sup>ης</sup> (και 18<sup>ης</sup>-19<sup>ης</sup>) Ιουνίου 1884. Βλ. Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, προγράμματα συναυλιών του 1884.

<sup>362</sup> Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι σε άλλο δημοσίευμα χρησιμοποιείται ο όρος «cavatina», χαρακτηριστικό της ιταλικής προσέγγισης του έργου: «[...] Ripettuta la cavatina del tenore all'ultimo atto», «Ultime Notizie. Palermo», *Il Mondo Artistico*, Anno XXVII, N. 11-12 (5.3.1893), σ. 10.

<sup>363</sup> Όπερα του Alfredo Catalani, στην οποία προφανώς ο Αποστόλου είχε διαπρέψει στο Παλέρμο.

<sup>364</sup> «Con Terzi, il tenore Apostolu divise il trionfo della serata. Fin dal duetto con Senta si ritrovò in lui il simpatico cantore della Loreley, ma fu all'ultimo atto in quest'aria: "Senta vorrei morir", dove il canto si spiega semplice e largo che la bellissima voce dell'artista fece tale impressione da obbligarlo a ripetere l'ultimo delizioso andante fra ovazioni clamorose. L'Apostolu si è ancora affermato uno dei tenori di più sicuro avvenire [...]. A.», «Carteggi dall'Interno. Palermo, 4 marzo», *Cosmorama*, Anno LVIII, N. 10



Δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι ο Αποστόλου μοιράστηκε την επιτυχία μιας βραδιάς σε ένα έργο στο οποίο δεν ήταν πρωταγωνιστής (ο Ολλανδός της παράστασης ήταν ο βαρύτονος Raffaele Terzi),<sup>365</sup> ενώ, όπως φαίνεται το μέρος αυτό του τενόρου ήταν το μόνο που επαναλήφθηκε.<sup>366</sup> Σύμφωνα με άλλο δημοσίευμα, την μεγαλύτερη επιτυχία σημείωσε η πρωταγωνίστρια και ο Αποστόλου:

Ο Αποστόλου και η Elandi χειροκροτούνται πάρα πολύ και καλούνται κάθε βράδυ στο προσκήνιο στο τέλος της όπερας. Η Elandi είναι πάντα μια περιπαθής και γεμάτη συναίσθημα Senta. [...] Ο Αποστόλου θαυμάζεται για την όμορφη φωνή του με το συμπαθητικό ηχόχρωμα και για την άριστη σχολή τραγουδιού. Υποδύθηκε πολύ καλά το πρόσωπο του Erik [...].<sup>367</sup>

Επόμενη μεγάλη επιτυχία του Αποστόλου ήταν ο ρόλος του Τριστάνου, όχι εκείνος του Wagner, αλλά του Σαμάρα, στην *Μάρτυρα* στο δεύτερο ανέβασμα της όπερας στο Μιλάνο (Teatro Lirico Internazionale, 22.9.1894).<sup>368</sup> Την επόμενη χρονιά ο Αποστόλου τραγούδησε τον ρόλο του Lohengrin, έναν ρόλο με τον οποίο ταυτίστηκε. Ο πρώτος Lohengrin του Αποστόλου έλαβε χώρα στο Τορίνο τον χειμώνα του 1895, και στη συνέχεια στη Βενετία τον Φεβρουάριο του 1898 και στην Οδησό τον Δεκέμβριο του 1899, 1900 και 1901, πάντα με μεγάλη επιτυχία. Το τηλεγράφημα από το Τορίνο προς το μιλανέζικο περιοδικό *Rivista Teatrale Melodrammatica* του Δεκεμβρίου μιλούσε για «πρωταγωνιστή χωρίς αντιπάλους».<sup>369</sup> Ο «Sofò» της *Cosmorama* σημείωνε ότι η ερμηνεία του Αποστόλου στον ρόλο του Lohengrin τον ανέβασε στην εκτίμηση των Τορινέζων καθώς ήταν ένας «εξαιρετικός Ιππότης του Γκράαλ και τα χειροκροτήματα που τον ακολουθούσαν πιστά από την αρχή μέχρι το τέλος, έγιναν ενθουσιαστικά στην αφήγηση, η οποία δεν θα πρέπει να είχε ποτέ τραγουδηθεί τόσο καλά στο Τορίνο».<sup>370</sup> Εντυπωσιακότερο και σημαντικότερο το άρθρο στο επόμενο τεύχος του

---

(9.3.1893), σ. 2-3: 3.

<sup>365</sup> Τον οποίο θα συναντήσουμε και αργότερα στις βαγκνερικές παραστάσεις σε πόλεις όπου άνθιζε ο απόδημος ελληνισμός (βλ. παρακάτω).

<sup>366</sup> «Palermo. Esito bellissimo il *Vascello Fantasma* al Politeama Gariblandi. L'opera pacque molto; applauditi tutti i prezzi; ripetuta la cavatina del tenore all'ultimo atto. Gli interpreti erano la Elandi, il tenore Apostolu, il baritono Terzi, il basso Rossato. Dirigeva il maestro Toscanini», «Ultime Notizie. Palermo», *Il Mondo Artistico*, Anno XXVII, N. 11-12 (5.3.1893), σ. 10. Εκτενέστερη κριτική εντοπίζεται στο επόμενο τεύχος του ίδιου εντύπου («Palermo», *Il Mondo Artistico*, Anno XXVII, N. 13-14 (15.3.1893), σ. 8), όπου και πάλι διαβάζουμε για την επανάληψη της καβατίνας από τον Αποστόλου, αλλά και για την «έξυπνη» μουσική διεύθυνση του Toscanini.

<sup>367</sup> «L'Apostolu e la Elandi sono applauditissimi, e vengono seralmente evocati al proscenio a fine d'opera. L'Elandi è sempre una Senta appassionata e piena di sentimento. [...] Apostolu si fa ammirare per la sua bella voce del timbro simpatico e per la sua ottima scuola di canto. Egli rende benissimo il personaggio di Erik», «Palermo», *Il Mondo Artistico*, Anno XXVII, N. 15 (26.3.1893), σ. 7.

<sup>368</sup> Τα βαγκνερικά στοιχεία που εμφανίζονται σε αυτήν την μάλλον βεριστική όπερα του Σαμάρα θα γίνει λόγος στο οικείο κεφάλαιο.

<sup>369</sup> «Apostolu protagonista senza rivali [...]», «Telegrammi. Torino, 26», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XXXIII, N. 1504 (1.12.1895), σ. 1.

<sup>370</sup> «Egli fu un cavaliere di S. Graal squisitissimo e l'applauso lo seguì fedelmente dal principio alla fine,

ίδιου μιλανέζικου εντύπου με τον με μεγάλα γράμματα τίτλο: «Ο τενόρος Ιωάννης Αποστόλου στον *Lohengrin* στο Vitt. Em. του Τορίνου», το οποίο αξίζει να παραθέσουμε ολόκληρο:

Ήταν ο τρίτος θρίαμβος του αγαπημένου καλλιτέχνη κατά την τρέχουσα σαιζόν. Αυτό μπορεί να το δει κανείς από τα ακόλουθα παραθέματα των εφημερίδων:

*Gazzetta di Torino*: «Καλή η εκτέλεση του *Lohengrin*, ειδικά από τη μεριά του διάσημου τενόρου Αποστόλου, ο οποίος, όπως σε όλες τις όπερες, υπήρξε ένας θαυμάσιος και ικανός πρωταγωνιστής, άξιος των χειροκροτημάτων και επευφημιών που του απέδωσαν».

*Il Nuovo Giornale*: «Ανάμεσα στους ερμηνευτές τού *Lohengrin* άξιος μνείας ο άξιος τενόρος Αποστόλου, στον οποίο πάει πολύ ο ρόλος του πρωταγωνιστή. Χειροκροτήθηκε πολύ και δικαίως».

*La Stampa*: «Ο τενόρος Αποστόλου ερμήνευσε εξαιρετικά το πρόσωπο του *Lohengrin*, χειροκροτήθηκε πολύ και αναγκάστηκε να επαναλάβει την αφήγηση στην τελευταία πράξη».<sup>371</sup>

Ο Αποστόλου είχε ήδη γίνει διάσημος στην Ιταλία και σύντομα ταυτίστηκε με τον ρόλο του *Lohengrin*, τον οποίο τραγούδησε και στο Teatro Fenice της Βενετίας τον Φεβρουάριο του 1898, όπου επίσης χειροκροτήθηκε θερμώς ιδιαιτέρως στη «αφήγηση», δηλαδή στην αφήγηση του *Lohengrin* «In fernem Land» της τρίτης πράξης.<sup>372</sup> Τις τρεις επόμενες χρονιές ο Αποστόλου ερμήνευσε τον ίδιο αυτόν ρόλο στην Οδησσό. Η επιτυχία αποτέλεσε και εκεί σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός, ενώ ο Έλληνας *Heldentenor* χειροκροτήθηκε και πάλι θερμά, στο ντουέτο με την Elsa, αλλά και στην «αφήγηση» της τρίτης πράξης.<sup>373</sup>

---

diventando entusiastico al racconto che non credo siasi mai udito si ben cantato a Torino [...], «Carteggi dall'Interno. Torino 24 novembre», *Cosmorama*, Anno LX, N. 45 (29.11.1895), σ. 2.

<sup>371</sup> «Fu il terzo frionfo del prediletto artista nella corrnte stagione. Lo si piò vedere dalle seguenti citazione di quei giornali: *Gazzetta di Torino*: "Bene l'esecuzione del *Lohengrin*, specialmente da parte del rinomato tenore Apostolu che come in tutte le opere fu un protagonista mirabile ed efficace, ben degno dei battimani e delle acclamazioni tributategli". *Il Nuovo Giornale*: "Fra gli esecutori del *Lohengrin*, degno di lode il bravo tenore Apostolu, a cui convien assai bene la parte del protagonista. Fu molto applaudito ed a ragione". *La Stampa*: "Il tenore Apostolu interpretò egregiamente il personaggio di *Lohengrin*, fu applauditissimo e divette bissare il racconto dell'ultimo atto", «Il tenore Giovanni Apostolu nel *Lohengrin* al Vitt. Em. di Torino», *Cosmorama*, Anno LX, N. 46 (6.12.1895), σ. 4. Πρβλ. και την κριτική του «Nemo», «Torino 24 novembre (N.C.)», *Mondo Artistico*, Anno XXIX, N. 50 (1.12.1895), σ. 8.

<sup>372</sup> Βλ. «Telegrammi. Venezia 13», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XXXVI, N. 1610 (15.2.1898), σ. 1, «Telegrammi. Venezia 21», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XXXVI, N. 1611 (23.2.1898), σ. 1, «Venezia» *Il Mondo Artistico*, Anno XXXII, N. 9-10 (21.2.1898), σ. 10.

<sup>373</sup> Il Mavrovano, «Odessa, 30 novembre (N.C.)», *Il Mondo Artistico*, Anno XXXIII, N. 51 (11.12.1899), σ. 9, «Odessa», *Gazzetta Teatrale Italiana*, Anno XXVIII, N. 33 (20.12.1899), σ. 2, «Telegrammi. Odessa 15», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XXXVII, N. 1698 (23.12.1899), σ. 1, «Telegrammi. Odessa 15», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XXXVIII, N. 1751 (18.12.1900), σ. 1, Il Mavrovano, «Odessa, 12 dicembre (N.C.)», *Il Mondo Artistico*, Anno XXXIV, N. 52 (21.12.1900), σ. 8, «Odessa, 13 dicembre», *Cosmorama*, LXIX, N. 37-38 (22.12.1900), σ. 3, «Telegrammi. Odessa 19», *Rivista Teatrale Melodrammatica*,

Στην Αθήνα ο απόηχος της επιτυχίας του στον ρόλο αυτόν έφτασε, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο με τις συναυλίες, πολύ νωρίτερα – ήδη από την πρώτη του ερμηνεία του ρόλου το 1893 θεωρήθηκε «Λοεγκρῖνος θαυμάσιος λόγω δυνάμεως φωνῆς, ἀσφαλοῦς τονίσεως, λεπτότητος αἰσθήματος καὶ κράτους τῆς σκηνῆς», έδρεψε «δάφνας θαλερὰς [...] ἐν Τουρίνω».<sup>374</sup>

Δεν είναι χωρίς σημασία πως η επιτυχία του Αποστόλου στον βαγκνερικό ρόλο είχε γίνει γνωστή στο ελληνικό κοινό την εποχή εκείνη, όπως και η μαθητεία του Λάλλα κοντά στον Γερμανό συνθέτη ήταν κάτι που επισημαινόταν με κάθε ευκαιρία. Ο ελληνικός Τύπος ήταν περήφανος που τα τέκνα της πατρίδας κινούνταν στον κόσμο του Wagner.

---

Anno XXXIX, N. 1811 (21.12.1901), σ. 1, Cοc., «Odessa», *Il Mondo Artistico*, Anno XXXVI, N. 1-2 (1.1.1902), σ. 20.

<sup>374</sup> *Έφημερίς*, 29.9.1893.

## Υποκεφάλαιο 2.

### Ανθρωποι που γνώρισαν το έργο του Wagner στην Ευρώπη και στην καθ' ημάς Ανατολή.

Σημαντικότατος, αν όχι ο σημαντικότερος, διάυλος γνωριμίας με το έργο και τη σκέψη του Richard Wagner αποτέλεσαν τα ταξίδια Ελλήνων λογίων στην Ευρώπη, και, βασικότερα, στη Γερμανία. Εκεί η επαφή με τον κόσμο του Wagner έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην προσωπική δημιουργία των λογίων αυτών, και, κατ' επέκταση, στη διάδοση του βαγκνερισμού στην Ελλάδα. Στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν η εμπειρία μιας παράστασης που λειτούργησε καθοριστικά για την μύηση στον βαγκνερισμό, αλλά συχνά η εμπειρία αυτή συνοδευόταν και από περαιτέρω διερεύνηση και ενασχόληση με το φαινόμενο «Wagner». Έτσι η πρώτη επαφή με τον συνθέτη και το έργο του έγινε, κατά κύριο λόγο, στον τόπο όπου άνθισε το φαινόμενο και αδιαμεσολάβητα. Λογοτέχνες όπως ο Βιζυηνός, ο Προβελέγγιος, ο Δροσίνης, ο Χατζόπουλος και ο Καμπύσης προσχώρησαν στη βαγκνερική θρησκεία ύστερα από την εμπειρία βαγκνερικής παράστασης στη Γερμανία, ενώ ο Καβάφης και ο Καζαντζάκης είχαν μια λιγότερο αυθεντική εμπειρία στην Αλεξάνδρεια και στην Αθήνα αντίστοιχα, όχι όμως με λιγότερο σημαντική επιρροή. Σε παράσταση, ή, πιθανότερα, σε συναυλία στη Γερμανία φαίνεται πως οφειλόταν και η πρώτη επαφή του Αγγελου Βλάχου με το έργο του Wagner, η οποία υπήρξε επίσης καθοριστική για το έργο του Έλληνα λογοτέχνη, αν και με αρνητικό πρόσημο. Αντίστοιχη θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν και η όποια εμπειρία του Εμμανουήλ Ροΐδη. Οι μουσικοί Γεώργιος Νάζος και Λαυρέντιος Καμηλιέρης πριν να αναλάβουν σημαντικές θέσεις στην καλλιτεχνική ζωή της Αθήνας (ο πρώτος έγινε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών και ο δεύτερος δάσκαλος στο Ωδείο και Πρόεδρος της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών), είχαν επισκεφθεί το Bayreuth. Ο σκηνοθέτης Κωνσταντίνος Χρηστομάνος που είχε ζήσει και σπουδάσει στη Βιέννη μοιραζόταν με την μαθήτριά του στα ελληνικά, αυτοκράτεια της Αυστρίας, όχι μόνο την αγάπη για την ελληνική γλώσσα και τον πολιτισμό, αλλά και για το έργο του Wagner. Αλλά η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση βαγκνερισμού είναι εκείνη που, αν και εμφανίζεται σε προσωπικά αδημοσίευστα και δημοσιευμένα κείμενα, ξεπερνά κατά πολύ τον όποιο φιλολογικό ή λογοτεχνικό βαγκνερισμό, καθώς περνάει και στην ίδια τη ζωή. Είναι η περίπτωση του Ψυχάρη. Ο Ψυχάρης διαποτίστηκε κυριολεκτικά από το πνεύμα του βαγκνερισμού, όχι μόνο στην γλωσσική του θεωρία, ή σε λογοτεχνικά του έργα, αλλά και στην προσωπική του ζωή, η οποία έμοιαζε να μιμείται εκείνη των ηρώων του Wagner. Και αυτό το παράδειγμα του βαγκνερισμού είναι, νομίζω, το πιο εντυπωσιακό.

## 1. Βλάχος, Ροΐδης, Βιζυηνός. Αρνητικά και θετικά αποτελέσματα της γνωριμίας με το έργο του Wagner στην Γερμανία.

Ο Άγγελος Βλάχος είναι ο πρώτος Έλληνας διανοητής που ασχολήθηκε επωνύμως με τον Wagner. Η γνωριμία του με το έργο του Γερμανού καλλιτέχνη θα πρέπει να έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών του Βλάχου στη Γερμανία. Το καλοκαίρι του 1861 ο νεαρός απόφοιτος και διδάκτωρ της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, ποιητής, μεταφραστής, κριτικός, μετέπειτα θεατρικός συγγραφέας, λεξικογράφος αλλά και πολιτικός, ταξίδεψε στη Γερμανία για διετείς μεταπτυχιακές σπουδές στη νομική στα πανεπιστήμια του Βερολίνου και της Χαϊδελβέργης. Η αγάπη του για τη μουσική, φανερή ήδη στην πρώτη του ποιητική συλλογή (*Ήως*, 1857), η οποία περιλάμβανε και ποιήματα γραμμένα πάνω σε μελωδίες από γνωστές άριες της εποχής,<sup>375</sup> αλλά και η μουσική του παιδεία (έπαιζε βιολί,<sup>376</sup> ενώ αργότερα συνέθεσε και κάποια κομμάτια μουσικής σαλονιού, ένα από τα οποία μας σώζεται μέχρι και σήμερα),<sup>377</sup> μας οδηγούν στην ασφαλή εικασία ότι κατά την παραμονή του στη Γερμανία ο Βλάχος θα επισκέφθηκε αίθουσες συναυλιών και θεαμάτων. Σε αυτό συνομολογεί και το ποίημά του «Τῷ μουσικῷ Βάγνερ, μετὰ δίωρον ἀκρόασιν μουσικῆς του», που, στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του τού 1875, συνοδεύεται από την επισήμανση: «ἐν Δρέσδη 1862».<sup>378</sup> Η συναυλία αυτή, που θα πρέπει να διήρκεσε περί τις δύο ώρες (κάτι που δεν φαίνεται μόνο από τον τίτλο του ποιήματος, αλλά επισημαίνεται και μέσα στο ποίημα, στον στίχο: «Ν' ἀκούση δύο συνεχεῖς ἀτελευτήτους ὥρας»), και να κόστισε 15 επάργυρα γρόσια: («Ἄντι τῶν δεκαπέντε μου ὠραίων γροσικίων / Ὡν αἱ ἐπάργυροι μορφαὶ γλυκὺ μοὶ ἐμειδίων»), ενδεχομένως να ήταν η πρώτη βαγκνερική εμπειρία του Βλάχου. Ο τελευταίος όμως δεν θα παρακολούθησε μόνο αυτήν τη συναυλία που του ενέπνευσε το ποίημα για

<sup>375</sup> Από τις όπερες *Trovatore*, *Traviata* και *Attila* του Verdi, *Semiramide* του Rossini και *Lucia di Lammermoor* του Donizetti, που μάλιστα είχαν ανέβει στο θέατρο την τρέχουσα οπερατική σαιζόν (οι τρεις - *Trovatore*, *Semiramide*, *Lucia di Lammermoor* - ανέβηκαν σίγουρα τη σαιζόν 1856-57 και οι άλλες δύο - *Traviata* και *Attila* - κατά πάσα πιθανότητα), βλ. σχετικά, καθώς και γενικότερα για τη σαιζόν όπερας 1856-57, Σαμπάνης, *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-1862)* [...], ό.π., σ. 1134-1220.

<sup>376</sup> «Τὴν Πέμπτην εἰς τοῦ Ψύλλα θὰ φθάσῃ ὁ Ἰφικράτης μὲ τὸ φλάουτον ὑπὸ μάλης, ὁ Βλάχος μὲ τὸ βιολὶ [...] καὶ θ' ἀπαγγείλῃ τοὺς στίχους τοῦ ὁ Βυζάντιος. Ἡ Κλεοπάτρα Ψύλλα θὰ καθίσῃ εἰς τὸ πιάνο διὰ νὰ παίξῃ τὴν *Λουκίαν* τοῦ *Λαμερμούρ*, θὰ τὴν συνωδεύσῃ μὲ τὸ τραγοῦδι τῆς ἡ Βικτωρία, ἡ νεωτέρα». Γεώργιος Α. Βλάχος, «Άγγελος Βλάχος», *Νέα Ἔστια*, «Αφιέρωμα στὸν Άγγελο Βλάχο», Χριστούγεννα 1949, σ. 3-13: 4.

<sup>377</sup> Βλ. σχετικά, Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Τρία μουσικά χειρόγραφα στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἁγγελου Βλάχου», *Μουσικὸς Ἐλληνομνήμων* 13 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2012), σ. 15-31, όπου και δημοσιεύεται φωτοαναστατικά ἡ σωζόμενη χειρόγραφη παρτιτούρα τῆς *Ἑλληνικῆς Πόλκας* του.

<sup>378</sup> Άγγελος Βλάχος, *Λυρικά Ποιήματα*, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν ἀδελφῶν Πέρρη, 1875, σ. 158-159. Η προσθήκη αυτή τῆς τοποχρονικῆς ἑνδείξης συγγραφῆς τοῦ ποιήματος ὑπάρχει μόνο σε αὐτὴν τὴ συγκεντρωτικὴ ἑκδοση τῶν ποιημάτων τοῦ Βλάχου και ὄχι στην πρώτη δημοσίευση τοῦ ποιήματος στην *Πανδώρα* («Ἐκ τῶν Ἐνότων, Ποιήσεις», *Πανδώρα* 390 (15.6.1866), σ. 155-162:162) και εν συνεχείᾳ στην ἑκδοση Ἁγγελος Βλάχος, *Ἐκ τῶν Ἐνότων, Λυρικά Ποιήματα, βραβευθέντα ἐν τῷ ποιητικῷ διαγωνισμῷ τοῦ 1866*, Τύποις Κτενᾶ καὶ Σούτσα, 1866, σ. 159-160, εκδιδόμενο μαζί με τον *Ἀντίνοο* τοῦ ἴδιου συγγραφέα.

τον Wagner, αλλά και πολλές άλλες, και θα επισκέφθηκε την Όπερα, όπως και θα διάβασε κείμενα και κριτικές για τον Wagner αλλά και του ίδιου του Γερμανού δημιουργού. Όπως άλλωστε θα δούμε και στη συνέχεια, ο Βλάχος είχε υπ' όψιν του τουλάχιστον ένα δοκίμιο του Wagner, το *Όπερα και Δράμα*, αλλά και τη μουσική της Εισαγωγής του *Ιπτάμενου Ολλανδού*. Η διετής παραμονή του στη Γερμανία, η επιρροή της οποίας έχει ήδη επισημανθεί από την κριτική,<sup>379</sup> έπαιξε κεντρικό ρόλο και στην σχέση του με το έργο και τη σκέψη του Wagner, κάτι που, όπως θα δούμε, αποτέλεσε μια σταθερά στην κριτική και θεωρητική δημιουργία του Βλάχου.

Στη Γερμανία θα μπορούσε να έχει γνωρίσει το έργο του Wagner και ένας άλλος Έλληνας διανοητής που βρισκόταν στην αντίποδα της αισθητικής του Βλάχου, ο Εμμανουήλ Ροΐδης (1836-1904). Ο Συριανός συγγραφέας και κριτικός είχε βρεθεί για σπουδές στο Βερολίνο το 1855-56. Την εποχή εκείνη ο Wagner είχε ήδη αρχίσει να γίνεται γνωστός στις γερμανόφωνες πόλεις της Ευρώπης, όμως όχι τόσο ώστε να είναι σχεδόν αυτονόητο ότι όποιος είχε ζήσει κάποιους μήνες σε μια γερμανική πόλη να έχει οπωσδήποτε ακούσει κάτι για αυτόν, όπως άρχισε να συμβαίνει λίγο αργότερα. Συν τοις άλλοις ο Ροΐδης υπέφερε ήδη από σοβαρά προβλήματα βαρικοΐας (αυτός ήταν άλλωστε και ένας από τους λόγους για τους οποίους είχε πάει στο Βερολίνο), γεγονός που δεν θα τον κρατούσε ενδεχομένως μακριά από αίθουσες συναυλιών, αλλά δεν αποτελούσε και τις ιδανικές προϋποθέσεις για το αντίθετο.

Αν η περίπτωση του Ροΐδη ενδιαφέρει ιδιαίτερος, και θα είχε σημασία να γνωρίζαμε ποιά ήταν τα ακούσματά του στη Γερμανία, είναι γιατί τα γραφόμενά του για τη μουσική έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Άλλωστε ο Ροΐδης, παρά το φυσικό του πρόβλημα θα πρέπει να σύχναζε στην όπερα, όπως άλλωστε μαρτυρά το πλήθος των κριτικών του για μελοδραματικές παραστάσεις στην Αθήνα. Χαρακτηριστικό είναι το δημοσίευμα της *Εφημερίδος* της 14<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1876, όπου σημειώνονται τα ονόματα και οι θέσεις των ακροατών που αγόρασαν εισιτήρια για την ενεργητική του βαρύτονου de Soria. Μεταξύ των θεατών που κάθονταν στον χώρο της ορχήστρας (δηλαδή μπροστά μπροστά για να ακούνε καλύτερα) συναντούμε και το όνομα του Εμμανουήλ Ροΐδη. Συν τοις άλλοις ο Ροΐδης γνώριζε καλά μουσική, καθώς έπαιζε και ο ίδιος, ήταν «πλαγιαυλητής άριστος», όπως σημείωνε ο Ανδρεάδης στη βιογραφία του,<sup>380</sup> ενώ τα κείμενά του που αναφέρονται στον Wagner θίγονται ζητήματα μουσικής αισθητικής με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως θα δούμε, παρότι η σχέση του με το έργο του Γερμανού δημιουργού φαίνεται να ήταν κάπως επιφανειακή.

Αντιθέτως, ο Γεώργιος Μιχαήλ Σύρμας ή Μιχαηλίδης, ο κατά κόσμον Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896) φαίνεται πως γνώρισε το έργο του Wagner σε βάθος κατά την παραμονή του στη Γερμανία έτσι όπως καταδεικνύεται όχι μόνο από το λήμμα του

<sup>379</sup> Δημήτρης Αγγελάτος, *Πραγματικότης και Ιδανικόν. Ο Αγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σ. 53.

<sup>380</sup> «Ολίγοι ἐγνώρισαν πληρέστερον τὸν κόσμον καὶ τὸν βίον ἢ ὁ Ροΐδης κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην. Ἡ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Φιλελλήνων οἰκία του ἦτο τὸ ἐντευκτήριον τῶν λογίων καὶ τῆς χρυσοῦς νεολαίας. Ὑποδοχαί, ἐκδρομαί, πρὸ παντὸς δὲ ξιφικαὶ ἀγῶνες ἦσαν εἰς τὴν ἡμερησίαν διάταξιν. Οἱ καλλιτέχναι εὗρισκον ἐν τῷ οἰκοδεσπότην πλαγιαυλητὴν ἄριστον καὶ ζωγράφον δεξιόν [...]». Α. Μ. Ανδρεάδης, *Ἐμμανουήλ Ροΐδης. Βιογραφικὸν Σημείωμα*, Ἐν Ἀθήναις, Βασιλικὸν Τυπογραφεῖον Νικολάου Χιώτη, 1911, μ'.

για τον συνθέτη στην εγκυκλοπαίδεια των Barth και Hirst, αλλά κυριότερα από την βαθειά επιρροή που άσκησε ο Γερμανός δημιουργός στο ίδιο το αφηγηματικό του έργο. Ο Θρακιώτης συγγραφέας μετά τις σπουδές στην θεολογική σχολή της Χάλκης (1872-1874) ταξίδεψε στη Γερμανία, όπου σπούδασε ψυχολογία και φιλοσοφία στη Γοττίγγη (1876-77 και 1880-81), στη Λειψία (1877-78) και στο Βερολίνο (1878-1880), πλάι στα πρώτα ονόματα της εποχής όπως ο Lotze, ο Wundt και ο Zeller.<sup>381</sup> Ενώ πριν επιστρέψει στην Ελλάδα (1884) έζησε στο Παρίσι και στο Λονδίνο. Το διάστημα της παραμονής του Βιζυηνού στη Γερμανία (1876-1880) ο Richard Wagner βίωνε το απόγειο της επιτυχίας του. Είναι βέβαιο ότι ο Έλληνας συγγραφέας παρακολούθησε τουλάχιστον μια παράσταση του *Ιπτάμενου Ολλανδού*, καθώς αυτή η όπερα αναφέρεται, αλλά και αποτελεί πηγή έμπνευσης και αναφοράς στο διήγημά του *Αί συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας*. Σε αυτό, όπως θα δούμε στο οικείο κεφάλαιο, ο συγγραφέας κάνει έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην ιστορία που μάς διηγείται και στην υπόθεση της όπερας του Wagner. Παράλληλα, αξιοποιεί ένα βασικό δομικό στοιχείο της βαγκνερικής συνθετικής τεχνικής, τη χρήση του Leitmotiv, και το εντάσσει στο αφηγηματικό του έργο. Στην περίπτωση του Βιζυηνού, η διαμονή στη Γερμανία και η εκεί γνωριμία με τον Βαγκνερισμό ήταν πραγματικά καθοριστική για την εξέλιξη του έργου του.

Είναι κάτι περισσότερο από βέβαιο ότι εκτός από τον Βλάχο, τον Ροΐδη και τον Βιζυηνό, αλλά και τους ανθρώπους που θα συναντήσουμε στη συνέχεια, οι Έλληνες που ταξίδεψαν στην Ευρώπη και γνώρισαν εκεί το έργο του Wagner ήταν πολύ περισσότεροι.

---

<sup>381</sup> Συγκεκριμένα με τον Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) παρακολούθησε στο Πανεπιστήμιο της Γοττίγγης (1876-77) το μάθημα της «Ψυχολογίας» και της «Φιλοσοφίας της φύσεως», και έκανε μαζί του τη διατριβή του (1880-81) στο ίδιο πανεπιστήμιο· με τον Wilhelm Wundt (1832-1920) στη Λειψία (1877-78) «Ανθρωπολογία» και με τον Eduard Zeller (1814-1908) στο Βερολίνο (1878-80) «Μεταφυσική» και «Ηθική του Αριστοτέλη». Για τις σπουδές του Βιζυηνού στη Γερμανία βλ. Π. Σιδερά-Λύτρα, «Ο Γεώργιος Βιζυηνός φοιτητής στο Πανεπιστήμιο της Γοττίγγης», *Θρακικά*, Σειρά Β', τ. 11 (1996-97), σ. 41-72· Αλέξανδρος Σιδεράς, «Ο Γεώργιος Βιζυηνός φοιτητής στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου», *ό.π.* σ. 115-121· του ίδιου «Τὸ διδακτορικό δίπλωμα τοῦ Γεωργίου Βιζυηνοῦ», *Νέα Ἐστία* 1719 (Μάρτιος 1999), σ. 241-253. Πρβλ. και Michaela Prinzing, «Το παιδί, το παιχνίδι και η αισθητική παιδεία: Το επιστημονικό έργο του Γ.Μ. Βιζυηνού και η φιλοσοφική ψυχολογία του 19<sup>ου</sup> αιώνα», Α. Αργυρίου - Κ. Α. Δημάδης - Α. Δ. Λαζαρίδου (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, 1453-1981*, τ. Α', Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σ. 395-404.

## 2. Ο μελλοντικός διευθυντής του Ωδείου Αθηνών στο Bayreuth.

Ο Γεώργιος Νάζος (1862-1934) αποτελεί μια από τις πιο παρεξηγημένες και συκοφαντημένες μορφές της νεοελληνικής ιστοριογραφίας.<sup>382</sup> Αναμφίβολα η σημαντικότερη προσωπικότητα σε ό,τι αφορά την οργάνωση και επιβίωση του ιδρυμένου το 1871 Ωδείου Αθηνών (του αρχαιότερου μουσικοδραματικού ιδρύματος στη χώρα μας), ο Νάζος έθεσε, από το 1890, οπότε και βρέθηκε στο τιμόνι του Ωδείου, τις βάσεις της αναδιοργάνωσης της λειτουργίας του ιδρύματος αλλά και της μουσικής παιδείας στην Ελλάδα γενικότερα, τοποθετώντας τον πήχυ πολύ ψηλά και εξασφαλίζοντας για το Ωδείο μακροημέρευση, η οποία δεν διεκόπη μέχρι και σήμερα.

Ο Γεώργιος Νάζος γεννήθηκε στην Αθήνα. Σε εφηβική ηλικία έχασε την μητέρα του και ο πατέρας του αποφάσισε να τον στείλει στον Μόναχο, όπου ζούσε η αδελφή του Άρτεμις, παντρεμένη, από το 1877, με τον ζωγράφο Νικόλαο Γύζη. Είχε ξεκινήσει στην Αθήνα μαθήματα πιάνου, ενώ συχνά ζητούσε από την αδελφή του να αποστείλει παρτιτούρες από την Γερμανία. Μάλιστα δεν αποκλείεται κάποιες παρτιτούρες, που έχουν βρεθεί στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών και φέρουν τα ονόματα των δύο αδελφών του (της Αρτέμιδος Γύζη και της Ουρανίας Νάζου) στα γερμανικά, να αποτελούν μέρος αυτής της μουσικής αποστολής. Εκτός από ένα βιβλίο με άριες του Schubert (που φέρει τις υπογραφές και των δύο αδελφών) και μια ανθολογία από άριες για σοπράνο (με την υπογραφή της Ουρανίας μόνο), ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια παρτιτούρα (με την υπογραφή της Ουρανίας) που περιέχει μεταγραφή για σόλο πιάνο του Τριστάνου,<sup>383</sup> και φέρει σφραγίδα γερμανικού βιβλιοπωλείου του Μονάχου (Josef Seilluz, München). Αν οι παρτιτούρες αποτελούν μέρος της αποστολής του 1877 και δεν περιήλθαν στην κατοχή του μελλοντικού διευθυντή του Ωδείου Αθηνών αργότερα, τότε ο νεαρός επίδοξος μουσικός, θα πρέπει να είχε τη δυνατότητα να μελετήσει παρτιτούρες του Wagner πριν να ταξιδέψει για περαιτέρω σπουδές στη Γερμανία.

Βεβαίως, ο Νάζος στην βαυαρική πρωτεύουσα θα είχε τη δυνατότητα να λάβει μουσικές σπουδές υψηλού επιπέδου. Έτσι, όταν μετέβη στο Μόναχο, το 1879, συνέχισε τα μαθήματα πιάνου κατ' οίκον και δύο χρόνια μετά γράφτηκε στο Ωδείο του Μονάχου. Όπως μας πληροφορεί ο Γεώργιος Δροσίνης,<sup>384</sup> σύμφωνα με τα μητρώα του ιδρύματος ο Νάζος σπούδασε πιάνο με τον Giehre, τραγούδι με τους Adolf Schimon (1820-1887),<sup>385</sup> και Falkner και αντίστιξη με τον Joseph Rheinberger, τον δάσκαλο, και

<sup>382</sup> Ακόμη και σε έκδοση του 2013 (Γιώργος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917). Ο μεγάλος άδικημένος τής έντεχνης νεοελληνικής μουσικής. Δοκιμή βιογραφίας*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2013) διαβάζουμε για τον «πανθομολογουμένως ατάλαντο και άμουσο Γεώργιο», Νάζο (σ. 36), τον «ατάλαντο διευθυντή του Ωδείου Αθηνών» (σ. 213), τον «ατάλαντο προστατευόμενο [του Συγγρού] Γεώργιο Νάζο» (σ. 410), ο οποίος κατά τον συγγραφέα είχε φτιάξει ένα ωδείο, «που ύποβάθμιζε συστηματικά την παραγωγή μουσικών όρχηστρας» (σ. 603).

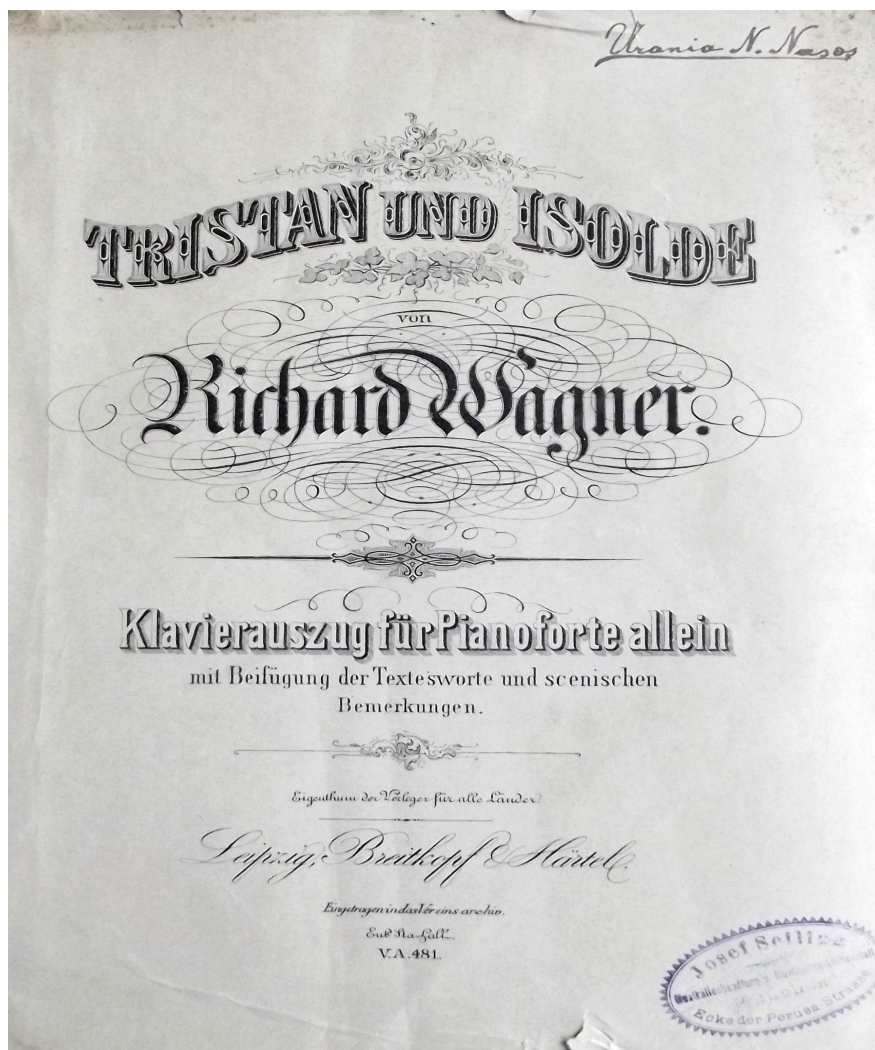
<sup>383</sup> *Tristan und Isolde*, von Richard Wagner, Klaviersatz für Pianoforte allein, mit Beifügung des Textesworte und scenischen Bemerkungen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, χ.χ.

<sup>384</sup> Γεώργιος Δροσίνης, *Γεώργιος Νάζος και τὸ Ωδείο Αθηνών*, Αθήνα, Έστια, 1938, σ. 27.

<sup>385</sup> Για τον Adolf Schimon βλ. το ομώνυμο λήμμα του Hubert Reitterer στο *Österreichisches Biographisches*



του Λάλλα, όπως είδαμε και λίγο πριν, στην τάξη του οποίου γράφτηκε το 1883.<sup>386</sup> Ακόμη, σύμφωνα με τις πληροφορίες του Δροσίνη, ο Νάζος είχε μαθητεύσει και κοντά στον Ludwig Thuille (1861-1907), που ήταν πτυχιούχος του ίδιου ωδείου (αποφοίτησε έναν χρόνο μετά την εγγραφή του Νάζου σε αυτό). Ο Thuille υπήρξε, αργότερα, δάσκαλος, μεταξύ άλλων και του Richard Strauss, ενώ η *Harmonielehre* που συνέταξε λίγο πριν τον θάνατό του μαζί με τον Rudolf Louis ήταν για χρόνια βιβλίο αναφοράς. Σύμφωνα με τον Δροσίνη, η σχέση του Νάζου με τον Αυστριακό συνθέτη και παιδαγωγό εξελίχθηκε σε μακρόχρονη φιλία.



Σπαρτίτο του βαγκνεरिकού μουσικού δράματος Τριστάνος και Ιζόλδη, που φέρει την υπογραφή της Ουρανίας Νάζου, αδελφής του Γεωργίου (Αρχείο Ωδείου Αθηνών)

*Lexikon 1815–1950* (ÖBL). Band 10, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1994, προσβάσιμο και ηλεκτρονικά στο [http://www.biographien.ac.at/oebl\\_10/142.pdf](http://www.biographien.ac.at/oebl_10/142.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 12.2.2017).

<sup>386</sup> *Die Münchner Musikschültagebücher (Inspektionsbücher)*, von Joseph Rheinberger, ό.π. Ο Γεώργιος Νάζος καταγράφεται με αύξοντα αριθμό 173, ημερομηνία εγγραφής το 1883 και τόπο καταγωγής την Αθήνα.

Το διάστημα των σπουδών του στο Ωδείο του Μονάχου ο νεαρός Γεώργιος αποφάσισε να κάνει και ιδιαίτερα μαθήματα αρμονίας (πιθανόν με τον Ludwig Thuille) έτσι ώστε να προχωρήσει γρήγορα και να κερδίσει χρόνο και πράγματι, κατάφερε να υπερπηδήσει έναν χρόνο σπουδών.<sup>387</sup> Κατά το πρώτο και δεύτερο έτος σπουδών του (1881-1882 και 1882-1883) ο Νάζος διέπρεψε στα δύσκολα μαθήματα του Ωδείου του Μονάχου.<sup>388</sup> Ήταν εκείνη την εποχή, το καλοκαίρι του 1883, λίγους μήνες μετά τον θάνατο του Wagner που ο Γύζης του έγραφε από το Brixlegg, όπου είχε μεταβεί με την οικογένειά του για θερινές διακοπές, προς τον Νάζο που είχε παραμείνει στο Μόναχο:

[...] Μόνο παράδες δεν έχουμε πολλούς. Αν είχαμε απ' αυτούς, τότε θα έλάμβανες γράμμα μας από την Βενετίαν και απ' εκεί πια θα σου στέλναμε μπαρμπουνάρες και μελιτζάνες, θα σου στέλναμε και ζωγραφιστό το παλάτι που σου άφησε χρόνους ο κολέγας σου Βάγνερ. Τί να γίνει; ούτε συ μπαρμπούνια ούτε έμεις Βενετίαν [...].<sup>389</sup>

Το επόμενο καλοκαίρι ο Νάζος ταξίδεψε σε διάφορες πόλεις της Γερμανίας, πιθανόν και για να αναζητήσει άλλον δάσκαλο ή ίδρυμα σπουδών, καθώς δεν ήταν ευχαριστημένος με τον καθηγητή που είχε στο Ωδείο του Μονάχου. Τότε ταξίδεψε και στο Bayreuth. Σε σχετική επιστολή του της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου 1884 περιέγραφε και το δικό του προσκύνημα στον ναό του Wagner (οι προσθήκες σε αγκύλες του Δροσίνη):

Καθώς γνωρίζετε, τὸ θέατρον τοῦ Βάγνερ, εὐρίσκεται εἰς τὸ ὑψηλότερον μέρος

<sup>387</sup> Όπως περιέγραφε σε σχετικό γράμμα του προς τον πατέρα του τον Ιανουάριο του 1882 (Δροσίνης, *ό.π.*, σ. 30), θα κατάφερνε να κερδίσει, έτσι, δύο έτη σπουδών. Τελικώς υπερπήδησε ένα έτος (*ό.π.*, σ. 32).

<sup>388</sup> Οι αθηναϊκές εφημερίδες μιλούσαν για τις εξαιρετικές επιδόσεις του το καλοκαίρι του 1882: «Ὁ ἐν τῷ Ωιδεῖῳ τοῦ Μονάχου σπουδάζων τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μάλα διαφαινόμενος νέος κ. Γεώργιος Ν. Νάζος, τῆς γνωστῆς συμπολίτιδος ἡμῶν οικογενείας, ἐξετασθεὶς τελευταῖον ἔλαβε τὸν βαθμὸν ἄριστα, χειροκροτούμενος ὑπὸ πάντων διὰ τὰ μεγάλας ἐλπίδας ἃς παρέχει ὅτι θὰ καταστή διαπρεπῆς μουσικὸς καὶ θὰ τιμήσῃ τὴν Ἑλλάδα», *Νέα Ἐφημερίς*, 25.7.1882. Αν και ο ίδιος διέψευδε το γεγονός σε επιστολή του προς τον πατέρα του («Εἰς τὰς ἐφημερίδας ἐδιάβασα τὰ ὅσα περὶ ἐμοῦ γράφουν. Θὰ εὐχαριστούμην καὶ ἐγὼ ἐὰν ἔγραφαν πράγματα ἀληθῆ, ὄχι ὅμως νὰ γράφουν ὅτι ἐγὼ εἰσηλθὼν εἰς τὰς τάξεις τῶν συνθέσεων καὶ μάλιστα διὰ χειροκροτημάτων, πρᾶγμα τὸ ὅποιον οὔτε ἐγὼ ὁ ἴδιος γνωρίζω. Καλὸν μὲν νὰ γράφουν, ὄχι ὅμως νὰ ὑπερβαίνουν τὰ ὅρια. Μετὰ 15 ἡμέρας θὰ δώσω τὰς ἐξετάσεις μου διὰ νὰ εἰσέλθω εἰς τὰς συνθέσεις. Αὐτὴ ἡ ἐξέταση τὴν ὅποιαν θὰ δώσω, εἶναι ἢ δυσκολωτέρα τῶν ὄσων μέχρι τῆς ὥρας ἔδωσα», επιστολή τῆς 2.9.1882, Δροσίνης, *ό.π.*, σ. 31), τελικώς, πράγματι, πέτυχε στις εξετάσεις και μάλιστα υπερπήδησε και την τάξη που επιθυμούσε. Το επόμενο έτος τα αντίστοιχα επαινετικά σχόλια που δημοσιεύθηκαν στον ελληνικό Τύπο (η *Νέα Ἐφημερίς* σημείωνε την 14<sup>η</sup>.7.1883: «Ὁ ἐν τῷ Ωιδεῖῳ τοῦ Μονάχου σπουδαστῆς τῆς μουσικῆς κ. Γ. Νάζος γράφει ἢ Κλειῶ, δὸς τὰς ἑαυτοῦ ἐξετάσεις ἐν τοῖς διδαχθεῖσι μαθήμασι λήγοντος ἔτους ἡξιώθη καὶ πάλιν ἐν τῆς θεωρητικοῖς καὶ πρακτικοῖς μαθήμασι τοῦ ἐπιζήλου βαθμοῦ "ἄριστα" μετ' ἐπαίνων») φαίνεται πως ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα, όπως επιβεβαιώνει σχετική επιστολή του πατέρα του στις 5 Ιουλίου του 1883 (*ό.π.*, σ. 33).

<sup>389</sup> Επιστολή τῆς 26<sup>ης</sup> Αυγούστου 1883 του Γύζη προς τον Νάζο, Δροσίνης, *ό.π.*, σ. 34.

τῆς πόλεως Bayreuth, τὰ δὲ πέριξ εἶναι κατάφυτα, ὥστε μετὰ τὴν πρώτην καὶ τὴν δευτέραν προᾶξιν γίνεται ἕνας περίπατος, ἐκείνην δὲ τὴν βραδυὰ θὰ ὑπερέβαιναν τὰς 4.000 [οἱ θεαταί]. Μεταξὺ ὄλων αὐτῶν ἦτο καὶ ἡ βασίλισσά μας [Ὀλγα], ἡ ὁποία ἦτο παντελῶς ἄγνωστη, ἐγὼ ὅμως τὴν ἐγνώρισα, ὠφελούμενος δὲ καὶ τοῦ περιπάτου εἶδον καὶ τὴν βασίλισσα ἐκ τοῦ πλησίον. Εἰς τὸ Bayreuth ἔμεινα δύο ἡμέρας [...].<sup>390</sup>

Ἡ παράσταση που παρακολούθησε ὁ Νάζος μαζί με τὴν βασίλισσα Ὀλγα το καλοκαίρι τοῦ 1884 στο Bayreuth ἦταν ὁ *Parsifal*. Δὲν γνωρίζουμε ἀν ἐπρόκειτο γιὰ τὴν πρώτη βαγκνερική παράσταση που παρακολούθησε ὁ Νάζος, τὸ Bayreuth ἦταν πάντως ὁ μόνος θεατρικὸς χώρος ὅπου μποροῦσε κανεὶς τότε, καὶ γιὰ πολλές δεκαετίες ἀκόμη, νὰ δεῖ καὶ νὰ ἀκούσει τὸν *Parsifal*. Στὸ Μόναχο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες γερμανικὲς πόλεις, ὁ νεαρὸς Νάζος εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ παρακολουθήσει πλήθος συναυλιῶν καὶ παραστάσεων καὶ μποροῦμε μὲ μεγάλη ἀσφάλεια νὰ υποθέσουμε πως κάτι τέτοιο συνέβη. Πάντως, ἡ αυστηρὴ γερμανικὴ μουσικὴ παιδεία, ἡ ζωὴ τοῦ στη Γερμανία, ἀλλὰ καὶ ὁ καλλιτεχνικὸς κύκλος στὸν ὁποῖο κινούνταν ὁ Γύζης δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐπηρέασαν βαθιὰ τὸν μετέπειτα ἐπικεφαλῆς τοῦ πρώτου μουσικοδραματικῆς ἰδρύματος τῆς χώρας μας στὶς ἐπιλογές του, οἱ ὁποῖες συχνὰ επικρίθηκαν ὡς υπερβολικὰ αυστηρές, ποτὲ ὅμως δὲν ἀμφισβητήθηκαν γιὰ τὴν κλίση τοῦ πρὸς τὴν γερμανικὴ κουλτούρα, καὶ ἰδιαίτερος ἐκείνη που ἀνήκε στὸν κύκλο τοῦ Wagner. Ὅπως θα δούμε καὶ στὸ τέταρτο κεφάλαιο, ὁ διευθυντὴς τοῦ Ωδείου Ἀθηνῶν εἶχε θεωρηθεῖ «ἐνθουσιώδης θιασώτης τοῦ Βάχ, τοῦ Βετόβεν καὶ τοῦ Βάγνερ»<sup>391</sup> ἀπὸ τὴν Martha Remmert, τὴν βιρτουόζο πιανίστα, μαθήτριά του Franz Liszt.

<sup>390</sup> Δροσίνης, ὁ.π., σ. 37.

<sup>391</sup> «Ἡ Μουσικὴ ἐν Ἀθήναις. Τί λέγει μίᾳ Γερμανίς», *Τὸ Ἄστυ*, 11.9.1899. Βλ. καὶ τὸ τέταρτο κεφάλαιο.

### 3. Ο Προβελέγγιος, ο Δροσίνης και ο «δρόμος προς τη Δαμασκό».

Ο ποιητής, θεατρικός συγγραφέας και Ακαδημαϊκός Αριστομένης Προβελέγγιος (1850-1936), που μετά τη θητεία του στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, ταξίδεψε για περαιτέρω σπουδές στα πανεπιστήμια του Μονάχου, της Λειψίας και της Ιένας, βρέθηκε και αυτός, όπως και ο Βιζυηνός, στη Γερμανία (και μάλιστα σε πόλεις όπως το Μόναχο και η Λειψία) σε μια εποχή που θα ήταν αδύνατον να μην γνωρίσει το έργο του Richard Wagner. Η σχέση του με τη μουσική είχε ξεκινήσει από παλιά. Όπως διηγείται ο ίδιος, όταν ήταν εννιά χρονών, εκτός από το να σκαρφαλώνει στα δέντρα και να λικνίζεται στα κλαριά, «είχ[ε] καὶ μιὰν ἄλλη χαρά: τὸ πιάνο», καθώς η μουσική ασκούσε στην ψυχή του μιαν «ἀνεκκλάλητη γοητεία».<sup>392</sup> Συνήθιζε τότε να ακούει την αδελφή του να παίζει στο πιάνο, μεταξύ άλλων και *Lucia di Lammermoor* και υπό τους ήχους αυτούς του Donizetti ξεφύλλιζε εικονογραφημένες εκδόσεις της *Comtesse Charny* του Δουμά πατρός και έτσι να ονειροπολεί. Αργότερα ξεκίνησε μαθήματα πιάνου κοντά στον Alphonse Holstein, ο οποίος θαύμαζε την κλίση του στην μουσική και τον προόριζε για σπουδαίο μουσικό.<sup>393</sup> Δεν αποκλείεται η πρώτη γνωριμία του Προβελέγγιου με την μουσική του Wagner να οφειλόταν στον δάσκαλό του, καθώς ο τελευταίος, ερμηνευτής του πιάνου ο ίδιος, είχε δώσει συναυλίες στην Αθήνα, από το πρόγραμμα των οποίων δεν έλειπε ο Wagner.<sup>394</sup>

Έτσι είναι μάλλον ή βέβαιον ότι όταν ο Προβελέγγιος βρέθηκε στη Γερμανία, θα παρακολούθησε συναυλίες και παραστάσεις, κάτι που μαρτυρεί και η κόρη του Σοφία, κάνοντας ιδιαίτερη μνεία στον Wagner: «Στὸ Μόναχο, ὅπου ἐπῆγε γιὰ νὰ τελειώσει τὶς σπουδές του, παρακολουθοῦσε μέσα σὲ τόσα ἄλλα: μαθήματα στὸ Πανεπιστήμιο, θέατρο, ὄπερα, (ἐθαύμαζε τὸν Βάγκνερ καὶ εἶχε στὴ βιβλιοθήκη του ὅλα τὰ λιμπρέττα τῶν μελοδραμάτων του), μουσεῖα, ἐκθέσεις, συναυλίες, διαλέξεις».<sup>395</sup> Την βιβλιοθήκη του Προβελέγγιου στη Σίφνο δεν κατάφερα να την επισκεφθώ, αλλά στο αρχείο του που φυλάσσεται στο KEINE της Ακαδημίας Αθηνών σώζεται ένα πρόγραμμα συναυλίας του 1880 (29.5.1880) στη Λειψία, που περιλαμβάνει

<sup>392</sup> Α. Προβελέγγιος, «Ἡ πρώτη μου ἀγάπη», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 10 (1931), σ. 56-57: 56.

<sup>393</sup> «Εἶχα δὲ τότε [τὸ 1869] διδάσκαλον εἰς τὸ πιάνο τὸν Ὀλστάϊν, τὸν ὁποῖον ἐξέπληττεν ἡ ἰδιοφυῖα μου, καὶ ἔλεγεν εἰς τοὺς γονεῖς μου ὅτι θὰ γίνω σπουδαῖος μουσικός», Α. Προβελέγγιος, «Πῶς ἔγραψα τὸν *Θησέα*, τὸ πρῶτον ἔργον μου», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 6 (1927), σ. 291-296: 291.

<sup>394</sup> Ξέρουμε πῶς ὁ Holstein εἶχε δώσει τουλάχιστον μία συναυλία στὸ Ὡδεῖο Αθηνών, στὴν ὁποία, σύμφωνα με τὴν *Νέα Ἐφημερίδα*, ἐπαιξε τὸ εμβατήριον τοῦ *Tannhäuser* «ὡς κυβερνήτη[ς] ἔμπειρο[ς], ὅστις προσεκτικὸς καὶ μόνον τοὺς κανόνας τῆς τέχνης ἔχων ὡς γνώμονά του, πηδαλιουχ[οῦσε] τὸ σκάφος αὐτοῦ διὰ τῶν μουσικῶν συμπλεγμάτων, ψυχρῶς πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτοῦ ἀτενίζων, ἐν ἑαυτῷ μόνον ἐμπιστευόμενος», *Νέα Ἐφημερίς*, 18.2.1882, πρβλ. καὶ τὸ τέταρτο κεφάλαιο.

<sup>395</sup> Σοφία Προβελέγγιου Σουλιώτη, «Ὁ ποιητὴς Ἀριστομένης Προβελέγγιος», *Πελεκάν*, Ἀφιέρωμα στὸν Ἀριστομένη Προβελέγγιο, «Τριάντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο» (Καλοκαίρι 1966), σ. 29-32: 31. Το ἀπόσπασμα αὐτὸ ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Πελεκάν* που φυλάσσεται στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Προβελέγγιου στὴν Ακαδημία Αθηνών, παραθέτει καὶ ὁ Γεώργιος Τσατσαρώνης στὴν διδακτορικὴ του διατριβή (*Ἀριστομένης Ι. Προβελέγγιος, 1850-1936, Ἐνας πρωτοπόρος τῆς παιδικῆς λογοτεχνίας*, διδακτορικὴ διατριβή, Ἰωάννινα 2006, σ. 65), παραλείποντας ὁμῶς τὴ φράση που λέει ὅτι ὁ Προβελέγγιος εἶχε στὴ βιβλιοθήκη του ὅλα τὰ λιμπρέττα τοῦ Wagner.

και την εισαγωγή του *Tannhäuser* (βλ. την εικόνα στην επόμενη σελίδα). Στο Μόναχο ο Προβελέγγιος κινήθηκε σε έναν κύκλο που σίγουρα γνώριζε το έργο του Wagner. Μεταξύ άλλων συναναστράφηκε και τον Γερμανό ηθοποιό Ernst von Possart, ο οποίος, όπως μας αφηγείται ο ίδιος ο ποιητής, τον προέτρεψε να ασχοληθεί με την υποκριτική, κάτι που ο Προβελέγγιος σκεφτόταν πολύ σοβαρά.<sup>396</sup> Ο Ernst von Possart (1841-1921), αδελφός του ζωγράφου Felix Possart (1837-1928) ήταν διάσημος Γερμανός ηθοποιός (είχε διαπρέψει σε κλασικούς ρόλους) και σκηνοθέτης, που έδρασε κυρίως στη Γερμανία, ενώ από το 1895 έως το 1906 ήταν διευθυντής της όπερας του Μονάχου, ενός θεατρικού χώρου που φιλοξένησε κατ' εξοχήν τα μουσικά έργα του Richard Wagner. Ως ηθοποιός είχε λάβει συγχαρητήρια επιστολή από τον Ibsen για την ερμηνεία του στην πρώτη παρουσίαση του έργου του τελευταίου *Τα στηρίγματα της κοινωνίας* το 1878, ενώ ήταν εκείνος ο ηθοποιός για τον οποίο ο Richard Strauss συνέθεσε το μελόδραμα *Epoch Arden* (για αφηγητή και πιάνο) και μαζί του περιόδευσε σε όλη τη Γερμανία παρουσιάζοντάς το (1896). Η αρνητική κριτική του Wagner για την ερμηνεία τού Possart στον ρόλο του Touchstone στο σαιξπηρικό *Όπως σας αρέσει, μοιάζει να οφείλεται περισσότερο στον αντισημιτισμό του συνθέτη και λιγότερο στην ερμηνεία του Εβραίου ηθοποιού.*<sup>397</sup> Ως σκηνοθέτης και παραγωγός ο Possart ανέβασε πολλά θεατρικά αλλά και οπερατικά έργα. Λέγεται ότι διακρινόταν για το ταλέντο του να διαβλέπει το ιδιαίτερο χάρισμα τού κάθε ηθοποιού.<sup>398</sup> Ο Possart το 1868 παντρεύτηκε την υψίφωνο Anna Deinet (1843-1919), η οποία υπήρξε η πρώτη Brangäne την παγκόσμια πρεμιέρα του *Τριστάνου* το 1865 καθώς και η πρώτη Helmwige στην πρεμιέρα της *Βαλκυρίας* το 1869. Η κόρη του ζεύγους Possart, Ernestine (1875-1946) έκανε επίσης καριέρα στο λυρικό θέατρο με το όνομα Ernestine Delsarta ενώ παντρεύτηκε τον τενόρο Robert Hutt. Αυτός ήταν ο κόσμος του Possart στον οποίο ταξίδεψε ο Προβελέγγιος, και αποφάσισε να μην παραμείνει σε αυτόν παρά τις έντονες παρααινέσεις του Γερμανού ηθοποιού, καθώς κάτι τέτοιο δεν έβρισκε σύμφωνη την μητέρα του.<sup>399</sup>

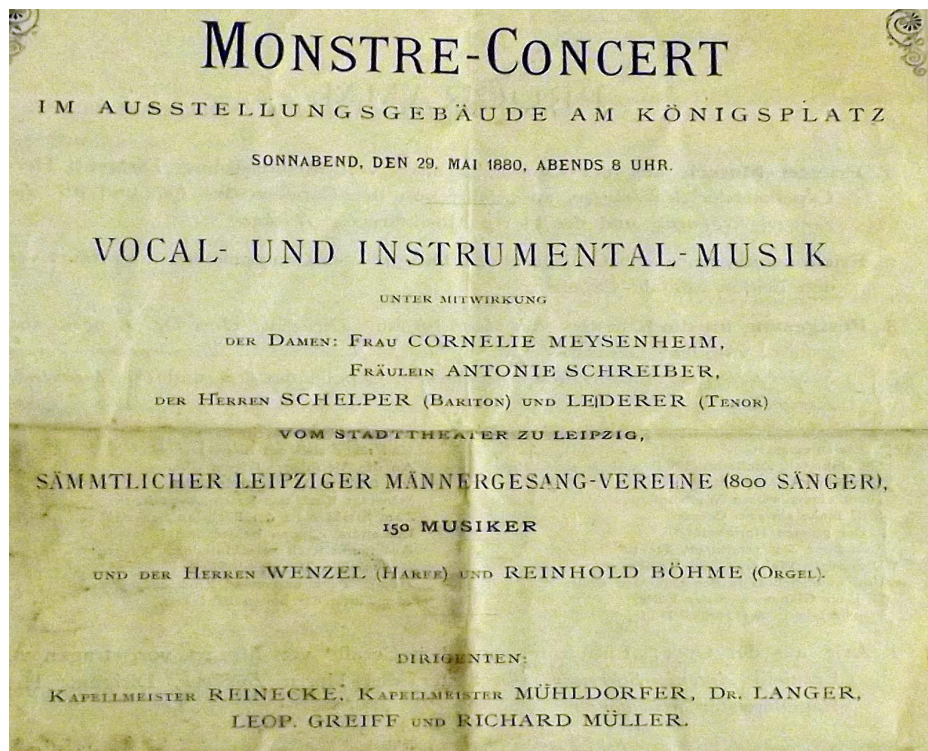
<sup>396</sup> Προβελέγγιος, «Πῶς δὲν ἔγεινα ἠθοποιός», *Ημερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 8 (1929), σ. 187-194.

<sup>397</sup> C.W., *Die Tagebücher*, III, σ. 621, εγγραφή της 14<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1880. Πρβλ. και C.W., *Die Tagebücher*, I, σ. 417 (20.7.1871), όπου πάλι γίνεται λόγος για τον Possart.

<sup>398</sup> Σύμφωνα με τους Isidore Singer και Frederick T. Haneman, που υπογράφουν το λήμμα «Ernst von Possart», στην *Jewish Encyclopedia* (<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12312-possart-ernst-von>): « His talent as actor and manager is equally great; his judgment of the capability of different actors is remarkable, always recognizing and assigning to each individual the part most suited to him».

<sup>399</sup> Προβελέγγιος, «Πῶς δὲν ἔγεινα ἠθοποιός», *ό.π.*, σ. 194.





8. *Tannhäuser-Ouverture* von Rich. Wagner. Capellen des 106. und 107. *Infanterie-Regiments* und des Herrn *Büchner*. Dirigent: Herr Musikdirector *Walther*.

Πρόγραμμα συναυλίας (29.5.1880)  
Αρχείο Προβελέγγιου (KEINE, Ακαδημία Αθηνών)

Έτσι, ο Προβελέγγιος επέστρεψε στην Αθήνα το 1881, με τον τίτλο του διδάκτορα Φιλολογίας του πανεπιστημίου της Ιένας. Παντρεύτηκε την Αγλαΐα Βλάχου (αδελφή του Άγγελου Βλάχου) και απέκτησαν δύο κόρες. Ο πρόωρος θάνατός της τον οδήγησε στην χρόνια απόσυρσή του στο νησί της Σίφνου, αλλά «δέν ήταν έρημίτης, δέν ήταν άσκητικός, όπως τόν φαντάζονται οί νεώτεροι πού δέν τόν έγνώρισαν. Ήθελε τήν έπαφή μέ τούς ανθρώπους»,<sup>400</sup> επεσήμαινε η κόρη του Σοφία. Ταξίδευε συχνά στην πρωτεύουσα, και διατηρούσε επαφές με τους φιλολογικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους. Όπως συνέχιζε η Σοφία Σουλιώτη:

Στήν Αθήνα είχε πολλούς φίλους. Τούς ποιητές τής έποχής του, τούς λογοτέχνες, τούς καλλιτέχνες, τούς δημοσιογράφους. Τούς συναντούσε έξω. Στα γραφεία τών έφημερίδων, στόν Σύλλογο τών Ωφελίμων Βιβλίων, στόν Παρνασσό, στο Σύνταγμα, στο Ζάππειο. Άλλά και στα γραφεία τών *Παναθηναίων* περνούσε συχνά και εύρισκε εκεί τούς πιστούς και άφοσιωμένους φίλους τής Τέχνης και φίλους του. Τόν Κίμωννα Μιχαηλίδη βέβαια (ίδρυτή τών *Παναθηναίων*), τόν Παλαμά, τόν Παπαδιαμάντη, τόν Λυκούδη, τόν Καμπούρογλου, τόν Ξενόπουλο, τόν Νιρβάνα, τόν Παπαντωνίου, τόν

<sup>400</sup> Προβελεγγίου Σουλιώτη, *ό.π.*, σ. 30.

Λαπαθιώτη, τὸν Ἅγι Θέρο. Ἐπίσης ἔβλεπε συχνὰ τὸν Ἀρηστομάνο [sic = Χρηστομάνο], τότε ὅταν πρωτοφάνηκε ἡ «Νέα Σκηνή». Τὸν ἐνθουσίαζε αὐτὴ ἡ προσπάθεια καὶ μὲ στοργὴ παρακολουθοῦσε τὰ πρῶτα τῆς βήματα.

Ἦταν ἀπὸ τοὺς τακτικούς στὶς "βεγγέρες" τοῦ Σουρή [...]. Ἄλλες βραδυές του περνοῦσε στὸ θέατρο ἢ στὸν κινηματογράφο. Εἶχε ἰδιαίτερη φιλία μὲ τὸν Δροσίνη. Ἄλλοι φίλοι του ἀγαπητοὶ ἦταν ὁ Σπ. Λάμπρος, ὁ Νικ. Πολίτης, ὁ Ἄγγ. Βλάχος, ὁ Ἰωάν. Σβορώνος, ὁ Δημ. Αἰγινίτης, ὁ Μπάμπης Ἄννινος, ὁ Γ. Τσοκόπουλος, ὁ Ἰ. Πολέμης, ὁ Κ. Χατζόπουλος, ὁ Μ. Μαλακάσης [...].<sup>401</sup>

Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς λογοτέχνες που αναφέρει ἡ κόρη του ποιητὴ ὡς φίλους του Προβελέγγιου εἶχαν, ὅπως θα δούμε καὶ στη συνέχεια, κάποια σχέση με τὸν Wagner, ἐνῶ ἡ στενὴ φιλία τοῦ Προβελέγγιου με τὸν Δροσίνη που αναφέρεται καὶ ἀπὸ τὴ Σουλιώτη, φαίνεται πως ἐπαιξε κάποιον ρόλο καὶ στὴν δημιουργικὴ τους συνοδοιπορία. Σε κάθε περίπτωση ὁ Προβελέγγιος κινούνταν σε ἓναν φιλολογικὸ κύκλο στὸν ὁποῖο γρήγορα κατέλαβε σημαντικὸ ρόλο. Πρὶν τὸν θάνατο τῆς συζύγου του διατηροῦσε καὶ ὁ ἴδιος φιλολογικὸ σαλόνι, που σύμφωνα με τὸν Δροσίνη ἐμοιαζε με τὸ περίφημο σαλόνι τοῦ Ἄγγελου καὶ τῆς Ελένης Βλάχου, ἀλλὰ με πιο περιορισμένο κύκλο συνδαιτυμόνων, γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἀποκαλοῦσαν «υποκατάστημα».<sup>402</sup> Πάντως παρά τὴν μικρότερη ἐμβέλειά του, ἀπὸ τὸ σαλόνι τοῦ Προβελέγγιου δὲν ἔλειπαν ὁ Παλαμάς οὔτε ὁ Σουρής. Ἡ σχέση τοῦ Προβελέγγιου με αὐτὸν τὸν κύκλο ἀποτυπώνεται με σημαίνοντα τρόπο στὸν γνωστὸ πίνακα τοῦ Γεώργιου Ροῖλου που ἀπεικονίζει τοὺς ποιητὲς τῆς γενιάς του 1880 καὶ που βρίσκεται (ἀκόμη καὶ σήμερα) στὸν Φιλολογικὸ σύλλογο τοῦ Παρνασσοῦ. Τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Ροῖλου ἀναπαριστᾷ τὸν λεγόμενο κύκλο τοῦ Παλαμά, με τὸν ἴδιο τὸν Παλαμὰ στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, καὶ τοὺς Σουρή, Πολέμη, Δροσίνη καὶ Στρατήγη να παρακολουθοῦν τὸν Ἀριστομένη Προβελέγγιο που ἀπαγγέλει κάτι. Με ἐξαίρεση τὸν Παλαμὰ που κοιτᾷ με ὕφος σκεπτικὸ καὶ λίγο μελαγχολικὸ, οἱ υπόλοιποι ποιητὲς, καὶ εἰδικὰ ὁ Δροσίνης, παρακολουθοῦν προσεκτικὰ τὸν Προβελέγγιο, ὁ ὁποῖος μοιάζει σαν ηγέτης τῆς ομάδας. Ἴσως ἐπειδὴ μαζί με τὸν Σουρή ἦταν ὁ πρεσβύτερος (γεννημένος τὸ 1850, δηλαδὴ δύο ἔτη πρὶν τὸν Σουρή), ὁ Προβελέγγιος καὶ ὁ Σουρής βρίσκονται στα δεξιὰ, ἐνῶ οἱ υπόλοιποι ποιητὲς, που ἦταν περὶ τα δέκα χρόνια νεώτεροι (Πολέμης καὶ Στρατήγης (1860), καὶ Παλαμάς καὶ Δροσίνης (1859)),<sup>403</sup> βρίσκονται στὸ ἄλλο μισὸ τοῦ πίνακα, με σαφὴ τὸν διαχωρισμὸ μεταξύ τους, ἐνῶ ὁ Παλαμάς στέκεται σκεπτικὸς – καὶ μελαγχολικὸς – στὴ μέση.

<sup>401</sup> Ο.π., σ. 30.

<sup>402</sup> Γεώργιος Δροσίνης, *Ἄπαντα Ζ', Σκόρπια Φύλλα τῆς ζωῆς μου*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Ἀθῆναι, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2001, σ. 191-192.

<sup>403</sup> Προβελέγγιος (1850-1936), Στρατήγης (1860-1938), Πολέμης (1860-1924), Παλαμάς (1859-1943), Δροσίνης (1859- 1951), Σουρής (1852-1919).



Γεώργιος Ροϊλός, *Οι ποιητές της γενιάς του 1880*

Δεν είναι τυχαίο πως ο πίνακας αυτός βρίσκεται στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός». Ο Παρνασσός αποτελούσε την εποχή εκείνη σημαντική φιλολογική και καλλιτεχνική κοιτίδα, και μέλη του είχαν γίνει οι περισσότεροι γνωστοί Έλληνες λογοτέχνες της εποχής.<sup>404</sup> Σε μια βραδιά σαν και αυτήν που απεικονίζει ο πίνακας του Ροϊλού (αν και φιλοτεχνήθηκε αρκετά χρόνια αργότερα), ο Προβελέγγιος διάβασε το ποίημά του «Ο θάνατος του ναύτη», ένα μακρύ λυρικό έπος (υπέρ τους 1.000 στίχους) που μεταπλάθει με ελληνικούς όρους τον μύθο του Ιπτάμενου Ολλανδού. Ένα μικρό μέρος του ποιήματος αυτού, όπως θα δούμε και στο οικείο κεφάλαιο, δημοσιεύθηκε τον Φεβρουάριο του 1887 στην *Εφημερίδα* του Κορομηλά και σχολιάστηκε ως μια «ἐπὶ τὸ ἑλληνικώτερον» εκδοχή του μύθου του Ιπτάμενου Ολλανδού, που ενέπνευσε και τον Wagner.<sup>405</sup> Λίγες μόνο εβδομάδες αργότερα ο Γεώργιος Δροσίνης δημοσίευσε τη δική του «ἐπὶ το ἑλληνικώτερον» εκδοχή τού Ολλανδού, το γραμμένο σε ύφος δημοτικού τραγουδιού «Στοιχειωμένο Καράβι», συνοδευόμενο από εκτενή ανάλυση του ομώνυμου λυρικού δράματος του Wagner.<sup>406</sup>

Ο Γεώργιος Δροσίνης (1859-1951), μετά από νομικές και φιλολογικές σπουδές στο πανεπιστήμιο Αθηνών, ταξίδεψε το 1885 στην Γερμανία (Λειψία, Δρέσδη, Βερολίνο), για περαιτέρω επιμόρφωση, κυρίως στην ιστορία της τέχνης. Μουσική ήξερε, είχε μάθει βιολί με τον Bolognini,<sup>407</sup> ενώ από μικρός πήγαινε στην όπερα: «Μέ

<sup>404</sup> Βλ. σχετικά Γεράσιμος Γ. Ζώρας, *Οί λογοτέχνες τῆς παλαιᾶς καὶ τῆς νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς στὸν Φ.Σ. Παρνασσός*, Ἀθήναι, Ἐκδόσεις Φιλολογικοῦ Συλλόγου Παρνασσός, 1993.

<sup>405</sup> *Ἐφημερίς*, 25.2.1887.

<sup>406</sup> «Ὁ Πλανώμενος Ὀλλανδὸς τοῦ Βάγνερ», *Ἐστία ΚΓ'*, 592 (3.5.1887), σ. 288-291 βλ. σχετικά το ἕκτο κεφάλαιο.

<sup>407</sup> Γεώργιος Δροσίνης, *Ἄπαντα ΙΘ'*, *Ἡμερολόγια*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Ἀθήναι, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2003, σ. 176.



πρωτοπῆγαν στὸ Ἰταλικὸ θέατρο, ὅταν ἤμουν δέκα χρόνων καὶ πρώτη ὄπερα ἄκουσα τὴν *Ἰόνη* τοῦ Πετρέλλα κ' ὕστερα κατὰ σειρὰ *Φαβορίτα* τοῦ Ντονιζέτη, *Τροβατόρε* τοῦ Βέρντι καὶ *Μπαρμπιέρε* τοῦ Ροσσίνη». <sup>408</sup> Μάλιστα ἡ οικογένειά του εἶχε στὴν κατοχὴ τῆς ἑνα τέταρτο θεωρείου, δηλαδὴ «κάθε τέταρτη παράσταση τὸ κλειδὶ τοῦ θεωρείου ἦτον στὴ διάθεση» τῆς οικογένειας που το μοιραζόταν μεταξύ τῆς. Το κλειδί αὐτό το, το ἔβλεπε «σὰν τὸ κλειδὶ τοῦ Παραδείσου». <sup>409</sup>

Ἔτσι, πρὶν νὰ φύγει ἀπὸ τὴν Ελλάδα, ὅπως διηγείται ὁ ἴδιος στὶς ἀναμνήσεις του, <sup>410</sup> ἤξερε τὸν Wagner «σὰν ἕναν βάρβαρο συνθέτη, πὺν ἤρθε νὰ καταστρέψῃ τὰ μελοδραματικὰ ἀριστουργήματα τοῦ Ροσσίνη, τοῦ Μπελλίνι, τοῦ Δονιζέτη καὶ τοῦ Βέρντι μὲ τρομπέττες, τύμπανα, σιδερικά, χαλκώματα κ' ὅτι ἄλλο μποροῦσε νὰ ξενευρίσῃ καὶ νὰ κουφάνῃ καὶ τὸν πιὸ καρτερικὸ ἀκροατή», <sup>411</sup> καθὼς, στὴν Ελλάδα γράφονταν τέτοια επικριτικὰ κείμενα, ἀκολουθώντας τὴν «παριζιάνικη μόδα», χωρὶς νὰ ἔχουν ἀκούσει ποτέ τα ἔργα του. Αὐτὸ βεβαίως δὲν ἰσχύει, καθὼς με ἐξαίρεση τὸ κείμενο τοῦ Ἄγγελου Βλάχου, τα γραφόμενα – ὅσα τουλάχιστον μάς σώζονται μέχρι σήμερα – γιὰ τὸν Wagner εἶχαν πάντα θετικὸ πρόσημο. Ἴσως ὁμως τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Βλάχου νὰ ἔγινε σημεῖο ἀναφορᾶς καὶ σε συνδυασμὸ με τὶς γνώμες που κυκλοφοροῦσαν στὶς κουβέντες γιὰ τὸν Γερμανὸ συνθέτη νὰ συνέβαλαν στὴν δημιουργία μιᾶς τέτοιας εἰκόνας.

Σε κάθε περίπτωση, ὁ Δροσίνης πήγε στὴ Γερμανία με ἀρνητικὴ διάθεση ἀπέναντι στὸν Wagner. Στὸ πρῶτο του ταξίδι στὴ Λειψία δὲν κατάφερε νὰ διαμορφώσῃ ἀποψη, καθὼς ἀκούσε ἀποσπάσματα μόνο ἀπὸ ἔργα τοῦ Wagner ἀπὸ ορχήστρες καφενείων καὶ μπάντες (καθὼς ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ δὲν παιζόταν κάποιο ἔργο του στὴν Ὀπερα), ἐνῶ ὁ φίλος του ὁ Γιάννης τοῦ ἐξηγοῦσε πως «χωρὶς νὰ ἰδῆς καὶ ν' ἀκούσῃς στὸ θέατρο τὰ ἔργα τοῦ Βάγνερ κ' ὄχι μιὰ φορὰ μόνον, δὲν μπορεῖς νὰ τὰ κρίνῃς ἀπὸ τὰ κομμάτια τους πὺν παίζουν στὰ κοντσέρτα. Ἐκεῖ μόνον θ' ἀναγνωρίσῃς τὸν ἀληθινὸν Βάγνερ ὡς τὸ μεγαλύτερο, τὸν κορυφαῖο στὴ θεατρικὴ μουσικὴ, ὅπως εἶναι ὁ Μπετόβεν στὴ συμφωνικὴ», <sup>412</sup> ἢ, ὅπως θα σημεῖωνε ὁ ἴδιος ὁ Δροσίνης λίγο ἀργότερα, τὸ νὰ προσπαθῆσαι νὰ κρίνῃς κανεὶς τὸν Wagner ἔχοντας ἀκούσει κάποια ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν *Lohengrin*, θα ἦταν σαν νὰ προσπαθῆσαι «νὰ κρίνῃς τις ἐκ τεμαχίου μαρμάρου τὸν Παρθενῶνα!». <sup>413</sup> Παρόλα αὐτά, καὶ ἀπὸ τα ἀποσπάσματα μόνο, ἡ γνώμη τοῦ Δροσίνη μόνο ἀρνητικὴ δὲν ἦταν. Στὴ δεύτερη ἐπίσκεψή του στὴ Λειψία, εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ παρακολουθῆσαι παράσταση, καθὼς στὴν Ὀπερα τῆς πόλης εἶχε προκηρυχθῆ «Κύκλος Βάγνερ, δηλαδὴ ὁλόκληρη [ἢ] σειρὰ τῶν ἔργων του, ἀπὸ τὸν *Ριέντση* ὡς τὸν *Τριστάν καὶ Ἰσόλδη* – ἐκτὸς τοῦ *Πάρσιφαλ*, πὺν

<sup>408</sup> Ο.π., σ. 175-176.

<sup>409</sup> Ο.π., σ. 176.

<sup>410</sup> Ὁ Δροσίνης περιγράφει αὐτές τις ἐμπειρίες του σε τρία διαφορετικὰ σημεῖα τῶν *Ἡμερολογίων* καὶ τῶν *Σκόρπιων φύλλων* τῆς ζωῆς του, που ἀλληλοσυμπληρώνονται, ἀλλὰ καὶ δείχνουν τὸ μέγεθος τῆς ἐντύπωσης που του εἶχε ἀφήσει αὐτὴ ἡ ἐμπειρία.

<sup>411</sup> Γεώργιος Δροσίνης, *Ἄπαντα Ζ'*, ὁ.π., σ. 387.

<sup>412</sup> Ο.π.

<sup>413</sup> Δροσίνης, «Ἡ βασίλισσα τοῦ Θεάτρου. Pelagie Stammer Andriessen», *Ἀκρόπολις* (23.3.1887) [=Ἄπαντα *IB*], Εἰσαγωγὴ-Φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Ἀθῆναι, 2005, σ. 106-114: 108].

ἦτον προνομιακή ἰδιοκτησία τοῦ Μπάϋροϋτ». <sup>414</sup> Ἔτσι, ἔκανε οικονομίες, «ἐγκράτεια στίς ὑλικές ἀπολαύσεις φαγητοῦ καὶ ποτοῦ γιὰ νὰ μπορ[ῆ] νὰ χαίρε[ται] περισσότερο τίς καλλιτεχνικές ἀπολαύσεις θεάτρων καὶ κοντσέρτων», <sup>415</sup> καὶ κατόρθωσε νὰ ἀκούσει «δώδεκα φορές τὸν Λόεγγριν, ὀκτώ φορές τὸν Ὀλλανδό, ἕξι φορές τὴ Βαλκυρία καὶ περισσότερες ἀπὸ δύο φορές ὅλα τὰ ἄλλα ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πάρσιφαλ». <sup>416</sup> Πάντως τὸν *Tannhäuser* τὸν εἶχε παρακολουθήσει τουλάχιστον πέντε φορές, ὅπως σημειώνει σὲ ἄλλο σημεῖο τῶν ἀναμνήσεών του. <sup>417</sup>

Ἡ πρώτη θεατρικὴ βαγκνερική εμπειρία τοῦ Δροσίνη ἦταν ὁ *Ιπτάμενος Ὀλλανδός*. Ὁ Δροσίνης εἶχε ταξιδέψει ὡς τὴ Δρέσδη γιὰ νὰ ἐπισκεφθεῖ τὴν Πινακοθήκη της, καὶ ἔτσι ἔχασε τὴν παράσταση τοῦ *Rienzi* ποὺ ἀνέβαινε, γνωρίζοντας ὅτι τὸ πρῶμο αὐτὸ ἔργο αὐτὸ δὲν ἦταν τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο τοῦ Wagner. Ὅπως διηγείται ὁ ἴδιος χαρακτηριστικά: «Ἄρχισα λοιπὸν ἀπὸ τὸν Πλανώμενον Ὀλλανδό. Σημαντικὴ βραδιά στὴ ζωὴ μου: Πέρασα τὸ δρόμο τῆς Δαμασκοῦ κ' ἔγινε τῆς Βαγκνερικής θρησκείας Παῦλος»: <sup>418</sup>

Οὐδέποτε ἐπέτεινα τόσον τὰς αἰσθήσεις ἐν θεατρικῇ ἀκροάσει. Καὶ ὑπὸ τὴν ἀκατάσχετον γοητείαν τῆς ἀληθοῦς τέχνης, ἐγὼ ὁ μᾶλλον προδιαθετεμένος ἢ νὰ γελάσω ἢ νὰ κοιμηθῶ, ἀπέμεινα ἐκεῖ καθηλωμένος ἐπὶ τῆς θέσεώς μου, ἔκθαμβος κ' εὐδαίμων! Εὐδαίμων, ὅτι ἡ φύσις μοὶ ἔδωκεν ὀφθαλμοὺς καὶ ὦτα καὶ ὅτι ἡ τύχη ὠδήγησεν οὕτω τὰ βήματά μου, ὥστε νὰ ἀπολαύσω ὅ,τι ἀπήλαυον τὰς ὥρας ἐκείνας. Αὐτὸς λοιπὸν εἶναι ὁ βάρβαρος, ὁ ἀναίσθητος καινοτόμος τῆς μουσικῆς; Αὐτός, τοῦ ὁποῖου ἡ πολυφθογγος γλῶσσα, πέλαγος ὄλων ἀρμονιῶν, ἀποσπᾷ τὴν ψυχὴν ἀπὸ τῆς πραγματικότητος καὶ φέρει πρὸς τὸ ὄνειρον; [...] Ὅ,τι αἰσθάνεται τις ἀκούων τὴν μουσικὴν αὐτὴν ἐν θεάτρῳ, δὲν δύναται νὰ τὸ αἰσθανθῆ ἀκούων ἄλλην μουσικὴν οἶαν δήποτε. [...]

Ἀπὸ τὴν ἀλησμόνητον ἐκείνην ἐσπέραν, καθ' ἣν ἀπεκαλύφθη εἰς ἐμὲ μία ἐπὶ πλέον εὐτυχία ἐν τῇ ζωῇ, ἡ ἀπόλαυσις τῆς μουσικῆς τοῦ Βάγκερ, ἐγενόμην πλέον ὁ τακτικώτατος θιασώτης τῶν ἔργων αὐτοῦ. Πᾶσα ἄλλη μουσικὴ ἐν τῷ θεάτρῳ ὅσον καὶ ἂν μ' εὐηρέσσει, ἦτο ἀνεπαρκής, δὲν εἶχε ζωὴν ἀληθινήν. <sup>419</sup>

Με αὐτὰ τὰ λόγια περιέγραφε τὴν πρώτη του οὐσιαστικὴ βαγκνερική εμπειρία ὁ Δροσίνης, λίγες μόνο ἡμέρες μετὰ τὴν παράσταση τοῦ *Ὀλλανδοῦ*, σὲ σχετικὸ ἀρθρο ποὺ δημοσίευσε στὴν ἀθηναϊκὴ εφημερίδα *Ἀκρόπολις*, σταλμένο ἀπὸ τὴ Λειψία. <sup>420</sup> Στὴ μύησή του αὐτῇ, θεωροῦσε σημαντικὴ τὴ συμβολὴ τῆς πρωταγωνίστριας Pelagie Andriessen, ἡ ὁποία ἔγινε «ὅ,τι ἡ Διοτίμα τοῦ Πλατωνικοῦ Συμποσίου γιὰ τὸν

<sup>414</sup> Δροσίνης, *Ἄπαντα Ζ'*, ὁ.π., σ. 387.

<sup>415</sup> Δροσίνης, *Ἄπαντα Η'*, *Σκόρπια Φύλλα τῆς ζωῆς μου*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Ἀθῆνα, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2001<sup>2</sup>, σ. 328.

<sup>416</sup> Δροσίνης, *Ἄπαντα Η'*, ὁ.π., σ. 329.

<sup>417</sup> Ὁ.π., σ. 344.

<sup>418</sup> Δροσίνης, *Ἄπαντα Ζ'*, ὁ.π., σ. 388.

<sup>419</sup> Δροσίνης, *Ἄπαντα ΙΒ'*, ὁ.π., σ. 109-111.

<sup>420</sup> «Ἡ βασίλισσα τοῦ Θεάτρου. Pelagie Stammer Andriessen», ὁ.π.

Σωκράτη».<sup>421</sup> Η Pelagie Andriessen (1860 ή 1861 -1937) ή Pelagie Greeff-Andriessen, όπως ονομαζόταν μετά τον τρίτο της γάμο με τον μπάσο Paul Greeff (1854-1923), ειδικεύτηκε σε βαγκνερικούς ρόλους, ενώ την ίδια εκείνη χρονιά τραγούδησε τον ρόλο της Brangäne στο πρώτο ανέβασμα του *Τριστάνου* στο θέατρο του Bayreuth. Ο Δροσίνης την άκουσε πρώτη φορά ως Senta στον *Ιπτάμενο Ολλανδό*. Η ερμηνεία της<sup>422</sup> και η σκηνική της παρουσία γοήτευσε τόσο τον Δροσίνη, που αποφάσισε όχι μόνο να της αφιερώσει σχετικό κείμενο στην αθηναϊκή *Ακρόπολι*,<sup>423</sup> αλλά και να της γράψει επιστολή στην οποία εξέφραζε τον μεγάλο του θαυμασμό. Η καλλιτέχνις τού απάντησε με ένα γράμμα συνοδευόμενο από μια φωτογραφία της στον ρόλο της Senta. Όπως μάς καταθέτει ο Έλληνας συγγραφέας στο γράμμα αυτό τού εξομολογούνταν:

Όποτε είναι στο πρόγραμμα του Θεάτρου ο Ολλανδός, από την ημέρα αισθάνομαι πώς ζω σε μια υψηλότερη ατμοσφαιρα. Και το βράδι, όταν είμαι καθισμένη στο μεγάλο σκαμνί της Σέντας, και καρφώνω τα μάτια στην εικόνα του τοίχου, βυθίζομαι σ' έναν αληθινό πόνο και τίποτε δεν μ' ενδιαφέρει από τα γύρω μου. Κι' όταν τραγουδώ τη μπαλλάντα της Σέντας, μετά το τέλος της τα μάτια μου είναι βουρκωμένα από τα δάκρυα.<sup>424</sup>

Η καλλιτεχνική αυτή εξομολόγηση της βαγκνερικής τραγουδίστριας αποτέλεσε την αφορμή για μια «έγκάρδια καλλιτεχνική επικοινωνία μαζί της», η οποία περιορίστηκε σε μια «έξ αποστάσεως φιλία».<sup>425</sup> Ο Δροσίνης σε αντάλλαγμα για το γράμμα και τη φωτογραφία της έστειλε ένα αρχαίο αθηναϊκό ασημένιο νόμισμα, που η καλλιτέχνις κρέμασε στο βραχιόλι της. Όταν έβγαινε στη σκηνή, τον αναζητούσε με το βλέμμα της στο θεωρείο όπου ήξερε ότι καθόταν, ενώ όταν δεν ήταν στη σκηνή στεκόταν στο απέναντι παρασκήνιο για να μπορούν να κοιτάζονται, ενώ όταν υποκλινόταν, χαιρετούσε πρώτα εκείνον επιδεικτικά και ύστερα τους υπόλοιπους, πράγμα που βεβαίως δεν περνούσε απαρατήρητο, και στο διάλειμμα τον περιεργάζονταν με τα κιάλια για να δουν ποιός ήταν ο ευνοούμενος της πρωταγωνίστριας.<sup>426</sup> Γιατί, όπως σημειώνει ο Δροσίνης για τις βαγκνερικές σοπράνο, «τρεις ήταν όλες. Πρώτη και με μεγάλη μουσική φήμη σ' όλη τη Γερμανία, ή Μόραν Όλλτεν,<sup>427</sup> δεύτερη ή Πελαγία και τρίτη ή Μπάουμαν.<sup>428</sup> Μεγαλόσωμες και παχύσαρκες κ' οί τρεις σαν Υπεργυναϊκές - μόνη ώραία ή Πελαγία Στάμερ Αντρέσεν».<sup>429</sup>

<sup>421</sup> Δροσίνης, *Άπαντα Η'*, ό.π., σ. 329.

<sup>422</sup> Η φωνή της διασώζεται μέχρι και σήμερα και μάλιστα στην άρια της Ιζόλδης «Als für ein fremdes Land», από ηχογράφιση του 1901, βλ. <http://www.cantabile-subito.de/Sopranos/Weidtok/weidtok.htm> (τελευταία πρόσβαση: 28.3.2016).

<sup>423</sup> «Η βασίλισσα του Θεάτρου. Pelagie Stammer Andriessen», ό.π.

<sup>424</sup> Δροσίνης, *Άπαντα Ζ'*, ό.π., σ. 388.

<sup>425</sup> Δροσίνης, *Άπαντα Η'*, ό.π., σ. 330.

<sup>426</sup> Ό.π., σ. 330-1.

<sup>427</sup> Fanny Moran-Olden (1855-1905).

<sup>428</sup> Emma Baumann (1855-1925).

<sup>429</sup> Δροσίνης, ό.π., σ. 329.

Παρότι η Andriessen επιθυμούσε κάτι περισσότερο από αυτήν την εξ αποστάσεως φιλία, οι σχέσεις τους περιορίστηκαν στο πλαίσιο αυτής της καλλιτεχνικής επικοινωνίας. Πάντως, αν και είναι μάλλον ή βέβαιον ότι ο Δροσίνης θα περνούσε τον δρόμο της Δαμασκού και χωρίς τη συμβολή της Andriessen (σε αυτό θα πρέπει να είχε βοηθήσει και το βιβλίο της Judith Gauthier για τον Wagner, «ή καλύτερη κατήχηση που έχει γραφή για τους νεοφώτιστους της Βαγνερικής θρησκείας»,<sup>430</sup> όπως το χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Δροσίνης, που φαίνεται να το πρωτοδιάβασε στη Λειψία), η μύησή του στον βαγκνερικό κόσμο συνεχίστηκε με την Γερμανίδα καλλιτέχνη:

Κατὰ σειρά, μετὰ τὸν Ὀλλανδό, μὲ τὴν ἴδια [τὴν Andriessen] ὡς Ἐλισάβετ καὶ Ἑλσα, εἶδα τὸν *Ταγχόϋζερ* καὶ τὸ *Λόεγγριν*, πὺ ἀποτελοῦν σὰ μιὰ πρώτη Τριλογία, πρὶν τῆς Τετραλογίας τῶν *Νιμπελοῦγγεν*, γιὰτὶ ἐκπροσωποῦν τρία μεγάλα στοιχεῖα τῆς Δημιουργίας: ὁ Ὀλλανδὸς τῆ Θάλασσα, ὁ *Ταγχόϋζερ* τῆ Γῆ, κὶ ὁ *Λόεγγριν* τὸ Φῶς.<sup>431</sup>

Και μάλιστα, παρακολούθησε το κάθε έργο όχι μία φορά, αλλά

δεν ἔλειψ[ε] ἀπὸ καμμιά παράσταση. Τὸ ἴδιο καὶ στὰ τέσσερα μέρη τῆς Τετραλογίας: τὸ *Χρυσάφι τοῦ Ρήνου*, τῆ *Βαλκυρία*, τὸ *Σίγφριντ*, τὸ *Βασίλεμα τῶν Θεῶν*. Καὶ τελευταῖα στοὺς *Ἀρχιτραγουδιστὲς τῆς Νυρεμβέργης* καὶ στὸ *Ἄισμα τῶν Ἄισμάτων τοῦ Βάγνερ*, τὸν *Τρίσταν καὶ τὴν Ἰσόλδη*. Δὲν ἔλειψ[ε] κὶ ἀπὸ τὸ *Ριέντζη*, στὴ δευτερὴ του παράσταση.<sup>432</sup>

Έτσι, οι βαγκνερικές παραστάσεις τις οποίες παρακολούθησε ο νεοφώτιστος της «Βαγνερικής θρησκείας», συμποσούμενες ήταν περισσότερες από σαράντα. Αλλά, του έλειπε, «για να ολοκληρωθῆ τὸ Βαγνερικό μεγαλόρρημα, ἢ κορυφή του: ὁ *Πάρσιφαλ*»,<sup>433</sup> γι' αυτό και το έβαλε τάμα. Όταν ξαναβρέθηκε στην Λειψία τον επόμενο χρόνο, έκανε δύο τάματα: «να πά[η] στὸ Βαίμαρ γιὰ τὸν Γκαίτε καὶ μαζί του γιὰ τὸ Σίλλερ, καὶ στὸ Μπάϋροϋτ γιὰ τὸ Βάγνερ».<sup>434</sup> Το πρώτο τάμα εκπληρώθηκε εύκολα, καθὼς ἄλλωστε το ταξίδι προσκυνήματος στη Βαϊμάρη δεν ήταν και τόσο δαπανηρό. Η επίσκεψη ὅμως στο Bayreuth ήταν πολύ πιο ακριβή («μόνον τὸ εἰσιτήριον τοῦ Θεάτρου εἴκοσι μάρκες!»),<sup>435</sup> ὁπότε ο Δροσίνης το εἶχε «ἐξαρτήση ἀπὸ κάτι ἄλλο, μὲ πιθανή, ὄχι ὅμως καὶ βεβαία τὴν ἐπιτυχία, πὺ θὰ [τ]οῦ ἐξασφάλιζε τὰ ἔξοδα».<sup>436</sup> Όταν μια Ελληνίδα φίλη του στη Λειψία, κόρη κάποιου παλαιού Έλληνα προξένου, του υπέδειξε κάποια χειρόγραφα με καταγραφές ηπειρωτικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν που εἶχε βρει στο σπίτι της, ξεχασμένα ἀπὸ κάποιον Έλληνα φοιτητὴ ἀπὸ

<sup>430</sup> Δροσίνης, *Ἄπαντα Ζ'*, ὁ.π., σ. 354.

<sup>431</sup> Ὁ.π., σ. 388-9.

<sup>432</sup> Ὁ.π., σ. 389.

<sup>433</sup> Ὁ.π.

<sup>434</sup> Ὁ.π., σ. 379.

<sup>435</sup> Ὁ.π., σ. 383.

<sup>436</sup> Ὁ.π.

την Ήπειρο, ο Δροσίνης την έπεισε να διαλέξουν κάποια από αυτά και να τα στείλουν στον «Ζωγράφειον Αγώνα» του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως. Το έπαθλο, αν τα τραγούδια κρίνονταν άξια βραβεύσεως, ήταν δέκα τουρκικές χρυσές λίρες, τις οποίες, θα μοιράζονταν. Η κοπέλα θα έφτιαχνε ένα καλοκαιρινό φόρεμα και ο Δροσίνης θα πήγαινε στο «Μπάϋροϋτ ν' άκούσ[η] Πάρσιφαλ».<sup>437</sup> Και πράγματι το εγχείρημα πέτυχε. Όπως σημειώνει και ο επιμελητής της έκδοσης των Απάντων του Δροσίνης, Γιάννης Παπακώστας,<sup>438</sup> στον σχετικό εκδομένο τόμο με τα αποτελέσματα αυτού του διαγωνισμού (Ζωγράφειος Αγών, ήτοι Μνημεία τής Ελληνικής Αρχαιότητος ζώντα εν τῷ νῦν Ἑλληνικῷ λαῷ, τόμος Α', Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ἰ. Παλλαμάρη, 1891), δεν αποκλείεται τα «Ήπειρώτικα Ἄσματα ὑπὸ Ἄνωνύμου», που εκδίδονται στις σ. 68-175 να είναι αυτά που έστειλαν ο Δροσίνης και η φίλη του από τη Λειψία.

Αφού εξασφάλισε τα χρήματα για το Bayreuth ο Δροσίνης δεν είχε παρά να βρει και καλή παρέα. Αλλά και σε αυτό το θέμα στάθηκε τυχερός. Ο πρώτος εθελοντής συμπροσκυνητής του ήταν ένας Έλληνας γιατρός καθηγητής και, την περίοδο εκείνη, πρύτανης του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αυτός θα πρέπει, όπως υποστηρίζει και ο Παπακώστας,<sup>439</sup> να ήταν ο Θεόδωρος Αφεντούλης (1824-1893), ο οποίος βρισκόταν για κάποια επέτειο του πανεπιστημίου στο Μόναχο, και ταξιδεύοντας για λίγες μέρες στη Λειψία, επισκέφθηκε τον παλαιό του γνώριμο από την Αθήνα, Γεώργιο Δροσίνη. Μαθαίνοντας την πρόθεση του τελευταίου να ταξιδέψει στο Bayreuth για να ακούσει τον *Parsifal*, καθώς ήταν, όπως σημειώνει και ο Δροσίνης, «έξαιρετικὰ φιλόμουσος», και δεδομένου ότι το έργο αυτό δεν θα είχε την ευκαιρία να το «άκουση άλλου τόν καιρό εκείνο», δήλωσε στον Δροσίνη: «Κ' ἐγὼ τὸ θέλω αὐτό. Νὰ συμφωνήσουμε τὴ μέρα, ἅμα δημοσιευθῆ τὸ πρόγραμμα τῆς φετινῆς περιόδου καὶ ν' ἀνταμωθοῦμε ἐκεῖ».<sup>440</sup> Τελικώς η παρέα για το ταξίδι στον ναό του Wagner έφτασε τους τέσσερις καθώς, άλλοι δύο Έλληνες φίλοι του Δροσίνη δήλωσαν συμμετοχή στο ταξίδι αυτό.

Στις 28 Ιουλίου 1888 ο Δροσίνης, ο Αφεντούλης και οι δύο άλλοι Έλληνες φίλοι συναντήθηκαν στη μικρή «Βαυαρική πόλη μὲ τριάντα χιλιάδες κατοίκους, χωρίς καμμιά ιστορική σημασία, χωρίς κανένα καλλιτεχνικὸ μνημείο», στην οποία έδωσε «παγκόσμια δόξα τοῦ Βάγνερ τὸ Θέατρο».<sup>441</sup> Η θρησκευτικὸς ὕφους περιγραφή από τον Δροσίνη της πόλης του Bayreuth, αλλά και η προαναφερθεῖσα μεταφορὰ που περιέγραφε τον δικό του προσηλυτισμὸ στον Βαγκνερισμὸ, ταιριάζει απόλυτα σε αυτό που στην διεθνή βιβλιογραφία θα αποκαλούσαμε «The Wagner Cult»:

Όπως ἡ ἀρχαία Δῆλος μὲ τὴ λατρεία τῶν δύο θεῶν καὶ ἡ τωρινὴ Τήνος μὲ τὸ προσκύνημα τῆς Παναγίας, ἔτσι καὶ τὸ Μπάϋροϋτ μὲ τὸ Θέατρο τοῦ ἔγινεν ὁ ἱερὸς χῶρος τῆς Βαγκνερικῆς πίστεως.

Γι' αὐτό, τίς μέρες τοῦ καλοκαιριοῦ, πὸν ἀνοίγει τοῦ Θεάτρο τοῦ ἡ

<sup>437</sup> Ο.π., σ. 385.

<sup>438</sup> Ο.π.

<sup>439</sup> Ο.π., σ. 386.

<sup>440</sup> Ο.π.

<sup>441</sup> Ο.π., σ. 391.

σκηνή, παίρνει τήν ὄψη πανηγυριοῦ, στολισμένο ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη μέ κάθε τι, σχετικό μέ τοῦ Πολιούχου τή ζωή καί τὰ ἔργα. Παντοῦ εἰκόνες, σ' ὅλα τὰ σχήματα, μ' ὅλα τὰ χρώματα, σ' ὅλα τὰ στάδια τῆς ἡλικίας. Παντοῦ μικροτεχνήματα πλαστικῆς, μεταλλοτεχνίας, ξυλουργικῆς μέ τήν κατατομή του καί τὸ χαρακτηριστικό κάλυμμα τῆς κεφαλῆς. Παντοῦ φωτογραφίες μέ σκηνές ἀπό τὰ ἔργα του, ἄλλες ἀπό τὸ φυσικό κι' ἄλλες ἀντίγραφα ἀπό μεγάλες ἐλαιογραφίες. Τὰ βιβλιοπωλεῖα φορτωμένα μέ βιογραφίες του, μέ ἀναλύσεις τῶν ἔργων του, μέ τὰ κείμενά τους γερμανικά καί μεταφρασμένα, μέ τῶν πρωταγωνιστῶν τὶς προσωπογραφίες. Τὰ χαρτοπωλεῖα γεμάτα μέ δελτάρια ἀναμνηστικά τοῦ Θεάτρου κι' ἀπό πανηγυρικά χαρτιά ἐπιστολῶν. Καί μικρὰ κορίτσια στοὺς δρόμους μέ καλαθάκια προσφέρουν γιὰ εἴκοσι Πφένιχ στοὺς ξένους διαβάτες καρφιτσούλες ψευτοχρυσωμένες μ' ἓνα κεφαλάκι Βάγνερ.

Παντοῦ Βάγνερ καί μόνον Βάγνερ. Τόσο, πού ὁ καθηγητής γύρισε καί εἶπε στοῦ φίλου μας τὸ φερμένο ἀπὸ τὴ Βιέννη,<sup>442</sup> ἐνῶ μᾶς μιλοῦσε μ' ἐνθουσιασμό γιὰ τὸ Μότσαρτ: – Σῶπα, νὰ μὴ τ' ἀκούσουν! Ἐδῶ ἀπαγορεύεται ν' ἀναφέρῃ κανεὶς ἄλλο ὄνομα μουσικοῦ ἐκτὸς τοῦ Βάγνερ. Τὸν παίρνουν γιὰ αἰρετικό.<sup>443</sup>

Ἡ ἐντύπωση που ἔκανε τὸ Θέατρο στους τέσσερις Ἕλληνες προσκυνητές ἦταν μεγάλη:

Τὸ Θέατρο εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη κι' ὁ δρόμος, πού πηγαίνει πρὸς τὸ ψήλωμά του, θυμίζει τὸ δρόμο πρὸς τὴν Ἀκρόπολη ἀπὸ τοὺς Στύλους τοῦ Ὀλυμπίου Διός. Μὲ τοὺς ἄλλους προσκυνητὰς ξεκινήσαμε κι' ἐμεῖς σιγὰ σιγὰ, γιατί δὲν μπορούσαμε νὰ πάρουμε τὰ πόδια μας καί γληγορότερα ἀπὸ τὴν κούραση. Φτάσαμε ἴσα ἴσα τὴν ὥρα πού φάνηκαν ἀπάνω στοὺς δύο πύργους τοῦ Θεάτρου σαλπικταὶ μέ στολὲς μεσαιωνικῆς καί σάλπισαν γιὰ προσκλητήριο κάποια μουσικὴ φράση ἀπὸ τὸν Πάρσιφал.

Τὸ ἀπέραντο ἐσωτερικὸ τοῦ Θεάτρου μᾶς φάνηκε σὰν ἓνα χάος σπηλιᾶς. Ποῦ ἢ ἐντύπωση ἀπὸ τ' ἄλλα μεγάλα θέατρα μέ τὸν τυφλωτικὸ φωτισμὸ καί τὴν περίτεχνη πολυχρωμία! Δυὸ κρεμαστὰ ἀπὸ τὴν ὀροφὴ στρογγυλοφέγγαρα ἔρριχναν θολὸ τὸ φῶς στ' ἀμφιθεατρικὰ καθίσματα, ὅμοια μέ τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου.

Οὔτε ἐξώστης οὔτε σειρὲς θεωρείων στὰ πλάγια. Μόνον πίσω, στοῦ βάθος, μιὰ ἀπλή γαλαρία γιὰ τοὺς ἐπισήμους καλεσμένους. Τὸ παραπέτασμα τῆς σκηνῆς ἀπλόχρωμο χωρὶς καμμιά καλλιτεχνικὴ παράσταση, χωρὶς τὸ παραμικρὸ στολίδι. Ἡ ὀρχήστρα, πού ἀπασχολεῖ τὸ θεατὴ στ' ἄλλα θέατρα μέ τὶς παραφωνίες τοῦ κορδίσματος καί τὸ πῆγαιν' ἔλα τῶν μουσικῶν, ἀθώρητη ἐδῶ, κρυμμένη σὰν κάτω ἀπὸ ἓνα γιγάντειο ὄστρακο, καί ἐντελῶς βουβή.

Σβύνονται τὰ δυὸ μεγάλα κρεμαστὰ φεγγάρια, σὰν ἀπὸ ξαφνικὴ ἔκλειψη, καί μέσ' στοῦ σκοτάδι δυὸ σύννεφα παραμερίζουν, τὸ ἓνα δεξιὰ καί τὸ

<sup>442</sup> Ο ἓνας ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες φίλους τοῦ Δροσίνη ταξίδεψε γιὰ τὸ Bayreuth μέσω τῆς Βιέννης.

<sup>443</sup> Ο.π., σ. 391-2.

ἄλλο ἀριστερὰ καὶ ξαστράφτει σὰν ξημέρωμα ἢ σκηνή.

Ὁ Βάγνερ προσπάθησε μὲ τὸ δικό του Θέατρο νὰ συγκεντρώνη ἀπερίσπαστη τὴν προσοχὴ στὴ σκηνή. Ὁ θεατὴς, θέλοντας μὴ θέλοντας, ἐκεῖ στυλώνει τὰ μάτια του. Ὅλα τὰ ἄλλα εἶναι κατασκότεινα γύρω του. Ἡ προσήλωσις ὅμως αὐτῆ τοῦ ματιοῦ στὴ σκηνικὴ κίνησις καὶ τοῦ αὐτιοῦ στὴ μουσικὴ ἀπόδοσις προκαλοῦν μιὰ ὑπερέντασι τῶν νευρῶν, ποὺ τελειώνει σὲ κόπωση καὶ μάλιστα ὅταν τύχη κανεῖς, ὅπως ἐμεῖς, ἀπὸ πρὶν καταπονημένος.<sup>444</sup>

Ὁ *Parsifal* ἀνέβηκε σε μουσικὴ διεύθυνσις τοῦ Felix Mottl καὶ τον διάσημο Βέλγο τενόρο Ernest van Dyck (1861-1923) στὸν ομώνυμο ρόλο. Ὁ van Dyck, παρότι δὲν περιορίστηκε στὸ βαγκνερικὸ ρεπερτόριο (ἦταν ὁ πρῶτος Βέρθερος το 1892) ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους καὶ γνωστότερους βαγκνερικούς πρωταγωνιστές, ἐνῶ ἡ μακρὰ καὶ σημαντικὴ καριέρα του στὸ ἴδιο τὸ Θέατρο τοῦ Bayreuth (για ἐννέα σαιζόν), ξεκίνησε μετὰ τὴν πρώτη του αὐτῆ θριαμβευτικὴ ἐμφάνισις ἐκεῖ, ἐνῶ ἀποτελοῦσε καὶ προσωπικὴ ἐπιλογὴ τῆς Cosima Wagner.<sup>445</sup> Ἡ μοναδικὴ ἐρμηνεία του στὸν *Parsifal*, ἓναν ρόλο ποὺ τον καθιέρωσε ὡς «Heldentenor», δὲν σώζεται σήμερα, ἀλλὰ ἡ φωνὴ του van Dyck ἔχει σωθεῖ σε ηχογραφήσεις σε πολλοὺς ἄλλους βαγκνερικούς ρόλους.

Παρὰ τὴν ἐξαιρετικὴ λοιπὸν παράστασις ποὺ οἱ τέσσερις Ἕλληνες προσκυνητές εἶχαν τὴν τύχη νὰ παρακολουθήσουν, δὲν κατάφεραν νὰ τὴν ἀπολαύσουν καλλιτεχνικά, καταπονημένοι ὅπως ἦταν ἀπὸ τὸ ταξίδι. «Πρέπει νὰ ὁμολογήσωμε χωρὶς ντροπὴ, γιὰτὶ εἴμαστε δικαιολογημένοι, πὼς κάθε ἄλλο παρὰ ἀπόλαυσις καλλιτεχνικὴ ἦτον γιὰ μᾶς ὁ *Πάρσιφαλ*», σχολίασε ὁ «πάντα σοφὸς σύντροφός [τους] καθητητῆς» καὶ πρότεινε νὰ μείνουν ἄλλη μιὰ μέρα καὶ νὰ ἀκούσουν τοὺς *Αρχιτραγουδιστές τῆς Νυρεμβέργης*, ποὺ παιζόταν τὴν επομένη, ἓνα «χαριτωμένο», κατὰ τὰ λεγόμενα τοῦ Αφεντούλη, ἔργο, «καὶ γιὰ μερικοὺς τὸ ἀριστούργημα τοῦ Βάγνερ».<sup>446</sup> Ἐτσι, παρότι καὶ οἱ τέσσερις εἶχαν ξαναδεῖ τὸ ἔργο αὐτὸ σε ἄλλα θεάτρα, συμφώνησαν νὰ μείνουν καὶ νὰ το ξαναδοῦν ἐκεῖ. Καὶ πράγματι, «ἡ τελειότης τῆς παραστάσεως τοῦ Μπάϋροϋτ, καὶ γιὰ τὴ σκηνοθεσίαν καὶ γιὰ τὴ μουσικοδραματικὴ ἐκτέλεσις, ἦτον κάτι ἀσύγκριτο κ' ἄφταστο»,<sup>447</sup> καὶ οἱ τέσσερις φίλοι κατάφεραν «ξεκούραστοι καὶ ἡσυχιοὶ» νὰ βιώσουν «κατάβαθα τὴν ἀπόλαυσις τοῦ Ὁραίου».<sup>448</sup>

Οἱ *Αρχιτραγουδιστές* ὑπὸ τὴν μπαγκέτα τοῦ Hans Richter παίζονταν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ θέατρο αὐτό, καὶ μάλιστα σε σκηνικὴ ἐπιμέλεια τῆς Cosima Wagner, ἐνῶ ἦταν τὸ δεῦτερο ἔργο (μετὰ τὸν *Τριστάνο* τοῦ 1886, ὅπου τὸν ρόλο τῆς Brangäne κρατοῦσε ἡ Andriessen) ποὺ ἐκτός ἀπὸ τὸν *Parsifal* παρουσιαζόταν στὴ σκηνὴ τοῦ Bayreuth, μετὰ τὸ πρῶτο ἀνέβασμα τῆς *Τετραλογίας* το 1876 (καθὼς γιὰ δέκα χρόνια – ἀπὸ τὸ 1876 μέχρι τὸ 1886 – στὸν θεατρικὸ αὐτὸ χώρο τὸ μόνον ἔργο ποὺ εἶχε παρουσιαστί ἦταν ὁ *Parsifal*). Μαζὶ με τὸν *Parsifal* ἦταν τὰ μόνον δύο ἔργα ποὺ

<sup>444</sup> Ο.π., σ. 392-3. Πρὸβλ. καὶ Δροσίνης, *Ἄπαντα Η'*, ὁ.π., σ. 346.

<sup>445</sup> Βλ. σχετικὰ, Haine Malou, *Ernest Van Dyck, un ténor à Bayreuth. Suivi de la correspondance avec Cosima Wagner*, Lyon, Symétrie, 2005.

<sup>446</sup> Γεώργιος Δροσίνης, *Ἄπαντα Ζ'*, ὁ.π., σ. 393.

<sup>447</sup> Ο.π., σ. 394.

<sup>448</sup> Ο.π.

ανέβηκαν το 1888 στο Bayreuth.

Το πρωί της παράστασης των *Αρχιτραγουδιστών*, οι τέσσερις Έλληνες προσκυνητές θέλησαν να επισκεφθούν την κατοικία, αλλά και τον τάφο του Wagner. Αν και ο καγκελόφραχτος κήπος που περιέβαλε το κτήμα της βίλας Wahnfried τούς επέτρεπε να δουν μόνο από μακριά το οίκημα, το μνήμα του συνθέτη όμως βρισκόταν αρκετά κοντά στον φράχτη, και όπως έτυχε να βρεθούν εκεί νωρίς το πρωί, που δεν υπήρχε κανένας άλλος, ο Δροσίνης, «μόλις είδ[ε] τὸν κισσὸ ριζωμένο στὴ νεκρικὴ γῆ τοῦ Βάγνερ», σκέφτηκε να πάρει αναμνηστικό ένα κομμάτι του (όπως είχε κόψει δάφνες από τους τάφους του Goethe και του Schiller στη Βαϊμάρη). Έτσι, εκπληρώνοντας τα δύο του τάματα, επέστρεψε με φύλλα δάφνης και κισσού, τα οποία τοποθέτησε σε κορνίζες κάτω από μια βιβλιοθήκη κρεμαστή και με χρυσά γράμματα γραμμένο: «GOETHE - SCHILLER - WAGNER». Πολλά χρόνια μετά, όταν ο Δροσίνης συνέτασσε τις αναμνήσεις του, σημείωνε: «Πενήντα χρόνια πέρασαν, κι' όμως διατηροῦνται ἀπείρακτα, σὰν νὰ τοὺς ἔχουν δώση κάτι ἀπὸ τὴν Ἀθανασία τους τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν Μεγάλων».<sup>449</sup> Πενήντα χρόνια μετά ο Γεώργιος Δροσίνης εξακολουθούσε να πιστεύει στην ίδια θρησκεία.

---

<sup>449</sup> Ο.π., σ. 395.



#### 4. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος στο «Τσαντήρι της Ιζόλδης».

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, γιος του Αναστάσιου Χρηστομάνου, καθηγητή της Χημείας του Πανεπιστημίου Αθηνών και θεμελιωτή αυτής της επιστήμης στην Ελλάδα και της Αθηνάς Lindermayer, κόρης του Βαυαρού γιατρού του Όθωνα, καταγόταν από μια εύπορη αστική οικογένεια της Αθήνας. Ξεκίνησε σπουδές ιατρικής στο πανεπιστήμιο Αθηνών, αλλά μετά το τρίτο έτος σπουδών εγκατέλειψε την ιατρική και ταξίδεψε στη Βιέννη (το 1888) για να ασχοληθεί με την Βυζαντινή Ιστορία και το Ρωμαϊκό δίκαιο, ενώ διορίστηκε καθηγητής της ελληνικής γλώσσας στο πανεπιστήμιο της Βιέννης και στο Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών. Στην αυστριακή πρωτεύουσα συνδέθηκε με τον κύκλο του περιοδικού *Wiener Rundschau* (*Βιεννέζικη Επιθεώρηση*), ένα έντυπο, όπου πλάι στα ονόματα των Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, George, Hugo von Hoffmannsthal, Björnson, Larsen, Tosltói, D'Annunzio, Nietzsche συναντούμε και τις πρώτες δημοσιεύσεις του Χρηστομάνου.<sup>450</sup> Μάλιστα το 1898-99 ανέλαβε την συνέκδοση του εντύπου μαζί με τον Felix Rappaport, και είναι εκείνο το διάστημα κατά το οποίο, στο τεύχος της 15<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1898, συνυπάρχει ένα κείμενο του Χρηστομάνου («Hofrath von Scala und die Banausen», σ. 24) με το περίφημο «Über Wagner» του Nietzsche (σ. 7-9).

Ο Χρηστομάνος, συστημένος από τον Νικόλαο Δούμπα,<sup>451</sup> έγινε από το 1891 μέχρι και το 1893 (με μικρά διαλείμματα) δάσκαλος ελληνικών – και όχι μόνο – της αυτοκρατορίας Ελισάβετ της Αυστρίας, γνωστής και ως Σίσου (1837-1898). Η τελευταία, η διασημότερη ίσως αυτοκράτειρα όλων των εποχών, τύγχανε εξαδέλφη και αγαπημένη φίλη του Λουδοβίκου Β' της Βαυαρίας, του μεγαλύτερου προστάτη αλλά και οπαδού του Wagner. Οι κουβέντες της πενήνταπεντάχρονης Ελισάβετ και του κατά τριάντα έτη νεώτερου της Κωνσταντίνου, έτσι όπως περιγράφονται στην αφήγηση του τελευταίου – αρχικώς στα γερμανικά *Tagebuchblätter* που ο Χρηστομάνος συνέταξε το 1898 μετά τον θάνατο της Ελισάβετ,<sup>452</sup> και εν συνεχεία στην ελληνική εκδοχή τους το 1908, με τον τίτλο *Τò βιβλίο τῆς αυτοκρατορίας Ἐλισάβετ, Φύλλα Ημερολογίου*<sup>453</sup> – ξεπερνούσαν κατά πολύ τα μαθήματα ελληνικών. Η πρώτη κυρία της Αυστρίας βρήκε στον Χρηστομάνο έναν εξαιρετικά μορφωμένο δάσκαλο, που της διήγηρε τη σκέψη και της γνώρισε δημιουργούς που δεν είχε μέχρι τότε ακούσει, όπως τον Ibsen, αλλά και τον Nietzsche, «που ποτέ της δὲν εἶχε διαβάσει τίποτα δικό του καί,

<sup>450</sup> Constantin Christomanos, «Das Innere Schweigen», *Wiener Rundschau*, 15.12.1896, σ. 103, «Um die Todte», *ό.π.*, 15.9.1898, σ. 785-787, «Hofrath v. Scala und die Banausen», *ό.π.*, 15.11.1898, σ. 24.

<sup>451</sup> Για την ακρίβεια η πρόταση από τον Δούμπα, που ήταν γνώριμος και «λίγο συγγενής» της οικογένειας Χρηστομάνου, απευθύνθηκε στον έναν από τους δύο αδελφούς (δηλαδή τον ίδιο ή τον αδελφό του Τώνη, που σπούδαζε και εκείνος στη Βιέννη ιατρική). Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Το βιβλίο της αυτοκρατορίας Ελισάβετ. Φύλλα Ημερολογίου*, Αθήνα, Νεφέλη, 1987, σ. 10. Μάλιστα ήταν ο Τώνης που πήγε αρχικώς, αλλά εξαιτίας των απαιτητικών μαθημάτων του στο πανεπιστήμιο παραχώρησε τη θέση του στον Κωνσταντίνο.

<sup>452</sup> Constantin Christomanos, *Tagebuchblätter, I. Folge*, Wien, Verlag von Moritz Perles, 1899.

<sup>453</sup> Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Τò βιβλίο τῆς αυτοκρατορίας Ἐλισάβετ. Φύλλα Ημερολογίου*, Αθήνα, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1908. Οι παραπομπές θα γίνονται στην έκδοση του 1987.

τὸ περιεργότερο, οὔτε κὰν ἄκουσε νὰ γίνεται λόγος στὴν Αὐλὴ γι' αὐτόν».<sup>454</sup> Ο Χρηστομάνος, ἀπὸ τὴν πλευρὰ του, βρῆκε στο πρόσωπο τῆς γοητευτικῆς αυτοκράτειρας μιὰ ἀξία συνομιλήτρια σε πολλὰ φιλολογικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ζητήματα (μιλοῦσαν γιὰ θέατρο, ποίηση, ζωγραφικὴ καὶ μουσικὴ), ἀλλὰ καὶ μιὰ εμπνεύστρια καὶ γιὰ τὴ δική του σκέψη. Ἡ Ελισάβετ πίστευε ὅτι «ἡ ὁμορφιά εἶναι ἡ αἰτία καὶ ὁ σκοπὸς τοῦ Σύμπαντος»,<sup>455</sup> ὁ Χρηστομάνος, που ἐγίνε ἕνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους εκπροσώπους τοῦ ἐλληνικοῦ αισθητισμοῦ, ἐβλεπε στὴν Ελισάβετ τὴν ἰδανικότερη ἐνσάρκωση τοῦ ωραίου.

Σύμφωνα με τὸ χρονικὸ τοῦ Χρηστομάνου, πρῶτος ὁ ἴδιος ἔκανε ἀναφορὰ στὸν Wagner στὶς συζητήσεις του με τὴν αυτοκράτειρα. Κατὰ τὸ διάστημα τῆς μαθητείας τῆς Ελισάβετ κοντὰ στὸν Ἕλληνα δάσκαλό της, πραγματοποιοῦσαν μαζί καὶ ἕνα ταξίδι στὴν Κέρκυρα. Στὴ θαλαμηγὸ τῆς αυτοκράτειρας, με τὴν ὁποία ταξιδεψάνε μέχρι τὸ νησί των Φαιάκων, υπήρχε ἕνα σημεῖο στὴν πρύμνη, ὅπου, κατὰ παραγγελία τῆς Ελισάβετ, εἶχε στηθεῖ μιὰ τέντα ἀπὸ καραβόπανα ἔτσι ὥστε αὐτὸς που καθόταν ἀνάμεσα στα πανιά νὰ μὴ βλέπει παρὰ μόνο τὴ θάλασσα. Αὐτὸ τὸ σημεῖο τοῦ πλοίου ὁ Χρηστομάνος τὸ εἶχε ὀνομάσει τὸ «Τσαντήρι τῆς Ἰζόλδης», («Isoldens Zelte» στα γερμανικά,<sup>456</sup> «ἡ τέντα τῆς Ἰζόλδης» θὰ λέγαμε σήμερα), γιὰτί, ὅπως διηγείται ὁ ἴδιος:

Αὐτὴν τὴν τέντα τὴν περιφραχτὴ τὴ βάφτισα ἐγὼ «Τσαντήρι τῆς Ἰζόλδης», ἐπειδὴ ἔτσι, σὲ τέτοιο μέσα πορφυρόφαντο τσαντήρι, ἀθώρητην ἀπ' τοὺς ναῦτες καὶ ἀπ' τὴν καρδιά του ἀκόμα, τὴν πῆγαινε ὁ πιστὸς Τριστάν τὴ γλυκειὰν ἀγάπη τῆς ψυχῆς του νύφη τοῦ βασιλιᾶ του. Αὐτὴ ἡ ὀνομασία πολὺ τῆς ἄρσεσε τῆς Αὐτοκράτειρας.<sup>457</sup>

Ἀλλὰ καὶ τὸ κερκυραϊκὸ Ποντικονήσι, ὁ Χρηστομάνος τὸ ἐβλεπε σαν τὸ *Νησί των νεκρῶν* τοῦ Böcklin: «Τὰ κυπαρίσσια γυροστέκουν ἐκεῖ σαν πένθιμα ὀνειράτα καὶ τὰ φλογερὰ ἄνθη ποὺ καθρεφτίζονται στὰ κύματα εἶναι ἱερὰ τῆς Περσεφόνης».<sup>458</sup> Βεβαίως ἡ ἀναφορὰ στὸν συμβολιστὴ ζωγράφο Arnold Böcklin (1827-1901) δὲν ἦταν τυχαία, οὔτε οἱ κουβέντες τοῦ Χρηστομάνου καὶ τῆς Ελισάβετ γιὰ τοὺς προραφαηλίτες Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) καὶ Edward Burne Jones (1833-1898). Ἀνήκαν ὅλοι στὸν ἴδιον ἴδιο αισθητικὸ χῶρο τοῦ νεορομαντισμοῦ καὶ τοῦ συμβολισμοῦ, που ἐκείνη τὴν ἐποχὴ συνδεόταν ἀρρηκτὰ με τὸν Wagner. Ὁ τελευταῖος φαίνεται ὅτι ἐρχόταν στὴν σκέψη τοῦ Χρηστομάνου με κάθε ευκαιρία. Σε μιὰ κουβέντα που εἶχε με τὴν Ελισάβετ γιὰ τὸ τραγούδι των βοσκῶν, γιὰ τὸ ὁποῖο ἐκείνη εἶπε κάτι που ἦταν «σὰ νᾶλεγε δυνατὰ τὴ σκέψη ποῦχ[ε] κάμει μέσα [τ]ου» ὅτι δηλαδή: «ποτὲ ἡ Τέχνη δὲ θὰ πλάση μεγαλύτερο ἀριστούργημα ἀπ' τὸ τραγούδι τοῦ βοσκῶν· γιὰτί ἡ τέχνη δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀντιφεγγιὰ τῆς ἐσώτερης ζωῆς, ἐνῶ αὐτοὶ οἱ φτωχοὶ στεναγμοὶ τῆς

<sup>454</sup> Χρηστομάνος, *ὁ.π.*, σ. 188.

<sup>455</sup> *Ὀ.π.*, σ. 62.

<sup>456</sup> Christomanos, *Tagebuchblätter*, *ὁ.π.*, σ. 129.

<sup>457</sup> Χρηστομάνος, *ὁ.π.*, σ. 105.

<sup>458</sup> *Ὀ.π.*

φλογέρας είναι ή ίδια ή βαθειά ζωή!»,<sup>459</sup> ο Χρηστομάνος σκέφτηκε: «Μέ τους ίδιους ήχους τις ώρες τις Πανικές, όταν ή Φύσις άνοιγε τις μητρικές λαγόνες στη φοιχτή ήδονή, οί Φαῦνοι ξεγελοῦσαν τις Νύμφες – και ό βοσκός ό Κούρνεβαλ τους ίδιους στόνους έβγαζε άπ' τὸ καλάμι του ὅσο τὸ πορφυρόβαφο παννί τῆς Ίζόλδης δέν είχε ακόμη άνθίσει στα πελαγίσια σύθολα...».<sup>460</sup>

Όμως και η Ελισάβετ δεν έχανε ευκαιρία να θυμηθεί τον Γερμανό συνθέτη. Σε μια βόλτα που έκαναν στην κερκυραϊκή ενδοχώρα, συνάντησαν κάποιες γυναίκες οι οποίες ενώ μάζευαν ελιές, τραγουδούσαν, και καθώς το τραγούδι τους μπλεκόταν με εκείνο των πουλιών, ο Χρηστομάνος είπε:

Τί ελεύθερα και ψυχόρμητα πλάσματα πού είναι τὰ πουλιά, οί γυναίκες και τὰ δέντρα! [...] Είτε αὐτὲς οί γυναίκες τραγουδοῦν εἴτε τὰ πουλιὰ τὸ ἴδιο εἶναι χωρὶς νὰ ξέρουν τὸ γιατί, τραγουδοῦνε, γιατί ἔτσι πρέπει νᾶναι και τὸ τραγούδι και τῶν δυνὲ βγαίνει ἀπὸ ἓνα βάθος ζωντανό [...]. Ἐτσι κ' ἐγὼ ὅσο πάει πιστεύω περισσότερο τὰ παραμύθια ὅπου τὰ πουλιὰ μιλοῦνε μὲ τόση γνώση και προλέγουνε στοὺς ἀνθρώπους τις τύχες τους.<sup>461</sup>

Αυτά τα λόγια δώσανε την αφορμή στην Ελισάβετ να απαντήσει με τα λόγια του πουλιού από τον *Siegfried*:

Hei, Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg...  
Lustig im Leid sing' ich von Liebe,  
Wonning im Weh' web' ich mein Lied,  
Nun Sehrende kennen den Sinn...

Σύμφωνα με την ελληνική απόδοση του ίδιου του Χρηστομάνου και τη σχετική επεξηγηματική υποσημείωση:

Άπ' τὸν Σίγκφριδ τοῦ Βάγνερ (τὸ δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας *Τὸ δαχτυλίδι τοῦ Νίμπελουγκ*) – τὰ λόγια τοῦ πουλιοῦ στὸ Σίγκφριδ πού τῆ λαλίτσα του ἔνοιωσε αὐτὸς μόλις ἄγγιξε στα χεῖλη του τὸ αἷμα τοῦ Δράκου:

Ἄιντε, κι ὁ Σίγκφριδ σκότωσε τὸ Δράκο, τὸ θεριό...  
Πολύχαρο στὸν πόνο μου τὸν πόθο τραγουδῶ,  
Γλυκὰ στὴ γλύκα τοῦ καημοῦ ὑφαίνω γλυκὸν ψαλμό,  
Μόν' ὅπου λαχταρᾷ νοιώθει τὰ λαλῶ...<sup>462</sup>

Για τον Wagner όμως μιλούσαν και χωρίς συγκεκριμένη αφορμή:

<sup>459</sup> Ο.π., σ. 141-142.

<sup>460</sup> Ο.π., σ. 142.

<sup>461</sup> Ο.π., σ. 146.

<sup>462</sup> Ο.π., σ. 146-147.

Μιλούσαμε σήμερα για τοῦς Νιμπελουῦγκεν τοῦ Βάγνερ.

- Για μένα ὁ Βάγνερ εἶναι ἕνας λυτρωτής, εἶπε ἡ Αὐτοκράτειρα. Εἶναι ἡ μουσική ἐνσάρκωσις μιᾶς γνώσεως τῶν ἐσώτερων μας μυστικῶν ποῦ ἤρθε κι ὠρίμασε μέσα μας ἀσυναίσθητα. Ἡ λέξις Tondichter (ποιητής τῶν ἤχων) δὲν ἐκφράζει, θαρρῶ, πάντα τὴν ἐξωτερικὴ κ' αἰσθητὴ μορφή τοῦ φανερώματός του καὶ ὄχι αὐτὸ ποῦ ἦτον ὁ ἴδιος. Γιατὶ αὐτὸς ἦτον ἴσα ἴσα καὶ μονάχα τὰ ἴδια τὰ μυστήρια τῆς ἀνθρώπινης ὑπάρξεως γενάμενα σοφία λυτρωμένη καὶ λυτρώτρα. [...] Πρέπει νὰ μαζεύωμε μέσα μας τὴ μουσικὴ ὅλων τῶν πραγμάτων καὶ νὰ τὴν ἀφήνωμε μέσα μας νὰ σμίγη σὲ μιὰν ἐνότητα, σὰν τὰ κύματα στὸ πέλαγος. [...] Πρέπει νὰ ξαναγυρίσωμε ἀπ' ἐκεῖ ποῦ ῥθαμε, στὸ πρωτογέννητο φλοίσβισμα τοῦ Ρήνου ἀπ' ὅπου γεννήθηκε τὸ τραγούδι τοῦ Rheingold.<sup>463</sup>

Ἡ πρόσληψη τοῦ Wagner ἀπὸ τὴν Ελισάβετ καὶ τὸν Χρηστομάνο στα τέλη τοῦ αἰῶνα, ἀνήκει στο ἰδεολογικὸ πλαίσιο ποῦ μόλις τότε εἶχε ἀρχίσει νὰ διαμορφώνεται καὶ το οποίο συμπεριλάμβανε ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ἰδίου τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ καὶ ἕναν ολόκληρο ἰδεολογικὸ καὶ αἰσθητικὸ κόσμο ποῦ τὸν περιέβαλε: Ibsen, Nietzsche, Böcklin, Προραφαηλίτες, ἐσωτερισμός, συμβολισμός, αἰσθητισμός. Δὲν εἶναι ἄλλωστε τυχαίον πὼς στὴ συζήτηση ποῦ μᾶς μεταφέρει ὁ Χρηστομάνος δὲν γίνεται καμμία ἀναφορὰ στὴ μουσικὴ τοῦ Wagner, μόνο στὸν κόσμον τοῦ. Ὅπως ἐπίσης δὲν εἶναι τυχαίον ὅτι καὶ στὸν περίφημον λόγον τοῦ Χρηστομάνου ποῦ ἀναφέρεται στὸ δικὸν τοῦ ὄραμα γιὰ τὸ θέατρο καὶ παρουσιάζει ὡς πρότυπον γι' αὐτό, τὸ ἔργο τοῦ Wagner, οὔτε ἐκεῖ γίνεται ὀνομαστικὴ ἀναφορὰ στὸν συνθέτη.<sup>464</sup> Εἶναι πλέον μιὰ ἐποχὴ ποῦ καὶ στὴν Ελλάδα ὁ βαγκκερισμός ἐμπλέκεται καὶ με ἄλλα συγγενικά, καὶ συχνά ἐξ αὐτοῦ ἐκπορευόμενα, ἰδεολογικά καὶ καλλιτεχνικά ρεύματα ποῦ ὀδηγοῦν σὲ μιὰ δευτέρην φάση τοῦ ἐλληνικοῦ βαγκκερισμοῦ. Στὸ ἐξῆς τὸ ὄνομα τοῦ Wagner, ἀκόμη καὶ σὲ κατ' ἰδίαν συζητήσεις, θὰ ἐμφανίζεται πλάι σὲ ἐκεῖνον τοῦ Ibsen ἢ τοῦ Nietzsche, καὶ ὁ βαγκκερισμός θὰ συνδυάζεται με τὸν συμβολισμό, νιτσεισμό, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸν κοινωνισμό. Εἶναι ἀκριβῶς αὐτός ὁ κόσμος ποῦ στὸ κερκυραϊκὸ Ποντικονήσι ἐβλεπε τὸν πίνακα τοῦ Böcklin.



Ποντικονήσι



Το νησί των νεκρῶν  
τοῦ Böcklin

<sup>463</sup> Ο.π., σ. 299-230.

<sup>464</sup> Για τὸ θέμα αὐτό βλ. σχετικά τὸ ἐπόμενο κεφάλαιο.

## 5. Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, Γιάννης Καμπύσης: «Βαγνεριστές όλων των τόπων, ενωθήτε!».

Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (1868-2930),<sup>465</sup> περισσότερο γνωστός για το μυθιστόρημά του το *Φθινόπωρο* (1917) και την, κλασική πλέον, μετάφραση του *Faust* του Goethe ή για την πρώτη ελληνική μετάφραση του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου*,<sup>466</sup> υπήρξε και αυτός θερμός οπαδός του Wagner. Μετά τις νομικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1882-1888) αλλά και τη στρατιωτική του θητεία (1889-91), καθώς και τη συμμετοχή του στον πόλεμο του 1897, δραστηριοποιήθηκε στον χώρο των γραμμάτων, εκδίδοντας το περιοδικό *Τέχνη* (1898-99). Τον επόμενο χρόνο ταξίδεψε στη Γερμανία όπου και γνώρισε την Φινλανδή ζωγράφο Sunny Haggmann, την οποία και παντρεύτηκε. Στη Γερμανία διέμεινε για ένα χρόνο, επισκεπτόμενος το Μόναχο, το Βερολίνο και τη Δρέσδη. Εκεί το νεαρό ζεύγος Χατζόπουλου μοιραζόταν την αγάπη για τον Wagner. Η Σάννυ περνούσε στη Δρέσδη τις ώρες της στα μουσεία και στην όπερα «για να απολάυσ[ει] τα αριστουργήματα του Βάγνερ»,<sup>467</sup> ενώ μαζί παρακολούθησαν το *Λυκόφως των θεών*, «με κάποια φημισμένη τραγουδίστρια». <sup>468</sup> Η παράσταση τους απορρόφησε τόσο που στον δρόμο της επιστροφής είχαν μείνει βουβοί. Με Wagner αποχαιρέτισαν και τη Δρέσδη. Η Σάννυ διηγείται:

Η τελευταία βραδιά στη Δρέσδη έπρεπε να γιορτασθεί. Αγοράσαμε εισιτήρια για την όπερα. Έπαιζαν τον *Ιπτάμενο Ολλανδό* του Βάγνερ. «Τί μεγαλείο αυτή η μουσική!», μου είπε μετά την α' πράξη και το πρόσωπό του έδειχνε πάλι την ίδια ηρεμία και ομορφιά [...]. Αισθάνομαι πως κάτι με συνδέει μ' αυτόν τον Ολλανδό. Για μένα εσύ είσαι η Σέντα, [...] είσαι το όνειρό μου.<sup>469</sup>

Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, που είχε ταυτιστεί με την προσωπικότητα του Ολλανδού και είδε στην σύζυγό του την ιδανική γυναικεία μορφή που θα τον λύτρωνε, τίμησε την ιδιαίτερη αυτή σχέση που είχε με το έργο αυτό του Wagner,

<sup>465</sup> Σε κείμενα της εποχής του συναντούμε εναλλακτικώς τις παραλλαγές του βαφτιστικού του ονόματος με ή χωρίς «ν» (Κωσταντίνος/Κωνσταντίνος), καθώς ο ίδιος για ένα μεγάλο διάστημα της ζωής του προτιμούσε τη γραφή χωρίς «ν», ενώ προς το τέλος καθιέρωσε το «ν», όπως σημειώνει η Σοφία Μπόρα στο βιογραφικό του σημείωμα που συνοδεύει το αρχείο του στο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. Ακολουθούμε και εδώ (όπως και στην περιγραφή του Ε.Λ.Ι.Α.) την γραφή με το «ν».

<sup>466</sup> Η μετάφραση πρωτοδημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Έργατης* (Βόλου) από τις 2 Ιουνίου έως και τις 20 Δεκεμβρίου 1908 (φύλλα 22-29): «Καρόλου Μάρξ και Φρειδερίδου Έγγελς, Προκήρυξη τού Κοινωνιστικού Κόμματος. Μετάφραση από τὰ γερμανικά υπό Π. Βασιλικού». Η αυτόνομη έκδοση του έργου που κυκλοφόρησε το 1913 (Μάρξ-Έγγελς, *Το Κοινωνικό Μανιφέστο*, Μετάφραση Κωσταντίνου Χατζοπούλου) έγινε με έξοδα του ίδιου του Χατζόπουλου (βλ. σχετικά, Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντίνος Χατζόπουλος, ο πρωτοπόρος*, Αθήνα, Σοκόλης, 1998, σ. 338).

<sup>467</sup> Σάννυ Χατζοπούλου-Χαίγκμαν, *Τα απομνημονεύματά μου: «Η ζωή μου με τον Κώστα Χατζόπουλο»*, επιμέλεια-σχόλια-έρευνα Μαίρη Χρυσικοπούλου, Αργίτιο, Λαογραφικό Ιστορικό Φιλολογικό Μουσείο Αιτολοακαρνανίας, 2011, σ. 47.

<sup>468</sup> *Ο.π.*, σ. 53.

<sup>469</sup> *Ο.π.*, σ. 58-59.

ονομάζοντας την πρώτη κόρη που απέκτησε Σέντα.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα της Χαίγκμαν, ο Χατζόπουλος φαίνεται πως είχε μυηθεί στον Βαγκνερισμό από τον Γιάννη Καμπύση: «Στην ερώτησή μου, πώς δημιουργήθηκε το ενδιαφέρον του γι' αυτόν τον τόπο, μου διηγήθηκε ότι ένας Έλληνας λογοτέχνης, στενός του φίλος, ο Γιάννης Καμπύσης είχε μείνει αρκετό καιρό στο Μόναχο [...] Η Γερμανία ήταν η χρυσή κούνια της τέχνης και της επιστήμης, του έλεγε ο Καμπύσης».<sup>470</sup> Όπως φαίνεται από τα γράμματα του Καμπύση προς τον Χατζόπουλο από το Μόναχο, πράγματι, ο κατά πέντε έτη νεαρότερος φίλος του μιλούσε απολύτως μαγεμένος για τη γερμανική κουλτούρα. Σε γράμμα του από το Μόναχο, τον Οκτώβριο του 1898, έγραφε:

[...]

Ὡ Μόναχο, πὸν μόλις μιὰ βδομάδα εἶμαι ἐδῶ καὶ μοῦ 'δωκες τρεῖς φορὲς Βάγνερ, μοῦδωκες 2 πρῶτες παραστάσεις, μιὰ τοῦ *Gläubiger* [Δανειστὲς] τοῦ Στρίντμπεργ καὶ μιὰ τοῦ *Erdegeist* [Πνεῦμα τῆς γῆς] τοῦ Wedekind, μοῦδωκες καὶ τὸ πρῶτο βράδυ πὸν ἤρθα καὶ τὸ Βαλενστάιν καὶ τὴν τρίτη μοῦ ἐτοιμάζεις τὴν 9 Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν. Βάγνερ! Λόεγκριν καὶ ὁ Τριστάνος καὶ ἡ Ἰζόλδη! Ποῦ ἤμουν λοιπὸν τόσον καιρὸ; Ποῦ εἶσαι μωρὲ καὶ ὅλοι ἀφτοῦ κάτου τί εἶμαστε; Τί θὰ πεῖ τέχνη; Πῶς μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ βάνουμε στὸ στόμα μας καὶ στὸ νοῦ μας τέτοιους κόσμους! Ναί! Κόσμοι καινούργιοι πλάθονται στὴ Γερμανία, κόσμοι μεγάλοι. Τάχα ἄνθρωποι νὰ ζοῦν μέσα σ' αὐτοὺς τοὺς κόσμους; ὦ! ὄχι, ὄχι! Μόλις τοὺς χωράει ἡ ψυχὴ μου καὶ γι' αὐτὸ νιώθω πῶς δὲν εἶνε ἄνθρωποι! Εἶνε ὑπεράνθρωποι! Καὶ νιώθω τὴν τέχνη, πὸν, τὸ ξεμολογιέμαι, δὲν τὴ ἔνωσα στὰ συντρίμια τῶν ἀρχαίων θεῶν! ὦ Βάγνερ, τί μοῦ πλάθεις, τί μοῦ πλάθεις! Καὶ παράλληλα μὲ τὸν Βάγνερ, ἡμερὸς ὁ Μπέκλιν μ' ἀπελπίζει ὀλότελα. Εἶναι ἀλήθεια πῶς ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὐὰ τοῦ Μιχαήλ Αγγέλου μοῦ κατέχει τὸ εἶναι μου, ἀλλὰ τὸ *Spiel der Wellen* τοῦ Μπέκλιν μοῦ ξανοίγει τὸν κόσμο τῶν ὑπερζῶων, πὸν ζοῦν στὸ ὑπέροκο τῶν ὑπερανθρώπων! Καὶ βλέπεις καὶ τὸ νιώθεις, μιὰ εἶναι ἡ πνοή, ἡ μεγάλη πνοή πὸν βγαίνει, Γκαϊτε, Νίτσε, Βάγνερ, Μπέκλιν εἶναι ἡ ψυχὴ τοῦ λαοῦ ἀφτοῦ πὸν ἐνώνεται μὲ τὴν ψυχὴν ἐκείνων.<sup>471</sup>

Το γράμμα αυτό του Καμπύση συνδέει τον βαγκνερισμό με τον χερντερισμό και πιθανόν και τον κοινωτισμό. Το ιδεολογικό πλαίσιο – εν προκειμένω προστίθεται και ο Goethe στην συνήθη συντροφία των Nietzsche, Wagner και Böcklin – εκφράζει την ψυχὴ του γερμανικού λαού. Κατ' επέκταση, η πνευματική προσφορά των κορυφαίων αυτών Γερμανών δημιουργών που εκπροσωποῦν το γερμανικό πνεύμα, μπορεί να εκφράσει και την ψυχὴ του κάθε λαού. Ο Δημήτρης Χατζόπουλος (Μποέμ), αδελφός του Κωνσταντίνου, θεωρούσε τον Καμπύση για έναν από τους πιο «ειλικρινείς» αντιπροσώπους του Γερμανικού πνεύματος στην Ελλάδα.<sup>472</sup> Ο Γιάννης Καμπύσης

<sup>470</sup> Ο.π., σ. 50.

<sup>471</sup> Γ.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Ανέκδοτα γράμματα τοῦ Γιάννη Καμπύση», *Νέα Ἑστία* 224 (15.4.1936), σ. 555-559: 555, γράμμα 11.

<sup>472</sup> Μποέμ, «Γιάννης Καμπύσης», *Τὸ Περιοδικὸν μας*, Α', 24 (15.2.1901), σ. 340-349: 342.

αποδείχθηκε ένας – αν όχι ο σημαντικότερος – εκπρόσωπος του βαγκνερισμού στην Ελλάδα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια. Γεννημένος στην Κορώνη το 1872, ο Γιάννης Καμπύσης, ή μάλλον ο Ιωάννης Καμβύσης, όπως ήταν το όνομά του πριν την προσχώρησή του στο ρεύμα του δημοτικισμού, μετακόμισε στην Αθήνα το 1888 μαζί με την οικογένειά του. Γράφτηκε αμέσως στο Ωδείο Αθηνών, όπου σπούδασε ωδική και φλάουτο,<sup>473</sup> ενώ έκανε και σπουδές νομικής. Το ενδιαφέρον και την αγάπη του για το γερμανικό πνεύμα το καλλιέργησε πολύ πριν το προαναφερθέν ταξίδι του στη Γερμανία (το 1898), όπως αποδεικνύεται από την πολύ πρόωμη επιρροή του γερμανισμού (και ιδιαιτέρως του Wagner) στα έργα του. Ήδη το 1893 οπότε και έγραψε το πρώτο θεατρικό του έργο (που δημοσιεύθηκε το 1896), *Το μυστικό του γάμου*, ο Καμπύσης σχολίαζε επί σκηνης τη μουσική και το έργο του Wagner, το οποίο διαπλεκόταν με την υπόθεση του έργου, όπως θα δούμε στο οικείο κεφάλαιο. Σύμφωνα με τον φίλο του Δημήτρη Ταγκόπουλο, ο Καμπύσης μνήθηκε στην γερμανική τέχνη χάρις σε μια «ξεχωριστή κόρη», η οποία «ἤξαιρε Γερμανικὰ καὶ τοῦ μετάφραζε κομμάτια ἀπὸ βιβλία διαλεχτὰ καὶ τοῦ τὰ διάβαζε. Καὶ κείνος δὲ χόρταινε νὰ τὴν ἀκούει, καὶ σχετιζόταν σιγὰ σιγὰ μὲ τὴ γερμανικὴ τέχνη, πὺ ἀργότερα τοῦγινε ψυχὴ καὶ σάρκα του».<sup>474</sup> Μάλιστα, αυτή η κοπέλα έγραψε τον δωδεκασέλιδο πρόλογο του πρώτου βιβλίου τού Καμπύση, με τα δύο θεατρικά (*Τὸ Μυστικὸ τοῦ γάμου* και *Ἡ φάρσα τῆς ζωῆς*, 1896). Σύμφωνα, και πάλι, με τον Ταγκόπουλο, ο Καμπύσης του μιλούσε πάντα για εκείνη «μὲ ἄπειρο σεβασμὸ καὶ μὲ ἄπειρο πόνο, γιατί αὐτὴ τοῦ ὀδήγησε στὰ πρῶτα χρόνια τῆ σκέψη μὲ τὴ μόρφωσή της», αλλά «καὶ αὐτὴ τοῦ ὀδήγησε καὶ τὴ ζωὴ τόσο πρόωρα στὸν τάφο».<sup>475</sup> Περνούσαν ὥρες μαζί διαβάζοντας και συζητώντας. Όταν όμως εκείνος πήγε στη Γερμανία παρότι είχαν συμφωνήσει να μην παντρευτούν αλλά να είναι πάντα μαζί, εκείνη υποχρεώθηκε από τους γονεὶς της να παντρευτεί, κάτι που συνέτριψε τον Καμπύση. Έτσι η μορφή της αναγεννήθηκε στο λογοτεχνικό έργο του Καμπύση, κάτι που όπως θα δούμε και λίγο παρακάτω, συνέβη και με κάποιον άλλον λογοτέχνη με τον οποίο ο Καμπύσης είχε ιδιαίτερη σχέση.

Σε κάθε περίπτωση, τα γραπτά του και η φροντίδα του Καμπύση για το έργο του Wagner από την θέση του συνεκδότη (μαζί με τον Μήτσο Χατζόπουλο) του περιοδικού *Διώνυσος*, τον φέρνουν σε πρωταγωνιστική θέση ως προς το ζήτημα της διάδοσης του βαγκνερισμού στην Ελλάδα. Ο πρόωρος θάνατός του, τον Νοέμβριο του 1901, δεν μπορεί παρά να αναχαίτισε μια καλπάζουσα πορεία προς μια ελληνική Βαλχάλα, καθώς άλλωστε η επιρροή του Καμπύση δεν ασκούσαν μόνο σε επίπεδο φιλολογικό, αλλά και διαπροσωπικό. Γιατί δεν θα ήταν μόνο ο Χατζόπουλος που

<sup>473</sup> Βλ. Αρχείο Ωδείου Αθηνών. Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α'. Ο δεκαεξάχρονος Ιωάννης Καμβύσης, από την Κορώνη, μαθητὴς σχολείου, γράφτηκε στην τάξης της ωδικῆς (δηλαδή θεωρίας της μουσικῆς) στις 17.11.1888. Τον επόμενον χρόνο ξαναγράφτηκε (κατὰ τον κανονισμό του Ωδείου) και πάλι στην τάξη της ωδικῆς (24.10.1889) και την τρίτη χρονιά που εντοπίζουμε το ὄνομά του στο αρχείο του Ωδείου Αθηνών, ο Ιωάννης Καμβύσης, γράφτηκε στην τάξη της ωδικῆς β' και του φλάουτου στις 2.10.1890.

<sup>474</sup> Δ.Π. Ταγκόπουλος, «Γιάννης Καμπύσης. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του», *Ὁ Νουμᾶς*, Χρονιὰ Κ, τχ. 2 (771), Φλεβάρης 1923, σ. 82-91: 86.

<sup>475</sup> Ο.π.

μυήθηκε από τον Καμπύση στον βαγκνερισμό.

Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, την αγάπη του για τον Wagner, δεν την μοιραζόταν μόνο με τον μύστη του στον βαγκνερισμό, αλλά και με άλλους ανθρώπους του κύκλου του. Ένας από αυτούς ήταν και ο Πέτρος Αποστολίδης, δηλαδή ο Παύλος Νιρβάνας (1866-1937). Από το διάστημα της παραμονής του Χατζόπουλου στη Γερμανία, σώζεται επιστολή στην οποία ο Χατζόπουλος έγραφε στον φίλο του Πέτρο λόγια αντίστοιχα με εκείνα που ο Καμπύσης είχε στείλει σε εκείνον:

Leipzig 21/X/00  
10/III

Nürnbergstrasse

Αγαπητέ Πέτρο,

[...] Άν ἐγὼ σοῦγραψα πὼς μένω γιὰ νὰ ἀκούσω τὴν τριλογία τοῦ Βάγνερ, τὸκανα γιὰ νὰ μὴ βιαστῶ νὰ γυρίσω στὸ Μόναχο, νὰ τὴν προλάβω τὴ δεύτερη φορὰ, πὸν ἄρχιζε στὶς 8 Σεπτεμβρίου [...].

Ἡ Γερμανία εἶναι μεγάλη [...]. Οἱ ἀναρίθμητες πόλεις τῆς. Κάθε μιὰ μὲ τὸν ξεχωριστὸ χαρακτῆρα τῆς καὶ τὴν ἰδιαίτερη σημασία τῆς, κι ὅλες μὲ τὸ ἐνιαῖο πνεῦμα τραβήγματος πρὸς τὸ μεγαλεῖο. Τὸ Μόναχο μὲ τὶς πινακοθήκες τοῦ καὶ τὴν Ἀκαδημία τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ τὸ Πολυτεχνεῖο τοῦ τὸ περίφημο καὶ τὸ Βαγνερικό του θέατρο καὶ τὴν μύρα του, καὶ τὸν ὅλως διόλου ξεχωριστὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀπὸ τὰ χτίριά του ὡς τὴ ζωὴ, ἡ Αἰδελβέργη παραπέρα μὲ τὸ Πανεπιστήμιό τῆς, τὸ Μανχάϊμ μὲ τὸ Βαγνερικό του θέατρο, ἡ Νυρεμβέργη μὲ τὴν ἱστορικὴ σημασία τῆς καὶ τὸν ἀρχαῖο ρυθμὸ τῆς, ἡ Λειψία ἐδῶ μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὸ ἐμπόριό τῆς [...].<sup>476</sup>

Το ενδιαφέρον του Χατζόπουλου για τον Wagner και η εκτίμησή του για τον γερμανικό πολιτισμό εκφράστηκε και με πιο μαχητικό τρόπο, όταν, μετά την πρώτη παράσταση του *Lohengrin* στην Αθήνα τον Μάρτιο του 1903, δημοσιεύθηκε, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ένα κείμενο γραμμένο από έναν εκ των δύο αδελφών Χατζόπουλου, όπου επικρινόταν η καλή κοινωνία της Αθήνας που δεν ενίσχυσε τις παραστάσεις αυτές με την παρουσία της, δίνοντας μια κοινωνική διάσταση στον βαγκνερισμό, μια θέση που συνάδει με εκείνη που θα εξέθετε λίγα χρόνια αργότερα ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος στο κείμενό του «Σοσιαλισμός και Τέχνη», όπου θεωρούσε τον Wagner έναν εκ των αισθητικών παιδαγωγών του προλεταριάτου.<sup>477</sup>

<sup>476</sup> Παύλος Νιρβάνας, *Άπαντα*, Ε', επιμέλεια Γ. Βαλέτας, Αθήναι, Χρ. Γιοβάνης, 1968, σ. 527-528.

<sup>477</sup> «Σοσιαλισμός και Τέχνη», *Ο Νουμάς* 340 (19.4.1909), σ. 2-5 και 341 (26.4.1909), σ. 2-5. Η αναφορά στην σ. 3 της δεύτερης συνέχειας. Βλ. σχετικά και το κεφάλαιο για την παράσταση του *Lohengrin* στην Αθήνα το 1903.



## 6. Ο Καζαντζάκης και ο «Νέος Αισχύλος».

Την παράσταση αυτή του *Lohengrin*, για την οποία έγραψε κριτική ο Κωνσταντίνος ή ο Μήτσος Χατζόπουλος, είχε παρακολουθήσει και ο νεαρός Καζαντζάκης. Τον Σεπτέμβριο του 1902, ο δεκαεννιάχρονος Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957) μετακόμισε από το Ηράκλειο της Κρήτης στην Αθήνα για νομικές σπουδές. Με εξαίρεση τη διετή διαμονή του (1897-1899) στη Νάξο, όπου είχε παρακολουθήσει μαθήματα στην Γαλλική Εμπορική Σχολή του Τιμίου Σταυρού, ο Καζαντζάκης είχε μέχρι εκείνη τη στιγμή ζήσει μόνο στην τουρκοκρατούμενη, ακόμη, Κρήτη. Λίγους μήνες μετά την εγκατάστασή του στην ελληνική πρωτεύουσα, τον Μάρτιο του 1903, ο μετέπειτα πιο πολυμεταφρασμένος Έλληνας λογοτέχνης παρακολούθησε την αθηναϊκή παράσταση του *Lohengrin*.<sup>478</sup> Σε επιστολή του προς τον φίλο του Χαρίλαο Στεφανίδη, που συνέταξε την επομένη της παράστασης, μιλούσε για την μοναδική εμπειρία της 9<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903 με λόγια που αποτύπωναν τον νεανικό ενθουσιασμό του συγγραφέα για τον δημιουργό, που αργότερα θα χαρακτήριζε ως «Νέο Αισχύλο»:<sup>479</sup>

Χθές κι εγώ ήμουν λυπημένος, χωρίς να ξέρω γιατί. Πάω λοιπόν κι εγώ άμέσως στο μελόδραμα. Ήπαιζετο ο *Λόεγκριν* του Βάγκνερ... Άκουσες ποτέ την όπερα αυτή; Ά εχασες, φίλε μου. Είναι κάτι όνειρώδες, φανταστικόν ή μουσική του! Ξεχνᾷς όλον τὸν κόσμον, όλους τὸς πόνους, καὶ μαγεμένος ἀφήνεις τὴν ψυχὴ σου νὰ κυκλώνεται ἀπὸ κύματα ἁρμονίας.<sup>480</sup>

Η όπως φαίνεται συμπτωματική αυτή επίσκεψη του Καζαντζάκη στην όπερα (πήγε για να διασκεδάσει τη λύπη του) αποτέλεσε το πρώτο στάδιο μιας σημαντικής σχέσης επιρροής, η οποία δεν έχει περάσει βεβαίως απαρατήρητη από την φιλολογία, έχει όμως υποτιμηθεί η αξία της συγκεκριμένης παράστασης σε αυτήν.<sup>481</sup> Γιατί δεν υπάρχει αμφιβολία πως με τον ιταλικό θίασο που παρουσίασε τον *Lohengrin* στα ιταλικά στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών στα 1903 είχε ο Καζαντζάκης για πρώτη φορά την ευκαιρία να παρακολουθήσει ολόκληρη παράσταση βαγκνερικού έργου. Κατά το

<sup>478</sup> Για την παράσταση αυτή βλ. σχετικά, το τέταρτο κεφάλαιο.

<sup>479</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορά στον Γκρέκο*, Έκδοση Έκτη, Αθήνα, Έλενη Καζαντζάκη, χ.χ., σ. 388.

<sup>480</sup> Μάρθα Αποσκίτου-Αλεξίου, «Τριάντα τέσσερα άγνωστα γράμματα του Νίκου Καζαντζάκη», *Αμάλθεια*, τόμος 9, τχ. 35 (Απρίλιος-Ιούνιος 1978), σ. 117-164: 122. Επιστολή της 10<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903.

<sup>481</sup> Μάλιστα η έρευνα έχει απαξιώσει και το γεγονός της παρουσίας του Καζαντζάκη στο Θέατρο Αθηνών την 9<sup>η</sup> Μαρτίου 1903, αλλά και την ίδια αυτή παράσταση: «Ο Καζαντζάκης δεν παρακολούθησε, βέβαια, το 'μουσικο δράμα' στο Μπαϋρόυτ, αλλά στο Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών από έναν δευτεροκλασάτο περιοδεύοντα ιταλικό θίασο που δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στις σκηνικές και μουσικές απαιτήσεις της βαγκνερικής όπερας», γράφει ο Αντώνης Γλυντζουρής (*Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, σ. 43) για την συγκεκριμένη παράσταση, χωρίς να παραθέτει κάποια τεκμηρίωση για τους ισχυρισμούς του αυτού.

διάστημα της διαμονής του στο Παρίσι (1907-1909) και στα ταξίδια που πραγματοποίησε στην Ευρώπη αργότερα θα είχε βεβαίως την ευκαιρία να παρακολουθήσει και άλλες παραστάσεις έργων του Wagner, πιθανόν καλύτερες, όμως η παράσταση της Αθήνας, ήταν η πρώτη και καθοριστική για την σχέση του συγγραφέα με τον συνθέτη ιδίως στα πρώτα του έργα, όπου είναι ήδη φανερά τα ίχνη της επιρροής του Γερμανού δημιουργού, έργα που ο Καζαντζάκης έγραψε και δημοσίευσε πριν το ταξίδι του στη Γαλλία.<sup>482</sup>

---

<sup>482</sup> Άννα Κατσιγιάννη, «Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», ό.π.· Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Επιρροές της Ευρωπαϊκής Θεωρίας του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Θυσία του Καζαντζάκη», *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, Ergo, 2002, σ. 235-242, ιδίως σ. 241, όπου περιγράφεται η επιρροή της Τετραλογίας στην *Θυσία* του Καζαντζάκη. Βλ. και Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*, Αθήνα, Μίλητος, 2005, σ. 52, όπου και επισημαίνεται η παράσταση του *Lohengrin* ως η πρώτη πιθανόν θεατρική αθηναϊκή εμπειρία του συγγραφέα.

## 7. Κ.Π. Καβάφης και η «Τράπεζα του μέλλοντος».

Σύμφωνα με την περιγραφή της συνάντησης του Καβάφη με τον Filippo Tommaso Marinetti στην Αλεξάνδρεια το 1930, από τον Atanasio Catraro,<sup>483</sup> ο Ιταλός ηγέτης του Φουτουρισμού παρομοίαζε τον Αλεξανδρινό, μεταξύ άλλων, με τον Richard Wagner, στην προσπάθειά του να τον πείσει πως, ως πρωτοπόρος, ανήκε και εκείνος στο ρεύμα του Φουτουρισμού, και, παρά την δικαιολογημένη ένσταση του Έλληνα ποιητή, ο Marinetti εξηγούσε πως θεωρούσε ότι ο Καβάφης ήταν «παρελθοντιστής στη μορφή, αλλά [...] στη σκέψη [...] φουτουριστής».<sup>484</sup> Του έλεγε, σύμφωνα πάντα με τον Catraro, που παρακολουθούσε τη συζήτηση: «Έχεις ιδέες παγκόσμιες, αναδημιουργείς μαγευτικά και τέλεια τους παλιούς καιρούς μέσα στη δική μας εποχή».<sup>485</sup> Και ενώ ο Καβάφης εξακολουθούσε να υποστηρίζει πως βρισκόταν μακριά από το κίνημα του οποίου ηγείτο ο Marinetti, ο τελευταίος ήθελε «με κάθε τρόπο να κάνει τον δύσκολο συνομιλητή του να παραδεχθεί ότι "οποιοσδήποτε προπορεύεται του καιρού του στην τέχνη ή τη ζωή, είναι φουτουριστής"»,<sup>486</sup> δίνοντας ως παράδειγμα τον Michelangelo, τον Leonardo και τον Wagner.

Η επιλογή του ονόματος του Wagner ως παραδείγματος πρωτοποριακής δημιουργίας στον χώρο της μουσικής δεν ήταν βεβαίως τυχαία, καθώς ο Marinetti θαύμαζε ιδιαίτερος τον Richard Wagner (μάλιστα στις βασικές διακηρύξεις της φουτουριστικής μουσικής είναι ευδιάκριτα κεντρικά σημεία της βαγκνερικής αισθητικής).<sup>487</sup> Όσο για τον ορισμό του φουτουριστή με την έννοια του πρωτοπόρου, τις ίδιες απόψεις συμμαρζίζονταν και άλλοι πρωταγωνιστές του κινήματος. Ο Balilla Pratella ξεκινούσε το κείμενό του για την Φουτουριστική Μουσική με τη φράση: «όλοι οι νεωτεριστές έχουν υπάρξει ουσιαστικά φουτουριστές, σε σχέση με την εποχή τους».<sup>488</sup>

Η σχέση όμως του Καβάφη με τον Wagner ήταν στην πραγματικότητα πολύ πιο ουσιαστική από την απλή συγκαταλογή αμφοτέρων στον χώρο της πρωτοπορίας, γιατί ο ποιητής γνώριζε τον συνθέτη και το έργο του και είχε εμπνευστεί από αυτό. Αν και δεν είχε εκδηλώσει ιδιαίτερη κλίση για την μουσική, ο Καβάφης ενδιαφερόταν για τα μουσικά και θεατρικά γεγονότα. Ήδη το 1883 ο αδελφός του Τζων ενημέρωνε τον

<sup>483</sup> Ατανάζιο Κατράρο, «Η συνάντηση με τόν Marinetti», *Ο φίλος μου ό Καβάφης*, Μετάφραση Αριστέα Ράλλη, [Αθήνα], Ίκαρος, χ.χ. σ. 71-77.

<sup>484</sup> *Ο.π.*, σ. 76.

<sup>485</sup> *Ο.π.*

<sup>486</sup> *Ο.π.*

<sup>487</sup> Όπως η σύλληψη της όπερας ως συμφωνικού έργου ή η αναγκαιότητα ο συνθέτης να είναι ο ίδιος και συγγραφέας του λιμπρέτου. Βλ. Balilla Pratella, «La Musica Futurista. Manifesto Tecnico (29.3.1911)», *I Manifesti del Futurismo*, σ. 45-51: 51, παράγραφοι 8 και 9. Για την ιδέα του βαγκνερικού ολικού έργου τέχνης στους Φουτουριστές βλ. Carolina Fucci, «L'Opera d'arte totale da Wagner ai Futuristi» στο <http://www.bibliomanie.it>. Για τον Φουτουρισμό στη μουσική βλ. Daniele Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e Futuristi in musica*, Milano, Ricordi, LIM, 1996.

<sup>488</sup> «Tutti gli innovatori sono stati logicamente futuristi, in relazione ai loro tempi», Pratella, *ό.π.* σ. 45.

εικοσάχρονο Κωνσταντίνο, που είχε μετακομίσει προσωρινώς στην Κωνσταντινούπολη, για τα νέα της Αλεξάνδρειας, σημειώνοντας, μεταξύ άλλων: «Ένας ιταλικός θίασος έφτασε προσφάτως και δίνει παραστάσεις στο “Πολυθέαμα”- παραστάσεις που είναι πολύ καλές και για τις επιδόσεις του οποίου είχα προσωπική εμπειρία, χάρις στην ευγένεια του Μιάνι, ο οποίος έχει θεωρείο με συνδρομή και ο οποίος με κάλεσε εκεί ήδη δύο φορές».<sup>489</sup> Αλλά και αργότερα στο πρώτο ταξίδι του στην Αθήνα, το καλοκαίρι του 1901 ο Καβάφης παρακολούθησε αρκετές θεατρικές παραστάσεις, ανάμεσα στις οποίες και την *Bohème* του Puccini, όπως σημειώνει ο ίδιος στα ημερολόγιά του.<sup>490</sup> Εκτός από την Αθήνα και την Αλεξάνδρεια ο ποιητής θα πρέπει να είχε υπάρξει θεατής παραστάσεων και στην Αγγλία, όπου είχε ζήσει αρκετά χρόνια της ζωής του (στο Λονδίνο και στο Λίβερπουλ) αλλά και στην Κωνσταντινούπολη. Άλλωστε γνωρίζουμε πως στο ταξίδι που πραγματοποίησε στο Παρίσι και το Λονδίνο την Άνοιξη του 1897 μαζί με τον αδελφό του, ο Καβάφης είχε παρακολουθήσει θεατρικές και μελοδραματικές παραστάσεις (καθώς μαρτυρεί και σχετικός ογκώδης φάκελος που φυλάσσεται στο αρχείο του).<sup>491</sup> Μάλιστα το διάστημα που βρισκόταν στο Παρίσι ο ποιητής θα μπορούσε να είχε υπάρξει θεατής του *Ιπτάμενου Ολλανδού*, που είχε ανέβει στο θέατρο της *Opéra-Comique* αλλά και να είχε διαβάσει την σχετική κριτική του Arthur Rougin στο *Ménestrel* (n.21, 23.5.1897, σ. 162-164).

Όμως ο Καβάφης δεν χρειαζόταν να ταξιδέψει στην Ευρώπη για να παρακολουθήσει παράσταση όπερας του Wagner, δεδομένου ότι δύο δημοφιλή έργα του Γερμανού συνθέτη είχαν παιχτεί από ιταλικό θίασο στην Αλεξάνδρεια την εποχή εκείνη. Ο *Lohengrin* έκανε πρεμιέρα ανήμερα τα Χριστούγεννα του 1896 στο θέατρο «Ζιζίνια» της Αλεξάνδρειας με μεγάλη επιτυχία, ενώ το έργο ξαναπαίχτηκε στο ίδιο θέατρο και την επόμενη χρονιά και πάλι με επιτυχία.<sup>492</sup> Στην παράσταση του *Lohengrin* του Μαρτίου του 1898 τον πρωταγωνιστικό ρόλο τραγούδησε ο περιώνυμος Ιταλός τενόρος Giuseppe Borgatti (1871-1950) ενώ την Elsa η Valentina Mendioroz, τον Telramund ο βαρύτονος Delfino Menotti (1858-1937) και την Ortrud η Maria Bastia. Στο πόντιουμ ήταν ο Gaetano Cimini.<sup>493</sup> Την αλεξανδρινή αυτή παράσταση του

<sup>489</sup> Επιστολή της 1<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1883, είναι διαθέσιμη στο αγγλικό πρωτότυπο στην ηλεκτρονική διεύθυνση του Αρχείου Καβάφης (<http://www.kavafis.gr>) σε μεταγραφή και επιμέλεια Κατερίνας Γκίκα.

<sup>490</sup> Βλ το πρωτότυπο αγγλικό κείμενο από το σχετικό ημερολόγιο του Καβάφης στο Κ.Π. Καβάφης, *Πεζά*, παρουσίαση-σχόλια Γ.Α. Παπουτσάκης, Αθήνα, Φέξης, 1963, τα περί *Bohème*, στη σ. 281. Το ημερολόγιο αυτό αναδημοσιεύθηκε μεταφρασμένο στα ελληνικά σε αρκετές εκδόσεις.

<sup>491</sup> Η πληροφορία από το *Λεύκωμα Καβάφης 1863-1910*, επιμέλεια Λένα Σαββίδη, Αθήνα, Έρμη 1983, σ. 191. Παρά τις επανειλημμένες αιτήσεις, δεν κατάφερα να δω το περιεχόμενο αυτού του φακέλου.

<sup>492</sup> Βλ. σχετικά το τέταρτο κεφάλαιο.

<sup>493</sup> Για τις αλεξανδρινές παραστάσεις του *Lohengrin* του 1898 (πρώτη παράσταση την 5.3.1898) βλ. «Teatri dell'Estero», *Il Mondo Artistico* 14-15 (21.3.1898), σ. 109. «Alessandria (Egitto)», *Rivista Teatrale Melodrammatica* 1615-Anno XXXVI (28.3.1898) και «Corrispondenze. Alessandria (Egitto)», *Cosmorama Pittorico* 10-Anno LXIII (20.3.1898), σ. 3. Για τους καλλιτέχνες υπάρχει πλήθος πληροφοριών στον ιταλικό και γαλλικό μουσικό Τύπο της εποχής. Ενδεικτικά αναφέρω το τεύχος του *Teatro Illustrato* N. 122 (Febbraio 1891), που έχει ως εξώφυλλο την εικόνα της Valentina Mendioroz, για την οποία παρατίθεται σύντομο βιογραφικό στη δεύτερη σελίδα, ενώ για τον πολύ γνωστό τενόρο Giuseppe

βαγκνερικού έργου πιστεύω ότι παρακολούθησε ο τριανταπεντάχρονος Καβάφης, καθώς την ίδια εποχή, την Άνοιξη του 1898, συνέθεσε τα ποιήματα «Λοεγκρίν» και «Υποψία» (τον Απρίλιο και Μάιο του 1898, αντίστοιχα).<sup>494</sup> Το ιταλικό λιμπρέτο των εκδόσεων Ricordi του *Lohengrin* που σώζεται στο αρχείο του ποιητή,<sup>495</sup> σε συνδυασμό με την εγγύτητα των ημερομηνιών της αλεξανδρινής παράστασης του έργου του 1898 και της συγγραφής των ποιημάτων μάς οδηγούν στο λογικό συμπέρασμα ότι ο ποιητής θα πρέπει να υπήρξε θεατής αυτής της παράστασης του βαγκνερικού έργου (και από αυτήν να προμηθεύτηκε και το ιταλικό λιμπρέτο). Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από την προσεκτική ανάγνωση του ποιήματος «Λοεγκρίν», που δείχνει ότι ο Καβάφης γνώριζε τη μουσική της συγκεκριμένης όπερας. Η συνειδητή δημιουργία ενός ποιητικού Leitmotiv από τον Καβάφη ενισχύεται και από το γεγονός ότι το τελευταίο φαίνεται πως είχε απασχολήσει τον ποιητή και σε επίπεδο θεωρητικό, καθώς στο αντίτυπο της *Ιστορίας της Μουσικής* του Lavoix (fils) σε μετάφραση της Αθηνάς Σερεμέτη, που σώζεται στο αρχείο του ποιητή, η σελίδα στην οποία γίνεται λόγος για το Leitmotiv είναι τσακισμένη.

Βεβαίως ο ποιητής γνώριζε, όπως άλλωστε έχει ήδη υποστηριχθεί,<sup>496</sup> τον συνθέτη και το έργο του και μέσα από τα θεωρητικά διαβάσματα (είναι μάλλον απίθανο να μη γνώριζε την κλασική, πλέον στην εποχή του, διασύνδεση του Wagner, με το μέλλον όταν συνέθετε το 1897 το ποίημα «Η Τράπεζα του Μέλλοντος»), ενώ συνήθιζε να θέτει και τον εαυτό του στους δημιουργούς που έγραφαν για τις μελλοντικές γενεές. Σε κάθε περίπτωση το ενδιαφέρον του για τον Γερμανό συνθέτη συνεχίστηκε και μέχρι τα τελευταία χρόνια της ζωής του, όπως μαρτυρεί μια ελληνική έκδοση του 1916 του διηγήματος του Wagner *Μιά επίσκεψη στον Μπετόβεν [Eine Pilgerfahrt zu Beethoven]*, σε απόδοση του Μίμη Βάλσα, που σώζεται στο αρχείο του ποιητή.<sup>497</sup>

---

Borgatti υπάρχει διαθέσιμο ηχητικό υλικό και στο [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>494</sup> Για την χρονολόγηση των ποιημάτων συμβουλευόμαι τον χρονολογικό πίνακα του ίδιου του ποιητή έτσι όπως δημοσιεύτηκε από τον Σαββίδη (Γ.Π. Σαββίδης, «Κ.Π. Καβάφης, Ανέκδοτος Χρονολογικός Πίνακας Σύνθεσης Ποιημάτων, 1891-1925», *Επιθεώρηση Τέχνης* 108 (Δεκέμβριος 1963), σ. 567-576).

<sup>495</sup> Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού, (καταγραφή και επιμέλεια), *Η βιβλιοθήκη Κ.Π. Καβάφης*, Αρχείο Καβάφης, Αθήνα, Έρμη, 2003, σ. 118. Ο κατάλογος διαθέσιμος και διαδικτυακά στο [www.kavafis.gr](http://www.kavafis.gr). Το αντίτυπο του λιμπρέτου δεν έχει χρονολογία, ούτε και κάποια χειρόγραφη σημείωση.

<sup>496</sup> Diana Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. Collection de l'Institut Néo-Hellénique, 1996, σ. 258. Η συγγραφέας έχει επισημάνει και πως το ενδιαφέρον του Καβάφης για τον μύθο του Γκράαλ χρονολογείται από το 1886 οπότε και δημοσίευσε το κείμενο «Τὸ κοράλλιον ὑπὸ μυθολογικὴν ἔποψιν», (βλ. τώρα Κ.Π. Καβάφης, *Τὰ Πεζὰ (1882;-1931)*, Φιλολογική επιμέλεια Μιχάλης Πιερός, Αθήνα, Ίκαρος, 2003, σ. 27-28) και όπου αναφέρεται στο έργο του Gustave Oppert «Ἐπὶ τοῦ τευτονικοῦ Γκράαλ» (Diana Haas, *ό.π.*, σ. 259, σπ. 90).

<sup>497</sup> Μάλιστα με χειρόγραφη αφιέρωση του μεταφραστή Μίμη Βάλσα, στον οποίο ενδεχομένως και να οφείλεται η συμπερίληψη του συγκεκριμένου έργου στην βιβλιοθήκη του ποιητή.

## 8. Ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης στη βίλα Wahnfried.

Ο Κερκυραίος συνθέτης Λαυρέντιος Καμηλιέρης (1877-1956), που έκανε μεγάλη καριέρα στην Αμερική ως συνθέτης αλλά κυριότερα ως διευθυντής χορωδίας,<sup>498</sup> ανήκε και αυτός στη χορεία των βαγκνεριστών. Αν και στις συνθέσεις του δεν έχει επισημανθεί κάποια σαφής και άμεση επιρροή από τον Wagner, ο μαλτέζικης καταγωγής αλλά Κερκυραίος στη συνείδηση συνθέτης,<sup>499</sup> μετά τις σπουδές του στο San Pietro a Majella της Νάπολης (αποφοίτησε το 1895) και πριν οριστική του αποδημία από την Ελλάδα και την Ευρώπη (το 1914 έφυγε για την Αμερική, όπου διέμεινε ως το τέλος της ζωής του), πέρασε από το Bayreuth.

Κατά το διάστημα της διαμονής του στη βαναρική πόλη, ο συνθέτης απέστειλε προς τη Μαρίκα Δραγούμη (1846-1941) κάρτα που απεικόνιζε τον Wagner σε στρογγυλό πλαίσιο καθώς και την κατοικία του στο Bayreuth, τη Βίλα Wahnfried. Σύμφωνα με δημοσίευμα του Μάρκου Δραγούμη,<sup>500</sup> ο Καμηλιέρης γνώριζε προσωπικά τον παππού του Στέφανο Δραγούμη (1846-1923) και την αδελφή του παππού του (και νονά του) Μαρίκα Δραγούμη. Η κάρτα, που σώζεται στο αρχείο της οικογένειας Δραγούμη, φέρει σφραγίδα ταχυδρομείου με στοιχεία: «Bayreuth 6 Aug. 0...», δηλαδή 6 Αυγούστου 1901 ή 2 κ.λ.π. έως και 1909 (το δεύτερο ψηφίο δεν φαίνεται καλά). Στην κάρτα αυτή ο νεαρός συνθέτης ενημέρωνε την Μαρίκα Δραγούμη για την γνωριμία του με την χήρα Wagner καθώς και για τις παραστάσεις που ο ίδιος είχε παρακολουθήσει εκείνες τις ημέρες στο Bayreuth:

Ἐγνώρισα τὴν κυρίαν Wagner. Εἶμαι προσκεκλημένος δι' ἀπόψε εἰς ἔσπερίδα εἰς τὴν Villa Wahnfried. Τὸ ταξίδι μου, ἢ διαμονὴ εἰς Μόναχον καὶ ἢ παραμονὴ εἰς Bayreuth, ἢ προχθεσινὴ παράστασις τοῦ *Vaisseau Fantôme* καὶ ἢ χθεσινὴ τοῦ *Parsifal* μοιάζουν ὅλα ὄνειρα.

Μεθ' ὑπολήψεως  
Λ. Καμηλιέρης.<sup>501</sup>

Αν και η χρονολογία στην σφραγίδα του ταχυδρομείου δεν φαίνεται καθαρά, από το διάστημα 1900 έως 1909, που ορθώς τίθεται ως χρονικό πλαίσιο από τον Δραγούμη, μπορούμε να υποθέσουμε με ασφάλεια ότι ο Καμηλιέρης πήγε το 1901 ή το 1902 στη βαναρική πόλη, καθώς μόνο αυτές τις δύο χρονιές παίχτηκαν και ο *Ιπτάμενος Ολλανδός* και ο *Parisfal* στο Φεστιβάλ του Bayreuth.<sup>502</sup> Το γεγονός αυτό σημαίνει πως ο

<sup>498</sup> Βλ. σχετικά την εμπειριστατωμένη ανακοίνωση της Κατερίνας Διακουμοπούλου, «Επτανήσιοι συνθέτες στις ΗΠΑ (Τέλη 19<sup>ου</sup> και πρώτο μισό 20<sup>ου</sup> αιώνα)», στο *Γ' Πανιώνιο Συνέδριο* (Κέρκυρα, 1-3 Μαΐου 2014), *ό.π.*

<sup>499</sup> *Ο.π.*

<sup>500</sup> Μ.Φ. Δραγούμης, «Ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης στο Bayreuth», *Μουσικολογία* 12-13 (2000), σ. 152-154.

<sup>501</sup> *Ο.π.*, σ. 152-153.

<sup>502</sup> Ένας συνοπτικός, αλλά χρησιμότητας οδηγός για τα στοιχεία των Φεστιβάλ του Bayreuth από το

Κερκυραίος συνθέτης πραγματοποίησε το προσκύνημα στον ναό του Wagner λίγο πριν, ή κατά το πρώτο διάστημα της παρουσίας του στο Ωδείο Αθηνών ως καθηγητής, βασικά χορωδίας.<sup>503</sup> Η έρευνα στον Τύπο της εποχής αποδεικνύει ότι το εν λόγω ταξίδι του Κερκυραίου συνθέτη έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 1901, καθώς είχε αποστείλει από το Bayreuth, προς το αθηναϊκό Άστυ, δύο σχετικές επιστολές, στις οποίες περιέγραφε τις εντυπώσεις του και από την παράσταση του Ολλανδού (όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο), αλλά και από την επίσκεψη στο σπίτι του Wagner:

Ἡ γνωριμία τῆς κυρίας Βάγνερ, τοῦ υἱοῦ τῆς καὶ τῆς κόρης τῆς καὶ πρὸ πάντων μία πρόσκλησις δι' ἔσπερίδα εἰς τὴν «Βίλλα Βάνφρηδ», εἰς τὸ σπίτι δηλαδὴ τοῦ Βάγνερ, εἰς τὸ ἱστορικὸν σπίτι τὸ ὁποῖον κατήντησε ναός, διὰ τὸν ὁποῖον συρρέουν ἐδῶ ἀπὸ ὅλα τὰ σημεῖα τοῦ κόσμου προσκνηταί, ὅλα ταῦτα δὲν εἶνε βεβαίως γεγονότα τὰ πρῶτα τυχόντα δι' ἓνα νέον καὶ ἄγνωστον καλλιτέχνην, σὰς βεβαιῶνω δὲ ὅτι εἶνε ἓνα καλλιτεχνικώτατον λαχεῖον, τὸ ὁποῖον μοῦ ἔπεσε καὶ διὰ τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ εἶμαι καὶ αισθάνομαι ὅτι θὰ εἶμαι υπερήφανος καθ' ὅλον τὸν βίον μου.

Ἐὰν παρέρχονται τὰ ἔτη, δὲν παρέρχονται βεβαίως διὰ τὴν κυρίαν Βάγνερ. Δικαίως ἐμάγευσαν τὸν μέγαν καλλιτέχνην τὰ μάτια τῆς καὶ τὸ γλυκὺ καὶ υπερήφανον χαμόγελόν τῆς. Ἐὰν ἦτο γεγονὸς ἡ μετεμψύχωσις καὶ ἂν τὴν σάρκα μου ἐζωογονοῦσεν ἔστω καὶ ἡ σκιά τῆς ψυχῆς τοῦ Βάγνερ, ἡ κόρη τοῦ Λίστ θὰ ἠδύνατο ἀκόμη ν' ἀποτελέσῃ τὸν κυριώτερον σκοπὸν τῆς ὑπάρξεώς μου.

Ἀμέσως μετὰ τὴν εἴσοδον εἶνε ἡ αἴθουσα τῆς μουσικῆς, εὐρεία, ἀπλῆ, χωρὶς κανένα ἐπιπλον, μὲ μόνον ὀλίγας καθέκλας καὶ ἓνα μεγάλο κλειδοκύμβαλον εἰς τὸ μέσον. Εἶνε ἓνα ἀπὸ τὰ δῶρα, τὰ ὁποῖα ἔλαβεν ὁ Βάγνερ. Ἐπάνω εἶνε μία γαλαρία γύρω γύρω ζωγραφισμέναι σκηναὶ τῆς Τετραλογίας. Δεξιᾶ καὶ ἀριστερᾶ εἶνε δύο σαλόνια γεμάτα ἀπὸ ἀναμνήσεις τῆς οἰκογένειας Βάγνερ. Ἀπέναντι εἰς τὸ βάθος μια μεγάλη αἴθουσα, τῆς ὁποίας δὲν εἶδα ἀκόμη πλουσιωτέραν καὶ καλλιτεχνικώτερον διεσκευασμένην. Βιβλιοθήκαι, κλειδοκύμβαλον εἰς τὸ ὁποῖον συνήθως ἔπαιζεν ὁ Βάγνερ, εἰκόνες, ὁ Βάγνερ ἀπὸ τὸν Λέμπαχ, μουσική, λευκώματα, προγράμματα, τάπητες, παρεπετάσματα, κομψοτεχνήματα καὶ χιλίων εἰδῶν ἄλλα κειμήλια, ὅλα ἀποτελοῦν μουσεῖον, διὰ τὸ ὁποῖον δὲν ὑπάρχει ἀντάξιος θησαυρός. Τὰ εἶδα ὅλα καὶ μοῦ ἐφαίνετο ὅτι ἐζοῦσα ὡς εἰς ὄνειρον.

Προσκεκλημένοι ἦσαν πολλοί, οἱ σπουδαιότεροι ὅμως ἦσαν οἱ πρῶτοι καλλιτέχνηαι τοῦ θεάτρου. Ἐγνώρισα τοὺς διευθυντὰς τῆς ὀρχήστρας, τὸν Μόττλ καὶ τὸν Μούκ, τὸν μοναδικὸν εἰς τὸν κόσμον παρσιφαλικὸν ὀξύφωνον Βὸν Δάϋκ, τὴν ἀπαράμιλλον Ζέντα τοῦ Περιπλανωμένου Ολλανδοῦ, τὴν κυρίαν

---

1876 ἕως καὶ τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1980 εἶναι ἡ γαλλικὴ ἐκδοσις Pierre Flinois, *Le Festival de Bayreuth, Histoire, mythologie, renseignements pratiques*, ὁ.π.

<sup>503</sup> Ἀνέλαβε ἀπὸ τὸν Μάρτιο (δοκιμαστικά καὶ ἀπὸ τὸν Ιούνιο κανονικά) τοῦ 1902 ἕως καὶ τὸν Αὐγούστο τοῦ 1905 τὰ μαθήματα τῆς χορωδίας καὶ μονωδίας, τῆς εσπερινῆς λαϊκῆς χορωδίας καὶ αἰμονίας. Βλ. Χειρόγραφα Πρακτικά τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ωδείου Αθηνῶν τόμ. 5 (1.4.1901-23.12.1915).

Ἐμμου Δεστὲν καὶ πολλοὺς ἄλλους, τῶν ὁποίων δὲν κατορθῶνω νὰ ἐνθυμηθῶ τὰ γερμανικὰ ὀνόματα. Ἐγείνε καὶ μουσική! Ἐπαιξαν ἓνα τρίο τοῦ Μπετόβεν, τὸ πρῶτον βιολοντσέλο καὶ τὸ πρῶτον κλαρίνο τοῦ θεάτρου, εἰς τὸ κλειδοκύμβαλον δὲ ὁ μέλλων νὰ διευθύνῃ τὸν χειμῶνα τὴν τετραλογία εἰς τὸ Παρίσι. Ὁ Χάνς Σούτζ ἐτραγούδησεν ὀλίγας σελίδας τοῦ *Ράϊγγολδ*. Μιὰ σοπρᾶνο ἐκ Βοημίας ἐτραγούδησε μουσικὴν τοῦ Σμέτανα, εἰς τὸ κλειδοκύμβαλον δὲ συνώδευσεν αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ Μόττλ. Δὲν ἐνθυμοῦμαι τὸ ὄνομά της, ἀλλὰ συχνὰ θ' ἀντηχήσῃ εἰς τὴν ψυχὴν μου ἢ γλυκεῖα, ἐκτεταμένη καὶ ἰσχυρὰ φωνή της. Εἶνε ἀνάγκη νὰ σᾶς πῶ πῶς ἐξετελέσθη ὅλη αὐτὴ ἡ μουσική;

Ἡ κυρία Βάγνερ εἶχε τὴν καλοσύνην νὰ μοῦ ἀπευθύνῃ καμμίαν φορὰν τὸν λόγον, ἤμουν ὅμως συγκεκριμένως τόσο πολύ, ὥστε μόλις κατῶρθωνον ν' ἀπαντήσω μὲ ὀλίγα μονοσύλλαβα. Μοῦ ἦτο ἀδύνατον νὰ προσφέρω μίαν φράσιν. Εὐρέθην ἀπροσδοκῆτως εἰς ἓνα κόσμον, τὸν ὁποῖον ἐγνώριζον μόνον ἐκ φήμης καὶ ἐξ ἀναγνώσεων καὶ μοῦ ἐφαίνετο ὅτι ὠνειρευόμην.

Εἰς τὰς ἑνδεκα ἐτελείωσεν ἡ ἔσπερις. Ἡὐχαρίστησα, ἐχαιρέτισα καὶ ἀνεχώρησα, χωρὶς νὰ συνέλθω ἀπὸ συγκινήσεις, τὰς ὁποίας δὲν ἔπρεπε νὰ ὑποστῆ ὁ ὀργανισμὸς μου.<sup>504</sup>

Ἡ ἐπίσκεψις στο σπίτι τοῦ Wagner, ἔκανε στον νεαρό συνθέτη μεγαλύτερη ἐντύπωση ἀπὸ ὅ,τι ἡ ἐπίσκεψις στον καλλιτεχνικὸ του ναό, στο θέατρο τοῦ Bayreuth, γιατί ἡ βραδιά στην βίλα Wahnfried ἦταν μίαν βραδιά στον κόσμο τοῦ Wagner. Το σπίτι του, τα πράγματά του, ἡ οικογένειά του, ἀλλὰ καὶ οἱ καλλιτέχνες που ὁ Καμηλιέρης εἶχε μίαν ἢ δύο μέρες πρὶν θαυμάσει στο Bayreuth ολοκλήρωσαν τὸ ονειρικὸ προσκύνημα. Οἱ μαέστροι Felix Mottl (1856-1911) καὶ Karl Muck (1859-1940), ἦταν ἐκεῖνοι που τις προηγούμενες ἡμέρες εἶχαν διευθύνει τὸν *Ἰπτάμενο Ολλανδό* καὶ τὸν *Parsifal* ἀντιστοίχως στις παραστάσεις που εἶχε παρακολουθήσει ὁ Καμηλιέρης. Ἡ Emmy Destinn (1878-1930) – γνωστότερη ὡς ἡ πρώτη Σαλώμη τοῦ Richard Strauss, πέντε χρόνια ἀργότερα (1906) – ἦταν ἡ «ἀπαράμιλλη» Senta τοῦ *Ολλανδοῦ*, ἐνῶ ὁ Ernest van Dyck (1861-1923), που εἶχε θαυμάσει καὶ ὁ Δροσίνης στο Bayreuth, ἦταν γνωστός πλέον ὡς μοναδικὸς «παρσιφαλικὸς ὑψίφωνος», κάτι για τὸ ὁποῖο μπορούσε νὰ βεβαιώσει καὶ ὁ Καμηλιέρης ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ *Parsifal*, που εἶχε λάβει χώρα τὴν προηγούμενη τῆς γνωριμίας του με αὐτόν. Ὁ τενόρος Hans Schütz (1862-1917) – ὁ Amfortas τῆς παράστασης που εἶχε δεῖ ὁ Καμηλιέρης – τραγούδησε ζωντανὰ *Χρυσὸ του Ρήνου* με τὴ συνοδεία στο πιάνο τοῦ Mottl. Μετὰ ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἐμπειρία δὲν εἶναι παράξενο που ὁ Καμηλιέρης εἶχε χάσει τα λόγια του.

Καὶ βέβαια τὸ ἐνδιαφέρον του για τὸν Wagner δὲν θα μπορούσε παρὰ νὰ ἐνδυναμωθεί μετὰ ἀπὸ αὐτὴν τὴν συγκλονιστικὴ καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία. Ἐτσι δὲν εἶναι καθόλου παράξενο πως ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, ὅταν βρέθηκε στο Παρίσι, συνομιλοῦσε με τὸν Ψυχάρη για τὸν Wagner. Ἡ ἐπιστολή του που σώζεται στο ἀρχεῖο

<sup>504</sup> Λ. Καμηλιέρης, «Αἱ Παραστάσεις τοῦ Μπαῦρῶυτ. Ἐσπερις παρὰ τῆς Κ. Βάγνερ. (Ἐπιστολὴ μουσικοῦ)», *Τὸ Ἄστυ*, 2.8.1901.



του Ψυχάρη, μαρτυρά, την κουβέντα που είχε προηγηθεί λίγες ώρες ή και λεπτά πριν την σύνταξή της. Η επιστολή δεν έχει ημερομηνία, καθώς γράφτηκε εν θερμώ, αλλά μπορούμε με ασφάλεια να την τοποθετήσουμε στα 1913, οπότε ο Καμηλιέρης διέμενε στο Παρίσι, πριν την οριστική του αποδημία για την Αμερική:

48 rue Cambon  
Τρίτη 11 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> το βράδυ

Κύριε Ψυχάρη

Μόλις επέστρεψα και ξαναγυρίζω στην ανάγνωση των γραμμάτων τού Wagner στην Κυρία Wesendonk. Επιτρέψτε μου να σας παραθέσω τη φράση στην οποία έπεσα. Ίσως να μην έχει καμμία σχέση με όλα αυτά που συζητήσαμε απόψε σχετικά με την έμπνευση, αλλά να τί γράφει ο Wagner στην Κυρία Wesendonk στο γράμμα της 2<sup>ας</sup> Μαΐου '60:

«Ναι, να είναι κανείς συνεχώς σε σύγκρουση, να μη φτάνει ποτέ στην τέλεια εσωτερική ηρεμία, να είναι σε συνεχή καταδίωξη, ελκούμενος και απωθούμενος, έτσι είναι η συνεχώς κοχλάζουσα ύπαρξη, από την οποία αναδύεται η έμπνευση, σαν ένα άνθος της απελπισίας...».

Σεβάσμια αφοσιωμένος

Λ. Καμηλιέρης.<sup>505</sup>

Υ.Γ. Στην πραγματικότητα η Κα Ψυχάρη μου είχε κάνει την τιμή να με καλέσει για τις 28 Νοεμβρίου. Εγώ δεν πρόσεξα την ημερομηνία και ζητώ συγγνώμη στην κυρία για την απροσεξία μου.

---

505

48 rue Cambon  
Mardi 11 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> du soir

Monsieur Psychari

À peine rentré je reprends ma lecture des lettres de Wagner à Mme Wesendonk. Permettez-moi de vous citer la phrase qui tombe sous mes yeux; peut être qu'elle n' a pas [sic] aucune relation avec tout ce que nous avons dit ce soir à propos de l'inspiration, mais voilà ce que Wagner écrit à Mme Wesendonk dans la lettre du 2 Mai 60:

«Oui, être toujours en conflit, ne jamais atteindre au parfait calme intérieur, être toujours traqué, attiré puis repoussé, telle est l'existence éternellement bouillonnante d' où jaillit l'inspiration, comme une fleur du désespoir...»

Respectueusement dévoué

L. Camilieri.

P.S. Réellement Mme Psychari m'avait fait l'honneur de m'inviter pour le 28 Novembre. C'est moi qui n'a pas fait attention à la date et je viens demander à Madame mes excuses pour ma distraction.

(Αρχείο Ψυχάρη, Αλληλογραφία, 14.23). Τα γαλλικά του Καμηλιέρη παρουσιάζουν συχνά γραμματικά και συντακτικά λάθη. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι την πρώτη φορά που απευθύνεται στον Ψυχάρη γράφει το όνομά του με «y», ενώ στο υστερόγραφο που αναφέρει την κα Ψυχάρη, γράφει το επίθετο με «i». Βέβαια πρέπει να λάβουμε υπόψιν και ότι το γράμμα αυτό συντάχθηκε εν θερμώ.

Όπως φαίνεται από το υστερόγραφο, η συνάντηση του Καμηλιέρη και του Ψυχάρη, προφανώς στο σπίτι του δεύτερου, θα πρέπει να έλαβε χώρα κάποια στιγμή πριν ή μετά τις 28 Νοεμβρίου, και κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για το έτος 1913. Από το περιεχόμενο της υπόλοιπης επιστολής φαίνεται πως στην συνάντηση αυτή συζητήθηκαν ζητήματα έμπνευσης, πιθανόν και έμπνευσης που απασχολούσαν συγκεκριμένα τον Wagner. Ο Καμηλιέρης φαίνεται πως είχε αναφερθεί στην αλληλογραφία του Γερμανού συνθέτη με την Mathilde Wesendonck, την οποία θα πρέπει να μελετούσε εκείνη την περίοδο, καθώς επιστρέφοντας σπίτι το βράδυ (11¾) άνοιξε πάλι το βιβλίο με την αλληλογραφία («ξαναγυρίζω στην ανάγνωση»), για να βρει αμέσως το σημείο στο οποίο ο Wagner εξηγούσε πώς λειτουργεί ψυχολογικά η δημιουργικότητα στον καλλιτέχνη. Και πράγματι το κομμάτι που μεταγράφει στον Ψυχάρη προέρχεται από την γαλλική έκδοση της αλληλογραφίας του συνθέτη με την Γερμανίδα ποιήτρια.<sup>506</sup> Αν και δεν έχουμε εντοπίσει άλλα στοιχεία για την συζήτηση αυτή που διεξήχθη μεταξύ του Καμηλιέρη και του Ψυχάρη για τον Wagner, ο τελευταίος συνέδεσε με κάποιον τρόπο τους δύο συνομιλητές, καθώς, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Wagner και ιδιαίτερα ο *Τριστάνος και Ιζόλδη*, ένα έργο του οποίου η έμπνευση και δημιουργία σχετίζεται άμεσα με την Mathilde Wesendonck, σημάδεψαν με τρόπο καθοριστικό και τον Ψυχάρη.

---

<sup>506</sup> Richard Wagner à Mathilde Wesendonck, *Journal et Lettres, 1853-1871*, Traduction autorisée de l'allemand par Georges Khnopff, Prefacé de Henri Lichtenberger, tome II, Berlin, Alexandre Duncker, 1905, επιστολή αρ. 103, σ. 74-79: 76. (Εξού και η γραφή του ονόματός της Wesendonck αντί Wesendonck από τον Καμηλιέρη).

## 9. Γιάννης Ψυχάρης-Ολγα Βαλαωρίτου. «Liebestod».

Η ζωή και το έργο του φιλόλογου, γλωσσολόγου και συγγραφέα Γιάννη Ψυχάρη (1854-1929) παραμένουν κατά κύριο λόγο στη σκιά, καθώς η έρευνα έχει ασχοληθεί κατά μείζονα (αν όχι αποκλειστικό) λόγο με τις θέσεις του σχετικά με το ζήτημα της γλώσσας, που αν και αναμφίβολα σημαντικότατο, δεν είναι το μοναδικό. Αλλά ακόμη και στο πλαίσιο του γλωσσικού ζητήματος, αυτά που γνωρίζουμε για τον Ψυχάρη αφορούν τις απόψεις του για την δημοτική και όχι τη γενικότερη προσφορά του στον τομέα της γλωσσολογίας, τομέας στον οποίο πρωτοπόρησε. Παρότι η σχέση του με τον πατέρα της σύγχρονης γλωσσολογίας Ferdinand de Saussure δεν είναι άγνωστη, η αληθινή φύση της φιλικής και συναδελφικής αυτής σχέσης δεν έχει προβληθεί σωστά. Δεν είναι τόσο η σωζόμενη επιστολή του Ψυχάρη προς τον Saussure του 1889 που αποδεικνύει την ισότιμη φιλία μεταξύ των δύο επιστημόνων,<sup>507</sup> αλλά κυριότερα η επιστολή του Ελβετού γλωσσολόγου προς τον Ψυχάρη του 1909 που έχει διαφύγει της έρευνας έως τώρα,<sup>508</sup> στην οποία ο εν Γενεύη πλέον διαμένων Ελβετός γλωσσολόγος σχολιάζει τη γλωσσολογική μελέτη του τελευταίου για τον όρο *Efendi*, που είχε κυκλοφορήσει λίγους μήνες πριν.<sup>509</sup>

Περισσότερο άγνωστη και αγνοημένη από την αληθινή σχέση του με την νεώτερη γλωσσολογία είναι η σχέση του Ψυχάρη με τη μουσική. Και δεν ήταν μόνο και τόσο ο κύκλος των Γάλλων συνθετών<sup>510</sup> στον οποίο κινούνταν ο Έλληνας λόγιος

<sup>507</sup> Milena Jovanović, «Jean Psichari et Ferdinand de Saussure», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά Τέταρτου Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, τ. Γ', 2011, σ. 179-193, διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στο: [http://www.eens.org/?page\\_id=2611](http://www.eens.org/?page_id=2611) (τελευταία πρόσβαση: 11.8.2016). Η γαλλόφωνη αυτή ανακοίνωση της ερευνητριας ξεκινά με το γράμμα του Ψυχάρη προς τον Saussure με ημερομηνία 9 Νοεμβρίου 1889, ένα γράμμα που απόκειται στην Βιβλιοθήκη της Γενεύης (Archives de Saussure 366, f. 201) και έως την έρευνα της Jovanović ήταν καταχωρημένος στους άγνωστους αποστολείς καθώς η υπογραφή του Ψυχάρη είχε μερικώς καταστραφεί. Στο γράμμα αυτό οποίο ο Ψυχάρης μιλά προς τον Ελβετό συνάδελφό του με λόγια που δείχνουν μια απολύτως ισότιμη σχέση: «Αγαπημένε μου φίλε, η είδηση της αποχώρησής σας με στεναχώρησε. Πάνε σχεδόν δέκα χρόνια που σας γνωρίζω και σας αγαπώ. Νόμιζα πως θα σας είχα για πάντα στο Παρίσι [...]. Μου είχατε το διάστημα αυτό εμπιστευτεί τα γραπτά σας και αυτός είναι ο λόγος που μου επιτρέπει να μιλώ [ ...]». Πρβλ. και Milena Jovanović - Πολύδωρος Γκοράνης, «Ο Γιάννης Ψυχάρης και η Γλωσσολογική Εταιρεία των Παρισίων», *Συνέχειες ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) οικονομία, κοινωνία, ιστορία λογοτεχνία*, Πρακτικά Πέμπτου Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014), επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, τ. Δ', 2015, σ. 473-486, διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στο: [http://www.eens.org/EENS congresses/2014/books/tomo4.pdf](http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/tomo4.pdf) (τελευταία πρόσβαση: 11.8.2016).

<sup>508</sup> Η επιστολή αυτή που φυλάσσεται στο Αρχείο Ψυχάρη στην Μπενάκειο Βιβλιοθήκη έχει καταχωρηθεί στις επιστολές αγνώστων (Φάκελος Αλληλογραφίας, 29.17) καθώς δεν έχει αναγνωριστεί ούτε ο γραφικός χαρακτήρας ούτε η υπογραφή του Saussure που όμως είναι αρκετά ευανάγνωστη.

<sup>509</sup> Jean Psichari, *Efendi*, Paris, Librairie Hachette et cie, 1908.

<sup>510</sup> Στο Αρχείο του Ψυχάρη σώζονται επιστολές και επισκεπτήριοιες κάρτες των Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, ενδεικτικές μόνο του κύκλου των Γάλλων μουσικών στον οποίο

στο Παρίσι μετά το γύρισμα του αιώνα, χάρις, μεταξύ άλλων, και στην δεύτερη σύζυγό του *Irène Baume*, η οποία ήταν μουσικός (πιανίστα), όσο το προσωπικό ενδιαφέρον που είχε δείξει πολύ νωρίτερα, κυρίως για το έργο του *Richard Wagner*. Η βιβλιοθήκη του φανερώνεται, ως προς αυτό, αποκαλυπτική: 25 τίτλοι με έργα τού και για τον *Wagner* με έτος έκδοσης από το 1861 ως το 1923 στα γαλλικά, αλλά και τα γερμανικά, αποδεικνύουν το σταθερό και αμείωτο ενδιαφέρον του Έλληνα φιλολόγου για το έργο του Γερμανού δημιουργού. Πολλά από τα βιβλία, λιμπρέτα ή θεωρητικά έργα για τον συνθέτη είναι γεμάτα από σχόλια ή επισημάνσεις, γεγονός που καταδεικνύει και το μέγεθος του ενδιαφέροντος που ο Ψυχάρης (αλλά και οι σύζυγοί του, ιδίως η δεύτερη) είχαν πάνω στο θέμα αυτό. Δεν είναι τυχαίο πως από τη βιβλιοθήκη του κάποια βαγκνερικά βιβλία φέρουν την χειρόγραφη αφιέρωση του συγγραφέα στον Ψυχάρη, γεγονός που φανερώνει και την προσωπική του σχέση με αυτούς, όπως τα δύο βιβλία του *Camille Benoit*.<sup>511</sup>

Σε πέντε βιβλία που αφορούν έργα του *Wagner* (3 λιμπρέτα και 2 σπαρτίτα) ο Ψυχάρης έχει σημειώσει με το χέρι του «της *Μυρριάννας*», ως εάν επρόκειτο για βιβλία που ανήκαν σε κάποια *Μυρριάνα* (καθώς ο τρόπος που ήταν γραμμένη η σημείωση δεν μοιάζει με αφιέρωση στη *Μυρριάνα*). Σε δύο από τα τρία λιμπρέτα – *Tannhäuser* και *Lohengrin* – υπάρχει, στο εξώφυλλο και στην πρώτη σελίδα αντιστοίχως, μια χειρόγραφη τοποημερομηνία γραμμένη από άλλο χέρι: στο λιμπρέτο του *Tannhäuser* σημειώνεται: «12 Sept 1896 Hambourg» και σε εκείνο του *Lohengrin*: «Hambourg 14 Sept 96». Ο γραφικός χαρακτήρας είναι σαφώς διαφορετικός από εκείνον του Ψυχάρη και τυγχάνει και αρκετά ιδιαίτερος: τα γράμματα είναι μεγάλα και πλαγιαστά. Η πιο εύλογη υπόθεση που θα μπορούσε να κάνει κανείς είναι ότι τα γράμματα αυτά ανήκουν στην *Μυρριάνα* που αναφέρει ο Ψυχάρης.

Το όνομα αυτό εμφανίζεται πάμπολλες φορές σε γραπτά του Ψυχάρη, σε σημειώματά του, αλλά και στο μυθιστόρημά του *Τόνειρο του Γιαννίρη*, που κυκλοφόρησε στα ελληνικά το 1897.<sup>512</sup> Δεν υπήρχε όμως καμμία επιστολή από ή προς κάποια *Μυρριάνα* στον μακρύ κατάλογο των αλληλογράφων του Ψυχάρη. Αντιθέτως ένα εξαιρετικά μεγάλο corpus επιστολών στο αρχείο του Έλληνα λογίου με γράμματα από και προς την Όλγα Βαλαωρίτη αποδείχθηκε αποκαλυπτικό, καθώς ο γραφικός χαρακτήρας στα δύο λιμπρέτα του *Wagner* (με την τοποημερομηνία *Hambourg*, 12 και 14 Σεπτεμβρίου 1896), ταυτίζεται απόλυτα με εκείνον της κόρης του *Λευκαδίτη ποιητή*, η οποία δεν ήταν άλλη από την μυθική *Μυρριάνα*.

Ο Ψυχάρης, παντρεμένος από το 1882 με την *Noémi Renan* (1862-1943) κόρη του

---

κινούνταν.

<sup>511</sup> Στο βιβλίο, *Camille Benoît, Les Motifs typiques des Maîtres Chanteurs de Nuremberg, Comédie musicale par Richard Wagner, Étude pour servir de guide à travers la partition précédée d'une notice sur l'oeuvre poétique* (Paris, Schott, χ.χ.), ο συγγραφέας σημειώνει: «Στον φίλο μου *Jean Psichari*, και στην κυρία *Jean Psichari*, με τιμή και μνήμη, *Camille Benoît*» («À mon ami *Jean Psichari*, à Madame *Jean Psichari*, hommage et souvenir, *Camille Benoît*») και στο *Richard Wagner, Souvenirs, Traduits d'Allemand pour la première fois par Camille Benoît* (Paris, G.Charpentier et Cie, 1884): «Στους πολύ καλούς φίλους *Jean Psichari* και κυρία *Jean Psichari*, *Camille Benoît* » («À mes bien sympathiques amis *Jean Psichari* et Madame *Jean Psichari*, *Camille Benoît*»).

<sup>512</sup> Ψυχάρης, *Τόνειρο του Γιαννίρη*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Έστιας, 1897.

Ernest Renan (1823-1892) και, σε δεύτερο γάμο, από το 1913, με την πιανίστα Irène Baume, υπήρξε ένας άντρας με πολύ έντονη ερωτική ζωή. Σε ένα όψιμο αυτόγραφο σημείωμα, που σώζεται στο αρχείο του,<sup>513</sup> και το οποίο τιτλοφορείται «Οι Αγάπες μου», ο Ψυχάρης απαριθμεί τις σημαντικότερες από τις γυναίκες με τις οποίες είχε συνδεθεί συναισθηματικά. Πρώτη στον κατάλογο αυτόν εμφανίζεται η Μυρριάνα. Ο Ψυχάρης γνώρισε την, γεννημένη την 18<sup>η</sup> Μαρτίου 1869,<sup>514</sup> Όλγα Αναστασία Άννα Βαλαωρίτου στις 25 Νοεμβρίου 1893, και, όπως περιγράφει ο ίδιος σε επιστολή του προς τον Εφταλιώτη, ένοιωσε μέσα του «χαλασμό», και την αγάπησε αμέσως.<sup>515</sup> Ο Ψυχάρης αισθανόταν πως ήταν γεννημένοι ο ένας για τον άλλο, καθώς η Όλγα Βαλαωρίτου (που δεν μπόρεσε ποτέ να την ονομάσει έτσι, ούτε στα προσωπικά γραπτά του, πάντα την έλεγε Μυρριάνα) το βράδυ που γνωρίστηκαν, του μιλούσε «για τον αγώνα» και του έλεγε πως η νίκη ήταν δική τους. Η κόρη του εθνικού, τότε, ποιητή της Ελλάδας διαπνεόταν από τα ίδια αισθήματα για τη γλώσσα που έκαιγαν και την ψυχή του Ψυχάρη. Λίγο καιρό μετά ξεκίνησε μια αλληλογραφία, η οποία φανερώνει την πορεία από μια θερμή φιλία, στο αποκορύφωμα του έρωτα, που ήρθε το καλοκαίρι του 1895, όταν ο Ψυχάρης πήγε να την επισκεφθεί ξανά. Η αλληλογραφία αυτή απαρτίζεται από αναρίθμητες ερωτικές επιστολές, γεμάτες πάθος, πόθο και απελπισία. Η σχέση τους κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής της Όλγας, η οποία πέθανε το 1897. Ο θάνατός της – καρδιακή προσβολή – ήρθε τέσσερις μήνες μετά από ένα σημείωμα στο ημερολόγιό της: «Τέλειωσε. Πρέπει να πεθάνω, χωρίς καν να τον ξαναδώ».<sup>516</sup> Η Βαλαωρίτου πέθανε όπως θα πέθαινε μια ηρωίδα μυθιστορήματος του ίδιου του Ψυχάρη, από έρωτα. Αλλά και ο Ψυχάρης ανταποκρίθηκε στον θάνατό της, όπως οι ήρωες στα μυθιστορήματά του. Στο αρχείο του σώζεται ένα σημείωμα με ημερομηνία «18 του Γιούλη 1897», που τιτλοφορείται «Η Μυρριάνα», και το οποίο εξηγεί, εν πολλοίς, πώς ο ποιητής δημιούργησε αυτή την ιδιότυπη συναισθηματική σχέση με την φιγούρα της νεκρής, πλέον, Όλγας Βαλαωρίτου, που ως Μυρριάνα, τον συντρόφευε μέχρι και το τέλος της δικής του ζωής. Το μεταγράψω ολόκληρο:

### Η Μυρριάνα

«Θέλω μέσα σου να φυλάξης άχάλαστη και λιοβαμμένη τῆς Μυρριάνας σου

<sup>513</sup> Αρχείο Ψυχάρη, IV.Π, 11.5. Σημειωματάριο, σ. 57.

<sup>514</sup> Η ημερομηνία γεννήσεως της Όλγας καταχωρίζεται σε σχετικά αρχεία στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας, βλ. Αριστείδης Στεργελλής, «Βαλαωριτικά. Από τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας», *Παρνασσός*, περίοδος Β', τ. ΙΒ', ἀρ. 1 (Ιανουάριος-Μάρτιος 1970), σ. 113-120: 117.

<sup>515</sup> Ὅπως περιγράφει ο ἴδιος ο Ψυχάρης σε επιστολή του προς τον Εφταλιώτη με ημερομηνία 25.4.1899 (Σταμ. Κ. Καρατζᾶς, Ἐρωτ. Γ. Καψωμένος καὶ ἐρευνητικὴ ὁμάδα (ἐπιμ.) *Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία τῶν πρώτων δημοτικιστῶν Ι, Γιάννη Ψυχάρη καὶ Ἀργύρη Ἐφταλιώτη Ἀλληλογραφία, 714 γράμματα (1890-1923)*, Τόμ. Α' *Κείμενα*, Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων, Ἰωάννινα, 1988, σ. 112).

<sup>516</sup> Το σημείωμα στα γαλλικά: «C'est fini. Je dois mourir sans même le révoir» γραμμένο δίπλα στην ημερομηνία 20 Φεβρουαρίου 1897 σε σημειωματάριο της Βαλαωρίτου που φυλάσσεται στο Αρχείο Ψυχάρη (Ποικίλα προσωπικά ΙΙ. 8. 2) και εκ παραδρομῆς αποδίδεται στον Ψυχάρη.

τήν εικόνα. Θέλω ή Μυρριάννα σου νὰ γίνη τῆς ζωῆς σου ή ψυχῆ, ή ἀρχή σου σ' ὅτι κάμης, ή βρύση τῆς χαρᾶς σου, ὁ χρησμός πού λαχταρᾶς ν' ἀκούση τῆ φωνή σου, ή παρηγοριά πού θὰ γυρέβης στις ὥρες τῆς ἀπελπισίας καὶ τῆς θλίψης. Ἄχ! ναὶ καὶ πεθαμμένη θέλω νὰ εἶμαι γιὰ σένα ὅτι ἤθελα νὰ εἶμωνα καὶ ζωνανή· καὶ πεθαμμένη θέλω νὰ μ' ἀγαπᾶς ὅπως ζωντανή μ' ἀγαποῦσες».

Τέτοια, ναί! τέτοια λόγια μου ἔγραφες ἐσύ, δύο μέρες προτοῦ νὰ ξεψυχήσης κι ἀφοῦ τὰ χάραξα στὴν καρδιά μου, ἀλήθεια μπορῶ νὰ πῶ καὶ θὰ τ' ἀκούσης πῶς τώρα ζῆς Μυρριάννα μου καὶ θὰ ζήσης.

18 τοῦ Γιούλη 1897<sup>517</sup>

Ίσως νὰ μὴν εἶναι τυχαίό ὅτι δύο χρόνια αργότερα, σε κριτική του γιὰ τὴν ἐλληνική ποίηση (καὶ μάλιστα μιλώντας γιὰ τὸν Σολωμό καὶ τὸν Βαλαωρίτη) ὁ Ψυχάρης ἔγραφε:

Εἶναι, φίλε μου, πολὺ δύσκολο τὸ ζήτημα, δύσκολο, γιὰτὶ δὲν τὸννοιωσα καλὰ καλὰ τί θὰ πῆ ζωντανὸς καὶ τί θὰ πῆ πεθαμμένος. [...]. Ίσως γιὰ νὰ ζήσει κανεὶς, πρέπει πρῶτα ν' ἀποθάνη [...]. Ὁ θάνατος φίλε μου, κυβερνάει τὴ ζωὴ καὶ ζοῦνε μέσα μας οἱ πεθαμένοι. Μὴ τὸ θαρρῆς πῶς ὁ τάφος τους ἐκεῖ κάτω στὴ γῆς βαθιὰ εἶναι σκοτεινὸς καὶ καταφυχτισμένος. Μιὰ παράξενη μισοφεγγιὰ φωτίζει γύρο γύρο τὸ προσκέφαλό τους κι ἔτσι πάει καὶ τοὺς βρίσκει ὁ λογισμὸς μας καὶ σμίγει μὲ τὸ λογισμὸ τους. Ἀπὸ τὸν τάφο τους μέσα οἱ πεθαμένοι καὶ τὸ νοῦ μας ποτίζουνε καὶ τὴν ψυχὴ μας καὶ τὴν καρδιά μας μὲ τὴν ἰδέα τους τὴν ἀθάνατη, μὲ τὴν αἰωνιά τους τὴν ἀγάπη.<sup>518</sup>

Ὁ ἀδιέξοδος ἔρωτας τῆς Ὀλγας Βαλαωρίτου καὶ τοῦ Γιάννη Ψυχάρη, ἔτσι ὅπως αποτυπώνεται στὴν ἀλληλογραφία τους, ἦταν ἓνας ἔρωτας που, πιθανόν καὶ λόγω των ἀντικειμενικῶν δυσκολιῶν ἔζησε καὶ μετὰ τὸν θάνατο τῆς Ὀλγας-Μυρριάννας. Τους δύο ἐραστὲς ἔνωσε, μεταξύ ἄλλων, καὶ ἡ ἀγάπη τους γιὰ τὸν Wagner. Ἡ Ὀλγα Βαλαωρίτου, ευρισκόμενη στο Ἀμβούργο τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1896, θὰ πρέπει νὰ παρακολούθησε τὰ δύο αὐτὰ βαγκνερικά ἔργα, τὰ λιμπρέτα των οποίων ἀγόρασε. Δὲν ἦταν ὅμως τόσο ὁ *Lohengrin* καὶ ὁ *Tannhäuser* που ἔνωσαν τους δύο ἐραστὲς, ἀλλὰ ὁ *Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη*. Τὸ θεματικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου, ὁ ἐπὶ γῆς ἀνεκπλήρωτος ἔρωτας που περιμένει τὸν θάνατο γιὰ νὰ ζήσει βρῆκε ἰδανικὸ πεδίο στὴν περίπτωση τῆς Ὀλγας Βαλαωρίτου καὶ τοῦ Ψυχάρη. Σὲ σημειωματάριό τῆς Ἡ Ὀλγα εἶχε ἀντιγράψει ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ λιμπρέτο στο γερμανικὸ πρωτότυπο καὶ σχόλια τοῦ Maurice Kufferath.<sup>519</sup> Δὲν εἶναι τυχαίό πῶς οἱ σημειώσεις αὐτὲς ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ σημεῖο

<sup>517</sup> Ἀρχεῖο Ψυχάρη, I. I., 27.24.

<sup>518</sup> Ψυχάρης, «Δύσκολο ζήτημα», *Τὸ Ἄστυ*, 30.5.1899 [= *Ρόδα καὶ Μῆλα Β'*, Ἀθήνα, Ἑστία, 1903, σ. 221-229: 226-7]. Ἄς σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στὴν ἀναδημοσίευση τοῦ κειμένου στὴν ἐκδοση *Ρόδα καὶ Μῆλα*, ὁ Ψυχάρης γράφει πῶς ἡ πρώτη δημοσίευση εἶχε γίνῃ στο *Ἄστυ*, τὴν «Κεριακὴ 10 τοῦ Μάη», κάτι που θὰ πρέπει νὰ ἀποδώσουμε σὲ λάθος τυπογραφικὸ καθὼς ἡ 10<sup>η</sup> Μαΐου ἦταν ἡμέρα Δευτέρα, ἐνῶ δημοσίευση ἐγένε τὴν Κυριακὴ 30 Μαΐου.

<sup>519</sup> Ἡ Βαλαωρίτου ἀναφέρει μόνον τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα. Τὸ ἀπόσπασμα προέρχεται ἀπὸ τὸ βιβλίον

στο οποίο ο Βέλγος μουσικολόγος αναφέρεται στη σχέση του Ψυχάρη με τον Wagner και συγκρίνει την προσέγγιση των δύο δημιουργών αναφορικά με τον έρωτα και τον θάνατο. Αν και το ζήτημα αυτό θα αναλυθεί διεξοδικότερα στο έβδομο κεφάλαιο, αξίζει να μεταγράψουμε εδώ – μεταφρασμένο στα ελληνικά – το σχετικό χωρίο, έτσι όπως το αποτύπωσε και η Όλγα Βαλαωρίτου στο σημειωματάριό της:

Ούτε εσείς χωρίς εμένα, ούτε εγώ χωρίς εσάς, είχε ήδη πει η Marie de France στο περίφημο ποίημά της του *Chevrefoil*.<sup>520</sup> Σε ένα πολύ πρόσφατο μυθιστόρημα συναντούμε και πάλι το ίδιο συναίσθημα, αναλυμένο με λεπτότητα και με έναν παράξενο παραλληλισμό, πιθανόν ασυνείδητο για τον συγγραφέα τον ίδιο, που καταλήγει να εκφράσει μια θεωρία για τον έρωτα όχι ταυτόσημη αλλά παρόμοια με εκείνη του Wagner. Είναι για το *Γαμήλιο Δώρο* του κυρίου Γιάννη Ψυχάρη που θέλω να μιλήσω. Για εκείνον, όπως για τον Wagner, ο αληθινός έρωτας είναι τόσο βαθύς, τόσο πλήρης, τόσο απόλυτος που συνεπάγεται για τους ερωτευμένους το απόλυτο δόσιμο της ζωτικής τους ενέργειας. Δεν έχει σημασία ότι μπορεί να έχουν αγαπηθεί μόνο μια ώρα, από τη στιγμή που θα αγαπιούνται, η αγάπη τους θα είναι παντοτινή. Δεν υπάρχει παρελθόν για τον ερωτευμένο. Δεν θυμάται. Εκείνη βρίσκεται συνεχώς μπροστά του και το πάθος δεν γνωρίζει τον χρόνο. Είναι μια μοναδική στιγμή που εξακολουθεί. Είναι το πιο σημαντικό γεγονός και το μόνο που μετράει στην ιστορία μιας ψυχής και μένει εντελώς ανεξάρτητο από αυτό που ο κ. Ψυχάρης πολύ όμορφα ονομάζει φυσική χειρονομία: το φιλί είναι μόνο ένα ενδεχόμενο, πράγμα που δεν κάνει τον έρωτα λιγότερο αληθινό. Η κατάκτηση είναι σχεδόν μια λέξη χωρίς σημασία. Παρότι χωρισμένοι, οι ερωτευμένοι μπορούν να είναι ευτυχισμένοι στο ερωτικό τους όνειρο και να αισθάνονται στην πληρότητά του την ανείπωτη αίσθηση της ζωής: «Να αγαπάς και να αγαπιέσαι! Πώς να αντισταθεί κανείς σε αυτήν την καταστροφική χαρά;». Και ο κ. Ψυχάρης, μας δείχνει έναν ερωτευμένο που, κατά το παράδειγμα του Τριστάνου, πεθαίνει νικημένος από τη φλόγα που τον κατατρώνει και για τον οποίο αυτός ο θάνατος είναι μια μέθη, γιατί ο σκοπός της ζωής έχει επιτευχθεί και μόνο που έχει αγαπήσει και έχει αγαπηθεί.<sup>521</sup>

Οι σημειώσεις που κράτησε η Βαλαωρίτου από το βιβλίο αυτό επεκτείνονται αργότερα και σε άλλα σημεία. Το συγκεκριμένο, όμως, απόσπασμα μοιάζει να αποτυπώνει με τον καλύτερο τρόπο τη δική της συναισθηματική κατάσταση, ενώ ο Ψυχάρης-συγγραφέας έγινε (ή είχε ήδη γίνει – δεν γνωρίζουμε πότε κρατήθηκαν αυτές οι σημειώσεις) ο Ψυχάρης-εραστής. Η ερωτική αδιέξοδη σχέση τους ταυτίστηκε κατά

---

του Maurice Kufferauth, *Le Théâtre de Richard Wagner de Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale*. Tristan et Iseult, Paris, Librairie Fischbacher - Bruxelles, Schott Frères - Leipzig, Otto Junne, 1894.

<sup>520</sup> Η φράση «στο περίφημο ποίημά της του *Chevrefoil*» δεν υπάρχει στο πρωτότυπο. Προφανώς το προσέθεσε στο σημείο αυτό η Βαλαωρίτου για να εξηγήσει σε ποιο έργο της Marie de France υπήρχε ο στίχος που ο συγγραφέας αναφέρει σε προηγούμενο σημείο του βιβλίου.

<sup>521</sup> Αρχείο Ψυχάρη, I.IV. Σημειωματάριο της Όλγας Βαλαωρίτου, 45v-46r.



τρόπο απόλυτο με την ερωτική ιστορία του μυθικού ζεύγους Τριστάνου και Ιζόλδης, ενώ ο θάνατος της Όλγας φαίνεται πως οδήγησε τον Ψυχάρη σε μια ταύτιση με τον δικό του τριστανικό (κατά τον Kufferath) ήρωα που έβλεπε την ολοκλήρωση του έρωτα στην ύπαρξή του και μόνο, πέρα από τη ζωή και τον θάνατο. Ο Ψυχάρης και η Όλγα Βαλαωρίτου έγιναν ο Τριστάνος και η Ιζόλδη.

Tristan et Isolde

« Si vous savez moi, si moi sans vous  
 avait déjà dit Marini dans son  
 fantasia sur le bleu-vert — Vous  
 un roman tout récent nous étions  
 encore le même sentiment, finement  
 analysé et par un parallélisme curieux  
 et finit — ils insinuaient de l'ancien  
 but même, aboutissent à l'insouciance  
 d'un amour non par idéalisme,  
 mais semblable à celle de Wagner.  
 C'est de l'opéra de vous de Mr  
 Jean Richard qui je vous parler.  
 Pour lui, comme pour Wagner, l'a-  
 mour vrai est si profond et si impétueux,  
 si absolu, qu'il implique de se part  
 des amants le son complet de leur  
 énergie vitale. S'ils ne se sont jamais  
 qu'une heure, il se impète, du mo-  
 ment qu'ils se sont aimés leur amour  
 sera éternel. Il n'y a pas de passé pour  
 l'amour. Il ne se rejette pas; elle  
 est sans cesse devant lui et se passion  
 ne jamais pas le temps. C'est un

Απόσπασμα από το Σημειωματάριο της Όλγας Βαλαωρίτου, όπου μεταγράφεται το απόσπασμα του Kufferath για την επιρροή του βαγκνερικού Τριστάνου στο έργο του Ψυχάρη, *Cadeau de nocces*.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Η Διάχυση μέσω του Τύπου

*Quatre journaux hostiles  
sont plus à craindre que mille baïonettes*  
Napoléon Bonaparte

Η δύναμη του Τύπου ήταν, είναι (και θα είναι) ένα από τα ισχυρότερα μέσα εξουσίας, καθώς συνδυάζει την αδιαφιλονίκητη δύναμη του λόγου, με την διάδοσή του σε ευρεία κλίμακα. Ειδικά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα,<sup>522</sup> οπότε δεν υπήρχαν άλλα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ο Τύπος ήταν ο βασικότερος τρόπος για τη διάχυση μιας ιδέας ή ενός ρεύματος. Οι εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής αποτυπώνουν – πολύ περισσότερο απ' ό,τι οι αυτόνομες εκδόσεις – τις ιδέες, τις πολιτικές καταστάσεις, τις καλλιτεχνικές και αισθητικές θέσεις των ανθρώπων της εποχής. Ο περιοδικός, και πολύ περισσότερο, ο ημερήσιος Τύπος – δηλαδή οι εφημερίδες, που διάβαζαν οι πολλοί – αποτελούν τον καλύτερο τρόπο για να προσεγγίσει ένας ερευνητής την εποχή, καθώς εκτός από μια συγκεκριμένη πληροφορία, π.χ., μια μουσική είδηση, μπορεί να αντιληφθεί και την γενικότερη νοοτροπία, την πολιτική κατάσταση, τις ιδεολογίες, την ίδια την εποχή και, άρα, να εντάξει την μουσική είδηση στον χώρο και τον χρόνο της.

Η παρουσία του ονόματος του Wagner στον Τύπο του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι ιδιαιτέρως εκτεταμένη. Το παρόν κεφάλαιο έχει χωριστεί σε δύο βασικά υποκεφάλαια. Στο πρώτο εξετάζονται τα κείμενα που γράφτηκαν για τον συνθέτη στην Ελλάδα και που – ανεξαρτήτως πηγών – εκφράζουν μια θέση για εκείνον και το έργο του, ενώ στο δεύτερο έχουν συγκεντρωθεί η πλειονότητα των δημοσιευμένων ειδήσεων για τον Wagner που προέρχονται από το εξωτερικό. Το δεύτερο αυτό υποκεφάλαιο αφορά κείμενα που έχει περισσότερο ενημερωτικό χαρακτήρα (όχι τόσο αναλυτικό επεξηγηματικό), αλλά δείχνουν το εύρος και την έκταση της γνώσης για τη ζωή και το έργο του Γερμανού δημιουργού, και που, αν έλλειπαν, δεν θα είχαμε πλήρη εικόνα για τον βαγκνερισμό. Στο υποκεφάλαιο αυτό οι διάφορες ειδήσεις έχουν χωριστεί σε κατηγορίες, έτσι ώστε να καθίσταται πιο εύκολη η παρουσίασή τους. Στο εσωτερικό της κάθε κατηγορίας η αφήγηση ακολουθεί, κατά το δυνατόν, μια χρονολογική σειρά. Ας επισημανθεί, εδώ, πως στο υποκεφάλαιο αυτό έχουν συμπεριληφθεί και οι περιπτώσεις ξένων λογοτεχνικών κειμένων με αναφορές στον Wagner που είχαν δημοσιευθεί στα ελληνικά σε εφημερίδες ή περιοδικά, καθώς αυτές οι αναφορές δεν θα μπορούσαν να ενταχθούν στο κεφάλαιο της λογοτεχνίας (που αφορά την

<sup>522</sup> Ενδιαφέροντα στοιχεία για την λειτουργία του Τύπου τον 19<sup>ο</sup> αιώνα παρατίθενται στο Νίκος Μπακουνάκης, *Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ. Η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19<sup>ο</sup>-20<sup>ο</sup> αιώνες*, Αθήνα, Πόλις, 2014.

ελληνική λογοτεχνική δημιουργία και την παρουσία του Wagner σε αυτήν), αλλά δεν θα μπορούσαν και να λείπουν, καθώς συμβάλλουν και αυτές στην γενικότερη εικόνα του βαγκνερισμού.

Το πρώτο υποκεφάλαιο αποτελεί το σημαντικότερο, ίσως, μέρος ολόκληρης της μελέτης, καθώς καταδεικνύει τις πολλές διαφορετικές όψεις του βαγκνερισμού στον τόπο μας. Το εύρος των θεμάτων αλλά και το πλήθος των προσωπικοτήτων που ασχολήθηκαν με το «φαινόμενο Wagner», αλλά και τα πιο σημαντικά κείμενα που γράφτηκαν για τον Wagner στην Ελλάδα παρουσιάζονται στο υποκεφάλαιο αυτό. Από εδώ θα μπορούσε να αποκτήσει κανείς την βασική εικόνα του νεοελληνικού βαγκνερισμού. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι πλάι σε ηχηρά ονόματα Ελλήνων διανοητών (Α.Ρ. Ραγκαβής, Δ. Βερναρδάκης, Α. Βλάχος, Μηνιάτη, Βιζυηνός, Προβελέγγιος, Δροσίνης, Ροϊδης, Τσοκόπουλος, Καμπύσης, Γ. Λαμπελέτ, Μήτσος Χατζόπουλος (Μπόέμ), Επισκοπόπουλος, Παλαμάς) θα συναντήσουμε και πλήθος αγνώστων συγγραφέων ή και κειμένων ανυπόγραφων, που εκφράζουν όμως μια σημαντική γνώμη για τον Wagner. Αυτή η δεύτερη κατηγορία – των λιγότερο γνωστών ή των ανώνυμων συγγραφέων – ίσως να έχει και το μεγαλύτερο ενδιαφέρον ως προς την ανάδειξη του εύρους της επιρροής της σκέψης και του έργου του Wagner.

Και εδώ η παρουσίαση των κειμένων ακολουθεί μια βασικά χρονολογική σειρά, έτσι ώστε να παρακολουθείται η εξέλιξη των ιδεών, χωρίς όμως αυτή να είναι απολύτως αυστηρή και δεσμευτική, καθώς, σε πολλές περιπτώσεις η ειδολογική συνάφεια των διαφόρων δημοσιευμάτων καθιστούν πιο εύκολη την παρακολούθησή τους με κριτήριο κυριότερα το περιεχόμενο και δευτερευόντως την χρονολογική ακολουθία. Σε κανένα από τα δύο υποκεφάλαια δεν γίνεται διάκριση των κειμένων που δημοσιεύθηκαν στον ημερήσιο Τύπο και σε εκείνα που δημοσιεύθηκαν στον περιοδικό. Την διάκριση αυτή, μπορεί να την εντοπίσει ο αναγνώστης από τον τρόπο παραπομπής που διαφέρει στην κάθε περίπτωση. Για τα περιοδικά ακολουθήθηκε ο κλασικός τρόπος: τίτλος με πλάγιους χαρακτήρες, αριθμός τόμου (αν υπάρχει), αριθμός τεύχους, ημερομηνία σε παρένθεση και αριθμός σελίδας, ενώ για τις εφημερίδες απλά: τίτλος με πλάγιους χαρακτήρες και ημερομηνία. Όπου δεν δηλώνεται τόπος έκδοσης, εννοείται η Αθήνα, ενώ οι ημερομηνίες ακολουθούν το ημερολόγιο στο οποίο γράφτηκαν τα κείμενα, δηλαδή συνηθέστερα το παλαιό που ήταν εν χρήσει στην Ελλάδα. Στην αντίθετη περίπτωση (στα ξένα δημοσιεύματα) επισημαίνεται ad hoc η χρήση του νέου ημερολογίου, ενώ στα έντυπα της Κωνσταντινούπλης αναφέρονται και οι δύο ημερομηνίες, όπως στο πρωτότυπο.

## Υποκεφάλαιο 1. Ελληνικά Δημοσιεύματα.

### 1. Οι απαρχές: *Πανδώρα* (1862) - *Εύνομία* (1862-3). Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, Δημήτριος Βερναρδάκης.

Η πρώτη εντοπισμένη αναφορά στον Wagner και στο έργο του εν γένει σε ελληνικό κείμενο χρονολογείται στα 1862. Την πρώτη Μαρτίου του έτους εκείνου δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Πανδώρα*, στη στήλη «Διάφορα», ένα σύντομο ανυπόγραφο κείμενο με τίτλο «*Ταννχάϋσερ*», στο οποίο περιγραφόταν ο μύθος του *Tannhäuser* αρυόμενος από τους αδελφούς Grimm. Αμέσως μετά ακολουθούσε σύντομη αναφορά στο ομώνυμο έργο του Wagner, σχετική με τη γνωστή ιστορία της αποδοκιμασίας του *Tannhäuser* στο Παρίσι:

*Ταννχάϋσερ* έπιγράφεται μελόδραμά τι του περιφήμου Γερμανού Ριχάρδου Ουάγνερ, άποτυχόν τον παρελθόντα χειμῶνα εν τῷ μεγάλῳ θεάτρῳ (grand Opéra) τῶν Παρισίων. Καί ή μὲν άποτυχία όφείλεται ίσως μάλλον τῇ έπάρσει καί τῷ φιλέριδι του μουσουργου, μόνην τήν ιδίαν μουσικήν έπαινουντος καί μουσικήν του μέλλοντος (musique de l'avenir) άποκαλουντος, όφείλεται δέ καί τοίς Παρισιοίς, ουδόλως ύπομένουσι τας τῶν άλλων καί ιδίως τῶν Γερμανῶν μεγαλαυχίας. [...] <sup>523</sup>

Το κείμενο δεν είχε χαρακτήρα κριτικοαισθητικό. Επρόκειτο μάλλον για μια ενημερωτικής φύσεως αναφορά. Δεν λεγόταν τίποτα ουσιαστικό για το έργο και τον συνθέτη (αν και χαρακτηριζόταν ως «περίφημος»), ενώ επισημαινόταν ότι ο λόγος απόρριψής του από το παρισινό κοινό θα πρέπει να ήταν εξωμουσικός, περισσότερο σχετικός με την ιδιαιτερότητα του κοινού, αλλά και εκείνη του ίδιου του «φιλέριδος» συνθέτη. Δεν είναι χωρίς σημασία, πάντως, ότι ήδη σε αυτήν, την άνευ μουσικολογικών φιλοδοξιών, πρώτη αναφορά στον Wagner συναντούμε τον όρο «μουσική του μέλλοντος», έναν όρο που, όπως θα δούμε, εμφανίζεται σε πάρα πολλά κείμενα και σχεδόν ταυτίζεται με στον Γερμανό δημιουργό.

Το κείμενο δημοσιεύθηκε ανυπόγραφο, αλλά θα μπορούσαμε να το αποδώσουμε σε έναν από τους συντάκτες της *Πανδώρας* του τόμου αυτού, δηλαδή τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, τον Κωνσταντίνο Παπαροηγόπουλο, τον Παύλο Καλλιγά, τον Δημήτριο Βερναρδάκη, τον Άγγελο Βλάχο ή κ.ά.<sup>524</sup> Από αυτούς τους συγγραφείς ο Βλάχος, ο Βερναρδάκης και ο Ραγκαβής επρόκειτο να ασχοληθούν με τον Wagner και το έργο του, ο τελευταίος μάλιστα, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, έμελλε

<sup>523</sup> «Διάφορα», *Πανδώρα* ΙΒ', τχ. 287 (1.3.1862), σ. 576. Ακολουθεί η αφήγηση ενός ανεκδότου που κυκλοφόρησε σχετικά με την παρισινή παράσταση του *Tannhäuser*.

<sup>524</sup> Τα ονόματα των συντακτών εκάστοτε τόμου αναγράφονται στην τελευταία του σελίδα (εν προκειμένω στη σελίδα 600).

να τον γνωρίσει κάποια χρόνια αργότερα στην Βιέννη, σε ένα διάλειμμα της παραμονής του στο Βερολίνο. Πάντως από τον ίδιο πνευματικό χώρο βρίσκονται και οι επόμενες εντοπισμένες αναφορές στον Γερμανό δημιουργό, οι οποίες δημοσιεύθηκαν στην αρτισύστατη, τότε, εφημερίδα *Εὐνομία*, ένα έντυπο που εξέδιδε (και εν πολλοίς συνέτασσε) ο Ραγκαβής. Στους συνεργάτες του όμως συγκαταλέγονταν και οι Βλάχος και Βερναρδάκης, ο Κλέων Ραγκαβής, γιος του Αλεξάνδρου, ο Αλέξανδρος Βυζάντιος κ.ά. Μάλιστα για σύντομο χρονικό διάστημα τη διεύθυνση του εντύπου είχε αναλάβει ο Άγγελος Βλάχος μαζί με τον Αλέξανδρο Βυζάντιο.<sup>525</sup>

Στις 15 Σεπτεμβρίου 1862, στο έκτο μόλις φύλλο της η *Εὐνομία* διέκοπτε μια σειρά κειμένων για το Θέατρο του Διονύσου, για να εγκαινιάσει την θεατρική στήλη «Δραματολογικαὶ πομφόλυγες», «χάριν τῶν φιλοῦντων τὴν ποικιλίαν».<sup>526</sup> Παρά τις δηλώσεις αυτές του εκδότη του εντύπου, μοιάζει πιθανότερο η ανατροπή αυτή να μη σχετίζεται τόσο με τον εμπλουτισμό της ύλης της εφημερίδας, όσο με ένα σημαντικό θεατρικό γεγονός που είχε λάβει χώρα μια εβδομάδα νωρίτερα. Στις 8 Σεπτεμβρίου 1862 εγκαινιάστηκε το μόλις ανακαινισμένο Θέατρο Αθηνών, και μάλιστα από τον ελληνικό θίασο πρόζας των Π. Σούτσα και Αθ. Σίσυφου, ο οποίος ανέβασε τον *Ερνάνη* του Hugo. Για το σημαίνον αυτό γεγονός οι δύο Έλληνες θιασάρχες είχαν ζητήσει από τον θεατρικό συγγραφέα, αλλά και καθηγητή Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Δημήτριο Βερναρδάκη (1833-1907), να γράψει έναν πρόλογο για να απαγγελθεί πριν την πρεμιέρα. Ο Βερναρδάκης, ο οποίος είχε ήδη διατυπώσει μαχητικές θέσεις για το ελληνικό θέατρο στον πρόλογο του έργου του *Μαρία Δοξαπατρῆ* (1858) και ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για το μέλλον της ελληνικής σκηνής (και από θέσεως δραματοουργού), ανταποκρίθηκε με ζήλο στο αίτημα των δύο Ελλήνων ηθοποιών και συνέταξε έναν μακρύ έμμετρο πρόλογο, γεμάτο αιχμές απέναντι στους ξένους θιάσους, καθώς ο Βερναρδάκης υποστήριζε μια «εὐρύτατα διαδεδομένη ἄποψη, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία γιὰ τὴν καχεξία τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς ἔφταιγε ἡ καθιέρωση τοῦ μελοδράματος στὴν πρωτεύουσα ἀπὸ τοὺς ἰταλικοὺς θιάσους», ὅπως σημείωνε ο Δημήτρης Σπάθης.<sup>527</sup> Ο πρόλογος αυτός τελικώς δεν απαγγέλθηκε στην πρεμιέρα του *Ερνάνη*, καθώς ἄλλωστε θα ἔθιγε ὄχι μόνο τα συμφέροντα ενός θεατρικού χώρου που ζούσε ουσιαστικά ἀπὸ τὴν ὄπερα – και ἡ ὁποία ἔμελλε να ξεκινήσει τις παραστάσεις της λίγες εβδομάδες αργότερα – ἀλλὰ και τον ἴδιο τον ελληνικό θίασο ο οποίος θα κήρυσσε, με τον τρόπο αυτό, ανοιχτό πόλεμο πρὸς τὴν μεγαλύτερη μερίδα του αθηναϊκοῦ φιλοθεάμονος κοινού.<sup>528</sup> Ἐτσι μια εβδομάδα μετὰ τὴν πρεμιέρα

<sup>525</sup> «Ἀναχωροῦντος διὰ τινὰς ἑβδομάδας τοῦ συντάκτου τῆς *Εὐνομίας* κ. Α.Ρ. Ραγκαβῆ, ἐπιφορτίσθησαν τὴν σύνταξιν αὐτῆς κατὰ τὸ βραχὺ τῆς ἀπουσίας του διάστημα οἱ ὑποφαινόμενοι Ἄγγελος Στ. Βλάχος, Αλέξανδρος Σ. Βυζάντιος», *Εὐνομία*, 10.9.1863. Ἡ ἀπουσία του Ραγκαβῆ διήρκεσε εἴκοσι ἡμέρες («Ὁ κ. Α. Ρ. Ραγκαβῆς ἐπανελθὼν ἀναλαμβάνει ἀπὸ τὸ φύλλον τοῦτο τὴν ἔκδοσιν τῆς ἐφημερίδος» ἔγραφε ἡ *Εὐνομία* τὴν 1<sup>η</sup> Ὀκτωβρίου 1863).

<sup>526</sup> Ὅπως υποσημειώνει ο εκδότης του εντύπου στην πρώτη δημοσίευση της στήλης, *Εὐνομία*, 15.9.1862.

<sup>527</sup> Δημήτρης Σπάθης, «Ὁ θεατρικὸς Βερναρδάκης. Κλασικὸς ἢ ρομαντικὸς;», *Λεσβιακὰ, Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν, Πρακτικὰ Συνεδρίου «Οἱ ἀδελφοὶ Βερναρδάκη στὰ νεοελληνικὰ γράμματα»*, (Μυτιλήνη, 7-9 Μαΐου 1986), τ. ΙΑ', Ἀθήνα, 1987 σ. 70-71.

<sup>528</sup> Για τις παραστάσεις ὄπερας τὴν σαιζὸν αὐτὴ ἀλλὰ και τὴν ἀντιπαράθεση μετὰ τῶν οπαδῶν του

εμφανίστηκε στην *Εὐνομία* η θεατρική στήλη «Δραματοουργικαὶ Πομφόλυγες» που υπέγραφε ο Δ.Ν.Β. δηλαδή ο Δημήτριος Βερναρδάκης. Τη βραχύβια, όπως απεδείχθη, αυτή στήλη (πέντε μόνον συνέχειες), ο συγγραφέας εγκαινίασε με ένα κείμενο που τιτλοφορούσε «Πρώτη ἑλληνικὴ παράστασις κατὰ τὴν 8 Σεπτεμβρίου 1862, Ὁ Ἐρνάνης, δράμα Βίκτωρος Οὐγού» και στο οποίο σχολίαζε τα γεγονότα που προηγήθηκαν της πρεμιέρας αλλά και εξέθετε κάποιες απόψεις του για τη θεατρική πραγματικότητα της Αθήνας.<sup>529</sup> Στη τρίτη συνέχεια της στήλης, ο Βερναρδάκης δημοσίευσε τον επίμαχο πρόλογο («Πρόλογος ποιηθεὶς ὑπὸ μὲν \*\*\*, μὴ ἀπαγγεληθεὶς δὲ κατὰ τὴν ἑναρξίν τῶν ἑλληνικῶν παραστάσεων ἐν τῷ ἀνακαινισθέντι ἑλληνικῷ θεάτρῳ τῇ 8 Σεπτεμβρίου 1862»),<sup>530</sup> και η στήλη ολοκληρώθηκε μετά από δύο ακόμη συνέχειες.

Το κείμενο που προηγήθηκε του ἑμμετροῦ προλόγου εἶναι ἕνας διάλογος μεταξύ του ἴδιου του συγγραφέα και ενός φίλου του, στον οποίο ο αφηγητὴς Βερναρδάκης σχολίαζε ὅτι ἡ ἀνακαίνισις τοῦ Θεάτρου τῆς Αθήνας ἐγένετο «διὰ τὸ ἰταλικὸν μελόδραμα, ὅχι καὶ διὰ τὴν πτωχὴν ἑλληνικὴν ἑταιρίαν, ἣτις δὲν ἔχει ποῦ τὴν κεφαλὴν κλῖναι», ἐνῶ ὁ φίλος ἀντέτεινε: «Μὴ ὀμίλει, χωρὶς νὰ γνωρίζῃς. Θὰ ὑπάρχει μὲν καὶ τὸ μελόδραμα, ἀλλ' ὁ κύριος σκοπὸς τῆς ἀνακαινίσεως τοῦ θεάτρου, εἶναι τὸ ἑλληνικὸν δράμα», ἐξηγώντας: «γνωρίζω ἐκ πηγῆς ἀξιόπιστου ὅτι ἡ ἐπὶ τοῦ θεάτρου ἐπιτροπὴ, γνωρίζουσα τὸ ἄδικον, ὅπερ ἐγένετο μέχρι τοῦδε εἰς τὴν ἑθνικὴν ἡμῶν ποίησιν, κύριον σκοπὸν τῶν ἐργασιῶν τῆς προέθετο νὰ συντελέσῃ διὰ παντὸς μέσου καὶ πάσης θυσίας εἰς τὴν μόρφωσιν ἑθνικῆς δραματικῆς φιλολογίας».<sup>531</sup> Στα λόγια τοῦ φίλου ὅτι υπήρχε θεατρικὸς χώρος γιὰ νὰ ἀνέβουν τὰ ἑλληνικὰ ἔργα, ὁ Βερναρδάκης ἀπαντούσε πως ὁ ἴδιος δὲν ἔγραψε τὰ ἔργα του γιὰ νὰ ἀνέβουν στη σκηνή, και αὐτὸ γιατί: «δὲν ὑπάρχουσιν ἀκόμη παρ' ἡμῖν ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα, ἐξ ὧν μέλλουσί ποτε νὰ πλασθῶσιν, ἐὰν πλασθῶσιν, ὑποκριταὶ διὰ νὰ διδάξωσι καὶ ἀκροαταὶ διὰ ν' ἀκούσωσι τὰ δράματά μου».<sup>532</sup> Ἡ ἀπάντησις τοῦ φίλου σε αὐτὴν τὴν δήλωσις περιλάμβανε και μια ἐνδιαφέρουσα ἀναφορὰ στον Wagner:

ὅστις δὲν κατῴρθωσε ν' ἀρέσῃ εἰς τοὺς συγχρόνους του, οὐδ' εἰς τοὺς μεταγενεστέρους εἶναι δυνατὸν ν' ἀρέσῃ. Ἄν τὰ δράματά σου, διδαχθέντα μεθαύριον ἀπὸ ταύτης ἐδῶ τῆς σκηνῆς δὲν ἀρέσωσι, πείσθητι ἅπαξ διὰ παντὸς, φίλε μου, ὅτι δραματικὸς ποιητὴς δὲν εἶσαι· καὶ ἀντὶ νὰ κάμνης ἔφεσιν εἰς τὰς ἐπερχομένας γενεάς, ἀντὶ νὰ νομίζῃς καὶ νὰ λέγῃς τὴν ποίησίν σου ποίησιν τοῦ

---

θεάτρου και τῆς ὄπερας, βλ. Σαμπάνης, *Ἡ ὄπερα στὴν Αθήνα κατὰ τὴν οθωνικὴ περίοδο (1833-1862)* [...], ὁ.π., σ. 1470-1490.

<sup>529</sup> Εκτενὴς και ἐμπεριστατωμένος σχολιασμός στο θεωρητικὸ ἔργο τοῦ Βερναρδάκη, στο Σπάθης, ὁ.π., σ. 58-88.

<sup>530</sup> *Εὐνομία*, 29.9.1862. Ὁ πρόλογος ἀναδημοσιεύθηκε και στον τόμο των *Δραμάτων* τοῦ Βερναρδάκη, (Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης, *Δράματα*, ἔκδοσις Νέα, πολλαχῶς μεταρρυθμισθεῖσα και ἐπιδιορθωθεῖσα μετὰ προλεγομένων, σημειώσεων, κρίσεων, κ.τ.λ., τ. Α', περιέχων *Μαρίαν Δοξαπατρή, Μερόπην και Εὐφροσύνην*, Αθήνησι, Ἐκ τῶν Τυπογραφείων τοῦ «Κράτους», 1903, ξη'-σα').

<sup>531</sup> *Εὐνομία*, 15.9.1862.

<sup>532</sup> «Ἐπιφυλλίς. Δραματοουργικαὶ Πομφόλυγες», *Εὐνομία*, 22.9.1862.

μέλλοντος, μιμούμενος βέβαια τὸν φίλον σου Wagner καὶ τὴν περίφημον Zukunftsmusik (μουσικὴν τοῦ μέλλοντος) του, μιμήθητι κάλλιον πρότυπον ἀξιομίμητον [...].<sup>533</sup>

Δεν εἶναι τυχαίον ὅτι ἡ δευτέρα αὐτῆ ἐντοπισμένη ἀναφορὰ στὸν Γερμανόν συνθέτη δεν ἀποτελεῖ ἓνα οὐσιαστικόν σχόλιον γιὰ τὸν Wagner, ἀλλὰ ἀναπαράγει τὴν ἤδη διαδεδομένην στὴν Ἑυρώπη ἀναφορὰ στὴ μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, μετὰ τὴν ὁποία συνδέθηκε ὁ Wagner με τρόπο ἀναπότρεπτον. Καὶ στὴν ὑπόλοιπὴ Ἑυρώπη (ἀκόμη καὶ στὴ Γερμανία, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν πνευματικόν χώρον ἀπὸ τὸν ὁποῖο προέρχεται οὐσιαστικά καὶ ὁ Βερναρδάκης – εἶχε μόλις ἐπιστρέψει ἀπὸ τὰς φιλοσοφικὰς τοῦ σπουδῆς στὸ Μόναχο (ὅπου καὶ εἶχε ἐκδώσει τὰ πρῶτα τοῦ θεατρικὰ ἔργα, τὴ Μαρία Δοξαπατρῆ καὶ τοὺς Κυψελίδες), στὴ Λειψία καὶ στὸ Βερολίνο – ὁ λόγος γιὰ τὸν Wagner προηγούνταν τῆς μουσικῆς του. Καὶ ἐδῶ ἡ ἀναφορὰ στὸν Wagner εἶναι ἀρκετὰ ἐπιφανειακὴ. Οἱ ἀπόψεις ὅμως τοῦ Βερναρδάκη γιὰ τὸν Wagner δεν περιορίζονται σὲ αὐτὴν τὴν ἀνεκδοτολογικόν τύπον μεταφορὰ, ὅπως θὰ δούμε στὴν συνέχεια, ἐνῶ ἡ τελικὴ ἀποτίμησις τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη φέρει μᾶλλον θετικόν πρόσημον.

Δεν θὰ πρέπει νὰ εἶναι τυχαίον ὅτι καὶ ἡ ἐπόμενὴ ἀναφορὰ στὸν Wagner ἐντοπίζεται καὶ πάλι στὴν ἐφημερίδα *Ἐννομία*, καὶ μάλιστα ἓναν μῆνα ἀργότερα. Τὴν 3<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1862 δημοσιεύθηκε μιὰ ἐπιφυλλίδα μετὰ τὸν τίτλον «Μουσικὴ Ἑσπερίς ἐν Βερολίνω», στὴν ὁποία, ὁ συγγραφέας «Α», ἀπέστειλεν νέα ἀπὸ τὴν γερμανικὴν πόλιν, ἐπικεντρωνόμενος ὄχι τόσο σὲ μιὰ συγκεκριμένη μουσικὴ βραδιά, ὅπως δηλώνει μετὰ τὸν τίτλον τοῦ ἀρθροῦ του, ἀλλὰ στὸν σχολιασμὸν τῶν μουσικῶν γούστων τῶν κατοίκων τῆς μετέπειτα πρωτεύουσας τῆς γερμανικῆς αυτοκρατορίας. Ἐτσι περιγραφόταν ἡ ἀγάπη τῶν Γερμανῶν γιὰ τὴν μουσικὴν, «καὶ οὐχὶ ἀπλῶς τὴν εὐάρεστον καὶ ἐλαφρὰν μουσικὴν, τὴν ἀρχίζουσιν εἰς τὸ *star in letto non dormire* τοῦ Mozart καὶ φθάνουσιν εἰς τὸ *la donna è mobile* τοῦ Verdi ἀλλὰ καὶ τὴν σοβαρὰν, τὴν βαρεῖαν ἐκείνην καὶ δύσκολον, οὕτως εἰπεῖν, μουσικὴν, ἣν τόσοσιν θαυμασίως ἐνόησεν ὁ Gluck καὶ τόσοσιν ἀποτροπαίως παρενόησεν ὁ Wagner».<sup>534</sup>

Στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σαφῶς ἀρνητικὴν κριτικὴν γιὰ τὴν μουσικὴν τοῦ Wagner, ἐντυπωσιάζει ὁ διαχωρισμὸς τῆς μουσικῆς σὲ ἐλαφρὰ καὶ σὲ σοβαρότερη, "βαρύτερη", ὅπου ὅμως συγκαταλέγονται ὁ Ἰταλὸς Verdi μετὰ τὸν Γερμανόν -Αυστριακόν Mozart (ὁ τελευταῖος ἐντάσσεται στὴν ἰταλικὴν μουσικὴν, τουλάχιστον μετὰ τὸ συγκεκριμένον ἀπόσπασμα ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸν *Don Giovanni*).<sup>535</sup> Σὲ καμμία ἀπὸ τὰς δύο περιπτώσεις ὁ συγγραφέας δεν κρίνει ἀπαραίτητον νὰ ὀνοματίσει τὰς ὅπερες σὲ τὰς ὁποίας ἀναφέρεται, θεωρώντας πως τὸ ὄνομα καὶ μόνον τῆς ἀρίας ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀντιληφθῆ ὁ ἀναγνώστης περὶ τίνος πρόκειται. Ὅπως καὶ λίγο μετὰ, ἀναφερόμενος σὲ μιὰ φιλονικίαν μετὰξὺ κάποιων Γερμανῶν, οἱ ὁποῖοι διαφωνοῦσαν γιὰ τὸ ἀν ὁ Γουλιέλμος Τέλλος τοῦ Rossini εἶχε γραφτεῖ ἀρχικῶς πάνω σὲ ἰταλικόν ἢ σὲ γερμανικόν

<sup>533</sup> Ο.π.

<sup>534</sup> «Ἐπιφυλλίς. Μουσικὴ Ἑσπερίς ἐν Βερολίνω», *Ἐννομία*, 3.11.1862.

<sup>535</sup> Πρόκειται γιὰ τὴν ἀρία τοῦ Leporello «*Notte e giorno faticar/ per chi nulla sa gradir/ piova e vento sopportar, mangiar male e mal dormire*» μετὰ τὴν ὁποία ξεκινάει καὶ ἡ ὅπερα, ἐνῶ ἡ ἀναφορὰ στὸν Verdi προέρχεται ἀπὸ τὸν *Rigoletto*.

λιμπρέτο, ο συγγραφέας σημειώνει: «μὴ δυνάμενοι νὰ παρεμβῶμεν καὶ πληροφορήσωμεν τοὺς μουσοφιλεῖς αὐτοὺς νεανίας, ὅτι οὐδετέρα τῶν ἀντιμαχομένων μερίδων ἔχει δίκαιον, ἄς ἀφήσωμεν αὐτοὺς ἐρίζοντας»,<sup>536</sup> χωρίς ὅμως νὰ ἐπεξηγεί ὅτι ἡ ὄπερα εἶχε γραφεί ἐπὶ γαλλικοῦ κειμένου, θεωρώντας καὶ πάλι τὸ γεγονός ὡς γνωστό.

Ἡ φράση που σχολιάζει τὴ μουσικὴ τοῦ Wagner («τὴν βαρεΐαν ἐκείνην καὶ δύσκολον, οὕτως εἰπεῖν, μουσικὴν, ἦν τόσον θαυμασίως ἐνόησεν ὁ Gluck καὶ τόσον ἀποτροπαίως παρενόησεν ὁ Wagner»), καθὼς καὶ τὸ γενικότερο ὕφος τοῦ κειμένου παραπέμπουν στὸν Ἄγγελο Βλάχο. Ὁ τελευταῖος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη βρισκόταν γιὰ σπουδὲς στὴν Γερμανία, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐπέστρεψε λίγους μῆνες ἀργότερα γιὰ νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Ἀθήνα. Στὸ γεγονός αὐτὸ οφείλουμε οὐσιαστικά καὶ τὸ πρῶτο μεγάλο καὶ σημαντικὸ κείμενο γιὰ τὸν Wagner στὰ ἐλληνικά, τὸ ὁποῖο δημοσίευσε ὁ Βλάχος δύο μόλις ἐβδομάδες μετὰ τὴν ὀριστικὴ ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν Γερμανία, τὴν πρῶτὴ Μαρτίου 1863 στὸ περιοδικὸ *Χρυσάλλις*.

Πρὶν ὅμως νὰ δεῖ τὸ φῶς τὸ σημαντικὸ αὐτὸ κείμενο, ἡ *Εὐνομία* προσέφερε στὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ τῆς καὶ τρίτο κείμενο με ἀναφορὰ στὸν Wagner καὶ μάλιστα ἀρκετὰ ἐκτενῆ. Στις 15 Δεκεμβρίου τοῦ 1862 ἐγκαινιάστηκε μιὰ ἀκόμη στήλη τῆς ἐφημερίδας, ὅπου «Διὰ τῆς θυρίδος τοῦ σιδηροδρόμου» ὁ «Κ.» μᾶς μετέφερε τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὴν περιήγησή του στὴν Γερμανία. Κατὰ τὴ διάρκεια ἐνὸς σιδηροδρομικοῦ ταξιδιοῦ ὁ ἀφηγητὴς γνώριζε ἕναν Γερμανό, ὁ ὁποῖος, μαθαίνοντας ὅτι ὁ «Κ.» ἠθέλε νὰ δεῖ τὴν Βαρτβούργη (δηλαδὴ τὸ Wartburg, τόπο δράσης τοῦ *Tannhäuser*) ἀρχισε νὰ του μιλάει γιὰ τὸν Wagner:

Τὴν Βαρτβούργη: ὦ! ναί, ἀνέκραξεν. Εἴσθε Βαγνεριστὴς, κύριε; Ἐγὼ εἶμαι Βαγνεριστὴς. Ἡξεύρετε ὅτι ὁ Βάγνερ ἀποτελεῖ πρὸ 20 ἐτῶν μεγίστην ἐποχὴν εἰς τὴν μουσικὴν μας ἱστορίαν. Λάτρησ τῆς ἐντελοῦς καὶ καθαρᾶς ἀρμονίας, κατήργησε ἐκ βάρθρων τὴν μελωδίαν. Καὶ ἔχει δίκαιον. Τί ἦσαν πρὸ αὐτοῦ τὰ μελοδράματα; Συνήθως ἀνόητός τις ὑπόθεσις, καὶ σωρεία πού ταχέων, πού βραδέων, πού τρυφερῶν, πού κωμικῶν ἤχων, καταλλήλων ἴσως δι' αἴθουσαν χοροῦ ἢ διὰ δημοτικὰ ἄσματα, ἀλλ' οὐδεμία ἐχόντων σχέσιν πρὸς τὴν ὑπόθεσιν. Ὁ Βάγνερ ἥλλαξε ταῦτα πάντα, ἀπέρριψε τὴν μελωδίαν, καὶ εἰς τὰ τελευταῖα τοῦ ἔργου ἀπέρριψε τὸν χρόνον αὐτόν. Ἡ μουσικὴ του σύγκειται ἐξ ἐπαλλήλων τόνων, ἐξ ἀρμονίας καὶ μόνης, ἀλλ' ἡ ἀρμονία αὕτη ταυτίζεται μετὰ τῶν παθῶν τῶν δρώντων προσώπων, εἶναι γλῶσσα, ἐκφράζει αἰσθήματα, ὁμιλεῖ. Ὁ Βάγνερ ὀνομάζει τὴν μουσικὴν τοῦ μουσικοῦ τοῦ μέλλοντος, καὶ ἔχει δίκαιον. Βεβαίως ἡ μόνη μουσικὴ ἐν τῷ μέλλοντι θὰ εἶναι ἡ ἐδική του.<sup>537</sup>

Ἐνῶ ὁ Ἕλληνας ἀφηγητὴς (ὁ «Κ.») σχολίαζε: «Ἀπὸ ἐνὸς κακοῦ εἶχον ἐμπέσει εἰς ἄλλο, ἀπὸ ἐπιδείξεως ἀπαισίων ἐλληνικῶν εἰς δημηγορίαν περὶ τοῦ Βάγνερ».<sup>538</sup> Ὅμως ὁ λόγος δυσανασχέτησης τοῦ ἀφηγητῆ δὲν ἦταν σχετικὸς με τὸ περιεχόμενον τῆς

<sup>536</sup> Ο.π.

<sup>537</sup> «Ἐπιφυλλίς. Διὰ τῆς θυρίδος τοῦ σιδηροδρόμου», *Εὐνομία*, 21.12.1862.

<sup>538</sup> Ο.π.

«δημηγορίας», καθώς ο ίδιος έλεγε πως συμφωνούσε μαζί του, για να επισπεύσει το τέλος της συζήτησης («ἔπρεπε νὰ λάβω σύντονόν τι μέτρον, δι' ὃ καὶ βεβαιώσας τὸν Γερμανόν μου ὅτι χαίρω διότι ἡ μουσικὴ αὐτὴ, ἡ περιφρονοῦσα τὴν μελωδίαν θὰ εἶναι εἰς τὸ μέλλον ἡ μόνη, καὶ κηρυχθεὶς ἐντελῶς τῆς γνώμης του, ἐρόφιθην εἰς τὴν θυρίδα τῆς ἀμάξης ὡς ἂν εἶχον ἰδεῖ τι, ἑλκῦον ἰδιαίτερος τὴν προσοχὴν μου»),<sup>539</sup> ἀλλὰ ἔσπευδε νὰ ἐξηγήσει:

Κηρυχθεὶς δὲ τῆς γνώμης τοῦ Γερμανοῦ, δὲν εἶχον ἐντελῶς μακρυνθῆ τῆς ἀληθείας. Ὁ Βάγνερ, καίτοι ὑπερβολικὸς εἰς τὰς ἰδέας του, ὡς συνήθως πᾶς ὁ εἰσάγων νέας ἰδέας, δικαίως ὁμως κατέχει τὴν θέσιν, ἣν νῦν τῷ παραχωρεῖ ἡ Γερμανία, διότι βεβαίως ἡ ἀρχικὴ αὐτοῦ ἐπίνοια τοῦ νὰ ἐφαρμόσῃ τὴν μουσικὴν εἰς τὰ αἰσθήματα ἅτινα αὐτὴ συνοδεύει, εἶναι ὀρθοτάτη, καὶ πλείστη τῷ χρεωστεῖται εὐγνωμοσύνη διὰ τὴν προσπάθειαν ταύτην, ἣτις ὅταν ἀποβῆ γενικωτέρα, θέλει γίνεαι ἀφορμὴ μεγάλης προόδου. Ὡς πρὸς τὴν ἐκτέλεσιν δέ, ὁ ἀποκλεισμὸς πάσης μελωδίας καθιστᾷ μὲν τὰς συνθέσεις αὐτοῦ βαρείας, ἀλλ' αἱ ὑποθέσεις τῶν μελοδραμάτων του, ἀντὶ, ὡς συνήθως, ν' ἀποτελῶσι πάρεργον μέρος τοῦ ὅλου, γραφόμεναι ὑπ' αὐτοῦ τοῦ ἰδίου, εἰσὶ τόσον μεγαλοπρεπεῖς, ὥστε τὰ ἔργα του κατέχουσι διὰ τούτου μίαν τῶν πρώτων θέσεων μεταξὺ τῶν λαμπροτέρων σκηρικῶν παραστάσεων.<sup>540</sup>

Μάλιστα ο ἀφηγητὴς δὲν ἐκρυβε ὅτι «πολλάκις ἐπὶ τῆς πλουσίας σκηνης τοῦ Βερολίνου εἶχ[ε]ν θαυμάσει τὸν Λοεγγρίν, καὶ ἔτι μᾶλλον τὸν Τάγχαουσερ»,<sup>541</sup> ἐνῶ ο ἴδιος προτιμοῦσε τὸν δεύτερο, κυρίως λόγω τῆς ὑπόθεσης τῆς ὄπερας, τὴν ὁποία καὶ στη συνέχεια ἀφηγοῦνταν. Οἱ ἀπόψεις που παρατίθενται στὶς ἐπιφυλλίδες αὐτές, θυμίζουν ἐντονα τὶς θέσεις που ἐπρόκειτο νὰ υποστηρίξει, ἀν καὶ πλέον με ἀρνητικὸ πρόσημο, ὁ Ἄγγελος Βλάχος λίγους μῆνες μετὰ στο περιοδικὸ *Χρυσάλλης*. Ἡ διάθεση τῆς ἀνανέωσης τῆς ὄπερας, ἡ «κατάργηση τῆς μελωδίας», ἡ «κατάργηση καὶ τοῦ ἰδίου τοῦ χρόνου» στα τελευταῖα τοῦ ἔργου, ἡ «υπερβολή» στὶς ἰδέες του καθὼς καὶ ἡ ἀναφορὰ στὴν «μουσικὴ τοῦ μέλλοντος» που ἐμφανίζονται ὡς βασικὰ χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὸν «Κ.» ὑπάρχουν καὶ στο κείμενο τῆς *Χρυσάλλης*. Ἀν δὲν πρόκειται καὶ ἐδῶ γιὰ ἓνα κείμενο τοῦ Ἄγγελου Βλάχου (που εἶναι πολὺ πιθανόν καθὼς ἦταν, ὅπως εἶδαμε, καὶ ἐκεῖνος συνεργάτης τῆς *Εὐνομίας*), σίγουρα πρόκειται γιὰ κάποιον που ἀνήκε στὸν ἴδιο κύκλο, καὶ πιθανόν εἶχε ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ αὐτόν, ὅπως, π.χ., ὁ στενὸς φίλος τοῦ Βλάχου Ἀλέξανδρος Βυζάντιος ἢ ὁ Κλέων Ραγκαβῆς, ὁ πρωτότοκος γιος τοῦ Ἀλέξανδρου, που ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ σπούδαζε στὴ Γερμανία.

Δὲν εἶναι ἴσως χωρὶς σημασία ὅτι ἡ *Εὐνομία* δημοσίευσε σε διάστημα ὀλίγων μηνῶν τρία διαφορετικὰ κείμενα στα ὁποία γινόταν λόγος γιὰ τὸν Wagner καὶ τὸ ἔργο του. Οὔτε εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι σε ἓνα κείμενο τοῦ Σεπτεμβρίου τοῦ 1863 με τίτλο «Ὁκτὼ ἡμέραι ἐν Βερολίνῳ» ἐντάχθηκε μιὰ ἀκόμη μουσικολογικῆς φύσεως συζήτηση ἡ ὁποία δὲν σχετιζόταν με τὸν ἴδιο τὸν Wagner ἀλλὰ ἀφοροῦσε τὴν γερμανικὴ

<sup>539</sup> «Ἐπιφυλλίς. Διὰ τῆς θυρίδος τοῦ σιδηροδρόμου», *Εὐνομία*, 8.1.1863.

<sup>540</sup> Ο.π.

<sup>541</sup> Ο.π.



μουσική εν γένει. Το κείμενο αυτό, υπογεγραμμένο από κάποιον «Α.», δεν θα πρέπει να ανήκει στον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, ούτε στον Άγγελο Βλάχο, που συχνά υπέγραφε τα κείμενά του με την μονογραφή του, αλλά μάλλον στον Αλέξανδρο Βυζάντιο. Τα βλέμματα του πνευματικού αυτού κύκλου της ελληνικής διανόησης ήταν στραμμένα στη Γερμανία και εκεί, μοιραία θα υπήρχε επαφή με τον Wagner.

**2. «Ο Βάγνερ και ή μουσική αὐτοῦ ἀναμόρφωσις».**  
**Η πρώτη θεωρητική μελέτη για τον Wagner.**  
**Άγγελος Βλάχος, Χρυσάλλης (1863).**

Δύο εβδομάδες μετά την οριστική επιστροφή του στην Αθήνα, τον Μάρτιο του 1863, ο Άγγελος Βλάχος δημοσίευσε μια μελέτη για τον Wagner: «Ο Βάγνερ και ή μουσική αὐτοῦ ἀναμόρφωσις».<sup>542</sup> Πρόκειται για το πρώτο δημοσίευμα του Βλάχου μετά το ταξίδι του στη Γερμανία, αλλά και το πρώτο δοκίμιό του εν γένει (μέχρι εκείνη τη στιγμή τα μόνα θεωρητικά κείμενα που είχε δημοσιεύσει ήταν οι δύο σύντομοι πρόλογοι στις ποιητικές του συλλογές *Ἠὼς* (1857) και *Ἵρραι* (1860), όπου εκφράζονταν και κάποιες απόψεις για την ποίηση). Η σημασία του συγκεκριμένου κειμένου είναι μεγάλη καθώς, με αφορμή τη βαγκνερική δημιουργία ο Βλάχος συνέταξε το πρώτο του θεωρητικό δοκίμιο που, αν και αφορά τη μουσική, θέτει τα θεμέλια της συγκρότησης της προσωπικής του αισθητικής, η οποία θα διαμορφωθεί εν καιρῷ, αλλά δεν θα ξεφύγει ποτέ από το πλαίσιο που θέτει το παρθενικό του αυτό αισθητικό κείμενο.

Το «Ο Βάγνερ και ή μουσική αὐτοῦ ἀναμόρφωσις» ξεκινάει με την εικασία ότι οι περισσότεροι αναγνώστες της *Χρυσάλλιδος* θα αγνοούν τον Wagner και το έργο του, και γι' αυτόν τον λόγο εξηγεί ότι σκοπεύει να μιλήσει για το θέμα του όχι με αυστηρό επιστημονικό ύφος αλλά «μᾶλλον παίζων καὶ παραδοξολογῶν».<sup>543</sup> Και όμως τα σχόλια του Βλάχου για τον Γερμανό συνθέτη και το έργο του δεν μένουν σε επιφανειακές χρονογραφικού τύπου περιγραφές, αλλά εντοπίζουν την ουσία της διαφοράς που έφερε ο Wagner στον χώρο της τέχνης, κάτι ιδιαιτέρως σημαντικό, ειδικά για μια εποχή κατά την οποία δεν ήταν τόσο απλό να διαμορφώσει κανείς σωστή εικόνα της βαγκνερικής δημιουργίας, αφενός μεν γιατί η τελευταία δεν είχε ακόμη ολοκληρωθεί – την Άνοιξη του 1863 δεν είχε ακόμα ανέβει ούτε ο *Τριστάνος και Ιζόλδη*, ούτε η *Τετραλογία*, ούτε βεβαίως ο *Parsifal* – και αφετέρου γιατί η γνώση που θα μπορούσε να έχει ένας μη Γερμανός για τη βαγκνερική μουσική ήταν κάτι το σαφώς περιορισμένο. Το 1863 ο Βλάχος είναι ο πρώτος μελετητής που αφιερώνει κείμενο στον Wagner και που αντιλαμβάνεται τόσο νωρίς, και τόσο καλά, το έργο του. Θα περάσουν αρκετά χρόνια για να συναντήσουμε αντίστοιχης σημασίας κείμενο από την πέννα Έλληνα λογίου.

Ο Βλάχος λοιπόν ξεκινά την αφήγησή του σημειώνοντας ότι πρόκειται να μιλήσει για έναν «παράδοξο» δημιουργό, ο οποίος έχει διχάσει την Ευρώπη σε δύο «ἀντιμαχόμενα στρατόπεδα, Βαγνεριστὰς καὶ μὴ Βαγνεριστὰς»,<sup>544</sup> και επειδή η μουσική του είναι εντελῶς άγνωστη στην Αθήνα, ο Βλάχος προσπαθεί να εξηγήσει, αφηγούμενος τη ζωή και το έως τότε έργο του Wagner, σε τί συνίσταται η «μουσική

<sup>542</sup> Άγγελος [Βλάχος], «Καλλιτεχνία. Ο Βάγνερ και ή μουσική αὐτοῦ ἀναμόρφωσις», *Χρυσάλλης* 6 (15.3.1863), σ. 185-190. Βλ. και τον παλαιότερο σχολιασμό μου του κειμένου αυτού στο Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ο Άγγελος Βλάχος και ή μουσική», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 15 (Μάιος-Αύγουστος 2013), σ. 25-36.

<sup>543</sup> Άγγελος [Βλάχος], *ό.π.*, σ. 185.

<sup>544</sup> *Ο.π.*

αὐτοῦ ἀναμόρφωσις». Ὡς πρὸς τις πηγές του ξέρουμε ὅτι ὁ Βλάχος εἶχε ὑπόψιν του το ἀπὸ δεκαετίας ἐκδεδομένο, στὴν Λειψία, θεωρητικὸ πόνημα του συνθέτη *Oper und Drama* (Μελόδραμα καὶ Δρᾶμα κατὰ τὴν ἐλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ Βλάχου), στο ὁποῖο παραπέμπει κάποιες φορές, ἀλλὰ ἡ σφαιρικότερη προσέγγιση τοῦ βαγκνερικοῦ ἔργου, δὲν θα μποροῦσε, βεβαίως, νὰ βασίζεται μόνο σὲ αὐτὴ τὴ μελέτη.

Σε κάθε περίπτωση, γιὰ τὸν Βλάχο, ἡ διαφορὰ που ἔφερε ὁ Wagner στὸν χώρο τῆς ὀπερας, ἐγκτεται σὲ δύο βασικὲς καινοτομίες. Ἡ πρώτη εἶναι σχετικὴ με τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Γερμανὸς δημιουργὸς προσπάθησε νὰ ανανεώσει τὴν κατάσταση στὴν ὁποία εἶχε περιέλθει ἡ μελοδραματικὴ μουσικὴ, κυρίως ἡ ἰταλική, καὶ θεωρώντας ὅτι «δρᾶμα καὶ μουσικὴ πρέπει συγχρόνως νὰ συλλαμβάνωνται, καὶ οὕτως ἀλληλένδετα ν' ἀπεικονίζωσι καὶ νὰ συμπληρῶσιν ἄλληλα»<sup>545</sup> ἀποφάσισε νὰ ἀσχοληθεῖ ὁ ἴδιος με τὴ συγγραφὴ τῶν λιμπρέτων του. Μάλιστα, ἐξηγώντας αὐτὴν τὴν ἐπιλογὴ τοῦ συνθέτη, σημειώνει ὁ Βλάχος ὅτι γιὰ τὸν Wagner, «ἡ δραματικὴ μουσικὴ πρέπει ἀκριβῶς καὶ πάντοτε μέχρι καὶ τῶν καθ' ἕκαστα αὐτῶν λέξεων τοῦ δράματος νὰ ἐκφράζη τὴν ἐννοίαν ἐκείνου».<sup>546</sup>

Ἡ δευτέρη καινοτομία τοῦ Wagner ἦταν πῶς:

ζητῶν νὰ ἀποφύγη τὸν μέχρις ἀηδίας λυρισμὸν τῆς ἰταλικῆς σχολῆς, καθ' ὃν τὰ σοβαρῶτερα πολλάκις αἰσθήματα καὶ αἱ μελαγχολικώτεροι τῶν ιδεῶν διετυποῦντο εἰς ῥυθμὸν ὀρχηστικῶν ἁσμάτων, ἀπεσκοράκισε παντελῶς τὴν μελωδίαν, μὴ παραδεχόμενος αὐτήν, ἢ ὅπου ἀναπόφευκτος παρίσταται ἡ λυρικὴ μουσικὴ ἐν τῷ δράματι, καὶ ὑπερακοντίσας τὸν σκοπὸν αὐτοῦ, συνέστησε τὸ μελόδραμα ἐξ ἁρμονίας καὶ μόνον, ἄρῳθμοι καὶ αὐθωρεὶ παρερχόμενοι, μελωδικαὶ τινες τοῦ διηγηματικοῦ ὕφους (recitativo) φράσεις.<sup>547</sup>

Σύμφωνα λοιπὸν με τὸν Ἄγγελο Βλάχο, οἱ δύο βασικὲς μεταρρυθμίσεις που ἔκανε ὁ Γερμανὸς δημιουργὸς στὴν μελοδραματικὴ μουσικὴ ἦταν ὅτι θέλησε νὰ ἀναθεωρήσει τὴ σχέση μουσικῆς καὶ ποιήσεως στα ἔργα του, καὶ ὅτι προσπάθησε νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὰ δεσμά τῆς μελωδικότητος στὴ μουσικὴ τοῦ γλώσσα. Ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Ἕλληνας λόγιος, οἱ ἀπόψεις αὐτές, διατυπωμένες με λιγότερη ὑπερβολή, δὲν εἶναι πρωτότυπες, ἀλλὰ παλαιές, καθὼς «πᾶς ἔμφρων μουσικὸς φρονεῖ ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ἐφράζη ὅ,τι καὶ ἡ ποιήσις ἐφ' ἣ συνετέθη», σημειώνοντας ὅτι ἤδη ἀπὸ τὸν Gluck

χρολογεῖται ἡ ἰδέα ὅτι ὁ ὑπερχελιζὼν λυρισμὸς, ἐλαφρὸς μάλιστα, ἀνεπεξέργαστος καὶ ἐπὶ στερεοτύπου πάντοτε ὑποκρούσεως (accompagnamento) φερόμενος, καθιστᾷ τὴν δραματικὴν μουσικὴν ἀναξίαν τοῦ

<sup>545</sup> Ο.π., σ. 187.

<sup>546</sup> Κατὰ λέξη γράφει ὁ Βλάχος: «ἡ δραματικὴ μουσικὴ, εἶπε, πρέπει ἀκριβῶς καὶ πάντοτε, μέχρι καὶ τῶν καθ' ἕκαστα αὐτῶν λέξεων τοῦ δράματος νὰ ἐκφράζη τὴν ἐννοίαν ἐκείνου», (ἡ υπογράμμιση δική μου), Ἄγγελος [Βλάχος], ὁ.π., σ. 187.

<sup>547</sup> Ο.π.

ὄνόματός της καὶ μεταβάλλει αὐτὴν μάλλον εἰς σύρραμα ὀρχηστρικῶν μελῶν.<sup>548</sup>

Ἡ αντίρρηση του Βλάχου σχετικά με την βαγκνερική δημιουργία ἐγκείται στο γεγονός ὅτι ο συνθέτης «ἐνέτεινεν πέραν τοῦ δέοντος τὴν ἰδέαν αὐτοῦ ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ἐκφράζη ἀκριβέστατα ὅ,τι αἱ λέξεις σημαίνουσι», κάτι που, για τον Βλάχο, ἐφτανε συχνά σε «γελοῖα ἀποτελέσματα».<sup>549</sup> Ἐδῶ το πρόβλημα για τον συγγραφέα εἶναι ὅτι ο Wagner με τη μουσικὴ του θέλει νὰ αποτυπώσει, καὶ μάλιστα με ἀκρίβεια, πράγματα που βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τη μουσικὴ, νὰ ἐκφράσει με τὴν τέχνη των ἤχων φυσικὲς καὶ συναισθηματικὲς καταστάσεις. Με αὐτὴν του τὴ θέση ο Βλάχος εἰσάγει στον ἐλληνικὸ χώρο τὴν διαμάχη ἀνάμεσα στὴν ἀπόλυτη καὶ τὴν περιγραφικὴ μουσικὴ, που τὴν ἐποχὴ ἐκείνη υπήρχε τὴν Ἑυρώπη καὶ τὴν ὁποία θεμελίωσε θεωρητικά, κυρίως ο Eduard Hanslick, βασιζόμενος ἐν πολλοῖς στὴν κριτικὴ του ἐναντίον του Wagner. Ἀν καὶ δὲν μπορούμε γνωρίζουμε σε ποῖόν βαθμὸ ο Βλάχος ἦταν ἐξοικειωμένος με τὴ συζήτηση αὐτή, θα πρέπει νὰ υποθέσουμε πως εἶχε ἐρθεῖ σε ἐπαφὴ με κάποια σχετικά κείμενα. Πάντως ἡ περιγραφή του τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς στὴν ἀρχὴ του κειμένου εἶναι σαφής: Ἀφηγούμενος τὸ περίφημο ταξίδι του Wagner ἀπὸ τὴ Γερμανία στὴ Γαλλία, ὅπου βίωσε μιὰ ἀγρία τρικυμία, ἡ ὁποία του ἐνέπνευσε τὴ μουσικὴ για τὴν εἰσαγωγή στον *Ἰπτάμενο Ολλανδὸ*, σχολιάζει ο Βλάχος:

᾽Ω θὰ ἦτο πραγματικῶς φοβερὰ ἡ καταιγὶς ἐκείνη, ἂν ἡ μουσικὴ αὐτῆς εἰκῶν, ἦν ἔγραψεν κατόπιν ὁ Βάγνερ ὡς προεισαγωγὴ τοῦ *Ἰπταμένου Ὀλλανδοῦ* του, εἶνε πιστὴ· ἐγὼ τουλάχιστον τὴν εἰκόνα μόνον ἀκούσας ἔπαθον κεφαλόπονον!<sup>550</sup>

Σχετικὰ με τὴ μουσικὴ γλώσσα, ἡ υπερβολὴ τοῦ Wagner εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα «τὸν *Τριστὰν* τὸ τελευταῖον τοῦ μουσικοδιδασκάλου μελόδραμα [...] τὸ τερατῶδες ἐκεῖνο μουσικὸν ἀποκύημα»,<sup>551</sup> στο ὁποῖο ο Wagner «κατήργησε πλέον καὶ αὐτὸν τὸν μουσικὸν χρόνον», καθὼς «τὸ μελόδραμα ὅλον εἶνε εἷς καὶ μόνος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους ρυθμὸς (*battuta*) συνεχῆς καὶ ἀδιαμέριστος».<sup>552</sup> Εἰδικὰ σε ὅ,τι ἀφορὰ τα σχόλια στον *Τριστάνο*, ο Βλάχος μετέφερε κάποια γραπτὴ ἢ προφορικὴ γνώμη ἄλλου, που εἶχε τὴν ευκαιρίαν νὰ ἐρθεῖ σε κάποιου εἶδους ἐπαφὴ με τὸ ἔργο αὐτό, ὄχι τόσο ἐπειδὴ τὸ ἔργο δὲν εἶχε ἀκόμη ἀνέβει (θα μπορούσαμε νὰ υποθέσουμε ὅτι ο Βλάχος εἶχε συμβουλευθεῖ τὴν παρτιτούρα που εἶχε ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸ 1859 – καθὼς γνώριζε, ὅπως εἶδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, μουσικὴ), ὅσο ἐπειδὴ ο ἴδιος ο συγγραφέας δηλώνει πως τὰ περὶ κατάργησης του μουσικοῦ χρόνου εἶναι κάτι που ἔχει ἀκούσει ἢ διαβάσει, ἐνῶ σημειώνει ὅτι τὸ ἔργο δὲν ἔχει ἀνέβει, οὔτε καὶ υπήρχε περίπτωση νὰ ἀνέβει ποτέ.<sup>553</sup> Ἔτσι, ὁ χαρακτηρισμὸς «τερατῶδες μουσικὸν ἀποκύημα», θα πρέπει νὰ

<sup>548</sup> Ο.π., σ. 187.

<sup>549</sup> Ο.π., σ. 190.

<sup>550</sup> Ο.π., σ. 186.

<sup>551</sup> Ο.π., σ. 187-188.

<sup>552</sup> Ο.π., σ. 189.

<sup>553</sup> «[...] καὶ ὅπου, ὡς λέγεται – καθότι τὸ μελόδραμα αὐτὸ οὔτε παρεστάθη οὔτε προσδοκία ὑπάρχει νὰ παρασταθῇ – κατήργησε πλέον καὶ αὐτὸν τὸν μουσικὸν χρόνον [...]», ὁ.π.

χρησιμοποιείται για να σχολιάσει τον μεγάλο βαθμό περιγραφικότητας της μουσικής του συγκεκριμένου έργου. Ενώ σημειώνοντας πως «τὸ μελόδραμα ὅλον εἶνε εἷς καὶ μόνος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους ρυθμὸς (battuta) συνεχῆς καὶ ἀδιαμέριστος»,<sup>554</sup> αν δεν αναφέρεται στην συνεχή μελωδία που προκύπτει από την έλλειψη των αριθμών της ιταλικής όπερας, δεν αποκλείεται να αναφέρεται στην περίφημη συγχορδία που δεν λύνεται παρά στο τέλος.

Αν και οι απόψεις που εκφράζει ο Βλάχος στο κείμενο αυτό δεν βασίστηκαν μόνο στην προσωπική του εμπειρία από τη συναυλία της Δρέσδης, αλλά υποστηρίχθηκαν, όπως είδαμε, και από ξένα διαβάσματα, οι θέσεις που εκφράζει ο Αθηναίος λόγιος συγκροτούν μια προσωπική αισθητική, η οποία έχει ως βασικό άξονα την απόρριψη της, κατ' αυτόν, υπερβολής, κάτι που θα συναντήσουμε και σε μεταγενέστερα σημαντικά κείμενα του συγγραφέα, όπως, π.χ., στην επίθεση εναντίον του Zola και του Νατουραλισμού, όπου το πρόβλημα για τον Βλάχο είναι επίσης η πιστή, η «φωτογραφική» περιγραφή μιας πραγματικότητας. Στην ιδέα της απόρριψης της περιγραφικής μουσικής, δηλαδή, ενός μουσικού νατουραλισμού που εμπεριέχεται στο κείμενο για τον Wagner, κυφορείται ήδη η αντινατουραλιστική στάση του Βλάχου.<sup>555</sup>

Κλείνοντας το κείμενό του για τον Γερμανό δημιουργό, ο Βλάχος δεν παραλείπει να μιλήσει για την απήχηση του Wagner στην Ευρώπη εκείνη την εποχή:

τὰ ἔργα του, ἐν Γερμανίᾳ καὶ μόνῃ ἀκουόμενα, σπουδαζόμενα κ' ἐκτιμώμενα, καθότι ἐν Ἰταλίᾳ μὲν εἰσὶν ἐπίσης, ὡς παρ' ἡμῖν, ἄγνωστα, ἐν Γαλλίᾳ δὲ φαίνονται ἐπὶ τοῦ παρόντος τουλάχιστον, ἀνεκκλήτως ἀποδοκιμασθέντα, δῆρσαν ἤδη ἀπὸ πολλοῦ καὶ διαιροῦσιν ἔτι τὸν ἐκεῖ μουσικὸν κόσμον εἰς δύο μεγάλας καὶ ἀντιμάχους στρατιάς. Οἱ μὲν θεωροῦσιν αὐτὸν μεγαλοφυῖαν παραγνωριζομένην ἔτι, οἱ δὲ παράφρονα, ἐπίσης παραγνωριζόμενον.<sup>556</sup>

Το κείμενο ολοκληρώνεται με μια γενική αποτίμηση πως «καὶ παρὰ τῶν ἐχθρῶν καὶ παρὰ τῶν φίλων του πάντοτε φανατικῶς ἐκρίθη ὁ παράδοξος αὐτὸς ἀνὴρ», και συνεχίζει προσθέτοντας ένα σχόλιο που έχει πολύ ενδιαφέρον: «Ὅτι τὰ μελοδράματά του δὲν εὐαρεστοῦσιν ὅπως κουφόπτερός τις αἰῶνι ἰταλικῶν μελοδράματος εἶνε ἀναντίρρητον· πολλάκις καταπλήττουσιν, ἀνυψοῦσι τὸν νοῦν, δυστυχῶς ὅμως τὸν βαρύνουσιν ἐνίοτε καὶ τὸν κουράζουσι πάντοτε», καταλήγοντας στο συμπέρασμα:

Ἄν ὁ Βάγνερ ἐνέμενεν εἰς ὅσας ἀρχῆθεν ἐχάραξεν ἀρχάς, ἂν πραγματικῶς παρεδέχετο τὴν μελωδίαν ὅπου ὑπάρχει λυρισμὸς ἐν τῷ δράματι, ἂν δὲν ἐνέτεινε πέραν τοῦ δέοντος τὴν ιδέαν αὐτοῦ ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ἐκφράζει ἀκριβέστατα ὅ,τι αἱ λέξεις σημαίνωσι, καταντῶν οὕτω πολλάκις εἰς γελοῖα πραγματικῶς ἀποτελέσματα, δὲν ἤθελεν ἴσως παραγάγει τι νέον, καθότι ὡς ἀνωτέρω ἤδη εἶπον, αἱ θεμέλιοι αὐτοῦ ιδέαι δὲν εἶνε καινοφανεῖς, ἀλλ' ἤθελεν

<sup>554</sup> Ο.π.

<sup>555</sup> Βλ. σχετικά Κουρμπανᾶ, ὁ.π.

<sup>556</sup> Ἀγγελος [Βλάχος], ὁ.π., σ. 189.

ὅπως δήποτε κατέχει ἀφιλονεικῆτως διακεκριμένην θέσιν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς γερμανικῆς δραματικῆς μουσικῆς.<sup>557</sup>

Ὁ Wagner καὶ τὸ ἔργο του ἐμέλλε νὰ ἀκολουθεῖ τὸν Βλάχο σταθερὰ καὶ νὰ ἐπανερχεταὶ ὡς Leitmotiv (ἢ, μάλλον, σαν idée fixe) σὲ πολλά δημοσιεύματά του, ἀκόμα καὶ με ἀσχετες ἀφορμὲς σὲ ὅλη του τὴν συγγραφικὴ πορεία. Δεν εἶναι ἄλλωστε τυχαίον ὅτι τὸ ὄνομα τοῦ Βλάχου συνδέθηκε με τὸν ἀντιβαγκνερισμό. Ὁ Μιλτιάδης Μαλακάσης με ἀφορμὴ τὴν πεντηκονταετηρίδα τοῦ Βλάχου, τὸ 1903, τὸν ονόμαζε «περιφρονητὴ τοῦ Βάγνερ».<sup>558</sup> Ἐτσι, ἓνα χρόνον μετὰ τὴ δημοσίευση τοῦ κειμένου τῆς *Χρυσῆς Ἀλλίδας*, ὁ Βλάχος μετέφρασε καὶ δημοσίευσε σὲ τὸ ἴδιον ἐντυπο τοὺς *Ἐξόριστους Θεοὺς* τοῦ Heine,<sup>559</sup> μιὰ ποιητικὴ συλλογὴ σὲ τὴν ὁποία γίνεται ἀναφορὰ στὸν μῦθον τοῦ Tannhäuser, ἐνῶ τὸ σατιρικὸ «Ἄισμα τοῦ Tannhäuser» ἀπὸ τὴν ἴδιαν συλλογὴ συμπεριλήφθηκε σὲ τὰ *Λυρικὰ Ποιήματα* τοῦ Βλάχου ποὺ ἐξέδωκε τὸ 1875.<sup>560</sup>

Τὸ κείμενον αὐτὸ τοῦ Βλάχου ἀπέτελεσε σημεῖον ἀναφορᾶς, ὅπως θα δούμε καὶ σὲ τὴν συνέχεια· ὄχι μόνον ἐπειδὴ διαβάστηκε καὶ χρησιμοποιήθηκε καὶ ἀπὸ ἄλλους μελετητὰς, ἀλλὰ καὶ γιατί ἐμείνε γνωστὸ ὡς τὸ πρῶτον σημαντικό κείμενον γιὰ τὸν Γερμανὸν συνθέτη. Σὲ δημοσίευση τοῦ *Δελτίου τῆς Ἑστίας* τὸν Μάρτιον τοῦ 1887, σχετικὰ με τὴν πλούσιαν βαγκνερικὴ βιβλιογραφίαν, σημειωνόταν ὅτι:

Ἡ πρώτη δὲ καὶ μόνη, ἂν δὲν ἀπατώμεθα, ἑλληνικὴ διατριβὴ περὶ τῆς μουσικῆς τοῦ Βάγνερ εἶνε ἡ τῷ 1863 ἐν τῷ Α' τόμῳ τῆς *Χρυσῆς Ἀλλίδος* δημοσιευθεῖσα ὑπὸ τοῦ κ. Ἀγγέλου Σ. Βλάχου, ὑπὸ τὴν ἐπιγραφὴν ὁ Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις.<sup>561</sup>

---

<sup>557</sup> Ο.π., σ. 190.

<sup>558</sup> Μ. Μαλακάσης, «Σημειώσεις. Ἡ Πεντηκονταετηρὶς τοῦ κ. Βλάχου», *Κριτικὴ* 5 (1.3.1903), σ. 165-166: 166.

<sup>559</sup> Στὰ φύλλα 34 (30.5.1864), σ. 289-294, 35 (15.6.1864), σ. 324-329, 37 (15.7.1864), σ. 386-388, 38 (30.7.1864), σ. 425-428 καὶ 39 (15.8.1864), σ. 459-463 τοῦ Β' τόμου τῆς *Χρυσῆς Ἀλλίδος*: ἡ ἀναφορὰ στὸν Tannhäuser σὲ τὸ φυλλάδιον 35.

<sup>560</sup> Ἀγγελὸς Βλάχος, *Λυρικὰ Ποιήματα*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Ἀδελφῶν Πέρον, 1875, σ. 254-264.

<sup>561</sup> «Ἀλληλογραφία τῆς Ἑστίας», *Δελτίον τῆς Ἑστίας* 531 (1.3.1887), σ. 4.

### 3. Κωνσταντινούπολη: *Επτάλοφος* (1864).

Έναν χρόνο μετά το κείμενο του Βλάχου, και κινούμενο στο ίδιο κλίμα με το κείμενο της *Εὐνομίας*, ήταν και το ακόλουθο άρθρο, που προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη. Τον Ιούλιο του 1864 δημοσιεύθηκε σε δύο συνέχειες στην κωνσταντινουπολίτικη *Επτάλοφο* ένα περιηγητικό κείμενο με τίτλο «Ὀδοιπορικά. Ἡμέραι τινές ἐν Βιέννῃ», υπογεγραμμένο από κάποιον «Ρ.» Σε αυτό περιγράφονταν τα ήθη και οι συνήθειες των Γερμανών, που χαρακτηρίζονται για την τάξη, την ακρίβεια και την αταραξία τους, ενώ εξήρετο η σχέση τους με τη μουσική:

Δὲν ὑπάρχει ἔθνος τοσοῦτον ἑκδοτον εἰς τὴν μουσικὴν, ὅσον οἱ Γερμανοί· ἐφ' ᾧ καὶ ἡ θαυμασία αὐτῶν ἐπίδοσις εἰς τὴν ὄντως ὠραίαν ταύτην καὶ τὸ φρόνημα ἀναπτεροῦσαν τέχνην. Ἐκπλήττεται τις ἀκούων θεωρητικὰς παρατηρήσεις καὶ ἀπαντῶν ὑψηλὰς γνώσεις μουσικῆς καὶ εἰς τὸν ἀσημότερον τῶν πολιτῶν, ὅστις, ἅμα ἀκουσας τεμάχιόν τι παιζόμενον ὑπὸ τῆς μουσικῆς ἐν συμφωνίᾳ τινὶ ἢ ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐπανελθὼν εἰς τὸν οἶκόν του, ἐπαναλαμβάνει αὐτὸ ἐπὶ τοῦ κλειδοκυμβάλου ἢ ἐπὶ ἄλλου τινὸς μουσικοῦ ὄργανου.<sup>562</sup>

Ἡ εξοικείωση αὐτῆ των Γερμανῶν με τὴ μουσικὴ, σύμφωνα πάντα με τὸν ἀρθρογράφο, ἦταν σχετικὴ και με τὴν κρατικὴ μέριμνα, ἡ ὁποία, για να ἀντισταθμίσει τὴν μεγάλη φορολόγηση, φρόντιζε για τὴν διασκέδαση τοῦ λαοῦ, ἐνισχύοντας τὰ θεάματα. Στὸ σημεῖο αὐτό, ὅπου περιγράφονταν τὰ θεάτρα και ἐπισημαινόταν ὅτι ἡ «ὀρχήστρα τοῦ θεάτρου τούτου [= τοῦ μελοδράματος] [ἦτο] μία τῶν περιφημοτέρων τῆς Εὐρώπης»,<sup>563</sup> ὁ «Ρ.» προσέθετε μια υποσημείωση που ἀναφερόταν στις διαφορὲς τῆς ἰταλικῆς ἀπὸ τὴν γερμανικὴ μουσικὴ, δίνοντας, ὡς παράδειγμα τῆς δευτέρας, τὴν προσωπικὴ αἴσθηση τοῦ συντάκτη ἀπὸ τὴν παρακολούθηση τοῦ *Lohengrin*:

Ἀξιοπερίεργος ἰδίως ἐστὶν ἡ μουσικὴ ἐν γένει τῶν καθαρῶς Γερμανικῶν μελοδραμάτων. Ὅταν κατὰ πρῶτον παρευρέθην εἰς τὸ ὄντως Αἰσχύλειον δρᾶμα *Lohengrin*, ἐνόμισα ὅτι ὑψώθην μέχρι τῶν νεφῶν ἀκούσας τὴν ὑψηλὴν ἐκείνην καὶ, οὕτως εἰπεῖν, βαρεῖαν, ὡς τὰς βαρυσιδήρους πανοπλίας τῶν ἐν αὐτῷ μεσαιωνικῶν ἵπποτῶν, μουσικὴν τοῦ δράματος· ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας ἐβόμβουν τὰ ὠτά μου, καὶ ἤμην ὡς ρεμβάζων. Δύναται τις νὰ εἴπη ὅτι ἡ Γερμανικὴ μουσικὴ εἶνε αὐτόχρομα ὑπερνέφελος καὶ θεωρητικὴ, ἐνῶ ἡ Ἰταλικὴ εἶνε πεζοτέρα καὶ πρακτικὴ. Τῶν δὲ πλεονεκτημάτων ἑκατέρας μόνος ὁ ἐξοικειωθεὶς πρὸς ἀμφοτέρας δύναται νὰ κάμη τὴν διάκρισιν, καὶ τοῦτο ἀναλόγως πάντοτε τῆς ἀκουστικῆς καλαισθησίας του.<sup>564</sup>

<sup>562</sup> Ρ., «Ὀδοιπορικά. Ἡμέραι τινές ἐν Βιέννῃ. Β'», *Επτάλοφος* (Κωνσταντινουπόλεως), 30.7.1864, σ. 351-353: 351.

<sup>563</sup> Ο.π., σ. 352.

<sup>564</sup> Ο.π.

Αν και ο συντάκτης δεν παίρνει θέση υπέρ της μίας ή της άλλης, στο απόσπασμα αυτό αναπαράγεται η συνήθης, όπως θα δούμε, άποψη ότι η γερμανική μουσική εν γένει είναι πιο σοβαρή και υψηλή, ενώ η ιταλική είναι πιο εύκολη και ευχάριστη στο άκουσμα, αλλά λιγότερο λόγια. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της υποσημειούμενης αυτής προσθήκης είναι το γεγονός ότι το παράδειγμα της γερμανικής μουσικής που δίνεται είναι μια προσωπική εμπειρία του αφηγητή από μια παράσταση του «ὄντως Αἰσχυλείου[υ] δράμα[τος] *Lohengrin*». Εδώ εκτός από την κατάθεση του συντάκτη ότι υψώθηκε στα νέφη και για ημέρες ρέμβαζε (δηλαδή ότι η καλλιτεχνική εμπειρία ήταν υψηλή και έντονη που διήρκησε μέρες), υπάρχει και η ενδιαφέρουσα επιβεβαίωση ότι το έργο αυτό έχει σχέση με την αρχαία ελληνική τραγωδία, και συγκεκριμένα τον Αἰσχύλο, ενώ η απουσία του ονόματος του συνθέτη δηλώνει την αυτονόητη εξοικείωση του αναγνωστικού κοινού με τους τίτλους, τουλάχιστον, των έργων τού τελευταίου.

Η χρονική πρωϊμότητα της αναφοράς δεν θα πρέπει να εντυπωσιάζει καθώς η κοσμοπολίτικη Κωνσταντινούπολη, πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, που διένυε μια φάση δυτικόστροφου εκσυγχρονισμού, είχε δεξιωθεί την όπερα από πολύ νωρίς.<sup>565</sup>

---

<sup>565</sup> Βλ., σχετικά, Δημοσθένης Φιστουρής, «Η μούσα της όπερας στα δυο κοσμοπολίτικα κέντρα της καθ' ημάς Ανατολής: Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη», στο μουσικολογικό συμπόσιο «Ελλάδα και Όπερα», στο πλαίσιο των 12<sup>ων</sup> Ελληνικών Μουσικών Γιορτών (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, 10-12 Ιουνίου 2016).



#### 4. Ο *Rienzi* προς τιμήν του βασιλιά των Ελλήνων (1871).

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, το καλοκαίρι του 1871 ο βασιλέας των Ελλήνων Γεώργιος Α' επισκέφθηκε την Βιέννη πραγματοποιώντας επίσημο ταξίδι στην Ευρώπη. Στην αυστριακή πρωτεύουσα ο Γεώργιος επισκέφθηκε την Hofoper, όπου παρακολούθησε τον *Rienzi* σε μια παράσταση που δόθηκε προς τιμήν του. Οι ελληνικές εφημερίδες,<sup>566</sup> περιέγραψαν με κάθε λεπτομέρεια τα τεκταινόμενα της επίσκεψης, αλλά επεκτάθηκαν και σε σχόλια σχετικά με την βαγκνερική παράσταση. Πιο συγκεκριμένα, σε πρωτοσέλιδο του *Ἐθνικοῦ Πνεύματος* διαβάζουμε για την παράσταση της 5<sup>ης</sup>/12<sup>ης</sup> Ιουνίου 1871:

[...] Ἀπὸ ἡμερῶν δὲ εἶχον ληφθῆ μέτρα ὅπως κατὰ τὴν ἐσπέραν ταύτην ἐξαιρετικῶς ἐπαναληφθῆ ἡ παράστασις τοῦ νέου<sup>567</sup> περιλαλήτου μελοδράματος τοῦ Wagner Ὁ *Ριέντζης*, τοῦ ὁποίου ἡ σκηνογραφία ἀποτελεῖ ἀξιοθαύμαστον καὶ ἐξάισιον θέαμα, οὐσα τὸ τελειότερον ἔργον τοῦ θεατρικοῦ μηχανισμοῦ. Μεταξὺ τῶν πολλῶν αὐτῆς ἐπεισοδίων εἶναι ἡ λαμπρὰ τοῦ Καπιτωλίου ἄποψις ὡς καὶ ἄλλων ἀρχαίων ρωμαϊκῶν μνημείων ἀνεμεμιγμένων πρὸς τὰ μεσαιωνικὰ κτίρια τῆς ἸΔ' ἑκατονταετηρίδος. Ἡ μεγαλοπρέπεια τοῦ μοναδικοῦ ἐν τῷ κόσμῳ θεάτρου, ἐξαστράπτουτος ἐκ χρυσοῦ καὶ πορφύρας, ἡ δραματικὴ ὑφή, ἡ πολυτέλεια τῶν ἱματισμῶν, οἱ ἐκτελεσθέντες ποικίλοι χοροὶ, καὶ ἰδίως ὁ τῶν Ρωμαίων ὄπλοφόρων, ἐπὶ τέλους ἡ σχηματιζομένη κινητὴ τράπεζα ἐκ πολλῶν μικροτέρων, αἵτινες ὑπὸ ῥωμαλέων ἀνδρῶν ὑποκρατούμενοι ἀποτελοῦσι μωσαϊκὸν ἔδαφος, ἐφ' οὗ οἱ ἀγωνισταὶ ἀθλοῦσι ἐπὶ μικρὸν μέχρως οὗ γυνὴ πάγκαλος ἐμφανιζομένη μετὰ σημαίας κηρύττει τὴν νίκην, ἐφάνησαν προξενήσαντα μεγίστην εἰς τὸν βασιλέα ἐντύπωσιν [...].<sup>568</sup>

Ο Ἕλληνας ανταποκριτὴς φαίνεται περισσότερο εντυπωσιασμένος ἀπὸ το θεαματικὸ στοιχεῖο αὐτῆς τῆς *grand-opéra*, παρὰ ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ *Rienzi*, ἐνδεχομένως καὶ ἐπειδὴ τὸ ἐλληνικὸ ἐνδιαφέρον θὰ ἦταν στραμμένο στὴν ἐκεῖ παρουσία τοῦ βασιλιά καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ αὐτὸ γεγονός λάμβανε ἐξωκαλλιτεχνικὲς διαστάσεις. Πάντως ὁ ἀπόηχος τῆς βιεννέζικης παράστασης τοῦ *Rienzi* στὴν ὁποία

<sup>566</sup> Το εκτενέστερο ἄρθρο («Ὁ βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐν Βιέννῃ» τοῦ «Κ.Σ.») δημοσιεύθηκε στὴν πρώτη σελίδα τῆς ἀθηναϊκῆς εφημερίδας *Ἐθνικὸν Πνεῦμα* τῆς 18<sup>ης</sup> Ιουνίου 1871 (π.ημ.), καὶ περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια τὴν ἐπίσκεψιν τοῦ Γεωργίου στὴν αυστριακὴ πρωτεύουσα. Το ἄρθρο δημοσιεύθηκε αὐτοῦσιο καὶ στὴν *Κλειῶ* (Τεργέστης), στίς 12/24 Ιουνίου 1871. Το γεγονός τῆς ἐπίσκεψης τοῦ Γεωργίου στὴν αυστριακὴ Hofoper καὶ τῆς παρακολούθησιν ἀπὸ αὐτὸν τοῦ βαγκνερικοῦ *Rienzi* κατεγράφη καὶ στίς εφημερίδες τῆς Ἀθήνας: *Αἰὼν*, 10.6.1871, *Ἀγῆ*, 11.6.1871, *Ἐθνικὸν Πνεῦμα*, 11.6.1871, *Χρόνος*, 11.6.1871, *Ἐθνοφύλαξ*, 12.6.1871 (ἀναδημοσίευση τοῦ ἀρθροῦ τοῦ *Αἰῶνος* τῆς 10<sup>ης</sup>.6.1871), *Παλιγγενεσία*, 15.6.1871 (ὅλες οἱ ἡμερομηνίες με τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο), ἀλλὰ καὶ τῆς Κωνσταντινούπολης: *Κωνσταντινούπολις* καὶ *Νεολόγος* τῆς 12<sup>ης</sup>/24<sup>ης</sup>.6.1871, καθὼς καὶ στὴν *Κλειῶ* Τεργέστης τῆς 5<sup>ης</sup>/17<sup>ης</sup> Ιουνίου 1871.

<sup>567</sup> Βλ. σχετικά, δεῦτερο κεφάλαιο, ὑποκεφάλαιο δύο, τρία.

<sup>568</sup> «Κ.Σ.», «Ὁ βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐν Βιέννῃ», *Ἐθνικὸν Πνεῦμα*, 18.6.1871.

παρέστη ο βασιλέας των Ελλήνων, έφτασε και στην Κωνσταντινούπολη. Στο τεύχος της 12<sup>ης</sup>/24<sup>ης</sup> Ιουνίου 1871 του *Νεολόγου* δημοσιεύθηκε σύντομο άρθρο με την σχετική πληροφορία.<sup>569</sup> Λίγους μήνες αργότερα, τον Οκτώβριο του 1871 δημοσιεύθηκε στο ίδιο έντυπο η είδηση για την επερχόμενη παράσταση του *Lohengrin* στην Μπολόνια της Ιταλίας. Το γεγονός αυτό έδωσε την αφορμή να γραφτεί σύντομο ενδιαφέρον σχόλιο:

Τοῖς φίλοις καὶ ἐρασταῖς τῆς μουσικῆς εἶναι βεβαίως γνωστὸς ὁ *Tannhäuser*, τὸ *Rheingold*, ἢ *Walküre*, ἐν γένει ἢ σχολὴ τοῦ Βάγνερ, τοῦ περιφήμου τούτου αἰρεσιάρχου τῆς μουσικῆς κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη ἐν Γερμανίᾳ. Ὁ περιώνυμος μουσικός, περὶ οὗ πλεῖστα ἐν Γερμανίᾳ ὑπὲρ καὶ κατὰ ἐγράφησαν, ἐχάραξε ὅλως νέαν ὁδὸν ἐν τῇ μουσικῇ αὐτὸς ὢν ποιητῆς ἅμα καὶ συνθέτης (*Dichter Componist*) τῶν ἰδίων δραμάτων, ἐχόντων τῶν πάντων ἐθνικὴν γερμανικὴν ὑπόθεσιν. Τὰ δράματα αὐτοῦ, κατ' ἀρχὰς ἐν Μονάχῳ παριστάμενα, περιεφρονουῦντο, εἶτα ὅμως ἤρχισαν νὰ ἐκτιμῶνται, ὥστε βαθμηδὸν παρεστάθησαν ἐν τοῖς κυριωτέροις θεάτροις τῆς Γερμανίας. Κατ' αὐτὰς μανθάνομεν ὅτι μέλλει νὰ παρασταθῇ ἐν τῷ θεάτρῳ τῆς Βονωνίας (*Bologna*) ἐν Ἰταλίᾳ ἐν τῶν ἀριστουργημάτων τοῦ Βάγνερ, ὁ *Lohengrin*. Οὕτω φαίνεται καὶ ἡ κλασικὴ χώρα τῆς μουσικῆς, ἡ Ἰταλία, ἀποδεχόμενη τὴν ἄλλως δύσληπτον καὶ σκοτεινὴν σχολὴν τοῦ Βάγνερ.<sup>570</sup>

Ἡ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως αὐτὴ αναφορὰ στὸν Wagner ἔχει ιδιαίτερη σημασία γιὰ τὰ ἔργα που, τουλάχιστον στὴν πόλη αὐτή, ἦταν γνωστὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη: πλὴν στὰ δημοφιλή παλαιότερα *Lohengrin* καὶ *Tannhäuser*, ἐμφανίζονται καὶ δύο ἔργα τῆς, ὑπὸ σύνθεσιν ἀκόμη, *Τετραλογίας*: ἡ *Βαλκυρία* καὶ ὁ *Χρυσὸς τοῦ Ρήνου*. Ὁ τελευταῖος πρωτοανέβηκε στὸ Μόναχο στὶς 22 Σεπτεμβρίου τοῦ 1869 (ν.η.μ.), ἐνῶ ἡ *Βαλκυρία*, στὶς 26 Ἰουνίου τοῦ 1870 (ν.η.μ.), δηλαδὴ σχετικὰ κοντὰ στὴν ἡμερομηνία δημοσίευσης τοῦ κειμένου, που ὅμως θεωρεῖ ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι ἤδη γνωστὰ στους ἐραστὲς τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη. Ἐνδιαφέρουσα καὶ ἡ αναφορὰ στὴν διπλὴ ιδιότητα τοῦ Wagner («*Dichter Componist*»), ἀλλὰ καὶ στὴν «σχολὴν τοῦ Βάγνερ» που χαρακτηρίζεται «δύσληπτος» καὶ «σκοτεινὴ».

Ἡ διάκριση ἰταλικῆς καὶ γερμανικῆς μουσικῆς, με προεξάρχοντα τῆς δεύτερης τὸν Richard Wagner, εἶναι κάτι που ἤδη συναντήσαμε σὲ προηγούμενα δημοσιεύματα. Ὅχι μόνο κατὰ τρόπο ρητό, ὅπως στὸ κείμενο τῆς *Ἑπτάλοφου*,<sup>571</sup> ἀλλὰ καὶ ὑπόρρητο, ὅπως στὸ προηγούμενο κείμενο τοῦ *Νεολόγου*, ὅπου ἡ γερμανικὴ μουσικὴ χαρακτηρίζεται δύσκολη καὶ σκοτεινὴ, ὑπονοώντας πως ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη (ἡ ἰταλική, ἢ καὶ ἡ γαλλικὴ, ὅπως θὰ δοῦμε) που εἶναι τὸ ἀντίθετο – εὐληπτὴ καὶ ευχάριστη.

<sup>569</sup> «Ὁ βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐν Βιέννῃ. Απόσπασμα Ἀλληλογραφίας *Νεολόγου*, Βιέννη 7/19 Ἰουνίου», *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 12/24.6.1871.

<sup>570</sup> «Ὁ *Lohengrin* τοῦ Ῥιχάρδου Βάγνερ», *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 14/26.10.1871.

<sup>571</sup> Ρ. «Ὀδοιπορικὰ. Ἡμέραι τινὲς ἐν Βιέννῃ. Β'», *Ἑπτάλοφος* 48 (30.7.1864), σ. 351-353.

## 5. Η πρώτη μονογραφία για τον Wagner στον αθηναϊκό Τύπο.

Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη.

*Indépendance Hélienique* (1873).

Τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 1873 (8, 15, και 22 Φεβρουαρίου και 1, 8 και 15 Μαρτίου) δημοσιεύτηκε, σε συνέχειες, στη γαλλόφωνη εφημερίδα της Αθήνας *Ελληνική Ανεξαρτησία* (*Indépendance Hélienique*), η μελέτη της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη, «Το θέατρο του Bayreuth και η μουσική μεταρρύθμιση του Richard Wagner» («Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale de Richard Wagner»). Τα φύλλα της εφημερίδας αυτά δεν έχω καταφέρει να τα εντοπίσω σε καμμία βιβλιοθήκη. Τεκμήριο της δημοσίευσης αποτελεί μέρος του προλόγου της συγγραφέως, στο ομώνυμο, με την μελέτη, βιβλίο της, που εξέδωσε στην Φλωρεντία το ίδιο έτος,<sup>572</sup> και στον οποίο αναφέρει: «Η ακόλουθη μελέτη εμφανίστηκε αποσπασματικά στην *Ελληνική Ανεξαρτησία* των Αθηνών. Το ποικίλο ενδιαφέρον και η αυξανόμενη συμπάθεια που η μουσική και οι ιδέες του Richard Wagner προκαλούν στο εξωτερικό, και ιδιαίτερος στην Ιταλία, υπέβαλαν στη συγγραφέα την ιδέα να ενοποιήσει αυτά τα άρθρα και να τα δημοσιεύσει σε βιβλίο».<sup>573</sup>

Η Μηνιάτη, ζούσε και δραστηριοποιούνταν, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στην Ιταλία, όμως η ψυχή της παρέμενε για πάντα στην πατρίδα της, και έτσι, δεν είναι καθόλου τυχαίο πως η πρώτη δημοσίευση αυτής της σημαντικής μελέτης έγινε στην Αθήνα. Δεν είναι ίσως τυχαίο, επίσης, ότι η πολύγλωσση Κερκυραία λόγια (έγραφε στα αγγλικά, τα γαλλικά και τα ιταλικά), διάλεξε τα γαλλικά ως γλώσσα για να γράψει το δοκίμιό της, έτσι ώστε να μπορεί να το δημοσιεύσει και σε ελληνικό έντυπο, καθώς υπήρχαν αρκετά γαλλόφωνα περιοδικά και εφημερίδες που κυκλοφορούσαν τότε στην Ελλάδα, ενώ η Γαλλική ήταν η πρώτη ξένη γλώσσα για τους Έλληνες. Έχει ιδιαίτερη σημασία η πρόθεση της συγγραφέως να απευθυνθεί πρωτίστως στο ελληνικό κοινό, έστω το γαλλόφωνο (ενώ βεβαίως η ίδια Μηνιάτη δεν έγραφε ελληνικά).

Η μελέτη αυτή της Μηνιάτη, που θα σχολιαστεί διεξοδικότερα στο μεθεπόμενο κεφάλαιο, προσέγγιζε, για πρώτη φορά για τα ελληνικά (και όχι μόνο) δεδομένα, τον Wagner ως έναν δημιουργό-μύστη, ως έναν καλλιτέχνη καθολικό, ως έναν πραγματικό πνευματικό ηγέτη, όχι ως έναν απλό συνθέτη. Και πράγματι, η μεγάλη διαφορά του έργου του Richard Wagner, ο βασικός λόγος για τον οποίο το έργο του είχε τόση μεγάλη απήχηση στα πέρατα του τότε γνωστού κόσμου ήταν το γεγονός ότι το παράδειγμά του ήταν κάτι που ξεπερνούσε κατά πολύ τα όρια της μουσικής. Πρότεινε ένα καλλιτεχνικό σύμπαν κινούμενο σε άλλο επίπεδο, ή μάλλον, σε πολλά επίπεδα, εκ των οποίων το μουσικό ήταν μόνο ένα από αυτά. Στην μελέτη αυτή των

<sup>572</sup> Albana Mignaty, *ό.π.*

<sup>573</sup> «L'étude suivante a paru par fragments dans l' *Indépendance hellénique* d' Athènes. L'intérêt varié, la sympathie croissante que la musique et les idées de Richard Wagner excitent à l' étranger et particulièrement en Italie, ont suggéré à l' auteur la pensée de réunir ces articles et de les publier en brochure», *ό.π.*, σ. 5.

40 σελίδων η Μηνιάτη αποκάλυπτε έναν άλλον κόσμο, τον κόσμο του Wagner, τον κόσμο που όλοι οι οπαδοί του μεγάλου αυτού δημιουργού, διάλεξαν ως τόπο καλλιτεχνικής διαμονής τους. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι και το σχόλιό της για την Τετραλογία, που ακόμη δεν είχε ανέβει. Το θέμα όμως την απασχολούσε, όπως είδαμε και στην αλληλογραφία της με την *Carolynne von Sayn-Wittgenstein*, κι έτσι σημείωνε, σχετικά, στο κείμενό της:

οι παλαιοί γερμανικοί μύθοι αναπλάθονται με νέα μορφή και όπου η τολμηρή φαντασία του δημιουργού σχεδιάζει ένα είδος κοσμογονίας και συνθέτει κάτω από το εκτυφλωτικό πέπλο του "υπέροχου" μια ολόκληρη φιλοσοφία της ανθρώπινης εξέλιξης.<sup>574</sup>

Το τόσο σημαντικό αυτό κομμάτι του ευρωπαϊκού βαγκνερισμού πρωτοδημοσιεύθηκε σε ένα αθηναϊκό έντυπο. Για να παρακολουθήσουμε αυτήν την πορεία των δημοσιευμάτων σχετικά με τον Wagner στον ελληνικό Τύπο, θα παραθέσουμε εδώ, ενδεικτικά, ένα απόσπασμα από το κείμενο αυτό, που αναλύει τόσο νωρίς, και τόσο βαθιά, την ουσία του βαγκνερισμού:

Το ρεπερτόριο του Richard Wagner βρίθεται μελωδιών, αρμονιών διαφόρων ειδών, που σαν ακτίνες και φλόγες εμφανίζονται στα έργα του, που με τις διαφωνίες και τους καταγισμούς ήχων μάς αποσπών ενίοτε από την ραθυμία μιας γλυκείας ονειροπόλησης, όπου αναδύεται μια χάρη και μια ατέλειωτη λεπτότητα. Με τη μαγική του μπαγκκέτα κάνει να ξεπηδά ένας πολύμορφος κόσμος και εμφανίζεται το αληθινό στο ωραίο. Ανοίγει τεράστιους ορίζοντες στη σκέψη και τη φαντασία. Αγγίζει όλες τις χορδές της καρδιάς και την κάνει να αναβλύζει τρυφερότητα και απόλαυση με τη μουσική του που είναι διαδοχικώς τολμηρή, υπαινικτική, ηδονική ή υψηλή. Έχοντας ακούσει αυτή τη μουσική, έχουμε πράγματι την αίσθηση ότι έχουμε ζήσει «αληθινά» στο μεγάλο και περιδινούμενο κύμα της ζωής. Στην μακρά και γόνιμη καριέρα του ο R. Wagner πάντοτε απομακρυνόταν όλο και περισσότερο από την παλαιά μορφή της όπερας. Με αυτήν την προοδευτική εξέλιξη, το οργανικό μέρος κέρδισε λίγο λίγο σε σημασία και το φωνητικό άλλαξε χαρακτήρα. Ασχολούνταν περισσότερο με τη συνολική αρμονία τού έργου. Με τη φωνή, την χειρονομία του ηθοποιού, την ευγένεια της μελωδίας και την δύναμη της αρμονίας του συνόλου έμελλε να δώσει στο μουσικό δράμα την οργανική ενότητα που μέχρι τώρα του έλειπε. Χάρης σε αυτόν τον ευτυχή συνδυασμό διαφορετικών και μεγαλειωδών στοιχείων τα έργα του δημιουργούν την αίσθηση του αληθινού: νομίζουμε ότι πράγματι παριστάμεθα σε τραγικά ή δραματικά γεγονότα εξαιρετικής σημασίας, και ότι ζούμε τη ζωή των προσώπων που μας

---

<sup>574</sup> «[...] Les vieux mythes germaniques seront ressuscités sous une forme nouvelle; où l' imagination hardie du maître ébauche une sorte de cosmogonie, et fait entrer sous le voile éblouissant du "merveilleux" toute une philosophie du développement humain», *ό.π.*, σ. 37.

παρουσιάζονται, σαν να επρόκειτο για τη δική μας ζωή.<sup>575</sup>

Η Μηνιάτη ανέλυσε δραματουργικά τα μουσικά δράματα του Wagner, προσεγγίζοντάς τα συνολικά, κατά τρόπο που η μορφή και το περιεχόμενο τους δεν μπορούν να εξεταστούν παρά σε συνάρτηση το ένα με το άλλο, όπως ακριβώς θα ήθελε και ο δημιουργός τους.

---

<sup>575</sup> «Le répertoire de Richard Wagner fourmille de mélodies, d'harmonies de diverses espèces, qui comme des rayons et des flammes se font jour dans ses œuvres, d'après dissonances et des tempêtes de sons nous arrachent parfois aux langueurs d'une rêverie douce, où respire une grâce et une délicatesse infinie. De sa baguette magique il évoque tout un monde varié, et fait apparaître le vrai dans le beau. Il ouvre de vastes horizons à la pensée et à l'imagination; il touche à toutes les cordes du cœur, en fait jaillir toutes les tendresses et toutes voluptés par sa musique qui est tour à tour hardie, insinuante, voluptueuse ou sublime. Après avoir écouté cette musique, il nous semble d'avoir vécu de fait, en «vérité» dans l'onde tourbillonnante et profond de la vie. Dans sa longue et féconde carrière R. Wagner s'est toujours écarté davantage de l'ancienne forme de l'opéra. Par ce développement progressif, la partie instrumentale a peu à peu gagné en importance, et la partie vocale a changé de caractère. Il s'est toujours davantage occupé de l'ensemble harmonique de l'œuvre. Il a du, par la voix, le geste de l'acteur, par la noblesse de la mélodie et la puissante harmonie du tout, donner au drame musical l'unité organique qui lui manquait jusqu'ici. C'est par cette heureuse combinaison d'éléments divers et grandioses que ses œuvres produisent l'effet du vrai: on croit assister réellement à des événements tragiques ou dramatiques d'une importance extraordinaire, et l'on vit de la vie des personnages qui y sont représentés, comme s'il s'agissait de notre vie même», *ό.π.*, σ. 12.

## 6. Η υπεράσπιση της γερμανικής μουσικής: Αθανάσιος Ευταξίας. Κλειώ Τεργέστης (1873).

Μια αντίστοιχη με την θεώρηση της κωνσταντινουπολίτικης *Έπταλόφου* για τις διαφορές μεταξύ των μουσικών σχολών, συναντούμε και σε ένα άλλο σημαντικό κείμενο που δημοσιεύθηκε στην *Κλειώ Τεργέστης* τον Σεπτέμβριο του 1873. Στο κείμενό του «*Η έν Βόννη μουσική πανήγυρις εις ανάμνησιν τοῦ Ροβέρτου Σχιουμάννου*»,<sup>576</sup> ο νεαρός φοιτητής στη Γερμανία Αθανάσιος Ευταξίας (1848-1911) – μετέπειτα πολιτικός και οικονομολόγος, και γνωστότερος στον χώρο της μουσικής για το δοκίμιό του *Η Έθνική μας μουσική* (1907), αλλά και τη συμμετοχή του, ως ιδρυτικού μέλους και προέδρου, τού Εκκλησιαστικού Τμήματος του «*Έθνικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου*» (1909) – υπερασπίστηκε σε ένα χρονολογικά πρώιμο (πιθανόν το πρώτο), αλλά ώριμο ως το περιεχόμενο κείμενό του, τη γερμανική μουσική. Στο εξαιρετικά ενδιαφέρον αυτό μελέτημα, γεμάτο ευφάνταστες μεταφραστικές προτάσεις μουσικής ορολογίας,<sup>577</sup> ο Ευταξίας, με αφορμή τη γιορτή που πραγματοποιήθηκε στη Βόννη το καλοκαίρι του 1873 στην μνήμη του Robert Schumann (1810-1856) (εκτενή παρουσίαση της οποίας έκανε στη συνέχεια, επισημαίνοντας τη συμμετοχή σε αυτήν της χήρας του συνθέτη, Clara Schumann, καθώς και του διάσημου βιολονίστα Joseph Joachim) εξήρε τη γερμανική μουσική, για πρώτη (απ' όσο γνωρίζω) φορά στον ημερήσιο Τύπο, προβάλλοντας ιδιαίτερος τα χαρακτηριστικά του γερμανικού ιδεαλισμού (οι υπογραμμίσεις δικές μου) :

Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἐν παντὶ ὅ,τι ἐκ τῆς ἀριστοτεχνικῆς γραφίδος τοῦ Σχιουμάννου προέρχεται, αἰσθάνεται τις τὴν δύναμιν τοῦ πνεύματος ἐκείνου ὅπερ τὴν νεκρὰν ὕλην ζωοποιεῖ καὶ ἐν ἀμέσῳ κατοπτεῖα τῶν αἰώνιων νόμων τοῦ κόσμου τῶν τόνων λαλεῖ πρὸς ἡμᾶς ἐν τῇ γλώσσει τοῦ αἰδίου καλοῦ καὶ ἀληθοῦς· πλὴν δὲν ἀπαντᾷ καὶ ἐν πάσι αὐτοῦ τοῖς ἔργοις ἢ πρωτοτυπία ἐκείνη, ἣτις χαρακτηρίζει ἰδίᾳ τὰς διὰ κλειδοκύμβαλον αὐτοῦ συνθέσεις καὶ τὸ ἄσμα. Διὰ τὸ μελόδραμα καὶ τὸ ὠρατόριον ἔστερεῖτο τῆς ἰδιαζούσης ἐκείνης φύσεως, δι' ἧς δύναται τις ἀντιλαμβανόμενος τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου ἐν εἰδесί τισιν ἐκ τοῦ ἀνθυφειστώτος (objektiv) ἐν ἀντιθέσει πρὸς ταῦτα νὰ μορφώσῃ ἀντίτυπόν τι τοῦ ἰδανικοῦ κόσμου. [...] Πανταχοῦ καὶ πάντοτε καὶ ὡς κριτικὸς καὶ ὡς μουσουργὸς ἐπεστήτησεν ὁ Σχιούμαννος τὴν ποίησιν ἐν τῇ μουσικῇ. Ὁ κόσμος τῶν τόνων ἐν

<sup>576</sup> Το κείμενο δημοσιεύθηκε σε τρεις συνέχειες: 1/13.9.1873, 22.9/4.10.1873 και 20.10/1.11.1873.

<sup>577</sup> Για πρώτη φορά συναντούμε σε κείμενο τόσους μουσικούς όρους σε ελληνική απόδοση από τη Γερμανική: *Έπιδεξιότης* (Virtuosität), *Σύνθεσις* (Composition), *Πολυφωδία* (Mehrstimmiger Gesang), *Διευθυντής μουσικής* (Musikdirector), *Νεκρώσιμος Ακολουθία* (Requiem), *Σαμβύκη* (Harpe), *Πλαγίαυλος* (Flüte), *Όξύαυλος* (Oboe), *Αὐλός* (Clarinette), *Κέρας* (Horn), *Κρουσματική Μουσική* (Instrumentalmusik), *Μουσική Συμφωνία* (Concert). Δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε και κάποιες ελληνικές μεταγλωττίσεις συνθετών. Εκτός από τον Σχιούμαννο (Schumann), ενδιαφέρον έχουν οι Σχιούμπερτος (Schubert), Βηθόβενος (Beethoven), Ώβήρος (Auber), Σχιοπίνος (Chopin), Βάχιος (Bach), Αίνδέλος (Händel), Μεϋερβήρος (Meyerbeer), Έυδν (Haydn), Κλάρα Ουεϊκίου (Clara Wieck).

τῆ ἐξωτερικῇ αὐτοῦ ἐκφάνσει, ἐν τῇ μελωδίᾳ, τῇ ἁρμονίᾳ καὶ τῷ ρυθμῷ, εἶναι δι' αὐτὸν ἀπλοῦν ἀπεικόνισμα καὶ ἔκφρασις τῶν διαφόρων ψυχικῶν διαθέσεων. Πρέπει δὲ ἡ μουσικὴ νὰ προβαίνει ἐπὶ τοσοῦτον ὥστε καὶ ἐὰν μὴ παριστᾷ, τοῦλάχιστον νὰ δίδῃ ἡμῖν ν' ἀπεικάσωμεν καὶ αὐτὰ τὰ συμβεβηκότα τοῦ βίου, ἅτινα τὰς διαφόρους ψυχικὰς διαθέσεις ἐξεγείρουσιν.<sup>578</sup>

Ὅμως, σύμφωνα με τον νεαρό Έλληνα κριτικό, οι θέσεις του Schumann σε καμμία περίπτωση δεν ταυτίζονταν με εκείνες της προγραμματικής μουσικής, οι οποίες ταυτίζονται σχεδόν με εκείνες του Wagner (οι υπογραμμίσεις του συγγραφέα):

Διὰ τοῦτο οὐδαμῶς ἠδύνατο ν' ἀποδεχθῆ ὁ Σχιούμαννος ὡς δεδικοιολογημένην τὴν ἀνάρτησιν προγραμμάτων διὰ μουσικὰ τεμάχη [...] Ἐν τῷ καθόλου τούτῳ χαρακτηρι διορᾷ τις τὴν θεμελιώδη διαφορὰν τῆς σχιουμανείου μουσικῆς ἀπὸ τῶν οὕτω κληθειῶν μουσικῶν τοῦ προγράμματος ἢ του μέλλοντος.<sup>579</sup>

Εἶναι αρκετὰ συνηθισμένη, τὴν εποχὴ ἐκείνη, ἡ ταύτιση τῆς προγραμματικῆς ἢ περιγραφικῆς μουσικῆς με τὴ μουσικὴ τοῦ Wagner. Στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα τοῦ Εὐταξία ταυτίζεται καὶ «ἡ μουσικὴ τοῦ προγράμματος» με τὴ «μουσικὴ τοῦ μέλλοντος». Σε κάθε περίπτωση, ἔχουμε καὶ ἐδῶ μιὰ πρῶιμη αναφορὰ στὴν διαμάχη που εἶχε ξεσπάσει στὴν Εὐρώπη τὴν εποχὴ ἐκείνη γιὰ τὸ ζήτημα τῆς ἀπόλυτης καὶ τῆς περιγραφικῆς μουσικῆς, ἓνα ζήτημα που θα ἀπασχολήσει καὶ ἀργότερα τὴν ἐλληνικὴ διάνοηση. Ἰδιαιτέρου ενδιαφέρον παρουσιάζει τὸ γεγονός πως ὁ Εὐταξίας μεταφέρει ἐδῶ τὴν ἀμφίροπη θέση τοῦ Schumann ὡς πρὸς αὐτὸ τὸ ζήτημα. Ὁ Γερμανὸς ρομαντικὸς συνθέτης καὶ κριτικὸς, χωρὶς νὰ πρόσκειται στὴν χορεία τῶν οπαδῶν τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς, ἀρνοῦνταν τὸν χαρακτηρισμὸ τῆς περιγραφικῆς μουσικῆς γιὰ τὰ ἔργα του καὶ κρατοῦσε ἀποστάσεις ἀπὸ τὸν Wagner καὶ τὸν Liszt. Ἐπιλέγοντας τὸν ὄρο «ποιήματα» («Dichtungen») γιὰ τὶς μουσικὲς τοῦ φαντασίας,<sup>580</sup> θεωροῦσε πως υπηρετοῦσε ἓνα εἶδος «ποιητικῆς μουσικῆς»,<sup>581</sup> κάτι που βρισκόταν ἀνάμεσα στὶς δύο σχολές καὶ που ἐνῶ δὲν ἀποτελοῦσε καθαρὴ μουσικὴ φόρμα, ἐξέφραζε κάτι που ὅμως δὲν εἶχε τὸν χαρακτήρα τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς (παρότι ἡ Ἱστορία τῆς μουσικῆς τὸν κατατάσσει σὲ αὐτὴν τὴ σχολή). Ὅπως θα δούμε καὶ στὴ συνέχεια, τὸ ζήτημα αὐτὸ (τὸ κατὰ πόσο ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ ἐκφράσει, καὶ τί) θα ἀποτελέσει βασικὸ μουσικοαισθητικὸ ζήτημα στὸν ἐλληνικὸ μουσικολογικὸ χώρο τῆς εποχῆς.

<sup>578</sup> Αθ. Π. Εὐτ., «Ἡ ἐν Βόννη μουσικὴ πανήγυρις εἰς ἀνάμνησιν τοῦ Ροβέρτου Σχιουμάννου I.», *Κλειώ* (Τεργέστης), 1/13.9.1873.

<sup>579</sup> Ο.π.

<sup>580</sup> Ὅπως ἐξηγοῦσε σὲ ἐπιστολὴ τοῦ πρὸς τὴν Clara τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1838, αὐτὴ ἡ λέξη ταίριαζε στὶς μουσικὲς τοῦ συνθέσει («Nach dem letzten Wort suchte ich schon lange, ohne es finden zu können. Es ist sehr edel und bezeichnend für musikalische kompositionen denke ich», Edward Lippman, *The Philosophy & Aesthetics of Music*, Introduction by Christopher Hatch, London, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999, σ. 178). Βλ. καὶ Frederick Niecks, *Programme Music in the Last Four Centuries. A Contribution to the History of Musical Expression*, London, Novello, [1906] σ. 191.

<sup>581</sup> Renato di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'ottocento*. Nuova edizione ampliata, riveduta e corretta, Torino, E.D.T., 1991, σ. 112. Βλ. καὶ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, Berkeley (L.A.), University of California Press, 1989, σ. 144.

Το κείμενο όμως του Ευταξία έχει σημασία και για έναν ακόμη λόγο, που σχετίζεται με την αιτία που τον παρακίνησε να το συντάξει: (οι υπογραμμίσεις δικές μου):

Ἴσως εὐρεθῆ τις τῶν ἄγαν παρ' ἡμῖν σπουδαιολόγων, ὅστις, ξενιζόμενος πρὸς ὅ,τι σήμερον ἐγράψαμεν εἶπη «Καὶ πρὸς τί τοσοῦτος λόγος περὶ μουσικῆς, περὶ Σχιουμάννου καὶ περὶ μουσικῶν συμφωνιῶν ἐν Γερμανίᾳ, ἐν ἑλληνικῇ ἐφημερίδι, πρὸς Ἑλληνας; δύναται τοῦτο νὰ ἔχη τι τὸ διαφέρον δι' ἡμᾶς; [...]. Παρητηρήθη παρ' ἡμῖν ζωηρά τις κίνησις ἀπὸ τινος χρόνου διὰ τὴν μουσικὴν μόρφωσιν τοῦ ἔθνους πρὸς τοῦτο δε συνέστησαν καὶ σύλλογοι καὶ ἐταιρίαι ἐν Ἀθήναις καὶ ἄλλαις πόλεσι τῆς Ἑλλάδος. Εἰς τὰ σωματεῖα ταῦτα καὶ εἰς πάντα τῆς μουσικῆς κηδόμενον ἠθέλομεν θερμῶς συστήσει τὴν μουσικὴν ἐκείνην, ἣτις μόνη δύναται τῷ ὄντι ἐξαγνίζουσα τὴν καρδίαν τοῦ ἀνθρώπου, τὸν δὲ νοῦν αὐτοῦ πρὸς πᾶν ὅ,τι θεῖον καὶ ὑψηλὸν ἀνυψοῦσα νὰ διαπλάσῃ ἐν ἔθνει τινι εὐγενεῖς χαρακτῆρας. Καὶ τοιαύτη τῷ ἀπεδείχθη ἡ γερμανικὴ μουσικὴ, ὡς τοῦτο μαρτυροῦσιν οἱ καρποί, οὓς αὕτη ἀπέφευρεν ἐν ὅλοις τοῖς ἔθνεσι.<sup>582</sup>

Ο λόγος λοιπόν για τον οποίο ο Ευταξίας αποφάσισε να δημοσιεύσει αυτό το κείμενο στην ελληνόφωνη *Κλειώ* ήταν η έγνοια του για την μουσική μόρφωση του ελληνικού λαού, η οποία μόνο με τη γερμανική μουσική θα μπορούσε να συντελεστεί, καθώς μόνο η γερμανική μουσική μπορούσε να επιτελέσει έναν τέτοιο ρόλο. Είναι, απ' όσο γνωρίζω, η πρώτη φορά μετά τα κείμενα του Παπαρηγόπουλου του 1840,<sup>583</sup> που ένας κριτικός εκφράζει δια του ημερησίου Τύπου τη φροντίδα του για την μουσική παιδεία του ελληνικού λαού και μάλιστα με τρόπο τόσο κανονιστικό. Και ο Παπαρηγόπουλος με αφορμή τις πρώτες παραστάσεις όπερας στην Αθήνα και ο Ευταξίας, τριάντα χρόνια μετά έχουν μια απόλυτη θέση για την «μόνη» μουσική που αρμόζει στην παιδεία των Ελλήνων. Και δεν είναι χωρίς σημασία πως από την ιταλική όπερα που πρότεινε ο Παπαρηγόπουλος στα 1840 ως πρότυπο, η σκυτάλη δίνεται, στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα, στην γερμανική μουσική:

Πολὺ τούναντίον ἠθέλομεν ἀποτρέψῃ τοὺς ἡμετέρους ἀπὸ τῆς παρ' ἡμῖν εἰσαγωγῆς τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς καὶ τῆς λεγομένης μουσικῆς κωμειδουλίων (Vaudeville) τῶν Παρισίων. Μουσικὴ τοιαύτη ἢ εἶναι ἐλαφρά τις καὶ ἐπιπόλαιος, ἄνευ ἐνεργείας τινος μένουσα, ἢ φαῦλη τις φαῦλα καὶ ἀγενῆ πάθη ἐν ἡμῖν ἐξεγείρουσα, τὰς αἰσθήσεις πρὸς παχυλὰς ἡδονὰς ἐρεθίζουσα καὶ οὕτως

<sup>582</sup> Αθ. Π. Εὐτ., ὁ.π.

<sup>583</sup> *Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος*, 11/23.1.1840, 18/30.1.1840, 25.1/6.2.1840, 1/13.2.1840, 15/27.2.1840, 21.3/2.4.1840. Τὴν ταύτιση τοῦ κριτικοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ταχυδρόμου με τὸν Παπαρηγόπουλο οφείλουμε στον Κώστα Σαμπάνη (ὁ.π, σ. 167). Για τὴ μουσικὴ κριτικὴ τοῦ Παπαρηγόπουλου βλ. Stella Kourbana, «The Birth of Music Criticism in Greece: The Case of the Historian Konstantinos Paparrigopoulos», που δημοσιεύθηκε στο *Nineteenth-Century Music Review* 8 (June 2011): 85-100. Πρὸβλ. καὶ Στέλλα Κουρμπανά, «Ἡ μουσικὴ αἰσθητικὴ τοῦ Κωνσταντίνου Παπαρηγόπουλου», ανακοίνωση στὴν *Α' Συνάντηση Νέων Επιστημόνων* (Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, 2.11.2012). Ἡ ανακοίνωση εἶναι διαθέσιμη διαδικτυακά στὴν academia (<https://goo.gl/Cdvjgi>).



ὄλεθριώτατα ἐπὶ τινὰ λαὸν ἐπιδρῶσα. Πρὸς τοῦτο ἀρκεῖ νᾶ λάβῃ τις πρὸ ὀφθαλμῶν τοὺς ρωμανικοὺς λαοὺς, παρ' οἷς ὑπάρχει ἡ τοιαύτη μουσικὴ διαδεδομένη. Τοῦτο δὲ λέγοντες δὲν θέλομεν βεβαίως νὰ ἀρνηθῶμεν ὅτι ἄλλοι ἦσαν κυρίως οἱ λόγοι οἱ συνδραμόντες εἰς ἐκείνων μὲν τῶν λαῶν τὴν ἀκμὴν, εἰς τούτων δὲ τὴν κατάπτωσιν, ἀλλ' οὐδεὶς δύναται ν' ἀρνηθῇ ὅτι οὐκ ὀλίγον συνέβαλε εἰς τοῦτο καὶ ἡ διάφορος μουσικὴ ἢ παρ' αὐτοῖς ἐπικρατοῦσα. Τὴν ἀληθείαν τῶν λόγων ἡμῶν θὰ ὁμολογήσῃ πᾶς ὅστις ἔτυχέ ποτε ἐν τῷ βίῳ αὐτοῦ ν' ἀκούσῃ τὸ μὲν ἰταλικά τινὰ μελοδράματα, οἷα τὰ *Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Favorita*, *Trovatore* καὶ τὰ παρόμοια, ἢ γαλλικά τινὰ κωμειδύλλια οἷα τὰ *La belle Hélène* καὶ *Orfée aux enfers*, τὸ δὲ γερμανικά τινὰ μελοδράματα, οἷα τὰ *Don Juan*, *Figaro* καὶ *Zauberflöte* τοῦ Μοζάρτου, ἢ *Lohengrin* καὶ *Tannhäuser* τοῦ ὑπάτου τῶν σήμερον ἐπιζώντων μελοδραματοποιῶν Βαγνέρου.<sup>584</sup>

Δύσκολα δὲν θα παρατηρούσε κανεὶς τὴν ἀδιακρίτως συγκατάλεξι ἀπασῶν τῶν ἰταλικῶν ὀπερῶν (ἡ *Norma* τοῦ Bellini, ἡ *Lucrezia Borgia* καὶ ἡ *Favorita* τοῦ Donizetti, ὁ *Trovatore* τοῦ Verdi, καθὼς καὶ «τὰ παρόμοια», ἀραδιάζονται χωρὶς νὰ ἀναφέρονται τὰ ονόματα τῶν συνθετῶν – αὐτὸ δὲν ενδιαφέρει, ἡ ἰταλικὴ ὄπερα εἶναι ἓνα πρᾶγμα) πλάι σε δύο ὀπερέτες (ἐδῶ ἀναφέρονται ὡς κωμειδύλλια) τοῦ Offenbach (*La belle Hélène*, *Orfée aux enfers*), καὶ αὐτὸ ὡς τὸ ἀντίπαλο δέος τῆς γερμανικῆς ὄπερας, στὴν ὁποία δεσπόζουν τὰ ἔργα τοῦ Mozart καὶ τοῦ «ὑπάτου τῶν ἐπιζώντων μελοδραματοποιῶν» Wagner. Πέραν τῆς ἀποσιώπησης τῆς ὑπαρξῆς καὶ σοβαρῆς γαλλικῆς ὄπερας (μια πάγια συνήθεια τῶν επικριτῶν τῆς γαλλικῆς μουσικῆς στὴν ὁποία ἀντέδρασε μαχητικὰ ὁ Ἄγγελος Βλάχος λίγα χρόνια μετὰ, θυμίζοντας πὼς ἡ ἐλληνικὴ πρωτεύουσα δὲν ἀκούσε μόνον γαλλικὰ ὀπερέτες καὶ βωντβίλ, ἀλλὰ καὶ ὀπερες τῶν Auber, Boieldieu καὶ Thomas, σημειώνοντας πὼς τὸ πρόβλημα δὲν ἐγκεῖτο στὴν ἐθνικότητα τῆς μουσικῆς ἀλλὰ στὸ εἶδος, σοβαρὸ ἢ ελαφρὸ),<sup>585</sup> εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ Εὐταξίας ἀποδίδει καὶ ἠθικὴ ἀξία στὴ μουσικὴ, καθὼς συνδυάζει τὴν ἀκμὴ ἢ παρακμὴ ἐνὸς πολιτισμοῦ μετὰ τὴν μουσικὴν του. Σε αὐτὴ τὴν θέσιν περισσότερο ἀπὸ πλατωνικοὺς ἀπόηχους, θα ἐντοπιζάμε ἰχνη τῆς ἤδη κυρίαρχης, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, φυλετικῆς θεωρίας.

Σχετικὰ μετὰ τὴν ἐλληνικὴν μουσικὴν παιδείαν, ὁ Εὐταξίας σημειώνει ὅτι καθὼς ἡ ὄπερα δὲν μπορεῖ νὰ εὐδοκιμήσῃ ἀκόμη στὸν ἐλληνικὸν χῶρον (ὄπερα δὲν νοεῖ τοὺς περιοδεύοντες τότε ἰταλικοὺς καὶ γαλλικοὺς θιάσους), ἀλλὰ οὔτε καὶ ἡ γεμάτη «γρυλλισμοὺς» καὶ «ὠρύγματα» ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἡ μόνη λύσις, γιὰ τὸν συγγραφέα, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν «τὸ ἄσμα, ἡ μουσικὴ τῆς αἰθούσης δι' οἰκογενείας δυναμένης νὰ ἔχῃσιν ὄργανόν τι, καὶ ἢ δι' ὀρχήστρας καὶ μουσικὰς συμφωνίας, ὅπου εἶναι δυνατὸν ᾧδिकाὶ καὶ φιλαρμονικαὶ ἑταιρίαι νὰ συστῶσιν»,<sup>586</sup> καὶ βέβαια καὶ σε αὐτὸ προτείνει τοὺς Γερμανοὺς οἱ ὁποῖοι εἶναι «ὁμολογουμένως ἀμίμητοι».

Οἱ ἀπόψεις τοῦ Εὐταξίας (ὄχι τόσο τὰ περὶ τῆς υπεροχῆς τῆς γερμανικῆς

<sup>584</sup> Αθ. Π. Εὐτ., ὁ.π.

<sup>585</sup> Ἄγγελος Βλάχος, «Τὸ Γαλλικὸν Θέατρον ἐν Αθήναις», *Ἔστια* 68 (17.4.1877), σ. 247-253. Βλ. σχετικὰ Κουρμπανᾶ, «Ὁ Ἄγγελος Βλάχος καὶ ἡ μουσικὴ», ὁ.π.

<sup>586</sup> Αθ. Π. Εὐτ., ὁ.π.

μουσικής, όσο τα περί της καταλληλότητας της τελευταίας για την «μουσικήν μόρφωσιν τοῦ ἔθνους»), δεν άργησαν να βρουν οπαδούς. Τρεις εβδομάδες μετά την δημοσίευση της πρώτης από τις τρεις συνέχειες του κειμένου της Κλειούς, το Μέλλον Σύρου αναδημοσίευσε εκτενές απόσπασμα από το κείμενο αυτό, εντάσσοντάς το στη συζήτηση περί των «Ωδικών καφενείων», που την εποχή εκείνη είχε φτάσει στο αποκορύφωμά της, καθώς το είδος αυτό διασκέδασης που, από το 1870 είχε αρχίσει να κερδίζει το ενδιαφέρον του νεανικού, κατά κύριο λόγο, κοινού, βαλλόταν από διάφορες πλευρές, οι οποίες προέβαλλαν ηθικολογικά επιχειρήματα εναντίον του. Το 1871 μέρος του αθηναϊκού Τύπου χαρακτήριζε την ύπαρξη των ωδικών καφενείων ως επιδημία,<sup>587</sup> και κοινωνικό νόσημα,<sup>588</sup> ενώ το 1872 ο υπουργός Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Παιδείσεως έδωσε εντολή σε όλα τα Γυμνάσια να αποτρέπουν τους μαθητές «τοῦ νὰ φοιτῶσιν εἰς τὰ λεγόμενα ὠδικὰ καφενεῖα (caffés chantants) καὶ ἄλλα ἐκλυτικὰ τῆς κοσμιότητος τοῦ μαθητικοῦ βίου μέρη, ἰδίως ἤδη, ὅτε ἄρχονται αἱ παύσεις».<sup>589</sup> Ο λόγος για την αντίδραση αυτή ήταν το γεγονός ότι ο χώρος των ωδικών καφενείων, πολύ μικρότερος από εκείνον του θεάτρου, διευκόλυνε την επικοινωνία με τις Γερμανίδες – κατά κύριο λόγο – καλλιτέχνιδες που τραγουδούσαν, με αποτέλεσμα το ενδιαφέρον του κοινού να μην είναι τόσο, και μόνο, καλλιτεχνικό. Το δημοσίευμα του Μέλλοντος που ακολουθεί δίνει το στίγμα της κατάστασης (οι υπογραμμίσεις της εφημερίδας):

Τίς ἤθελε πιστεύσει ὅτι ὑπάρχει ἐν Ἀθήναις νέος κάτοχος (;) τῆς Γερμανικῆς, κερδίζων 10 δραχμὰς καθ' ἡμέραν ἐξ ἐπιστολῶν γερμανικῶν, ἃς γράφει διὰ τὸν μὲν καὶ τὸν δέ, θύματα τῶν Γερμανίδων τοῦ Caffé-chantant? – Τίς δὲ ἤθελε πιστεύσει ὅτι ὑπάρχουσι νέοι φοιτηταὶ πληρώνοντες διὰ νὰ ἔχωσι μίαν ἐρωτικὴν ἐπιστολὴν γερμανιστὶ γεγραμμένην, ἴν' ἀπευθύνωσιν αὐτὴν εἰς Τευτονίδα ἀοιδόν, φίλην τῆς ψυχῆς των;<sup>590</sup>

Από την κριτική κατά των ωδικών καφενείων δεν γλίτωσε ούτε η προοδευτική Ερμούπολη. Όμως η Ερμούπολη αντιμετώπισε το θέμα και με σοβαρό τρόπο, δημοσιεύοντας κείμενα που προσέγγιζαν το ζήτημα από μουσικής σκοπιάς, αφήνοντας απ' έξω τα κοινωνιολογικά ή όποια άλλα σχόλια. Έτσι, τον Οκτώβριο του 1873 το εβδομαδιαίο έντυπο Μέλλον τῆς Σύρου δημοσίευσε σε δύο συνέχειες το κείμενο «Περὶ ὠδικῶν καφενείων (Caffè-Chantants)», υπογεγραμμένο από κάποιον «Κ». Σε αυτό ο συγγραφέας υπερασπιζόταν την ύπαρξη των ωδικών καφενείων, καθώς, προβάλλοντας «αἴφνης σεμνῆς καὶ τερχψιθύμου μουσικῆς φθόγγο[ους]», ἤρθαν να αντικαταστήσουν τα μέρη όπου «ἄσεμνα καὶ ἅπαντα ἄσιατικῆς καὶ

<sup>587</sup> «Ἐν Ἀθήναις ἀπὸ τινος χρόνου ἐνέσκηψεν ἐπιδημία τις, ἣτις μὴ οὔσα σύμφωνος εἰς τὰ ἦθη καὶ ἔθιμα τῶν Ἑλλήνων δύναται βεβαίως νὰ ἐπιφέρῃ μεγάλα κακά, πρὸ πάντων εἰς τὴν σφριγῶσαν καὶ ἀμύελον τῆς Ἑλλάδος νεολαίαν. Ἐννοοῦμεν τὰ café-chantant», *Σημαία*, 16.10.1871.

<sup>588</sup> «Νόσημά τι ὀξύτατον καὶ ὀσήμεραι ἐπιτεινόμενον πάσχει ἡ ἀθηναϊκὴ κοινωνία ἀπὸ τινος χρόνου, τὴν πρὸς τὰ ὠδικὰ καφενεῖα τάσιν», *Μέλλον*, 24.9.1871.

<sup>589</sup> *Αἰών*, 25.5.1872.

<sup>590</sup> *Μέλλον*, 14.1.1872.

βαρβάρου καταγωγῆς ἀντήχουν ἄσματα καὶ ὄργανα».<sup>591</sup> Μπρος στον κίνδυνο «ὁ Ἑλληνικὸς λαός, ὁ πρῶτος ἐν τῇ καλαισθησίᾳ τῆς Γῆς λαός [...] ν' ἀπομάθη τὸν ἀναμιμνήσκοντα αὐτῷ ἡμέρας δουλείας καὶ αἴσχους ἀμανέν», ο συγγραφέας θεωρεῖ ευχῆς ἔργον το γεγονός ὅτι τα ὠδικὰ καφενεῖα μποροῦν νὰ παρέχουν πλέον τὴ δυνατότητα στους Ἕλληνες νὰ εξοικειωθοῦν με τὴν «ἐν ὄλῳ τῷ πεπολιτισμένῳ κόσμῳ παραδεδεγμένην μουσικὴν, πρὸς ἣν οἱ πρῶτοι τῆς ἐσπερίας λαοί, ὀφείλουσι, κατὰ μέγα μέρος, τὴν ἡμερότητα καὶ τὸν ἐξευγενισμόν τῶν ἠθῶν των».<sup>592</sup>

Ὁ συσχετισμὸς τοῦ ἐξευγενισμοῦ τῶν ἠθῶν με τὴ μουσικὴ, ποὺ ἀποτελεῖ θέση τοῦ συγγραφέα, καθὼς καὶ ἄλλες ἀπόψεις (π.χ. γιὰ τὴν μελοδραματικὴ κατάσταση τῆς Ἑλλάδας τὴν ἐποχὴ ἐκείνη) μοιάζουν τόσο με τὶς θέσεις τοῦ κειμένου τῆς *Κλειούσ*, ποὺ σκέφτεται κανεὶς ὅτι εἴτε ὁ «Κ» ἐπηρεάστηκε ἔντονα – σχεδὸν μετέφερε αὐτούσιες τὶς θέσεις τοῦ *Εὐταξία* – εἴτε βρῆκε σε ἐκεῖνον ἕναν ἰδανικὸ πνευματικὸ συνοδοιπόρο. Σε κάθε περίπτωση, στὴ δεύτερη συνέχεια τοῦ κειμένου τοῦ ὁ «Κ», στὴν προσπάθειά του νὰ ἐξηγήσει τὴ διαφορὰ μεταξύ γαλλικῆς καὶ ἰταλικῆς μουσικῆς ἀφενὸς καὶ γερμανικῆς αφετέρου (τὴν ὁποία καὶ ὁ ἴδιος ἀνεπιφύλακτα συνιστᾷ γιὰ τὸν ἐλληνικὸ λαό), παραθέτει ἕνα σημαντικό ἀπόσπασμα ἀπὸ κείμενο «ἄνδρὸς ἐκ τῶν μάλα ἔραστῶν τῆς θείας ταύτης τέχνης καὶ τῶν σφόδρα ὑπὲρ τῆς μορφώσεως τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ μεριμνῶντα», ποὺ δημοσιεύθηκε «πρὸ τινος ἔν τινι τῶν ἐν Εὐρώπῃ ἑλληνικῶν ἐφημερίδων».<sup>593</sup> Το κείμενο αὐτό (ἀν καὶ δὲν ἀναφέρεται οὔτε ὁ τίτλος τοῦ, οὔτε ὁ συγγραφέας τοῦ, οὔτε καὶ τὸ ἐντυπο στο ὁποῖο δημοσιεύθηκε) εἶναι τὸ προαναφερθέν ἀρθρο τοῦ *Εὐταξία*, καὶ μάλιστα τὸ σημεῖο στο ὁποῖο μιλά γιὰ τὴν ὑπεροχὴ τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς, ὡς τῆς μόνῃς ἣ ὁποία ἀρμόζει στὴν μουσικὴ παιδεία τῶν Ἑλλήνων.<sup>594</sup> Εἶναι τὸ σημεῖο στο ὁποῖο ὡς παραδείγματα τῆς ἀξίας τῆς γερμανικῆς μουσικῆς ἐναντὶ τῆς ἰταλικῆς καὶ γαλλικῆς παρατίθενται τρεῖς ὅπερες τοῦ Mozart, καθὼς καὶ τὰ «*Lohengrin* καὶ *Tannhäuser* τοῦ ὑπάτου τῶν σήμερον ἐπιζώντων μελοδραματοποιῶν Βαγνέρου».<sup>595</sup>

Δὲν μοιάζει τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι τὸ κείμενο αὐτό, ποὺ στόχο εἶχε νὰ υποστηρίξει τὴν ὑπαρξὴ τῶν ὠδικῶν καφενείων ὡς κατάλληλων χώρων μουσικῆς παιδείας, σε ἀντιδιαστολὴ ὄχι μόνον με τὴν γαλλικὴ καὶ ἰταλικὴ μουσικὴ ποὺ ὑπῆρχε στο σκεπτικὸ τοῦ *Εὐταξία*, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνατολικὴ ποὺ θύμιζε τὴν μακρόχρονη καὶ ἐπαχθὴ δουλεία στους Τούρκους, δημοσιεύθηκε στο *Μέλλον τῆς Σύρου*, τοῦ ὁποίου ἐκδότης ἦταν ὁ Δημοσθένης Λυμπερίου (1836-1881). Ὁ τελευταῖος, ἀδελφὸς τοῦ Γρηγόριου Λυμπερίου (ἱμπρεσσάριου τοῦ θεάτρου Ἀπόλλων), ἐκτὸς ἀπὸ ἐκδότης, ὑπῆρξε δημοσιογράφος, συγγραφέας καὶ μεταφραστῆς, με ἔντονα πολιτικὲς ἀνησυχίες ἀλλὰ καὶ μεγάλη ἀγάπη γιὰ τὴν ὅπερα καὶ τὴ μουσικὴ.<sup>596</sup> Ἡ πρώτη

<sup>591</sup> Κ., «Περὶ ὠδικῶν καφενείων (Caffè-Chantants)», *Μέλλον τῆς Σύρου* (Ερμουπόλεως), 3.10.1873.

<sup>592</sup> Ο.π.

<sup>593</sup> Ο.π.

<sup>594</sup> Το παράθεμα ποὺ δημοσιεύει ἡ συριανὴ ἐφημερίδα ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ φράση «Παρατηρήθη παρ' ἡμῶν ζωηρά τὶς κινήσεις ἀπὸ τινος χρόνου διὰ τὴν μουσικὴν μόρφωσιν τοῦ ἔθνους» καὶ τελειώνει με τὴν παράγραφο ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴ φράση: «Ἡ μουσικὴ ἥτις θὰ ἡδύνατο, ἐπὶ τοῦ παρόντος, νὰ εἰσαχθῆ καὶ καλλιεργηθῆ παρ' ἡμῶν εἶναι τὸ ἄσμα».

<sup>595</sup> Κ., «Περὶ ὠδικῶν καφενείων (Caffè-Chantants)», *Μέλλον τῆς Σύρου* (Ερμουπόλεως), 11.10.1873.

<sup>596</sup> Γιὰ τὴν βιογραφία, καθὼς καὶ τὴ δημοσιογραφικὴ καὶ λογοτεχνικὴ δράση τοῦ Λυμπερίου ετοιμάζω

λογοτεχνική του απόπειρα ήταν η ελληνική μετάφραση του έργου *Βιολέττα Βαλερὺ ἢ ἡ ἀποπεπλανημένη*, δράμα εἰς τρεῖς πράξεις ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ, (1859) δηλαδή της *Τραβιάτας* του Verdi, ενώ στο μυθιστόρημά του *Ἀπόκρυφα Σύρου*, (1866/1882, πρώτη δημοσίευση στην εφημερίδα *Σάλπιγξ τῆς Ἐλευθερίας* στα 1863), που ανήκει στην λογοτεχνική οικογένεια των *Ἀποκρύφων*,<sup>597</sup> εμφανίζει σαφή ἰχνη επιρροῆς της ὀπερας.<sup>598</sup> Στο ἔργο αυτό, οἱ θέσεις που εκφράζει ο συγγραφέας σχετικά με την ανατολική μουσική, ταυτίζονται ἀπόλυτα με τις θέσεις του «Κ», που θα δημοσίευε το 1873 το *Μέλλον τῆς Σύρου* :

Ἀτυχῆ λαὲ τῆς Ἑλλάδος! πόσον ἐμπαίζεσαι ὑπὸ τῶν ἀξιούντων ν' ἀποκαλῶνται πατέρες τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους! καὶ ἐν αὐτῇ τῇ εὐθυμίᾳ σου ψάλλεις τὸν Μουχαμέτην, διότι οὐδέποτε ἐφρόντισε ἡ πατρικὴ σου κυβέρνησις νὰ κολλήσῃ εἰς τὰ χεῖλη σου τ' ἄσματα τῆς εὐγενοῦς φυλῆς σου! [...] Καὶ ἐν ᾧ ἡ καρδία σου σκιρτᾷ ὑπὲρ τῆς ἑλληνίδος Ἐλευθερίας, τὰ χεῖλη σου ἐκπέμπουν τουρκικοὺς φθόγγους.<sup>599</sup>

Δύο χρόνια αργότερα, ο Λυμπερίου θα δημοσίευε στην εφημερίδα του την πρώτη – και μόνη, απ' όσο ξέρουμε – λεπτομερῆ ανταπόκριση ἀπὸ την πρεμιέρα του θεάτρου του Bayreuth.

---

σχετική αυτόνομη μελέτη.

<sup>597</sup> Για την ἀνθιση του εἶδους αὐτοῦ στην Ελλάδα, βλ. Το ἀφιέρωμα στο περιοδικό *Ἀντί* «Το ελληνικό ἀπόκρυφο μυθιστόρημα του 19ου αἰώνα», τχ. 641 (1.8.1997).

<sup>598</sup> Εκτός ἀπὸ τις ρητές αναφορές (π.χ. στον *Κουρέα τῆς Σεβίλλης* του Rossini), το μυθιστόρημα αὐτὸ ἔχει καὶ ἄλλους συσχετισμοὺς με το εἶδος τῆς ὀπερας. Το ζήτημα αὐτὸ θα ἀναπτυχθεῖ σε ξεχωριστὴ μελέτη που ετοιμάζω για την παρουσία τῆς ὀπερας στην ελληνική πεζογραφία του 19<sup>ου</sup> αἰώνα.

<sup>599</sup> Δημοσθένης Ν. Λυμπερίου, *Ἀπόκρυφα Σύρου*, Μυθιστορία, τόμος Α', Ἐν Ἐρμουπόλει, Τύποις τοῦ Ἑθνους, 1866, σ. 40.

## 7. Ο Wagner στην Έφημερίδα του Κορομηλά (1874).

Την ίδια εποχή, εμφανίστηκε στον αθηναϊκό Τύπο είδηση για την εκτέλεση αποσπάσματος έργου του Wagner σε «Δημόσια Συναυλία» στην Πλατεία Συντάγματος. Στις 13 Νοεμβρίου 1873, στην εφημερίδα *Έφημερίς*, που εξέδιδε ο Δημήτριος Κορομηλάς από τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, διαβάζουμε ότι η μπάντα του Α' τάγματος με αρχιμουσικό τον Γ. Γαϊδεμβέργερ, στις 2.00 μ.μ., «καιροῦ ἐπιτρέποντος» θα έπαιζε και «ἐμβατήριον ἐκ τοῦ μελοδράματος *Τανχάουζερ* ὑπὸ Βάγνερ». <sup>600</sup> Είναι από όσο ξέρω η πρώτη φορά που παίχτηκε σε δημόσια συναυλία μουσική του Wagner στην ελληνική πρωτεύουσα. <sup>601</sup> Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο μαέστρος της μπάντας Γ. Γαϊδεμβέργερ έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διάδοση του έργου του Wagner στην Ελλάδα μέσα από τον μουσικό θίασο που διηύθυνε, και όχι μόνο, ενώ αποσπάσματα έργων του Wagner θα εμφανίζονταν όλο και συχνότερα στα προγράμματα της στρατιωτικής μουσικής, αλλά και διαφόρων συναυλιών και κοντσέρτων. Τα ακούσματα αυτά δεν απέδιδαν βέβαια τη μέγεθος και την ουσία του βαγκνεरिकού οράματος – ήταν, όπως ανέφερε ο φίλος τού Δροσίνη, <sup>602</sup> σαν να προσπαθεί να κρίνει κανείς τον Παρθενώνα από ένα κομμάτι μάρμαρο – παρόλα αυτά αποτελούσαν μια πρώτη ζωντανή επαφή του αθηναϊκού κοινού με την μουσική του Wagner. Ο αναγνώστης που διάβαζε κάτι για τη μουσική του Γερμανού συνθέτη, είχε τη δυνατότητα να έχει στα αυτιά του αρμονίες και συγχορδίες, έστω αποδιδόμενες μόνο από πνευστά όργανα.

Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι κάποιες εβδομάδες μετά την πρώτη εντοπισμένη δημόσια συναυλία με μουσική του Wagner, τον Φεβρουάριο του 1874, δημοσιεύθηκε στο ίδιο έντυπο ένα άρθρο με τίτλο «Τὰ τοῦ Θεάτρου». Το ανυπόγραφο αυτό κείμενο (που πολύ πιθανόν να γράφτηκε από τον διευθυντή της εφημερίδας Δημήτριο Κορομηλά), απαντούσε σε επικριτικό κείμενο της συναδέλφου Στοᾶς, στο οποίο απορριπτόταν και κατηγορούνταν συλλήβδην το δραματικό και μελοδραματικό γαλλικό θέατρο στην Αθήνα. Το κείμενο της *Έφημερίδος* εξηγούσε ότι η ελληνική πρωτεύουσα δεν είδε μόνο χαμηλού επιπέδου θεατρικά έργα και οπερέτες του Offenbach, <sup>603</sup> αλλά και σοβαρά έργα, συντασσόμενο ουσιαστικά με τη θέση που θα εξέφραζε ο Άγγελος Βλάχος τρία χρόνια αργότερα για το ίδιο ζήτημα. <sup>604</sup> Στο πλαίσιο αυτής της επιχειρηματολογίας, αναφέρθηκε και σε δύο έργα του Wagner:

<sup>600</sup> «Δημόσιοι Συναυλίας», *Έφημερίς*, 13.11.1873.

<sup>601</sup> Βλ. και εδώ τον σχετικό πίνακα στο κεφάλαιο με τις συναυλίες.

<sup>602</sup> Δροσίνης, «Η βασίλισσα τοῦ Θεάτρου. Pelagie Stammer Andriessen», *ό.π.* Πρβλ. και το δεύτερο κεφάλαιο.

<sup>603</sup> Σχετικά με τη μουσική, σημειώνεται: «Μουσικὰ δ' ἔργα ἠκούσαμεν – ἐκτὸς τῶν δύο τοῦ Ὀφεμπαχ – τοῦ Δονιζέτη, τοῦ Ἀδάμ, τοῦ Βοϊελδιέ, τοῦ Μασέ, τοῦ Θωμᾶ, τοῦ Παέρ, πάντων μελοποιῶν ὧν τὰ ἔργα παρεδέξατο ἡ Γερμανία τοῦ Βετχόβεν καὶ τοῦ Μόζαρτ, ἀνακηρύττει αὐτοὺς ἀρίστους μουσικοὺς καὶ ἀνωτέρους τῶν ἐπιπολαίων ἰταλῶν Μαρκέτη, Ferrari, Chiosa [=de Giosa] καὶ λοιπῶν», «Τὰ τοῦ Θεάτρου», *Έφημερίς*, 20.2.1874.

<sup>604</sup> Βλάχος, «Τὸ Γαλλικὸν Θεάτρον ἐν Ἀθήναις», *ό.π.*

Τώρα βεβαίως τὴν *Africaine* καὶ τὸν *Tannhäuser* καὶ τὸν *Lohengrin*, τοὺς *Οὐγενότους* καὶ τὸν *Freischütz* ἀδύνατον εἶνε ποτὲ ν' ἀκούσωμεν ἐν Ἀθήναις, διότι μυριάδας ταλλήρων ἀπαιτεῖ μία μόνη παράστασις τοιούτων ἔργων.<sup>605</sup>

Εἰς τὴν ἀναφορὰν ἐπὶ τὰ ἔργα τοῦ Wagner εἶναι σχετικὴ μετὰ τὸ καθαρὰ πρακτικὸ κομμάτι τῆς παράστασις, κάτι που πράγματι συνέβαλε ἐν τῇ καθυστέρησιν τοῦ ἀνεβάσματος βαλτικῶν ἔργων ἐν τῇ Ἑλλάδι. Ἡ ἀναφορὰ ὅμως που ἐγένετο ἐπὶ τὸν Wagner ἕνα χρόνον μετὰ, ἐν τῇ ἰδίᾳ ἐφημερίδᾳ, ἦταν πολὺ πλεονεκτικὴ καὶ οὐσιαστικὴ, ἀν καὶ ἐξίσου ευκαιριακὴ. Ἐν τῷ κείμενῳ μετὰ τὸν τίτλον «Συνέχεια τῶν ἐν Φαλήρω», ἕνα ἀρθρον που σχολίαζε ἕνα γεγονός που εἶχε λάβει χώρα ἐν τῷ θεάτρῳ Φαλήρου, καὶ ἦταν σχετικὸ μετὰ τὴν τελικὴν ἀπόφασιν τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ θεάτρου νὰ μὴν παιχθῆναι ἕνα σκηνὴ τῶν *Λομβαρδῶν* ἐμβόλιμῳ ἐν τῇ παράστασιν τῆς *Lucia di Lammermoor*, σημειωνόταν:

[...] Καθὼς ὁ Βάγνερ ἐφεῦρε τὴν μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, ἦν οὐδεὶς ἐννοεῖ, οὕτω καὶ ὁ ἀξιοτίμος κ. Καλὸς [=μέλος τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ θεάτρου] ἐγκαινιάζει διὰ τῆς ἐπιστολῆς τοῦ τὴν λογικὴν τοῦ μέλλοντος, ὅπως ἀκατάληπτον εἰς τοὺς συγχρόνους.<sup>606</sup>

Τὸ πολὺ ἐνδιαφέρον καὶ σημαντικό εἶναι ὅτι τὸ κείμενον αὐτὸ ὑπογράφει «Εἰς Θεατῆς», ἐν τῇ ἐφημερίδᾳ, διαφωνῶντας μετὰ τὰς θέσεις του, προσθέτει δικὸν τῆς σχολίου. Ἡ ἀποψη που ἐκφράζει ὁ ἀνώνυμος συγγραφεὺς θυμίζει ἐν τῷ φράσει που θα ἐκστόμιζε ἕνα χρόνον ἀργότερον ὁ Ἐμμανουὴλ Ροῖδης ἐν τῇ περιώνυμῃ διάλεξί του ἐπὶ τὸν Παρνασσόν, «Περὶ τῆς συγχρόνου ἐν Ἑλλάδι Ποιήσεως»: «Ἐκ τούτων βλέπομεν ὅτι ὅπως ἐν Γερμανίᾳ "μουσικὴ τοῦ μέλλοντος", οὕτω καὶ παρ' ἡμῶν ἰδρύεται ποίησις τοῦ μέλλοντος».<sup>607</sup> Τὸ γεγονός μπορεῖ νὰ σημαίνει εἴτε ὅτι ὁ ἀνώνυμος θεατῆς τοῦ 1876 ἦταν ὁ ἴδιος ὁ Ροῖδης (καθὼς ἄλλωστε καὶ ἡ ἀναφορὰ ἐπὶ τὴν ποίησιν τοῦ μέλλοντος εἶχε κάτι τὸ εἰρωνικόν – δηλαδὴ, χρησιμοποιοῦνταν τὸ παράδειγμα τοῦ Wagner γὰρ νὰ επικριθῆναι κάτι), εἴτε ὅτι ὁ ἤδη γνωστός αὐτός ὄρος (ἡ «μουσικὴ τοῦ μέλλοντος») εἶχε ἀρχίσει νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τὸν ὅρον τῆς μουσικῆς καὶ νὰ εἰσέρχεται καὶ ἐν ἄλλοις πεδίοις. Πάντως ὁ ἴδιος αὐτός «Θεατῆς», ἢ πιθανόν καὶ ἄλλος μετὰ τὸ ἴδιον ψευδώνυμον, θα ὑπέγραφε δεκατρία χρόνια ἀργότερον καὶ ἄλλες μουσικῆς κριτικῆς (βλ. παρακάτω), ἐν τῇσιν ὁποῖαις γινόντουσαν ἀναφορῆς ἐπὶ τὸν Wagner, καὶ ἐν τῇσιν ὁποῖαις τὸ ὄρον δὲν θυμίζει καθόλου τὸ ὄρον μετὰ τὸ ὁποῖον ἔχομεν συνδέσει τὸν Ροῖδην.

<sup>605</sup> «Τὰ τοῦ Θεάτρου», ὁ.π.

<sup>606</sup> Εἰς Θεατῆς, «Συνέχεια τῶν ἐν Φαλήρω», *Ἐφημερίς*, 8.8.1875.

<sup>607</sup> Βλ. ἐδὼ παρακάτω.

## 8. Bayreuth (1876): Ταξίδι στις χώρες του μέλλοντος.

Πριν όμως την σημαντική αυτή στιγμή για την ελληνική φιλολογία, την οποία ο Ροΐδης χρωμάτισε με τους ήχους του «συνθέτη του μέλλοντος», έλαβε χώρα ένα σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός – αναμφίβολα το σημαντικότερο καλλιτεχνικό γεγονός στη ζωή του Wagner – τα εγκαίνια του θεάτρου του Bayreuth, η πραγμάτωση του οράματος του Γερμανού συνθέτη, οπότε και παίχτηκε για πρώτη φορά ολόκληρη η τετραλογία *Το δαχτυλίδι του Nibelung*. Το τόσο σημαίνον αυτό γεγονός, η κατασκευή ενός χώρου θεάματος για την αποκλειστική χρήση του από έναν δημιουργό (μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία της ανθρωπότητας) και το οποίο παρακολουθήσαμε μέσα από τη δράση του Λάλλα πλάι στον Wagner, από την αλληλογραφία της Μηνιάτη με την Malwida von Meysenburg και τον Schuré, αποτυπώθηκε και στον ελληνικό Τύπο. Ήδη από τον Ιούνιο του 1876, η αθηναϊκή *Ωρα* προανήγγελλε το γεγονός:

Μεγάλαι προετοιμασίαι γίνονται εν Bayreuth τῆς Βαυαρίας διὰ τὴν παράστασιν τοῦ νέου ἔργου τοῦ Wagner *Der Ring des Nibelungen*, ὅπερ σύγκειται ἐκ 4 μελοδραμάτων, τῶν ἐξῆς *Das Reingold* [sic], *Die Walküre*, *Siegfried* καὶ *Götter dämmerung*. Ἐπὶ τούτῳ συντελούντων τοῦ βασιλέως τῆς Βαυαρίας, ἄλλων τινων βασιλέων περιγικήπων καὶ πολλῶν φίλων τοῦ ἐξόχου μουσικοδιδασκάλου, ἄκοδομήθη ἴδιον θέατρον διὰ τὰς παραστάσεις τοῦ ἔργου τούτου, ἔχον ἐσωτερικὴν διασκευὴν τοιαύτην, ὥστε νὰ ἦνε εὐκολος ἡ παράστασις. Ἡ σκηνικὴ ὡς καὶ τῶν ἄλλων μερῶν τοῦ θεάτρου διακόσμησις εἶνε ἐξαισίας τέχνης. Ἡ παράστασις τοῦ ὅλου ἔργου θὰ διαρκέσῃ ἡμέρας τέσσαρας, καθ' ἐκάστην διδομένων ἐνὸς ἐκ τῶν τεσσάρων μελοδραμάτων, καθ' ἣν σειρὰν εἶναι ἄνω γεγραμμένα. Ἐναρξίς τῶν παραστάσεων θὰ γίνῃ τὴν 1/13 Αὐγούστου. Ἡ σειρὰ τῶν τεσσάρων παραστάσεων θὰ ἐπαναληφθῇ τὴν 20 καὶ 27· ὥστε αἱ παραστάσεις θὰ λήξωσι τὴν 18/30 Αὐγούστου. Ἡ ὀρχήστρα θὰ σύγκειται ἐξ 120 α' τάξεως μουσικῶν διευθυνομένων ὑπὸ τοῦ κ. Rickter [sic], διευθυντοῦ τῆς βασιλικῆς μουσικῆς τῆς Βιέννης. Τιμὴ ἐκάστου εἰσιτηρίου ἰσχύοντος διὰ τέσσαρας παραστάσεις ὠρίσθησαν λίραι δέκα καὶ πέντε. Θὰ ἐκδοθῶσι δὲ καὶ εἰσιτήρια διαρκῆ διὰ τὰς 12 παραστάσεις, τούτων δὲ ἡ τιμὴ ὠρίσθη εἰς λίρας τεσσαράκοντα πέντε. Ὁ αὐτοκράτωρ τῆς Γερμανίας, ὁ βασιλεὺς τῆς Βαυαρίας καὶ πλεῖστοι πρίγκηπες καὶ δοῦκες τῶν γερμανικῶν κρατῶν θὰ παραστῶσιν εἰς τὰς παραστάσεις ταύτας.<sup>608</sup>

Στις 13 Αυγούστου, η *Ἐφημερίς* παρακολούθησε το γεγονός, μέσα από τον γαλλικό Τύπο:

Τηλεγραφήματα ἐν τῷ *Journal des Débats* ἀναγγέλουσι ὅτι καὶ τὰ λοιπὰ μέρη τοῦ

<sup>608</sup> *Ωρα*, 16.6.1876.

μελοδράματος του Wagner επέτυχον λαμπρά.<sup>609</sup> Ἡ παράστασις τοῦ *Walkyrie* [sic] ἔκαμε μεγελειτέραν ἐντύπωσιν ἢ ὁ *Πρόλογος*. Τὰ χειροκροτήματα ὡμοίαζον πλέον χάλαζαν ἐπιδοκιμασιῶν. Ὁ ἐνθουσιασμός εἶχε φθάσῃ εἰς τὸ ἔπακρον. Ὁ αὐτοκράτωρ Γουλιέλμος ἔμεινε μέχρι τῆς τελευταίας στιγμῆς τῆς παραστάσεως. Ἡ παράστασις τοῦ τρίτου μέρους, τοῦ δράματος *Siegfried*, ἣτις εἶχεν ἀναβληθῆ ἐπὶ μίαν ἡμέραν, ἐπέτυχε καὶ αὐτὴ λαμπρῶς διαρκέσασα ἀπὸ τῆς 4<sup>ης</sup> ὥρας μέχρι τῆς 9 ½. Ἐπέτυχον δὲ μάλιστα οἱ ἠθοποιοὶ Betz καὶ Unger, ὁ μὲν ὑποκριθεὶς τὸν Wotan, ὁ δὲ τὸν Siegfried. Τὰ χειροκροτήματα εἰς τὸ τέλος ἐκάστης πράξεως ἦσαν ἐνθουσιώδη. Ἡ μεγάλη δούκισσα τοῦ Bade[n] καὶ οἱ λοιποὶ πρίγκηπες, ὡς καὶ ὁ κόμης Ἀνδράσσης ἔμειναν μέχρι τοῦ τέλους τῆς παραστάσεως. Ὁ αὐτοκράτωρ Γουλιέλμος εἶχεν ἀναχωρήσῃ προηγουμένως.<sup>610</sup>

Οἱ δύο τραγουδιστές που αναφέρει το δημοσίευμα ἦταν διάσημοι στην εποχὴ τους, καὶ οἱ πρώτοι δημιουργοὶ τῶν δύο αὐτῶν ρόλων. Ὁ Georg Unger (1837-1887), ὁ πρῶτος Siegfried αποτελοῦσε προσωπικὴ σύσταση τοῦ Richter στον Wagner, ἐνῶ ὁ Wotan Franz Betz (1835-1900) – που εἶχε υπάρξει ὁ πρῶτος καὶ γιὰ χρόνια βασικός ἐρμηνευτὴς τοῦ Hans Sachs τῶν *Αρχιτραγουδιστῶν* (τόσο που σχεδὸν εἶχε ταυτιστεῖ με τὸν ρόλο αὐτόν) – ἦταν ἕνας ἀγαπημένος τραγουδιστὴς τοῦ Wagner, πού εἶχε τραγουδήσει καὶ στην γιορτὴ γιὰ τὴν ἐναρξὴ τοῦ χτισίματος τοῦ Bayreuth τὸ 1872.

Ἀλλὰ πρὶν ἀπὸ αὐτὴν τὴν παρουσίαση, τὸ ἴδιο ἐντυπο εἶχε δημοσιεύσει πολιτικὴ ἀνταπόκριση ἀπὸ τὴ Βιέννη, στην ὁποία, ἀν καὶ σχολιαζόταν τὸ Ἀνατολικὸ Ζήτημα καὶ οἱ μάχες που μαίνονταν τὴν εποχὴ ἐκεῖνη στην Βαλκανικὴ, ὁ ἀνώνυμος ἀνταποκριτὴς παρομοίαζε τὰ νέα ἀπὸ τὸ «Θέατρον τοῦ πολέμου», με τὰ νέα γιὰ τὴν παραστάσεις στο Bayreuth (οἱ υπογραμμίσεις τῆς εφημερίδας):

[...] Μέχρι τῆς ὥρας εἰσέτι ἐξακολουθεῖ καὶ καθ' ἐκάστην ὁ τηλεγράφος κομίζει ἡμῖν τὴν εἶδησιν νέας μάχης, εἰ καὶ τὰ τηλεγραφήματα ταῦτα ὁμοιάζουσι μὲ τὰ ἐκ Bayreuth τελευταίως περὶ τῆς τετραλογίας τοῦ Βάγνερ τηλεγραφούμενα. *Πρῶτη ἡμέρα μάχης. Παράστασις τοῦ μελοδράματος Rheingold. Δευτέρα Ἡμέρα. Siegfried* καὶ καθ' ἑξῆς [...].<sup>611</sup>

\*

Ἡ σημαντικότερη ὁμῶς δημοσίευση στον ἐλληνικὸ Τύπο σχετικὰ με τὰ ἐγκαίνια τοῦ θεάτρου τοῦ Bayreuth ἦρθε ἀπὸ ἕνα μικρὸ νησί τοῦ Αἰγαίου, τὴ Σύρο. Ἡ πρωτεύουσά του, Ερμούπολη, ἡ νέα ἐλληνικὴ πόλη που ἀναπτύχθηκε ραγδαίᾳ μετὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1821 πάνω σ' ἕνα ξερονήσι τοῦ Αἰγαίου, φιλοξενούσε ἀπὸ τὸ 1840

<sup>609</sup> Ἀν καὶ ἡ φράση αὐτὴ ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι προϋπήρξε καὶ ἄλλο δημοσίευμα γιὰ τὸ θέμα αὐτό, δὲν ἔχω ἐντοπίσει κάτι σχετικὸ στο συγκεκριμένο ἐντυπο. Εἶναι ὁμῶς πιθανόν, τὸ κείμενο τῆς εφημερίδος νὰ μεταφέρει αὐτούσιο τὸ γαλλικὸ δημοσίευμα τῆς *Journal des Débats*, ἡ ὁποία σὲ προηγούμενο φύλλο τῆς νὰ μιλοῦσε γιὰ τὸ ἴδιο ζήτημα.

<sup>610</sup> *Ἐφημερίς*, 13.8.1876.

<sup>611</sup> «Ἰδιαίτερα Ἀλληλογραφία *Ἐφημερίδος*. Ἐν Βιέννῃ, τῆ 24 Ἀυγούστου», *Ἐφημερίς*, 19.8.1876.



παραστάσεις όπερας.<sup>612</sup> Η έντονη ανάγκη των Ερμουπολιτών για την δημιουργία μιας ευρωπαϊκής κοινωνίας, σε συνδυασμό με την έμφυτη αγάπη τους για την μουσική και τις τέχνες, έθεσαν τις βάσεις για μια σταθερή και, μετά το 1864, οπότε χτίστηκε το Θέατρο Απόλλων, συστηματική οπερατική ζωή στο νησί. Η μικρή έκταση της Ερμούπολης και η σχετική απομόνωση του νησιού δεν αποτέλεσαν εμπόδιο για την δημιουργία μιας υψηλού επιπέδου φιλολογικής και μουσικής ζωής, που είχαν ως αποτέλεσμα και την αντίστοιχη δημιουργία μουσικής κριτικής. Οι μουσικές και οπερατικές εκδηλώσεις πρωτοστατούσαν στις στήλες των καθημερινών εφημερίδων και δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι στο τέλος του αιώνα η παρουσία της μουσικής στον Τύπο ξεπερνούσε σε έκταση – συχνά και σε ποιότητα – και αυτόν της πρωτεύουσας.

Παρά την μεγάλη αγάπη του κοινού για την ιταλική όπερα, οι Ερμουπολίτες φανερώθηκαν ανοιχτοί σε νέα ακούσματα – οι ίδιοι δήλωναν πως κουράζονταν να παρακολουθούν συνεχώς τα ίδια οπερατικά έργα –<sup>613</sup> και δεν υποδέχθηκαν καθόλου άσχημα τη γαλλική όπερα.<sup>614</sup> Αν και η γερμανική όπερα άργησε να δει τα φώτα της ράμπας του Θεάτρου «Απόλλων» της Σύρου, οι φιλόμουσοι Συριανοί δεν περίμεναν τον 20<sup>ο</sup> αιώνα για να γνωρίσουν την γερμανική μουσική. Ήξεραν πολλά έργα Γερμανών συνθετών από συναυλίες ή άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις (όπως φιλολογικές βραδιές που διανθίζονταν με μουσική) ή ακόμα και κοινωνικές συναναστροφές, δηλαδή συναντήσεις σε σπίτια όπου έπαιζαν έργα μουσικής δωματίου ή αποσπάσματα από δημοφιλείς όπερες σε αναγωγή για πιάνο (να θυμίσουμε πως οι παρτιτούρες των έργων αποτελούσαν την εποχή εκείνη σημαντικό δίαυλο γνωριμίας με τα μουσικά έργα). Τέλος, στο ίδιο το θέατρο, το θεατρικό ή μελοδραματικό θέαμα συχνά συμπληρωνόταν από μουσική συναυλία ή ρεσιτάλ τραγουδιού. Ξέρουμε, π.χ., ότι τον Φεβρουάριο του 1889 στο πρώτο διάλειμμα μιας παράστασης της *Gioconda* του Ponchielli, ο Αιμίλιος Γκομφιώτης έπαιξε το 1<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα του Mendelssohn.<sup>615</sup>

Το ενδιαφέρον για τη γερμανική μουσική εμφανίστηκε στην Ερμούπολη αρκετά

<sup>612</sup> Ο θίασος που εγκαινίασε το νεόδμητο Θέατρο Αθηνών (1840), αλλά και μια συστηματική οπερατική ζωή για το κοινό της πρωτεύουσας, ήταν ο ίδιος που λίγες εβδομάδες αργότερα γνώρισε και στην πρωτεύουσα των Κυκλάδων το είδος που έμελλε να κυριαρχήσει στην πολιτιστική ζωή του νησιού μέχρι τα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>613</sup> «Παρατηροῦμεν ἐπιτέλους εἰς τὴν διεύθυνσιν τοῦ θεάτρου ὅτι ὁ Ἕλλην ἀγαπᾶ ἐκ φύσεως τὰς μεταβολὰς καὶ τὸν κουράζει ἢ ἐπανάληψις ἑνὸς μελοδράματος τετράκις καὶ πεντάκις ἐξακολουθητικῶς· πρὸς χάριν τῶν συμφερόντων τῆς συνιστώμεν εἰς αὐτὴν νὰ φέρῃ νέον τι ἐπὶ τῆς σκηνῆς μελόδραμα, καθόσον ἀπὸ τῆς ἐνάργεως τῶν παραστάσεων τέσσερα μόνον τοιαῦτα παρεστάθησαν καὶ ταῦτα ἐξακολουθοῦν νὰ ἐπαναλαμβάνονται καὶ νὰ ἀντεπαναλαμβάνονται», *Αἴολος* (Ερμουπόλεως), 19.1.1852.

<sup>614</sup> Για την υποδοχή της γαλλικής όπερας στην Ερμούπολη και την προτίμησή της έναντι της ελαφρότερης οπερέτας Βλ. Στέλλα Κουρμπανά, «Γαλλικό μελόδραμα ή γαλλικό μελοδραμάτιο; Το σοβαρό και το ελαφρύ μουσικό θεατρικό είδος και η υποδοχή τους στην Ερμούπολη του 1887», *Τριμηνιαίο Δελτίο του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής*, 5 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2007), *Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών*, σ. 11-12.

<sup>615</sup> «Στὸ α' διάλειμμα ὁ μουσικοδιδάσκαλος Αἰμίλιος Γκομφιώτης θὰ ἀνακρούσῃ τὴν α' συναυλίαν τοῦ Μενδελσῶνος», *Πατρὶς* (Ερμουπόλεως), 4.2.1889.

νωρίς. Τον Φεβρουάριο του 1867 το ερμουπολίτικο αναγνωστικό κοινό είχε την ευκαιρία να διαβάσει στην εφημερίδα *Ερμούπολις* το κείμενο «Περὶ τοῦ μουσικοῦ πνεύματος τῶν Γερμανῶν». Το ἄρθρο αυτό, που ο ανώνυμος Έλληνας μεταφραστής είχε αντλήσει «ἐκ τῶν τοῦ Βίκτωρος Οὐγγου» (η πηγή δεν κατονομάζεται αλλά είναι το βιβλίο του Hugo για τον Shakespeare),<sup>616</sup> ξεκινούσε το δημοσίευμα με την επισήμανση: «Ἡ Γερμανία, μήτηρ γενεῶν, λαῶν καὶ ἔθνων, ὡς ἡ Ἀσία, ἔχει ἐν τῇ τέχνῃ ἀντιπρόσωπον αὐτῆς τὸν Βεεθόβεν. Ὁ Βεεθόβεν εἶναι τὸ Γερμανικὸν πνεῦμα», για να εξηγήσει ότι «ἡ ὑψίστη καὶ τελειοτάτη ἔκφανσις» αὐτοῦ «γίνεται ἴσως διὰ μόνης τῆς μουσικῆς, διότι ἡ μουσική, μάλιστα διὰ τὸν ἀόρατον αὐτῆς, ὅπερ ἐν ταυτῇ τῇ περιστάσει θεωρητέον ὡς πλεονέκτημα, ἐξικνεῖται τόσον μακρὰν, ὅσον καὶ τὸ γερμανικὸν πνεῦμα». Ο Hugo θεωρεῖ ότι η μουσική και το τραγούδι εἶναι ἓνα εἶδος ἀπελευθέρωσης για τον γερμανικό λαό, που ἀπὸ τη φύση του εἶναι «πεπιεσμένος», και ἔτσι «πᾶσα ἡ Γερμανία εἶναι μουσική, μέχρις ὅτου καταστῆ ἐλευθερία», για να καταλήξει ότι «τὸ ἄδειν διὰ τὴν Γερμανίαν εἶναι ἴσον πρὸς τὸ ἀναπνεῖν».<sup>617</sup>

Ἡ παγκόσμια γλώσσα της μουσικῆς («τὰ μουσικὰ σημεῖα εἶναι οἷονεὶ καὶ συλλαβαὶ παγκοσμίου τινος γλώσσης») καθιστᾶ τη Γερμανία «θαυμαστὴ ἀρχὴ ἐνότητος καὶ ἐνώσεως», γιατί η μουσική για τη Γερμανία εἶναι κάτι σαν φυσικό φαινόμενο («καθὼς ἐκ τῆς θαλάσσης ἀναβαίνουνσι τὰ σύννεφα, ἅπερ διὰ τοῦ ὑέτου ἀρδεύοντα γονιμοποιοῦσιν τὴν γῆν, οὕτως ἐκ τῆς Γερμανίας πηγάζει ἡ μουσική, ἡ τὰς καρδίας συγκινοῦσα καὶ καταλύγουσα»). Γι αὐτὸ «οἱ μέγιστοι ποιηταὶ τῆς Γερμανίας εἶναι οἱ μουσουργοὶ αὐτῆς, ἡ ἑξαίσιος ἐκείνη οἰκογένεια, ἧς πρῶτιστος καὶ κορυφαῖος ὁ Βεεθόβεν». Ἐτσι πλάι στα ονόματα του Ομήρου, Αἰσχύλου, (για τους Πελασγούς και Ἑλληνες), του Ησαΐα (για τους Εβραίους), του Juvenal (για τους Ρωμαίους), του Dante (για τους Ἰταλούς) και του Shakespeare (για τους Ἀγγλους) – για το πάνθεον αὐτὸ δεν αναφέρεται κάποιος Γάλλος δημιουργός – ο Hugo διαλέγει ἓναν συνθέτη για να εκπροσωπήσει το γερμανικό πνεῦμα, τον Beethoven. Τέλος, ἴσως δεν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι στο βιβλίο του Hugo που χρησιμοποιήθηκε ὡς πηγή, δεν ὑπάρχει κεφάλαιο με τον τίτλο αὐτὸ («Περὶ τοῦ μουσικοῦ πνεύματος των Γερμανῶν»), ἀλλὰ το ἀπόσπασμα αὐτὸ βρίσκεται στο κεφάλαιο ὅπου γίνεται λόγος για τα μεγάλα πνεύματα της Ευρώπης, γεγονός που σημαίνει ὅτι τον ελληνικό τίτλο θα μπορούσαμε να τον ἀποδώσουμε στον ἀνώνυμο Ἕλληνα μεταφραστή. Σε κάθε περίπτωση, το κείμενο αὐτὸ προβάλλει τον γερμανικό ἰδεαλισμὸ στη μουσική ὅπου η μοναδικότητα της τελευταίας ἀναδεικνύεται με το να καθίσταται ἰσάξια με την ποιητικὴ δημιουργία και να τοποθετεῖται ὁ μέγιστος των συνθετῶν Beethoven πλάι στον Ὀμηρο, τον Dante και τον Shakespeare.

Συχνά οἱ ἀναφορὲς στην γερμανικὴ μουσική στην Ερμούπολη εἶχαν μαχητικό χαρακτήρα, ὅπως το κείμενο που γράφτηκε για να υπερασπιστεῖ τα *cafés-chantants*, που την εποχὴ ἐκείνη υφίσταντο ἀρνητικὴ κριτικὴ, ἐπειδὴ κάποιες ἀπὸ τις καλλιτέχνιδες που τα υπηρετούσαν εἶχαν κατηγορηθεῖ για ἀνήθικη συμπεριφορὰ, ὅπως εἶδαμε. Ο ἀνώνυμος συγγραφέας του ἄρθρου «Περὶ ὠδικῶν καφενείων», που

<sup>616</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864.

<sup>617</sup> «Περὶ τοῦ μουσικοῦ πνεύματος τῶν Γερμανῶν», *Ερμούπολις* (Ερμουπόλεως), 16.2.1867.

δημοσιεύτηκε σε δύο συνέχειες στην εφημερίδα *Τὸ Μέλλον τῆς Σύρου*<sup>618</sup> τον Οκτώβριο του 1873, υπεραμνύονταν αυτῶν των χώρων, και μιλούσε για το εἶδος της μουσικῆς που καλλιεργούνταν εκεί. Ἐτσι, σύμφωνα με τον «Κ», τα ὠδικά καφενεῖα συμβάλλουν στην μουσική διαπαιδαγώγηση του λαοῦ, γιατί τον εξοικειώνουν με ἓνα υψηλό εἶδος μουσικῆς, που εἶναι ἡ γερμανική μουσική δημιουργία. Προς επίρρωσιν των ἀπόψεῶν του παρέθετε ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ ἓνα ἄρθρο δημοσιευμένο σε κάποια «τῶν ἐν Εὐρώπῃ ἑλληνικῶν ἐφημερίδων», που υπερασπιζόταν τὴ γερμανική για τὴν ἠθική της ἀξία και ονόμαζε τον Wagner «ὑπάτο» των ζώντων συνθετῶν ὀπερας. Το παραβαλλόμενο ἄρθρο δεν ἦταν ἄλλο ἀπὸ το προαναφερθέν κείμενο της *Κλειῶς* του Αθανάσιου Ευταξία, «Ἡ ἐν Βόννη μουσική πανήγυρις εἰς ἀνάμνησιν τοῦ Ροβέρτου Σχιουμάννου»,<sup>619</sup> που σχολιάστηκε παραπάνω. Ἡ ἐπιλογή του συγκεκριμένου κειμένου ἀπὸ τον Ερμουπολίτη ἀρθρογράφο δηλώνει γνώση των ἐν Εὐρώπῃ τεκταινομένων ἀλλὰ και τὴν ἐπιθυμία παρέμβασης στα ἑλληνικά γεγονότα. Ἀς σημειωθεῖ πως και ὁ Ευταξίας, ἀλλὰ και ὁ Ερμουπολίτης ἀρθρογράφος δεν ἦταν επαγγελματίες δημοσιογράφοι,<sup>620</sup> ἀλλὰ ἀναγνώστες που ἐπιθυμοῦσαν να παρέμβουν με τα κείμενά τους, προτείνοντας μια διαφορετική αἰσθητική θέση σχετικά με τὴν μουσική. Ὅσο για τὴν περίπτωση της Ερμούπολης, ἡ ἀναφορά στο ὄνομα του Wagner, παρότι ἀνήκει σε ἓνα ἀπόσπασμα ἄλλου συγγραφέα, εἶναι – ἀπ’ ὅσο γνωρίζω – ἡ πρώτη στον συριανό τύπο.

Ἡ ἀναφορά ὁμως ἀυτὴ στο ὄνομα του Wagner ἐντάσσεται σε μια γενικότερη μνεία στην γερμανική μουσική και δεν ἀναφέρεται ἰδιαίτερος στην βαγκνεरिकὴ δημιουργία, ἔτσι δεν θα μπορούσαμε ἀκόμη να κάνουμε λόγο για βαγκνερισμό, τὴ στιγμή μάλιστα που οἱ περισσότεροι ἀναγνώστες του ἡμερήσιου τύπου – ὄχι μόνο στην Ελλάδα – δεν γνώριζαν οὔτε το μουσικό οὔτε το θεωρητικό ἔργο του περιώνυμου συνθέτη. Ἡ ουσιαστική γνωριμία με τὸ ἔργο του Wagner στην Ερμούπολη συντελέστηκε τρία ἔτη ἀργότερα. Στο φύλλο της 4<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1876 τῆς ερμουπολίτικῆς εφημερίδας *Ἐξέγερσις* διαβάζουμε:

Ἐν μέσῳ τῆς μονοτονίας τῶν αἵματηρῶν ἐν τῇ Ἀνατολῇ σκηνῶν, ἣτις ἀπορροφᾷ τὴν δημοσίαν προσοχὴν ἀπὸ τοσοῦτων μηνῶν,<sup>621</sup> ἠγέρθη πρὸ ἡμερῶν ἐν Εὐρώπῃ ὅλως εἰρηνικὸν τὸ περὶ μουσικῆς ζήτημα, ὅπερ ἤγαγον ἐπὶ τοῦ τάπητος αἱ παραστάσεις τῆς *Τετραλογίας* τοῦ Βάγνερ, ἔργον κολοσσιαῖον, ὅπερ, ὅπως δήποτε και ἂν κριθῆ, θὰ καθέξη εἰς τὸ μέλλον θέσιν συμβεβηκότος μεγίστης σπουδαιότητος ἐν τῇ τέχνῃ.

Μεταξὺ τῶν πολλῶν πραγματειῶν αἵτινες ἐπὶ τοῦ ἀντικειμένου τούτου

<sup>618</sup> «Περὶ ὠδικῶν καφενείων (Caffé-chantants)», *Τὸ Μέλλον τῆς Σύρου* (Ερμουπόλεως), 3.10.1873 – 11.10.1873.

<sup>619</sup> *Κλειώ* (Τεργέστης), 1/13.9.1873, 22.9/4.10.1873 και 20.10/1.11.1873.

<sup>620</sup> Ὁ «Κ» του *Μέλλοντος Σύρου* σημειώνει στην ἀρχὴ του κειμένου του: «Ἐμεῖς οἱ ἐξ ἐπαγγέλματος δημοσιογράφοι», ἀναφερόμενος με ὄχι ἰδιαίτερα κολακευτικό τρόπο στους Ἕλληνες δημοσιογράφους, ἐνῶ ὁ Ευταξίας στο τέλος του ἀρθρου του ἐκφράζει τὴν ἐλπίδα ἡ εφημερίδα να δημοσιεύσει τὸ κείμενό του, τὸ ὁποῖο ἐλπίζει να ἀποτελέσει ἀφορμὴ για να διαδοθῶν τα ἔργα του Schumann μεταξύ των συμπατριωτῶν του.

<sup>621</sup> Θα πρέπει να ἀναφέρεται στον Σερβοτουρκικό πόλεμο που εἶχε ξεσπάσει τον Ιούνιο του 1876.

ἔγραψαν, ἐξελέγαμεν τὴν τοῦ Βίκτορος [sic] Filippi,<sup>622</sup> πολυμαθοῦς καὶ ζωηροῦ κριτικοῦ τῆς ἔφημερίδος *Καρτερία*, ὅστις ὡς θὰ παρατηρήσωσιν οἱ ἡμέτεροι ἀναγνῶσται, μολονότι ἐνθουσιώδης ὄπαδὸς τοῦ διασήμου Γερμανοῦ αἰρεσιάρχου τῆς μουσικῆς τοῦ *Μέλλοντος*, ἀναμιγνύει ἐν ἀμερολήπτῳ πνεύματι, μετὰ τῶν ἐγκωμίων τὰς ἐπικρίσεις.<sup>623</sup>

Το κείμενο αὐτό, γραμμένο ἀπὸ τον Ἕλληνα συντάκτη της ερμουπολίτικης εφημερίδας, προλόγιζε τη σειρά των επτά – διαθέσιμων σήμερα<sup>624</sup> – επιφυλλίδων που είχαν ὡς τίτλο «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία». Επρόκειτο για την ελληνική μετάφραση των ιταλικῶν επιφυλλίδων που ο Filippo Filippi ἔστειλε σε καθημερινή βάση ἀπὸ το Bayreuth στη μιλανέζικη *Perserveranza*, ἡ οποία τα δημοσίευε ἀμέσως (περίπου δύο επιφυλλίδες τὴν εβδομάδα). Ἔτσι οἱ Ἴταλοί – καὶ δια της ερμουπολίτικης *Ἐξεγέρσεως* οἱ Ἕλληνες – ἀναγνώστες είχαν τὴν ευκαιρία νὰ παρακολουθήσουν μέρα με τὴ μέρα, ἐν εἶδει καλλιτεχνικοῦ ρεπορτάζ, τὸν παλμό της μεγάλης γιορτῆς τοῦ ἀνοίγματος τοῦ Bayreuth.

Το μικρὸ εἰσαγωγικὸ κομμάτι που προλογίζει τὸ κείμενο τοῦ Filippi θὰ μπορούσαμε με σχετικὴ ἀσφάλεια νὰ το ἀποδώσουμε στὸν ἐκδότη της εφημερίδας, Δημοσθένη Λυμπερίου, ὁ οποίος πιθανόν νὰ εἶναι καὶ ὁ μεταφραστὴς τοῦ ιταλικοῦ πρωτοτύπου (δεδομένου ὅτι ἐλλεῖπει τὸ φύλλο στο ὁποῖο δημοσιεύθηκε ἡ τελευταία συνέχεια τοῦ κειμένου καὶ στο ὁποῖο ἐνδεχομένως νὰ ἀναφερόταν τὸ ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ). Ὁ Δημοσθένης Λυμπερίου, ἐκτὸς ἀπὸ σπερόφιλος καὶ ιταλομαθὴς ὅπως εἶδαμε (εἶχε μεταφράσει καὶ ἐκδώσει τὸ λιμπρέτο της *Traviata* καὶ της *Lucia di Lammermoor*, μάλιστα τὸ δεύτερο ἀπὸ τὸ τυπογραφεῖο της εφημερίδας *Ἐξέγερσις*),<sup>625</sup> θὰ πρέπει νὰ διατηροῦσε καὶ σχέσεις με τὴν γειτονικὴ χώρα, καθὼς ὁ ἀδελφός του Γρηγόριος, θὰ ἀναλάμβανε λίγο ἀργότερα (μαζὶ με τὸν Α. Βολανόπουλο) τὴ συγκρότηση καὶ οργάνωση θιάσου ἀπὸ τὴν Ἰταλία γιὰ τὴν Ὀπερα της Ἐρμούπολης. Σε κάθε περίπτωση, ὁ ἄνθρωπος που βρισκόταν πίσω ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ ιταλικοῦ κειμένου στα ἐλληνικά φανερῶνεται γνῶστης τοῦ ζητήματος που εἶχε ἐγείρει ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγκνερ στὴν Ἐυρώπη (εἶναι σαφὴς ὁ υπαινιγμὸς «ὅπως δῆποτε καὶ ἂν κριθῆ, θὰ καθέξῃ εἰς τὸ μέλλον θέσιν συμβεβηκότος μεγίστης σπουδαιότητος ἐν τῇ τέχνῃ»).<sup>626</sup>

<sup>622</sup> Το βαφτιστικὸ ὄνομα τοῦ Filippi δὲν ἦταν Vittorio, ἀλλὰ Filippo, τὸ σφάλμα εἶναι ὅμως δικαιολογημένο, καθὼς ὁ Filippi εἶχε υπογράψει ὅλες του τις επιφυλλίδες μόνο με τὸ ἐπίθετό του («Filippi»).

<sup>623</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ἐρμουπόλεως) 4.9.1876.

<sup>624</sup> Ἡ μοναδικὴ σειρά της εφημερίδας αὐτῆς που ἔχω καταφέρει νὰ ἐντοπίσω (στὴν Βιβλιοθήκη της Βουλῆς) εἶναι ἐλλιπὴς καὶ ἔτσι δὲν ἔχει βρεθεῖ τὸ τέλος αὐτῶν των δημοσιεύσεων, που στο σύνολό τους θὰ πρέπει νὰ ἦταν οκτώ. Στὴν τελευταία σωζόμενη επιφυλλίδα ὑπάρχει ἡ σημείωση «ἔπεται τὸ τέλος». Οἱ ιταλικὲς πάντως επιφυλλίδες εἶναι δέκα ἀλλὰ ἡ ἐλληνικὴ ἀπόδοση παραλείπει κάποια πράγματα, γεγονός που σημαίνει πως κατὰ πάσα πιθανότητα μας λείπει μόνο ἡ τελευταία επιφυλλίδα.

<sup>625</sup> Βιολέτα Βαλερὸν ἢ Ἡ Ἀποπεπλανημένη, δρᾶμα εἰς 3 πράξεις, ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ, ὑπὸ Δ. Ν. Λυμπερίου, Ἐν Ἐρμουπόλει, Τύποις Ν. Βαρβαρέσου, 1859· Λουκία Λαμερμούρ, μελόδραμα, μετάφρασις ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ, Ἐν Ἐρμουπόλει, Τύποις Ἐξεγέρσεως, 1874.

<sup>626</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ἐρμουπόλεως) 4.9.1876.

Ιδιαίτερη σημασία έχει και η επιλογή του συγκεκριμένου κειμένου από τον Έλληνα συντάκτη. Το κείμενο του Filippi επελέγη γιατί «μολονότι ένθουσιώδης όπαδός του διασήμου Γερμανού αίρεσιάρχου τής μουσικής του Μέλλοντος», συνδύαζε «έν άμερολήπτω πνεύματι, μετά τών έγκωμίων τας έπικρίσεις».<sup>627</sup> Αν και ο Arthur Pougin δεν θεωρούσε τον Filippi πραγματικό βαγκνεριστή,<sup>628</sup> είναι γεγονός ότι ο Ιταλός μουσικός κριτικός υπήρξε ο «απόστολος του Wagner στην Ιταλία».<sup>629</sup> Παρότι δεν απαρνούνταν την ιταλική μουσική – μάλιστα θαύμαζε ιδιαίτερα τον Verdi, ήταν φίλος του Boito και από τους πρώτους που υποστήριξαν τον Puccini – ο Filippi έδωσε πραγματική μάχη για την υποδοχή και αποδοχή του Wagner στην Ιταλία, υποστηρίζοντας ότι οι συμπατριώτες του είχαν πολλά να κερδίσουν από την γνωριμία και αφομοίωση της ξένης μουσικής δημιουργίας. Ο Filippi θεωρήθηκε ένας από τους σημαντικότερους και σοβαρότερους μουσικούς κριτικούς της χώρας του, καθώς ήταν από τους πρώτους που προσπάθησαν να δώσουν στις κριτικές τους έναν χαρακτήρα ουσιαστικότερο από εκείνον της απλής ανταπόκρισης, δηλαδή, να γράφουν μουσική κριτική με τη σύγχρονη σημασία του όρου. Στοχεύοντας στην καλλιέργεια του αναγνωστικού του κοινού,<sup>630</sup> εμπλούτιζε τα κείμενά του με πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία, καθιστώντας τα ευανάγνωστα και απολαυστικά, έτσι ώστε να κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον των αναγνωστών του και ταυτόχρονα να τους επιμορφώνει. Δεν είναι τυχαίο ότι μετά από κάθε πρεμιέρα, οι Ιταλοί περίμεναν να ακούσουν «τί θα πει ο Filippi».<sup>631</sup> Ας σημειώσουμε ότι ο ανοιχτός, σε νέα ακούσματα, Ιταλός κριτικός ήταν από τους πρώτους που θα υποδέχονταν με θερμότητα και ενθουσιασμό τον πρωτοεμφανιζόμενο, εν έτει 1886, Σπύρο Σαμάρα στο Teatro Carcano του Μιλάνου, όταν θριάμβευσε η *Flora Mirabilis*.<sup>632</sup>

Ο Filippi ταξίδευε συχνά στο εξωτερικό για να παρακολουθεί διάφορα καλλιτεχνικά γεγονότα (όχι μόνο μουσικά). Ο θαυμασμός του για τη μουσική του Wagner, που είχε ξεκινήσει «την ημέρα που άκουσ[ε] για πρώτη φορά τις βαθιές αρμονίες του χορού των προσκυνητών του *Tannhaüser*»,<sup>633</sup> δεν θα του επέτρεπε να απουσιάζει από τις παραστάσεις των έργων του Wagner στην Βαϊμάρη το 1870.<sup>634</sup> Οι

<sup>627</sup> Ο.π.

<sup>628</sup> Υποστηρίζοντας ότι ο Filippi αγαπούσε την μουσική του Wagner, αλλά δεν συντασσόταν με τις αισθητικές του απόψεις. (F.-J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Biographie générale de la Musique*, Supplément et Complément. Publié sous la direction de Arthur Pougin, Paris, 1881 (ανατύπωση 2001), λήμμα «Filippo Filippi»).

<sup>629</sup> Gioralano Gasparella, *Filippo Filippi, Un critico d' arte e musicista*, Firenze, Ufficio della Rassegna Nazionale, 1901, σ. 24

<sup>630</sup> «Για να μορφώσουμε το κοινό στην Μεγάλη Τέχνη, όπως λέει ο Filippi», σημείωνε ο Verdi σε επιστολή του προς τον Arrivabene (Giuseppe Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer. Edizione rivista di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 2001, σ. 429). Πρβλ. και την καλύτερη, κατά τη γνώμη μου μονογραφία για τον Filippi, από τον Gioralano Gasparella, *ό.π.*, σ. 16.

<sup>631</sup> Gasparella, *ό.π.*, σ. 14.

<sup>632</sup> Από τις στήλες της ίδιας εφημερίδας στην οποία είχε δημοσιεύσει την κριτική για την βαγκνερική τετραλογία. *La Perseveranza*, 31.5.1886. Βλ. σχετικά και κεφάλαιο επτά.

<sup>633</sup> Filippo Filippi, *Musica e Musicisti, critiche, Biografie ed esecuzioni*, Milano, Brigola, 1876, σ. 211.

<sup>634</sup> Χαρακτηριστική είναι η απάντηση που έδωσε ο Filippi στον Wagner, όταν ο τελευταίος τον ρώτησε ενοχλημένος, γιατί είχε πάει απρόσκλητος στην κλειστή συναυλία με έργα του στη Βενετία το 1882:

ανταποκρίσεις από αυτό το ταξίδι, δημοσιεύτηκαν αρχικά στην εφημερίδα *Perseveranza* και ονομάστηκαν «*Viaggio musicale nelle regioni dell' avvenire*» («Μουσικό ταξίδι στις χώρες του μέλλοντος»), ενώ τυπώθηκαν σε βιβλίο το 1876 (το οποίο κυκλοφόρησε αμέσως και στα γερμανικά) δηλαδή τη χρονιά που ο Filippi πραγματοποίησε το «Δεύτερο μουσικό ταξίδι στις χώρες του μέλλοντος» για να παρακολουθήσει την πρεμιέρα της *Τετραλογίας* στο Bayreuth. Και αυτές οι ανταποκρίσεις που δημοσιεύθηκαν στην *Perseveranza* και αποτέλεσαν το βασικό κορμό του ελληνικού κειμένου της ερμουπολίτικης *Έξεγέρσεως* κυκλοφόρησαν σε βιβλίο το 1881.<sup>635</sup>

Ο Έλληνας μεταφραστής ξεκίνησε την δημοσίευση του κειμένου τού Filippi στις 4 Σεπτεμβρίου 1876 (π. ημ.) λίγες ημέρες πριν το τέλος της δημοσίευσης του ιταλικού πρωτοτύπου, που έλαβε χώρα στις 25 Αυγούστου 1876 με το νέο ημερολόγιο (δηλαδή 6 Σεπτεμβρίου με το παλιό, που ίσχυε στην Ελλάδα). Η ελληνική απόδοση είναι πιστή, αλλά ο μεταφραστής δεν μετέφρασε ολόκληρο το κείμενο, επέλεξε το μεγαλύτερο μέρος του, εξαιρώντας κάποια περιορισμένης έκτασης σημεία, που ο ίδιος θεώρησε ότι δεν ήταν απαραίτητα για το ελληνικό κοινό, είτε επισημαίνοντάς το (όπως στην περίπτωση της διανομής των ρόλων),<sup>636</sup> είτε αποσιωπώντας το (όπως σε αρκετές περιπτώσεις, όπου ο Ιταλός συγγραφέας υπεισερχόταν σε λεπτομέρειες), πράγμα όχι αδόκιμο δεδομένου ότι και ο ίδιος ο Filippi στην κατοπινή έκδοση των κριτικών του έκανε μικρές παρεμβάσεις.<sup>637</sup> Πιο ενδιαφέρουσες είναι κάποιες μικρές προσθήκες του Έλληνα μεταφραστή, όπως με αφορμή την πρώτη αναφορά στο Bayreuth, όπου εξηγείται ότι πρόκειται για την Βαυαρική πόλη όπου παίχτηκε η *Τετραλογία*.<sup>638</sup> Το κείμενο της *Έξεγέρσεως* αποτελεί έναν πλήρη οδηγό γνωριμίας με το έργο του Wagner και ταυτόχρονα μεταφέρει στην Ερμούπολη του 1876 μια άμεση εμπειρία από την πρώτη παράσταση στο ναό της τέχνης του Γερμανού συνθέτη. Εκτός από την περιγραφή του χώρου, την υπόθεση των έργων και το νόημά τους, τη σκηνοθεσία και τα σκηνικά εφέ και βεβαίως την ιδιαιτερότητα της μουσικής του Γερμανού συνθέτη, τα σχόλια του Filippi μάς θυμίζουν πράγματα που σήμερα θεωρούμε δεδομένα, αλλά την εποχή εκείνη ήταν πραγματικά πρωτόφαντα, όπως για παράδειγμα το γεγονός ότι ο χώρος της πλατείας σκοτείνιαζε εντελώς πριν και καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης, με αποτέλεσμα ο κριτικός μας «ένῳ εἶχ[ε] προετοιμάσει μολυβδοκόνδυλον, ὅπως κρατήσ[η] σημειώσεις τινάς [...] οὔτε τὴν ῥίνα τοῦ παρακαθημένου [τ]ου ἠδύνα[το] νὰ διακρίν[η]».<sup>639</sup>

---

«Όπου υπάρχει μουσική του Wagner υπάρχει και ο Filippi!», Gasparella, *ό.π.*, σ. 16.

<sup>635</sup> Filippo Filippi, (note e appendici), *Secondo viaggio nelle regioni dell' avvenire, coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner*, Milano, Fratelli Dumolara, 1881.

<sup>636</sup> «Η βαγνεριανή τετραλογία», *Έξέγερσις* (Ερμουπόλεως), 11.9.1876.

<sup>637</sup> Filippo Filippi, (note e appendici), *Secondo viaggio nelle regioni dell' avvenire, ό.π.* Στα προλεγόμενά του ο συγγραφέας επισημαίνει πως τα κείμενα αυτά γράφτηκαν εν θερμώ και αποπνέουν την αμεσότητα της πρώτης εντύπωσης, κάτι που ο ίδιος δεν θέλησε να αλλάξει στην εν λόγω έκδοση, όμως, είναι γεγονός ότι ο Filippi αφαίρεσε κάποιες παραγράφους από το αρχικό κείμενο.

<sup>638</sup> «Η βαγνεριανή τετραλογία», *Έξέγερσις* (Ερμουπόλεως), 4.9.1876.

<sup>639</sup> «Η βαγνεριανή τετραλογία», *Έξέγερσις*, (Ερμουπόλεως), 18.9.1876. Το ιταλικό πρωτότυπο στο φύλλο της 17<sup>ης</sup> Αυγούστου 1876 της *Perseveranza*. Για το black-out στην πρεμιέρα του *Δαχτυλιδιού*,

Ο Filippi, που όπως είπαμε, ήταν ένας κριτικός που δεν αρκούσαν στην απλή περιγραφή και αποτίμηση των μουσικών γεγονότων, ξεκινούσε την αφήγησή του με κάποιες γενικές αισθητικές απόψεις για την μουσική, όπως το ζήτημα του διαχωρισμού μεταξύ λόγιας και λαϊκής τέχνης, υποστηρίζοντας πως αν και υπάρχει η τέχνη που γίνεται για τον λαό και εκείνη που γίνεται για τους λογίους, η «ἀληθής τέχνη εἶναι μία καὶ μόνη καὶ [...] ἀποτελεῖ πυραμίδα ὑψηλὴν ἐν τῇ βάσει τῆς ὁποίας ἴσταται τὸ χυδαῖον καὶ πᾶσα μετριότης [...] ἐφόσον ἡ τέχνη ὑψοῦται τοσοῦτον σπανιώτεροι οἱ ἐκτιμῶντες αὐτὴν καθίστανται».<sup>640</sup> Το σχόλιό του αυτό σχετίζεται με δυσκολία κατανόησης των έργων του Wagner (που ήταν σημαντικό ζήτημα στην Ιταλία της εποχής) και ερμηνεύει το φόβο «τοῦ βαγνερισμοῦ καὶ ἐν γένει τῶν ὑπεραλπειῶν», λόγω της «πρόληψης τοῦ ἔθνισμοῦ» που χαρακτηρίζει τους συμπατριώτες του.<sup>641</sup>

Σχετικά με την γιορτή του Bayreuth, η παρακάτω παράγραφος δίνει στο στίγμα της αίσθησης που δημιουργούσε στους ανθρώπους της εποχής:

Ἐν τῇ καλλιτεχνικῇ ταύτῃ ἀτμοσφαῖρα ζῆ τις ἐν ἑτέρῳ κόσμῳ. Ἀδύνατον καθίσταται νὰ κατανοῆσαι τινα τὴν ἀξίαν τῆς ὑπολήψεως καὶ τοῦ θαυμασμοῦ, ἅπερ ὀφείλονται τῷ Βάγνερ κατορθώσαντι, ὅπως ἐπιτύχη τοσοῦτω θαυμάσια ἀποτελέσματα. Ὑπῆρξεν ἀληθῶς τόλμη μεγίστη τὸ ἐπιχειρῆσαι τὴν δραματούργησιν καὶ μελοποιήσιν τῶν Nibelungen, ἀλλ' ὑπῆρξεν, πρὸς τούτοις, τεραστία καὶ ἡ πραγματοποίησις τῶν ὄσων σήμερον βλέπομεν, ἥτοι τὴν μικρὰν ταύτην πόλιν, χθὲς ἀφανῆ καὶ σήμερον διάσημον, τόσῳ μέγα θέατρον ἀνεγερμένον, χάριν τῆς παραστάσεως τοῦ ἔργου τούτου μόνον, ὑπὲρ τῆς ἐκτελέσεως τοῦ ὁποίου ὅλως ἕκτακτα μέσα τίθενται εἰς ἐνέργειαν. Ὑπὲρ τῆς ἐκτελέσεως ταύτης ἐπίσης συρρέουσιν ἅπαναι αἱ μουσικαὶ ἐπισημότητες τῆς Γερμανίας, συνέρχονται δὲ αὐτοκράτορες, βασιλεῖς, πρίγκιπες καὶ τὸ ἄνθος τῆς εὐρωπαϊκῆς νοημοσύνης. Ἐκτὸς τοῦ αὐτοκράτορος τῆς Γερμανίας καὶ τῆς Βρασιλίας, ἔσονται κατὰ τὴν ἐσπέραν ταύτην ἐν τῷ θεάτρῳ δέκα ἕτεροι ἐστεμμέναι κεφαλαί. Ἡ πολιτικὴ, ἡ διπλωματία, ἡ ἀριστοκρατία, ἡ τέχνη, ἡ φιλολογία, ἡ κριτικὴ, ἀντιπροσωπευθήσονται αὐτῷ. Ἄπαντα δὲ ταῦτα χάριν τοῦ Βάγνερ.<sup>642</sup>

Από την μακρά αυτή αφήγηση των Filippi – Λυμπερίου αξίζει να παραθέσουμε κάποια αποσπάσματα ακόμη για να δούμε πώς βίωνε ένας θεατής του 1876 (και

---

που στην ουσία εγκαινίασε την πρακτική της συσκότισης του χώρου της πλατείας στο θέατρο, βλ. Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven & London, Yale University Press, 2006, σ. 94, όπου υποστηρίζεται, με τεκμήρια της εποχής, ότι η πλήρης αυτή συσκότιση κατά την πρώτη παράσταση του *Rheingold* δεν έγινε σκόπιμα από την πλευρά του συνθέτη, αλλά οφειλόταν σε τεχνικό πρόβλημα, το οποίο διορθώθηκε σε επόμενες παραστάσεις. Η πραγματική πρόθεση του Wagner ήταν να υπάρχει ένας πολύ χαμηλός φωτισμός στον χώρο της πλατείας, αλλά όχι το πλήρες σκοτάδι.

<sup>640</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ερμουπόλεως), 4.9.1876.

<sup>641</sup> Ο.π.

<sup>642</sup> Ο.π., 11.9.1876.

μάλιστα δεδηλωμένος οπαδός του Wagner) την εμπειρία του Bayreuth, αλλά και για να αντιληφθούμε τί είχε την ευκαιρία να διαβάσει ο ελληνόφωνος αναγνώστης της εποχής σχετικά με αυτό το θέμα:

Τὸ μελόδραμα *Nibelungen* ἐστὶν ἡ τελευταία καὶ τολμηροτέρα ἔκφρασις τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Βάγνερ. Ἡ ἡμέρα τῆς χθὲς κατέστη ἀξιωματικὸν ἐκείνου διὰ τὴν βαγνεριανὴν τέχνην, ὡς καταδείξασα τὸ ἀπόγειον καὶ ἐν ταυτῷ καθιερώσασα τὴν ἀδιάλλακτον ἀποκλειστικότητα αὐτῆς. Ἄπαντες κατὰ τὴν χθεσινὴν ἐσπέραν, ἀπὸ τοῦ Ἀυτοκράτορος Γουλιέλμου μέχρι τοῦ τελευταίου ιδιώτου, διετελοῦμεν ὑπὸ τὸ κράτος ἐντυπώσεων ὑψηλῶν πραγμάτων, ἐγινώσκοντες ὅτι παρευρισκόμεθα ἐν τῇ παραστάσει τοῦ προλόγου, ἔργου κολοσσιαίου· ἀλλὰ μολονότι τεθαμβωμένοι ὑπὸ τῶν σκηρικῶν θαυμάτων, ἄπερ μετέφερον ἡμᾶς ἐν ἰδανικῷ καὶ φαντασιώδει κόσμῳ, διετελοῦμεν ἅπαντες πεπεισμένοι ὅτι μήτε τὸ μελόδραμα τοῦτο, μήτε ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἐγράφησαν διὰ τὸν λαόν. Οὐδόλως αἰσθάνθημεν ἀνίαν, καθόσον τὸ ἀλλόκοτον, ὁ νεωτερισμός, ἡ μεγαλοπρέπεια τοῦ θεάτρου ἤρκεσαν ὅπως κρατῶσιν ἡμᾶς προσηλωμένους, χωρὶς ν' ἀνοιγοκλείσομεν τὰ βλέφαρα πρὸς τὸ πυκνὸν ἐκεῖνο ὑλικὸν καὶ ἠθικὸν σκότος, ἀλλὰ διετελοῦμεν κεκοπιακότες, καταβεβλημένοι, σύννοες, σχεδὸν καταπεπληγμένοι. Ἐπεγγειλάμην ὅπως ἐκθέσω τὰς ἐντυπώσεις ἐμοῦ καὶ τοῦ κοινοῦ, ὁποῖαι ἀληθῶς αὐταὶ ὑπῆρξαν, ὁ δ' εὐμενῆς ἀναγνώστης ὄψεται, ὅτι δὲν παραβαίνω τὴν ἐμὴν ὑπόσχεσιν.

Ἡ αἴθουσα τοῦ θεάτρου κατεσκευασμένη ἀμφιθεατρικῶς, ἦν ἤδη πλήρης ἀπὸ τῆς 6<sup>ης</sup> ὥρας. Μολονότι ὁ Βάγνερ ἐν τῇ τέχνῃ ἐστὶν ἀριστοκράτης, ἐν τῇ κατατάξει τῶν θέσεων ἐδείχθη δημοκρατικώτατος, φροντίσας ὅπως ἅπασαι διατελῶσιν ἴσαι πρὸς ἄλληλας, ἐκτὸς τοῦ κυκλικοῦ θεωρείου, ἄνωθεν τῶν βαθμίδων κειμένου, ὅπερ ἦν προωρισμένον τῷ ἡγεμόνι καὶ τοῖς ξένοις αὐτοῦ. Κατὰ τὴν χθεσινὴν ἐσπέραν, ἐπὶ τῶν ἱκανῶς εὐρυχώρων ἐκείνων θρονείων, εἰς τὰ ὁποῖα εὐχερῶς τις ἀνέρχεται, διὰ τινῶν πλαγίων εισόδων, ἐκαθέζετο πλῆθος μοναδικὸν εἰς τὸ εἶδος του, ἀληθὲς καλειδοσκόπιον παριστῶν. Ἡκούοντο λαλούμεναι ἅπασαι αἱ γλῶσσαι, ἀλλὰ πρὸ πάντων ἡ Γερμανικὴ. Πλείσται κυρίαί, ἄνευ τοῦ ἐν τοῖς θεάτροις εἰθισμένου καλλωπισμοῦ, ἅπασαι ἀνήσυχοι, περιέργοι καὶ τρέμουσαι ἐν τῷ σπασμωδικῷ αὐτῶν βαγνερισμῷ. Ἦλθον πλείστοι Ἄγγλοι καὶ Ἀμερικανοί.

Ἀκριβῶς κατὰ τὴν 7<sup>ην</sup> ὥραν ἀκούεται ἔνδοθεν τῆς σκηνῆς ὁ ἦχος σάλπιγγος, ἀγγέλλων τὴν ἀφίξιν τῶν ἡγεμόνων. Ὅποταν ὁ Ἀυτοκράτωρ παρουσιάθῃ εἰς τὸ θεωρεῖον, ἠκούσθησαν τρεῖς ὁμόφωνοι ζητωκραυγαί, δι' ἀκριβείας καὶ κανονικότητος στρατιωτικοῦ γυμνασίου. Οὐδὲν ἕτερον.

Αἴφνης ἡ αἴθουσα ἐβυθίσθη ἐν τῷ σκότει, ἐμείναμεν δ' ἐν τῇ ζοφερᾷ ἐκείνῃ σκοτία, καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως τοῦ *Rheingold*, δηλαδὴ ἐπὶ τρεῖς κατὰ συνέχειαν ὥρας, ἄνευ οὐδενὸς διαλείμματος. Ἐγὼ εἶχον προετοιμάσει μολυβοκόνδυλον, ὅπως κρατήσω σημειώσεις τινάς, ἀλλ' οὔτε τὴν ῥίνα τοῦ παρακαθημένου μοι ἡδυνάμην νὰ διακρίνω. Ὁ *Rheingold* ἔχει εἰσαγωγὴν ὠραιότητα, ἣν συνοδεύει διάλογος τῶν Νυμφῶν τοῦ Ῥήνου μετὰ



του Άλβερίχου ἐν τοῖς σπλάχνοις τοῦ ποταμοῦ, ἢ κάλλιον εἰπεῖν ὑπὸ τὸ ὕδωρ. Ἐν τῇ μουσικῇ ταύτῃ, ἣτις ἀπομιμεῖται τὸν ἤρεμον βορβουρυγμὸν τοῦ ποταμοῦ, συνοδεύουσα τὰ φαιδρὰ ἄσματα τῶν Νυμφῶν τοῦ Ῥήνου, ὑπάρχει ποίησις, μαγεία καὶ ἰδανικότης ἀνέκφραστα. Κατὰ τὴν ἀνύψωσιν τῆς ἀυλαίας καὶ ἡ σκηνή, ὡς ἡ πλατεῖα ἦν βεβυθισμένη ἐν τῇ βαθυτέρᾳ σκοτίᾳ. Οἱ ἤχοι ἐξήρχοντο ἐκ τοῦ βάθους τοῦ μυστηριώδους κόλπου, μετ' ἀποτελέσματος θαυμασίου. Ὑπὸ τὸν συμβολικὸν ἐκείνον ποταμὸν ἄρχεται ὁ ἀγὼν μεταξὺ τῶν τριῶν γενεῶν τῶν Θεῶν, τῶν Γιγάντων καὶ τῶν Νάνων. Αἱ Νύμφαι τοῦ Ῥήνου φοροῦσι τὸν ἀποτρόπαιον χρυσόν, τὸν ὁποῖον ὁ Άλβερίχος, βασιλεὺς τῶν Νάνων, ἀρπάζει, ὅπως ἐξ αὐτοῦ κατασκευάσῃ κατόπιν τὸν δακτύλιον τῶν Nibelungen, σύμβολον μίσους καὶ δυστυχίας. Ἐνταῦθα ἐν Bayreuth, ἡ παριστῶσα τὸν Ῥήνον σκηνὴ τιμᾷ ὑπερβαλλόντως τὸν Brandt, τὸν διάσημον μηχανικὸν τῆς Man[n]heim. Φαίνεται ἡ βραχῶδης κοίτη τοῦ ποταμοῦ, τὸ ῥέον κυανοῦν ὕδωρ, αἱ ἀντανακλάσεις τοῦ χρυσοῦ, ἅπαντα τὰ χαριέστερα καὶ μᾶλλον αἰθέρια φῶτα, ἐν τῷ μέσῳ δὲ τῶν ψιθυριζόντων ἐκείνων κυμάτων νήχονται αἱ τρεῖς Νύμφαι, αἵτινες πράγματι αἰωροῦνται ἐν τῷ αἰθέρι. Ἐνταῦθα μουσικῇ, ποίησις καὶ μηχανισμὸς συντελοῦσιν ἀπὸ κοινοῦ ὑπὲρ τοῦ ἀποτελέσματος. Ἡ τριωδία μεταξὺ Βογλίνδης, Βελλεγούνδης καὶ Φλοσσίδης εἶναι ἀξιοθαύμαστος. Κατέρχεται κατόπιν νεφέλη τις καὶ ἡ σκηνὴ μεταβάλλεται, ἀλλὰ χωρὶς ἡ μουσικὴ νὰ λήξῃ καὶ χωρὶς νὰ ἐκλείψῃ τὸ ἐν τῇ πλατείᾳ σκότος [...].

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ κοινόν, διέμεινε προσέχον καὶ ἥσυχον καὶ δὲν ἐχειροκρότησε εἰ μὴ τὸν Φόγγελ, διαρκούσης τῆς παραστάσεως. Ἐπομένως τὸ σκότος ἐστὶ μέγας χαλινὸς τοῦ ἐνθουσιασμοῦ, οὕτω δὲ μεταξὺ τῶν πολλῶν πραγμάτων, ἅτινα μετὰ δυσχερείας ἐκτελοῦνται ἐν τῷ σκότει, συγκαταλέγεται καὶ τὸ χειροκροτεῖν.

Χειροκροτήσεις ζωηρόταται ἐξερράγησαν ἐξ ἀπάντων τῶν μερῶν, μετὰ τὸ πέρας τῆς παραστάσεως, πλεῖσται δὲ φωναὶ ἐκάλουν τὸν Βάγνερ. Ἄλλ' ὁ Βάγνερ δὲν παρουσιάσθη, ἔπραξε δέ, κατ' ἐμέ, ἄριστα.<sup>643</sup>

Ενδιαφέρον ἔχει καὶ ἡ περιγραφή των αντιδράσεων τοῦ κοινού τοῦ σημαντικώτατου αὐτοῦ καλλιτεχνικοῦ γεγονότος. Ὅπως εἶναι φυσικόν, μετὰ ἀπὸ κάθε παράσταση, ἔλαβαν χώρα διάφορες συζητήσεις, οἱ ὁποῖες «περιστρέφοντ[ο] ἐπὶ τοῦ εἴδους τῆς μουσικῆς καὶ ἐπὶ τοῦ παραδεκτοῦ ἢ μὴ αὐτῆς, καθὼς καὶ περὶ τῆς ποσότητος καὶ τῆς ποιότητος τῶν ἐν αὐτῇ καλλονῶν».<sup>644</sup> Βεβαίως, ἀκόμη καὶ οἱ πιο δύσπιστοι ἀναγνώριζαν τὴν μεγαλοφυΐα καὶ τὴν πρωτότυπὴ ἐμπνευση τοῦ συνθέτη: «οὐδεὶς ὁμῶς ἀρνεῖται τὴν μεγαλοφυΐαν τοῦ Βάγνερ καὶ τὴν ἀξίαν τῶν ἔργων αὐτοῦ».<sup>645</sup>

Συναρπαστικὸν θα πρέπει νὰ ἦταν γιὰ τὸν Ἕλληνα ἀναγνώστη τῆς ἐποχῆς νὰ διαβάξῃ καὶ τὴν περιγραφή τοῦ Wagner:

<sup>643</sup> Ο.π., 18.9.1876.

<sup>644</sup> Ο.π., 2.10.1876.

<sup>645</sup> Ο.π.

Ὁ Βάγνερ ἦν κατὰ τὴν χθὲς ἑσπέραν<sup>646</sup> λίαν εὐθυμος καὶ εὐχαριστημένος. Εἶδον αὐτὸν ὑπὸ τὴν στοὰν καὶ ἔσχον μετ' αὐτοῦ βραχὺν διάλογον. Εἶπε πολλὰ πράγματα μετὰ χάριτος καὶ εὐφυΐας καὶ κάτι ὅπερ δὲν ἐπιθυμῶ νὰ δημοσιεύσω, ὅπως μὴ φανῶ ἀδιάκριτος καὶ ὅπως ἀφήσω τὸν φίλον ἀναγνώστην ἐν τῇ περιεργίᾳ του ταύτη. Ὁ μέγας διδάσκαλος δὲν εἶναι, ὡς τινὲς προσπαθοῦσι νὰ τὸν εἰκονίσωσιν, ἄρκτος ἀνήμερος. Ἐμοὶ ἐφάνη εὐγενὴς καὶ τοὺς τρόπους ἀπλούστατος. Ἐν τῇ μεγάλῃ αὐτοῦ κεφαλῇ φαίνεται ἐμπεριεχομένη μεγάλη ἰδεῶν παρακαταθήκη. Ἔχει μικρὸν τὸ στόμα, τὸν πώγωνα μακρόν, καὶ τὰς τρίχας ἀπάσας σχεδὸν λευκάς. Ἔστη καθ' ἅπασαν τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως ἐν τῇ πλατείᾳ ἐν μέσῳ τοῦ κοινου, ὅπερ κατόπιν τῆς προσχθεσινῆς ἐπιδείξεως ἀφῆκεν αὐτὸν ἡσυχον τὴν ἑσπέραν ταύτην.<sup>647</sup>

Αντίστοιχο ενδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ αφήγηση τῶν ὁσων ἔλαβαν χώρα κατὰ τὸ δείπνο ποῦ διοργανώθηκε πρὸς τιμὴν τοῦ συνθέτη μετὰ τὸ πέρας τῶν παραστάσεων. Ὅπως διηγείται ὁ Filippi:

Δὲν κατόρθωσα νὰ νικήσω τὴν περιέργειάν μου καὶ παρευρέθην ἐν τῷ δοθέντι χθὲς τὸ ἑσπέρας συμποσίῳ πρὸς τιμὴν τοῦ Βάγνερ. Ἀληθῶς εἶπεῖν, διατελῶ ἐξ αὐτοῦ λίαν εὐχαριστημένος, καθόσον ἐπέτυχεν ἄριστα καὶ ὑπῆρξε ὡραία καὶ συμπαθὴς συμπλήρωσις τῶν παραστάσεων τῶν *Nibelungen*. Τὸ συμπόσιον ἐγένετο κατὰ τὴν 7<sup>ην</sup> ὥραν τῆς ἑσπέρας ἐν τῷ μεγάλῳ παρὰ τῷ θεάτρῳ ἐστιατορίῳ. Ἡ αἴθουσα περιέχει χιλιάς θέσεις καὶ οὐδεμία τούτων ὑπῆρχε κενή. Κατ' ἀρχὰς ἐπιστεύθη ὅτι θὰ παρευρίσκοντο ὀλίγα πρόσωπα, καθόσον ἢ διὰ τὴν ἐγγραφὴν ἀγγελία, συντεταγμένη διὰ παραδόξου τρόπου, καὶ φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἰδιοκτῆτου τοῦ ἐστιατορίου, ἐθεωρήθη κερδοσκοπικὴ. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ ἀγγελία ἤρχιζε διὰ τῶν λέξεων ὅτι ὁ Βάγνερ ἐπεθύμει ὅπως ἑσπέρας τινα εὐρεθῆ μετὰ τῶν φίλων αὐτοῦ, ἀλλ' ἐφοβεῖτο τὴν πλησμονήν. Οἱ πρωτεύοντες τῶν φίλων τοῦ Βάγνερ ἐβεβαίωσαν κατόπιν ὅτι τὸ πρᾶγμα εἶχετο ἀληθείας καὶ αὐτὸς ὁ Λίστς, ὅστις εἶχε καταγίνει ὑπὲρ τῆς συναθροίσεως ταύτης, συναντήσας με χθὲς τὴν πρωΐαν, «ἔλθετε, ἔλθετε, θὰ ὑπάρχη πολὺ πλῆθος», μοὶ εἶπεν. Καὶ πράγματι, δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἔλθῃ περισσότερον. Ἡ αἴθουσα παρεῖχε λαμπρότατον θέαμα. Τὸ ἥμισυ σχεδὸν τῶν συνδαιτυμόνων ἀπετελεῖτο ὑπὸ γυναικῶν, μετὰ τῶν ὁποίων πλεῖσται ὡραῖαι, κομψαὶ καὶ ἀνήκουσαι εἰς τὴν ἀριστοκρατείαν τοῦ Βερολίνου καὶ τῆς Βιέννης.

Μικρὰ τις τράπεζα τῆς τιμῆς ἐν τῷ κέντρῳ ὑπῆρχεν ἠτοιμασμένη τῷ Βάγνερ, τῇ οικογενείᾳ αὐτοῦ, τῷ Διοικητῇ καὶ τῷ Δημάρχῳ τοῦ Bayreuth μετὰ τῶν κυριῶν των. Καθ' ἣν στιγμὴν ἐπρόκειτο νὰ καθίσωμεν ὁ Βάγνερ εἶπεν ὅτι δὲν ἐπεθύμει τὴν διάκρισιν ταύτην. «Ἐνταῦθα, εἶπεν οὗτος, εὐρίσκονται ὁ πατήρ μου,<sup>648</sup> ἡ σύζυγός μου καὶ οἱ φίλοι μου, ἀλλ' ἐγὼ θέλω νὰ καθίσω μετὰ τῶν καλλιτεχνῶν μου», καὶ, οὕτω λέγων, ἐκάθισεν εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς τραπέζης,

<sup>646</sup> Δηλαδή μετὰ τὴν παράστασιν τοῦ *Siegfried*.

<sup>647</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ἐρμουπόλεως), 2.10.1876.

<sup>648</sup> Προφανῶς ἐννοεῖ τὸν Franz Liszt.

ἔχων ἀντίκρου αὐτοῦ τὸν Χάνς καὶ τὸν [...] Ρίχτερ.<sup>649</sup>

Τὸ δεῖπνον ὑπῆξεν ἄριστον καὶ τυπικόν, ἀλλ' οὐχὶ τόσῳ τυπικαὶ καὶ αἱ προσλαλαί, ὅπερ λίαν μὲ εὐχαρίστησε. Ὁ Βάγνερ ἠγέρθη ὅπως ἀπαγγείλῃ τὴν ἰδικὴν του εὐθύς ἅμα τῇ ἐνάρξει τοῦ καμπανίτου. Προὐχώρησεν ἐν τῷ μέσῳ τῆς ὀμηγύρεως βραδέως καὶ ἤρξατο λαλῶν εὐγλώττως καὶ κατὰ τινα σημεῖα μετὰ ζέσεως μεγάλης. Διὰ τοὺς ἀγνοοῦντας τὴν γερμανικὴν, ἢ λέξις Kunst (τέχνη) ἐπληττεν ἀνὰ πᾶσα στιγμήν τὴν ἀκοήν. Ὁ μέγας διδάσκαλος ἦν ὠχρότατος.

Ὁ λόγος αὐτοῦ ὑπῆξεν λόγος ἐξηγήσεων. Αἱ κατὰ τὴν παρελθοῦσαν ἐσπέραν λέξεις τοῦ Βάγνερ ἠρμηνεύθησαν κατὰ τὴν ἔννοϊαν, ἦν ἐγὼ χθὲς αὐταῖς ἀπέδωκα, ἦτοι ὡς εἰ εἶπεν οὗτος «Τώρα ἔχετε μίαν τέχνην (τὴν ἰδικὴν μου) ὑποστηρίξατε αὐτήν». Φαίνεται ὅτι ἅπαντες οἱ ἀνταποκριταὶ ἔπραξαν ὡς ἐγὼ καὶ ὅτι οἱ λόγοι τοῦ Βάγνερ διασπαρεῖσαι ἐπὶ τῶν περὺγων τοῦ τηλεγράφου, συνωδεύθησαν ὑπὸ ὀλίγων εὐνοϊκῶν σχολίων.

Ὁ Βάγνερ ἐπηνίξατο τοῦτο καὶ ἐστόλισε τοὺς ἐφημεριδογράφους καὶ τοὺς ἀνταποκριτάς. Κατὰ τὴν ἐσπέραν ταύτην ἠθέλησε νὰ ἐξηγήσῃ τὴν φράσιν αὐτοῦ λεπτόνων αὐτήν, ἀλλ' ἐγὼ πιστεύω ὅτι αἱ ἐν τῷ θεάτρῳ λεχθεῖσαι λέξεις ὑπῆρξαν ἢ εἰλικρινῆς καὶ αὐτόματος ἔκφρασις τῶν ἑαυτοῦ αἰσθημάτων καὶ ὅτι κατόπιν ἠννόησεν ὅτι φρονιμώτερον ἦν ἂν ἔλεγεν ὅτι κατὰ τὴν χθὲς ἐσπέραν εἶπεν. Ἡ ὀμιλία αὐτοῦ περιεστράφη ἰδίως ἐπὶ τοῦ μουσικοῦ γερμανικοῦ δράματος, ὅπερ αὐτὸς ἐπεχείρησε νὰ ἰδρῦσῃ. Ἐλάλησε περὶ τῆς Γαλλικῆς μουσικῆς, κατόπιν περὶ τῆς Ἰταλικῆς, ὑπὸ τὴν ἐποψιν τῆς φωνητικῆς μελωδίας, ἦν ἐπῆνεσεν ἀφειδῶς. Ὅσον δ' ἀφορᾷ τὴν Γερμανίαν, ἐβεβαίωσεν ὅτι ἡ πατρις αὐτοῦ δὲν ἐκέκτητο ἐν ἐθνικὸν μελόδραμα, τοῦτο δὲ βεβαιῶν, ἐπελάθετο τοῦ Βέμπερ καὶ τοῦ Βετόβεν, ἄνευ τῶν ὁποίων ἢ μουσικὴ αὐτοῦ δὲν θὰ ὑπῆρχε. Ὡμολόγησε πόσον τὸ κολοσσιαῖον αὐτοῦ μελόδραμα ὑπεστηρίχθη ὑπὸ τῶν φίλων αὐτοῦ καὶ ἰδίως ὑπὸ τῶν ἐκτελεστῶν, οἵτινες ἀπέδειξαν ὅτι οὐχὶ μόνον δύναται νὰ ἐκτελεσθῇ ἢ μουσικὴ αὐτοῦ, ἀλλὰ καὶ ὅτι καθίσταται δυνατὴ ἢ ἐπίτευξις τῶν παρ' αὐτοῖς προσδοκωμένων ὑπ' αὐτοῦ ἀποτελεσμάτων. Τὸ πρὸς τοὺς ἐκτελεστὰς ἐγκώμιον τοῦτο ἐχειροκροτήθη ἐνθουσιωδέστατα, καὶ ἀληθῶς ἀπορεῖ τις ἰκανῶν λέξεων, ὅπως ἐπαινέσῃ τὸν ζῆλον καὶ τὴν ἀφοσίωσιν τετρακοσίων ἐκτελεστῶν, οἵτινες ζῶσιν ἐπὶ τρεῖς μῆνας ἐν Bayreuth, γυμναζόμενοι ἐπὶ ὀκτῶ ὥρας καθ' ἑκάστην, ἀνεβαιοκαταβαίνοντες ἐν τῷ βαράθρῳ ἐκείνῳ τῆς ὀρχήστρας ἐν μέσῳ πνιγροῦ καύσωνος. Μᾶλλον δὲ ἀξιέπαινοι καθίστανται ὁ Ρίχτερ καὶ ὁ Βιλέλμυς,<sup>650</sup> διὰ τὸ ἀνελλιπὲς αὐτῶν κατόρθωμα. Ὁ πρῶτος ἀκάματος καὶ ἀείποτε ἐνθαρρύνων τοὺς πάντας, ὁ δεύτερος ἐπαγρυπνήσας ἐπὶ τῆς ἀκριβοῦς ἐκτελέσεως τῶν ἐντατῶν ὀργάνων, διευθετῶν καὶ αὐτὰς τὰς κινήσεις τῶν τόξων, ὅπως καθίσταται πιστευτὸν ὅτι ἐν μόνον ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ὑπάρχει βιολίον, ὡς καὶ πράγματι συνέβη.<sup>651</sup>

<sup>649</sup> Ἐννοεῖ τον Hans Richter, ὅπως εἶναι καὶ στο ἰταλικό πρωτότυπο. Ἐδῶ θα πρέπει νὰ πρόκειται γιὰ τυπογραφικό λάθος.

<sup>650</sup> Πρόκειται γιὰ τον διάσημο Αυστριακό βιολονίστα August Wilhelmj (1845-1908), ὁ ὁποῖος ἦταν κοντσερτίνο στις παραστάσεις του *Δαχτυλιδίου* του 1876.

<sup>651</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ἐρμουπόλεως), 16.10.1876.

Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις στις οποίες ο Filippi εκφράζει τις αμφιβολίες του, όπως «περὶ τοῦ δυνατοῦ τῆς μουσουργήσεως» ενός έργου με τόση «φιλοσοφική σπουδαιότητα», όπως είναι το *Δαχτυλίδι*, καθώς και «περὶ τοῦ ἀποτελέσματος, ὅπερ δύναται νὰ παραγάγη ἐπὶ κοινού ὅσω τὸ δυνατόν πεπαιδευμένου, ἐκλεκτοῦ καὶ προνομιούχου».<sup>652</sup> Και αν ο ίδιος δηλώνει πως ο «*Σιγφρείδος* εἶναι, ὅπως καὶ αἱ *Βαλκῦραι*, θαῦμα τῆς τέχνης. Δὲν εἶναι διὰ τὸν κοινὸν λαόν».<sup>653</sup> Προς ἐπίρρωσιν αὐτοῦ παραθέτει και την αντίστοιχη γνώμη του υπόλοιπου κοινού του Bayreuth:

μολονότι τεθαμβωμένοι ὑπὸ τῶν σκηρικῶν θαυμάτων, ἅπερ μετέφερον ἡμᾶς ἐν ἰδανικῶ καὶ φαντασιώδει κόσμῳ, διετελοῦμεν ἅπαντες πεπεισμένοι ὅτι μήτε τὸ μελόδραμα τοῦτο, μήτε ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἐγράφησαν διὰ τὸν λαόν.<sup>654</sup>

Από τα μουσικά σχόλια του κειμένου αὐτοῦ, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε αὐτά που λέγονται σχετικῶς με τα Leitmotive:

Ὁ *Rheingold* ἦν πρόλογος, αἱ *Walküre* εἰσὶ δρᾶμα μουσικόν, πλήρες ζωῆς, ποικιλίας, πάθους, χρωμάτων, ἐν τῷ ὁποίῳ ἡ μελωδία ἀρχομένη, διαχέεται ἐν ἀφθονία ὅλως ἐκτάκτῳ. Αἱ ἀρμονίαι καὶ αἱ μητέρες τῶν μελωδιῶν τοῦ προλόγου, ὡς ἀποκαλεῖ αὐτὰς ὁ Σχουρέ, ἀποτελοῦσι οἰονεὶ σπέρμα, ἐξ οὗ γεννῶνται τὰ ἀτομικὰ καὶ ἀνθρώπινα θέματα (motivi).<sup>655</sup>

Ὁ Σχουρέ, δηλαδή ο Édouard Schuré, εἶναι, ὅπως λέει ο Filippi, «κριτικὸς μελετήσας τὸν Βάγνερ καὶ τὰ ἔργα του μετὰ πάθους, ἐπὶ μακρὸν καὶ κατὰ βάθος»,<sup>656</sup> ἐνῶ το δίτομο *Drame Musical*, θεωρεῖται ἀπὸ τον Ἰταλὸ κριτικὸ «βίβλος [...] ἀνάρπαστος παρ' ὅλων ἐκείνων, οἵτινες ποθοῦσι νὰ κατασταθῶσιν ἐμβριθεῖς τοῦ προκειμένου θέματος κριταί».<sup>657</sup> Σχετικὰ με το περιεχόμενο αὐτοῦ, ο Filippi αισθάνεται την ἀνάγκη να ομολογήσει την πνευματικὴ του οφειλή, δηλώνοντας ρητῶς: «Ἐγὼ ἀνέγνων αὐτὸ καὶ ἐμελέτησα ὅπως διαφωτίσω τὴν ἐμὴν διάνοιαν καὶ οὐδόλως σκοπῶ ὅπως καταστῶ ταῶς διὰ πτερῶν ἀλλοτριῶν».<sup>658</sup> Ἡ ἐμμεση ἐπιρροή (διαμέσω του Schuré) της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη στο ἔργο του Filippi, που εὐλόγα θα μπορούσε να

<sup>652</sup> Ο.π., 11.9.1876.

<sup>653</sup> Ο.π., 2.10.1876.

<sup>654</sup> Ο.π. Πρβλ. και προηγούμενο σχόλιο του Filippi για τον Γερμανό συνθέτη: «Μολονότι ὁ Βάγνερ ἐν τῇ τέχνῃ ἐστὶν ἀριστοκράτης, ἐν τῇ κατατάξει τῶν θέσεων ἐδείχθη δημοκρατικώτατος, φροντίσας ὅπως ἅπασαι διατελῶσιν ἴσαι πρὸς ἄλληλας», ὁ.π., 18.9.1876.

<sup>655</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ερμουπόλεως), 11.9.1876. Ἡ συγκεκριμένη περιγραφή του Schuré εἶναι ὡς ἐξῆς: «Dans le prologue Wotan, Albéric, Freia, Loge, Erda, les Nains et les Ondines accentuent, par leurs motifs largement caractérisés, les harmonies et les mélodies mères, qui sont les sentiments primordiaux, les forces génératrices de tout le drame. Les motifs individuels et humains qui dérivent de ces mélodies génériques, se développent dans la suite avec une richesse et une variété qui ne se dément jamais», Schuré, *Le Drame Musical*, ὁ.π., σ. 352-3.

<sup>656</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ερμουπόλεως), 11.9.1876.

<sup>657</sup> Ο.π.

<sup>658</sup> Ο.π.

εικάζει ο αναγνώστης αυτών των γραμμών, καταδεικνύεται και από συγκεκριμένα στοιχεία του περιεχομένου της ανάλυσης του Filippi. Σχετικά με την ουσία της Τετραλογίας εξηγεί ο Ιταλός κριτικός:

τὸ κολοσσιαῖον τοῦτο ἔργον ὑπεκφεύγει ὅλων τῶν ἐθίμων τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ κοινοῦ. Τὰ πάντα ἐν αὐτῷ εἰσὶ νέα· ἡ ἰδέα, τὸ ἀντικείμενον, ἡ μορφή, αἱ ἀναλογίαι. Σκοπὸς τοῦ μελοδράματος ἐστὶ τὸ ἐμφυσηθῆναι νέαν ζωὴν εἰς τὸν ἀρχαῖον Γερμανικὸν μῦθον, ἀναγεννῶν αὐτὸν ὑπὸ τὰς πρωτοτύπους αὐτοῦ χροιάς, ἀλλὰ τῇ βοήθειά τῆς νεωτέρας τέχνης. Ὀλόκληρον τὸ ὅλον δέον νὰ παρασταθῇ κατὰ τὸν τρόπον τῶν ἀρχαίων τριλογιῶν, ἐν τέσσαρσι παραστάσεσι.<sup>659</sup>

Στα λόγια αυτά του Filippi εύκολα αναγνωρίζει κανείς τα αντίστοιχα της Μηνιάτη που είδαμε και πριν:

[...] την τετραλογία των Νιμπελούγκεν, παράσταση που εκτείνεται σε τέσσερις συνεχείς βραδιές, στην οποία οι παλαιοί γερμανικοί μύθοι αναπλάθονται με νέα μορφή, όπου η τολμηρή φαντασία του δημιουργού σχεδιάζει ένα είδος κοσμογονίας και συνθέτει κάτω από το εκτυφλωτικό πέπλο του «υπέροχου» μια ολόκληρη φιλοσοφία της ανθρώπινης εξέλιξης.<sup>660</sup>

Ακόμη και αν υποθέσουμε ότι ο Filippi δεν γνώριζε το βιβλίο της Μηνιάτη, το βέβαιο είναι πως γνώριζε εκείνο που ο Schuré έγραψε χάρις στην συνεργασία του με τη Μηνιάτη, το *Le Drame Musical*, στο οποίο σημειώνεται σχετικά:

Είναι η πρώτη φορά που αποπειράται κανείς να βάλει στη σύγχρονη σκηνή αυτή τη μυθολογία, την οποία ο χριστιανισμός αναχαίτισε, και που μόνο η νεώτερη επιστήμη κατάφερε να ανασύρει από τα σκοτάδια. Ο δημιουργός της τετραλογίας θέλησε ταυτόχρονα να της δώσει νέα ζωή αλλά και ένα συμβολικό νόημα.<sup>661</sup>

Ο Filippi παραπέμπει στο βιβλίο αυτό, στην ίδια ακριβώς σελίδα που βρίσκεται το παραπάνω απόσπασμα, και μάλιστα αμέσως πριν τη φράση αυτή, μεταφέροντας μια άλλη σκέψη. Το κείμενο του Filippi γράφει:

Ὅπως κάλλιστα λέγει ὁ κ. Σχουρέ: Παριστάμεθα ἐνταῦθα εἰς εἶδος τι θεογονίας καταληγούσης εἰς τραγωδίαν ἀνθρώπινον, διπλοῦν παράλληλον δράμα. Οἱ

<sup>659</sup> Ο.π., 25.9.1876.

<sup>660</sup> «[...] Les vieux mythes germaniques seront ressuscités sous une forme nouvelle; où l' imagination hardie du maître ébauche une sorte de cosmogonie, et fait entrer sous le voile éblouissant du "merveilleux" toute une philosophie du développement humain», Albana Mignaty, *ό.π.*, σ. 37.

<sup>661</sup> «C'est la première fois qu'on a tenté de mettre sur une scène moderne cette mythologie à laquelle le christianisme a coupé court, et que la science moderne a seule tirée de ses ténèbres. L'auteur de la tétralogie a voulu lui donner à la fois une vie nouvelle et un sens symbolique», Édouard Schuré, *Le Drame Musical*, Tome II, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875, σ. 290.

γεννηθέντες ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἥρωες συμπεριλαμβάνουσιν ἐν τῇ καταστροφῇ των τοὺς θεούς.<sup>662</sup>

και που πάλι απηχεί τη γνώμη της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη που υπάρχει στο απόσπασμα που προαναφέραμε.

Και ενώ ο Filippi συμπληρώνει:

Προκαλῶν εἰσέτι τὸν Σχουρέ, θὰ εἶπω μετ' αὐτοῦ, ὅτι θεώμεθα τὴν ἀνθρώπινον γεννεαλογία ἐξερχομένην ἐκ τῆς θείας,<sup>663</sup>

στην πραγματικότητα το σχόλιο απευθύνεται στη Μηνιάτη. Οι απόψεις της Μηνιάτη, δια του Schuré διαδόθηκαν στον γαλλόφωνο κόσμο, και διαμέσω του Filippi στον ιταλόφωνο. Η ελληνική μετάφραση και δημοσίευση στην ερμουπολίτικη εφημερίδα, ταξίδεψαν την Ελληνίδα λόγια πίσω στην κρητίδα της.

\*\*\*

Το κείμενο του Filippi, χάρις στην δημοσίευση αυτή, έδωσε την ευκαιρία στο ελληνόφωνο αναγνωστικό κοινό (ερμουπολίτικο και μη – η εφημερίδα διανεμόταν και στην Αθήνα),<sup>664</sup> να έρθει σε επαφή με ένα τόσο σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός, λίγες μόνον ημέρες αφότου αυτό έλαβε χώρα και γι αυτό το εξετάζουμε εδώ παρότι πρόκειται για τη μετάφραση ξένου δημοσιεύματος. Αν και δεν γνωρίζουμε ποιά ήταν η απήχηση του κειμένου αυτού στην Ερμούπολη αλλά και στην υπόλοιπη Ελλάδα, δεν αποκλείεται η κριτική του Filippi να αποτέλεσε για πολλούς βασικό διάυλο γνωριμίας με το έργο του Γερμανού συνθέτη, πιθανόν δε και η αφορμή για περαιτέρω ενασχόληση με αυτό. Δεν αποκλείεται, π.χ., ο Ερμουπολίτης, αλλά από καιρό εν Αθήναις διαμένων, μουσόφιλος Εμμανουήλ Ροΐδης να εξοικειώθηκε με το έργο του Wagner μέσα ακριβώς από αυτό το κείμενο του Filippi, και λίγους μήνες μετά την δημοσίευση της *Έξεγέρσεως* να έγραψε για την ελληνική ποίηση: «Ἐκ τούτων βλέπομεν ὅτι ὅπως ἐν Γερμανίᾳ "μουσική τοῦ μέλλοντος", οὕτω καὶ παρ' ἡμῖν ἰδρύεται ποίησις τοῦ μέλλοντος».<sup>665</sup>

<sup>662</sup> «Η βαγνεριανή τετραλογία», *Έξεγερσις* (Ερμουπόλεως), 11.9.1876. Στο γαλλικό πρωτότυπο: «Nous assistons ici à une sorte de théogonie aboutissant à une tragédie humaine, double drame parallèle. Les héros, nés de la pensée divine, enveloppent les dieux eux-mêmes dans leur catastrophe», Schuré, *Le Drame Musical*, Tome II, ό.π., σ. 290.

<sup>663</sup> «Η βαγνεριανή τετραλογία», *Έξεγερσις* (Ερμουπόλεως), 11.9.1876.

<sup>664</sup> Στο αθηναϊκό βιβλιοπωλείο του Ν. Νάκη – όπως σημειώνεται στην πρώτη σελίδα κάθε φύλλου, δίπλα από τον τίτλο – μπορούσε κανείς να γίνει συνδρομητής του εντύπου.

<sup>665</sup> Έ.Δ. Ροΐδης, *Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως*, Παράρτημα τῆς Ἑστίας, Ν. 1, 1877, σ. 20 [= *Άπαντα Β'*, σ. 286-317: 299]. Βλ. και εδώ υποκεφάλαιο 26.

## 9. Μουσικός νατουραλισμός: Ο Wagner ως ο Zola της μουσικής (1879).

Τον Δεκέμβριο του 1879 ο Άγγελος Βλάχος, με αφορμή τη μετάφραση της *Νανάς* του Zola από τον Ιωάννη Καμπούρογλου, δημοσίευσε ένα κείμενο στο οποίο εξέθετε τις απόψεις του εναντίον του «νεαροῦ αίρεσιάρχου» και της σχολής του, δηλαδή της «έσχάτης άκμῆς τῆς παρακμῆς».<sup>666</sup> Για τον Βλάχο η Φυσιολογική (ή Φυσιογραφική) Σχολή βασίστηκε σε μια «τερατώδη παρανόηση μεγάλης αισθητικῆς ἀληθείας», καθώς η πραγματικότητα δεν μπορεί να είναι το θέμα ή ο σκοπός της τέχνης. Η αποστολή της τελευταίας δεν είναι η δουλική απεικόνιση της πραγματικῆς ζωῆς, καθώς ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας αντιγραφῆας. Ο σωστός καλλιτέχνης είναι αυτός που, όπως περιγράφεται στον Πρόλογο των *Κωμωδιῶν* τού Βλάχου, του 1871, αφού παρατηρήσει προσεκτικά την πραγματικότητα, στη συνέχεια πρέπει να επέμβει δημιουργικά σε αυτήν για να υπάρξει καλλιτεχνικό αποτέλεσμα («παρατηρῶν μὲ βαθὺ βλέμμα καὶ ἀκάματον ὑπομονὴν τὸν περὶ αὐτὸν κόσμον [...] καὶ φωτογραφῶν εἰ δυνατὸν [...] ἔργον ἔχει νὰ ἐπεξεργασθῆ κατόπιν τὰ φωτογραφήματά του, en retouchant οὕτως εἰπεῖν αὐτὰ εἰς πρόσωπα ἀληθῆ»).<sup>667</sup> Η ακραία αισθητική του Νατουραλισμοῦ δεν είναι τέχνη.

Η ίδια αυτή θέση για την τέχνη, η οποία δεν πρέπει να αποτυπώνει πιστά την πραγματικότητα, βρίσκεται, κατά τη γνώμη μου, και στο πρώτο κείμενο του Άγγελου Βλάχου για τη μουσική του Wagner, που είδαμε στην αρχή. Το πρόβλημα για τον Βλάχο ήταν ότι ο Wagner, καθώς και ο Zola, προσπάθησαν να αποτυπώσουν την πραγματικότητα σε ακραίο βαθμό, ξεπερνώντας τα όρια της τέχνης, γεγονός που τους καθιστά συγγενείς ως δημιουργούς. Έτσι, όταν στην επίθεσή του κατά του Zola, ο Βλάχος θέλησε να μιλήσει για την αποκήρυξη από μέρους του Γάλλου συγγραφέα των νεανικῶν του ἔργων, ήταν ο Wagner εκείνος ο δημιουργός που χρησιμοποιήθηκε ως αντίστοιχο παράδειγμα. Όπως «ὁ μουσικὸς τῆς Γερμανίας αίρεσιάρχης Βάγνερ ἀπεκήρυξε τὸν Ριένζην αὐτοῦ καὶ τὸν Ταρχόυζερ καὶ τὸν Λόεγγριν καὶ τὸν Ἰπτάμενον Ὀλλανδόν, ἅμα ὡς ἔγραψε τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος, τὸν Κύκλον τῶν Νηβελλοῦγγεν»,<sup>668</sup> ἔτσι και ο Zola απομακρύνθηκε από τη νεανική του δημιουργία.

<sup>666</sup> «Ἡ Φυσιολογικὴ Σχολὴ καὶ ὁ Ζολᾶ. Ἐπιστολὴ πρὸς ἐπαρχιώτην. Τῷ κυρίῳ Χ\*\*\* εἰς Σύρον», *Ἐστία* 207 (16.12.1879), σ. 789-795: 790. Αναδημοσιεύθηκε στὸν δεῦτερο τόμο των *Ἀναλέκτων* του Βλάχου με τον ελαφρῶς παραλλαγμένο τίτλο «Ὁ Ζολᾶς καὶ ἡ Φυσιογραφικὴ Σχολή» (Άγγελος Βλάχος, *Ἀνάλεκτα Β'*, Βιβλιοθήκη Μαρασλῆ, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901, σ. 170-186: 172, ὅπου η παραπομπή στην πρώτη δημοσίευση εἶναι λανθασμένη: λέει ὅτι πρωτοδημοσιεύθηκε στην *Ἐστία* της 9<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου (αντί της 16<sup>ης</sup>) 1879, δηλαδή στο προηγούμενο τεύχος. Επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει ἡ μετατροπὴ του επιθέτου «Φυσιολογικὴ» σε «Φυσιογραφικὴ» και του ονόματος του Zola ἀπὸ «Ζολᾶ» σε «Ζολᾶς». Διαφορές υπάρχουν και στο κείμενο (π.χ., ὁ «Κύκλος τῶν Νηβελλοῦγγεν» γίνεται «Κύκλος τῶν Νηβελλοῦγγων»). Εδῶ ακολουθεῖται ἡ ὀρθογραφία της πρώτης δημοσίευσης.

<sup>667</sup> Άγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», *Κωμωδία*, Ἐν Ἀθήναις, παρὰ τοῖς Ἐκδόταις Α. Καναριώτη καὶ Ζ. Γρυπάρη, 1871, γ'.

<sup>668</sup> «Ἡ Φυσιολογικὴ Σχολὴ καὶ ὁ Ζολᾶ [...], ὁ.π., σ. 794 [= *Ἀνάλεκτα Β'*: σ. 181].

Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι ο Zola υπήρξε οπαδός του Wagner – μέλος του «Συλλόγου Wagner» της Μασσαλίας – και γνώστης της μουσικής (έπαιζε κλαρινέτο), αλλά και συνεργάτης, μεταξύ άλλων, του βαγκνεριστή συνθέτη Alfred Bruneau (1857-1934) στη σύνθεση λιμπρέτων. Όμως στη συνείδηση του Άγγελου Βλάχου, η βασική συγγένειά του Zola με τον Wagner ήταν η προσκόλληση και των δύο στην πιστή αποτύπωση της πραγματικότητας, είτε με λέξεις, είτε με νότες. Το «άκρον άωτον της μουσικής του μέλλοντος», η σύνθεση της *Τετραλογίας*, αποτελεί το μουσικό αντίστοιχο του λογοτεχνικού νατουραλισμού, καθώς η περιγραφικότητα της μουσικής φτάνει στο απόγειό της. Εδώ η έννοια της «μουσικής του μέλλοντος» ταυτίζεται, στην ουσία, με την μουσική περιγραφικότητα, η οποία, για τον Άγγελο Βλάχο αποτελεί ένα είδος μουσικού νατουραλισμού.

Δεν είναι χωρίς σημασία πως ο Γερμανός ιστορικός τέχνης, Oscar Bie (1864-1938), θα απέδιδε κάποια χρόνια αργότερα (το 1906 σε ένα κείμενό του για τον Richard Strauss), μουσικό νατουραλισμό στον Richard Wagner, σε ακριβή αντιστοιχία με τον λογοτεχνικό του Zola.<sup>669</sup> Βρισκόμαστε όμως εικοσιπέντε και πλέον χρόνια μετά τον άμεσο συσχετισμό του Wagner με τον Zola από τον Βλάχο (1879) και πλέον των σαράντα από την πρώτη, υπόρρητη, πλην σαφή, απόδοση μουσικού νατουραλισμού στον Γερμανό δημιουργό (1863). Εκείνο που μένει να διερευνηθεί είναι το κατά πόσο οι θέσεις αυτές για τον «μουσικό νατουραλισμό» του Wagner, που υποστήριζε ο Βλάχος, είχαν διατυπωθεί δημοσίως σε μια τόσο πρόωμη εποχή, όσο εκείνη κατά την οποία τις εξέφρασε ο Άγγελος Βλάχος.

---

<sup>669</sup> Όπως σημειώνει ο Carl Dahlhaus, για τον Bie «η μουσική είχε γίνει νατουραλιστική με τον Wagner, όπως η λογοτεχνία υπό την επήρεια των μεγάλων αναλυτών της Νορβηγίας και της Γαλλίας», Carl Dahlhaus, *Realism and Nineteenth-Century Music*, translated by Mary Whittall, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, σ. 57.



**10. «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser*».**  
**Γραφικὸς Κόσμος Κωνσταντινουπόλεως (1880).**

Το 1880 δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Γραφικὸς Κόσμος* της Κωνσταντινούπολης δύο λογοτεχνικά κείμενα στα οποία γινόταν αναφορά στο ἔργο του Richard Wagner. Το ένα είχε τίτλο «Ἐκδρομὴ ἐν φωλεᾷ ἀηδόνος» και το ἄλλο «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser* [sic]. Ἀναμνήσεις Βιέννης». Παρὰ την διαφορὰ στην ιδιότητά τους (το πρῶτο κείμενο αποτελούσε μετάφραση σύντομου γαλλικοῦ αφηγήματος που αναφερόταν στην διεθνούς φήμης υψίφωνο Adelina Patti, ενώ το δεύτερο ἦταν πρωτότυπο λογοτέχνημα γραμμένο ἀπὸ Ἕλληνα δημιουργό, που δημοσιευόταν σε συνέχειες στο περιοδικό) τα δύο αὐτὰ κείμενα συνδέονταν μεταξύ τους λόγω της αναφοράς τους στον Γερμανό συνθέτη, καθὼς μάλιστα ο Ἕλληνας μεταφραστής του πρῶτου παρέπεμπε στο δεύτερο ὡς σημεῖο βιβλιογραφικῆς αναφοράς σχετικά με τον Wagner.

Πιο συγκεκριμένα, τον Ιούλιο του 1880 δημοσιεύθηκε στον *Γραφικὸ Κόσμο* ἡ πρώτη ἀπὸ τις επτὰ δημοσιευμένες συνέχειες της νουβέλας «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser* [sic]. Ἀναμνήσεις Βιέννης» που υπέγραφε ο «Θ.Μ.».<sup>670</sup> Ἐπρόκειτο για ἕνα πρωτότυπο λογοτέχνημα – το πρῶτο, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, στα ἑλληνικά, που ἀπὸ τον τίτλο του και μόνο δηλώνει την βαγκνερική του επιρροή – στο οποίο, με ἀφορμὴ μια παράσταση του *Tannhäuser* στη Βιέννη, ο Ἕλληνας αφηγητὴς ἐπιδίδεται σε μια μακρὰ σειρά σχολίων και συζητήσεων σχετικά με το σύνολο της δημιουργίας του Richard Wagner. Ο ἥρωας στην ἀρχὴ της πρωτοπρόσωπης ἀφήγησής του ἐπισημαίνει πως ὅτι πρόκειται να διαβάσει ο ἀναγνώστης εἶναι κάτι του οποίου εἶχε υπάρξει μάρτυς κατὰ την επτάμηνη διαμονή του στην αὐστριακὴ πρωτεύουσα. Ἐτσι, ἀρχίζει την ἀφήγησή του, λέγοντας πως ἕνα βράδυ του Νοεμβρίου περίμενε με τον ὁμογενὴ φίλο του «Γ.Γκ.» να ἀνοίξουν οἱ πόρτες του «μεγάλου Καισαροβασιλικοῦ μελοδραματικοῦ θεάτρου (K.K. Hof-Opern-Theater)», ὅπου

ἐψάλλετο τὴν ἑσπέραν ἐκείνην ὁ πολύκροτος Τανχάυζερ (*Tannhäuser*) μουσικόδραμα ἐκ τῶν πρωτίστων τοῦ τρομεροῦ Βάγνερ, διὸ καὶ τὸ Βανγκερομανὲς Βιενναῖον κοινὸν ἀθρόον ἐπολιόρκει τοῦ θεάτρου τὰς πύλας ἐρίζον ἡμῖν καὶ τὴν ἐλαχίστην ἐν αὐτῷ γωνίαν.<sup>671</sup>

Για την επαφή του με τον συνθέτη ο αφηγητὴς μᾶς πληροφορεῖ ὅτι γνώριζε το ὄνομά του, πολὺ πριν πάει στην Αὐστρία, ἀπὸ τις εφημερίδες και τα περιοδικά (ἐνδειξη της σημασίας του Τύπου στην διάδοση του Βαγκνερισμοῦ), ἀγνοοῦσε ὁμως τη μουσική του:

Τὸ ὄνομα τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ (Richard Wagner) ἦν πρὸ ἐτῶν γνωστὸν μοι ἐκ τε τῶν ἐφημερίδων καὶ περιοδικῶν, ὡς καὶ ἐνῖα τῶν τῆς διηνεκοῦς μεταξύ

<sup>670</sup> «Θ.Μ.», «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser* [sic]. Ἀναμνήσεις Βιέννης», Ὁ *Γραφικὸς Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), Ἔτος Α', τχ. Γ' (15.7.1880), σ. 301-304.

<sup>671</sup> Ο.π., σ. 302.

αὐτοῦ καὶ τῶν πολεμίων αὐτοῦ πάλης· ἀλλ' ἡ μουσική του ἦν πάντη μοι ἄγνωστος καὶ μυθώδης, διὸ καὶ ἐναγωνίως προσέμενον τὴν ἀείμνηστόν μοι ἐκείνην ἐσπέραν ἵνα τὸ πρῶτον ἀκούσω τὴν τεραστίαν ἐκείνην μουσικήν, ἣτις ταράσσει ἀπὸ τριάκοντα ἤδη ἐτῶν τὰς κεφαλὰς τῶν μελοποιῶν τῆς Ἑσπερίας [...].<sup>672</sup>

Αὐτό που παρουσιάζει ἐδῶ ο Θ.Μ. εἶναι σε μεγάλο βαθμὸ η εἰκόνα που μπορούσε να ἔχει κανεὶς για τον Wagner μέσα ἀπὸ τον Τύπο της εποχῆς στον ἐλληνικὸ χώρο και ὄχι μόνο. Γιατί ἐδῶ η ἐλληνικὴ περίπτωσι συνάδει με μια γενικότερη κατάσταση στην Ἑυρώπη, ὅπου, με ἐξαίρεση τις γερμανόφωνες χώρες, ο Wagner ἦταν πολὺ γνωστός, η μουσική του ὅμως ὄχι. Σε σχέση με τὴν Ὀπερα της Βιέννης, ο ἀφηγητὴς τὴν χαρακτηρίζει «ναὸ» μάλλον παρὰ αἶθουσα θεάτρου, ἐνῶ τὴν αὐστριακὴ πρωτεύουσα, χάρις, ἀκριβῶς σε αὐτὸν τον θεατρικὸ χώρο, ὡς τον «Παράδεισον τῶν Βαγνεριστῶν». Σε αὐτό, λοιπόν, τὸ περιβάλλον ἔλαβε χώρα η ἱστορία, που θα σχολιάσουμε ἐκτενέστερα στο κεφάλαιο της λογοτεχνίας, και που ἀφορᾶ σε ἓνα ἐρωτικὸ εἰδύλλιο που ἀναπτύχθηκε ἀνάμεσα σε μια νεαρὰ πτωχὴ Γερμανίδα ἀλλὰ λάτρι του Wagner και τον Ἕλληνα ἀφηγητὴ. Σε αὐτὸ τὸ ἀφήγημα, γραμμένο στο πρότυπο των ἐπιφυλλιδικῶν μυθιστορημάτων, ἐναλλάσσεται η καθαρὴ ἀφήγησι της πλοκῆς με τὴν ἀναφορὰ σε ζητήματα θεωρητικὰ ἢ φιλοσοφικὰ, ἐν προκειμένῳ μουσικὰ, δηλαδή, περιγράφεται η μουσική και τὸ ἔργο του Wagner. Ἐτσι, ο Θ.Μ. ἀφιερώνει πολλές σελίδες στο να ἐξηγῆ τί ἦταν «ἡ Βαγνερία μουσουργία», ποιά ἦταν η θεματικὴ των ἔργων του και ἰδιαίτερος του *Tannhäuser*, ἀπὸ ποιὸς ἐπηρεάστηκε ὡς δημιουργός, ἀλλὰ και μέσα ἀπὸ τὴν συζήτηση με τὴν Γερμανίδα βαγκνερίστρια, πολλὰ σημαντικὰ χαρακτηριστικὰ της ἰδιοσυστασίας του. Στην μακρὰ ἀφήγησι της πλοκῆς ἀλλὰ και της περιγραφῆς της μουσικῆς του *Tannhäuser*, ο Θ.Μ. δίνει και μια πολύτιμη πληροφορία σχετικά με τὴν ἐπαφὴ του κωνσταντινουπολίτικου χώρου με τὴν μουσική του ἔργου αὐτοῦ: Σε ἓνα σημείον ὅπου σημειώνεται πως «ὁ Βόλγραμ ἄδει τὴν ὠραίαν ἐκείνην ᾠδὴν "Εἰς τὸ Ἄστρον τῆς νυκτός"», προσθέτει μια υποσημείωσι στην ὁποία γράφει πως πρόκειται για «τὸ μόνον σχεδὸν ἐν Ἀνατολῇ γνωστὸν ἀμυδρῶς ἄσμα διὰ φωνὴν βαρυτόνου *Wie Todesahnung* τοῦ Βάγνερ».<sup>673</sup> Η ἐπισήμανσι δηλώνει με σαφήνεια ὅτι ἐν ἔτει 1880 υπῆρχε στην καθ' ἡμᾶς Ἀνατολὴ ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο του Wagner (συγκεκριμένα μια δημοφιλέστατη ἀρία ἀπὸ τὸν *Tannhäuser* που ἦταν γνωστὴ και στην Ἀθήνα, ὅπως θα δούμε στη συνέχεια) που εἶχε παιχτεῖ τόσες φορές ὥστε να ἔχει καταστῆ «ἀμυδρῶς» γνωστὴ.

Τὴν 1<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου 1880 (στο τεύχος ΙΓ' του περιοδικού), και ἐνῶ δημοσιευόταν η τέταρτη συνέχεια του «Ἐπεισοδίου τοῦ *Tannhäuser*», ξεκίνησε και η ἐκδοσι της πρώτης ἀπὸ τις δύο συνέχειες του «Ἐκδρομὴ ἐν φωλεᾷ ἀηδόνας», η ὁποία ολοκληρώθηκε στο ἐπόμενο τεύχος (ΙΔ', 15.9.1880) και μάλιστα ἀμέσως μετὰ τὸ «Ἐπεισόδιον» (στην ἴδια σελίδα που τελείωνε τὸ «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser*» ξεκινούσε η «Ἐκδρομὴ ἐν φωλεᾷ ἀηδόνας»). Η «Ἐκδρομὴ ἐν φωλεᾷ ἀηδόνας», ὅπως πληροφοροῦσε ο μεταφραστὴς σε σχετικὴ υποσημείωσι, ἀποτελοῦσε τον τίτλο κειμένου που ο Adrien Marx «ἄριστος

<sup>672</sup> Ο.π., σ. 303.

<sup>673</sup> Ο.π., σ. 399.

φίλος τῆς καλλικελάδου ἀηδόνας τῆς ὑψηλίου Ἀδελίνας Πάττη»<sup>674</sup> εἶχε δημοσιεύσει στο φύλλο τῆς 24<sup>ης</sup> Ιουλίου τοῦ ἴδιου ἔτους στήν παρισινή *Figaro*. Το γαλλικό πρωτότυπο («Une crémaillère chez un rossignol») τοῦ Γάλλου δημοσιογράφου Adrien Marx (1837-1906) συμπεριλήφθηκε αργότερα στόν τόμο με σχετικά κείμενά του, *Silhouettes de mon temps*, ὑπό τόν τίτλο «La Patti chez-elle».<sup>675</sup> Στο βιογραφικό αὐτό ἀφήγημα, στο οποίο περιγράφεται ἡ προσωπικότητα τῆς μεγάλης Ἰταλίδας τραγουδίστριας, ὁ Marx αναφέρεται κάποια στιγμή στή μουσική που προτιμοῦσε ἡ Patti. Μεταγράφω τό σχετικό χωρίο στήν ἐλληνική ἀπόδοση τοῦ *Γραφικοῦ Κόσμου*:

Ἡ Πάττη ἐρωτηθεῖσα περὶ τοῦ μουσικοδιδασκάλου ὄν προῦτίμα, ἀπήντησε.

– Τὸ μελόδραμα ὅπερ προτιμῶ νὰ ψάλλω εἶναι ὁ *Ριγγολέτος*, ἀλλ' ὡς μουσικὸν λατρεύω τὸν *Ροσίνην*, καί...

– Τί ἐπρόκειτο νὰ εἰπῆτε;...

– Τίποτε...

Ἀλλ' ἐπιμέναντες,

– Δὲν θὰ τὸ δημοσιεύσητε, προσέθετο, διότι θὰ ὀργισθῶσιν ἴσως οἱ Γάλλοι ἐναντίον μου... Τρέφω εἰλικρινῆ θαυμασμὸν πρὸς τὸν Βάγνερ.

Ὅτε δὲ κατόπιν τῶν λόγων τούτων, ἤρξατο ληκυθίζουσα ἐν τεμάχιον τοῦ *Loengrin* [sic], κατελήφθημεν πάντες ὑπὸ τοῦ ῥίγους ἐκείνου, ὅπερ ἀνερχόμενον τὸ νωτιαῖον ὁστοῦν ἀνορθοῖ ἐκάστην τῶν τριχῶν τῆς κεφαλῆς, ὁσάκις ἡ ἀκοὴ ἡμῶν προσβάλλεται ὑπὸ μελωδίας ποιήσεως ἢ ἔργου τινὸς ὅλως δαιμονίου εὐφυΐας.

Ἐν τινι τῶν γωνιῶν τῆς αἰθούσης μουσικοδιδάσκαλος Ἰταλός, γνωρίσας ἐκ τοῦ πλησίον τὸν *Ροσίνην*, ἀφηγεῖτο διαφόρους αὐτοῦ ἀστειότητας, ὧν ἀναφέρω ὅσας νομίζω ἀνεκδότους.

– Ὁ Βάγνερ, ἔλεγεν ὁ μουσικοσυνθέτης τοῦ *Μωϋσέως*, εἶναι Βέρδης ὅστις ἔθετο τεταριχευμένην κράμβην (*choucroute*) ἐν τοῖς μακαρόνιοις τοῦ [...].<sup>676</sup>

Στο παράθεμα αὐτό, που μεταφράζει πιστά τό γαλλικό πρωτότυπο (ἀκόμη και τὴ λανθασμένη γραφή *Loengrin*, που εμφανίζεται στο κείμενο τῆς *Figaro*), ὁ Ἕλληνας μεταφραστής εἶχε προσθέσει δύο δικές του ἐπεξηγηματικές υποσημειώσεις. Ἡ μια ἐπεσήμαινε πως ὁ *Lohengrin* ἦταν «ἐν τῶν καλλιτέρων μουσικοσυνθεμάτων τοῦ Βάγνερ, κατ' αὐτὸν δὲ τὸ ἀριστούργημά του»,<sup>677</sup> ἡ ἄλλη, που συνόδευε τὴν πρώτη ἀναφορά στο κείμενο αὐτό στο ὄνομα τοῦ *Wagner*, παρέπεμπε στο κείμενο τοῦ Θ.Μ. τοῦ *Γραφικοῦ Κόσμου*, προσθέτοντας ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα γιὰ τὴν παρουσία τῆς μουσικῆς τοῦ *Wagner* στήν Κωνσταντινούπολη:

Τοῦ λόγου περὶ Βάγνερ παραπέμπομεν τὸν ἀναγνώστην εἰς τήν, ὑπὸ ταπεινὸν

<sup>674</sup> Σ.Π.Π., «Ἐκδρομὴ ἐν φωλεᾷ ἀηδόνας», Ὁ *Γραφικὸς Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), Ἔτος Α', τχ. Π' (1.9.1880), σ. 405-410: 405-6.

<sup>675</sup> Adrien Marx, *Silhouettes de mon temps*, Paris, E. Dentu, 1889, τό κεφάλαιο γιὰ τὴν Patti στίς σελίδες 111-136.

<sup>676</sup> Σ.Π.Π., ὁ.π., σ. 408.

<sup>677</sup> Ὁ.π.

τίτλον «Βιενναῖαι Αναμνήσεις», τερπνὴν καὶ ἐμβριθὴ ἀφήγησιν τοῦ κ. Θ.Μ. Ἐν αὐτῇ γίνεταί ἐν πολλοῖς χαρίεσιν ἐπεισοδίοις, καὶ περιγραφαῖς σπουδαίαις, πολὺς λόγος ἐπὶ τῆς μουσικῆς ταύτης ἣν θὰ βραδύνωμεν ἔτι νὰ ἀκούσωμεν ἐν τῇ πενιχρᾷ ἀνατολῇ, καὶ ἦν, ὡς φαίνεται, ὁ γράφων ἐμβριθῶς ἐμελέτησε κατὰ τὴν ἐν τῇ μητροπόλει τοῦ Γερμανισμοῦ διατριβὴν του, ὡς ἐκ τῆς σπουδαιότητος τῶν γραφομένων αὐτοῦ εἰκάζομεν. Διὸ συγχαίρομεν καὶ δημοσίως οὐ μόνον τὸν γράφοντα ἄγνωστον ἄλλως ἡμῖν τῷ ὀνόματι, ἀλλὰ καὶ τῷ Γρ. Κόσμῳ, ὅστις πρῶτιστος διὰ τούτων ἐπωφελῶν διατριβῶν ἤρξατο διδάσκων τὰς ἐν Εὐρώπῃ προόδους ἃς θὰ βραδύνωμεν ἔτι νὰ ἴδωμεν παρ' ἡμῖν ἐπιτελουμένας.

Δύσκολα δεν θα έβλεπε κανείς τον συσχετισμό ανάμεσα στα δύο αυτά κείμενα. Αν και ο συγγραφέας του ενός και ο μεταφραστής του άλλου φαίνεται πως ήταν διαφορετικά πρόσωπα, είναι σαφής η διάθεση του εκδότη του εντύπου να προβάλει ζητήματα σχετικά με τον Wagner. Το κομμάτι του κωνσταντινουπολίτικου βαγκνερισμού, που μας απασχολεί εδώ δειγματοληπτικά μονάχα, χρήζει αναμφίβολα μεγάλης έρευνας εντός και εκτός Ελλάδος. Τα δύο αυτά κείμενα όμως αποτελούν από μόνα τους δείγμα των καρπών που θα φέρει μια τέτοια έρευνα.

## 11. *Parsifal* (1882): «Μουσική από τούδε δια δέκα χρόνους».

Στις 26 Ιουλίου 1882, λίγους μήνες πριν τον θάνατο του Richard Wagner, ανέβηκε στο θέατρο του Bayreuth ο *Parsifal*, το τελευταίο έργο του συνθέτη. Ήταν η πρώτη παράσταση μουσικού έργου στο, κτισμένο για την αποκλειστική χρήση από τον Wagner, θέατρο της μικρής βαυαρικής πόλης, μετά το παγκόσμιο άνοιγμα του χώρου το 1876 με την *Τετραλογία*. Ταυτόχρονα, για το έργο αυτό, ο Wagner εξασφάλισε για πολλά χρόνια την αποκλειστικότητα της παρουσιάσής του στο θέατρο του Bayreuth (για λόγους καλλιτεχνικούς αλλά και οικονομικούς), γεγονός που κατέστησε τον θεατρικό αυτό χώρο μοναδικό τόπο γνωριμίας (ή μάλλον προσκυνήματος) για το έργο αυτό.

Το καλοκαίρι του 1882, το «Φιλολογικό Παράρτημα» που εξέδιδε (για ένα μικρό διάστημα) η *Έφημερίς*, δημοσίευσε ένα ανυπόγραφο άρθρο που, με αφορμή την προεμιέρα του *Parsifal*, μιλούσε με μεγάλη επιφύλαξη αλλά και με έναν τόνο ειρωνείας για την ιδιαιτερότητα του Wagner (οι υπογραμμίσεις δικές μου):

Ἡ ἀπὸ σκηνῆς διδαχὴ μουσικοῦ ἔργου τοῦ Wagner δὲν εἶνέ τι κοινὸν ὡς δύνανται νὰ νομίσωσιν οἱ κοινοὶ τῶν ἀνθρώπων. Καὶ πρῶτον ὁ μουσουργὸς οὗτος τοῦ μέλλοντος, οὐχὶ τοῦ μετ' ὀλίγον ἀλλὰ τοῦ ἀπωτάτου, ἔχει ἴδιον θέατρον ἐν Bayreuth τῆς Βαυαρίας ἀνεγερθὲν ἐπίτηδες δι' αὐτὸν καὶ μόνον, δαπάνη τοῦ μουσολήπτου βασιλέως Λουδοβίκου Β', ὅστις περισσότερον γνωρίζει τὰ μελοδράματα τοῦ Wagner ἢ τὰς ὑποθέσεις τοῦ κράτους αὐτοῦ· δεύτερον δὲ τοιαύτη ἐγείρεται πάλιν ἐν Βαυαρίᾳ καθ' ὅσον πλησιάζει ὁ καιρὸς τῆς διδαχῆς, ὥστε ἡ χώρα πᾶσα μεταβάλλεται εἰς δύο μεγάλα στρατόπεδα συγκείμενα ἐξ ὀπαδῶν καὶ ἀντιθέτων τῆς βαγνερείου σχολῆς.

Οὔτε μοναρχικοὶ ὑπάρχουσι τότε, οὔτε δημοκρατικοί, οὔτε ἀριστοκράται, οὔτε κοινωνισταί· ἡ πολιτικὴ λησμονεῖται, πᾶσα ἰδιαίτερα διένεξις ἀφίεται, ὁ κόσμος ὅλος στρέφει τὸ βλέμμα πρὸς τὴν Bayreuth, ὅπου ἐδράζει ὁ Θεὸς καὶ οἱ καλοὶ Βαυαροὶ εἶνε βαγνερισταὶ ἢ ἀντιβαγνερισταί, θεοβλαβεῖς ἢ ἄθεοι!

Ἀναντιρρήτως ὁ Wagner εἶνε μέγας μουσουργός, ἔχει τι ἴδιον, εἶνε μεγαλοφυΐα, δυστυχῶς ὅμως δὲν ζῆ ἐν τῷ παρόντι αἰῶνι καὶ θέλει τοὺς ἀνθρώπους πάντας νὰ ἐννοῶσι τὴν μουσικὴν ὅπως οὗτος ἐννοεῖ ταύτην, ὅπως ἐνδεχόμενον ν' ἀρέσῃ εἰς τοὺς μεταγενεστέρους ἀνθρώπους. Τοῦτο εἶνε τόσο δύσκολον ὥστε ἐκατέρωθωσε νὰ μεταπέισῃ πέντε, ἄλλοι ὅμως ἐνενήκοντα πέντε μένουσιν ἀμετάπειστοι, καί, μὰ τοὺς δαίμονας πάντας, δὲν ἤξεύρομεν ἂν δὲν γνωρίζεται οὗτος ὑπὸ τοῦ εὔφρονου κόσμου μᾶλλον ὡς ἰδιότροπος ἢ ὡς μουσουργός. [...] <sup>678</sup>

Το κείμενο αυτό προλόγιζε τη μετάφραση ενός γαλλικού δημοσιεύματος από

<sup>678</sup> «Ἀνάλεκτα», *Έφημερίς*. Φιλολογικὸν Παράρτημα τῆς Κυριακῆς 3 (1.8.1882).

την παρισινή *Figaro*, το οποίο μιλούσε για την πρεμιέρα του *Parsifal*, και σχολίαζε και εκείνο με ειρωνικό τρόπο το γνωστό περιστατικό με τα χειροκροτήματα στην πρεμιέρα,<sup>679</sup> αλλά και θεωρούσε πως το έργο αυτό, που ήταν κατώτερο από άλλες συνθέσεις του Wagner, έγινε δεκτό με ψυχρότητα.

Αν ανατρέξει κανείς στα φύλλα της *Figaro*, λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα του *Parsifal* (που έλαβε χώρα στις 26 Ιουλίου 1882 ν.ημ.) θα εντοπίσει το σχετικό δημοσίευμα. Στην πρώτη (και δεύτερη) σελίδα της *Figaro* της 31<sup>ης</sup> Ιουλίου, δημοσιεύθηκε ένα κείμενο με τίτλο «Η αλήθεια για το Bayreuth» («La verité sur Bayreuth»), στο οποίο ο υπογράφων το άρθρο, δημοσιογράφος και μουσικοκριτικός Albert Wolff (1884-1970), εξηγούσε πως μια εφημερίδα όπως η *Figaro* οφείλει να είναι αντικειμενική, και καθώς ο ίδιος δεν μπορούσε να πάει στο Bayreuth, ζήτησε από κάποιους φίλους να του στείλουν την αντικειμενική τους γνώμη. Έτσι δημοσίευσε το γράμμα που μεταφέρεται στην ελληνική εφημερίδα αλλά και άλλα τρία, που κινούνταν στο ίδιο αρνητικό κλίμα, πρεσβεύοντας πως αυτή ήταν η «αλήθεια για το Bayreuth». Η προέλευση του κειμένου, δηλαδή ο γαλλικός Τύπος, μας υπενθυμίζει πως οι Γάλλοι κρατούσαν ακόμη αντιστάσεις απέναντι στον Γερμανό συνθέτη, αλλά και δικαιολογεί την αρνητική κριτική, που για την ελληνική περίπτωση αποτελεί απλά μια εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα.

Την ίδια ημέρα που δημοσιεύθηκε το αρνητικό αυτό κείμενο για την πρεμιέρα του *Parsifal* στο *Φιλολογικόν Παράρτημα τῆς Ἐφημερίδος*, το *Δελτίον τῆς Ἑστίας*, προσέγγισε το ίδιο γεγονός με εντελώς διαφορετικό τρόπο:

Ἐν τῷ πρὸς παράστασιν ἔργων τοῦ Βάγνερ ἐπίτηδες ὠκοδομημένῳ θεάτρῳ τῆς μικρᾶς βαυαρικῆς πόλεως Bayreuth, ἐδιδάχθη κατ' αὐτὰς τὸ νέον μελόδραμα τοῦ μουσικοῦ τοῦ μέλλοντος ὁ Παρσιφάλ. Ἡ ὑπόθεσις τούτου ἐλήφθη ἐκ μεσαιωνικῆς τινος παραδόσεως, προσεπάθησε δ' ὁ Βάγνερ νὰ ἐφαρμόσῃ ἐν αὐτῷ ἐν ἐντελείᾳ πάσας τὰς μουσικὰς θεωρίας του. Οἱ ἄριστοι τῶν ἀοιδῶν τῶν γερμανικῶν θεάτρων, ἐκ Βερολίνου, Μονάχου, Λειψίας καὶ ἄλλων μεγάλων πόλεων τῆς Γερμανίας, προσκληθέντες ἔλαβον μέρος εἰς τὴν πρώτην διδασκαλίαν, τὸ δὲ θέατρον ἐκπληροῦτο ἐκ δημοσιογράφων, μουσικῶν, τεχνοκριτῶν καὶ πληθύος θαυμαστῶν τῆς βαγνερείου μούσης, οἵτινες ἐν διαφόροις γερμανικαῖς πόλεσιν ἔχουσι συστήσει ἰδίους συλλόγους, ἐπωνύμους τῷ Βάγνερ καὶ σκοποῦντας τὴν καλλιέργειαν τῆς μουσικῆς αὐτοῦ. Ἐννοεῖται ὅτι τὸ νέον μελόδραμα ἐνεθουσίασε τοὺς ἀκροατάς. Ἡ πόλις ἦτο πανηγυρικῶς κεκοσμημένη, σημαιοστόλιστος, συνεορτάζουσα τὴν μεγάλην καλλιτεχνικὴν ἐορτήν, ἰδιαίτεροι δ' ἀμαξοστοιχίαι ἦσαν ὠρισμένα, ὅπως μετὰ τὸ τέλος τῆς

<sup>679</sup> Κατὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ ἔργου, ἐπειδὴ τὸ κοινὸ χειροκροτοῦσε πολὺ μετὰ ἀπὸ τὴν δευτέρην καὶ τρίτην πράξιν, ὁ Wagner ἀνακοίνωσε πως μέχρι τὸ τέλος τῆς παράστασης δὲν θὰ γινόντουσαν υποκλίσεις γιὰ νὰ μὴν χάνεται ἡ μέθεξις. Αὐτὸ δημιούργησε ἀμηχανία στοὺς θεατῆς, οἱ οἱποῖοι δὲν χειροκρότησαν οὔτε στο τέλος, μέχρι ποὺ ὁ συνθέτης τοὺς ἀναγκάστηκε νὰ σηκωθεί καὶ νὰ ἀπευθυνθεῖ καὶ πάλι στο κοινόν, ἐτσι ὥστε νὰ ἀποσπάσει τὰ χειροκροτήματά του. Ὅπως καταθέτει καὶ ἡ Cosima στα ἡμερολόγια τῆς (C.W., *Die Tagebücher*, IV, σ. 984), ἡ παρεξήγησις αὐτὴ κόστισε ἀρκετὰ στον συνθέτη, καθὼς, ἐν τέλει, δὲν ἤξερε ἀν τὸ ἔργο ἄρесе στο κοινόν ἢ ὄχι.

παραστάσεως μεταφέρωσιν εἰς τὰς οἰκείας πόλεις τοὺς θέλοντας ἐκ τῶν ἀκροατῶν ν' ἀπέλθωσι τῆς Bayreuth. Ἡ παράστασις ἤρχισε περὶ ὥραν 4 μ.μ. ἐπερατώθη δὲ μόλις τῇ 10 τῆς νυκτός· μόνη ἢ πρώτη πράξις διήρκεσε δύο ὀλοκλήρους ὥρας!<sup>680</sup>

Σχόλια για την παράσταση του *Parsifal* ὁμως κατέθεσε και ο ἤδη γνωστός για την αγάπη του για τη μουσική του Wagner στην Αθήνα Γ. Γαϊδεμβέργερ (ἦταν ο πρῶτος μαέστρος που διηύθυνε μουσική του Wagner), ο οποίος συνέβαλε, ὅπως θα δούμε και στη συνέχεια, ιδιαίτερος στην διάδοση των βαγκνερικών ἔργων στην ελληνική πρωτεύουσα. Ο Γαϊδεμβέργερ, «τιμηθεὶς δ' ἰδιαίτερου προσκλητηρίου», παρακολούθησε την πρεμιέρα του τελευταίου ἔργου του Wagner, ἀπὸ το οποίο «κατεγοητεύθη καὶ ἀπεκομίσατο ἐντυπώσεις ἀνεκλαλήτους, ἃς ἀφελῶς ἀλλὰ καὶ μετ' ἐνθουσιασμοῦ ἐκφράζει ἐνταῦθα τοῖς φίλοις του, εἰκονίζων μετὰ λατρείας τὸ ὕψος εἰς ὃ ἀνήλθεν ἡ μουσικὴ ἔμπνευσις. "Ἦκουσα, λέγει, μουσικὴν ἀπὸ τοῦδε διὰ δέκα χρόνους τουλάχιστον ἀρκοῦσάν μοι"». <sup>681</sup> Το γεγονός αὐτὸ δεν θα μπορούσε παρά να αφήσει τὰ ἰχνη του και στην μετέπειτα καλλιτεχνική δραστηριότητα του Γερμανοῦ αρχιμουσικοῦ, ο οποίος, ὅπως θα δούμε στο ἐπόμενο κεφάλαιο, ἦταν πιθανόν ο πρῶτος που ἐπαιξε ἀποσπάσματα ἀπὸ τον *Parsifal* στην Αθήνα, και μάλιστα σε μαθητικὴ συναυλία του Ωδείου Αθηνῶν.

Με ἀφορμὴ την παράσταση του *Parsifal* δημοσιεύθηκε ἓνα κείμενο για τον συνθέτη στο περιοδικό *Ποικίλη Στοά* του 1883 (το κείμενο γράφτηκε τον Σεπτέμβριο του 1882, δηλαδή ἓνα περὶπου μῆνα μετὰ την πρεμιέρα του ἔργου – 26.7.1882 ν.ημ.). Το ουσιαστικὰ ἀνυπόγραφο κείμενο με τον τίτλο «Ριχάρδος Βάγνερ» (ἡ υπογραφή «Δ.» θα μπορούσε να ἀνήκει και στον Γεώργιο Δροσίνη, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ὑπόθεση μπορεῖ να διατυπωθεῖ μόνο με ἐπιφύλαξη), περιγράφει με ἀφορμὴ την παράσταση του *Parsifal* το μέγεθος της «δόξης, ἣτις περιέβαλε] τὸν Ριχάρδον Βάγνερ», που «οὐδαμῶς δυνάμεθα ἡμεῖς ἐν Ἑλλάδι νὰ λάβωμεν ἰδέαν τινά». <sup>682</sup> Ὡς μέτρο σύγκρισης για τη δόξα αὐτή, ο συγγραφέας προτείνει ἐκείνη του Hugo, με τη διαφορὰ ὅτι ἡ δόξα του τελευταίου ἔχει ἐλαττωθεῖ ἀπὸ τη στιγμή που πολιτεύτηκε, «ἐξ ἐναντίας τὸν Ριχάρδον Βάγνερ ἅπαντες ἐκτιμῶσιν ἐν Γερμανία μιᾷ φωνῇ», καθὼς για τους Γερμανούς, στους οποίους ἡ μουσικὴ «ἐξασκεῖ εἶδος τι βασιλείας», ο Wagner «εἶναι ὡς ἡ ἐνσάρκωσις τῆς πατρίδος». «Ἡ δόξα τοῦ Βάγνερ εἶναι ἀγνοτέρα ἐν τῇ παραδόσει τῶν Γερμανῶν πολὺ μᾶλλον τῆς τοῦ Βισμάρκ αὐτοῦ. Ὁ μὲν Βισμάρκ εἶναι ἡ κτηνώδης δύναμις ὃ δὲ Βάγνερ εἶναι ἡ ῥεμβώδης καὶ ἄδουσα ψυχὴ τῆς Γερμανίας». Ο «Δ.» για να γνωρίσει «τὸν γερμανὸν αὐτὸν Θεόν», στους ἀναγνώστες της *Ποικίλης Στοᾶς*, ἀναφέρεται στη βιβλίον της Judith Gauthier, ἀλλὰ και στο θέατρο του Bayreuth και στις συνθήκες παράστασης σε αὐτό:

<sup>680</sup> «Φιλολογία. Ἐπιστήμη. Καλλιτεχνία», *Δελτίον τῆς Ἐστίας* 292 (1.8.1882), σ. 1. Το ἴδιο ἀκριβῶς κείμενο εἶχε δημοσιευθεῖ και στον *Αἰῶνα* λίγες ἡμέρες νωρίτερα (στις 24.7.1882).

<sup>681</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 1.9.1882.

<sup>682</sup> Δ., «Ριχάρδος Βάγνερ», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐτήσιον Ἡμερολόγιον, Ἔτος Γ' 1883, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἐνώσεως, 1882, σ. 227-229: 227.*

Τὸ σύνολον τῆς κατασκευῆς ἔχει τὸ σχῆμα ῥιπιδίου ἠνεωγμένου· ἡ σκηνὴ εἶναι πρὸς τὸ ὀξὺ μέρος· ἀλλ' ἡ φωνὴ καὶ ὁ ἦχος τῶν ὀργάνων δύνανται νὰ λάβωσι τὴν φυσικὴν αὐτῶν ἀνάπτυξιν. Ἡ ὀρχήστρα εἶναι ἀόρατος κατεχωρισμένη ὡς ἐπὶ λάκκου καὶ πρὸ τῆς σκηνῆς. Οἱ χοροί, ἀόρατοι ἐπίσης, τοποθετοῦνται εἰς θόλόν τινα δεσπόζοντα τῆς σκηνῆς. [...] Ὡς πρὸς τὴν αἴθουσαν λαμβάνει θέσιν ἐπὶ εἰδικῶν μερῶν ἐχόντων σκοπὸν καὶ τὸν ἴσον διαμερισμὸν τῶν ἤχων καὶ νὰ καταστήσωσιν ἀδυνάτους τὰς συνομιλίας μεταξὺ τῶν γειτόνων οἵτινες ἠδύναντο νὰ διαταράξωσι τὴν ἀκρόασιν. Προσέτι δὲ ὅλοι οἱ ἀκροαταὶ διατελοῦσιν ἐν τῷ σκότει [...] δὲν πορεύονται ἐκεῖ διὰ νὰ διασκεδάσωσιν οὔτε νὰ ἐπιδειχθῶσιν. Ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ εἶναι μουσικὴν τὴν ὁποίαν μόνον αὐτὴν πρέπει νὰ ἀγαπήσωσιν.<sup>683</sup>

Πόσο διαφορετικά θα πρέπει να φάνταζαν όλα αυτά για τον άνθρωπο της εποχής εκείνης, ο οποίος είχε συνηθίσει να βλέπει το θέατρο ως τόπο διασκέδασης και όχι ως ναό της τέχνης.

---

<sup>683</sup> Ο.π., σ. 229.



**12. «Ο μεγαλυφυής μουσουργός του μέλλοντος  
άνηκει από της προχθές εις τὸ παρελθόν».  
Κείμενα με αφορμὴ τον θάνατο του Wagner (1883).**

Στις 13/25 Φεβρουαρίου 1883 ο Wagner άφησε την τελευταία του πνοή, σε ηλικία εβδομήντα ετών, στη Βενετία, όπου διέμενε εκείνο το διάστημα. Το γεγονός αυτό αποτέλεσε αφορμή να δημοσιευθούν αρκετά και διαφορετικά κείμενα για τον συνθέτη στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο. Από άρθρα που μιλούσαν για την ανταπόκριση του κοινού στο μοιραίο αυτό γεγονός, μέχρι σοβαρότερα κείμενα που καταπιάνονταν με την ουσία της σημασίας της προσφοράς του Wagner στην ανθρωπότητα. Η *Έφημερίς* ήταν ένα από τα πρώτα έντυπα που ανακοίνωσε τον θάνατο του Wagner με ένα κείμενο αρκετά ουσιαστικό, που έδινε μια σφαιρική εικόνα για τη ζωή και το έργο του. Η εισαγωγική φράση σχετικά με τον συνθέτη είναι ενδεικτική: «ὁ πολὺς Βάγνερ, ὁ μελοποιήσας τὴν τριλογίαν τῶν Niebelungen, ὁ πραξικόπος Βάγνερ, ὁ ἀνατρέψας ἐν μέρει τοὺς κοινούς κανόνας τῆς τέχνης καὶ ἐγκαινιάσας τὴν μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, ὡς ἔλεγον, ἐκλείπει ἐκ τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου».<sup>684</sup>

Στην αντίστοιχη εκτενὴ δημοσίευσή της η *Νέα Έφημερίς* ξεκινούσε πιο εντυπωσιακά:

Ἡ Γερμανία θρηνεῖ σβεσθὲν τὸ ὕψιστον μουσουργικὸν πνεῦμα τῶν αἰώνων ἴσως! Ὁ Ριχάρδος Βάγνερ ἀπέθανε! Πρὸ τοῦ φερέτρου τοῦ ἐξόχου τέκνου της χύνει δάκρυα θαλερὰ ἢ ἔνδοξος τοῦ γηραιοῦ Ρήνου εὐνοουμένη. Τὰ μίση ἐκόπασαν, αἱ εἰρωνεῖαι ἐσίγησαν, καὶ εἰς τὴν τρικυμίαν τῆς περὶ τῶν ἔργων του κριτικῆς, ὁ θάνατος τοῦ δαιμονίου καλλιτέχνου ἐπέχυσε γαλήνην θεσπεσίαν καὶ ἐπιπλέει αὐτῆς ὁ γενικὸς θαυμασμός. Ὁ μεγαλυφυής μουσουργός τοῦ μέλλοντος ἀνήκει ἀπὸ τῆς προχθές εις τὸ παρελθόν [...].<sup>685</sup>

Ο *Κόσμος* Κωνσταντινουπόλεως την ίδια ημέρα δημοσίευσε το περιεκτικότερο, ἴσως, σχετικό άρθρο, που με σε μία στήλη του περιοδικού συνόψιζε τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της ζωής και της τέχνης τού αποβιώσαντος συνθέτη. Το παραθέτω ολόκληρο:

Ὁ μουσουργός Βάγνερ (Γουλλιέλμος Ριχάρδος), ὁ διάσημος ποιητῆς τῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος, ἀπεβίωσε τὴν παρελθοῦσαν τρίτην, ὡς τηλεγραφικῶς ἀνηγγέλη προχθές ἐκ Βερολίνου, ἐν ἡλικίᾳ ἑβδομήκοντα περίπου ἐτῶν. Ἀπὸ τριακονταετίας ἤδη, αἱ μουσικαὶ συνθέσεις τοῦ Βάγνερ ἐγένοντο θέμα ζωηρῶν καὶ πολλάκις ἐμπαθῶν συζητήσεων, ὁ δὲ μουσικὸς κόσμος ἦτο διηνεκῶς διηρημένος εἰς δύο ἀντίπαλα στρατόπεδα, τοὺς Βαγνεριστὰς καὶ τοὺς

<sup>684</sup> «Ριχάρδος Βάγνερ», *Έφημερίς*, 5.2.1883.

<sup>685</sup> «Καλλιτεχνικά. Ἐκ Βερολίνου, τῆ 5/17 Φεβρουαρίου. Ριχάρδος Βάγνερ-Ἐββεν Βούθ», *Νέα Έφημερίς*, 21.2.1883.

ἀντιβαγνεριστάς. Τὴν ἐμπάθειαν διέθρεψε φαίνεται αὐτὴ τοῦ Βάγνερ ἡ ἄμετρος ἀλαζονεία καὶ ἡ ἀπεριόριστος ἀντιπάθεια πρὸς πᾶσαν ἄλλην μὴ βαγνερικήν μουσικήν, καθ' ἧς μετὰ φανατισμοῦ καὶ μίσους ἠγωνίζετο. Ἔστιν ἐντούτοις ἀναντιρρόητον ὅτι ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Βάγνερ ἐξετιμήθη ἅμα τῇ παραστάσει τοῦ πρώτου αὐτοῦ μελοδράματος *Rienzi* (1842), τὰ δ' ἐπακολουθήσαντα τρία ἕτερα μεγάλα αὐτοῦ ἔργα *Vaisseau-Fantôme* (1843), *Tannhauser* [sic] (1845) καὶ *Lohengrin* (1850) ἐθεμελίωσαν διαρκῶς τὴν φήμην αὐτοῦ. Διὰ τῶν ἔργων τούτων ὁ Βάγνερ βαθμηδὸν μετερῶρθευσεν ἄρδην τὴν μελοδραματικὴν τέχνην ἐκμηδενίσας τὰς παραδόσεις τοῦ μελοδράματος, ἀντικαταστήσας τὸ δράμα διὰ τοῦ ποιήματος, καὶ μετασηματίσας τὸ θέατρον ἀπὸ τόπου τέρψεως εἰς ναὸν καλαισθητικῆς μεταρσιώσεως. Ἀπὸ τοῦ 1850 μέχρι τοῦ 1865 ὁ Βάγνερ ἐπαύσατο συνθέτων νέα ἔργα, ἀλλ' ἠγωνίζετο διὰ τῆς γραφίδος ὑπεραμυνόμενος κατὰ τῶν πολλῶν αὐτοῦ πολεμίων. Τὰ μελοδράματα *Tristan et Ysolde* καὶ *Meistersinger*, δημοσιευθέντα τῷ 1865 καὶ 1868 ἀπέδειξαν νέαν πρόοδον πρὸς τὸ ἰδανικὸν κάλλος, τὸ ὑπὸ τῆς φαντασίας αὐτοῦ πλαττόμενον. Κατόπιν ἐπὶ 8 ὅλα ἔτη ἐνησχολήθη εἰς τὴν σύνθεσιν τοῦ θαυμασίου μελοδράματος *Nibelungen*, τετραλογίας, δι' ἣν οἰκοδομήθη, κοινῶ ἐράνῳ, νέον εἰδικὸν θέατρον ἐν *Beyreuth* [sic], ἐν ᾧ τὸ μελόδραμα τοῦτο παρεστάθη πολλάκις. Τελευταῖον μελόδραμα τοῦ διασήμου μουσουργοῦ ἦν τὸ *Parsifal*, παρασταθὲν πέρυσι τὸ πρῶτον ἐν τῷ θεάτρῳ τοῦ *Beyreuth* [sic]. Οἱ Παρισιοί, διὰ λόγους εὐνοήτους, κακῶς ὑπεδέξαντο τὰ Βαγνέρια ἔργα, δύο δὲ ἀτυχεῖς ἀπόπειραι παραστάσεων αὐτῶν ἐγένοντο ἐν τῇ γαλλικῇ πρωτεύουσῃ. Οἱ Ἄγγλοι, κατ' ἀρχὰς ψυχρῶς διατεθέντες, μετὰ ταῦτα ἐνθουσιωδῶς ἐχειροκρότουν τὰ μουσουργήματα τοῦ μέλλοντος. Γνωστὸν δ' ὅτι ἐπὶ τινὰ ἔτη ὁ Βάγνερ διετέλεσε διευθυντῆς τῆς ἐν Λονδίῳ Φιλαρμονικῆς Ἑταιρίας. Πρώτιστος θαυμαστῆς καὶ προστάτης τοῦ ἀποβιώσαντος μουσουργοῦ ἦν ὁ νεαρὸς βασιλεὺς τῆς Βαυαρίας, φανατικὸς ὀπαδὸς τῆς βαγνερίου μουσικῆς, ἀφειδῶς δαπανήσας πρὸς ἴδρυσιν εἰδικοῦ θεάτρου καὶ παράστασιν τῶν τοῦ Βάγνερ μελοδραμάτων. - Ὁ Βάγνερ ἐγεννήθη ἐν Λειψίᾳ τῇ 22 Μαΐου 1813, ἐσπούδασε δὲ ἐν Δρέσδῃ καὶ ἐν τῷ πανεπιστημίῳ τῆς Λειψίας. Μέγιστον ζήτημα μεταξὺ τῶν μουσικῶν εἶνε ἂν ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ, ἦν ὀλίγιστοι ἐνόησαν καὶ ἦτις ὀλιγίστους ἔτερψε, θὰ ἐπιζήση αὐτῷ ἢ θὰ συνταφῇ μετ' αὐτοῦ. Ἴσως ἡμέραν τινὰ ἢ ἀνθρωπότης, κορεσθεῖσα τῆς ἐτεθηλυμένης μουσικῆς καὶ ἀποροῦσα ἐπὶ τῇ στειρότητι τῶν συγχρόνων, θὰ ἀναδράμῃ οἴκοθεν πρὸς ἀναζήτησιν τῶν σήμερον μὴ κατανοουμένων ἔργων τοῦ δυσκαταλήπτου μουσουργοῦ!<sup>686</sup>

Ἡ τελευταία αὐτῆ φράση γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος, θὰ ἄρесе πολὺ στον *Wagner*. Ὅμως ὁ *Κόσμος* τῆς Κωνσταντινουπόλεως δὲν ἀρκέστηκε σὲ αὐτὸ τὸ κείμενο γιὰ τον *Wagner*. Δύο μῆνες ἀργότερα δημοσιεύθηκε στο ἴδιο ἐντύπο ἓνα ἀρθρο με τίτλο «Ὀλίγα τινὰ περὶ Βάγνερ», το ὁποῖο υπέγραφε ὁ «Τ.Ε.», «ἐν Βιέννῃ». Το περιεχόμενο τοῦ κειμένου αὐτοῦ φανερῶνει ἓναν συγγραφέα που γνωρίζει πραγματικά το ἔργο τοῦ *Wagner* καὶ που καταθέτει τὴν δική του, προσωπικὴ θεώρηση,

<sup>686</sup> «Ἀποβίωσις τοῦ Βάγνερ», Ὁ *Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), ΚΒ' (5.2.1883), σ. 354.

η οποία ξεχωρίζει τη «διαφορὰ μεταξὺ τοῦ πρώτου ἔργου [τοῦ Wagner] *Rienzi* καὶ τοῦ τελευταίου *Parsifal*», καθὼς στον μεν *Rienzi* «παρατηρεῖται τάσις τις πρὸς τὴν τελειοποίησιν τοῦ μελοδράματος, ὁ *Parsifal* ὅμως ἀποτελεῖ τὸ ἰδεῶδες τῆς δραματικῆς μουσικῆς, τὸ ἀνώτατον σημεῖον, εἰς ὃ ἠδυνήθη ποτὲ νὰ φτάσῃ ἡ μουσικὴ φαντασία, τὴν κορωνίδα τέλος τῶν δημιουργημάτων τοῦ δαιμονίου νοός!». <sup>687</sup> Αντίστοιχα ὁ «Τ.Ξ.» ἐπισημαίνει τις βαθμίδες ἐξέλιξης τῆς συνθετικῆς γραφίδας τοῦ Wagner ἀπὸ τον *Rienzi* πρὸς τον *Parsifal*, ἀλλὰ καὶ περιγράφει τὴν ἰδιαίτερη ἐπίδραση τῆς μουσικῆς τοῦ συνθέτη στον ακροατὴ καὶ τὴν ἀξία αὐτῆς:

Τίς εἶναι δυνατὸν νὰ μὴ αἰσθανθῇ ἑαυτὸν οἰονεὶ μεταφερόμενον εἰς ἄλλας σφαίρας κατὰ τὴν ἀκρόασιν τοῦ *Lohengrin* ἢ νὰ μὴ νομίσῃ ὅτι εἶναι ἐπενέργεια μαγικῆς τινὸς δυνάμεως καὶ οὐχὶ μουσικῆς μελοδράματος, ἀφ' οὗ μέχρι τοῦδε ἦτο συνειθισμένον τὸ οὖς νὰ ἀκούῃ μόνον τὰς αἰσθηματικὰς μελωδίας τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς, καὶ ἀφ' οὗ ἐφάνταζόμεθα ὅτι ἡ μεγαλειτέρα εὐχαρίστησις εἶναι τὸ νὰ δύναται τις νὰ ψάλλῃ ἐξερχόμενος τοῦ θεάτρου τὰς μελωδίας ταύτας! Ἡ ἐπενέργεια τῆς δραματικῆς μουσικῆς εἶναι ἀλλοία· αὕτη ἐνεργεῖ ἐν τῷ νῶ ὡς μουσικὴ ἐκφράζουσα μίαν ἰδέαν καί, στενῶς μετὰ τοῦ δράματος συνδεδεμένη οὖσα, ἀποτελεῖ ἐν ὅλον ἄνευ διακρίσεως ἢ ἀπαριθμήσεως τῶν διαφορῶν τεμαχίων· ἐπὶ τέλους λαμβάνει χαρακτῆρα σπουδαιότερον καὶ καθίσταται μουσικὴ ὑψηλότερα καὶ οὐχὶ μουσικὴ πρὸς ἀπλὴν τέρψιν τῆς ἀκοῆς καὶ μάλιστα στιγμιαίαν! Τὰ συνήθη μελοδράματα καθίστανται ἀηδῆ μετὰ ἐπανειλημμένην ἀκρόασιν, τούναντίον ὅμως τὸ ἀληθές μουσικὸν δράμα εὐχαριστεῖ περισσότερον. Πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ μὴ θαυμάσῃ τις τὴν περίφημον Τετραλογίαν τοῦ Wagner, ἣτις ἂν καὶ ἀποτελεῖται ἐκ τεσσάρων μεγάλων μελοδραμάτων, ὅμως, ἔνεκα τῆς γενικῆς συνδέσεως τοῦ δράματος μετὰ τῆς μουσικῆς, φαίνεται ὡς ἐν μόνον μελόδραμα! Ὅταν δὲ θελήσῃ τις νὰ αἰσθανθῇ τὴν ἀληθῆ μουσικὴν ἡδονὴν ἐκ τοῦ σπουδαίου τούτου δημιουργήματος, δὲν πρέπει νὰ ἀπαιτήσῃ ὥστε ἐπὶ τῇ πρώτῃ ἀκρόασει αὐτοῦ νὰ τῷ ἦναι ἤδη ὅλα καταληπτὰ· μόνον ὅταν ἀρχίσῃ νὰ εἰσδύῃ εἰς τὰ μυστήρια τῆς ὑψηλῆς ταύτης μουσικῆς καὶ αἰσθάνηται ἀληθῶς τὰ ἀκουόμενα, τότε δύναται εὐλικρινῶς νὰ ὁμολογήσῃ ὅτι ἰδέαι ἀνώτεραι τῶν κοινῶν ἐνεφόρου τον Wagner κατὰ τὴ σύνθεσιν τῶν μουσικῶν δραμάτων του! <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ὡς γνωστὸν ὁ Wagner ἐποίει ὁ ἴδιος τὰ δράματα ὧν τὴν ὑπόθεσιν ἐλάμβανε κυρίως ἐκ τῆς γερμανικῆς Μυθολογίας [...]. <sup>688</sup>

Μπορούμε με αρκετὴ ἀσφάλεια νὰ υποθέσουμε πῶς πίσω ἀπὸ τα ἀρχικά «Τ.Ξ.» δὲν βρισκόταν ἄλλος ἀπὸ τον Τιμόθεο Ξανθόπουλο (1864;-1942), <sup>689</sup> τον γεννημένο στη

<sup>687</sup> Τ.Ξ., «Ὀλίγα τινα περὶ Βάγνερ», Ὁ Κόσμος (Κωνσταντινουπόλεως), ΛΑ' (9.4.1883), σ. 499-500.

<sup>688</sup> Ο.π. σ. 500.

<sup>689</sup> Σε πολλές βιβλιογραφικὲς περιπτώσεις ὁ Ξανθόπουλος ἐμφανίζεται με τὸ βαφτιστικὸ «Τιμολέων» ἀντὶ γιὰ τὸ «Τιμόθεος», ἐνῶ πολὺ συχνὰ καὶ σε ἐκδόσεις του υπήρχε μόνον τὸ ἀρχικὸ «Τ» ἢ τα πρῶτα γράμματα «Τιμ.». Δὲν εἶναι λίγες οἱ ἐκδόσεις παρτιτουρῶν ὅπου τὸ βαφτιστικὸ ἐμφανίζεται ὀλογράφως: «Τιμόθεος», ὅπως ἄλλωστε τον ἀποκαλοῦσε καὶ ὁ μαθητῆς του Καλομοίρης στα

Σμύρνη Κωνσταντινουπολίτη, πιανίστα και συνθέτη (ελαφράς μουσικής), ο οποίος την εποχή εκείνη σπούδαζε στο Ωδείο της Βιέννης (όπου μαθήτευσε δίπλα στους Anthon Bruckner και Hans Schmit).<sup>690</sup> Ο Ξανθόπουλος μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1886, δραστηριοποιήθηκε ως πιανίστας, συνθέτης (βασικά τραγουδιών) και αργότερα δάσκαλος πιάνου, στο Ωδείο Αθηνών (1909-1914) αλλά και ιδιωτικά (μεταξύ άλλων μαθητής του είχε υπάρξει και ο Καλομοίρης το διάστημα 1894-1899). Στις συναυλίες που έπαιξε στην Αθήνα ο Ξανθόπουλος, όπως θα δούμε στο οικείο κεφάλαιο, συγκαταλέγονται και αρκετές με βαγκνερική μουσική. Ενώ είναι μάλλον ή βέβαιον πως ο ακραιφνής αυτός βαγκνεριστής (πιθανόν επηρεασμένος και από τον επίσης ορκισμένο βαγκνεριστή δάσκαλό του Bruckner, αλλά και εμπνεόμενος από τη γενικότερη περιωρούσα ατμόσφαιρα της Βιέννης) θα πέρασε και στη διδασκαλία του τις απόψεις που εκφράζει στο παραπάνω κείμενο.

Η είδηση του θανάτου του Wagner στην Κωνσταντινούπολη δεν είχε αντίκτυπο μόνο στον Τύπο. Ο Ελληνικός Μουσικός Εκκλησιαστικός Σύλλογος, που είχε ιδρυθεί τρία χρόνια πριν και είχε κάνει τον Wagner επίτιμο μέλος και αντιπρόσωπό του στη Γερμανία, έστειλε συλλυπητήριο τηλεγράφημα στην οικογένεια του νεκρού και στεφάνι στην κηδεία, στην οποία εκπροσωπήθηκε από τα, επίσης επίτιμα εν Γερμανία μέλη, «κ.κ. Παῦλο Στόππελ καὶ Ριχάρδο Φοίστερο».<sup>691</sup>

Στις 11 Φεβρουαρίου 1883 (π.ημ.), δηλαδή δέκα ημέρες μετά τον θάνατο του συνθέτη που έλαβε χώρα στις 13 Φεβρουαρίου (ν.ημ.) διαβάζουμε στη *Νέα Ἐφημερίδα*:

Αἱ ἀγγλικαὶ ἐφημερίδες γέμουσι λεπτομερῶν διηγήσεων περὶ τοῦ ἀρτίως ἀποθανόντος μεγάλου μουσικοδιδασκάλου Ριχάρδου Βάγνερ. Ὁ καθηγητὴς

---

απομνημονεύματά του: «Ὁ Μηνᾶς ἀποφάσισε νὰ μὲ ἀναθέσει καὶ σ' ἕναν καθηγητὴ, τὸν Τιμόθεο Ξανθόπουλο» (Καλομοίρης, *Ἡ ζωὴ μου καὶ ἡ τέχνη μου*, ὁ.π., σ. 33). «Πάλι τὰ δικά σου παίζεις, Μανώλη, κ' ἔχει δίκιο ὁ κ. Τιμόθεος πὸν λέει πὼς δὲ μελετᾷς» (ὁ.π., σ. 34). Σύγχυση δημιουργεῖ ἡ εμφάνιση τοῦ βαφτιστικῆ «Τιμολέων» στὴν ἐπετειακὴ ἐκδόση τοῦ Ωδείου Αθηνῶν (Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, *Ὡδεῖον Ἀθηνῶν, Ἐκατονταετηρὶς 1871-1971*, χ.ῶ.έ., χ.χ., σ. 53), ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα ἔγγραφα τοῦ Ωδείου (ἐπιστολὴ πρόσληψης πρὸς τὸν Ξανθόπουλο στὸ Φάκελο Ἐξερχομένων τοῦ Διοικητικῆ Συμβουλίου 1909) καὶ στὴν ἀναφορὰ στὰ Χειρόγραφα Πρακτικὰ (Συνεδρίασις 5<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1909), καθὼς, ἀντιθέτως, σὲ ἐπίσημο νομικὸ ἔγγραφο (ἀγωγή) τῆς συζύγου τοῦ Ξανθόπουλου, ὁ συνθέτης ἀποκαλεῖται «Τιμόθεος» (Φάκελος Εἰσερχομένων Διευθύνσεως 1914). Το πιθανότερο, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι πὼς τὸ «Τιμολέων» οφείλεται σὲ σφάλμα πὸν πέρασε ἀπὸ τὰ ἔγγραφα τοῦ Ωδείου στὴν ἐπετειακὴ ἐκδόση καὶ ἀπὸ ἐκεῖ στὴ συνέχεια ἀναπαρήχθη καὶ σὲ ἐυρύτερο πλαίσιο.

<sup>690</sup> Σύμφωνα με τὸν Καλογερόπουλο (Τάκης Καλογερόπουλος, «Ξανθόπουλος Τιμόθεος», λήμμα στὸ *Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Ἀπὸ τὸν Ὀρφέα ἕως σήμερον*, Αθήνα, Γιαλλελῆς, 1998), ὁ ὁποῖος μάλιστα σημειώνει ὅτι τὸ δίπλωμά του ἔφερε τὴν υπογραφή του Johannes Brahms, ἐνὼ κέρδισε δύο χρυσὰ μετᾶλλια στὸ πιάνο καὶ στὸ ὄργανο. Ἡ δευτέρη αὐτὴ πληροφορία γιὰ τὰ μετᾶλλια επιβεβαιώνεται ἀπὸ δημοσίευμα τοῦ Ἄστρεως τοῦ 1888, ὅπου, μεταξὺ ἄλλων, σημειώνεται ὅτι ὁ νεαρός Ἕλληνας μουσικὸς εἶχε βραβευθεῖ με τὸ Μεγάλον Ἀργυρὸν μετᾶλλιον, τὸ ὁποῖον δινόταν μόνον σὲ ὅσους ἔχουν ἀριστεύσει σὲ ὅλα τὰ ἔτη σπουδῶν καὶ σὲ ὅλα τὰ μαθήματα. Ἀκόμη τὸ ἴδιο δημοσίευμα μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Ξανθόπουλος μετὰ τὸ πέρασ τῶν σπουδῶν του ἐργάστηκε στὴν αὐστριακὴ πρωτεύουσα «ὡς διδάσκαλος τοῦ κλειδοκυμβάλου καὶ Organist, θερμῶς συνιστῶμενος ὑπὸ τοῦ Conservatoire καὶ μεγάλως τιμώμενος ἐκεῖ», «B. [sic] Ξανθόπουλος», *Τὸ Ἄστρον* 159 (9.10.1888), σ. 8.

<sup>691</sup> *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 4.3.1883.

Ὁφφμαν ἀνεχώρησεν ἐκ Βιέννης εἰς Ἑνετιάν ἵνα ταριχεύσῃ τὸν νεκρόν, οὗτινος πάντες οἱ συγγενεῖς, ἐκ διαφόρων τῆς Γερμανίας μερῶν, μετέβησαν εἰς τὴν πόλιν ἐν ἧ ἔξέπνευσε. Τὸ πλῆθος τῶν σταλέντων τηλεγραφημάτων ἐκ πάντων τῶν μερῶν τοῦ κόσμου καὶ τῶν στεφάνων εἶνε ἀμέτρητον. Ἐξ Ἀμερικῆς ἀγγέλλεται τηλεγραφικῶς ὅτι πεντακισχίλιοι ἄποικοι γερμανοὶ ἀκούσαντες τὸν θάνατον τοῦ ἐπιφανοῦς μουσικοῦ ἀπεφάσισαν νὰ μετανομάσωσι πρὸς τιμὴν αὐτοῦ τὸ χωρίον των Βάγνερσδωρφ, ἧτοι Βαγνεροχώριον.<sup>692</sup>

Κείμενα με αφορμὴν τὸν θάνατον τοῦ Wagner δημοσιεύθησαν καὶ στον περιοδικὸ Τύπο. Ὁ ελληνόφωνος Ἑσπερος Λειψίας ἐσπευσε νὰ αφιερώσῃ ἀρθρον στον διασημότερον «τῶν μουσουργῶν τῆς Γερμανίας», γιὰ τὸν ὁποῖο «αἰ γνῶμαι εἰσὶ διηρηρημένα· οἱ μὲν ὑψοῦσιν αὐτὸν μέχρι τρίτου οὐρανοῦ [...] ἄλλοι πάλιν, καὶ ἰδίως οἱ Γάλλοι, εὐρίσκουσιν ἐν τοῖς μελοδράμασιν αὐτοῦ πολλὰ τὰ ψεκτέα», καταλήγοντας πως «ἀναντίρρητον ὅμως εἶναι ὅτι ὁ Βάγνερ ἐχάραξεν ἐν τῇ μουσικῇ νέαν ὅλως ὁδὸν ὡς ἀρχηγὸς τῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος».<sup>693</sup> Δεν εἶναι χωρὶς σημασία ἡ αναφορὰ στὴν ιδιαίτερη σχέση του με τὸν ἐλληνικὸ πολιτισμὸ, κάτι που γιὰ τὸν ἀνώνυμο ἀρθρογράφον ἦταν κάτι ἀξιοῦς ιδιαίτερης μνείας: «Εἰς ἡμᾶς ἡ μνήμη αὐτοῦ εἰσὶ σεβαστή, διότι ἦτο εἷς τῶν ἐνθερμοτέρων φιλελλήνων καὶ τῶν εὐλικρινεστέρων θαυμαστῶν τῆς ἀρχαιότητος ἡμῶν, ὑφ' ἧς ἐνεπνέετο», γιὰ νὰ καταλήξῃ: «Ἦτο φύσις πράγματι ἔκτακτος».<sup>694</sup> Τέλος τὸ κείμενον αὐτὸ συνοδευόταν ἀπὸ μιὰ εἰκόνα «σχεδιασθεῖσα κατὰ τὴν ἐν Bayreuth παράστασιν» τοῦ *Parsifal*, ἓνα ἔργον γιὰ τὸ ὁποῖο «γνωστὸν [ἦτο] πόσος λόγος ἐγένετο πρὸ τινῶν μηνῶν [...] ἐν ᾧ ὁ Βάγνερ παριστᾷ ποιητικώτατα τὴν πάλιν τῆς φύσεως κατὰ τοῦ πνεύματος καὶ τὴν τελικὴν λύσιν διὰ τοῦ ἔρωτος»,<sup>695</sup> καταδεικνύοντας ὅτι ὁ ἀπόηχος τῆς προεμιέρας τοῦ *Parsifal* ἀντηχοῦσε ἀκόμη καὶ μετὰ τὸν θάνατον τοῦ συνθέτη.

Τὸ ἀθηναϊκὸν Ἀττικὸν Μουσεῖον, στὸ πρῶτον τεύχος που κυκλοφόρησε (τὸν Φεβρουάριον τοῦ 1883), δημοσίευσε ἐκτενὲς ἀρθρον καὶ ἀπεικόνισιν τοῦ ἀποθανόντος συνθέτη. Στὸ κείμενον αὐτὸ σχολιαζόταν, μετὰξὺ ἄλλων, τὸ «νέον σύστημα» που θέλησε νὰ υιοθετήσῃ ὁ Γερμανὸς μουσουργός, τὸ ὁποῖον συνίστατο στὴ δημιουργίαν τοῦ μουσικοῦ δράματος, ὅπου «ἡ μουσικὴ νὰ ἐνισχύῃ μόνον οὐχὶ δὲ καὶ νὰ ἐξουδετεροῖ τὴν ποιητικὴν ἔκφρασιν καὶ νὰ καταπνίγωνται αἱ ἰδέαι ὑπὸ τῶν μουσικῶν ἤχων».<sup>696</sup>

Δεν θα μπορούσαμε νὰ κλείσουμε αὐτὴν τὴν σύντομον αναφορὰ χωρὶς τὴ μνεία σὲ ἓνα βιογραφικὸν κείμενον που δημοσιεύθηκε δύο μόλις ἡμέρες μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Wagner, ἀλλὰ που εἶχε γραφτεῖ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ γεγονός αὐτὸ καὶ τὸ ὁποῖον ἀφοροῦσε κυρίως τὴν νεανικὴν δράσιν τοῦ συνθέτη. Τὸ «Ἡ νεότης τοῦ Βάγνερ» τῆς Ἑστίας τῆς 27<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1883 (π.ημ.) ἀναφερόταν διὰ μακρῶν στα πρῶτα χρόνια τῆς δημιουργίας τοῦ συνθέτη που «καθίστατο πλέον ὁ προσφιλεῖς ἐθνικὸς μελοποιὸς

<sup>692</sup> Νέα Ἐφημερίς, 11.2.1883. Βλ. καὶ στὴν ἴδια ἐφημερίδα δύο ἡμέρες μετὰ (13.2.1883), ὅπου περιγράφεται ἡ κηδεία τοῦ συνθέτη.

<sup>693</sup> «Ὁ μουσουργὸς Ριχάρδος Βάγνερ», Ἑσπερος (Λειψίας) 44 (15/27.2.1883), σ. 316-318: 316.

<sup>694</sup> Ὁ.π., σ. 316.

<sup>695</sup> Ὁ.π., σ. 318.

<sup>696</sup> «Ριχάρδος Βάγνερ», Ἀττικὸν Μουσεῖον, Ἔτος Α', τχ. 1 (Φεβρουάριος 1883), σ. 15-16: 16.

καὶ σημαιοφόρος τῆς δραματικῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος ἀνὰ τὴν Γερμανίαν πᾶσαν». <sup>697</sup>

Σχετική με τον θάνατο του συνθέτη θα μπορούσε να είναι η δημοσίευση της ελληνικῆς μετάφρασης του κειμένου του Blaze de Bury «Περὶ τοῦ ἐν Ἰταλία μουσικοῦ ζητήματος», <sup>698</sup> ἕνα μελέτημα που εἶχε δημοσιευθεῖ στην παρισινή *Revue des deux Mondes*, με αφορμὴ τὸ βιβλίο τοῦ ἐν Ἰταλία διαμένοντος Γερμανοῦ συνθέτη καὶ κριτικοῦ Martin Röder (1851-1895), *Über den Stand der öffentlichen Musikpflege*.<sup>699</sup> Στὸ γαλλικὸ κείμενο που μεταφράστηκε στα ελληνικά ἀπὸ τον Θεόδωρο Φέρμπο, <sup>700</sup> υπήρχαν κάποιες ενδιαφέρουσες αναφορὲς στον Wagner, ὅπως, για παράδειγμα, ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ *Rienzi* ὡς ἔργου «συνδιαλλαγῆς» («transaction» στο πρωτότυπο), <sup>701</sup> δηλαδή ἔργου «μικτοῦ», τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ ἀπόδειξη πὼς ἡ Ἰταλία «παραδέχθηκε» τὸν Wagner, ἐνῶ ὁ *Lohengrin* ἀπέτελεσε «τὴν ἀληθῆ νίκην» τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη στη γείτονα.<sup>702</sup> Σχετικὰ με τὸ ζήτημα αὐτό, που κυριαρχεῖ στο ἐν λόγω κείμενο, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ γνωστὰ σχόλια που κατὰ διαστήματα διατυπώθηκαν ὑπὲρ ἢ κατὰ τοῦ Wagner, ἐνδιαφέρον ἔχει ἡ θέση τοῦ Γάλλου κριτικοῦ ὁ ὁποῖος θεωρεῖ πὼς στο μέλλον αὐτό που θα μείνει ἀπὸ τὸν Wagner θα εἶναι ἡ μουσικὴ καὶ μόνον καὶ ὄχι τὸ περὶ αὐτοῦ ζήτημα που ἔχει δημιουργηθεῖ, ἐν πολλοῖς καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο («τὸ καταστήσαν δὲ αὐτὸν διάσημον ἀνὰ τὴν ὑφήλιον», δηλαδή ἡ θεωρία του, που «οὐδ' αὐτὸς ἐφήρμοσεν», καὶ ἀν καὶ ὅλοι μιλοῦν για αὐτήν, κανεῖς δὲν τὴν γνωρίζει («οἱ παρόντες ἀγνοοῦσιν αὐτήν, ἀλλὰ οἱ πάντες περὶ αὐτῆς συζητοῦσι»), κάτι που κατὰ τὸν Bury ἦταν καὶ ὁ στόχος τοῦ Wagner. Αξιοσημείωτη καὶ ἡ μικρὴ χρονικὴ ἀπόσταση που χωρίζει τὴν γαλλικὴ ἐκδοσὴ τοῦ ἐντύπου (15 Αυγούστου 1883, ν.ημ.) με τὴν ελληνικὴ (Αύγουστος 1883).

Περὶ τὸ ἕνα ἔτος μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Wagner δημοσιεύθηκε στο περιοδικὸ *Ἀττικὸν Μουσεῖον* ἕνα κείμενο με τίτλο «Ἡ Μουσικὴ τοῦ Μέλλλοντος», υπογεγραμμένο ἀπὸ τὸν «ἐν Ἀμφίση» Γυμνασιάρχῃ Γ.Δ. Θοιβιδόπουλο, καὶ με τὴν ἐπισημάνση ὅτι ἀποτελεῖ μετάφραση «ἐκ τῆς Αἰσθητικῆς τοῦ E. Véron». <sup>703</sup> Ὁ Γάλλος δημοσιογράφος, φιλόλογος, κριτικὸς τέχνης, ἀλλὰ καὶ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ *L'Art*, Eugène Véron (1825-1889), ἀπέτελεσε ἕνα ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους εκπροσώπους τοῦ θετικισμοῦ στην θεώρηση τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης, ὁ ὁποῖος, ἀκριβῶς σε αὐτὸ τὸ βιβλίο που χρησιμοποίησε ὁ Ἕλληνας Γυμνασιάρχῃς (τὴν *Αἰσθητικὴν*), προσέγγισε τὰ ἔργα τέχνης χωρὶς συγκεκριμένο αἰσθητικὸ πρότυπο, ἀλλὰ λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν τὰ νέα

<sup>697</sup> Γ\*, «Ἡ νεότης τοῦ Βάγνερ», *Ἐστία* τ. 15, τχ. 374 (27.2.1883), σ. 136-138: 138.

<sup>698</sup> Henri Blaze de Bury, «La question musicale en Italie», *Revue des Deux Mondes*, vol. 58, Année LIII, 3ème période, livraison de 15.8.1883, σ. 918-933. Τὸ κείμενο εἶναι διαθέσιμο καὶ ηλεκτρονικά στη διεύθυνση: <http://rddm.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=60571> (τελευταία πρόσβαση 24.8.2016).

<sup>699</sup> Martin Röder, *Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1881.

<sup>700</sup> [Henri Blaze de Bury], «Περὶ τοῦ ἐν Ἰταλία μουσικοῦ ζητήματος», *Μετάφρασις Θεοδώρου Ἰ. Φέρμπο*, *Παρνασσὸς Ζ'*, τχ. 8 (Αύγουστος 1883), σ. 698-706.

<sup>701</sup> Henri Blaze de Bury, «*La question musicale en Italie*», ὁ.π., σ. 922.

<sup>702</sup> [Henri Blaze de Bury], «Περὶ τοῦ ἐν Ἰταλία μουσικοῦ ζητήματος», ὁ.π., σ. 692.

<sup>703</sup> Γ.Δ. Θοιβιδόπουλος, «Ἡ Μουσικὴ τοῦ Μέλλλοντος», *Ἀττικὸν Μουσεῖον*, Ἔτος Β', τχ. 1 (Μάρτιος 1884), σ. 7-9.

επιστημολογικά δεδομένα της ψυχολογίας και της ανθρωπολογίας.<sup>704</sup> Το βιβλίο αυτό του Γάλλου κριτικού τέχνης πρωτοδημοσιεύθηκε το 1878,<sup>705</sup> μεταφράστηκε στα αγγλικά τον επόμενο χρόνο<sup>706</sup> και επανεκδόθηκε αρκετές φορές. Στην πρώτη από τις επανεκδόσεις, που δημοσιεύθηκε το 1883,<sup>707</sup> ο Véron προσέθεσε, στο τέλος του κεφαλαίου που είναι αφιερωμένο στη μουσική, ένα υποκεφάλαιο επτά σελίδων με τίτλο «Η μουσική του Μέλλοντος – Richard Wagner». Σε αυτό το κείμενο, που μετέφρασε στα ελληνικά και δημοσίευσε ο Θοιβιδόπουλος στο *Ἀττικὸν Μουσεῖον*, ο Γάλλος κριτικός τέχνης σχολίαζε πως η σύγχρονή του κριτική συχνά παρεξήγησε τον Wagner, εμμένοντας στο γεγονός ότι ο Γερμανός συνθέτης προσπάθησε να δώσει βάρος στην αρμονία έναντι της μελωδίας, παραβλέποντας κάθε άλλο χαρακτηριστικό του και ξεχνώντας πως

ὁ Βάγνερ δὲν εἶνε μόνον μουσικός. Ὅτι ἀποτελεῖ τὸν ἀληθῆ, τὸν ὑψηλὸν τοῦ ἔργου αὐτοῦ χαρακτῆρα καὶ τῷ παρέχει τὴν πρωτοτυπίαν, εἶνε ὅτι ἠθέλησε νὰ σχηματίσῃ σύνολόν τι, ἐν ᾧ ἡ ποίησις, ἡ σκηνακὴ διασκευῆ, ὁ χορὸς καὶ ἡ μουσικὴ νὰ ἔχωσι ἴσῃν θέσιν καὶ ἀποτελεῶσιν ὅλον τι ἀδιαίρετον.<sup>708</sup>

Στην προσπάθεια περιγραφῆς του βαγκνεरिकού οράματος ο Véron προσέθεσε ένα απόσπασμα από ένα κείμενο που ο συνθέτης και μουσικός κριτικός Octave Fouque (1844-1883) είχε δημοσιεύσει στην *Τέχνη (L'Art)*,<sup>709</sup> το περιοδικό που διηύθυνε ο Véron, και στο οποίο περιείγραφε την εμπειρία από το Bayreuth (του 1876):

Καθ' ἣν στιγμὴν αἴρεται ἡ αὐλαία, τὰ φῶτα σβέννυνται ἐν τῇ αἰθούσῃ καὶ ὁ θεατῆς βυθίζεται ἐν βαθείᾳ νυκτί. Ἐν μέσῳ τοῦ σκότους τούτου πληρουμένου ὑπὸ ἀπείρων ἤχων τῆς ἀοράτου ὀρχήστρας, ἡ σκηνακὴ φωτίζεται. Ἐξ ἀνάγκης τὸ βλέμμα προσελκύεται, μικρὸν κατὰ μικρὸν, γοητευόμενον ὑπὸ τοῦ λαμπροῦ τούτου μέρους. Οἱ ἀοιδοὶ εἶναι οἱ πρῶτοι τῆς Γερμανίας. Ὑπὸ δεσποτικῆς θελήσεως διεπόμενοι, οὐδόλως σκέπτονται περὶ τοῦ ἐπαγγέλματος αὐτῶν ὡς ἀοιδῶν· πᾶσα ἰδέα ᾠδικῆς ὑπεροχῆς εἶνε ἐσβεσμένη ἐν τῇ ψυχῇ αὐτῶν. [...] Ἡ μόνη καὶ σταθερὰ αὐτῶν ἀσχολία εἶνε νὰ εἰσδώσωσιν εἰς τὴν ιδέαν τοῦ

<sup>704</sup> Για την αισθητική του Véron βλ. Jean Colrat, «Eugène Véron: contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890)», *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2008/1 (N.18) σ. 203-118 στη διεύθυνση: [www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2008-1-page-203.htm](http://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2008-1-page-203.htm). (τελευταία πρόσβαση: 31.8.2016). Πρβλ. και «Eugène Véron», *Trivium* 6 - Esthétique et science de l'art (αναρτήθηκε στις 2.5.2010) στην διεύθυνση: <http://trivium.revues.org/3677> (τελευταία πρόσβαση: 31.8.2016).

<sup>705</sup> Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris, C. Reinwald et Cie, 1878.

<sup>706</sup> Eugène Véron, *Aesthetics*, translated by D.W. Armstrong, B.A., London, Chapman & Hall, 1879.

<sup>707</sup> Eugène Véron, *L'Esthétique*, Deuxième Édition, Paris, C. Reinwald, 1883. Η προσθήκη δεν θα πρέπει να σχετιζόταν με τον θάνατο του συνθέτη, καθώς στο κείμενο ο συγγραφέας αναφέρεται στον Wagner με τον τίτλο «κύριος», γεγονός που σημαίνει ότι τουλάχιστον κατά το διάστημα της σύνταξης του κεφαλαίου αυτού ο Wagner βρισκόταν ακόμη εν ζωή.

<sup>708</sup> Γ.Δ. Θοιβιδόπουλος, «Η Μουσική του Μέλλοντος», *Ἀττικὸν Μουσεῖον*, Ἔτος Β', τχ. 1 (Μάρτιος 1884), σ. 7-9: 7.

<sup>709</sup> Octave Fouque, «Le drame lyrique et Richard Wagner», *L'Art*, 7ème Année, t. IV (1881), σ. 68, 69, 70, 138, 139, 140, 199, 200.

ποιήματος καὶ παραστήσωσιν ἐπαξίως τὸ πρόσωπον, οὗ τὴν στολὴν φέρουσιν [...]. Ἡ σκηνὴ εἶνε τεχνικῶς συγκεκροτημένη πάσας τὰς ἐφευρέσεις τῆς νεωτέρας ἐπιστήμης δυνάμενη νὰ χρησιμοποιοῖται· ἐν αὐτῇ τὰ θαυμάσια διαδέχονται ἄλληλα, πάντοτε ἐξηγουμένα ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας ἐκείνης τῆς περιβαλλούσης τὴν παράστασιν διὰ μαγικῆς ἀντηχίσεως. Τὸ φαινόμενον τελειοῦται καὶ τοῦ θεατοῦ τὸ πνεῦμα ἐν τῇ ἡμιοπτασίᾳ ταύτῃ, εἰς ἣν ὁ μαγνητισμὸς ἐκεῖνος ὅλος ἔρριψεν αὐτό, ἄνευ τῆς ἐλαχίστης ἀντιστάσεως [...].<sup>710</sup>

Δεν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Fouque (που παρατίθεται ἐμμέσως) παραπέμπει συχνά στο βιβλίον τοῦ Édouard Schuré, *Le drame musical*, μιὰ μελέτη, που ὅπως εἶδαμε, χρωστᾷ πολλά στον ἐλληνικὸ βαγκνερικὸ λόγο. Σε κάθε περίπτωση ὁ Véron παρατηρεῖ σχετικά με ὅσα γράφει παραπάνω ὁ Fouque πως πολλά ἀπὸ αὐτὰ (κυρίως τὰ ὅσα λέει γιὰ τους ἐρμηνευτές), καθὼς καὶ ἄλλα θεωρούμενα ἐπιτεύγματα τοῦ Wagner, δὲν ἀποτελοῦν πρωτοτυπία τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη, καθὼς εἶχαν ἤδη προβεῖ σε αὐτὰ ὁ Grétry ἀλλὰ καὶ ὁ Gluck, καὶ κλείνει με τὸ ἐρώτημα ἀν τελικῶς «ἡ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος» θὰ καταφέρει νὰ ἐπιβληθεῖ στα ἴθνη τοῦ θεάτρου.

Ἰδιαιτέρως σημαντικό γιὰ τὴν ἐλληνικὴ δημοσίευση εἶναι, νομίζω, τὸ γεγονός ὅτι ὁ υπογράφων τὸ ἐλληνικὸ κείμενο ἦταν ἓνας γυμνασιάρχης, τοῦ οὐοίου τὸ συγγραφικὸ ἔργο ἦταν ἀφιερωμένο στην ἐκπαίδευση.<sup>711</sup> Τὸ ἐνδιαφέρον καὶ ἡ διάθεση τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ αὐτοῦ νὰ ἀσχοληθεῖ με τὸ ζήτημα τοῦ Wagner, τὸ οὐοίο μάλιστα ἀλιεύει μέσα ἀπὸ ἓνα μὴ μουσικολογικὸ βιβλίον, εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς ἐκτασης καὶ τῆς ἐντασης τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ στον ἐλληνικὸ χώρο.

<sup>710</sup> Γ.Δ. Θοιβιδόπουλος, «Ἡ Μουσικὴ τοῦ Μέλλλοντος», *Ἀττικὸν Μουσεῖον*, Ἔτος Β', τχ. 1 (Μάρτιος 1884), σ. 7-9: 8.

<sup>711</sup> Οἱ τίτλοι που κατάφερα νὰ συλλέξω εἶναι οἱ ἀκόλουθοι: Γεώργιος Δ. Θοιβιδόπουλος, *Στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γραμματολογίας*, Πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1894· Γεώργιος Δ. Θοιβιδόπουλος, *Στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γραμματολογίας*, Πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων, τῶν διδασκαλείων καὶ τῶν παρθεναγωγείων, Β' ἐκδοσις μετερρυθμισμένη, Ἀθήναι, Τυπογραφεῖον Γεωργίου Δελαγραμμάτικα, 1903· Πλουτάρχου *Περὶ παιδῶν ἀγωγῆς*, μετὰ σχολίων ὑπὸ Γ. Θοιβιδοπούλου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Δ. Γ. Εὐστρατίου, <sup>1</sup>1903 (Τυπογραφεῖον Παρασκευᾶ Λεωνῆ, <sup>2</sup>1913)· Ἰσοκράτους *Λόγοι* κατὰ τὴν ἐκδοσιν τοῦ Friderici Blass, ἐπιμελεῖα, Γ. Θοιβιδοπούλου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῶν Καταστημάτων Μιχ. Σαλιβέρου, 1904· Γεώργιος Θοιβιδόπουλος, *Ἀνάλυσις τῆς Αἰσχύλου Ὀρεστείας*, Ἐν Ἀθήναις, Π. Α. Πετράκου, 1905· *Ἐλληνικὴ γραμματολογία, πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων*, Ἐγκριθεῖσα ἐν τῷ κατὰ τὸν νόμον ΓΣΑ' διαγωνισμῷ τῶν διδασκτικῶν βιβλίων διὰ τὴν τετραετίαν 1910-1914, Ἐν Ἀθήναις, Δ. Χ. Τερζόπουλος, 1910· *Λυσίου λόγοι*, κατὰ τὴν ἐκδοσιν Th. Thalhem, Ἀθήναι, Ἐκ τῶν Καταστημάτων Μιχ. Σαλιβέρου, 1914.



### 13. Ελληνικές εκδοχές του Ιπτάμενου Ολλανδού στην Έστία: Βιζυηνός (1884), Προβελέγγιος (1887), Δροσίνης (1887).

Τον Ιανουάριο του 1884 δημοσιεύθηκε, σε συνέχειες, στο περιοδικό Έστία<sup>712</sup> το διήγημα του Γεωργίου Βιζυηνού «Αί συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας». Το διήγημα αυτό, που θα εξεταστεί διεξοδικά στο κεφάλαιο ἔξι, ἔχει ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στα λογοτεχνήματα που αναφέρονται στον Wagner και το ἔργο του για δύο βασικούς λόγους. Εκτός από την αναφορά σε παράσταση ἔργου του Wagner (οι ἥρωες επισκέπτονται την ὄπερα ὅπου παρακολουθούν τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*) – κάτι που αποτελεί ἕναν κοινό τόπο στην πεζογραφία τῆς εποχῆς (δηλαδή ἡ ταύτιση των ηρώων με πρωταγωνιστές τῆς λογοτεχνίας ἢ του θεάτρου) – ἐδῶ ο ἥρωας ταυτίζεται με τον βαγκνερικό πρωταγωνιστή και ἡ ἱστορία που αφηγείται ο Βιζυηνός περιπλέκεται με την ἱστορία του *Ιπτάμενου Ολλανδού*. Ταυτόχρονα, στο διήγημα αυτό, ο συγγραφέας εμπνεόμενος ἀπὸ τὴν τεχνικὴ των μουσικῶν εξαγγελτικῶν μοτίβων του Wagner, εφαρμόζει κάτι ἀντίστοιχο στον πεζὸ λόγο, με μικρὲς φράσεις που ἐπαναλαμβάνονται κατὰ διαστήματα για να συμβολίσουν ἕναν ἥρωα ἢ μια κατάσταση. Σημειωτέον ὅτι τὴν τεχνικὴ αὐτὴ ο Βιζυηνός τὴν ἐφάρμοσε και σε ἄλλα του διηγήματα («Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρὸς μου», «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», «Τὸ μόνον τῆς ζωῆς του ταξίδιον» και κυριότερα στο «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως»), ὅπου ὅμως δεν ὑπάρχει καμμία νύξη στον Wagner. Τα διηγήματα αὐτὰ τυπώθηκαν ὅλα στο περιοδικό Έστία<sup>713</sup> πρὶν ἀπὸ τις «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ἱστορίας».

Για τον Έλληνα ἀναγνώστη των διηγημάτων τῆς Έστίας του 1883 και 1884 ἴσως να ἦταν δύσκολο να διακρίνει τὴν τεχνικὴ αὐτή.<sup>714</sup> Εἶναι ὅμως σίγουρο ὅτι τὸ ὄνομα του Wagner, και ἰδιαίτερα ἡ ταύτιση του ἥρωα του Βιζυηνού με τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, ἦταν κάτι που θα εἶχε τὴν προσδοκούμενη, ἀπὸ τον συγγραφέα, ἀπήχηση. Ἄλλωστε δεν θα πρέπει να εἶναι τυχαίον πῶς αὐτὸ τὸ ἔργο του Wagner ἐνέπνευσε και δύο Έλληνες ποιητές, οἱ ὁποῖοι, λίγα χρόνια μετὰ τον Βιζυηνό, δημοσίευσαν στο ἴδιο ἔντυπο, τὴν Έστία του Καδσόνῃ, τὸ δικό τους Ολλανδό. Ἀκόμη, ἴσως να μην εἶναι τυχαίον πῶς τὸ κείμενό του «Περὶ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», που ο Βλάχος διάβασε στον Φιλολογικὸ Σύλλογο Παρνασσό, και στο ὁποῖο ἀναφερόταν, για ἄλλη μια φορὰ στον Wagner («Οἱ κύριοι οὔτοι εἶνε ἴσως οἱ Ἕλληνες τοῦ μέλλοντος, ἐγὼ δὲ οὔτε τοῦ μακαρίτου Βάγνερ ἐζήλωσα τὴν δόξαν [...],<sup>715</sup> εἶχε δημοσιευθεῖ σε τεύχος τῆς Έστίας

<sup>712</sup> Συγκεκριμένα στα τεύχη 418 (1.1.1884), σ. 1-8, 419 (8.1.1884), σ. 17-24, 420 (15.1.1884) σ. 33-41, 421 (22.1.1884), σ. 49-53 και 422 (29.1.1884), σ. 65-68 του ΙΖ' τόμου τῆς Έστίας.

<sup>713</sup> Το 1883, βλ. σχετικά και κεφάλαιο 6.

<sup>714</sup> Ἀκόμη και σήμερα δεν ἔχω ἐντοπίσει καμμία μελέτη στην ὁποία να σημειώνεται αὐτὴ ἡ τεχνικὴ του Βιζυηνού με ἐξαίρεση μια μικρὴ ἀναφορά του Παν. Μουλλά (Εἰσαγωγή στὸ Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικὰ Διηγήματα*, [Ἀθήνα], Έστία, 1994, ἰζ'-ρλς') στη θεματικὴ χρῆση του Leitmotiv στο «Ἀμάρτημα τῆς μητρὸς μου» (ἡ ἀρρώστια τῆς ἀδελφῆς) και στο «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξίδιον» (τὸ ταξίδι) χωρὶς ὅμως να γίνεται ἀναφορά στις φραστικὲς ἐπαναλήψεις ἀπὸ τις ὁποῖες βρίθουν τα διηγήματά του.

<sup>715</sup> Ἄγγελος Βλάχος, «Περὶ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», Έστία 471 (6.1.1885), σ. 35-39: 35. Τὸ κείμενο συνεχίζεται στο ἐπόμενο τεύχος τῆς Έστίας (472 (13.1.1885), σ. 51-55). Στην ἀναδημοσίευσή του στα *Ἀνάλεκτα*

του Ιανουαρίου 1885. Ο λόγος για τον Wagner ήταν κάτι το σχεδόν επιβεβλημένο.

Τον Δεκέμβριο του 1886 ο Αριστομένης Προβελέγγιος δημοσίευσε στο φύλλο 571 (7 Δεκεμβρίου) του περιοδικού *Ἑστία* απόσπασμα από το ποίημά του «Ὁ καταραμένος ναύτης».<sup>716</sup> Ὅπως σημειώνει το σύντομο σημείωμα που προηγείται του ποιήματος, πρόκειται για

ἀπόσπασμα ἐκ μακροῦ ἐπικολυρικοῦ ποιήματος [...] θέμα ἔχοντος τὴν γνωστὴν γερμανικὴν παράδοσιν τοῦ «Πετῶντος Ὀλλανδοῦ», ἣν, ὡς γνωστόν, ἐμελοποίησεν ὁ Βάγνερ. Τὴν παράδοσιν ταύτην ὁ ἡμέτερος ποιητὴς ἐπραγματεύθη ἐλευθέρως καὶ ἑλληνικώτερον.<sup>717</sup>

Δύο μήνες αργότερα, με αφορμὴ μια ποιητικὴ βραδιά που ἔλαβε χώρα στον Παρνασσό και κατὰ τὴν ὁποία ὁ Προβελέγγιος ἀπήγγειλε τὸ ποίημα αὐτό, ἡ *Ἐφημερίς* δημοσίευσε ἕνα ἄλλο ἀπόσπασμα τοῦ ποιήματος, γιὰ τὸ ὁποῖο σημειώνει κάτι ἀνάλογο με ἐκεῖνο που διαβάσαμε στὴν *Ἑστία*:

Ὁ ἐκ τῶν παρ' ἡμῖν ποιητῶν κ. Αἰριστομένης Προβελέγγιος ἀνέγνωσε τὸ ἐπικολυρικὸν αὐτοῦ ποίημα «Ὁ καταραμένος ναύτης», ὅπερ ἐνεπνεύσθη μὲν ἐν μέρει ἐκ τῆς γερμανικῆς παραδόσεως τῆς γνωστῆς ὑπὸ τὸν τίτλον «Ὁ Ἰπτάμενος Ὀλλανδός», ἐφ' ἧς ἐμελοποίησεν ὁ Βάγνερ, διετύπωσεν ὅμως ἐπὶ τὸ ἑλληνικώτερον μετὰ περιπαθείας καὶ χάριτος.<sup>718</sup>

Με μοναδική διαφορά τὴν μεταγλώττιση τῆς ὄπερας τοῦ Wagner («Πετῶν Ὀλλανδός» / «Ἰπτάμενος Ὀλλανδός»), και τὴν χρονικὴ ἀύξηση στὴν μετοχὴ στὸν τίτλου τοῦ ποιήματος («Καταραμένος» / «Κατηραμένος»), που ὑπάρχει στα παραπάνω δημοσιεύματα, και τὰ δύο συνομολογούν στὴν «ἐπὶ τὸ ἑλληνικώτερον» ἐκδοχὴ τοῦ Ἰπτάμενου Ὀλλανδοῦ. Ὡς πρὸς τὸν ὀρθὸ τίτλο τοῦ ποιήματος, υποθέτουμε πως τὸ «η» θα πρέπει νὰ οφείλεται σὲ σφάλμα τῆς εφημερίδας, καθὼς ἡ τελικὴ ἐκδοσὴ τοῦ ποιήματος λίγα χρόνια αργότερα (τὸ 1896), εμφανίζει τὸν τίτλο με «α».<sup>719</sup> Ἄλλωστε ἡ γλώσσα τοῦ ποιητῆ – που θα σχολιαστεῖ, καθὼς και ὅλο τὸ ποίημα, στὸ κεφάλαιο ἔξι – παρότι μικτὴ, ἐκλινε ἤδη ἀπὸ τὸ 1887 πρὸς τὴν δημοτικὴ.

Σε λιγότερο ἀπὸ τρεῖς μήνες μετὰ ἀπὸ αὐτὴν τὴν ποιητικὴ βραδιά στὸν Παρνασσό – μια βραδιά στὴν ὁποία θα μποροῦσε νὰ ἦταν παρὼν και ὁ Γεώργιος Δροσίνης ἀν εἶχε βρεθεῖ στὴν Αθήνα σὲ ταξίδι ἀπὸ τὴ Λειψία ὅπου διέμενε τότε, καθὼς ἄλλωστε ἀνήκε στὸν κύκλο τοῦ «Παρνασσού» ἀλλὰ και τοῦ Προβελέγγιου –<sup>720</sup> ἡ *Ἑστία* δημοσίευσε, σὲ δύο συνέχειες, τὸ κείμενο τοῦ Δροσίνη, «Ὁ Πλανώμενος

---

Β' (Ἐν Αθήναις, 1901, σ. 187-209) τοῦ Βλάχου ἔχει τὸν τίτλο «Περὶ Ἑλληνικοῦ Δραματικοῦ Θεάτρου».

<sup>716</sup> *Ἑστία*, τόμ. ΚΒ', τχ. 571 (7.12.1886), σ. 782-3.

<sup>717</sup> *Ο.π.*, σ. 782.

<sup>718</sup> *Ἐφημερίς*, 25.2.1887.

<sup>719</sup> Αἰριστομένης Προβελέγγιος, *Ποιήματα, παλαιὰ καὶ νέα*, τόμος Α', Ἐν Αθήναις, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας Γ. Κασδόνη, 1896, σ. 360-410.

<sup>720</sup> Βλ. σχετικὰ και τὸ δεύτερο κεφάλαιο.

Όλλανδός του Βάγνερ». <sup>721</sup> Σε αυτό, ο Έλληνας ποιητής ανέλυε το ομώνυμο έργο του Wagner, προτάσσοντας ένα δικό του ποίημα με τίτλο «Τὸ στοιχειωμένο καράβι». Στο τέλος της δημοσίευσης του ποιήματος σημείωνε: Διὰ παρεμφερῶν ἴσως στίχων ἢ δημῶδης ἑλληνικῆ ποιήσις θὰ ἔψαλλε τὴν παράδοσιν τοῦ Στοιχειωμένου Καραβιοῦ, ἂν ἦτο αὕτη τῶ ἡμετέρῳ λαῶ γνωστὴ καὶ κοινὴ ὡς τοῖς Νορβηγοῖς ναύταις». <sup>722</sup>

Οι ομοιότητες της λογοτεχνικής αυτής διάθεσης της αφομοίωσης και της «επί το ελληνικότερον» απόδοσης του μύθου του Ιπτάμενου Ολλανδού είναι κάτι περισσότερο από προφανείς. Παρά τις διαφορές τους (που θα εξεταστούν διεξοδικά στο κεφάλαιο της λογοτεχνίας), τα ποιήματα του Προβελέγγιου και του Δροσίνη προτείνουν μια ποιητική εκδοχή του μύθου του Ιπτάμενου Ολλανδού προσαρμοσμένη στην ελληνική παράδοση και μάλιστα στην περίπτωση του Δροσίνη, στο δημοτικό τραγούδι.

---

<sup>721</sup> Γεώργιος Δροσίνης, «Ὁ πλανώμενος Όλλανδός του Βάγνερ», *Εστία*, τόμ. ΚΓ', τχ. 592 (3.5.1887), σ. 288-291 και 593 (10.5.1887), σ. 306-309 [= *Άπαντα*, ΙΒ', σ. 115-130].

<sup>722</sup> Δροσίνης, *ό.π.*, τχ. 592 (3.5.1887), σ. 289 [= *Άπαντα*, ΙΒ', σ. 116].

**14. «Ἐφωνογράφησεν ἀπὸ τῆς φύσεως».**  
**Γεώργιος Δροσίνης, ο νεοφώτιστος της βαγκνερικής θρησκείας**  
**και η περιγραφική μουσική (Ἐστία 1887).**

Το ποίημά του αυτό ο Δροσίνης το έγραψε πιθανόν για να δείξει την συνάφεια μεταξύ των δύο παραδόσεων (της σκανδιναβικής και της ελληνικής), αλλά και για να προλογίσει την ανάλυσή του τού *Ιπτάμενου Ολλανδού*. Από αυτήν, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το σημείο στο οποίο γίνεται αναφορά στην περιγραφική μουσική. Συγκεκριμένα, εξηγώντας πώς ο συνθέτης εμπνεύστηκε την σκηνή της τρικυμίας στην εισαγωγή της όπερας αυτής από την προσωπική εμπειρία που είχε ως ταξιδιώτης στη Βόρεια θάλασσα, σημειώνει (η υπογράμμιση του συγγραφέα):

Δύναται τις δὲ νὰ εἶπη ἀσφαλῶς ὅτι αὐτὴ ἢ ἐκ τοῦ πραγματικοῦ ἀντίληψις συνέτεινεν, ὅπως διὰ τοσαύτης ἀκριβείας φθόγγων παραστήσῃ βραδύτερον ὁ μέγας συνθέτης τὴν δαιμονίαν ἐκείνην συναυλίαν τῶν στοιχείων τῆς τρικυμίας ἐν τῇ εἰσαγωγῇ τοῦ δράματος. Δὲν ἐφαντάσθη· ἐφωνογράφησεν ἀπὸ τῆς φύσεως. Καὶ ἰδοὺ διατὶ ὁ ἀκούων τὴν ἔξοχον ἐκείνην σύνθεσιν, κλείει τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ νομίζει ἑαυτὸν ἐν μέσῳ πελάγει καὶ σαλεύεται καὶ κλυδωνίζεται καὶ ἀγωνιᾷ.<sup>723</sup>

Το ίδιο ακριβώς πράγμα για το οποίο ο Άγγελος Βλάχος επέκρινε τον Wagner (η μουσική περιγραφικότητα) ήταν που έκανε τον Γεώργιο Δροσίνη να εκστασιάζεται. Αυτό που για τον Βλάχο ήταν εκφυλισμός, όπως θα δούμε και παρακάτω, ήταν για τον Δροσίνη, η μαγεία της τέχνης. Μάλιστα η λεκτική απόδοση της περιγραφικής μουσικής με όρους τεχνολογικούς («έφωνογράφησεν ἀπὸ τῆς φύσεως») δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία για τη σκέψη του συγγραφέα. Η μαγεία της εισαγωγής του Ολλανδού έγκειτο, για τον νεοφώτιστο της βαγκνερικής θρησκείας, στην τέλεια μίμηση της τρικυμίας από την πλευρά του συνθέτη.

Βέβαια, ο *Ιπτάμενος Ολλανδός*, ήταν, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ένα έργο που σημάδεψε τον Δροσίνη. Ήταν το πρώτο έργο του Wagner που παρακολούθησε στο θέατρο και χάρις σε αυτήν την εμπειρία, πέρασε, όπως έλεγε χαρακτηριστικά ο ίδιος, τον Δρόμο της Δαμασκού και έγινε «τῆς Βαγκνερικῆς θρησκείας Παῦλος».<sup>724</sup> Η επιλογή της συγκεκριμένης παρομοίωσης δεν είναι βεβαίως τυχαία, καθώς ο Δροσίνης, πήγαινε με μάλλον αρνητική διάθεση να παρακολουθήσει την βαγκνερική παράσταση, και η εμπειρία του αυτή από τον *Ιπτάμενο Ολλανδό* στην Λειψία, τον σημάδεψε τόσο που όχι μόνο αλλαξοπίστησε, αλλά και έγινε φανατικός της νέας θρησκείας, την οποία, ως άλλος Παῦλος, αποφάσισε να διαδώσει.

Σύμφωνα με την αφήγηση του Δροσίνη, σημαντικό ρόλο στην μύηση αυτή έπαιξε η πρωταγωνίστρια της όπερας Pelagie Stammer Andriessen (1860-1937), όπως

<sup>723</sup> Δροσίνης, «Ὁ πλανώμενος Ὀλλανδὸς τοῦ Βάγκνερ», *Ἐστία*, τόμ. ΚΓ', τχ. 593 (10.5.1887), σ. 306-309: 306 [= *Ἀπαντα*, IB', σ. 115-130: 123].

<sup>724</sup> Δροσίνης, *Ἀπαντα*, Ζ', ό.π., σ. 388.

είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Έτσι θεώρησε σκόπιμο να παραθέσει στο τέλος αυτής του της ανάλυσης του *Ολλανδού*, τα δικά της λόγια σχετικά με το βίωμα του ρόλου της Senta. Ενάμιση μήνα πριν, τον Μάρτιο του 1887, ο Δροσίνης είχε αποστείλει στην εφημερίδα *Ακρόπολις* από την Λειψία, όπου ακόμη διέμενε, ένα κείμενο με τίτλο «*Η βασίλισσα του Θεάτρου. Pelagie Stammer Andriessen*».<sup>725</sup> Στο κείμενο αυτό υμνούσε την μοναδική ερμηνεία της Γερμανίδας υψιφώνου στον ρόλο της Senta, από την πρώτη του αυτή βαγκνερική εμπειρία και παρέθετε και εκεί λόγια της Γερμανίδας καλλιτέχνιδος σχετικά με την βαγκνερική της ερμηνεία, όχι όμως τα ίδια με εκείνα που πρόσθεσε στο κείμενο της *Εστίας*. Το κείμενο της *Ακροπόλεως*, που αποτελεί την πρωιμότερη δημοσίευση του Δροσίνη σε ελληνικό έντυπο σχετικά με τον Wagner, ξεκινά με τα λόγια της Andriessen, αλλά συνεχίζει με την προσωπική αφήγηση του συγγραφέα, ο οποίος περιγράφει την συμβολή της σημαντικής αυτής παράστασης του *Ολλανδού* στην προσωπική του πορεία:

Όλιγας ημέρας μετά την εις Λειψίαν άφιξίν μου άνεπιβάζετο έπι τής σκηνης του θεάτρου ό *Πλανώμενος Ολλανδός* του Βάγνερ· είχον άναγνώσει τινά περι του μεγάλου συνθέτου, ώς έπι τό πολύ ένάντια τών νεωτεριστικών αυτού θεωριών, ήμην δέ έκ τούτων μάλλον προδιατεθειμένος έχθρικώς προς τόν άκαλαίσθητον και τραχύν άνθρωπον, όστις έξέσχισε τήν άκοήν δια φρικώδους μουσικης κ' έκάλει ταύτην μουσικήν του μέλλοντος. Τεμάχια τινά έκ του *Λόεγριν* ίδια είχον άκούση άνακρουόμενα, άλλ' έκ τούτων περι του μεγάλου έργου του άθανάτου συνθέτου ήδυνάμην νά κρίνω, όπως θά ήδύνατο νά κρίνη τις έκ τεμαχίου μαρμάρου τόν Παρθενώνα!<sup>726</sup>

Αλλά η παράσταση του *Ιπτάμενου Ολλανδού* έκανε τον Δροσίνη να γράψει τα ακόλουθα:

Ουδέποτε έπέτεινα τόσον τας αισθήσεις έν θεατρική άκροάσει. Και υπό τήν άκατάσχετον γοητείαν τής άληθοϋς τέχνης, έγώ ό μάλλον προδιατεθειμένος ή νά γελάσω ή να κοιμηθώ, άπέμεινα εκεί καθηλωμένος έπι τής θέσεώς μου, έκθαμβος και ευδαίμων. Ευδαίμων ότι ή φύσις μοι έδωκεν όφθαλμούς και ώτα και ότι ή τύχη ώδήγησεν ούτω τά βήματά μου, ώστε νά άπολαύσω ό,τι άπήλαυον τας ώρας εκείνας. Αυτός λοιπόν είναι ό βάρβαρος, ό άναίσθητος καινοτόμος τής μουσικης; Αυτός, του όποίου ή πολύφθογγος γλώσσα, πέλαγος όλον άρμονιών, άποσπᾶ τήν ψυχήν άπό τής πραγματικότητας και φέρει προς τό όνειρον;<sup>727</sup>

Για να καταλήξει:

<sup>725</sup> Γεώργιος Δροσίνης, «*Η βασίλισσα του Θεάτρου. Pelagie Stammer Andriessen*», *Ακρόπολις* (Παράρτημα Κυριακής), 23.3.1887 [= *Άπαντα*, IB', σ. 106-114].

<sup>726</sup> *Ο.π.*, σ. 108.

<sup>727</sup> *Ο.π.*, σ. 109.

Ὅτι αἰσθάνεται τις ἀκούων τὴν μουσικὴν αὐτὴν ἐν θεάτρῳ δὲν δύναται νὰ τὸ αἰσθανθῆ ἀκούων ἄλλην μουσικὴν οἴανδήποτε.<sup>728</sup>

Σχετικὰ με τοὺς συντελεστές τῆς παραγωγῆς, ὁ Δροσίνης μαγεύτηκε ἀπὸ τὴν πρωταγωνίστρια, ἡ ὁποία κατάφερε νὰ σταθεῖ στο ὕψος τῶν απαιτήσεων τοῦ ρόλου τῆς, καθὼς (οἱ υπογραμμίσεις τοῦ Δροσίνης):

δὲν ἀρκεῖ δὲ καλὴ φωνὴ μόνον, ὅπως ὑποδυθῆ τις πρόσωπον κύριον ἐν μελοδράματι τοῦ Βάγνερ· προσαπαιτοῦνται καὶ πάντα τὰ προσόντα τελείου ἠθοποιοῦ, διότι τὸ κείμενον εἶναι ἀληθὲς δραματικὸν ποίημα, πολὺ διαφέρον ἀπὸ τὰς φυλλάδας τῶν πλείστων μελοδραμάτων. Ὁ μέγας συνθέτης ἦτο ἐπίσης καὶ μέγας δραματικὸς ποιητής. Τὰ δὲ ἔργα αὐτοῦ, τὰ μουσικὰ δράματα, ὅπως ὁ ἴδιος τὰ ἐκάλεσε, ἔχουσι συναφῆ, ἀναπόσπαστον τὴν ποίησιν καὶ τὴν μουσικὴν. Κατὰ παράδοξον τρόπον τὸ διφυῆς αὐτοῦ δημιουργικὸν πνεῦμα συνελάμβανε τὴν ἰδέαν ὡς ποιητικὴν ἅμα καὶ μουσικὴν ἔκφρασιν. Ἐκάστη ἰδέα ἔχει ὠρισμένους λόγους, δι' ὧν ἐκφράζεται, διατὶ τάχα δὲν ἔχει ὠρισμένους φθόγγους; Καὶ συζευγνύει οὕτως ἐν τῷ μουσικῷ δράματι τὸν λόγον πρὸς τὸν ἦχον, ὥστε ἀληθῶς τὸ αὐτὸ νὰ ἐκφράζωσιν ἀμφοτέρω.<sup>729</sup>

Το εγκωμιαστικὸ αὐτὸ κείμενο τοῦ Δροσίνης κατέληγε σε μιὰ ομολογία που θα μπορούσε νὰ προέρχεται ἀπὸ τὰ χεῖλη οἰοῦντι ἴσως βαγκνεριστῆ:

Ἀπὸ τὴν ἀλησμόνητον ἐκείνην ἐσπέραν, καθ' ἣν ἀπεκαλύφθη εἰς ἐμὲ μία ἐπὶ πλέον εὐτυχία ἐν τῇ ζωῇ, ἡ ἀπόλαυσις τῆς μουσικῆς τοῦ Βάγνερ, ἐγενόμην πλέον ὁ τακτικώτατος θιασώτης τῶν ἔργων αὐτοῦ. Πᾶσα ἄλλη μουσικὴ ἐν τῷ θεάτρῳ ὅσον καὶ ἂν μ' εὐηρέσσει, ἦτο ἀνεπαρκής, δὲν εἶχε ζωὴν ἀληθινήν.<sup>730</sup>

Το ἀκρῶς βαγκνερικό αὐτὸ κείμενο τοῦ Δροσίνης δημοσιεύθηκε στο κυριακάτικο παράρτημα τῆς *Ἀκροπόλεως*, δηλαδή μιᾶς εφημερίδας με τεράστια κυκλοφορία (9.000 φύλλα ἡμερησίως),<sup>731</sup> γεγονός που σημαίνει ὅτι τὸ προσηλυτιστικὸ αὐτὸ ἀρθρο τοῦ Παύλου τοῦ βαγκνερισμοῦ εἶναι πολὺ πιθανόν νὰ εἶχε τὴν ἀπήχηση που ἐπεδίωκε ὁ συγγραφέας του.

<sup>728</sup> Ο.π.

<sup>729</sup> Ο.π., σ. 110.

<sup>730</sup> Ο.π., σ. 111.

<sup>731</sup> Ὅπως σημειώνεται στὴν πρώτη σελίδα τοῦ φύλλου στο ὁποῖο δημοσιεύτηκε τὸ κείμενο τοῦ Δροσίνης (29 Μαρτίου 1887).

**15. Ιωάννης Φουστάνος – Διονύσιος Κλάδης.**  
**Η «Ζωγραφική των ήχων».**  
**Μια διαμάχη για την περιγραφική μουσική (1886-9).**

Την ίδια περίπου εποχή με την πρώτη βαγκνερική εκδήλωση του Δροσίνη έλαβε χώρα και το τελευταίο, και πιο σημαντικό, κεφάλαιο του βαγκνερισμού στην Ερμούπολη, εκείνο που έμελλε να γράψει ένας γιατρός, ο οποίος, εκτός από πιστός υπηρέτης του Ιπποκράτη ήταν και ταπεινός θεράπων της μουσικής, ο Ιωάννης Φουστάνος.

Ο Ιωάννης Α. Φουστάνος γεννήθηκε το 1856 στην Σπάρτη.<sup>732</sup> Αφού ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές στην γενέτειρά του, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα για να σπουδάσει, αρχικά στη Φιλοσοφική Σχολή (για δύο χρόνια), και εν συνεχεία στην Ιατρική. Τον Ιανουάριο του 1878 ο Φουστάνος γράφτηκε στο Ωδείο Αθηνών, στην τάξη της ωδικής (δηλαδή στην τάξη όπου διδασκόταν η θεωρία και αρμονία της μουσικής),<sup>733</sup> ενώ τον Ιούλιο του 1879 συμμετείχε στην ίδρυση, και, εν συνεχεία, στη διοίκηση (ως γραμματέας), του βραχύβιου μουσικού Συλλόγου «Όρφεύς», ο οποίος δημιουργήθηκε από έναν κύκλο νεαρών φοιτητών με τον στόχο να καλλιεργήσει το μουσικό αίσθημα, να διαδώσει την διδασκαλία της μουσικής και να οργανώσει μουσικές συναυλίες.<sup>734</sup> Σε κάποιες από αυτές τις συναυλίες είχε συμμετάσχει και ο Φουστάνος,<sup>735</sup> προφανώς ως φλαουτίστας, καθώς γνωρίζουμε από μεταγενέστερες πληροφορίες ότι έπαιζε φλάουτο. Την τέχνη αυτήν ο Φουστάνος θα πρέπει να την έμαθε κοντά σε κάποιον δάσκαλο (δεν φαίνεται να διδάχθηκε φλάουτο στο Ωδείο Αθηνών σύμφωνα με τα αρχεία του ιδρύματος), πολύ πιθανόν κοντά στον αρχιμουσικό Ιωσήφ Καίσαρη, στον οποίο ο Φουστάνος αφιέρωσε αργότερα το βιβλίο του, *Αρμονία και Μελωδία, χαρακτηρίζοντάς τον δάσκαλό του*.<sup>736</sup> Την ίδια εποχή

<sup>732</sup> Για τη ζωή και τη δράση του Ιωάννη Φουστάνου, βλ. Χάρης Ξανθουδάκης - Στέλλα Κουρμπανά, «Ιωάννης Α. Φουστάνος, ένας Σπαρτιάτης ιατρός της Ερμούπολης: ο πρώτος Έλληνας μουσικοκριτικός», *Κοινή Γνώμη* (Σύρου), 4 και 7.7.2006. Διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στη διεύθυνση: <http://users.ionio.gr/~GreekMus/articles/foustanos.htm>.

<sup>733</sup> Μαθητολόγιον Αρρένων Α', Αρχείο Ωδείου Αθηνών.

<sup>734</sup> *Κανονισμός του Μουσικού Συλλόγου «Όρφεύς», Έν Αθήναις, Τυπογραφείον Δημητρίου Ιασεμίδου, 1880, σ. 3, άρθρο 2.* Αν και ο Κανονισμός του Συλλόγου υπεγράφη την 1 Ιανουαρίου 1880 (ό.π., σ.13), από τον Τύπο της εποχής μαθαίνουμε ότι ο Σύλλογος είχε συμπληθεί και δραστηριοποιούνταν ήδη από τον Ιούλιο του προηγούμενου έτους: «Νέος μουσικός σύλλογος συνέστη ένταῦθα ὑπὸ τὸ ὄνομα Όρφεύς, ὄν κατὰ τὸ πλεῖστον συγκροτοῦσι φιλόμουσοι σπουδασταί. Τοῦ συλλόγου τούτου σκοπὸς εἶναι ἡ κραταίωσις καὶ ἀνάπτυξις τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος παρὰ τῇ ἡμετέρᾳ κοινωνίᾳ. Τὰ μέλη τοῦ συλλόγου τούτου ἀπετέλεσαν νῦν καλὴν ὀρχήστραν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ σπουδαστοῦ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς κ. Νικολάου Μηλιαρέση, γνωστοῦν βιολιστῆν, ἥτις διὰ συνεχῶν συναυλιῶν θὰ ἐπιδιώκῃ τὴν πραγματοποίησιν τοῦ σκοποῦ τοῦ συλλόγου», *Ἐφημερίς* 19.7.1879.

<sup>735</sup> *Ἐφημερίς*, 2.1.1880 και 22.1.1880.

<sup>736</sup> «Τῷ διακεκριμένῳ παρὰ τοῖς Ἑλλήσι διδασκάλῳ καὶ διαπρεπεῖ μουσουργῷ Ἰωσήφ Καίσαρι, τὸδε ἐλάχιστον ἔργον εἰς ἔνδειξιν βαθείας εὐγνωμοσύνης καὶ ὑπολήψεως, ὃ παρ' αὐτῷ μαθητεύσας συγγραφέας ἀνατίθησι», *Ιωάννης Φουστάνος, ἰατρός, Ἀρμονία καὶ Μελωδία, ἥτοι μουσικαὶ μελέται μετὰ τεχνοκριτικῆς ἀναλύσεως διαφόρων μελοδραμάτων, Έν Ἐρμούπολει Σύρου, Έκ τοῦ Τυπογραφείου Ρενιέρη Πρίντζη, 1887, γ'.*

έκανε την εμφάνισή του στα γράμματα με τα *Δεινά τῆς Χάριτος Οὐντλεϋ* (Αθήνησι, 1876) και με τους *Ἀστέρες, ἤτοι Συλλογὴ Παροιμιῶν καὶ παροιμιωδῶν ἐκφράσεων Ἀρχαίων Ἑλλήνων μετὰ ἀναγκαίων ἐξηγήσεων* (Αθήνησι, 1877), ενώ παράλληλα παρακολουθούσε τα πνευματικά και καλλιτεχνικά τεκταινόμενα. Στο *Δελτίον τῆς Ἐστίας* του ακαδημαϊκού έτους 1878-1879 εμφανιζόταν σε συστηματική βάση (σχεδόν σε κάθε φύλλο του εβδομαδιαίου αυτού εντύπου) ως λύτης των αινιγμάτων και προβλημάτων. Το 1881 ο Φουστάνος ανακηρύχθηκε διδάκτωρ της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και τον επόμενο χρόνο ταξίδεψε στο Παρίσι για να συνεχίσει τις σπουδές του στην ιατρική, όπου μαθήτευσε κοντά στον Jean-Martin Charcot (1825-1893), τον γνωστό σήμερα ως πατέρα της νεώτερης νευρολογίας. Στην πόλη του φωτός, ο φιλόμουσος και φιλομαθής απόγονος του Ασκληπιού, δεν μπορεί παρά να παρακολούθησε τις μουσικές εκδηλώσεις, και γιατί όχι, και μαθήματα μουσικής.

Το 1884 ο Ιωάννης Φουστάνος επέστρεψε στην πατρίδα του, εγκαταστάθηκε στην Σύρο, όπου είχε πλέον μετοικήσει η οικογένειά του και άρχισε να εργάζεται ως ιατρός στο νοσοκομείο Ερμούπολεως αλλά και ιδιωτικώς. Συνεργάτης του παρισινού ιατρικού περιοδικού *Semaine médicale*, δεν έπαψε να δραστηριοποιείται και στον χώρο της ιατρικής έρευνας, συμμετέχοντας συνεχώς σε διεθνή ιατρικά συνέδρια, αλλά και διεξάγοντας δική του έρευνα και πειράματα στον χώρο της ιατρικής. Δημοσιεύοντας ήδη από τα χρόνια που διέμενε στο Παρίσι ιατρικά κείμενα στην Αθήνα και στην Ερμούπολη, ξεκίνησε, το 1896, να εκδίδει, στην Ερμούπολη, δικό του επιστημονικό περιοδικό, την *Ιατρική Πρόοδο*, το οποίο θεωρήθηκε κορυφαίο στο είδος του και εφάμιλλο των ευρωπαϊκών, ενώ το 1899 κυκλοφόρησε και μια, βραχύβια, γαλλόφωνη εκδοχή της *Ιατρικής Προόδου*, τη *Grèce médicale*. Τον ίδιο χρόνο η Ανώτατη Αυτοκρατορική Ιατρική Εταιρία της Κωνσταντινουπόλεως τον εξέλεξε αντεπιστέλλον μέλος της, σε ένδειξη αναγνώρισης της προσφοράς του στον χώρο της ιατρικής έρευνας. Το 1911, μεσούντος του γλωσσικού ζητήματος, έγραψε και δημοσίευσε *Ἐκκλησίαν πρὸς τοὺς Βουλευτὰς τῆς διπλῆς Βουλῆς ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης*,<sup>737</sup> στην οποία συντασσόταν με τους καθαρολόγους, ζητώντας να ληφθούν μέτρα έτσι ώστε να προστατευθεί νομικώς η καθαρεύουσα – πράγμα που έμελλε να πραγματοποιηθεί, με την εισαγωγή σχετικού άρθρου στο Σύνταγμα. Πέθανε το 1933 στην Αθήνα, όπου και διέμενε από τα μέσα της δεκαετίας του 1910.

Παράλληλα με την θεωρητική αλλά και πρακτική ιατρική και φιλολογική του δραστηριότητα, ο Ιωάννης Φουστάνος θεράπευσε θεωρητικά και πρακτικά την μουσική. Συμμετείχε σε διάφορες καλλιτεχνικές δραστηριότητες της Ερμούπολης, όπως, π.χ. σε μουσικοφιλολογικές βραδιές της λέσχης «Ελλάς» (της οποίας από το 1887 ήταν έφορος), δίνοντας διαλέξεις για τη μουσική και παίζοντας φλάουτο. Παράλληλα δημοσίευε στον Τύπο της Ερμούπολης κριτικές για τις εκεί παραστάσεις όπερας, ενώ μουσικοαισθητικά κείμενά του είχαν εκδοθεί και από τον αθηναϊκό Τύπο.<sup>738</sup> Το 1888 εξελέγη μέλος της τετραμελούς επιτροπής του Δημοτικού Θεάτρου

<sup>737</sup> Ιωάννης Α. Φουστάνος, *Ἐκκλησίαι πρὸς τοὺς βουλευτὰς τῆς διπλῆς βουλῆς ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης*, Ἐν Σύρῳ, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς «Ἰατρικῆς Προόδου», 1911.

<sup>738</sup> «Ἱστορία τῆς Μουσικῆς», Ιωάννης Ἰ. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον, Ἔτος Ζ'*, 1887, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας τῆς Β. Αὐλῆς Ν. Ἰγγλέση καὶ Κορρίνης, σ. 148-162. «Ἡ Μουσικὴ ὑπὸ



«Απόλλων» Σύρου, γεγονός που συνεπαγόταν διευθυντικά καθήκοντα στην Όπερα της πόλης, ενώ τον Ιούλιο του 1889 ανακηρύχθηκε αντεπιστέλλον μέλος της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών. Το 1894 έγινε αντεπιστέλλον μέλος του αθηναϊκού Συλλόγου «Παρνασσός», παράρτημα του οποίου αποτελούσε η Σχολή Απόρων Παιδών Ερμουπόλεως. Από το 1911 έως το 1915 ήταν αντιπρόεδρος της Λέσχης «Φιλόμουσοι Σύρου».

Από το πλήθος των μουσικών κριτικών που ο Φουστάνος δημοσίευε στον ημερήσιο Τύπο της Ερμούπολη, επέλεξε κάποιες και μαζί με άλλα κείμενα για τη μουσική τα εξέδωσε αυτόνομα σε έναν τόμο που έφερε τον τίτλο *Αρμονία και Μελωδία*, ήτοι μουσικαί μελέται μετὰ τεχνοκριτικῆς ἀναλύσεως διαφόρων μελοδραμάτων (Εν Ἐρμουπόλει, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ρενιέρη Πρίντεζη, 1887). Αν και τα περί της έκδοσης αυτής θα σχολιαστούν διεξοδικά στο οικείο κεφάλαιο, πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η απόφαση να εκδώσει σε αυτόνομο βιβλίο μουσικοαισθητικά κείμενα, και μάλιστα σχετικά με την όπερα, καθιστούν την έκδοση αυτή πρώτη στο είδος της και μοναδική, για αρκετές τουλάχιστον δεκαετίες. Ταυτόχρονα, σε αυτές τις κριτικές ο Φουστάνος έθιγε και ζητήματα που την εποχή εκείνη απασχολούσαν και τις μουσικολογικές πέννες της Ευρώπης, και που, τελικώς, πυροδότησαν και την πρώτη εν Ελλάδι μουσικολογική διαμάχη.

\*\*\*

Αν και μέχρι το 1900 δεν έχει εντοπιστεί συναυλία κατά την οποία να είχε παιχτεί κάποιο απόσπασμα του Wagner,<sup>739</sup> η Ερμούπολη γνώριζε, όπως είδαμε, τον συνθέτη και το έργο του μέσα από τα δημοσιεύματα του Τύπου. Ταυτόχρονα ο πλούτος της μουσικής ζωής του νησιού, η μουσική παιδεία,<sup>740</sup> οι μουσικοφιλολογικές δραστηριότητες (διαλέξεις και συναυλίες) και βεβαίως η Όπερα (το θέατρο Απόλλων), είχαν δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να μπορεί ένας μέσος Ερμουπολίτης να παρακολουθήσει μια μουσικολογική διαμάχη με αντικείμενο την αισθητική της μουσικής. Μετά την δημοσίευση του κειμένου του Filippi για την προεμίρα του *Δαχτυλιδιού* το 1876 από τον Λυμπερίου στην *Ἐξέγερσι* Ερμουπόλεως, το ενδιαφέρον για τον συνθέτη της μουσικής του μέλλοντος ενδυναμώθηκε και η αναφορά στον όνομα του Wagner γινόταν με κάθε μεγάλη ή μικρή αφορμή. Τον Νοέμβριο του 1881 ο δημοσιογράφος της εφημερίδος *Πατρὶς* σημείωνε με λύπη του, την έλλειψη κατάλληλου θεατρικού χώρου να υποστηρίξει τις ανάγκες κάποιων

---

αισθητικὴν ἔποψιν, ἢτοι ἡ παραστατικὴ καὶ ἔκφραστικὴ δύναμις τῆς μουσικῆς καὶ ἡ ἠθικὴ ἐπίδρασις αὐτῆς ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου», Κωνστ. Φ. Σκόκος, *Ἐτήσιον Ἡμερολόγιον 1889*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδου, 1889, σ. 241-259· «Ἡ Μουσικὴ ἐν τῇ ἰατρικῇ», Ἰωάννης Ι. Αρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον*, Ἔτος Η', 1889, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1888, σ. 290-303.

<sup>739</sup> Η πρώτη εντοπισμένη συναυλία ήταν εκείνη της 12<sup>ης</sup> Μαρτίου 1900, κατά την οποία η Ελ. Ναύτη έπαιξε ένα «*Impromptu Rheingold*» στη «Λέσχη Ἑλλάς». Βλ. *Πατρὶς* (Ερμουπόλεως), 11.3.1900.

<sup>740</sup> Βλ. σχετικά Στέλλα Κουρμπανά, «Ἡ μουσικὴ στα σχολεῖα τῆς Ερμούπολης», *Μουσικὴ Ἐκπαίδευση στὴν Ἑλλάδα: ἀπὸ τὸ χθες στὸ σήμερα*, Ἡμερίδα του Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν του Ἰονίου Πανεπιστημίου (Ἀθήνα, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, 9 Ἰουνίου 2007).

έργων της grand-opéra και του Wagner:

ἀναλόγως τῶν ἡμετέρων γλίσχρων μέσων δὲν δυνάμεθα ν' ἀναβιβάσωμεν ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὰ μεγάλα μελοδράματα τοῦ Rossini *Γουλλιέλμον Τέλλον* καὶ *Σεμιράμιδα* καὶ τὰ ἔτι μεγαλοπρεπέστερα ἔργα τοῦ Meyerbeer καὶ Wagner, ἐν οἷς ἀπαιτοῦνται μεγαλοπρεπεῖς σκηνογραφίαι καὶ πολλαπλαῖ ὀρχήστραι κάτωθεν καὶ ἄνωθεν τῆς σκηνῆς, ἐνῶ μίαν καὶ μόνην καὶ ἀτελεστάτην ἔχομεν.<sup>741</sup>

Τὴν ἴδια ἐποχὴ, ἐμφανίστηκε στὸν ἐρμουπολίτικο Τύπο ὁ Δημήτριος Κονταρίνης, ἓνας μουσικοκριτικός ὁ ὁποῖος φαινόταν νὰ γνωρίζει καὶ νὰ υπερασπίζεται κάποια βασικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ βαγκνερικοῦ παραδείγματος:

[...] Ὁ ἰδρυτὴς τῆς Σχολῆς τοῦ μέλλοντος χαλκέντερος, κατὰ τὴν κρίσιν μας, Wagner, ἰσχυρίζεται, καὶ ἔχει πληρέστατα δίκαιον, ὅτι ὁ μελοποιός, μετὰ τῆς τονίσεως τοῦ μελοδράματος, οὔτινος τὸ libretto δέον νὰ ἦναι γεγραμμένον ὑπ' αὐτοῦ τούτου, πρέπει συνάμα νὰ φροντίσῃ καὶ περὶ τῆς διατάξεως τῶν σκηνικῶν, καὶ περὶ τῆς συνθέσεως τῆς ἐνδυμασίας, καὶ περὶ παντὸς ἄλλου ἐν γένει, ὅπερ δὲν ἀνάγεται μὲν ἰδίως εἰς τὴν μουσικὴν, ἀποβλέπει ὅμως εἰς τὸ μελόδραμα.

Πράγματι· ὅταν τὰ πάντα δὲν συμβαδίζωσιν ἐν ἐνὶ μελοδράματι, ἐν τούτῳ δὲν εἶναι δυνατὸν ἢ νὰ φανῶσι παραφωνία, αἱ δὲ παραφωνία βλάπτουν τὴν τέχνην [...].<sup>742</sup>

Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ μιὰ κριτικὴ γιὰ παράσταση τοῦ *Faust* τοῦ Gounod, ποῦ ἐξαιτίας τοῦ κακοῦ σκηνικοῦ ανεβάσματος ἔδωσε στὸν Κονταρίνη τὴν ἀφορμὴ νὰ μιλήσῃ γιὰ τὴν συνύπαρξιν τῶν τεχνῶν ἐπὶ σκηνῆς καὶ τὸ βαγκνερικό Gesamtkunstwerk. Ἐδῶ ἡ ἀναφορὰ στὸν Wagner δὲν μοιάζει νὰ γίνεταί τόσο ὡς ἀναγκαιότητα, ὅσο ἐπειδὴ, εἶναι πλέον σχεδὸν ἀδύνατο νὰ μιλήσῃ κανεὶς γιὰ κάτι ποῦ ἀπασχόλησε τὸν Wagner χωρὶς νὰ ἀναφερθεῖ ὀνομαστικὰ σὲ αὐτόν. Λίγες ἡμέρες ἀργότερα ὁ Κονταρίνης ἐπανήλθε στὸ ἴδιο θέμα, μὲ ἀκόμη πιο χαρακτηριστικὸ τρόπο, σὲ μιὰ κριτικὴ τοῦ μὲ τίτλο «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις. Ριγολέτος – Μάκβεθ – Λουκία Δελλαμερμούρ»:

Εἶναι βέβαιον – καὶ ὁ ἰδρυτὴς τῆς σχολῆς τοῦ μέλλοντος Wagner ἔχει πάντοτε δίκαιον – ὅτι ὅλα πρέπει νὰ συμβαδίζωσι ἀναλόγως, ὅπως ὁ ἐπὶ σκηνῆς δρῶν ἐπενέγκῃ τὸ ποθούμενον ἀποτέλεσμα.<sup>743</sup>

<sup>741</sup> «Θεατρικά», *Πατρις* (Ἐρμουπόλεως), 14.11.1881.

<sup>742</sup> Δ. Κονταρίνης, «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις», *Ἀναγέννησις* (Ἐρμουπόλεως), 19.11.1881. Τὸν βαγκνερισμὸ τοῦ Κονταρίνη εἶχε ἐπισημάνει ἤδη ὁ Νίκος Μπακουνάκης στὸ κείμενό του «Ἐμμανουὴλ Ροῖδης καὶ Ριχάρδος Βάγνερ: Μία φιλολογικὴ περιέργεια», ὁ.π.

<sup>743</sup> Δ. Κονταρίνης, «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις. Ριγολέτος – Μάκβεθ – Λουκία Δελλαμερμούρ», *Ἀναγέννησις* (Ἐρμουπόλεως), 5.12.1881.

Εδώ το επιχείρημα είναι απλό: ο ιδρυτής της σχολής του μέλλοντος έχει πάντοτε δίκαιο. Άρα αρκεί η αναφορά σε αυτόν για να λειτουργήσει ως επιχείρημα Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν αναφορές στον Wagner, που αν και περιορισμένης έκτασης δείχνουν το μέγεθος της φήμης που είχε δημιουργηθεί γύρω από το όνομά του. Σε κείμενο αφιερωμένο στον θάνατο του Liszt, ο Γ. Ν. Ζωγραφάκης, σημειώνει για τον Ούγγρο συνθέτη, τον οποίο είχε μάλιστα συναντήσει την προηγούμενη χρονιά στο Παρίσι, «θὰ διαμείνη ἐν τῇ μνήμῃ τῶν ἐπιζώντων πλειότερον ἴσως τοῦ Wagner, ἐν ἴσῃ ἀναμφιλέκτως τῷ Chopin μοίρα...».<sup>744</sup> Εν προκειμένω, δεν είναι χωρίς σημασία να αναφέρουμε ότι το έργο του Liszt δεν ήταν άγνωστο στους Ερμουπολίτες. Λίγους μήνες πριν τον θάνατο του συνθέτη ο Ιωσήφ Σπινέλλης, στο πλαίσιο μιας μουσικοφιλολογικής βραδιάς, είχε παίξει μια Ουγγρική Ραψωδία στο πιάνο.<sup>745</sup>

Η πιο ενδιαφέρουσα όμως τέτοιου τύπου αναφορά στον Wagner στον ερμουπολίτικο Τύπο της Ερμούπολης αποτελεί η μετάφραση και δημοσίευση στα ελληνικά του βιβλίου του Γάλλου δημοσιογράφου Armand Rosenthal – γνωστότερου με το ψευδώνυμο Jacques Saint-Cère – *L'Allemagne telle qu'elle est* (Paul Ollendorff, Paris 1886). Ο Saint-Cère, εκδότης και κάποιων επιστολών του Wagner<sup>746</sup> είχε ασχοληθεί με τον συνθέτη, αλλά και την απήχησή του στην Γαλλία και την Γερμανία, ενώ στο εν λόγω βιβλίο του αφιέρωσε ολόκληρο κεφάλαιο στον βαγκνερισμό: «Ο Βάγνερ και οί Βαγνέρειοι».<sup>747</sup> Εκτός από κάποιες σκέψεις βαγκνεριστών για τον συνθέτη, όπως εκείνη του «ἄρχοντος τῆς ὀρχήστρας ἐν τῷ βασιλικῷ θεάτρῳ τοῦ Μονάχου», Hermann Levi (1839-1900):

Δὲν εἶνε δυνατὸν πλέον νὰ συνθέσωσι μελοδράματα κατὰ τὰ τοῦ Βάγνερ. Ἡ μουσικὴ τοῦ διδασκάλου τούτου εἶνε ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος πάσης μουσικῆς καὶ πάσης τέχνης. Ἐξεμηδένισε πᾶσαν καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν δι' ἑνὸς αἰῶνος τουλάχιστον,<sup>748</sup>

ο Έλληνας μεταφραστής, Παντολέων Τσιτσεκλής μετέφερε στην Ερμούπολη του 1886, μέσα από τα λόγια του Saint-Cère, την ατμόσφαιρα της βαγκνεροφοβίας που κυριαρχούσε στην Γαλλία, κάτι, όπως είδαμε σχολιάστηκε και από τον Filippi. Ο λόγος για τον οποίο το εκδοτικό αυτό γεγονός έχει ενδιαφέρον, είναι γιατί ο Έλληνας μεταφραστής του ήταν τότε μαθητής σχολείου (πρώτης γυμνασίου). Βέβαια αυτό δεν θα έπρεπε να μας εκπλήσσει καθώς η οπεροφιλία της Σύρου αφορούσε ιδιαίτερος τους νέους, γι' αυτό άλλωστε στην Όπερα είχε καθιερωθεί ειδικό παιδικό (μειωμένο) εισιτήριο.<sup>749</sup>

Αυτήν ακριβώς την εποχή ήταν, λοιπόν, ώριμες οι συνθήκες για να ξεσπάσει

<sup>744</sup> Γ.Ν. Ζωγραφάκης, «Ferencz Liszt», *Πατρις* (Ερμουπόλεως), 9.8.1886.

<sup>745</sup> *Αλήθεια* (Ερμουπόλεως), 18.1.1886.

<sup>746</sup> *Richard Wagner et le roi de Bavière, lettres traduites par Jacques Saint-Cère*, Paris, Dupret, 1887.

<sup>747</sup> «Ἡ Γερμανία ὅποια εἶνε», *Πατρις* (Ερμουπόλεως), 18.11.1886. Κατὰ τὸ Γαλλικὸν τοῦ Jacques Saint-Cère. Παντολέων Δ. Τσιτσεκλής, μαθητῆς τῆς πρώτης γυμνασιακῆς τάξεως.

<sup>748</sup> Ο.π.

<sup>749</sup> *Ἐφημερίς* (Ερμουπόλεως), 1.11.1888.

και η μουσικοαισθητική διαμάχη στον Τύπο της Ερμούπολης, η οποία έλαβε χώρα μέσα από τις εφημερίδες της πόλης, γεγονός που σημαίνει ότι σε αυτήν μπορούσε να έχει πρόσβαση ο κάθε εγγράμματος κάτοικος της νήσου, αλλά και ότι το αναγνωστικό αυτό κοινό ήταν σε θέση να παρακολουθήσει τη διαμάχη αυτή, να διαμορφώσει άποψη και να παρέμβει. Και δεν είναι τυχαίο ότι στην κουβέντα αυτή, κάποια στιγμή, ενεπλάκησαν δύο ακόμη κριτικοί, ενώ η διαμάχη διήρκησε τρία ημερολογιακά έτη και έληξε με έναν εξωμουσικολογικό, αλλά άκρως μουσικό τρόπο.

Ο Ιωάννης Φουστάνος ξεκίνησε να δημοσιεύει κριτικές για τις παραστάσεις της όπερας στο νησί ήδη από το 1884, οπότε και εγκαταστάθηκε στη Σύρο. Για τις κριτικές του αυτές χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο «Φιλόμολπος». Αρχικά συνεργαζόταν με το έντυπο *Πανόπη* (1884-1885) και εν συνεχεία με τον *Πολίτη* (1886-1887). Στις κριτικές αυτές μιλούσε για το έργο και τον συνθέτη, για τη μουσική του, αλλά και τις επιδόσεις των καλλιτεχνών στις παραστάσεις. Η πρώτη αναφορά στον Wagner στη σειρά αυτών των κριτικών έγινε με αφορμή μια παράσταση της όπερας *Forza del Destino* του Giuseppe Verdi. Στην κριτική αυτή, ο φιλόμολπος ιατρός θέλησε να περιγράψει την ιδιαιτερότητα του ωριμότερου ύφους της μουσικής του Ιταλού συνθέτη και την επιρροή που άσκησε ως προς αυτό η γερμανική μουσική και έτσι αποφάσισε να μιλήσει για την διαφορά της ιταλικής και της γερμανικής μουσικής, εξηγώντας ότι η μεν ιταλική δίνει βάρος στην μελωδία, ενώ η γερμανική στην αρμονία. Το γεγονός αυτό έδωσε την αφορμή στον Φουστάνο να μιλήσει διεξοδικότερα και αναλυτικότερα για τον «νέον Μεσσίαν εν τῇ μουσικῇ ἀναμορφώσει»:

Ἀπό τινων ἐτῶν ὅμως τὴν ἡγεμονίαν ἐν τῇ μουσικῇ συνθέσει διεκδικεῖ αἵρεσις τις ἀριθμοῦσα πολλοὺς ὀπαδοὺς ὑπὸ τὸν ἔξοχον γερμανὸν μουσουργὸν Wagner, θεωρούμενον ὑπὸ τῶν θαυμαστῶν του ὡς νέον Μεσσίαν ἐν τῇ μουσικῇ ἀναμορφώσει.

Τὸ πολυθρύλλητον μουσικὸν σύστημα τοῦ Wagner ἐν τούτοις δὲν εἶνε εἰμὴ ἀνωτέρα ἀνάπτυξις καὶ τελειοποίησις τοῦ ἤδη πρὸ πολλοῦ ὑπάρχοντος ἐν Γερμανίᾳ μουσικοῦ συστήματος τῶν Weber, Beethoven, Schumann, Mendelssohn καὶ ἄλλων, ὅπερ κυρίως συνίσταται, ὡς γνωστόν, εἰς λεπτομερῆ καὶ κατὰ κόρον ἀνάπτυξιν τῶν ὀργανικῶν ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ συμφωνιῶν ἐπὶ βλάβῃ τῆς ἐν τῷ δράματι μελωδίας. Ἄπασα ἢ προσοχὴ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον ἐν τῇ μουσικῇ ταύτῃ ἐδόθησαν εἰς τὴν ὀρχηστρικὴν ἀρμονίαν, ἐνῶ ἡ μελωδία, τὸ ἄσμα, ἡ ἀληθὴς λυρική μουσική τῶν αἰσθημάτων παρημελήθη μεγάλως καὶ, δυνάμεθα εἰπεῖν, ἐξεμηδενίσθη καθ' ὀλοκληρίαν. Εἶναι δὲ σπάνιον εὔρημα ἐν ἅπασιν τοῖς διεξοδικοῖς ἔργοις τοῦ Wagner, εἴαν ὑπάρχη καθαρά τις καὶ βραχεῖα μελωδία.<sup>750</sup>

Ἄν και ὁ κριτικὸς ξεκινᾷ τὸν λόγον του γιὰ τὸν Wagner μιλῶντας με θετικούς χαρακτηρισμούς σύντομα ἡ περιγραφή του «πολυθρυλλήτου μουσικοῦ του συστήματος» μοιάζει μάλλον με ἐπὶ κριση, ἐνῶ ἡ κριτικὴ στὴν περιγραφικὴ μουσική, που ἀκολουθεῖ, θυμίζει ἐντονα τὴν ἀρνητικὴ κριτικὴ του Ἄγγελου Βλάχου, δηλωμένου ἀντιβαγκνεριστή. Καὶ ὅμως ὁ κριτικὸς που υπογράφει τὸ παραπάνω

<sup>750</sup> Φιλόμολπος, «Θεατρικά. La forza del destino», *Πολίτης* (Ερμούπολεως), 29.11.1886.

κείμενο ανήκει μάλλον στην χορεία των βαγκνεριστών, ενώ τα κάπως αρνητικά του σχόλια δεν εκφράζουν παρά την αμηχανία που προκαλούσε στους ακροατές και κριτικούς της εποχής η μουσική του Wagner. Αντίστοιχα σχόλια συναντά κανείς και στο κείμενο του Filippi, που όπως είπαμε θεωρούνταν από τους σημαντικότερους Ιταλούς βαγκνεριστές. Εκτός από κάποιες εξαιρέσεις, η αντίδραση στην μουσική του Wagner ήταν συνήθως κάπως έτσι, λίγο αμήχανη. Δήλωνε θαυμασμό για τον συνθέτη, αλλά επιφύλαξη για επιμέρους στοιχεία της μουσικής του. Ο Φουστάνος παρότι μιλά με θαυμασμό για το νέο αυτό σύστημα της μουσικής, εκφράζει παρόλα αυτά και κάποιες επιφυλάξεις που σχετίζονται με την πρόταξη της αρμονίας έναντι της μελωδίας:

Ἄν καὶ ἡ μουσικὴ αὕτη ἐνέχη σπανίας καλλονὰς καὶ προτερήματα πολλὰ ἀναμφισβήτητα, ἔχει ὅμως καὶ σπουδαίας ἐλλείψεις, διὰ τὰς ὁποίας πολλαχοῦ ἐπολεμήθη μέγਾਲως.

Ἡ μουσικὴ τῆς σχολῆς Wagner ἔχει τὴν ἀξίωσιν ὅτι δύναται νὰ ἐκφράσῃ καὶ παρατηρήσῃ διὰ τῶν ἤχων τὸ πᾶν ἐν τῇ φύσει καὶ αὐτὰ τὰ λεπτότερα ψυχολογικὰ φαινόμενα. Ὡς ἐκ τούτου δὲ ἐν τῇ μουσικῇ ταύτῃ τὴν ἀληθῆ ἔμπνευσιν ἀντικατέστησαν ἡ τυφλὴ ἀπομίμησις καὶ ἡ προσπάθεια τῆς διὰ τῆς ἀρμονίας λεπτομεροῦς παραστάσεως παντὸς ἀντικειμένου ἢ φαινομένου ἔνεκα τοῦ ὁποίου οἱ θιασῶται τῆς σχολῆς ταύτης περιπίπτουσιν εἰς λεπτολόγους ὑπερβολὰς καὶ εἰς ἀναζητήσεις μικρᾶς ποσότητος ἀξίας συγχιζούσας καὶ καταπονούσας μᾶλλον τὸ πνεῦμα τοῦ ἀκροατοῦ. Ἡ μελωδία σχεδὸν ἐξηλείφθη καθ' ὅλοκληρίαν χάριν τοῦ μεγάλου πλούτου τῆς ἀρμονίας, ἣτις χρησιμοποιεῖται κατὰ κόρον καὶ ἣτις τείνει νὰ δώσῃ εἰς τὴν μουσικὴν τύπον ὑπεράγαν πραγματικόν, θετικόν, ἐνῶ αὕτη εἶναι ἄυλος, γλῶσσα ἀφηρημένη, χρησιμεύουσα οὐ μόνον εἰς ἀπομίμησιν διαφορῶν ἐν τῇ φύσει φαινομένων, ἀλλὰ καὶ εἰς ἔκφρασιν καὶ ἐρμηνείαν τῶν ἀτομικῶν αἰσθημάτων καὶ συγκινήσεων ἢ διαγέρσεων πάσης ζωῆς καρδίας.<sup>751</sup>

Κριτικὴ γιὰ τὴν *Forza del Destino* δημοσίευσε τὴν ἴδια ἡμέρα στὴν εφημερίδα *Πατρις* καὶ ὁ «Δ.Ν.Κ.», γνωστός στὸν χώρο τῆς ερμουπολίτικης μουσικῆς κριτικῆς καὶ αὐτός, ἀπὸ τὸ 1884. Στὴν κριτικὴ του γιὰ τὴν ὄπερα τοῦ Verdi, ἔκανε καὶ ὁ Δ.Ν.Κ. ἀναφορὰ στὸ μουσικὸ ὕφος τοῦ Wagner με εἰρωνικὸ τρόπο:

Τὰ μᾶλλον σπουδαῖα μέρη τῆς δευτέρας πράξεως [...] ἐπαίχθησαν ἀρκετὰ καλῶς εἰς ὅλας τὰς σκηνὰς τῆς πράξεως ταύτης, πλὴν ἐκείνης τῆς πρώτης εὐλήπτου καὶ ὠραίας προσευχῆς, ἐνθα ὅλα τὰ πρόσωπα ἤρχισαν νὰ λαμβάνωσι ἀμφίβολον χαρακτήρα ἔνεκα τῆς ἐκτελέσεως, ἐν ἣ κατωρθώθη νὰ συνενωθῇ θαυμασίως τὸ ἰταλικὸν εὐκατάληπτον ὕφος μὲ τὴν μουσικὴν τοῦ Μέλλοντος! Εἶναι δυνατὸν δηλαδὴ νὰ εἴπη τις διὰ τὴν Paghiera ἐκείνην ὅτι περιέχει ὡς ἐξετελέσθη πλειότερα *Accordi Dissonanti* τῆς *Valkyrie* ἢ τῶν *Nibelungen* τοῦ

<sup>751</sup> Ο.π.

Wagner, με μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι ἐν τῇ τριλογίᾳ τὰ τελευταῖα ἐτέθησαν ὑπὸ αὐτοῦ τοῦ διδασκάλου, ἐνῶ εἰς τὴν προσευχὴν ταύτην ὑπὸ τῶν ἀοιδῶν.<sup>752</sup>

Εἰς τὴν βαγκνερική μουσική ταυτίζεται ὄχι μόνο με τὴν «Μουσική του μέλλοντος», ἀλλὰ καὶ με τὴν ἔννοια τῆς δυσαρμονίας. Οἱ διάφωνες συγχορδίες τοῦ Wagner χρησιμοποιοῦνται ὡς παράδειγμα, ἢ καλύτερα ὡς μέτρο σύγκρισης, γιὰ τὴν παράφωνη ἀπόδοση τῶν ἰταλικῶν αῤῃων τοῦ Verdi. Στὸ ἴδιο αὐτὸ ἀρθρο, ἐξαίροντας τὴν μουσική τοῦ Verdi, ὁ Δ.Ν.Κ., ἔκανε καὶ μιὰ νύξη στὴν κριτικὴ ποῦ ὁ «Φιλόμολπος» εἶχε δημοσιεύσει γιὰ τὸν *Fra Diavolo*, μιὰ εβδομάδα νωρίτερα,<sup>753</sup> σημειώνοντας ὅτι ἡ εἰσαγωγή τῆς *Δύναμης τοῦ Πεπρωμένου* εἶναι πολὺ ἀνώτερη ἐκείνης τοῦ *Fra Diavolo*, γιὰ νὰ προσθέσει τὸν προβληματισμὸ τοῦ σχετικὰ με τὸ πῶς ὁ συνάδελφός τοῦ κριτικός κατάφερε νὰ ἐντοπίσει στὴν ελαφρὰ μουσική τοῦ Auber «τόσας ἐντυπώσεις συμπολοκῶν, πολέμων, ὅπλων κλαγγῆς, βοᾶς μαχομένων, ὀξείας φωνᾶς πληγωμένων καὶ τόσον θαυμασίας καὶ ἐπιτυχοῦς μιμήσεως μάχης».<sup>754</sup> Πράγματι ὁ «Φιλόμολπος» σχολίαζε σχετικὰ με τὸ σημεῖο ὅπου ἡ μουσική περιγράφει μιὰ σκηνὴ μάχης: «Ἡ παράστασις αὕτη τῆς μάχης διὰ τῆς μουσικῆς εἶναι θαυμασία, καὶ τόσον ἐπιτυχής, ὥστε ἐγγίζει εἰς αὐτὴν περίπου τὴν πραγματικότητα».<sup>755</sup>

Ὁ μουσικοκριτικός ποῦ υπέγραφε τὸ παραπάνω κείμενο, ὁ Δ.Ν.Κ. ἦταν ὁ κατὰ δέκα ἔτη νεώτερος τοῦ Φουστάνου, δικηγόρος Διονύσιος Ν. Κλάδης.<sup>756</sup> Ὁ Κλάδης ἔκανε τὴν πρώτη του ἐμφάνιση στα γράμματα τὸ 1882, ὅταν σὲ ἡλικία 16 ἐτῶν ἐξέδωσε (με τὰ ἀρχικά του: «Δ.Ν.Κ.») τὴ νουβέλα, *Ἐν τοῖς ἀγροῖς*,<sup>757</sup> ἓνα ρομαντικὸ ἀφήγημα γεμάτο μουσική, τέχνη καὶ ἀπελπισμένο ἔρωτα, γιὰ νὰ συνεχίσει με τὸ κατὰ δύο ἔτη μεταγενέστερο, ἀλλὰ καὶ ωριμότερο, διήγημά του *Ἐλμεν*.<sup>758</sup> Ἡ *Ἐλμεν*, τυπικὸ παράδειγμα ἐλληνικοῦ μουσικοῦ διηγήματος (οἱ δύο πρωταγωνιστές ἐρωτεύονται καὶ πεθαίνουν ὑπὸ τοὺς ἤχους τῆς *Υπνοβάτιδος* τοῦ Bellini, μιὰ μουσική ποῦ στὸ διήγημα λειτουργεῖ καὶ ὡς ἓνα σύμβολο τοῦ ἀδιέξοδου ἔρωτά τους καὶ ποῦ ὡς ἓνα εἶδος πρώιμου Leitmotiv διέπει τὸ διήγημα), ἔχει ἀρκετὲς ὁμοιότητες με τὸ διήγημα τοῦ Βιζυηνοῦ «Αἰ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας», ποῦ εἶχε δημοσιευθεῖ στὴν ἀθηναϊκὴ *Ἐστία* τὸν Ἰανουάριον τοῦ ἴδιου ἔτους. Ὁ Διονύσιος Κλάδης, εἶχε βρεθεῖ στὴν Ἀθήνα τὸ 1883-84, καθὼς εἶχε, καὶ αὐτός, ὅπως καὶ ὁ Φουστάνος, περάσει ἀπὸ τὰ θρανία τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Σύμφωνα με τὰ μαθητολόγια τοῦ ἰδρύματος,<sup>759</sup> τὴ χρονιά αὕτη εἶχε γραφεῖ στὴν τάξη τῆς Ὁδικῆς (ποῦ τότε δίδασκε ὁ Ἰωαννόπουλος), καὶ ἦταν φοιτητής (προφανῶς νομικῆς, καθότι αὐτὸ ἦταν τὸ ἀντικείμενο ποῦ σπούδαζε στὸ

<sup>752</sup> Δ.Ν.Κ., «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις. *Forza del destino*», *Πατρις* (Ἐρμουπόλεως), 29.11.1886.

<sup>753</sup> Φιλόμολπος, «Μελέτη ἐπὶ τῆς μουσικῆς τοῦ μελοδράματος *Fra Diavolo*», *Πολίτης* (Ἐρμουπόλεως), 22.11.1886.

<sup>754</sup> Δ.Ν.Κ., «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις. *Forza del destino*», ὁ.π.

<sup>755</sup> Φιλόμολπος, «Μελέτη ἐπὶ τῆς μουσικῆς τοῦ μελοδράματος *Fra Diavolo*», ὁ.π.

<sup>756</sup> Σύμφωνα με τὸ Δημοτολόγιο Ἐρμουπόλεως ὁ Διονύσιος Ν. Κλάδης τὸ 1891 δήλωνε 25 ἐτῶν καὶ φοιτητής τῆς νομικῆς. Ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ γνωρίζουμε πῶς ὁ Κλάδης πέθανε τὸ Ἀπρίλιον 1917.

<sup>757</sup> Δ.Ν.Κ. *Ἐν τοῖς ἀγροῖς*, πρωτότυπον, Ἐν Ἐρμουπόλει, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ρ. Πρίντεζη, 1882.

<sup>758</sup> Δ.Ν.Κ., *Ἐλμεν*, διήγημα πρωτότυπον, Ἐν Ἐρμουπόλει, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ρ. Πρίντεζη, 1884.

<sup>759</sup> Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α' (Ἀρχεῖο Ὁδείου Ἀθηνῶν).

πανεπιστήμιο). Η επόμενη εγγραφή του Κλάδη στο Ωδείο Αθηνών ήταν τη χρονιά 1886-87 (οπότε δήλωνε ακόμη φοιτητής) στο μάθημα του κλειδοκυμβάλου. Το διάστημα της φοίτησής του στο Ωδείο Αθηνών και στο πανεπιστήμιο της πρωτεύουσας ο Κλάδης δεν σταμάτησε να γράφει κριτικές για τις παραστάσεις όπερας στη Σύρο, γεγονός που θα πρέπει να σημαίνει ότι διέμενε και στις δύο πόλεις. Πάντως και οι γνώσεις του Κλάδη για τη μουσική (και όχι μόνο) ήταν ιδιαίτερα προχωρημένες, καθώς συχνά στα κείμενά του υπεισερχόταν και σε μουσικολογικής φύσεως λεπτομέρειες, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Η απάντηση του Φουστάνου στο σχόλιο του Κλάδη για το πού εντόπισε «τόσας έντυπώσεις συμπολοκῶν, πολέμων, ὄπλων κλαγγῆς, βοᾶς μαχομένων, ὀξείας φωνᾶς πληγωμένων καὶ τόσον θαυμασίας καὶ ἐπιτυχούς μιμήσεως μάχης»,<sup>760</sup> ήταν μια ολόκληρη κριτική αφιερωμένη στον σχολιασμό της εισαγωγής αυτής της όπερας. Σε αυτήν με επιθετικό ύφος, ο Φουστάνος εξηγούσε μέτρο-μέτρο πώς ο συνθέτης αναπαράστανε την σκηνή της μάχης:

Ἐν τῷ ἄρθρῳ μας ἐκείνῳ εὐκρινῶς εἶπομεν ὅτι ἡ εἰσαγωγή ἄρχεται δι' ἔμβρατηρίου χαρακτηριστικοῦ ρυθμοῦ, δηλοῦντος σαφέστατα βηματισμὸν τόσον μάλιστα ζωηρῶς, ὥστε καὶ τὸν ἀκούοντα διεγείρει αὐτομάτως εἰς κινήσεις τοιαύτας· ἡ παράστασις δὲ τῶν βηματισμῶν εἶναι ἐκφραστικωτάτη, καθ' ὅσον περὶ τὸ τέλος τοῦ ἔμβρατηρίου τούτου ὁ τόνος αὐτοῦ ἐξασθενεῖ ὡσανεὶ δεικνύων οὕτω ἀπομακρυνομένους τοὺς ὁδοιποροῦντας. Μετὰ τοῦτο ἄρχεται τὸ σάλπισμα τῆς προσβολῆς, τὸ ὁποῖον καὶ ἐν τῇ πρώτῃ πράξει συνοδεύει ἐκ τῆς ὀρχήστρας τοὺς ἀναχωροῦντας στρατιώτας εἰς καταδίωξιν τῶν ληστῶν καὶ ἀνεύρεσιν τῶν ληστευθέντων κοσμημάτων τοῦ Μιλόρδου. Εὐθὺς μετὰ τὸ σάλπισμα κρούονται λίαν ἰσχυρῶς (*fortissime*) ἅπαντα τὰ ὄργανα τῆς ὀρχήστρας καὶ ἠχοῦσιν ἐντόνως καὶ σφοδρῶς τὰ βαρῆα χάλκινα ὄργανα δίκην ἐκρηγνυμένων κρότων πυροβόλων, τὰ ὁποῖα διαδέχονται ζωηραὶ ἐκ μέρους ἰδίως ἁπάντων τῶν ἐγχόρδων ὀργάνων γοργῶς ἀνιούσαι καὶ κατιούσαι δίχρωμοι διακυμάνσεις, παριστάνουσαι ἐπιτυχῶς τὴν ἐπικρατοῦσαν ταραχὴν καὶ τὸν θόρυβον συγκρούσεως τινός. Ἄπασα αὕτη ἡ ταραχὴ, ἀφοῦ ἐκ τοῦ διατονικοῦ τρόπου τοῦ *re* μεταβεῖ εἰς τὸν συγγενῆ αὐτοῦ τρόπον *la* μείζονα (*maggiore*) περὶ τὸ τέλος αἴφνης μεταβάλλεται εἰς θρηνητικὸν *la* ἔλασσον (*minore*), τὸ ὁποῖον εἰς τὸ οὖς τοῦ προσεκτικοῦ ἀκροατοῦ ποιεῖ αἰφνιδίαν ἐντύπωσιν, ἣτις ἐπαυξάνει ἔτι καὶ ἀναδείκνυται διὰ τῶν ἐν εἴδει οἰμωγῶν ἢ στεναγμῶν ἐκ μέρους μόνον τῶν πρώτων βιολίων ἐκτελουμένων ἀνὰ δύο φωνῶν διακεκομμένως καὶ μὲ παῦσιν τῶν πρώτων χρόνων τῶν δύο μέτρων τοῦ ρυθμοῦ 6/8. Αἱ δὲ παύσεις ἐνταῦθα ἄριστα χρησιμεύουν ὥπως ἀπομονώσωσι τὰς φωνὰς ταύτας καὶ ἐξάρωσι ἔτι μᾶλλον τὸν χαρακτῆρα τῶν στεναγμῶν ἢ γοερῶν ἐπιφωνημάτων, ἅτινα ἐπειδὴ μετ' ὀλίγον οὐ μόνον κατέρχονται εἰς τὴν βαρυτέραν ὀγδόην ἀλλὰ καὶ ἐκτελοῦνται ἡσυχῶς (*piano*), δίδουσιν ἀμέσως τὴν ἐντύπωσιν ὡσεὶ αἱ ἀποσβεννυμένοι καὶ ἐκλείπουσαι αὐταὶ φωναὶ ἐξέρχονται

<sup>760</sup> Δ.Ν.Κ., «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις. *Forza del destino*», ὁ.π.

πράγματι ἀπὸ ἐκπνέοντα ἔμψυχα ὄντα ἢ ὄργανα. Μετὰ τοῦτο ἄρχεται πολεμικὸν ἄσμα ἐπινίκειον λίαν καταφανῶς, διότι τὰ ἀποτελοῦντα αὐτὸ μέρη εὗρηνται καὶ ἐν τῇ πρώτῃ καὶ ἐν τῇ τρίτῃ πράξει τοῦ μελοδράματος καὶ ἄδονται ὡς τοιαῦτα ἐπινίκεια ἀπὸ τῆς σκηνῆς ὑπὸ τῶν νικηφόρων στρατιωτῶν μὲ τὰς λέξεις «Vittoria, Vittoria».

Τοιαύτη σαφῆς καὶ λεπτομερῆς εἶναι ἡ ἀνάλυσις τῆς εἰσαγωγῆς καὶ ἂν ὁ κ. Δ.Ν.Κ. ἔχη γνῶσιν στοιχείων τινῶν μόνον μουσικῆς, ἅς μελετήσῃ καλῶς τὴν μουσικὴν τῆς *partition* καὶ ἅς μὴ ἐμπιστεῦνται τόσον πολὺ μόνον εἰς τὴν εὐαισθησίαν τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ, τὸ ὁποῖον, ὡς φαίνεται, εἶναι ἔτι πολὺ ἄπειρον νὰ ποιῇ τοιαύτας μουσικὰς παρατηρήσεις, ἀφοῦ, διὰ νὰ κατανοήσῃ μάχην ἔχει ἀνάγκην νὰ ἀκούσῃ πραγματικὸν κρότον πυροβόλων καὶ ὄβουζιων ἐκ τῶν προμαχώνων τῆς ὀρχήστρας καὶ νὰ ἴδῃ τὴν λάμψιν τῶν ἐκπυρσοκροτήσεων καὶ νὰ ὀσφρανθῇ τὴν πυρίτιδα!<sup>761</sup>

Για νὰ κλείσει με τὴν χαρακτηριστικὴν φράση: «Ὅλοι οἱ μουσουργοί, οἵτινες προσπαθοῦσι διὰ τῆς μουσικῆς νὰ διερμηνεύσωσι διάφορα πάθη καὶ αἰσθήματα καὶ νὰ παριστάνωσι τρικυμίας, θύελλας καὶ παντοίας εἰκόνας τῆς φύσεως, εἰσί, διὰ τὸν κ. Δ.Ν.Κ., μωροὶ καὶ ἀνόητοι!...».<sup>762</sup>

Τὴν ἀποψὴν τοῦ γιὰ τὴν περιγραφικὴν μουσικὴν, ἀλλὰ καὶ τὴν περιγραφικότητα τῆς μουσικῆς, τὴν εἶχε διατυπώσῃ ὁ Φουστάνος καὶ σὲ παλαιότερη μελέτῃ του, ποῦ εἶχε ἀναγνώσῃ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς μουσικοφιλολογικὰς βραδιὰς τῆς Λέσχης «Ἑλλάς». Σὲ αὐτὴν, μιλῶντας γιὰ τὴν ψυχολογικὴν ἐπίδρασιν τῶν ἡχῶν, σημείωνε:

Ἐκ τῶν ἡχῶν λοιπὸν ὁ νοῦς ἡμῶν ἀφ' ἑνὸς μὲν σχηματίζει τὴν εἰκόνα τοῦ παράγοντος τὸν ἦχον ἀντικειμένου, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ ἦχος τῆς φωνῆς παριστᾷ καὶ ἐκφράζει τὰς διαφόρους ψυχικὰς καταστάσεις τῶν ἐμψύχων ὄντων. Ἡ μουσικὴ ἐπομένως, ἣτις εἶναι τεχνικὴ συναρμολόγησις καὶ ἀλληλουχία ἡχῶν, ἀφ' ἑνὸς μὲν μιμουμένη τούτους ἐν τῇ φύσει παραγομένους ἡχους ζωγραφίζει, οὕτως εἰπεῖν, διὰ τῆς ἀκοῆς ἡμῶν, εἰς τὸ πνεῦμα μας, εἰκόνας τῶν διαφόρων φυσικῶν φαινομένων, οἷον τοῦ ἀνέμου, τῆς καταιγίδος, τῆς τρικυμίας κ.τ.λ., ἀφ' ἑτέρου δὲ ἐκφράζει, μιμουμένη τὸν τόνον τῆς φωνῆς τῶν ἐμψύχων ὄντων, τὰ διάφορα πάθη καὶ αἰσθήματα τὰ διακατέχοντα τὴν ψυχὴν καὶ τὴν καρδίαν τῶν ὄντων αὐτῶν.<sup>763</sup>

Ἄς μὴν ξεχνούμε πῶς ὁ Φουστάνος ἦταν ἰατρός καὶ μάλιστα με σπουδὴς κοντὰ σὲ τὸν Charcot, κάτι ποῦ ὀπωσδήποτε θὰ ἐπηρέαζε τὶς ἀντιλήψεις τοῦ γιὰ τὴν ψυχοακουστικὴν, ἀλλὰ καὶ κάθε ἀνθρώπινην ψυχολογικὴν ἀντίδρασιν σὲ ἕνα ἐξωτερικὸ ἐρέθισμα. Ταυτόχρονα, ἡ ἰατρικὴ τοῦ ιδιότητα εὐνοοῦσε, χωρὶς ἀμφιβολία, μιὰ πιο

<sup>761</sup> Φιλόμολπος, «Μουσικά. Εἰσαγωγή τοῦ *Fra Diavolo*», *Πολίτης* (Ερμουπόλεως), 5.12.1886.

<sup>762</sup> Ο.π.

<sup>763</sup> Ἡ ἀνταπόκρισις τῆς ομιλίας τοῦ Φουστάνου δημοσιεύθηκε σὲ: Φερεκίδης, «Ἐπιστομονικαὶ καὶ φιλολογικαὶ ἐσπερίδες τῆς Λέσχης Ἑλλάς», *Ἀλήθεια* (Ερμουπόλεως), 22.3.1886.



θετικιστική προσέγγιση κάθε καλλιτεχνικού φαινομένου. Γι αυτό, άλλωστε και ο Φουστάνος δεν εμπιστεύτηκε τα αυτιά του, αλλά συμβουλευθηκε την παρτιτούρα του *Fra Diavolo*.

Η απάντηση του Κλάδη στο κείμενο του Φουστάνου για την εισαγωγή της όπερας *Fra Diavolo* ήρθε λίγες ημέρες μετά. Σε αυτήν, μεταξύ άλλων, ο νεαρός μουσικοκριτικός, σημείωνε, πως ενώ είναι εύκολο να «άπατηθῆ τις αναλύων τὴν συμφωνίαν [= εισαγωγή] αὐτήν, ὡς ἐκ τῶν περιεχομένων σαλπισμάτων καὶ τοῦ γοργοῦ ὕφους τῆς ἔν γένει συνθέσεως, ἅτινα δύνανται νὰ δώσωσι εἰς τινὰ τὴν ἐντύπωσιν τῆς μάχης καὶ τὸν ἐγκρηγνυόμενον κρότον τῶν πυροβόλων», δεν θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι αυτό αποτελεί «τὴν ἀληθῆ ἐρμηνείαν τῆς ἐννοίας τῆς συνθέσεως», αλλά μόνο την «ιδιάζουσα ἐντύπωσι[ν] τοῦ κ. Φιλομόλπου», ενώ θα μπορούσε στο άκουσμα αυτό «ὄχι μόνον πολέμους, μάχας, συμπλοκάς, ἐπινίκεια ἄσματα, πυροβόλα, τηλεβόλα, κλαγγὰς καὶ ὄδυρμους μετὰ σφαγῶν, ἀλλὰ ἀκόμη πόλεμον τῆς Ρωσσίας καὶ Τουρκίας, τὰ καταστήματα τοῦ Group, τὴν σφαγὴν τῆς Χίου, καὶ διάφορα ἄλλα, ἐπὶ παραδείγματι, θηρία, τέρατα, Μαμούθ, σεισμούς, λοιμούς, καταποντισμούς, κ.τ.λ., κ.τ.λ.».<sup>764</sup>

Η διαμάχη Φουστάνου-Κλάδη, με τον πρώτο να υπερασπίζεται την ικανότητα της μουσικής να περιγράψει κάτι εξωμουσικό και τον δεύτερο να την αμφισβητεί συνεχίστηκε και με δύο ακόμη κείμενα,<sup>765</sup> και για κάποιους μήνες δεν είχε συνέχεια. Εκείνο που έχει όμως ιδιαίτερη σημασία είναι πως η συζήτηση αυτή δεν περιορίστηκε στους δύο διαξιφιζόμενους, ούτε και αποκλειστικά στο αναγνωστικό κοινό της Ερμούπολης. Στο φλέγον αυτό ζήτημα της μουσικής αισθητικής πήρε θέση και ο συνθέτης Διονύσιος Ροδοθεάτος (1849-1892), ο πρώτος – πιθανόν – Έλληνας συνθέτης που υπερασπίστηκε με τη μουσική του την σχολή αυτή της περιγραφικής μουσικής, όπως θα δούμε και στη συνέχεια. Ο Ροδοθεάτος, γνώριμος του Φουστάνου από παλαιότερα,<sup>766</sup> διάβασε τα κείμενα του Ερμουπολίτη μουσικοκριτικού και τα χαιρέτισε με ενθουσιασμό, κυρίως λόγω του « ὅτι ὁ συγγραφεὺς ἔχει εὐκρινῆ καὶ καθαρὰν ἰδέαν περὶ τοῦ νέου μουσικοῦ συστήματος τοῦ Wagner».<sup>767</sup> Η θετική αυτή κρίση του

<sup>764</sup> Δ. Ν. Κλάδης, «Μουσική. Εισαγωγή *Fra Diavolo*», *Πατρὶς* (Ερμουπόλεως), 9.12.1886.

<sup>765</sup> Φιλόμολπος, «Μουσική. Ἡ Εισαγωγή *Fra Diavolo* καὶ αἱ στοιχειώδεις ἄγνοιαι τοῦ κ. Δ.Ν.Κ.», *Πολίτης* (Ερμουπόλεως), 13.12.1886 καὶ Δ.Ν.Κ., «Μουσική. Πρὸς τὸν Φιλόμολπον», *Πατρὶς* (Ερμουπόλεως), 20.12.1886.

<sup>766</sup> Ροδοθεάτος καὶ Φουστάνος εἶχαν συνυπάρξει στον βραχύβιο μουσικό σύλλογο «Ορφεύς», ὅπως ἔχει ἤδη ἐπισημάνει καὶ ὁ Κώστας Καρδάμης: «Διονυσίου Ροδοθεάτου, *Oitona* (1876): Ἐνας κέλτικος μῦθος στὴν Κέρκυρα» στὴν Ἰωάννης Φούλιας - Θεόδωρος Κίτσος (επιμ.), *Αρχαῖοι μῦθοι καὶ μουσικὴ δημιουργία, Πρακτικὰ Διατμηματικὸ Ἑνδοσίου* (Θεσσαλονίκη, 21- 22 Οκτωβρίου 2012), σ. 83-96: 89 (διαθέσιμο καὶ ηλεκτρονικά στὴν ιστοσελίδα τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικολογικῆς Ἑταιρείας: [musicology.mus.auth.gr](http://musicology.mus.auth.gr)).

<sup>767</sup> Ὅπως σημειώνει ὁ Φουστάνος σὲ παράρτημα στὸ τέλος τῆς ἐκδόσεως τοῦ βιβλίου του, ὁ Ροδοθεάτος σχολίασε τὰ κείμενα αὐτὰ ὡς ἐξῆς: «Λίαν εὐχαρίστως ἀνέγνων ἐν τῇ ἐφημερίδι *Πολίτης* τὰ ἀξιόλογα τοῦ Φιλομόλπου ἄρθρα περὶ τῶν διαφορῶν φάσεων τοῦ μελοδράματος καὶ τῶν διαφορῶν μουσικῶν σχολῶν. Τὰ ζητήματα αὐτὰ βεβαίως εἰσὶ σπουδαῖα καὶ ἀπαιτοῦνται πολλαὶ καὶ ποικίλαι γνώσεις, ὅπως τὶς πραγματευθῆ αὐτὰ ἐπιτυχῶς, ἀλλ' ὁ συγγραφεὺς τῶν ἐν τῷ *Πολίτη* μουσικῶν μελετῶν κάτοχος τυγχάνων πολλῶν γνώσεων ἀνέπτυξε λίαν ἐπιστημονικῶς ταῦτα, διὸ καὶ συγχαίρω αὐτὸν ἐπὶ τούτῳ, καθ' ὅσον μάλιστα παρετήρησα μετ' εὐχαριστήσεως ἐν τοῖς ἄρθροις

Ροδοθεάτου, καθώς και μια αντίστοιχη του Παύλου Καρρέρ και της παρισινής *Revue Lyrique et Chorégraphique*, παρότρυναν τον Φουστάνο να εκδώσει τις κριτικές του αυτές (συμπεριλαμβανομένων και κάποιων άλλων μουσικοαισθητικών κειμένων) σε ξεχωριστό τόμο. Η έκδοση *Αρμονία και Μελωδία*, ήτοι *Μουσικαὶ μελέται μετὰ τεχνοκριτικῆς ἀναλύσεως διαφόρων μελοδραμάτων* κυκλοφόρησε το φθινόπωρο του 1887, και η διαμάχη αυτή (καθώς και τα επαινετικά σχόλια του Ροδοθεάτου) πέρασαν και στην βιβλιογραφία. Έτσι, ενώ η δια του Τύπου αντιπαράθεση του Φουστάνου με τον Κλάδη δεν είχε συνέχεια, ο φιλόμολπος ιατρός έκανε ένα βήμα παραπέρα με την έκδοση των κειμένων του σε τόμο, αλλά και την προσθήκη των επαινετικών σχολίων στο τέλος της έκδοσης, δίκην καταξίωσης στον χώρο της μουσικογραφίας.

Δεν είναι τυχαίο πως ο εκπεφρασμένος αυτός έπαινος για την ορθή αντίληψη του συστήματος του Wagner προερχόταν από τα χείλη του Διονυσίου Ροδοθεάτου, ενός συνθέτη, που είχε προσωπικούς λόγους να ενδιαφέρεται για το ζήτημα της ορθής κατανόησης της περιγραφικής μουσικής. Ακόμη λιγότερο τυχαίο μοιάζει το γεγονός ότι η αντιπαράθεση Φουστάνου-Κλάδη σχετικά με την μουσική περιγραφικότητα είχε ως αφορμή μια σκηνή μάχης στην όπερα *Fra Diavolo*. Σκηνή μάχης προσπαθούσε να αποδώσει μουσικά και το τρίτο μέρος του συμφωνικού ποιήματος του Ροδοθεάτου *Lo Cid*, γεγονός που έφερνε τη διαμάχη αυτή ένα βήμα πιο κοντά στον Ιθακήσιο συνθέτη. Η θεωρητική υπεράσπιση, από την πλευρά του Φουστάνου, της περιγραφικότητας της μουσικής, αποτελούσε στην ουσία και μια υπεράσπιση όχι μόνο των απόψεων του Ροδοθεάτου, αλλά και του συνθετικού του έργου.

Αλλά ο Φουστάνος δεν περιορίστηκε στην επισημοποίηση των κειμένων του με την συμπερίληψή τους σε αυτόνομη έκδοση. Τον Ιούλιο του 1888 αποφάσισε να κάνει ένα δεύτερο βήμα και να απαντήσει στον αντίπαλό του με νότες. Έτσι συνέθεσε ένα έργο περιγραφικής μουσικής, το βαλς *Le Réveil* (*Πρωϊνή Έξέγερσις*, όπως το μεταγλώττιζε ο ίδιος), στην εισαγωγή της έκδοσης του οποίου συμπεριέλαβε και έναν πρόλογο, όπου υπήρχε μια περιγραφή αυτού που η μουσική επρόκειτο να αποδώσει με φθογγόσημα.<sup>768</sup> Βεβαίως το γεγονός αυτό δεν έμεινε ασχολίαστο από τον αντίπαλο του Φουστάνου, ο οποίος αντέδρασε ειρωνικά, σημειώνοντας ότι «πρὸς κατανόησιν τοῦ ἔργου του ἐκδίδει (à la Wagner καὶ Berlioz) ἐπεξηγηματικούς προλόγους»,<sup>769</sup> ενώ σε επόμενη κριτική του συσχέτιζε και το ίδιο το περιεχόμενο του μουσικού έργου με τον Γερμανό συνθέτη:

[...] Καὶ ἰδού ὁ κύριος Α, φανταζόμενος ἑαυτὸν ἡμέραν τινα συγγραφέα ἐκδίδει ἐπιστημονικὴν συγγραφὴν προορισμένην νὰ δείξη νέους ὀρίζοντας ἐν τῇ ἐπιστήμῃ – ὄντως δὲ συρράφην ξένων ἀναγνωσμάτων – ἢ ὁ κύριος Β, ὅστις ἔλαβε μαθήματα τινα εἰς τὸ Πίφερον, δημοσιεύει ἐμβατήριον ἢ πόλκαν ὑπὸ τὴν ἔμπνευσιν τῶν θεωριῶν τοῦ Wagner, τὰς ὁποίας ἀνέγνωσεν εἰς κανὲν

---

αὐτοῖς, ὅτι ὁ συγγραφεὺς ἔχει εὐκρινῆ καὶ καθαρὰν ἰδέαν περὶ τοῦ νέου μουσικοῦ συστήματος τοῦ Wagner», Ἰωάννης Φουστάνος, *Αρμονία και Μελωδία [...]*, ὁ.π., σ. 83.

<sup>768</sup> Βλ. ἐδῶ υποκεφάλαιο 2.

<sup>769</sup> \*\*\* «Ι. Φουστάνου *Réveil* (Βαλλισμός)», *Πατρις* (Ερμουπόλεως), 5.7.1889.

ήμερολόγιον, συντεθέντα ἴσως παρὰ τοῦ τυχόντος μουσικοῦ [...].<sup>770</sup>

Το ἔργο αὐτό του Φουστάνου παιζόταν συχνά ἀπὸ τὴν μπάντα τῆς Σχολῆς Ἀπόρων παιδῶν τῆς Ερμούπολης (σε εἰδική μεταγραφή που ἔκανε ὁ συνθέτης) στὴν κεντρικὴ πλατεία τοῦ νησιού. Ἀκόμη, τὸ ἔργο παίχτηκε στὴν Ἀθήνα, στὴν Κέρκυρα, ἀλλὰ καὶ στὴν Αἴγυπτο, ὅπως θα δούμε ἀναλυτικότερα στὸ κεφάλαιο 7. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ σημαίνει πὼς καὶ οἱ δύο ἄλλοι κριτικοὶ που ἐνεπλάκησαν στὴ συνέχεια στὴ διαμάχη με ἀφορμὴ τὸ ἔργο τοῦ Φουστάνου (Τιμολέων Τσιροπινάς καὶ Γ.Ν. Πετροπουλάκης), ἀλλὰ καὶ τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ τῆς Ερμούπολης, τῆς Ἀθήνας, κ.τ.λ., εἶχαν τὴν δυνατότητα νὰ ἀντιληφθοῦν πὼς ἦταν ἓνα ἔργο περιγραφικῆς μουσικῆς, καὶ τί ἀκριβῶς ἐννοοῦσε ὁ Φουστάνος με τὰ ἐπιχειρήματά του, ἔχοντας ὡς παράδειγμα τὴν *Πρωινὴ Ἐξέγερσι*, που ἄλλωστε εἶχε γραφτεῖ ἀκριβῶς γι' αὐτὸν τὸν σκοπὸ. Ὁ ἰατρός (ἄρα καὶ πραγματιστής) Φουστάνος ἔδωσε τὴν τελευταία του ἀπάντησιν στὴ μουσικολογικὴ διαμάχη, ἀφήνοντας στὴν ἄκρην τὴ θεωρία. Οἱ νότες ἀντικατάστησαν τὶς λέξεις καὶ ἡ μουσικὴ τὴ μουσικολογία.

---

<sup>770</sup> \*\*\* «Ἰ. Φουστάνου *Βαλλισμός*», *Πατρις* (Ερμουπόλεως), 15.7.1889.

## 16. Η πρώτη ελληνική ανταπόκριση από το Bayreuth. Γεώργιος Καλλισπέρης (1888).

Σημαντική για το κεφάλαιο των παραστάσεων έργων του Wagner στο εξωτερικό ήταν και η κριτική του Γεωργίου Καλλισπέρη σχετικά με το ανέβασμα του *Parsifal* στο Bayreuth το καλοκαίρι του 1888 (την παράσταση που μας περιέγραψε και ο Δροσίνης). Και αυτό γιατί πρόκειται για την πρώτη, από όσο γνωρίζω, κριτική για βαγκνερική παράσταση υπογεγραμμένη από Έλληνα κριτικό. Τα βιογραφικά στοιχεία για τον Γεώργιο Καλλισπέρη είναι ισχνά. Παρόλα αυτά γνωρίζουμε ότι ήταν υιός του Νικολάου Καλλισπέρη (που είχε αγωνιστεί στην επανάσταση), και αδελφός της Ελληνίδας λογίας Σεβαστής Καλλισπέρη (η οποία ήταν γνωστή ως η πρώτη Ελληνίδα που φοίτησε στο πανεπιστήμιο – έγινε διδάκτωρ της Σορβόνης),<sup>771</sup> αλλά και της μουσικού και μουσικογράφου Ερασμίας Καλλισπέρη, για την οποία ο Νικόλαος Δούμπας το 1892 είχε στείλει συστατική επιστολή προς το Ωδείο Αθηνών.<sup>772</sup> Χάρης σε μια επιστολή που φυλάσσεται στην Ακαδημία Αθηνών<sup>773</sup> και την οποία ο Γεώργιος Καλλισπέρης απέστειλε στα 1862 από το Κίεβο προς τον Δημήτριο Χατζίσκο, νεοδιορισθέντα τότε Υπουργό Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδύσεως, μαθαίνουμε ότι ο Γεώργιος, αφού αρίστευσε στις σπουδές του θεολογίας και φιλοσοφίας στη Ριζάρειο σχολή, παρακολούθησε τρία έτη μαθήματα θεολογίας, φιλοσοφίας αλλά και θετικών επιστημών στο πανεπιστήμιο Αθηνών και στη συνέχεια ταξίδεψε στο Κίεβο για περαιτέρω σπουδές (άρα και το έτος γέννησής του θα πρέπει να τοποθετηθεί κάπου μεταξύ του 1835 και 1840). Το 1887-8 ο Καλλισπέρης βρέθηκε στη Λειψία για σπουδές<sup>774</sup> και εκεί, όπως φαίνεται, γνώρισε από κοντά και το έργο του Wagner. Στην *Ποικίλη Στοά* του Αρσένη του 1899 αποκαλύπτεται η συμμετοχή τού Καλλισπέρη στον Κρητικό Αγώνα και αναφέρεται μια κρίσιμη μεσολάβησή του.<sup>775</sup> Ο Καλλισπέρης αργότερα έγινε πρόεδρος του Μουσικού Συλλόγου

<sup>771</sup> «Η πρώτη Έλληνις διδάκτωρ», Κωνστ. Φ. Σκόκος, *Έθνικόν Ημερολόγιον τοῦ 1892*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1891, σ. 97-101.

<sup>772</sup> Βλ. σχετικά κεφάλαιο δύο. Για την Ερασμία Καλλισπέρη βλ. και το σύντομο σημείωμα που προλογίζει το δικό της κείμενο με τίτλο «Πολύτιμοι σύζυγοι μουσουργῶν», στο Κωνστ. Φ. Σκόκος, *Έθνικόν Ημερολόγιον τοῦ 1899*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, σ. 231-233.

<sup>773</sup> Το έγγραφο διατίθεται και ψηφιακά στη διεύθυνση: <http://psifiakaarxeia.academyofathens.gr/rec.asp?id=102964> (τελευταία πρόσβαση: 24.7.2016).

<sup>774</sup> Γεώργιος Ν. Καλλισπέρης, «Γερμανικὰ Ἑξάμηνα. Τὸ Θέατρον», *Ημερολόγιον τῶν Φιλοτέχνων τοῦ 1898*, Ἔτος Β', Ἐν Ἀθήναις, 1897, σ. 63-70: 64.

<sup>775</sup> [Ἰωάννης] Ἀρσ[ένης], «Γεώργιος Ν. Καλλισπέρης», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὴ Εἰκονογραφημένη Ἐπετηρίς*, Ἔτος ΙΔ', 1899, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1899, σ. 387. Ἐχει ιδιαίτερη σημασία να διαβάσει κανείς προσεκτικά το κείμενο του Αρσένη έτσι ώστε να μην το παραναγνώσει, όπως έκαναν οι συνεργάτες της Wikipedia, και μείνει με την αίσθηση ότι «στον Γεώργιο Καλλισπέρη οφείλεται και η εκστρατεία του Γαριβάλδη» και ότι «όταν ο Ιταλός στρατηγός είχε απηυδῆσει [sic] από το χάος που κυριαρχούσε στην Ελλάδα, συνέταξε την παραίτησή του και την έστειλε ταχυδρομικῶς στο Υπουργεῖο Στρατιωτικῶν. Καθ' οδόν, ὅμως, ο Καλλισπέρης την αποτράβηξε, και κρυφά τη διόρθωσε αλλάζοντας κατάλληλα το κείμενο» ([https://el.wikipedia.org/wiki/Γεώργιος\\_Καλλισπέρης](https://el.wikipedia.org/wiki/Γεώργιος_Καλλισπέρης), τελευταία πρόσβαση: 12.8.2016), και θεωρήσει

Αθηνών.<sup>776</sup>

Το κείμενο του Καλλισπέρη για την δεύτερη παράσταση του *Parsifal* θυμίζει σε πολλά σημεία την αντίστοιχη περιγραφή που ο Δροσίνης έκανε στα Ημερολόγιά του (όπως, το γεγονός ότι αμφότεροι θεώρησαν ότι το καλλιτεχνικό προσκύνημα θα έπρεπε να συμπεριλαμβάνει και μια επίσκεψη στον τάφο του συνθέτη), που δείχνουν πως και οι δύο Έλληνες προσκυνητές πρόσεξαν και πρόβαλαν αντίστοιχα στοιχεία. Παραθέτω ολόκληρη την ανταπόκριση του Καλλισπέρη, παραλείποντας μόνο κάποια σημεία που αναφέρονται στην υπόθεση του έργου:

Καλλιτεχνική Έπιθεώρησις. Έν Bayreuth. Ο *Parsifal* έν τῷ θεάτρῳ τοῦ Wagner.

Ἡ Γερμανία όλόκληρος συγκινεῖται καίτοι μετά τῆς χαρακτηριζούσης αὐτήν ψυχρότητος κατά τόν χρόνον τῆς προσκυνητείας τῆς ἐθνικῆς τέχνης· ὀμιλοῦμεν περὶ τῆς προσωπικῆς τέχνης τοῦ Wagner, ἦν ἡ κραταιὰ αὐτοῦ θέλησις ἐνίδρυσεν έν Bayreuth, τῇ ἀρχαίᾳ ταύτῃ τῶν Mark-Graf πρωτευούση, ἣτις ἐγήρασε χωρὶς ὅμως νὰ μεγαλώσῃ. Ἐκαστος δὲ μουσόληπτος Γερμανὸς θὰ ἀποτίσῃ εἰς τὸ εὐεργετικὸν τοῦ Bayreuth ταμεῖον τὰς εἴκοσι μάρκας, ἅς εἰσπράττουσιν οἱ ἀρμόδιοι κατὰ τρόπον οὐδέν ἔχοντα τὸ ἱερατικόν.

Ἡ πρὸς βορρᾶν τῆς Βαυαρίας μεγάλη τῶν ταξειδιωτῶν κίνησις ἔχει κέντρον σχεδὸν ἀποκλειστικῶς τὸ θέατρον τοῦ Wagner. Καθ' ὅλας τὰς μεγάλας σιδηροδρομικὰς διακλαδώσεις συναντᾶ τις νέφη όλόκληρα προσκυνητῶν, ὁρμώντων ἀπὸ τῶν τεσσάρων τοῦ κράτους ἄκρων, ἵνα ἀκροασθῶσι τοῦ *Parsifal* καὶ τῶν *Meisters Singers* [sic] τῆς *Nürnberg*.

Ἡ ἐφ' ἧς ἐπιβαίνομεν ἀμαξοστοιχία εἰσηλθεν ἤδη εἰς τὸν σιδηροδρομικὸν σταθμόν· τὸ Bayreuth εἶνε ἀνάστατον· ἡ ὄψις τῆς πολίχνης εἶνε ἡ ὄψις κώμης, έν ἡ καταφθάνει στρατιωτικὸν σύνταγμα πρὸς καταυλισμόν.

Έν πρώτοις ἐπεσκέφθημεν τὸν τάφον τοῦ Wagner· ὁ μέγας μελοποιὸς ἀναπαύεται έν τῷ κήπῳ τοῦ ἐξοχικοῦ αὐτοῦ οἴκου, έν ᾧ κατοικοῦσιν ἔτι καὶ σήμερον ἡ χήρα καὶ ὁ υἱὸς αὐτοῦ. Ἐκεῖθεν ἐπορεύθημεν εἰς τὸ παρακείμενον τοῦ Liszt μαυσωλεῖον. Ἄλλ' ἡ ὥρα τῆς παραστάσεως προσεγγίζει· ἀπὸ τῆς δευτέρας μ.μ. ὥρας ἡ εἰς τὸ θέατρον τοῦ Wagner ἄγουσα διατρέχεται ἤδη ὑφ' ἀμαξῶν. Τὸ θέαμα τῆς προσελεύσεως τῶν θεατῶν εἶνε ἐκ τῶν τὰ μάλα ποικίλων· ὅλοι τῆς δημιουργίας οἱ τύποι ἀντιπροσωπεύονται.

Τῆς παραστάσεως ἡ ἐπικειμένη ἔναρξις ἀγγέλεται καθ' ὅλως παράδοξον τρόπον, τῶν σαλπύγων ἠχουσῶν ἀπὸ τῶν προπυλαίων τοῦ θεάτρου τοὺς πρώτους τόνους τοῦ *Leitmotiv* τοῦ ἐκτελεσθησομένου μελοδράματος. Οἱ μέχρι

---

ὅτι ο Καλλισπέρης ἐπαιξε πρωταγωνιστικὸν ρόλο στην Ἱστορία της Ἰταλίας. Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με τον Αρσένη, ο Καλλισπέρης ἐπαιξε σημαντικό ρόλο στην ελληνική εκστρατεία του Garibaldi στην Κρήτη, όταν ο τελευταίος εἶχε ἀπαυδήσει με τα ὅσα συνέβαιναν και θέλησε να παραιτηθεῖ ἀπὸ την συμμετοχή του στον κρητικό ἀγώνα, ο Καλλισπέρης, πράγματι, υπεξαίρεσε τη σχετική παραίτηση, την οποία ο Ἰταλὸς στρατηγὸς εἶχε συντάξει ἐνώπιόν του.

<sup>776</sup> Νέα Ἐφημερίς, 7.12.1895.

τῆς στιγμῆς ταύτης ἐν τῷ ἄλσει τῷ περὶ τὸν ναὸν Wagner – οὕτω ὀνομάζεται τὸ ἐν λόγῳ θέατρον – περιφερόμενοι σπεύδουσι τότε ἀθρόοι πρὸς τὴν αἴθουσαν, ἣς τὰς θύρας εὐρίσκουσι κεκλεισμένας οἱ ἐξ ὥρας ἀφικνούμενοι. Ἐντὸς ὀλίγων πρώτων λεπτῶν αἱ δύο χιλιάδες θέσεις καταλαμβάνονται.

Ἡ ἐσωτερικὴ τοῦ θεάτρου διακόσμησις ἐστὶν ἀπλῆ καὶ μονότονος· τὸ φῶς ἀμυδρόν, ἡ δὲ ὀρχήστρα ἀόρατος. Διὰ τῆς περιέργου αὐτῆς διατάξεως ὁ δημιουργὸς τοῦ θεάτρου ἠθέλησε ν' ἀπομονώσῃ τὸν θεατὴν ἀπὸ τοῦ περὶ αὐτοῦ κόσμου, ἐφελκύσῃ δὲ καὶ προσηλώσῃ δεσποτικῶς, ἵνα εἶπω οὕτω, τὴν προσοχὴν αὐτοῦ ἐπὶ τῆς σκηνῆς.

Ἐξαίφνης γίνεται σκότος, ἡδύτατος δὲ βόμβος αὐλῶν καὶ λυρῶν ἀνέρχεται ἐκ τῆς μυστικῆς ἀβύσσου, ἐν ἣ ἴδρυνται ἡ ὀρχήστρα. Ἡ αὐλαία διχάζεται – δὲν ὑψοῦται – καὶ ἔκτοτε ἕκαστος θεατῆς ἀποξενοῦται ὄντως τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου καὶ μένει οἰονεὶ μόνος ἐν μέσῳ δύο χιλιάδων συνθεατῶν ἐνώπιον εἰκόνας ζώσης, λαλούσης ἐνώπιον εἰκόνας ἣς τὸ φῶς καὶ τὰ χρώματα, οἱ ἦχοι καὶ αἱ κινήσεις, ὁ λόγος καὶ ὁ ρυθμὸς συννεοῦνται, ἵνα περιποιήσωσιν ἐν τῷ θεατῇ ἐντύπωσιν ἀκαταγώνιστον.

Ἡ μυστηριώδης καὶ σχεδὸν θρησκευτικὴ αὕτη πομπή, αἱ ἰδιόρρυθμοι καὶ καινοφανεῖς αὗται διατάξεις, αἱ οὐδόλως τὰς ἕξεις τοῦ κοινοῦ θεραπεύουσαι καὶ αἵτινες μετατρέπουσιν ἐν θέατρον εἰς ναόν, συνάδουσι τέλειον πρὸς τὸ κολοσσιαῖον ἔργον τοῦ Wagner, ὅστις ἄλλως οὐ μόνον δὲν ἐκλιπαρεῖ τὴν ἐπιείκειαν τῶν θεατῶν, ἀλλὰ τὸναντίον καὶ ἐπιβάλλει αὐτοῖς τοὺς ἑαυτοῦ νόμους.

Ἐκάστη πρᾶξις διαρκεῖ μίαν καὶ ἡμισεῖαν ὡς ἔγγιστα ὥραν, ἕκαστον δὲ διάλειμμα παρατείνεται περὶ τὰ τρία τῆς ὥρας τέταρτα.

Τῇ ἐσπέρᾳ ταύτῃ διδάσκεται ὁ *Parsifal*. Τὸ θέμα τοῦ δράματος παρέλαβεν ὁ Wagner ἐκ τοῦ ὁμωνύμου ἐπικοῦ ἀριστουργήματος τοῦ κατὰ τὴν XII καὶ XIII ἑκατονταετηρίδα βιώσαντος Γερμανοῦ ραψωδοῦ (*Minnensinger*) Wolfram d'Eschenbach, τοῦ μεγίστου, κατὰ τὸν Fr. Schlegel, τῶν ποιητῶν, οὗς ἡ Γερμανία ποτὲ παρήγαγεν. Εἰς τὰ ὄμματα μάλιστα τῶν ἐνθουσιαστῶν Γερμανῶν τὸ ποίημα αὐτοῦ *Parsifal* ὑπερβάλλει ἅπαντα τὰ ποιητικὰ τῆς Εὐρώπης ἔργα.

[...] Τὸ ἔπος τοῦτο οἷον αὐτὸ διηγήθημεν, εἰρήσθω χάριν τῆς ἱστορικῆς ἀκριβείας, τυγχάνει μίμησις τοῦ ὁμωνύμου ποιήματος (*Parsifal*) τῆς κυκλικῆς ποιήσεως τοῦ ραψωδοῦ τῆς Βορείου Γαλλίας, τῆς γνωστῆς ὑπὸ τὸν τίτλον *Table ronde* καὶ *Saint-Graal*.

Ὁ Wagner ἐγένετο ὁ τρίτος ἐκμεταλλευτῆς τοῦ ἠρωϊκοῦ θέματος τοῦ *Parsifal*. Ὁ *Parsifal* τοῦ Wagner εἶνε μυστικώτερος τοῦ Wolfran, ὃν μετ' ἄκρας ἀφελείας ἀγνόν, παλαιῖον κατὰ τῶν μεθυσόντων πειρασμῶν τῶν αἰσθήσεων, φθάνον δὲ μετὰ μακρὰ δεινὰ καὶ δοκιμασίας ἀλλεπαλλήλους εἰς τὸν ὑπερφυσικὸν στέφανον τοῦ *Saint-Graal*.

Κατηγοροῦσι τὸν Wagner διότι ἔλαβε ὡς βάσιν τοῦ ἔργου τοῦ μῦθον. Ἄλλ' οἱ οὕτω δοξάζοντες δὲν σκέπτονται ὅτι δι' ἔργον τοιοῦτον οἷον συνέλαβεν αὐτὸ ἡ κεφαλὴ τοῦ θρασέως δραματοῦργοῦ μόνον ὁ μῦθος ἤνοιξεν ἀρκούντως εὐρεῖς ὀρίζοντες καὶ ὅτι διὰ τοὺς τιτανεῖους αὐτοῦς ὄνειρους αἱ κοινωνικαὶ συνθήκαι

θά ἦσαν εἰς ἄκρον ἀνεπαρκεῖς.

Ἡ γλῶσσα ἐν ἡ ἐγγραφῇ ὁ *Parsifal*, ὡς καὶ τὰ ἄλλα τοῦ Wagner ποιήματα, ἀποβαίνει λίαν δυσνόητος, βρίθουσα νεολογισμῶν καὶ ἄλλων λέξεων χαλκευθειῶν *ad hoc*. Παραβλέπει τις ὅμως τοῦτο διότι ἡ ποίησις τοῦ μουσοτραφοῦς συγγραφέως κεῖται ὁλόκληρος ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ.

Ἡ ἐντύπωσις ἡ παραγομένη ἐκ τῆς ἀκροάσεως τοῦ μουσικοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Wagner εἶναι κολοσσιαία, τὸ δὲ συναίσθημα ἐκ τῶν ἡδυτάτων, μεθ' ὅλην τὴν τρικυμίαν τῶν δεινῶν, ὧν τὸ δράμα γίγνεται ἡ παράστασις. Τὸ μικρὸν προανάκρουσμα καί, ἐν γένει ἡ πρώτη προᾶξις εἰσὶν θαυμάσια, ὁ δὲ ἱερός παιᾶν πλήρης ἐμπνεύσεως. Ἡ δευτέρα προᾶξις, καθ' ἣν ἡ σκηνὴ παριστᾷ μαγικὸν κῆπον πλήρη *filles-fleurs* τυγχάνει θελκτικὴ μουσικὴ σελίς, ἀποπνέουσα δρόσον καὶ ἄνοιξιν. Ἦδη αἱ *filles-fleurs* ποιοῦσιν ἔφοδον κατὰ τῆς παρθενίας τοῦ *Parsifal*, ἀλλ' εἰς οὐδὲν αὐταὶ δίδωσι χώραν σκανδάλου ἐν τῇ διανοίᾳ τοῦ θεατοῦ, διότι καὶ αἱ τῶν ἐπιτιθεμένων προκλήσεις εἰσὶν ἀθῶαι καὶ τοῦ ἀμυνομένου τὸ ἦθος ἄδολον, ταῦτα δὲ πάντα ἐρμηνεύονται διὰ μουσικῆς ἥτις ἀγγέλει μὲν τὴν φιλαρέσκειαν ἀλλὰ τὴν ἀγνήν, τὴν ἐλευθέραν πάσης ἡδυπαθείας· τέλος, ἰδοὺ ἡ τρίτη προᾶξις· ἡ αὐλαία διχάζεται διὰ τελευταίαν φορᾶν, τὸν δὲ θεατὴν βυθίζει εἰς ἔκστασιν ἡ γαλήνιος μουσικὴ καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς θέαμα τῆς λόγχης, τοῦ *Saint-Graal*, τοῦ νιπτῆρος τοῦ *Parsifal* καὶ τοῦ βαπτίσματος τῆς ἐθνικῆς *Kundry*. Ἡ ἐντύπωσις ἀποβαίνει ὄντως ἀκαταγώνιστος· ἀλλ' εἶνε ἡ *Kundry* μετανουοῦσα μάγισσα ἡ Μαρία Μαγδαληνή; ὁ δὲ *Parsifal* εἶνε ἄνθρωπος ἢ θεός; Βλέπουμεν αὐτὸν τὸν δεῖπνον τὸν μυστικὸν τελούμενον ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ ὅμως οὐδόλως ἐκ τούτου προσβάλλεται ἡ εὐλάβεια τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ παρεστώτων χριστιανῶν· ἀλλ' ὁ θεατὴς ἐλησμόνησεν ἤδη ὅτι εὐρίσκεται ἐν θεάτρῳ, ἡ ποίησις καὶ ἡ μουσικὴ ἐξῆραν αὐτὸν καὶ συνέχουσιν μεταξὺ οὐρανοῦ καὶ γῆς.

Περὶ τῶν ἡθοποιῶν ἀρκεῖ νὰ εἴπωμεν ὅτι ἡ ἀπόδοσις ἐγένετο ἀξία τοῦ ἔργου. Ὅταν ἡ ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία γίνεται δι' ὑποκριτῶν οἷοι ὁ *Reichmann*, ὁ *Van Dyck*, ἡ *Materna* ἢ ἡ *Malten* καὶ αὐτὸ τὸ ἀπίθανον νομίζεται ἀληθές, τὸ ὑπερφυσικὸν πραγματικότης, τὸ δὲ ἔκτακτον προᾶξις τοῦ καθημερινοῦ βίου. Ἐπειδὴ δὲ ὁ λόγος περὶ ἡθοποιῶν, εἰρήσθω ὅτι ὁ Wagner ἐπιτρέπει μὲν τῷ διακριθέντι τυχὸν ἀοιδῷ νὰ ἐπανέλθῃ ἐπὶ τῆς σκηνῆς, ἵνα δεχθῇ τὰς ἐπευφημίας τοῦ κοινοῦ, ὁψέποτε τὸ κοινὸν γοητευθὲν ἀπαιτήσῃ τοῦτο. Ἀλλὰ παρεκτός τῆς συνηθείας ταύτης βαρβάρου ἄλλως ἀπαιτεῖ παρὰ τῶν ὑποκριτῶν αὐταπαρνήσως ἐκτάκτου θυσίας, οὕτω, π.χ., ἐπὶ τῶν ἀνὰ τὴν πόλιν τοιχοκολλουμένων προγραμμάτων φέρεται τοῦ μελοδράματος μόνον ὁ τίτλος, ἐνῶ τῶν ἡθοποιῶν τὰ ὀνόματα γίνονται γνωστὰ διὰ προγραμμάτων τιθεμένων εἰς πώλησιν ὀλίγον πρὸ τῆς ἐνάρξεως τῆς παραστάσεως καὶ φερόντων αὐτὰ καθ' ἣν τάξιν ἀναγράφει ὁ συγγραφεὺς τὰ οἰκεῖα πρόσωπα ἐν τῇ μετωπίδι τοῦ ἔργου του· τὰ πρόσωπα (*rôles*) ἄρα εἰς οὐδένα ἀνήκουσι ἀποκλειστικῶς· τὸ αὐτὸ πρόσωπο μανθάνουσι πλείονες καὶ ὑποδύονται αὐτὸ διαδοχικῶς. Προσέτι ἅπαντες οἱ μεμισθωμένοι ὑποκριταὶ ἀνέρχονται κατὰ πᾶσαν παράστασιν, ἐπὶ τῆς σκηνῆς, οἱ δὲ δι' οὐδὲν ἀπομένει πρωταγωνιστοῦν πρόσωπον ὑποδύονται

ἄφωνα πρόσωπα ἢ τάττονται ἐν τῷ χορῷ.

Ὅλοι οὗτοι οἱ νεωτερισμοὶ καὶ ἂν κατ' ἐπιπολὴν φαίνονται ἐπουσιώδεις, παράγουσιν ὅμως σπουδαῖα ἀποτελέσματα. Τὸ κοινὸν ἀδιαφορεῖ περὶ τοῦ ὑποκριτοῦ καὶ οὗτος ἀμοιβαίως ἀδιαφορεῖ περὶ τοῦ κοινοῦ. Ἀμφότεροι ὄντως οἱ τὲ θεαταὶ καὶ οἱ ὑποκριταὶ ἐντὸς τοῦ θεάτρου διατελοῦσι βαθέως προσηλωμένοι εἰς τὴν ἐκτέλεσιν, οὗτοι μὲν ὑπὸ τὸ κράτος ἰσχυρᾶς δράσεως, ἐκεῖνοι δὲ γοήτρου. Ἐκτὸς δὲ τοῦ θεάτρου ἀπάντων ἡ διανοία φέρεται λεληθότως πρὸς τὴν μνήμην τοῦ ποιητοῦ.

Ὁ Γουλιέλμος Ριχάρδος Wagner ἐγένετο ὁ μέγιστος τῶν δραματικῶν μουσουργῶν τοῦ XIX αἰῶνος, εἰς δὲ τῶν βαθυνουστέρων, σοβαρωτέρων καὶ μᾶλλον ρεκτῶν μουσικοφιλοσόφων ὄλων τῶν χρόνων. Τυγχάνει δὲ μέγας οὐ μόνον διότι μετὰ τοῦ Berlioz ἀνεκαίνισε τὰ εἶδη τῆς λυρικῆς ποιήσεως, οὐ μόνον διότι ἐπροόκισε τὴν ὀρχήστραν διὰ πλείστης δυνάμεως, ἀλλ' ἰδίως διότι ἐγένετο ὁ δημιουργὸς διανοητικοῦ μνημείου, ὅπερ ἀπαρτίζει σειρὰ ὀλόκληρος μελοδραμάτων μεγάλης ἀξίας καὶ ὅπερ ἀνέστησεν ὑπὸ τινος ἐπόψεως τὸ ἀρχαῖον θέατρον.<sup>777</sup>

Διαβάζοντας κανεῖς τις παραπάνω γραμμὲς αναλογίζεται πόσα πράγματα που σήμερα θεωροῦμε δεδομένα για τὰ ἴθνη τῆς ὀπερας, πρῶτος τὰ καθιέρωσε ὁ Wagner, καὶ ταυτόχρονα ἀντιλαμβάνεται πόσο διαφορετικὸς θὰ πρέπει νὰ φάνταζε ὁ κόσμος τοῦ Wagner γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς του.

---

<sup>777</sup> Γεώργιος Ν. Καλλισπέρης, «Καλλιτεχνικὴ Ἐπιθεώρησις. Ἐν Bayreuth. Ὁ *Parsifal*, ἐν τῷ θεάτρῳ τοῦ Wagner», *Νέα Ἐφημερίς*, 6.9.1888. Το κείμενο αὐτὸ ἀναδημοσιεύθηκε αὐτοῦσιο καὶ στο τεύχος 14 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2013) τοῦ *Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα* (σ. 19-22).



## 17. Ο θριάμβος του Wagner μέσα από τον Verdi. Αγησίλαος Γιαννόπουλος Ηπειρώτης (1888).

Η παράσταση του *Otello* του Verdi στη Νάπολη τον Φεβρουάριο του 1888 έδωσε την αφορμή στον Α.Γ.Η. [= Αγησίλαο Γιαννόπουλο Ηπειρώτη (1852-1898)], τον εξ Ιταλίας ανταποκριτή της *Έφημερίδος* εκείνη την εποχή, και αργότερα αρχισυντάκτη της,<sup>778</sup> να μιλήσει όχι τόσο για τον Ιταλό δημιουργό του *Otello*, όσο για την επιρροή του Wagner στην όπερα αυτή, αλλά και στην γενικότερη εξέλιξη της μελοδραματικής γλώσσας. Και δεν είναι χωρίς σημασία ότι ο Γιαννόπουλος είχε σπουδάσει και διαγάγει ένα μεγάλο μέρος της ζωής του στον ιταλικό Νότο, όπου είχε διατελέσει και Πρόξενος της Ελλάδας. Παρόλα αυτά, η αγάπη και ο θαυμασμός του για τον Wagner (ο οποίος δεν τον εμπόδιζε να αγαπά και να θαυμάζει και την ιταλική μουσική) είναι κάτι που δύσκολα δεν θα διέκρινε κανείς, αφού την μεγάλη αξία της τελευταίας, τότε, όπερας του Verdi, ο Γιαννόπουλος την απέδιδε ουσιαστικά στον "βαγκνερισμό" της:

Ὁ θριάμβος τοῦ Ὁθέλλου εἶνε ἀνώτερος, ἐνθουσιωδέστερος τοῦ τῆς Αἰδᾶς, εἶνε δε ἡ ἐπιτυχεστάτη καὶ ὄντως θριαμβευτικὴ ἐκδήλωσις τῶν νέων καλλιτεχνικῶν ἀρχῶν ἃς ὁ Βέρδης ὑπηνίχθη ἐν τῇ Αἰδᾶ. Αἱ ἀρχαὶ αὗται πλησιάζουσιν τὸν Βέρδην πρὸς τὸν Βάγνερ· πρὸ τῆς δόξης ὑφ' ἧς καταυγάζεται τὴν στιγμὴν αὐτὴν ὁ Βέρδης διὰ τοῦ Ὁθέλλου, νέα ἀναλαμπὴ περιβάλλει τὸν ποιητὴν τοῦ *Λόενγκριν*. Ἐν τῷ Ὁθέλλῳ, ὅ,τι θεωρεῖται ὡς ἐξόχως ἐπιτυχὲς εἶνε ἡ δι' ἀπαραμίλλων ἀρμονιῶν ἔκφρασις τῆς δράσεως· τὸ δράμα, τὸ γιγάντειον Σαιξπήρειον δράμα, ζῆ καὶ ἐξελίσσειται ἐν ὅλῃ αὐτοῦ τῇ ὑπερανθρώπῳ μεγαλειότητι δεινὸν καὶ ἐκ θεμελίων συγκλονοῦν τὰς ψυχὰς τῶν ἀνθρώπων.

Ἄλλοτε – πρὸ τοῦ Βάγνερ – ἡ opera δὲν ἦτο ἡ σειρὰ, ἀσυνάρητος πολλακίς ἀπὸ recitativi, romange [sic], duetit [sic], cavotte [sic], barcarole, κ.λπ., καὶ ἕκαστον τῶν τμημάτων τούτων ἠδύνατο νὰ θεωρηθῆ ὡς αὐτοτελὲς τι ἔργον. Σήμερον ὁ Ὁθέλλος τοῦ Βέρδη σύγκειται ἀπὸ σκηναὶς συνδεδεμένας πρὸς ἄλληλας, ὧν ἡ μουσικὴ σύνθεσις ἀπομένει ἀδιαίρετος καὶ τὰ ὑπὸ ἕκαστον τῶν προσώπων ψαλλόμενα μέλη ἀναπόσπαστα ἀπὸ τῶν σκηνῶν αὐτῶν.

Ἀλλά... καιρὸς νὰ περικόψω τὸ πολὺ μακρὸν ἴσως αὐτὸ τεμάχιον μουσικῆς τοῦ μέλλοντος, ἡ ὁποία ἀρχίζει ὀλίγον νὰ γίνεταί μουσικὴ τοῦ παρόντος.<sup>779</sup>

Για τον Γιαννόπουλο η ουσιαστική αλλαγή που σημειώθηκε στον χώρο της όπερας μετά το πέραςμα του Wagner ήταν η δραματικότητα, η στενή και ουσιαστική σχέση της μουσικής με την σκηνική δράση. Δεν γίνεται λόγος για την μουσική καθεαυτή,

<sup>778</sup> Για τον Αγησίλαο Γιαννόπουλο Ηπειρώτη βλ. τα κείμενα που δημοσιεύθηκαν με αφορμή τον θάνατό του: «Αγησίλ. Γιαννόπουλος Ηπειρώτης», *Τὸ Ἄστυ* 28.9.1897, δ-κ, [χωρίς τίτλο], Ἰωάννης Α. Αρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὸν Εἰκονογραφημένον Ἡμερολόγιον, Ἔτος ΙΓ'* (1898), Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1898, σ. 438-439.

<sup>779</sup> Α.Γ.Η., «Ἐπιστολαὶ ἐξ Ἰταλίας, 6/18 Φεβρουαρίου 1888», *Ἐφημερίς*, 13.2.1888.

εκτός από τη φράση για τις «ἀπαράμιλλες ἁρμονίες». Δεν είναι τυχαίο πως αυτό είναι ένα από τα βασικά στοιχεία που προβάλλονται ως χαρακτηριστικά της ιδιαιτερότητας του Wagner.

Ας σημειωθεί πως δεν είναι λίγες οι αναφορές στον Wagner που γίνονται σε κείμενα που είναι αφιερωμένα στον εθνικό συνθέτη της Ιταλίας. Ενδεικτικό παράδειγμα το εκτενές κείμενο της Κλειῶς με τίτλο «Ἰωσήφ Βέρδης (Giuseppe Verdi)», του 1890, που έκλεινε με αντίστοιχη αναφορά στον Wagner: «Ἡ *Aida* ἐπηκολούθησεν ἐν ἔτει 1871, ὡς τὸ 27<sup>ον</sup> μελόδραμα του, ἐν ᾧ ἐγκαταλιπὼν τὰς ἀρχαίας τρίβους τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς ἐτρέπη ἤδη ἐπὶ τὴν ὑπὸ τοῦ Meyerbeer καὶ Wagner προδιαχαραχθεῖσαν αὐτῷ νέαν ὁδόν»,<sup>780</sup> με τον Wagner και τον Meyerbeer να τίθενται ως αντίποδες της ιταλικῆς σχολῆς.

---

<sup>780</sup> «Ἰωσήφ Βέρδης (Giuseppe Verdi)», Κλειῶ (Τεργέστης) 3 (1/13.7.1889), σ. 193-194: 194.

## 18. Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Ο Wagner και η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική (1888).

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής πίστευε ότι η μουσική του Wagner είχε κάτι κοινό με την αρχαία ελληνική και την καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική και την θέση του αυτή την είχε μοιραστεί με τον ίδιο τον συνθέτη, όταν στα 1875, τον είχε γνωρίσει στο σπίτι της κοινής τους φίλης, Marie von Schleinitz. Σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Έλληνα λογίου, ο Wagner, συμφωνούσε πως η δική του μουσική, όπως και η αρχαία ελληνική και η βυζαντινή έτειναν «τὴν ψυχὴν νὰ κυριεύωσι μᾶλλον καὶ νὰ συγκινῶσι, παρὰ νὰ τέρπωσι διὰ μελωδιῶν».<sup>781</sup>

Το ζήτημα της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής είχε απασχολήσει ιδιαίτερος τον Ραγκαβή. Επίτιμο μέλος του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Μουσικού Συλλόγου, αλλά και του εν Αθήναις Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου, είχε δημοσιεύσει διάφορα κείμενα για το ζήτημα αυτό, ενώ στο Αρχείο του σώζεται μεγάλος αριθμός επιστολών (μεταξύ άλλων και με τον Γερμανό Αφθονίδη), που αποκαλύπτουν το μέγεθος, αλλά και το βάθος του ενδιαφέροντος του Ραγκαβή για το ζήτημα της μεταρρυθμίσεως της εκκλησιαστικής μας μουσικής.<sup>782</sup>

Τον Απρίλιο του 1888 ο Ραγκαβής δημοσίευσε στο περιοδικό *Εστία* ένα κείμενο με τίτλο «Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», στο οποίο υποστήριζε πως η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική δεν πρέπει να μεταρρυθμιστεί, προβάλλοντας τρία βασικά επιχειρήματα, με τα οποία απαντούσε, ουσιαστικά, σε αντίστοιχες κατηγορίες που είχαν απαγγελθεί προς την βυζαντινή μουσική: α) η αίσθηση του ωραίου είναι κάτι το υποκειμενικό, β) η θρησκευτική μουσική δεν πρέπει να έχει ως στόχο την ευχαρίστηση, και γ), η αντιπαθητική σε πολλούς ρινοφωνία δεν αποτελεί θεμελιώδες συστατικό της βυζαντινής μουσικής, άρα και μπορεί να καταργηθεί. Για να υποστηρίξει το πρώτο του επιχείρημα περί της υποκειμενικότητας του γούστου, ο Ραγκαβής έφερνε το εξής παράδειγμα:

Καὶ ὡς πρὸς τὴν μουσικὴν ἰδίως, ἐγνώριζον κυρίαν ξένην, ὑψηλῆς ἀνατροφῆς καὶ ἐν γένει φιλοκαλεστάτην, εὐρεΐαν δὲ γνῶσιν ἔχουσαν τῆς μουσικῆς, ψάλλουσαν ἐντελέστατα, καὶ θερμῶς Βαγνεριανήν. Μοὶ ἔλεγε δ' ὅτι μελωδικὰς συνθέσεις δὲν γνωρίζει ἐπιβλητικωτέρας, μεγαλοπρεπεστέρας καὶ μᾶλλον συγκινούσας, οὐδ' αὐτῶν τῶν τοῦ Βάγνερ ἐξαιρουμένων, παρὰ τὰς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικὰς [...]. Ἐγνώρισα ὅμως καὶ πλείστους οἵτινες ἐγίνοντο ἑξαλλοὶ εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ *Ταρχόϋσερ* καὶ τοῦ *Λόεγγριν* καὶ ἄλλοι πάλιν οἵτινες ἀπέναντι τοῦ Βάγνερ ἀπεκοιμῶντο, καί, εἰ καὶ ὅλοι δὲν τὸ ὠμολόγουν, ἐσκίρτων ἐνθουσιῶντες ὅταν ἤκουον τὴν *Μαδάμ Ἀγγώ*,<sup>783</sup>

<sup>781</sup> Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα Δ'*, ὁ.π., σ. 148-9. Βλ. και κεφάλαιο 2.

<sup>782</sup> Για τις θέσεις και δράσεις του Ραγκαβή περί την καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική ετοιμάζει μελέτη ο Χάρης Ξανθουδάκης.

<sup>783</sup> Α.Ρ. Ραγκαβής, «Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», *Εστία*, τόμ. ΚΕ', ἀρ. 642 (17.4.1888), σ. 241-244:

συμπληρώνοντας ότι αυτό, το γούστο δηλαδή, είναι κάτι που ενδιαφέρει το θέατρο μόνο και όχι την εκκλησία, αλλιώς «εις τὰς ἱεροτελεστείας ἡμῶν οἱ μὲν θ' ἀπῆτουν τὴν εἰσαγωγὴν τῶν συνθέσεων τοῦ Βάγνερ, ἄλλοι τῶν τοῦ Ῥοσσίνη καὶ ἄλλοι τῶν τῆς Μαδάμ Ἀγγώ».<sup>784</sup>

Το κείμενο αυτό του Ραγκαβή προκάλεσε την αντίδραση του Κεφαλλονίτη λογίου Παναγιώτη Βεργωτή, ο οποίος του απάντησε με μια μελέτη 16 σελίδων, με τίτλο «Ἡ ἱερά μας μουσική», η οποία θα πρέπει να δημοσιεύθηκε σε κάποιο έντυπο της Κεφαλλονιάς που δεν έχω εντοπίσει, αλλά εκδόθηκε και αυτόνομα, στο Αργοστόλι το επόμενο έτος.<sup>785</sup> Το ζήτημα αυτό, η σύγκριση της βαγκνερικής μουσικής με την καθ' ἡμᾶς εκκλησιαστική, που θα σχολιαστεί εκτενέστερα και στο κεφάλαιο πέντε, όπου γίνεται λόγος για το βιβλίο του Βεργωτή, αποτελεί άλλη μια σταθερά στον ελληνικό λόγο για τον Wagner, όπου βεβαίως περισσότερο από τις όποιες ομοιότητες ή διαφορές, είναι καταφανής η επιθυμία για τον εντοπισμό τους. Πόσο πιο σημαντική θα μπορούσε να φαντάζει η μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας αν είχε καταφέρει να συνομιλήσει, σε κάποιο επίπεδο, με τη μουσική του διασημότερου συνθέτη της εποχής· αλλά και πόσο πιο εύκολα θα νομιμοποιούνταν, στον ελληνικό χώρο, η βαγκνερική μουσική, αν είχε κερδίσει τις ευλογίες της Εκκλησίας.

---

241.

<sup>784</sup> Ο.π., σ. 242.

<sup>785</sup> Π. Βεργωτής, *Ἡ Ἱερά μας μουσική*, (ἀνατύπωσις), Αργοστόλι, Τύποις Προόδου, 1889. Βλ. σχετικά κεφάλαιο 5.

## 19. Η παρέμβαση «ένος θεατή» (1889).

Με αφορμή τα επικριτικά σχόλια που γράφτηκαν για τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν σε μια παράσταση της όπερας *Robert le diable* του Giacomo Meyerbeer τον Ιανουάριο του 1889 στην Αθήνα, «Εἷς θεατῆς» απέστειλε προς την *Ἐφημερίδα* επιστολή στην οποία ζητούσε επιείκεια για τους καλλιτέχνες αυτούς, καθώς το πρόβλημα στην ερμηνεία τους σχετιζόταν, κατά τη γνώμη του, με το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν συνηθισμένοι να τραγουδούν παλαιότερου τύπου μελοδράματα. Ἐτσι, διατιθέμενος να επισημάνει τις διαφορές του ιταλικού *bel canto* με το νέο μελοδραματικό εἶδος, περιγράφει τη μουσική του Wagner, παρότι δεν αναφέρεται *expressis verbis* στο όνομά του:

Διὰ τῆς προόδου ὅμως τῆς μουσικῆς σήμερον τὸ εἶδος τοῦτο τοῦ Bel-canto κατηργήθη κατὰ τι πλειότερον, ἢ δὲ μουσικῆ καθίσταται διὰ τῆς εἰσαχθείσης συμφωνίας δραματικῆ, χαρακτηρίζουσα αὐτὴ τὸ μελοποιούμενον ποίημα. Ἐνεκα τούτου δὲ ἡ ὀρχήστρα καταλαμβάνει ἤδη ἐν τῷ μελοδράματι μέρος ἐντελῶς πρωτεῦον, ἐπίσης καὶ αἱ χορφαῖαι. Παρῆλθε πλέον ὁ καιρὸς τοῦ *virtuosisme*, σήμερον χρειάζονται καλλιτέχναι ἀληθεῖς, τεχνῖται πρώτης δυνάμεως. Αἱ ποικιλφαῖαι καὶ ἡ συχνὴ ἐναλλαγὴ τοῦ χρωματισμοῦ τοῦ *Leit-Motiv*, ἦτοι τοῦ κυρίου μέλους, ἀτινα πάντα χαρακτηρίζουσι τὴν ὑψωσιν ἢ τὸν βαθμὸν τοῦ πάθους ἐκρίνοντο προχθὲς ἐν τῷ θεάτρῳ ὡς φορτικαὶ ἐπαναλήψεις. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἐν τῷ μελοδράματι τούτῳ ἀπαντῶσιν ἀφόρητοι πολλαχοῦ ἰταλισμοί, ἀλλὰ διακριτέον τούτους ἀπὸ τῆς τεχνικωτάτης καὶ ἐμφαντικωτάτης μεταβολῆς τοῦ *Leit-Motiv*. Εἰς ταῦτα ὅμως πάντα ὀλίγου δίδωσιν ἐνταῦθα προσοχὴν, διότι εἰθισμένοι ἀπὸ τοῦ ἰταλικοῦ μελοδράματος, τείνουσι οἱ πολλοὶ τὰ ὠτά των εἰς τεχνικοὺς τινὰς τερετισμοὺς τῆς ὑψιφώνου ἢ τοῦ τενόρου, οἵτινες μόνον τὴν τέχνην τῶν παριστανόντων δύνανται νὰ καταδείξωσιν, οὐχὶ ὅμως καὶ τὴν καλὴν ἢ κακὴν σύνθεσιν τοῦ μελοδράματος. Ἡ διάγνωσις τούτου, ὡς καὶ ἀνωτέρω εἶπομεν, ἔγκειται ἐν τῇ εἰς τὴν ὀρχήστραν προσοχῇ.<sup>786</sup>

Το απόσπασμα αυτό είναι πολύ σημαντικό για περισσότερους από έναν λόγους. Κατ' αρχὴν μάς μεταφέρει τὴν ἀντίδραση τοῦ ἐθισμένου στὴν ἰταλικὴ ὄπερα ἀθηναϊκοῦ κοινού μπροσ σε ἕνα σχετικὰ, νέο, γιὰ αὐτό, εἶδος ὄπερας, που δεν δίνει βάρους στο τραγούδι καὶ τὴ μελωδία. Σύμφωνα με τὸν ἀρθρογράφο, τὸ κοινὸ τῆς Αθήνας δεν ἐκτίμησε τὴν ἀξία τοῦ ἔργου αὐτοῦ γιὰτί τὸ ἀντιμετώπισε ὡς ἰταλικὴ ὄπερα καὶ περίμενε νὰ ἀκούσει πῶς οἱ πρωταγωνιστές θα ἀνταποκρίνονταν στις ἀριές τους. Ὡς πρὸς τὸν σχολιασμό τῆς ὄπερας τοῦ Meyerbeer ἔχει ἐνδιαφέρον ὁ προσδιορισμὸς τῆς ὡς ἔργου που ἔχει στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ σχολή («ἀφόρητοι ἰταλισμοί») ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν γερμανικὴ. Γιὰτί βεβαίως ὁ *Robert le diable*, ὅπως καὶ ἄλλες ὄπερες τοῦ

<sup>786</sup> Εἷς θεατῆς, «Ἡ παράστασις τοῦ *Robert le diable*», *Ἐφημερίς*, 17.1.1889.

Meyerbeer, έχει κάποια μοτίβα μουσικά που θα μπορούσαμε να τα ονομάσουμε Leitmotive, όμως η περιγραφή του νέου είδους μουσικής στο παραπάνω κείμενο παραπέμπει αναμφίβολα στον Wagner, ως εάν ο τελευταίος έδινε το μέτρο για ειδωθούν και έργα προγενέστερα, όπως αυτή η όπερα του Meyerbeer που έκανε πρεμιέρα του 1831. Σχετικά με τη μετάφραση του όρου Leitmotiv ως «κύριον μέλος», είχε μόλις προταθεί από την Αθηνά Σερεμέτη, στην ελληνική μετάφραση της *Ιστορίας της Μουσικής του Lavoix fils*, που εκδόθηκε στις αρχές του 1888.<sup>787</sup>

Όπως φαίνεται, ο θεατής που υπέγραφε το κείμενο αυτό, το οποίο είχε στείλει εν είδει επιστολής προς την εφημερίδα, έγινε σταθερός συνεργάτης του εντύπου και έκανε στο εξής κριτική σε παραστάσεις σε μόνιμη βάση (υπογράφοντας πλέον ως «θεατής» – χωρίς την αόριστη αντωνυμία «είς»). Μια εβδομάδα μετά την πρώτη αυτή κριτική για τον *Robert le diable*, ο «θεατής» επανήλθε με μια κριτική για μια παράσταση του *Trovatore*. Η κριτική αυτή συμπληρώνει, ουσιαστικά, τα όσα περιέγραφε για το ζήτημα του βαγκνερισμού στο προηγούμενο κείμενό του ο «θεατής», και φανερώνει την αδιαμφισβήτητη προτίμησή του στη γαλλική και, κυρίως, τη γερμανική μουσική (χωρίς να παραγνωρίζει το μέγεθος του μεγάλου Ιταλού συνθέτη):

Τὸ μελόδραμα τοῦτο τοῦ Βέρδη εἶνε ἐν τῶν καλλιτέρων ἔργων τῆς ἰταλικῆς σχολῆς. [...] Ἡ μουσικὴ τοῦ μελοδράματος τούτου εἶνε τῶ ὄντι γλυκεῖα, παθητικὴ λίαν. [...] Οὐχ ἦττον ὅμως ἡ μουσικὴ αὐτοῦ εἶνε ἀπλῆ, ἢ ἐνοργάνωσις οὐχὶ πολυσύνθετος, οὔτε δύσκολος ἢ ἐκτέλεισις αὐτῆς ἐν τῇ ὀρχήστρα. Τοῦτο εἶνε ἐκ τῶν γνωρισμάτων τῆς ἰταλικῆς σχολῆς. Τὸναντίον σήμερον ἡ ἐνοργάνωσις εἶνε λίαν δύσκολος, διότι διὰ τῆς εἰσαγωγῆς τῆς συμφωνίας αἱ μελωδίαί τῶν νεωτέρων μουσουργῶν καθίστανται σύνθετοι καὶ τὸ ὅλον ἀρμονικώτερον, πλουσιώτερον, ἐμφαντικώτερον. Τὸ εἶδος τοῦτο τῆς συμφωνίας ἐν τῶ μελοδράματι εἰσήχθη διὰ τῶν Γερμανῶν μουσουργῶν κυρίως, τοῦ Mozart, τοῦ Weber, τοῦ Beethoven, τοῦ Glück [sic], τοῦ Bach, ἀλλὰ κατ' ἐξοχὴν ὅμως τοῦ μεγάλου Wagner. Εἰς τὰ ἴχνη δὲ τούτων ἐβάδισαν ὁ Meyerbeer, ὁ Rossini καὶ ἄλλοι. Τέλος δὲ καὶ αὐτὸς ὁ Verdi, μεταβαλὼν ὕφος, ἔγραψε πρό τινος τὸν *Othello* κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τῶν μεγάλων τῆς Γερμανίας διδασκάλων [...].<sup>788</sup>

Το κείμενο αυτό, που στη συνέχεια κατατάσσει και τον Σαμάρα στη νέα αυτή σχολή,<sup>789</sup> δίνει μια εξαιρετικά σημαντική εικόνα για το τί μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως βαγκνερισμός την εποχή εκείνη. Στην ουσία, αυτό που δεν είναι πλέον το belcanto, το είδος δηλαδή της όπερας που δεν δίνει βάρος στο μελωδικό τραγούδι αλλά με τη βοήθεια της αναβάθμισης του ρόλου της ορχήστρας, τονίζει την δραματικότητα, ήταν αυτό που εκπροσωπούσε τη νέα σχολή, επικεφαλής της οποίας τοποθετούνταν ο Wagner. Η θέση αυτή αποτελεί σταθερά από ένα σημείο και εξής. Η ταυτότητα του συγγραφέα των κριτικών αυτών δεν έχει ακόμη εντοπιστεί (είναι άλλωστε αρκετοί

<sup>787</sup> Βλ. σχετικά κεφάλαιο 5.

<sup>788</sup> Θεατής, «Ἡ θεατρικὴ ἔσπερις. Τροβατόρε», *Ἐφημερίς*, 25.1.1889.

<sup>789</sup> Τα περί βαγκνερισμού του Σαμάρα σχολιάζονται εδώ, στο κεφάλαιο 7.

εκείνοι που χρησιμοποίησαν κατά καιρούς αυτό το ψευδώνυμο),<sup>790</sup> φανερώνει όμως έναν άνθρωπο ο οποίος γνωρίζει καλά και τη μουσική και την ιστορία της. Το ύφος και οι θέσεις που πρεσβεύει δεν βοηθούν ιδιαίτερα να τον ταυτίσουμε (θα μπορούσε, π.χ., να είναι και ο Ιωάννης Νικολάρας, που ασχολήθηκε ιδιαίτερος με το ζήτημα του βαγκνερισμού, αλλά και πολλοί άλλοι).

---

<sup>790</sup> Στο λεξικό των ψευδωνύμων ο Κυριάκος Ντελόπουλος (*Νεοελληνικά Φιλολογικά ψευδώνυμα*, Τρίτη έκδοση, επεξεργασμένη με προσθήκες και συμπληρώσεις, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2005, σ. 61), καταγράφει οκτώ διαφορετικούς συγγραφείς που χρησιμοποιούσαν το ψευδώνυμο «θεατής», ενώ υπάρχουν και δεκάδες άλλες αταύτιστες αναφορές σε αυτήν την υπογραφή στον αθηναϊκό Τύπο.

**20. «Tornare all' antico».**  
**Αριστοτέλης Ν. Πετσάλης (1889).**

Στον αντίποδα αυτών των θέσεων, βρίσκεται η γνώμη ενός αντιβαγκνεριστή κριτικού (του μόνου ίσως μετά τον Άγγελο Βλάχο), του Αριστοτέλη (ή Τέλη) Ν. Πετσάλη. Ο τελευταίος, με αφορμή την *Flora Mirabilis* του Σπύρου Σαμάρα που παρουσιάστηκε στην Αθήνα τον χειμώνα του 1889, σημειώνει για τον Γερμανό συνθέτη και τη «νέα σχολή»:

Τὸ μέγα ἄτοπον τοῦ ἔργου [τῆς *Flora Mirabilis*] εἶνε ἡ σχολή αὐτοῦ. Ὁ Βάγνερ καὶ ὁ Hugo τῆς δευτέρας περιόδου αὐτοῦ κατέστρεψαν ὁ μὲν τὴν μουσικὴν ὁ δ' ἕτερος τὴν ποιήσιν, οὐχὶ τόσον διότι ἴδρυσαν τὴν λατρείαν τοῦ ἀκαταλήπτου καὶ τοῦ τερατώδους, ὅσον διότι αὐτοί, μεγαλοφυεῖς ὄντες εἰς τὸ εἶδος των, παρέσυραν πολλούς, μὴ τοιοῦτους, πρὸς μίμησιν αὐτῶν, καὶ ἐννοεῖται τί δύναται νὰ παραχθῆ ἔξ ἀπομιμήσως τοιοῦτων διδασκάλων παρὰ μαθητῶν μόλις ἀξίων τοῦ βαθμοῦ «σχεδὸν καλῶς».<sup>791</sup>

Ο Πετσάλης, λοιπόν, απορρίπτει και τον Victor Hugo και τον Richard Wagner και, κυρίως, όλους όσους τους ακολούθησαν. Βασικό του επιχείρημα είναι πως «ἴδρυσαν τὴν λατρείαν τοῦ ἀκαταλύπτου καὶ τοῦ τερατώδους», ενώ σε προγενέστερο κείμενό του (σε κριτική για μια παράσταση της *Carmen*) ο Πετσάλης αναφερόταν στις «οἰκτροτήτες» του Wagner:

Θὰ εἶπω δὲ κάτι τις λίαν παράδοξον, ἴσως καὶ διὰ τὸ ὅποῖον ὁ κόσμος εἴμπορεῖ νὰ μὲ λιθοβολήσῃ· ὁ ἄριστος δι' ἐμὲ τῶν συγχρόνων Γάλλων μουσικῶν εἶνε ὁ Offenbach! Αὐτὸς τουλάχιστον εἶνε δημιουργὸς καὶ διδάσκαλος νέας σχολῆς· ἡ μουσικὴ του ἔχει χάριν, ἔμπνευσιν ἀρμόζουσαν τῇ ὑποθέσει, πρωτοτυπίαν καὶ χαρακτήρα· εἶνε δὲ εἰλικρινής· παίζει μὲ τὰ θεῖα καὶ τὰ ἱερά, ἀλλὰ παίζει ὡς maître καὶ πρωτοτύπως· οὐδεμία δολοφόνος ἀπομίμησις τοῦ Ροσσίνι ἢ δυσάρεστος ἀναπόλησις τῶν οἰκτροτήτων τοῦ Wagner. Συμπεραίνω λοιπὸν κατὰ τῆς νεωτέρας μουσικῆς ἐν γένει, ἐν ἣ βεβαίως δὲν συγκαταλέγεται ὁ Βέρδης, καὶ ἀναφωνῶ μετ' αὐτοῦ, «*riveniamo al antico*» [sic]· οὗτος, τὸ μόνον σωζόμενον πολῦτιμον λείψανον τῆς θείας χορείας, καὶ ἄξιος ἀντιπρόσωπος αὐτῆς καίτοι παρασυρθεὶς, ἀλλ' ἐν μεγαλοφυῖα πάντοτε, ὑπὸ τοῦ νεωτέρου ρεύματος, διέγνω τὴν βλασφημίαν πρὸς τοὺς ἐνδόξους προκατόχους του συναδέλφους, καὶ μετὰ τὸν Ὁθέλλον του εἰλικρινῶς ἀνεφώνησε τὸ ἀνωτέρω λόγιον.<sup>792</sup>

Η φράση του Verdi στην οποία αναφέρεται εδώ ο Έλληνας κριτικός, που για την ακρίβεια είναι «*tornare all'antico*», προέρχεται από μια επιστολή που ο Ιταλός maestro

<sup>791</sup> Α.Ν. Πετσάλης, «*Η Flora Mirabilis*», *Ἐφημερίς*, 15.11.1889.

<sup>792</sup> Α. Ν. Πετσάλης, «*Η Κάρμεν ἐν τῷ Νέῳ Θεάτρῳ*», *Ἐφημερίς*, 3.10.1889.



είχε στείλει στον βιβλιοθηκάριο και αρχειονόμο του Ωδείου της Νάπολης San Pietro a Majella, Francesco Florimo (1800-1888), τον Ιανουάριο του 1871, με αφορμή την πρόταση του τελευταίου να αναλάβει ο Verdi τη διεύθυνση του Ωδείου. Στην επιστολή αυτή, η φράση «*tornare all'antico*», δεν λέγεται σε σχέση με το μουσικό ύφος ή τον Wagner, αλλά αφορά την επιλογή του διευθυντή του Ωδείου της Νάπολης, και τις εκπαιδευτικές επιλογές που θα έπρεπε να κρατήσει αυτός. Βέβαια, σε άλλο σημείο της ίδιας αυτής επιστολής ο Giuseppe Verdi αναφέρεται εμμέσως στον Wagner, με αφορμή το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον («Θα ήθελα να μπορούσα να βάλω το ένα πόδι στο παρελθόν και το άλλο στο παρόν και στο μέλλον, γιατί εμένα δεν με φοβίζει η μουσική του μέλλοντος»),<sup>793</sup> αλλά η φράση «*tornare all'antico e sarà un progresso*», που θα μεταφράζαμε «ας επιστρέψουμε στο παλαιό, και θα είναι πρόοδος» γράφτηκε ως συμβουλή για την επιλογή του ανθρώπου που θα βρισκόταν επικεφαλής του Ωδείου της Νεαπόλεως.<sup>794</sup> Όπως φαίνεται η φράση αυτή θα πρέπει να έγινε γνωστή ως ρήση του Ιταλού *maestro*, καθώς ο ίδιος ο Verdi σε μια αρκετά μεταγενέστερη επιστολή του, στον Giulio Riccardi τον Δεκέμβριο του 1883, σχολίαζε τα λόγια του αυτά, εξηγώντας το πνεύμα της δήλωσής του:

Λοιπόν, ούτε παρελθόν ούτε μέλλον! Είναι αλήθεια ότι είπα «Ας επιστρέψουμε στο παλαιό!», αλλά εγώ εννοώ το παλαιό ως βάση, θεμέλιο, σταθερότητα. Εννοώ αυτό το παλαιό, που οι σύγχρονες υπερβολές έχουν βάλει στην άκρη, και στο οποίο θα πρέπει αργά ή γρήγορα αναπόφευκτα να επιστρέψουμε.<sup>795</sup>

Πιθανόν η εν λόγω φράση να συνδέθηκε με τον Wagner από τον Francesco Florimo, στην δεύτερη, επαυξημένη έκδοση, του βιβλίου του, του 1883, *O Richard Wagner και οι βαγκνεριστές*,<sup>796</sup> στο οποίο ο Ιταλός πολέμιος του Wagner είχε αναφέρει τη σχετική φράση από την επιστολή του Verdi. Σε κάθε περίπτωση, για τον Έλληνα κριτικό, η φράση αυτή του «μόνου σωζομένου λειψάνου τῆς θείας χορείας», δηλαδή της ιταλικής όπερας, ταίριαζε εξαιρετικά στον πόλεμό του εναντίον της νέας σχολής, ενώ δεν είναι χωρίς σημασία ότι ο Πετσάλης μπορούσε να αποδεχθεί τα όσα έκανε ο Offenbach με το ελληνικό πάνθεον («παίζει μὲ τὰ θεῖα καὶ τὰ ἱερά, ἀλλὰ παίζει ὡς maître καὶ πρωτοτύπως»),<sup>797</sup> ενώ δεν μπορούσε να δεχθεί τη νέα ανάγνωση που έδινε ο Wagner

<sup>793</sup> «Avrei voluto, per così dire, porre un piede sul passato, e l'altro sul presente, e sull'avvenire, che a me non fa paura la musica dell'avvenire», Giuseppe Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, ό.π., σ. 411-412. Επιστολή από την Genova την 5<sup>η</sup> Ιανουαρίου 1871.

<sup>794</sup> «Εύχομαι να βρείτε έναν άνθρωπο προικισμένο, κυρίως, και αυστηρό στις σπουδές. Οι παραχωρήσεις και τα λάθη στην αντίστιξη μπορούν να γίνουν δεκτά, και ενίοτε είναι και ωραία στο θέατρο. Στο ωδείο όχι. Ας επιστρέψουμε στο παλαιό και θα είναι πρόοδος», ό.π., σ. 412.

<sup>795</sup> «Dunque né passato, né avvenire! - È vero che io ho detto: "Torniamo all'antico!" Ma io intendo l'antico, che è base, fondamento, solidità. Io intendo quell'antico che è stato messo da parte dalle esuberanze moderne, ed a cui si dovrà ritornare presso o tardi infallibilmente», ό.π., σ. 461. Επιστολή από την Genova την 26<sup>η</sup> Δεκεμβρίου 1883.

<sup>796</sup> Francesco Florimo, *Riccardo Wagner ed i wagneristi*, Ancona, A.G. Morelli, 1883, σ. 108. Δεν κατάφερα να εντοπίσω την έκδοση αυτή για να δω τα συμφραζόμενα, στα οποία ο Florimo ενέταξε αυτή τη φράση του Verdi.

<sup>797</sup> Α. Ν. Πετσάλης, «Ἡ Κάρμεν ἐν τῷ Νέῳ Θεάτρῳ», ό.π.

στην γερμανική μυθολογία. Ας σημειώσουμε πως ο Έλληνας κριτικός δεν ήταν άπειρος της μουσικής, αντιθέτως η *Έφημερίς* τον σύστηνε ως «ἀληθῶς ἐκ φύσεως προικισμένον μὲ τὸ αἶσθημα τῆς μουσικῆς εἰς ἀνώτατον βαθμὸν ἀνεπτυγμένον», αλλά και ως «amateur violoniste».<sup>798</sup>

Ἡ κριτικὴ αὐτὴ γιὰ τὴν *Carmen*, με τὴν ὁποία ὁ Πετσάλης συστήθηκε στο ἀναγνωστικὸ κοινὸ τῆς *Έφημερίδος*,<sup>799</sup> καὶ στὴν ὁποία πρόβαλλε – με κίνδυνο νὰ τον «λιθοβολήσουν» – τὸν Offenbach ὡς «ἄριστον τῶν συγχρόνων Γάλλων μουσικῶν», ἐνῶ ἀπέριπτε ρητὰ τὸν Wagner καὶ τὴν νέα μουσικὴ γλῶσσα, καταχώρισε τὸν Πετσάλη, ἀπαξ καὶ διὰ παντός, στὴ χορεία τῶν αντιβαγκνεριστῶν.

---

<sup>798</sup> Ο.π.

<sup>799</sup> Ο.π.

## 21. «Ἡ Μουσική τοῦ Μέλλοντος» και οι ωραίες αναγνώστριες. Ιωάννης Νικολάρας (1890).

Τον Αύγουστο του 1890 ο φιλόλογος, ποιητής αλλά και συνθέτης, Ιωάννης Νικολάρας υπέγραφε ένα χρονογραφικού τύπου κείμενο στο *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον* του Σκόκου με τίτλο «Ἡ Μουσική τοῦ Μέλλοντος».<sup>800</sup> Απευθυνόμενος στις αναγνώστριες (και μάλιστα τις όμορφες), ο Νικολάρας δεν φιλοδοξούσε να γράψει ένα επιστημονικό άρθρο για τον Wagner, αλλά να περιγράψει με πολύ απλά λόγια και εκφράσεις του συρμού την ιδιαιτερότητα αυτού του δημιουργού. Ενδιαφέρον, αλλά και χαρακτηριστικό της εποχής, είναι το γεγονός ότι αυτό το «ελαφρού» τύπου χρονογράφημα, που απευθύνεται σε γυναικείο κοινό, αποτελεί ένδειξη για το τί μπορούσε την εποχή εκείνη να αποτελέσει το αντικείμενο ενός ελαφρού δημοσιογραφικού άρθρου. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο ξεκινά η αφήγηση:

Ὁ νεωτερισμός, ωραία μου ἀναγνώστρια, [...] δὲν ἐπεμβαίνει μόνον εἰς τὰς ἐσθῆτας σας, εἰς τὰ πτερὰ τῶν πύλων σας καὶ εἰς τοὺς στηθοδέσμους σας, ἀλλὰ, ἀληθῆς σατανᾶς αὐτός, χώνει παντοῦ τὴν οὐρὰν του καὶ εἰς αὐτὴν ἀκόμα τὴν σφαῖραν τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς [...] Καί, μολονότι, ὑποθέτω, θαμίζετε εἰς τὸ μελόδραμα ὄχι τόσον ἐκ καλλιτεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος ἀλλὰ δι' ἄλλους σοβαροτέρους λόγους – τοὺς ὁποίους θὰ ἦτο ἀδικρισία νὰ συζητήσωμεν ἐδῶ – ἐν τούτοις θὰ ἔτυχεν ἴσως νὰ ἀκούσετε ὅτι ἀπὸ τινος ὑπάρχει καὶ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος!! Ἐν ἄλλαις λέξεσιν· ὑπάρχει σχολὴ ἀξιούσα νὰ θέσῃ νέους κανόνας καὶ βάσεις ἄλλου ἀγνώστου τέως μελοδραματικοῦ κόσμου, τὸν ὁποῖον θὰ ἐννοοῦν καὶ θὰ αἰσθάνωνται οἱ ἔγγονοι καὶ δισέγγονοί σας, οὓς εὐχομαι νὰ ἀποκτήσετε, χωρὶς ὅμως καὶ διὰ τοῦτο νὰ γηράσητε ποτὲ ᾧ ἀειθαλεῖς μου καὶ αἰωνίως νεάζουσαι ἀναγνώστριαι.<sup>801</sup>

Στον ἴδιο τόνο, συνεχίζεται ὅλο το ἀρθρο, το οποίο πριν να μιλήσει για τη μουσική του μέλλοντος, αναφέρεται στη «μουσική τοῦ παρελθόντος», δηλαδή στην μουσική πραγματικότητα του χώρου της όπερας, την εποχή που εμφανίστηκε ο Wagner. Ἐτσι, παίρνοντας ως παράδειγμα κάποια έργα του ιταλικού ρεπερτορίου, περιέγραφε με χιούμορ τις συμβάσεις στις οποίες είχε εγκλωβιστεί η όπερα:

Εὐνόητον ἀφ' ἑτέρου εἶναι ὅτι ὁ Ἐδουάρδος τῆς τάδε ὄπερας πρὶν μονομαχήσῃ μετὰ τοῦ ἀντεραστοῦ του ἢ μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ τῆς ἐρωμένης του, δύναται νὰ ψάλλῃ ἐν θούριον ἄσμα μελωδικόν, ἐκφράζον τὴν ὀργὴν καὶ τὴν ζηλοτυπίαν του, ὅταν ὅμως μονομαχήσας πέσῃ πληγείς διὰ ξίφους ὑπὸ τοῦ ἀντιπάλου του δὲν ἀρμόζει πλέον νὰ τραγουδῇ μελωδικῶς ἐκφραζόμενος [sic] τὴν ἀπελπισίαν

<sup>800</sup> Ιωάννης Νικολάρας, «Ἡ μουσική τοῦ Μέλλοντος (σκαλάθυρμα)», Κωνσταντῖνος Φ. Σκόκος, *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1891*, Ἔτος ΣΤ', Ἀθήνα 1890, σ. 366-372.

<sup>801</sup> Ὁ.π., σ. 366.

του μετὰ τοῦ συνήθους προσφδήματος (*accompagnamento*) τῆς ὀρχήστρας, διότι φυσικὸν εἶναι ὁ ἀποθνήσκων ἀπὸ μαχαιριᾶν νὰ ὀμιλῇ – ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι ἀποθνήσκοντες θνητοὶ – διακεκομμένως καὶ ἀγωνιῶν. Εἰς τὴν περίστασιν λοιπὸν αὐτὴν ἤρμοξε μᾶλλον τὸ *recitativo* ἢ τὸ ἀπλοῦν ἀπαγγελτικὸν ᾄσμα (*declamation*), ἢ ἡ ὀμιλητικὴ μελωδία (*parlando*), ἐνῶ ἡ ὀρχήστρα ἠδύνατο νὰ ἐκφράζῃ διὰ τῆς διακεκομμένης μελωδίας τοὺς στεναγμοὺς τοῦ ἀποθνήσκοντος, διότι ἀποβαίνει κάπως κωμικὸν ὁ τενόρος μὲ τὸ μαχαίρι στὸ στήθος νὰ προσπαθῇ νὰ φωνάζῃ μεσοῦρανα διὰ νὰ βγάλλῃ ἐν *do* ἢ *si bemol*, χάριν τῆς φαντασίας τοῦ Δονιζέτη ἢ τοῦ Ροσσίνη ἢ τοῦ Βελλίνη.<sup>802</sup>

Ακόμη ο Νικολάρας σατίριζε τὴ συνήθεια τῶν οπερατικῶν ηρώων, που «φωνάζουσι μεσοῦρανα καὶ τόσον δυνατὰ εἰς τὸ *forte* τῆς ἀπελπισίας των, ὥστε ὅλος ὁ κόσμος μανθάνει τὸ μυστικὸν των καὶ αὐτοὶ ἀκόμη οἱ *luminatori* τοῦ θεάτρου καὶ αὐτοὶ οἱ ποντικοὶ τῆς σκηνῆς», τὴ στιγμὴν που θα μπορούσαν ἀπλᾶ νὰ τραγουδήσουν «ἐν μικρὸν *recitativo* δι' ἐκάτερον *a sotto voce*».<sup>803</sup>

Τὰ παραδείγματα αὐτά, καθὼς καὶ τὰ ἄλλα που στη συνέχεια παρέθεσε ὁ Νικολάρας, εἶχαν ὡς στόχο νὰ περιγράψουν τὸ μουσικὸ (δηλαδὴ τὸ οπερατικὸ) κατεστημένον τῆς εποχῆς, τὸ ὁποῖο ὁ Wagner ἤρθε γιὰ νὰ ἀλλάξῃ, καὶ νὰ μετατρέψῃ «ἀπὸ μεταξοσκώληκος εἰς χρυσαλλίδα, ἢ μᾶλλον ἀπὸ χρυσαλλίδος εἰς μεταξοσκώληκα, διότι τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι δὲν ἠὲ χαρίστηκε καὶ τόσον πολὺ τὸν φιλόμουσον κόσμον μὲ τὰς μεταρρυθμίσεις του καὶ τὰς ἀρχάς του»,<sup>804</sup> ἐξηγώντας ὅτι ὁ Γερμανὸς δημιουργὸς κατηγορήθηκε πῶς ἐγράφε μόνον γιὰ τὸν εαυτό του, πῶς τὸ ἔργο του ἦταν ἀκατάληπτο. Ὅμως ὁ Νικολάρας θεωροῦσε ὅτι ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ φτάσῃ «εἰς τόσον ὕψος μουσικῆς ὥστε νὰ ἐπιζητῇ πλέον τὴν φιλοσοφίαν ταύτης, νὰ μεταφέρῃ δηλαδὴ τὴν καρδίαν του εἰς τὴν διάνοιαν, καὶ κεκορεσμένος πλέον ἐκ τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος νὰ ζητῇ μόνον τὸ ὕψος τῆς μουσικῆς διανοίας», ἀρα καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ Wagner δὲν θα τοῦ ἦταν ἀκατάληπτη: «τότε ὁ Βάγνερ δὲν θὰ γράφῃ πλέον διὰ τὸν Βάγνερ· ἀλλ' αὐτὸ εἶναι ζήτημα χρόνου καὶ ἰδοὺ διατὶ ἡ μουσικὴ αὕτη ὀνομάζεται μουσικὴ τοῦ μέλλοντος».<sup>805</sup> Ἀκριβῶς λοιπὸν ἐπειδὴ ὁ συγγραφέας θεωρεῖ πῶς τὸ νὰ ἀντιληφθῇ κανεὶς τὴ μουσικὴ τοῦ Wagner «εἶναι ζήτημα χρόνου», γράφει, κατὰ τὴ γνώμη μου, αὐτὸ τὸ ἀρθρο. Ἡ ἐκλαϊκευτικὴ τοῦ διάθεση στοχεύει στὴν ἐξοικείωση ἐνὸς ευρύτερου, μὴ μνημένου, κοινού με τὸν κόσμον τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη.

Σχετικὰ με τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς βαγκνερικῆς μουσικῆς γλώσσας ὁ Νικολάρας ἐπισημαίνει ὅτι:

Μουσικὸς καὶ ποιητὴς ὁ Βάγνερ κατὰ βάθος εἰς ἀμφοτέρω προσέχει πολὺ ἐν τῇ συνθέσει τοῦ τίνι τρόπῳ τὸ ἀπαγγελτικὸν ᾄσμα (*chant declamatoire*) τοῦ ἀοιδοῦ δύναται νὰ συνοδεύηται καταλλήλως ὑπὸ τῆς μουσικῆς συμφωνίας τῆς

<sup>802</sup> Ο.π., σ. 368.

<sup>803</sup> Ο.π. Ἐδῶ τὸ παράδειγμα δίνεται με ἀφορμὴν τὸ ντουέτο τῆς «Λουκίας» καὶ τοῦ «Ρέντζου», προφανῶς ἀπὸ τὴν ὄπερα *I Promessi Sposi* τοῦ Amilcare Ponchielli (1852).

<sup>804</sup> Ο.π., σ. 369.

<sup>805</sup> Ο.π., σ. 370.

ὀρχήστρας. Ἡ μελωδία κατηγορήθη ὀλοτελῶς σχεδὸν ὑπ' αὐτοῦ, διότι προσέχει μᾶλλον εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν λέξεων, ἀπαγγελλομένων διὰ τόνου δραματικοῦ ἢ εἰς τὸ αἶσθημα, ἐξ οὗ ἐμφορούμενον τὸ πρόσωπον τοῦ δράματος ἀπαγγέλλει.<sup>806</sup>

Ἐκτός αὐτῶν ὁ Νικολάρας αναφέρεται στὴν ἀρμονία<sup>807</sup> τοῦ Wagner, στὸν ρυθμό,<sup>808</sup> καὶ, ἐν τέλει, στὴ δημιουργία τοῦ μουσικοῦ δράματος,<sup>809</sup> ποῦ «διήρησε τὴν Γερμανίαν εἰς δύο ἀντιμαχόμενα μέρη, ὧν τὸ μὲν θεωρεῖ τὸν Βάγνερ ὡς τρελλόν, τὸ δὲ ὡς μεγαλοφυῖαν».<sup>810</sup> Ἀλλὰ ἐκτός ἀπὸ ὅλα αὐτὰ ποῦ ἔφερε ἡ παρουσία τοῦ Wagner στὴ μουσική, ὑπάρχει καὶ κάτι ἀκόμη, ποῦ ἐκφράζεται, κατὰ τὴ γνώμη μου, πολὺ σωστά, καὶ ἴσως γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἐλληνικὸ κείμενο, ἀπὸ τὸν Νικολάρα:

Ὁ Βάγνερ ἐγένετο ἀφορμὴ νὰ δημιουργηθῆ εἰς τὸ μελόδραμα σήμερον τὸ νέον λεγόμενον ὕφος (nuovo stile), τὸ ὁποῖον εἶναι μέση τις ὁδὸς μεταξὺ τοῦ παλαιοῦ μελοδράματος καὶ [τοῦ] Βαγνερικοῦ συστήματος. Κατὰ τὸ σύστημα δὲ τοῦτο (nuovo stile) ἡ ἀρμονία τῆς ὀρχήστρας παίζει σπουδαῖον ῥόλον, αἱ μακροὶ μελωδίαι ἐξέλιπον, ἡ μουσικὴ ἔρχεται φυσικώτερα πρὸς τὰς ἀπαιτήσεις τῆς ἀπαγγελίας, καὶ τὸ μακρὸν recitativo, τὸ ὁποῖον εἰς τὰ παλαιὰ μελοδράματα σὲ κάμνει νὰ βαρύνεσαι, ἐτμήθη.<sup>811</sup>

Ἐκεῖνο ὅμως εἶναι ἀκόμη πιο ἐνδιαφέρον, εἶναι τὰ παραδείγματα ποῦ δίνει ὁ Νικολάρας ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα ποῦ ἀνήκουν στο «νέο ὕφος»:

Θέσατε πρὸ τοῦ κλειδοκυμβάλου σας τὸν *Faust* τοῦ Γκουνώ, τὴν *Aida* τοῦ Βέρδη, τὸν *Don Carlo* τοῦ ἰδίου, τὸν *Mefistofele* τοῦ Βοϊτου, τὸν *Otello* τοῦ Βέρδη, καὶ τὴν *Flora Mirabilis* τοῦ ἡμετέρου Σαμάρρα καὶ θὰ κατανοήσητε ποῖον εἶναι τὸ nuovo stile, τὸ ὁποῖον ἀδιστακτικῶς σήμερον παρεσέχθη ἅπασα ἡ Εὐρώπη.<sup>812</sup>

για νὰ κλείσει τὸ ἀρθρο τοῦ με τὴν ἀπόφανση: «ὁ χρόνος θέλει δείξει ἂν θὰ ἐπικρατήσῃ πράγματι εἰς τὸ μέλλον, ἢ μήπως τεθῆ καὶ αὐτὴ εἰς τὰ χρονοντούλαπα

<sup>806</sup> Ο.π.

<sup>807</sup> «Εἰς τοιοῦτον σημεῖον ἔφθασε προχωρῶν εἰς τὰς συνθέσεις τοῦ ὥστε κατήνησε καὶ αὐτοὺς τοὺς κανόνας τῆς ἀρμονίας σχεδὸν νὰ παραβῆ καὶ ἀκούει τις ἐν τῇ ἀρμονίᾳ τῆς ὀρχήστρας, ἐκφραζούσης ὅλην τὴν ὕφην τοῦ δράματος, πολλάκις τοιαύτας συμφωνίας (accords), τὰς ὁποίας ἐὰν ἔγραφε ἕτερός τις διδάσκαλος θὰ ἐθεωρεῖτο ὡς ἀμαθής, ἢ θὰ ἐχαρακτηρίζοντο αἱ συμφωνίαι αὐταὶ ὡς παραφωνίαι. Ἀλλ' ὅμως ὁ μουσικὸς κόσμος κλίνει τὸν αὐχένα, διότι τὰς ἔγραψεν ὁ αὐθεντικὸς κάλαμος τοῦ Βάγνερ», ὁ.π., σ. 371.

<sup>808</sup> «Ὁ μουσικὸς χρόνος (movimento) ὄν μεταχειρίζεται ὁ Βάγνερ γράφων τὴν μουσικὴν τοῦ εἶναι πολλάκις πολὺ ἰδιότροπος», ὁ.π.

<sup>809</sup> «Ἐμόρφωσε τὸ μουσικὸν λεγόμενον δράμα (drame musicien [sic]), ἀλλ' ἐλεπτολόγησεν ἐπὶ τοσοῦτον εἰς τὴν δραματικὴν μουσικὴν, ὥστε τὴν κατέτριψεν εἰς κόνιν τὴν ὁποίαν ἀπεφύσησεν ὁ ἄνεμος καὶ ἦ τις μόνον ὡς ὑπνωτικὸν χρησιμεύει εἰς τοὺς αἰσθηματικὸς μελομανεῖς», ὁ.π.

<sup>810</sup> Ο.π.

<sup>811</sup> Ο.π., σ. 371-2.

<sup>812</sup> Ο.π., σ. 372.

τοῦ παρελθόντος!».<sup>813</sup>

Το κείμενο αυτό του Νικολάρα εξηγεί, με την τελευταία του αυτή παράθεση έργων που ανήκουν στο νέο ύφος που δημιουργήθηκε στη μουσική γλώσσα, γιατί ο Σαμάρας θεωρήθηκε, όπως θα δούμε και στο οικείο κεφάλαιο, ήδη με την *Flora Mirabilis*, Βαγκνεριστής συνθέτης.

---

<sup>813</sup> Ο.π.

## 22. Ένας δικηγόρος στο Bayreuth. Δημήτριος Ε. Ηλιόπουλος (1890).

Τον Δεκέμβριο του 1890 ο δικηγόρος Δημήτριος Ε. Ηλιόπουλος δημοσίευσε στο *Αττικόν Μουσείον* ένα κείμενο στο οποίο περιέγραφε την προσωπική του εμπειρία από την παράσταση των *Αρχιτραγουδιστών* στο Bayreuth (δηλαδή το 1888 ή το 1889, τις δύο μόνες χρονιές που είχε ανεβεί το έργο αυτό στο Bayreuth έως το 1890). Το κείμενο αυτό, που ο συγγραφέας παρουσιάζει ως απόσπασμα μέρους των ημερολογιακών σημειώσεών του – ο τίτλος είναι: «Τὸ Μπάϊροτ (ἐκ τοῦ ἡμερολογίου μου)»<sup>814</sup> – αναδεικνύει εκείνο το κεφάλαιο του βαγκνερισμού που αφορά τους ανθρώπους που ασχολήθηκαν με το έργο του Wagner χωρίς να είναι ειδικοί. Καθώς το σύνολο του δημοσιευμένου έργου του Δημήτριου Ε. Ηλιόπουλου είναι, απ' όσο γνωρίζω, βασικά νομικής φύσεως,<sup>815</sup> η σχέση του με τον βαγκνερισμό πιθανόν να μη είχε γίνει ποτέ αντιληπτή αν δεν είχε εντοπιστεί το κείμενο στο *Αττικόν Μουσείον*. Τα όσα μάς μεταφέρει ο Ηλιόπουλος δίνουν το στίγμα της γενικότερης εικόνας που υπήρχε για τον Wagner στα τέλη του αιώνα στην Αθήνα:

Ὁ δαιμόνιος αὐτὸς ἄνθρωπος, ὅστις πλήρη ἔφερεν ἐπανάστασιν εἰς τὸν μουσικὸν κόσμον, ὁ ἐξ ἴσου φιλόσοφος ποιητῆς καὶ φιλόσοφος μουσουργός, ὁ μετὰ βραχὺν ἀγῶνα καταρτίψας πάντα ἐν τῇ μουσικῇ κρατοῦντα νόμον καὶ

<sup>814</sup> Δ. Ε. Ηλιόπουλος, «Τὸ Μπάϊροτ (Ἐκ τοῦ ἡμερολογίου μου)», *Αττικόν Μουσείον*, Ἔτος Γ', τόμ. Β', τχ. 18 (1.12.1890), σ. 186.

<sup>815</sup> Οι αυτοτελείς εκδόσεις που έχω εντοπίσει να φέρουν την υπογραφή του είναι οι ακόλουθες: *Περὶ αἰρέσεων. Ἐναίσιμος διατριβὴ ἐπὶ διδακτορικῇ ἀναγορεύσει*, ἐν Αθήναις, Τυπογραφεῖον τῆς Ἐνώσεως, 1883· *Ἐκ τῆς Νεωτέρας Ἱστορίας μας. Ἰωάννης Κωλέττης*. Μελέτη ἀναγνωσθεῖσα ἐν τῷ Συλλόγῳ Παρνασσῶ τῇ 10<sup>ῃ</sup> Μαρτίου ἐ.ἔ., ἐν Αθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας τῆς Βασιλικῆς Αὐλῆς Νικολάου Γ. Ἰγγλέση, 1890 (β' ἐκδοσις: 1900)· *Τὸ Σύνταγμα ἐν Ἑλλάδι*. Μελέτη, Ἐν Αθήναις, Ἔστια 1901· *Υπόμνημα πρὸς τὸ σεβαστὸν συμβούλιον τῶν ἐν Αθήναις πλημμελειοδικῶν διὰ τοῦ κ. εἰσαγγελέως*, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Παρασκευᾶ Λεωνῆ, 1915· *Συμπληρωματικὸν ὑπόμνημα πρὸς τὸ σεβαστὸν συμβούλιον τῶν ἐν Αθήναις πλημμελειοδικῶν κατὰ τοῦ εἰσαγγελέως*, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Παρασκευᾶ Λεωνῆ, 1915· Ἐκτὸς αὐτῶν ο Δ. Ε. Ηλιόπουλος εἶχε δημοσιεύσει ἀρκετὰ ἀρθρα στον περιοδικὸ Τύπο τῆς ἐποχῆς με ἀντίστοιχο περιεχόμενον (βλ. ἐνδεικτικὰ: «Ἡ γυνὴ ἐν τῷ δικαίῳ», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1886*, Ἔτος ΣΤ', Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1886, σ. 178-199· «Πολύγαμοι λαοί», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1887*, Ἔτος Ζ', Ἐν Αθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας τῆς β. Αὐλῆς Ν. Ἰγγλεση καὶ Κορίννης, 1887, σ. 66-72· «Ὁ βασιλεύς», *Παρνασσός*, Ἔτος Γ', τχ. 6 (1887), σ. 253-269· «Περὶ Μονομαχίας», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΑ', τχ. 4 (1887), σ. 169-187· «Κοινωνικαὶ Σημειώσεις», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1889*, Ἔτος Η', Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1888, σ. 85-92· «Ψεῦδη οὐκ ἄνευ», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΒ', τχ. 7-8-9 (1889), σ. 333-356· «Σιδηροδρομικαὶ Σημειώσεις», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΔ', τχ. 2 (1891), σ. 85-91· «Ἐκ τῆς Νεωτέρας Ἱστορίας μας: ἡ πρώτη βουλευτικὴ ἐκλογὴ», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1891*, Ἔτος Θ', Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1891, σ. 90-98· «Περὶ αὐτοκτονίας καὶ ἀλληλοκτονίας ἐν Ἑλλάδι», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΔ', τχ. 7 (1892), σ. 442-443· «Κοινωνικαὶ ἀδιαθεσίαι», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1894*, Ἔτος Ι', Ἐν Αθήναις, Τύποις Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1894, σ. 90-102).

νέαν ταμῶν ἐν αὐτῇ ὁδόν, ἐφ' ἧς σήμερον τυφλοῖς ὄμμασι οἱ ἐξέχοντες τῶν μουσουργῶν βαδίζουσιν, ἠθέλησε νὰ ἐπέμβῃ καὶ καινοτομήσῃ καὶ εἰς αὐτὴν τὴν ἐσωτερικὴν τοῦ θεάτρου διάταξιν καὶ διασκευὴν. Ὁ ἐμπνευσμένος τοῦ μουσικοῦ κόσμου Μεσσίας ἐπεχείρησε νὰ ἐκδιώξῃ ἀπὸ τοῦ ναοῦ τῆς τέχνης τοὺς ἐμπορευόμενους αὐτὸν καὶ τὸν καθάρῃ ἀπὸ παντὸς ὑποκριτοῦ καὶ Φαρισαίου. Κάτω λοιπόν, ἀνεφώνησε, τὸ φῶς τὸ ἀποκαλύπτει πρὸ τῶν εὐσεβῶν προσκυνητῶν τόσους σατανικοὺς ὀφθαλμούς [...]. Κάτω τὰ θεωρεῖα, ἐν τοῖς ὁποίοις τόσοι ἐμφωλεύουσι πειρασμοί, κάτω ἢ ἄκομφις ἐκείνη παράταξις χονδροειδῶν ὀργάνων καὶ χονδροειδεστέρων φυσιογνωμιῶν ἢ ὀνομαζομένη ὀρχήστρα. Κάτω ἢ ἀδιακρισία τῶν ἀτελευτήτων ἀναστημάτων, τῆς εὐσαρκίας, τῶν πύλων. Αναγεννηθῆτω ἢ ἀμφιθεατρικὴ τῶν ἐδρῶν κατάταξις. Τὸ ὄμμα τοῦ θεατοῦ ἄς προσπίπτῃ ἀκωλύτως ἐπὶ τῶν μυστηρίων τῆς ἐμπνεύσεως τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς τελουμένων. Ὅσοι εἰσέρχονται εἰς τὸ θέατρον νὰ εἰσέρχωνται μόνον διὰ τὸ θέατρον.<sup>816</sup>

Δεν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ηλιόπουλος επισκέφθηκε τὸ θέατρο τοῦ Wagner περισσότερο ἀπὸ περιέργεια, ὅπως σημειώνει, καθὼς εἶχε ἤδη παρακολουθήσει παράσταση βαγκνερικοῦ ἔργου στο Βερολίνο (τον *Τριστάνο*) καὶ εἶχε ἀποκοιμηθεῖ. Ἦθελε ὅμως νὰ «ἰδῇ ζωντανώτερον τὸν μουσικὸν αὐτὸν κολοσσόν, ὅστις [αὐτὸν] μὲν ἀπεκοίμησεν ἄλλοτε, ἄλλους ὅμως ψυχαγωγεῖ καὶ ἐμπνεύει».<sup>817</sup> Δηλαδή, δεν πρόκειται γιὰ ἓναν ὀρκισμένο θιασώτη τοῦ Wagner, ἀλλὰ κάποιον αντικειμενικό – ἀν ὄχι ἀρνητικά διακείμενο – παρατηρητή, ὁ ὁποῖος, ὅμως, χωρὶς προκαταλήψεις επισκέπτεται τὸν ναὸ τῆς τέχνης γιὰ νὰ καταλήξῃ στο συμπέρασμα ὅτι:

Οἱ *Meistersinger von Nürnberg* εἶνε τὸ μόνον κωμικὸν μελόδραμα τοῦ Βάγνερ, εἶνε ἢ σάτυρα τῶν εἰς τὰ ἐν τῷ παρόντι ἰσχύοντα προσκολλωμένων καὶ πολεμούντων τυφλῶς καὶ ἀσυνειδήτως πάντα νεωτερισμόν. Δι' αὐτοῦ ἠθέλησεν ὁ Βάγνερ νὰ ἐκδικηθῇ τοὺς πολεμίους τῆς πρωτοτυπίας του. Ὅλοι οἱ ἀδάμαντες τῆς μουσικῆς κοσμοῦσι τὴν ὀρχήστραν, ἀλλὰ μόνον αὐτήν· ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὀμιλεῖ μόνον ἢ ποίησις. Ἐνόμισα πρὸς στιγμὴν ὅτι παριστάμην εἰς τὴν ἐξέλιξιν ἀρχαίου δράματος ἐν τῷ ὁποίῳ οἱ ἠθοποιοὶ ἀπήγγελλον συνοδευούσης τῆς λύρας.<sup>818</sup>

Παρόλα αὐτά, ὁ Ηλιόπουλος μετὰ τὸ μεγάλο διάλειμμα, κατὰ τὸ ὁποῖο οἱ περισσότεροι θεατῆς (ὅπως καὶ ὁ ἴδιος) δείπνησαν, αἰσθάνθηκε «ἥκιστα διατεθειμένον ὅπως ἐνωτισθ[ῆ] τῶν φιλοσοφικῶν φθόγγων τοῦ μεγαλοουργήματος καὶ ἐπροτίμησ[ε] νὰ λάβ[ῃ] τὴν πρὸς τὸ ξενοδοχεῖον».<sup>819</sup>

<sup>816</sup> Δ. Ε. Ηλιόπουλος, «Τὸ Μπάϊροτ (Ἐκ τοῦ Ἡμερολογίου μου)», ὁ.π.

<sup>817</sup> Ὁ.π.

<sup>818</sup> Ὁ.π.

<sup>819</sup> Ὁ.π.



### 23. «Ὁ ἦχος εἶνε ἡ συμβολικὴ παράστασις τῆς ἐννοίας». Ὁ Στέφανος Στεφάνου καὶ ἡ εἰσήγησις τοῦ Συμβολισμοῦ (1892).

Στις 6 Δεκεμβρίου τοῦ 1892 ὁ Στέφανος Ι. Στεφάνου (1868-1944) δημοσίευσε στὴν Ἀκρόπολι τὸ συμβολικὸ ποίημα «Ὀνειρεύονται τὰ ρόδα». Τὸ γεγονός αὐτὸ προκάλεσε ἀναστάτωση στὸν φιλολογικὸ κόσμον τῆς Ἀθήνας, ὁ ὁποῖος ἀντέδρασε, κυρίως, σατιρίζοντας τὴν κίνησις τοῦ Στεφάνου.<sup>820</sup> Μία εβδομάδα ἀργότερα ὁ «πρῶτος συμβολικὸς ποιητὴς ἐν Ἑλλάδι», ὅπως τὸν χαρακτήριζε ὁ Μπόέμ,<sup>821</sup> δημοσίευσε στὸ *Ἄστν*, ἐν εἶδει «ἀπολογίας», τὸ κείμενον «Ἡ Συμβολικὴ Ποίησις».<sup>822</sup> Με τὸ ἀρθρον αὐτὸ ὁ Στεφάνου εἰσήγαγε στὴν ἐλληνικὴ φιλολογία τὴν ποιητικὴ θεωρίαν τοῦ συμβολισμοῦ,<sup>823</sup> ἡ ὁποία σὲ διεθνὲς ἐπίπεδο οφείλει τὴν ὑπαρξὴν τῆς (ἀλλὰ καὶ τὴν ὀνομασίαν τῆς) στὸν ἕτερον Ἕλληνα (καὶ ἀπὸ τὸ 1880 Γάλλον) ποιητὴν Ἰωάννη Παπαδιαμαντόπουλον (1856-1910), ὁ ὁποῖος, ὡς Jean Moréas, εἶχε δημοσιεύσει στὴν παρισινὴ *Figaro* τῆς 18<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1886 τὸ Μανιφέστο τοῦ Συμβολισμοῦ.<sup>824</sup>

Στὸ ἐλληνικὸ μανιφέστο τῆς «ἄγνωστης παρ' ἡμῖν», ὅπως σημείωνε ὁ συγγραφέας, «*école symboliste*»,<sup>825</sup> ὁ εἰκοσιτετράχρονος Στεφάνου ἐπικεντρωνόταν σὲ ζητήματα γλώσσας, συμβόλων καὶ μουσικῆς, κάνοντας δύο ὀνομαστικὰς ἀναφορὰς στὸν Wagner (για τὴν ἀκρίβειαν ἡ μία ἦταν στὸν συνθέτη καὶ ἡ ἄλλη σὲ ἓνα ἔργον του), ἀλλὰ ταυτόχρονα μετέφερε στοιχεῖα τῆς βαγκνερικῆς ἐπιρροῆς στὴν ποίησις, πού εἶχε ἤδη υιοθετήσῃ ἡ σχολὴ τοῦ ποιητικοῦ συμβολισμοῦ. Ἐτσι, στὴν ἀρχὴ γινόταν μία μάλλον οὐδέτερον ἀναφορὰ στὸν *Lohengrin*, ὅπου τὸ ἔργον δινόταν ὡς παράδειγμα ἔργου τέχνης πού ἀπαιτοῦσε κάποια μύση (οἱ υπογραμμίσεις τοῦ συγγραφέα):

Θαυμάζομεν τὰς καμπύλας τοῦ Παρθενῶνος ἢ τὴν μουσικὴν τοῦ *Λόεγγριν* ἢ τὰς εἰκόνας τοῦ Rubens, ἢ διότι ἐν συνειδήσει ἐκτιμῶμεν καὶ κρίνομεν αὐτάς, ὅπερ προὔποθέτει εἰδικὴν γνῶσιν κάπως, ἢ διότι ἀσυνειδήτως ἀκούομεν ὅλον τὸν κόσμον νὰ τὰς θαυμάζῃ καὶ κατ' ἐπιβεβεβλημένην πλέον ἀνάγκην καὶ

<sup>820</sup> Χαρακτηριστικὴ ἡ ἀντίδρασις τοῦ Μπάμπη Ἄννινου πού λίγες ἡμέρες ἀργότερα δημοσίευσε στὸ *Ἄστν* τὸ σατιρικὸ ποίημα «Βουκέφαλος», τὸ ὁποῖον ἀνήκε, ὅπως σημείωνε, στὴ συλλογὴ *Τὰ σκόρδα εὐφραίνονται* (τίτλος πού σατίριζε τὸ ποίημα τοῦ Στεφάνου «Ὀνειρεύονται τὰ ρόδα»). Βλ. Φανεραῖος [= Μπάμπης Ἄννινος], «Ἀπὸ Ἡμέρας εἰς Ἡμέραν. Ἡ Συμβολικὴ ποίησις», *Τὸ Ἄστν*, 11-12.12.1892. Πρὸβλ. καὶ Ἀγορὴ Γκρεκοῦ, *Ἡ καθαρὴ ποίησις στὴν Ἑλλάδα. Ἀπὸ τὸν Σολωμὸν ὡς τὸν Σεφέρη: 1833-1933*, Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2000, σ. 132 καὶ 304.

<sup>821</sup> «Σύγχρονοι Ἕλληνες Συγγραφεῖς. Στέφανος Στεφάνου», *Τὸ Ἄστν*, 6-7.4.1893.

<sup>822</sup> Στ. Ι. Στεφάνου, «Ἡ Συμβολικὴ ποίησις», *Τὸ Ἄστν*, 13-14.12.1892.

<sup>823</sup> Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Ἡ Τέχνη Πτεροφυεῖ ἐν ὁδῶν. Ἡ πρόσληψις τοῦ νεορομαντισμοῦ στὴν Ἑλλάδα*, Ἀθήνα, Ποταμός, 2005, σ. 34. Για τὸν Συμβολισμὸν τοῦ Στεφάνου, βλ. καὶ Γκρεκοῦ, ὁ.π., σ. 131-135 καὶ 138.

<sup>824</sup> Ὁ Moréas (ἢ Μωρέας, ὅπως τὸν ἔλεγαν στὴν Ἑλλάδα) μετὰ τὴν ἐγκατάστασίν του στὸ Παρίσι καὶ τὴν γνωριμίαν του με τὸν κύκλον τῶν Συμβολιστῶν ποιητῶν (Mallarmé, Verlaine, κ.τ.λ.), στήριξε τὸ κίνημα τοῦ συμβολισμοῦ ὄχι μόνον προτείνοντας τὸν ὄρον αὐτὸν στὸ ἐν λόγω μανιφέστον του (Jean Moréas, «*Un manifeste littéraire*», *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18.9.1886), ἀλλὰ καὶ ἐκδίδοντας τὸ ἴδιον ἔτος (1886) φιλολογικὸν περιοδικὸν με τὸν τίτλον *Ὁ Συμβολιστὴς (Le Symboliste)*.

<sup>825</sup> Στεφάνου, ὁ.π.

ἐντροπήν, ἐπαναλαμβάνομεν τὰ αὐτά.<sup>826</sup>

Και στη συνέχεια ο Στεφάνου χρησιμοποιούσε το παράδειγμα του Wagner για να μιλήσει και για την ουσία του Συμβολισμού. Ομολογώντας ότι αποδεχόταν το αξίωμα των συμβολιστών, πως δεν πρέπει να ονομάζει κανείς τα πράγματα, αλλά να τα υποβάλει («il ne faut pas nommer les choses, il faut les suggérer» – γαλλικά στο πρωτότυπο), ο Στεφάνου αναφερόταν σε παραδείγματα δημιουργών των οποίων η τέχνη συνίστατο «κατὰ μέγα μέρος εἰς τὸν μεγαλοπρεπῆ αὐτῶν μυστικὸν συμβολισμόν»:

Τὸ ἄρρητον μεγαλεῖον τοῦ Πινδάρου, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Γκαίτε, τοῦ Δάντη, τοῦ Βάγνερ, τοῦ Οὐγγῶ καὶ τῶσων ἄλλων μεγάλων ποιητῶν, μουσικῶν ἢ ζωγράφων τῆς ἀρχαίας καὶ νεωτέρας τέχνης, συνίσταται κατὰ μέγα μέρος εἰς τὸν μεγαλοπρεπῆ αὐτῶν μυστικὸν συμβολισμόν.<sup>827</sup>

Ο Συμβολισμός, το κρυμμένο νόημα πίσω από τις γραμμές της ποίησης, του πενταγράμμου ή του πινέλου του ζωγράφου, ήταν η ουσία της μεγάλης τέχνης. Ειδικά για την περίπτωση της ποίησης που ενδιέφερε πρωτίστως τον Στεφάνου, σημαίνοντα ρόλο έπαιζε, ως προς αυτόν τον συμβολισμό, η μουσικότητα (η υπογράμμιση δική μου):

Ὁ νεώτερος στίχος ἔχει καὶ ὀφείλει νὰ ἔχη μεγάλην συγγένειαν μὲ τὴν μουσικὴν. Ὁ ἦχος εἶνε ἡ συμβολικὴ παράστασις τῆς ἐννοίας. Ἐκ ταύτης ἢ ἐκείνης τῆς συμπλοκῆς τῶν ἠχῶν γεννᾶται ὠρισμένη τις ἐννοία. Ἐκάστη ἐννοία ἔχει ὠρισμένην κίνησιν, ἣτις δέον νὰ ἐκφράζεται διαφόρως καὶ ποικίλως, καὶ κατ' ἀνάγκην οὕτω ἢ χρῆσις ἀναλόγων μέτρων καὶ ρυθμῶν καθίσταται ἀπαραίτητος εἰς τὸν γράφοντα. Διαφόρων ποιημάτων ἐννοιαὶ δὲν εἶνε δυνατόν νὰ διατυπωθῶσι μὲ τὸ αὐτὸ μέτρον. Παρακολουθήσατε τὴν μουσικὴν, ἐν ἣ παρατηροῦμεν ποικίλας μεταπτώσεις, μεταθέσεις καὶ παραλλαγὰς ἀρχίζοντες μὲ dièse, ἐναλλάσσοντες διὰ βέμοι, μετατρέποντες τὸ adagio εἰς andante καὶ τοῦτο εἰς allegro ἢ maestoso, σπεύδοντες ἢ βραδύνοντες καὶ οὕτω καθεξῆς, συμφώνως μὲ τὴν ἐννοίαν πάντοτε τοῦ διανοήματος.<sup>828</sup>

Η τόσο στενή σύνδεση του ποιητικού λόγου με τη μουσική που επεδίωξε ο Wagner αποτελούσε για τον ποιητικό ὄραμα των Συμβολιστῶν ἰδανικὸ παράδειγμα «συμβολοποίησης», με μόνη διαφορά ὅτι στην ποίηση, τη μουσική την δημιουργούσαν ο ρυθμός της γλώσσας και το μέτρο. Η μουσικότητα της ποίησης, δηλαδή η μουσική που θα αναδυόταν από τον στίχο θα αποτελεῖ την συμβολική παράσταση του διανοητικού περιεχομένου του στίχου. Στο παραπάνω απόσπασμα το ὄνομα του Wagner δεν αναφερόταν ρητὰ από τον συγγραφέα, πίσω ὅμως ἀπὸ αὐτὴν τὴν

<sup>826</sup> Ο.π.

<sup>827</sup> Ο.π.

<sup>828</sup> Ο.π.

θεώρηση είναι διακριτά τα ίχνη του. Όπως διακριτικά παρών, θα ήταν ο Wagner και σε κατά ένα έτος μεταγενέστερο θεωρητικό κείμενο του Στεφάνου, το οποίο συμπλήρωνε, κατά κάποιο τρόπο, το περί συμβολικής ποίησης πρώτο του άρθρο και το οποίο αναφερόταν διεξοδικά στους Verlaine και Mallarmé. Οι τελευταίοι, μοιραζόμενοι εξίσου «τὴν ἀρχηγίαν τοῦ συμβολισμοῦ»,<sup>829</sup> διέφεραν ως προς τους Παρνασσιστές, καθώς:

Καὶ ὁ μὲν καὶ ὁ δὲ μεταχειρίζονται διάφορον κάπως λεξιλόγιον τοῦ παλαιότερου ποιητικοῦ, ἔχουσι δὲ νεωτερικὴν ὅλως ποικιλίαν μέτρων καὶ ρυθμῶν – la mélodie infinie – καινοφανῆ τρόπον ἐκφράσεως, παράδοξον μουσικὴν πλαστικότητα τοῦ στίχου καὶ τῆς ὁμοιοκαταληξίας [...].<sup>830</sup>

Εδώ ο βαγκνερισμός είναι πλέον αδιαμφισβήτητος. Ο όρος «ατέρμονη μελωδία» (la mélodie infinie) είναι βεβαίως δανεισμένος από τον Wagner. Ταυτόχρονα η περιγραφή αυτή της συνεχούς μελωδίας σε σχέση με την εναλλαγή των μέτρων και των ρυθμών στην ποίηση βοηθά να εντοπίσουμε τα ίχνη του βαγκνερισμού και στην προηγούμενη αντίστοιχη περιγραφή, όπου δίνεται το παράδειγμα των μετατροπιών στη μουσική ως προτύπου για την μουσικότητα στην ποίηση. Ο Στέφανος Στεφάνου, γνήσιο τέκνο του Συμβολισμού, φαίνεται πως είχε αφομοιώσει τα διδάγματα του συνονόματού του, μεγάλου οπαδού του Wagner. Αρκεί να θυμηθούμε το κείμενο που ο Stéphane Mallarmé είχε δημοσιεύσει τον Αύγουστο του 1885 στην *Revue Wagnérienne*, «Richard Wagner, ονειροπόληση ενός Γάλλου ποιητή»,<sup>831</sup> το οποίο απέτιε φόρο τιμής στο βαγκνερικό όραμα, που στην ουσία του, ταυτιζόταν με εκείνο του Γάλλου ποιητή.

Αλλά ο Στεφάνου είχε συνδέσει και με αμεσότερο τρόπο το όνομα του Wagner με την Συμβολική Σχολή. Σε συνέντευξή του στον Μποέμ, λίγους μήνες μετά την πρώτη του εμφάνιση στον χώρο του Συμβολισμού, ως ποιητής και ως θεωρητικός, ο Στεφάνου, υπερασπιζόταν το μέλλον του ρεύματος που εκπροσωπούσε, συγκρίνοντάς το με τον βαγκνερισμό. Σε ερώτηση του δημοσιογράφου αν θα ζήσει ο συμβολισμός, ο Στεφάνου απεφάνθη: «Θὰ ζήσει! Οἱ συμβολισταὶ κάμνουν εἰς τὴν ποίησιν ὅ,τι ὁ Βάγνερ εἰς τὴν μουσικὴν».<sup>832</sup> Όταν λίγα χρόνια αργότερα, τον Νοέμβριο του 1901, ο Στεφάνου βρισκόταν στο τιμόνι του Βασιλικού θεάτρου (από τη θέση του γενικού γραμματέα, καθώς ο διευθυντής του Άγγελος Βλάχος είχε παραιτηθεί και η ευθύνη της διοίκησης είχε πέσει, προσωρινά στον Στεφάνου) θα πρέπει να είχε λόγο για το πρόγραμμα της εναρκτήριας, επίσημης πρώτης του ιδρύματος, στην οποία, παίχτηκε, μεταξύ άλλων και το θρησκευτικό εμβατήριο από τον *Lohengrin*.<sup>833</sup>

Αν και η σχέση του Στεφάνου με τον βαγκνερισμό έχει επισημανθεί,<sup>834</sup> εκείνο που δεν έχει προσεχθεί είναι η ιδιαίτερη σχέση του με τη μουσική. Αν και ο Μποέμ

<sup>829</sup> Στ. Στεφάνου, «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. "Ἰβίς"», *Τὸ Ἄστυ*, 29.11.1893.

<sup>830</sup> Ο.π.

<sup>831</sup> Stéphane Mallarmé, «Richard Wagner, Rêverie d'un poète français», *Revue Wagnérienne* VII (8.8.1885), 195-200.

<sup>832</sup> «Σύγχρονοι Ἕλληνες Συγγραφεῖς. Στέφανος Στεφάνου», *Τὸ Ἄστυ*, 6-7.4.1893.

<sup>833</sup> Βλ. σχετικά το επόμενο κεφάλαιο.

<sup>834</sup> Γκρεκοῦ, ὁ.π., σ. 138.

στην προαναφερθείσα συνέντευξη του σημείωνε πως ο ποιητής έπαιζε βιολί – το οποίο μάλιστα βρισκόταν και στο γραφείο του όπου και έλαβε χώρα η συνέντευξη –<sup>835</sup> δεν είναι γνωστή (ή δεν έχει εκτιμηθεί) η μαθητεία του ποιητή στο Ωδείο Αθηνών, αλλά και οι εξαιρετικές του επιδόσεις στο βιολί, σε αρκετά πρώιμη ηλικία. Γιατί ο Στέφανος Ι. Στεφάνου ήταν γνωστός στο αθηναϊκό κοινό αρκετά χρόνια πριν την «συμβολική» του εμφάνιση, όχι μόνο – και τόσο – για την πρώιμη συγγραφική του ιδιότητα (15 ετών είδε κωμωδία του να ανεβαίνει στη σκηνή),<sup>836</sup> όσο για τις – επίσης πρώιμες – μουσικές του επιδόσεις. Μαθητής του Ωδείου Αθηνών από το 1881 (εγγεγραμμένος τον Νοέμβριο του ίδιου έτους στην τάξη του Bolognini),<sup>837</sup> εμφανίστηκε τρεις μήνες αργότερα, σε μαθητική συναυλία του ιδρύματος, διαπρέποντας.<sup>838</sup> Έως και την Άνοιξη του 1884 (οπότε και διέκοψε τις σπουδές του), ο Στεφάνου εισέπραττε επαινετικά σχόλια για τις επιδόσεις του,<sup>839</sup> με αποκορύφωμα την κριτική της *Νέας Έφημερίδος* του Ιανουαρίου 1884, που χαρακτήριζε τον δεκαεξάχρονο βιολονίστα «καύχημα μεταξύ τῶν μαθητῶν τοῦ Ὀιδείου» και «ὑποσχόμενον μέλλον λαμπρόν».<sup>840</sup> Ας σημειώσουμε ότι σε αυτήν την συναυλία ο Στεφάνου συμμετείχε σε κουαρτέτο εγχόρδων μαζί με τον βιολοντσελίστα Θεμιστοκλή Πολυκράτη, που και αυτός θα μας απασχολήσει σε επόμενο κεφάλαιο. Τέλος, δεν είναι χωρίς σημασία ότι ο νεαρός δεξιοτέχνης βιολονίστας εξακολούθησε να εμφανίζεται σε συναυλίες και μετά το πέρας των σπουδών του στο Ωδείο Αθηνών.<sup>841</sup>

Αν και το φερόνυμο κείμενο του Στεφάνου για τη συμβολική ποίηση αποτελεί, από όσο γνωρίζουμε, το εισηγητικό κείμενο του συμβολισμού στην Ελλάδα, ψήγματα ενδιαφέροντος, αλλά και αναφορών για το είδος αυτό εντοπίζονται στον αθηναϊκό

<sup>835</sup> «Σύγχρονοι Έλληνες Συγγραφείς. Στέφανος Στεφάνου», ό.π.

<sup>836</sup> Σύμφωνα με το άρθρο της *Νέας Έφημερίδος* τού Σεπτεμβρίου 1883, «ὑπὸ τοῦ νεαροῦ κ. Στεφ. Ι. Στεφάνου ἐδόθη μονόπρακτος κωμωδία ὑπὸ τὸν τίτλον *Μούτρα γιὰ γαμβρός*. Ὁ γράφας εἶνε παῖς ἔτι ἀλλ' εὐφυῆς καὶ ζωηρός, ἐμπνεόμενος δὲ ἐκ συνεχοῦς φοιτήσεως, φαίνεται εἰς τὸ σύγχρονον ἑλληνικὸν θέατρον, κατῶρθωσεν ὅπωςδῆποτε νὰ πλέξη εἰς σκηνὰς περιεχοῦσας καὶ εὐφυεῖς ἐκφράσεις ὑπόθεσιν οὐχὶ ἔστερημένην κωμικοῦ, νὰ γράψῃ δὲ διάλογον εἰς τινὰ μέρη φυσικόν [...]», *Νέα Έφημερίς*, 5.9.1883.

<sup>837</sup> Βλ. Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α', Αρχεῖο Ωδείου Αθηνών.

<sup>838</sup> «Καὶ ἡ τάξις τοῦ βιολίου ἐπέδειξεν καρποὺς πολλοῦ λόγου ἀξίου. Μεγάλῃ συμφωνίᾳ ἐξετελέσθη ὑπὸ τῶν μαθητῶν Δ. Ροδίου, Στεφ. Ἰω. Στεφάνου, Κωνστ. Ράλλη, Γ. Σκουμπούρη, Δ. Πιραρέλη καὶ Ἰ. Παρμενίδου ὡς ὑπὸ τεχνιτῶν πεπειραμένων. Φαντασίαν δὲ ἐκ τῆς *Λουκρητίας Βοργίας* ὡραίαν ἐξετέλεσεν ὁ νέος Στέφανος Ι. Στεφάνου μετὰ χάριτος καὶ ἐπιτηδειότητος πολλῆς», «Ὀιδεῖον», *Νέα Έφημερίς*, 2.3.1882. Πρβλ. καὶ πρόγραμμα τοῦ Ωδείου Αθηνών τῆς 28<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1882.

<sup>839</sup> Εκτός ἀπὸ τὰ σχόλια τοῦ Τύπου (βλ. ἐνδεικτικὰ: *Έφημερίς*, 20.6.1882, 24.1.1883), ο Στεφάνου ἔχαιρε καὶ τῆς ἐκτιμήσεως τοῦ δασκάλου του. Ὁ Bolognini τὸν εἶχε βαθμολογήσει με «λίαν καλῶς» (ὅπως ακριβῶς εἶχε βαθμολογήσει καὶ τὸν ταλαντούχο γιο τοῦ Νικόλαο Βολονίνη). Βλ. «Τάξις Τετραχόρδου», στο βιβλίο τῶν *Εξετάσεων* τοῦ Ἰουνίου 1882, Αρχεῖο Ωδείου Αθηνών.

<sup>840</sup> «Εἰς τὸ δεύτερον μέρος ἐχειροκροτήσαμεν πρῶτον πρῶτον τὸν κάλλιστον νέον Στέφανον Στεφάνου ὑποσχόμενον μέλλον λαμπρόν, ὅστις διεκρίθη ἄριστα, παίξας ἐν τῇ ποικιλωδίᾳ τοῦ Beriot [...]. Ὁ νέος Στεφάνου εἶνε καύχημα μεταξύ τῶν μαθητῶν τοῦ Ὀιδείου», «Ἡ ἐν τῷ Ὀιδεῖῳ συναυλία», *Νέα Έφημερίς*, 31.1.1884. Βλ. καὶ *Έφημερίς*, 30.1.1884. Πρβλ. καὶ τὸ πρόγραμμα τοῦ Ωδείου Αθηνών τῆς 29<sup>ης</sup> Ἰανουαρίου 1884.

<sup>841</sup> *Έφημερίς*, 2.3.1885, 3.3.1885, 7.3.1885, *Νέα Έφημερίς*, 1.3.1885, 2.3.1885 καὶ 6.3.1885.

Τύπο και νωρίτερα. Σε κείμενο του Άστεως του 1890, όπου παρουσιάζοταν το ποιητικό έργο του Μορέας και η αντίδραση της γαλλικής φιλολογίας σε αυτό, αναφερόταν πως ο Anatole France ονόμαζε τον Έλληνα στην καταγωγή, αλλά Γάλλο στην ποιητική έκφραση, δημιουργό «ἀοιδό τοῦ συμβολισμοῦ».<sup>842</sup> Ταυτόχρονα, ο δημοσιογράφος που κρυβόταν πίσω από την «Προσωπίδα», σημείωνε ότι «Αἱ προσωδιακαὶ θεωρίαι τῆς σχολῆς τοῦ Μωρέα συμπίπτουσι πολὺ μὲ τὰς ἰδέας τὰς ὁποίας θεωρητικῶς καὶ ἐμπράκτως ὑποστηρίζει καὶ παρ' ἡμῖν ὁ Κωστής Παλαμᾶς»,<sup>843</sup> ο οποίος, την εποχή εκείνη δημιουργούσε υπό το ἀστρο του Συμβολισμοῦ (ἢ, ὅπως ἔχει ἐπισημανθεῖ, περνούσε την πιο «βαγκνερική περίοδό του»)<sup>844</sup> Σύντομα η αναφορά στον Συμβολισμό συνεπαγόταν και αναφορά στο ὄνομα του Richard Wagner. Σε ἀνυπόγραφο κείμενο της Ἐφημερίδος του Ιουνίου 1892, δηλαδή ἕξι μῆνες πρὶν ἀπὸ το «Συμβολικὸ» φανέρωμα του Στεφάνου, με ἀφορμὴ το σύγχρονο γαλλικὸ θέατρο, γινόταν λόγος για «τὰ δράματα τῆς Συμβολικῆς Σχολῆς», ἀλλὰ και για τον «Ἐδουάρδο Δυζαρδέν» (Édouard Dujardin, 1861-1949), ο οποίος μαζί με τον «Μωρίς Μπαρρές» (Maurice Barrès 1862-1923), εἶχε ιδρύσει και διηύθυνε την «Ἀνεξάρτητον Ἐπιθεώρησιν, ὄργανον διαδίδον τὰς περὶ τέχνης ἀρχὰς τοῦ Βάγνερ καὶ τοῦ Γάλλου Στεφάνου Μαλλαρμέ».<sup>845</sup> Ἀυτὴ ἴσως να ἦταν και η πρώτη ἀναφορά στον Édouard Dujardin, ο οποίος ἐκτὸς ἀπὸ την *Revue Indépendante*, ἦταν και ἐκδότης της *Revue Wagnérienne*, και ο οποίος ἐφάρμοσε ἀπὸ τους πρώτους στην Ευρώπη διδάγματα του Wagner στον ἀφηγηματικὸ λόγο.

Ὁ Wagner ἔκανε την ἐμφάνισή του και σε ἓνα ἀκόμη ἐλληνικὸ κείμενο (και πάλι του Στεφάνου) που ἀφοροῦσε το Συμβολικὸ Θέατρο και μάλιστα τον κατ' ἐξοχὴν ἐκπρόσωπό του Henrik Ibsen. Ὄταν τον Οκτώβριο του 1894 ἐγίνε ἀπὸ τον θίασο του Εὐτύχιου Βονασσέρα η πανελλήνια πρεμιέρα ἔργου του Ibsen (οι *Βρυκόλακες*),<sup>846</sup> ο Στέφανος Στεφάνου ἦταν ἓνας ἀπὸ τους κριτικούς που σχολίασαν την παράσταση, ἀλλὰ και την σημασία του ἔργου του Νορβηγοῦ συγγραφέα. Ἐτσι, μεταξύ ἄλλων, ο Στεφάνου σημείωνε για την ἀπήχηση του Ibsen στην ὑπόλοιπη Ευρώπη πως στην Χριστιανία τον θεωροῦν ἰσάξιο του Shakespeare, ἐνῶ «ὁ Νορδάου τὸν κατατάσσει μεταξύ τῶν φρενοβλαβῶν συγγραφέων, παρὰ τὸ πλευρὸ τοῦ Τολστόϊ, τοῦ Βάγνερ, τοῦ Βωδελαίρ».<sup>847</sup> Το βιβλίο του Max Nordau *Ἐκφυλισμός*, στο οποίο και γίνονται αυτοὶ ἀφορισμοί, μεταφράστηκε ἀπὸ τον Ἄγγελο Βλάχο και ἐκδόθηκε στα ἐλληνικά, λίγα χρόνια ἀργότερα (1897), ὅπως θα δούμε στη συνέχεια.

<sup>842</sup> Ἡ Προσωπίς, «Ὁ "Περιπαθὴς Προσκυνητὴς" τοῦ Ἰωάννου Μωρέα», *Τὸ Ἄστυ* 24.12.1890.

<sup>843</sup> Ὁ.π., βλ. και Ματθιόπουλος, ὁ.π., σ. 34.

<sup>844</sup> «Σ' αὐτὸ το στάδιο [= στην καμπὴ του αἰῶνα], που ο Παλαμᾶς διανύει την πιο σολωμική, την πιο συμβολιστικὴ και, συγχρόνως, την πιο αισθητιστικὴ και την πιο βαγκνερική περίοδό του, δέχεται ἀνοιχτὰ την κυριαρχία της μουσικῆς ποίησης», Γκρεκοῦ, ὁ.π., σ. 102.

<sup>845</sup> «Τὸ Σύγχρονον Θέατρον ἐν Γαλλίᾳ. Δράματα τῆς συμβολικῆς σχολῆς. Οἱ γάμοι τοῦ Σατανᾶ. Ὁ ἵππότης τοῦ παρελθόντος. Δύο νέοι ποιηταί», *Ἐφημερίς*, 15.6.1892.

<sup>846</sup> Βλ. σχετικὰ Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ὁ Ἴψεν στην Ελλάδα. Ἀπὸ την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση (1890-1910)*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 22-33.

<sup>847</sup> Στεφ. [= Στέφανος Στεφάνου], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Οἱ Βρυκόλακες», *Τὸ Ἄστυ* 31.10.1894.

## 24. Ο Wagner για παιδιά και για κυρίες. *Ἐφημερίς τῶν παιδων, Ἐφημερίς τῶν κυριῶν (1893).*

Τον Μάρτιο του 1893, που συμπληρώθηκαν τα δέκα ἔτη ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ συνθέτη, υπῆρξε μιὰ ἀναζωπύρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸν Wagner. Ἀπὸ τὰ κείμενα ποὺ γράφτηκαν δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ μὴν ἀναφέρουμε τὸ βιογραφικὸ ἀρθρο ποὺ ἐκδόθηκε στὸ νεανικὸ ἔντυπο, *Ἐφημερίς τῶν παιδων*, τοῦ ὁποῖου τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ ἦταν ἀνήλικο. Σὲ αὐτὸ τὸ ἀνυπόγραφο κείμενο, ποὺ περιλαμβάνει καὶ εἰκόνα τοῦ συνθέτη, λέγονται ὅλα τὰ σημαντικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ, ὅπως τὸ χτίσιμο τοῦ θεάτρου τοῦ Bayreuth, ἢ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ δημιουργὸς αὐτὸς ἔχει διχάσει τὴν ἀνθρωπότητα σὲ υπερασπιστὲς καὶ σὲ πολεμῖους τοῦ. Τὸ ἀρθρο ἐκλείνει μὲ τὴν ἐπισημάνση ὅτι οἱ περισσότεροὶ πιστεύουν πῶς ὁ Wagner εἶναι ὁ «μέγιστος μουσικὸς συνθέτης, τὸν ὁποῖον εἶδε ποτε ὁ κόσμος».<sup>848</sup>

Πολλὰ περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὸν Γερμανὸ δημιουργὸ περιεῖχε τὸ ἐκτενὲς κείμενο ποὺ δημοσιεύθηκε κάποιους μῆνες ἀργότερα στὴν *Ἐφημερίδα τῶν Κυριῶν*, ἓνα ἔντυπο ποὺ ἐξέδιδε ἡ Καλλιρρόη Παρρέν, καὶ τὸ ὁποῖο συντασσόταν βασικὰ ἀπὸ ἐκπροσώπους τοῦ ὠραίου φύλου. Τὸ «Περὶ Μουσικῆς τοῦ Βάγνερ καὶ τῶν ἔργων αὐτοῦ»<sup>849</sup> περιέγραφε μὲ αρκετὲς λεπτομέρειες «τὴν ἀναγέννησιν, κατ' ἄλλους δὲ ἐπανάστασιν ἐν τῇ τέχνῃ»,<sup>850</sup> ποὺ ἔφερε ὁ Wagner, σημειώνοντας ὅτι «δι' αὐτοῦ τέμνεται νέα ὁδὸς ἐν τῇ μουσικῇ. Νέος Πρωτεὺς μετέβαλε κατὰ βούλησιν μορφήν καὶ σχῆμα εἰς αὐτήν»,<sup>851</sup> ἐξηγώντας ὅτι εἶπε πῶς

δρᾶμα καὶ ἡ μουσικὴ πρόπει συγχρόνως νὰ συλλαμβάνωνται καὶ οὕτω ν' ἀπεικονίζωσι καὶ συμπληρῶσιν ἄλληλα. Καὶ ἡ ἰδέα τοῦ αὐτῆ εἶναι ἡ κυριωτέρα εἰς τὴν μουσικὴν αὐτοῦ ἀναμόρφωσιν.<sup>852</sup>

Ἡ τελευταία φράση αὐτῆ εἶναι δανεισμένη ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Ἁγγελοῦ Βλάχου, «Ὁ Βάγνερ καὶ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις» τοῦ 1863, ὅπως δανεισμένη εἶναι καὶ ἡ ἀκόλουθη φράση ποὺ μεταφέρει στα ἐλληνικὰ τὰ λόγια τοῦ Wagner:

Δὲν κατεννοήθην· οὔτε τὸ κοινόν, οὔτε οἱ κριτικοὶ ἐννόησαν τὰ ἔργα μου. Μετὰ μακρὰν τέλος πείραν ἀναγνωρίζω ὅτι οὐδὲν ἔχω ν' ἀναμείνω ἐκ τῆς παρούσης γενεᾶς, ἐργάζομαι δὲ διὰ τὸ μέλλον.<sup>853</sup>

<sup>848</sup> «Γουλλιέλμος Ριχάρδος Βάγνερ», *Ἐφημερίς τῶν παιδων*, τόμ. 26, ἀρ. 303 (Μάρτιος 1893), σ. 2042-2044: 2943.

<sup>849</sup> Ἐλένη Παπαδάκη, «Περὶ Μουσικῆς τοῦ Βάγνερ καὶ τῶν ἔργων αὐτοῦ», *Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν*, Ἔτος Ζ', ἀρ. 328 (21.11.1893), σ. 4-5, ἀρ. 329 (28.11.1893), σ. 2-3 καὶ ἀρ. 331 (12.12.1893), σ. 9-10.

<sup>850</sup> *Ο.π.*, ἀρ. 329 (28.11.1893), σ. 2-3: 2.

<sup>851</sup> *Ο.π.*

<sup>852</sup> *Ο.π.*

<sup>853</sup> *Ο.π.*, ἀρ. 331 (12.12.1893), σ. 2-3: 3. Πρβλ. καὶ Ἁγγελος [Βλάχος], «Καλλιτεχνία. Ὁ Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις», *Χρυσάλλις* 6 (15.3.1863), σ. 185-190: 188. Ἐδῶ υπάρχουν μικρὲς διαφοροποιήσεις στὴν ἀπόδοση τοῦ κειμένου.

Στο κείμενο αυτό εντοπίζονται και άλλες φράσεις, που χρησιμοποιήθηκαν αυτούσιες από το παλαιότερο άρθρο της Χρυσολίδος και οι οποίες δεν αποτελούν ρήσεις του Γερμανού συνθέτη, αλλά κρίσεις του συγγραφέα του κειμένου:

Αφιέμενος λοιπόν έξ ολοκλήρου εις τὰς ἐμπνεύσεις του, συνέθεσε τὴν τετραλογία τῶν Νιβελουγγεν, ἣν ἐπεράτωσε τὸ 1857, ὅτε καὶ τὸν Τριστάν. Τὸ μελόδραμα αὐτὸ λέγεται ὅτι περιέχει τινὰ καὶ ἐκτάκτου μουσικῆς ἰδιοτροπίας καινοτομίαν. Ἐν αὐτῷ καταργεῖται ὁ μουσικὸς χρόνος καὶ τὸ ὅλον ἔργον εἶναι εἷς συνεχῆς καὶ ἀμέριστος ῥυθμὸς ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, γραφὲν ἐντὸς μίας καὶ μόνης διακρίσεως (Battute).<sup>854</sup>

Εδώ η συγγραφέας επαναλαμβάνει το λάθος περί ολοκλήρωσης του έργου το 1857 (οπότε και ξεκίνησε η σύνθεσή του για να ολοκληρωθεί δύο χρόνια αργότερα) αλλά αλλάζει τη φράση του Βλάχου, που σημείωνε ότι ο Τριστάνος δεν ανέβηκε στη σκηνή και ούτε επρόκειτο (καθώς βεβαίως από το 1865 και εξής το έργο είχε ανέβει δεκάδες φορές σε όλη την Ευρώπη). Το γεγονός του δανείου από υλικό δημοσιευμένο τριάντα χρόνια νωρίτερα, και μόνο στον περιοδικό Τύπο (το κείμενο του Βλάχου δεν αναδημοσιεύθηκε έκτοτε), αποδεικνύει το μέγεθος της αναγνωσιμότητας του κειμένου αυτού, που παρότι πλέον αποτελούσε υλικό που μπορούσε κανείς να εντοπίσει μόνο σε βιβλιοθήκες, είχε γίνει ένα σημείο αναφοράς.

Παρά την χρήση αυτών των δανείων, που παραμένουν απλώς δάνεια, καθώς το πνεύμα του κειμένου στην *Ἐφημερίδα τῶν κυριῶν* δεν συνάδει με εκείνο του Βλάχου – εδώ, υπάρχουν μόνο εγκωμιαστικά σχόλια για τον Wagner – η συγγραφέας περιλαμβάνει και άλλα που δεν υπάρχουν στο κείμενο του Βλάχου και που πιθανόν να σταχυολόγησε από άλλη πηγή, όπως το πολύ ενδιαφέρον σχόλιο που σημειώνει ότι για να αντιληφθεί κανείς την αξία της μουσικής του Wagner πρέπει να την ακούσει ολόκληρη και όχι αποσπασματικά, από πλήρη ορχήστρα και στον χώρο του θεάτρου:

Ἴνα κρίνη τις τὸν Βάγνερ πρέπει νὰ ἀκούσῃ τῶν συνθέσεών του, οὐχὶ μονομερῶς καὶ ἐπὶ τινος ὀργάνου μόνον μέρους τινὸς ἐκ τούτων ἐκτελουμένου. Ἀλλὰ πρέπει νὰ ἴδῃ καὶ νὰ ἀκούσῃ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ δράματος ἀπὸ τοῦ θεάτρου, νὰ ἀκούσῃ τὴν ὀρχήστραν, πρέπει νὰ ἀντιληφθῇ καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν καὶ διὰ τῶν ὠτῶν, τοῦ ὅλου ὁμοῦ,<sup>855</sup>

κάτι που στην ουσία περιγράφει το όραμα του ολικού έργου τέχνης.

Ακόμη επισημαίνεται αυτό που στην εποχή εκείνη είχε πλέον γίνει κοινός τόπος, ότι δηλαδή η νέα μουσική γλώσσα του Wagner είχε επηρεάσει και άλλους συνθέτες, ακόμα και τον Verdi. Έτσι η συγγραφέας σημειώνει πως μπορεί να μην υπήρχε πλέον ο Wagner, υπήρχε όμως «Βαγνέριος μουσική», η οποία ήταν αισθητή ακόμη και στο τελευταίο έργο του «μεγάλου Ιταλού δασκάλου», δηλαδή τον *Falstaff*,

<sup>854</sup> Παπαδάκη, *ό.π.* Πρβλ. και Άγγελος [Βλάχος], *ό.π.*, σ. 188.

<sup>855</sup> Παπαδάκη, *ό.π.*, ἀρ. 329 (28.11.1893), σ. 2-3: 3.

που χαρακτηρίζει «ὡς λέγεται, πολλὴ Βαγνέριος χοροία».<sup>856</sup> Ἐνῶ το κείμενο κλείνει με την επισήμανση:

Πάντες νῦν παραδέχονται τὸν Βάγνερ, ὡς ἔκτακτον μουσικὴν μεγαλοφυΐαν, ἐπὶ πολὺ μὲν παραγνωρισθεῖσαν, ἀλλὰ μεγαλοφυΐαν καλῶς ἤδη ἀνεγνωρισμένην. Ὁ Βάγνερ θαυμάζεται πανταχοῦ, ὅπου τὰ ἔργα του γίνονται γνωστά. Καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος γίνεται ἡ μουσικὴ τοῦ ἐνεστῶτος.<sup>857</sup>

Συγγραφέας του ἦταν ἡ ἐν Αλεξανδρεία διαμένουσα Ελένη Παπαδάκη, μια λόγια με πλούσιο φιλολογικὸ καὶ συγγραφικὸ ἔργο, στο οποίο συγκαταλέγεται καὶ το μουσικὸ διήγημα *Habanera* που δημοσιεύθηκε τον ἐπόμενο χρόνο στην *Μουσικὴ Ἐφημερίδα*.<sup>858</sup>

---

<sup>856</sup> Ο.π.

<sup>857</sup> Ο.π.

<sup>858</sup> *Μουσικὴ Ἐφημερίς*, ἔτος Α', φύλλα 6 καὶ 7 (Μάρτιος καὶ Ἀπρίλιος 1894).



## 25. Ο Ύμνος στον Απόλλωνα (1893-4). Ο Wagner και η αρχαία ελληνική μουσική.

Η μελέτη της αρχαιοελληνικής μετρικής, που ήταν ένα βασικό ζητούμενο στα τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποτελούσε μια εξαιρετική αφορμή για να αναφερθεί κανείς και στον Wagner. Τον Μάιο του 1893 έλαβε χώρα ένα πολύ σημαντικό γεγονός σχετικά με την έρευνα για την αρχαία ελληνική μουσική. Ανακαλύφθηκαν στους Δελφούς, από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών, δύο ύμνοι στον Απόλλωνα (οι λεγόμενοι «Δελφικοί Ύμνοι»), οι οποίοι αποτελούν και τα πιο εκτεταμένα δείγματα της αρχαίας ελληνικής μουσικής που έχουν βρεθεί.<sup>859</sup> Το γεγονός αυτό αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική ποίηση, μετρική και μελοποιΐα και αποτέλεσε αφορμή για να χυθεί πολύ μελάνι φιλολογικό, μουσικολογικό αλλά και συνθετικό, στην Ευρώπη και στη χώρα μας. Η ιδιαιτερότητα της αρχαίας ελληνικής μουσικής – η απλότητα της μελωδίας αλλά και η στενή σχέση ποίησης και μουσικής – έδιναν συχνά αφορμή για αναφορές και παραλληλισμούς με τον Richard Wagner. Ο αθηναϊκός Τύπος αφιέρωσε πλήθος σελίδων στο σημαντικότερο αυτό αρχαιολογικό εύρημα.

Στην *Νέα Έφημερίδα* της 27<sup>ης</sup> Ιουλίου 1893 δημοσιεύθηκε μια πολύ ενδιαφέρουσα είδηση, που συνέδεε διπλά τον Wagner με την αρχαία ελληνική ποίηση:

Ἐν τῷ τεύχει τοῦ Ἰουλίου μηνὸς τῆς Κλασικῆς Ἐπιθεωρήσεως, ὁ Ἄγγλος Ἄβδου Οὐίλλιαμς ἐδημοσίευσεν πλείστου λόγου ἀξίαν μελέτην περὶ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ρυθμικῆς ἐν παραθέσει πρὸς τὴν τῶν νεωτέρων· πειρᾶται δὲ ν' ἀποδείξῃ ὅτι αἱ ρυθμικαὶ θεωρίαι τῶν νεωτέρων μελοποιῶν εὗρονται κατ' οὐσίαν ἐν τοῖς ἀρμονικοῖς καὶ ρυθμικοῖς συγγραμμάσι τῶν ἀρχαίων μουσικῶν [...]. Ἡ δημιουργία τῶν μελῶν καὶ τῶν στίχων ἑλληνικοῦ δράματος ἐγένετο κατὰ πᾶσα πιθανότητα συγχρόνως ὑπὸ τῆς αὐτῆς χειρὸς. Τῆς μεθόδου δὲ ταύτης νεώτερος παραστάτης εἶνε ὁ Βάγνερ [...]. Τὸ τριπλοῦν εἶδος τῆς στροφῆς, ἀντιστροφῆς καὶ ἐπῶδου, ἐν τοῖς ἐπινικίοις τοῦ Πινδάρου ῥαδαῖς ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς ἐν τοῖς πλείστοις πρὸς τὰς ἀρμονίας τοῦ Wohltemperiertes Klavier τοῦ περιπύστου μουσουργοῦ Βάχ. Ἡ νεωτέρα sonata ἔχει ἐν εὐρύτερα κλίμακι τοῦ αὐτοῦ τύπου, ὃν ἡ στροφή, ἀντιστροφή καὶ ἐπῶδος τῶν Ἑλλήνων ποιητῶν. Πρὸς πληρεστέραν αὐτοῦ ἀπόδειξιν ἐπάγεται ὁ κ. Ἄβδου Οὐίλλιαμς παραδειγμάτων ἐκ τοῦ Πινδάρου, Βάγνερ, Beethoven καὶ Βάχ [...].<sup>860</sup>

Ο λόγος για το άρθρο του συνθέτη, οργανίστα, βιολονίστα και μουσικολόγου Abdy Williams (1855-1923), «Ancient Metre and Modern Musical Rythm» που δημοσιεύθηκε στο *Classical Review* του Ιουλίου 1893.<sup>861</sup> Ο Williams που είχε ειδικευθεί στην αρχαία ελληνική μουσική και στο γρηγοριανό μέλος ήταν από τους συνεργάτες της αγγλικής

<sup>859</sup> Βλ. σχετικά το λήμμα «Λείψανα Ἑλληνικῆς Μουσικῆς» στην *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς* του Σόλωνα Μιχαηλίδη, (Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1999, σ. 183).

<sup>860</sup> *Νέα Έφημερίς*, 27.7.1893.

<sup>861</sup> Abdy Williams, «Ancient Metre and Modern Musical Rythm», *Classical Review* 7 (July 1893), σ. 295-300.

έκδοσης του πρώτου «Ύμνου στον Απόλλωνα» (που είχε μόλις είχε ανακαλυφθεί). Στην έκδοση αυτή, όπου η μεταγραφή σε σύγχρονη σημειογραφία οφείλεται στον Th. Reinach και η μουσική συνοδεία (για άρπα) στον G. Fauré, υπάρχει το κείμενο στα ελληνικά (σε αποκατάσταση του Henri Weil) και η αγγλική του μετάφραση που έκανε ο Williams.<sup>862</sup>

Το όνομα του Williams γρήγορα συνδέθηκε με τη νέα αυτή ανακάλυψη:

Αφότου εύρέθη ἐν Δελφοῖς ὁ εἰς τὸν Απόλλωνα πολυθρύλητος ὕμνος, ἐγένετο συντονωτέρα ἢ ἔρευνα περὶ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς. Ἐν Λονδίῳ ἐποιήσατο πρὸ μικροῦ ὁ μουσοτραφῆς Ἄγγλος λόγιος Ἄβδν Οὐίλλιαμς περισπούδαστον ἀνάγνωσμα μεθ' ὃ ἐψάλλησαν ἐν τῇ ἑλληνικῇ καὶ ἀγγλικῇ μεταφράσει ἀρχαῖοι ἑλληνικοὶ ὕμνοι. Ὁ κ. Οὐίλλιαμς ἐξῆρε πρὸς τοῖς ἄλλοις, ὅπερ ἀγνοεῖται ὑπὸ τῶν πολλῶν, ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ποιηταὶ καὶ μάλιστα οἱ δραματοῦργοι ἦσαν καὶ ἄριστοι μελοποιοί, ἀπαραλλάκτως ὅπως καὶ ὁ περιώνυμος γερμανὸς μουσουργὸς Βάγνερ [...].<sup>863</sup>

Το γεγονός καλύφθηκε με αντίστοιχο τρόπο και από την αθηναϊκή *Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων*, όπου και πάλι επισημαινόταν η συγγένεια του Wagner με τους αρχαίους Έλληνες ποιητές ως προς το ότι και εκείνοι, όπως και ο νεώτερος δημιουργός, «συνέθετον ταυτόχρονως καὶ τὸ μέλος τῶν ἔργων αὐτῶν, διότι παρ' αὐτοῖς ἦσαν συνδεδεμένα πρὸς ἄλληλα ἢ τε ποιήσεις καὶ ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ὄρχησις»,<sup>864</sup> θεωρώντας πως η μόνη διαφορά ἐγκείται στο γεγονός ότι οι αρχαίοι πρώτα ἔγραφαν τους στίχους και στη συνέχεια τη μελωδία, ενώ στον Wagner «προηγείτο ὁ μουσικός, εἶτα δὲ ἐφιλοτεχνοῦντο οἱ στίχοι». <sup>865</sup> Πολύ ενδιαφέρον σημείο στο συγκεκριμένο ἄρθρο της ελληνικής εφημερίδας – αν και δεν κάνει ρητὴ αναφορά στον Γερμανὸ συνθέτη – εἶναι τὸ ἐδάφιο στο οποίο μεταφέρεται, και εν συνεχείᾳ, σχολιάζεται ἀπὸ τον Έλληνα ἀνώνυμο ἀρθρογράφου, ἡ ἀποψη που ἐξέφρασε ἕνας Γερμανὸς κριτικὸς με ἀφορμὴ τὴ διάλεξη του William, ἡ οποία ἀπηχούσε σαφὴ ἰχνη ἀριανισμού, καθὼς ἀπέδιδε τὴν προέλευση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ἀρμονίας στους Θράκες, οἱ οἱποῖοι περισσότερη σχέση εἶχαν με τοὺς Γερμανοὺς και Σκανδιναβοὺς, παρὰ με τοὺς Ἕλληνας, για να κλείσει με τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ Ἕλληνες ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ τον ἀρχαῖο γερμανικό λαό, δηλαδή τοὺς Θράκες. Ἡ θέση του Ἑλληνα κριτικὸ ἐἶναι

<sup>862</sup> *Hymn to Apollo*, composed about B.C. 278, discovered, engraved on Marble, at Delphi, in May 1893, by the French Archaeological School of Athens, London & New York, Novello, Ewer and co, χ.χ.

<sup>863</sup> «Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Τὸ Ἄστυ*, 13.7.1894. Το ἴδιο ἀκριβῶς κείμενο δημοσιεύθηκε τὴν ἐπομένη και σὴν *Νέα Ἐφημερίδα* (14.7.1894) με τίτλο «Ἐρευναὶ περὶ τῆς ἀρχαίας ἑλλήν. μουσικῆς». Ἀς σημειωθεῖ ὅτι τὸ κείμενο συνεχίζει ἐξηγώντας πως ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ ἦταν ἀρκετὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν νεώτερη ἐυρωπαϊκὴ, και ὅτι ἐξαιτίας τοῦ γεγονότος ὅτι οἱ ἀρχαῖοι εἶχαν ὡς βασικό ὄργανο τὴν κιθάρα και ὄχι τὸ κλειδοκύμβαλο που «ἐπικρατοῦσε» τότε, ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ ἦταν, ἐκ τῶν πραγμάτων, πιο μονότονη σε σχέση με τὴν νεώτερη, χωρὶς ὅμως αὐτὸ να τὴν καθιστᾷ «ὑποδεεστέρα τῆς καθ' ἡμᾶς ἐυρωπαϊκῆς».

<sup>864</sup> «Ἡ Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ. Διάλεξις Ἄγγλου μουσικολόγου. Κρίσεις Γερμανοῦ κριτικὸῦ», *Ἐφημερίς τῶν συζητήσεων*, 16.7.1894.

<sup>865</sup> Ο.π.

βεβαίως αντίθετη.

Πριν όμως από την είδηση για την συναυλία στο Λονδίνο είχε δημοσιευθεί στην Αθήνα, και πάλι από την *Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων*, ένα κείμενο – το πρώτο ελληνικό μουσικολογικό κείμενο που γράφτηκε με αφορμή αυτήν την ανακάλυψη – το οποίο, ανήκε στον αρχαιολόγο και ιστορικό τέχνης Αλέξανδρο Φιλαδελφέα (1866-1955). Ο Φιλαδελφεύς, αρχαιολάτρης και πολέμιος του νεωτερισμού, εξαιρούσε από τους σχετικούς αφορισμούς του τον Wagner,<sup>866</sup> τον οποίο θαύμαζε. Στο κείμενό του «Ἡ Ἀρχαία Μουσική», που δημοσιεύθηκε σε δύο συνέχειες στην *Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων* τον Νοέμβριο του 1893,<sup>867</sup> ο μελετητής της ελληνικής αρχαιότητας, αποδεικνυόταν δεινός γνώστης της μουσικής αλλά και της ιστορίας της. Στο κείμενό του αυτό, στο οποίο έθιγε το μεγάλο, τότε, ζήτημα αν η αρχαίοι ημῶν πρόγονοι «ἐγνώριζον ἢ ὄχι τὴν Ἀρμονίαν»<sup>868</sup> (ένα θέμα που είχε διχάσει και άλλους Ἕλληνες μουσικογράφους), δεν παρέλειπε να αναφερθεί και στον Wagner, λέγοντας ότι την αρμονία την ανέπτυξε η νεώτερη μουσική και, ιδιαιτέρως, η μουσική του Wagner.

Από το εξωτερικό έφτασαν στην Αθήνα και οι ειδήσεις για τη συναυλία με τον Ὕμνο στον Απόλλωνα που έλαβε χώρα στο Παρίσι. Ο αρχαιολόγος, φιλόλογος και μουσικολόγος Théodore Reinach (1860-1928) που έχει συνδέσει το όνομά του με τους δύο ὕμνους στον Απόλλωνα (σε αυτόν οφείλουμε τις εκδόσεις τους το 1893 και 1894 αντίστοιχα), προλόγισε τη συναυλία (της οποίας τη μουσική είχε συνθέσει ο Gabriel Faure) με σχετική διάλεξη. Η αθηναϊκή *Ἐφημερίς* παρακολούθησε το γεγονός με τη βοήθεια της *Journal des débats*:

Τὴν παρελθοῦσαν ἑβδομάδα ἐν Παρισίοις, τῇ πρωτοβουλία τοῦ αὐτόθι Συλλόγου τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων, ἐξετελέσθη ὁ περίφημος Δελφικὸς Ὕμνος, ὁ εἰς τὸν Ἀπόλλωνα. Ἐπὶ τῇ εὐκαιρία ταύτῃ ἡ παρισινὴ *Ἐφημερίς τῶν Συζητήσεων* ἔγραψε τὰ ἑξῆς, μετὰ πολλῆς χάριτος: «[...] Ὁ κ. Γενάχ [= Ρενάχ] ἐδήλωσεν εἰς μέρος τι τῆς διαλέξεώς του ὅτι ὁ ὕμνος οὗτος ὑπενθύμιζεν αὐτῷ τὸ ἐν τῷ *Τριστάν καὶ Ἰζεϊτ* (μελοδράματι τοῦ Βάγνερ) ποιμενικὸν ᾄσμα. Ὄντως δὲ ἡ μουσικὴ του ἐφάνη ἐπιχαρίτως εὐστροφος καὶ θελκτικὴ, ἀλλ' ἐνταυτῷ λίαν περίπλοκος καὶ λίαν νεωτερίζουσα [...].»<sup>869</sup>

Ο Reinach στη διάλεξή του αυτή, που δημοσιεύθηκε την ίδια εποχή στην *Revue des Études Grecques*,<sup>870</sup> πράγματι συνέκρινε το ποιμενικό τραγούδι του *cor anglais* στην αρχή της Γ' πράξης του *Τριστάνου* με τον νεοανακαλυφθέντα τότε ὕμνο:

Ἦδη αναζητήσαμε αναλογίες αυτού του ὕμνου στη νεώτερη ἀκόμη και στη

<sup>866</sup> Ματθιόπουλος, *ό.π.*, σ. 412-413.

<sup>867</sup> Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, «Ἀνασκαφαὶ τῶν Δελφῶν. Ἡ Ἀρχαία μουσική», *Ἐφημερίς τῶν συζητήσεων*, 24.11.1893 και 25.11.1893.

<sup>868</sup> *Ο.π.*, 24.11.1893.

<sup>869</sup> «Ὁ Ὕμνος τοῦ Ἀπόλλωνος ἐν Παρισίοις. Ἡ διάλεξις τοῦ Ρενάχ. Ἡ ἐντύπωσις», *Ἐφημερίς*, 7.4.1894.

<sup>870</sup> «Conférence de M. Théodore Reinach sur la musique grecque et l'*Hymne à Apollon*», *Revue des Études Grecques*, tome 7, fascicule 26 (Avril-Juin 1894), σ. 24-42.

σύγχρονη μουσική: εγώ ο ίδιος εντόπισα,<sup>871</sup> χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία, τη ποιμενική μελωδία για αγγλικό κόρνο, που ανοίγει την τρίτη πράξη του Τριστάνου και της Ιζόλδης.<sup>872</sup>

για να καταλήξει και πάλι στον Wagner:

Αλλά όποια κι αν είναι η αξία αυτών των προσεγγίσεων, ένα είναι το σίγουρο, που αρκεί για να δώσει σε αυτό το εύρημα των Δελφών το υψηλό ιστορικό και αισθητικό του ενδιαφέρον: ότι το μουσικό ιδεώδες των Ελλήνων του 3<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. ήταν πολύ συγγενικό, πολύ πιο συγγενικό απ' ό,τι θα μπορούσαμε να υποψιαστούμε μέχρι αυτή τη στιγμή, με το δικό μας, σύγχρονο, μουσικό ιδεώδες: οι αρχές είναι οι ίδιες, αλλά και οι μέθοδοι προσφέρουν εντυπωσιακές αναλογίες. Έτσι, για άλλη μια φορά επιβεβαιώνονται, και με τρόπο μάλλον απρόβλεπτο, τα σχεδόν προφητικά λόγια του Richard Wagner: «Δεν γίνεται να στοχαστεί κανείς έστω και λίγο βαθιά για την τέχνη μας χωρίς να ανακαλύψει τις σχέσεις συγγένειας με εκείνη των [Αρχαίων] Ελλήνων».<sup>873</sup>

Η αναφορά του Reinach στο συγκεκριμένο απόσπασμα από τον Τριστάνο δεν είναι κάτι το τυχαίο. Ο ίδιος ο συνθέτης έγραφε σε επιστολή προς την πρώτη του σύζυγο, Minna Planner, στις 9 Ιουλίου 1859 σχετικά με το πώς εμπνεύστηκε το συγκεκριμένο σημείο στο έργο, ότι ένα πρωινό τον ξύπνησε η μουσική ενός κόρνου των Άλπεων, μια μουσική που δεν μπορούσε να βγάλει από τον νου του όταν προσπάθησε να ξανακοιμηθεί,<sup>874</sup> ενώ ο Ernest Newman χαρακτήριζε τη μελωδία αυτή μια από τις πιο παράξενες που θα μπορούσε να φανταστεί ένας άνθρωπος.<sup>875</sup> Ο Jean-Jacques Nattiez αφιέρωσε μονογραφία 400 σελίδων για να αναλύσει το συγκεκριμένο

<sup>871</sup> Αναφέρεται προφανώς στο πρώτο σχετικό του κείμενο όπου γίνεται μια πιο δειλή σύγκριση ανάμεσα στα δύο μουσικά αποσπάσματα, βλ. Théodore Reinach, «La Musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique* VIII-XII (Août-Décembre 1893), σ. 584-610: 602.

<sup>872</sup> «On a déjà cherché des analogues à cet air dans la musique moderne et même contemporaine: j'ai indiqué moi-même, sans y insister d'ailleurs, la mélodie du pâtre, pour cor anglais solo, qui ouvre le III<sup>e</sup> acte de *Tristan et Yseult*», «Conférence de M. Théodore Reinach sur la musique grecque et l'*Hymne à Apollon*», *ό.π.*, σ. 39.

<sup>873</sup> «Mais quelle que soit la valeur de ces rapprochements, un fait demeure certain, qui achève de donner à la trouvaille de Delphes son haut intérêt historique et esthétique: c'est que l'idéal musical des Grecs du III<sup>e</sup> siècle avant notre ère était très voisin, beaucoup plus voisin qu'on ne pouvait le soupçonner jusqu'à présent, de notre idéal mélodique actuel: les principes sont identiques, les procédés même offrent de surprenantes analogies. Ainsi se vérifie une fois de plus, et d'une manière bien imprévue, le mot presque prophétique de Richard Wagner: "Il n'est pas possible de réfléchir tant soit peu profondément sur notre art sans découvrir ses rapports de solidarité avec celui des Grecs"», *ό.π.*

<sup>874</sup> Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 11, M. Dürrer & I. Kraft (eds.), Wiesbaden, Breitkopf, 1999, σ. 153. Αναφορά από την κριτική του David Trippett για το βιβλίο του Jean-Jacques Nattiez, *Analyses et interprétations de la musique: La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Vrin, 2013 στο *Musicae Scientiae* 1-5 (2015).

<sup>875</sup> Ernest Newmann, *The Wagner operas*, Princeton, Princeton University Press, 1991 (α' έκδοση: 1949), σ. 264. Η αναφορά από τον Trippett, *ό.π.*

απόσπασμα,<sup>876</sup> και για να αποδείξει την «απουσία *Ursatz*», κάτι που σύμφωνα με τον David Trippett,<sup>877</sup> καταδεικνύει πως η μελωδία παραμένει στην ουσία της τονικά «ανοιχτή».

Η σύνδεση λοιπόν του άσματος του βοσκού από την τρίτη πράξη του *Τριστάνου* με τον ύμνο στον Απόλλωνα, που ειδικά την εποχή που ανακαλύφθηκε αποτελούσε το ζωντανότερο παράδειγμα αρχαίας ελληνικής μουσικής, και ουσιαστικά λειτουργούσε ως ένα μοντέλο, δεν είναι κάτι παράξενο. Έχει όμως ενδιαφέρον το γεγονός ότι η σύνδεση αυτή, αρχής γενομένης πιθανόν από τον Reinach απασχολεί, όπως είδαμε, ακόμη τους μουσικολόγους. Και δεν είναι χωρίς σημασία ότι αυτός ο προβληματισμός είχε τεθεί την εποχή εκείνη και για το ελληνόφωνο κοινό (δεν είναι βεβαίως τυχαίο το γεγονός ότι το ελληνικό δημοσίευμα διατηρεί και προβάλλει ιδιαίτερος το συγκεκριμένο χωρίο της διάλεξης). Βεβαίως η μεγάλη πλειονότητα του κοινού της Αθήνας δεν γνώριζε πιθανόν το συγκεκριμένο απόσπασμα του βαγκνεरिकού έργου, είχε όμως την ευκαιρία να ακούσει τον *Ύμνο στον Απόλλωνα*, ο οποίος είχε εκτελεστεί από τον Όμιλο των Φιλομούσων λίγες ημέρες πριν τη δημοσίευση του εν λόγω κειμένου: στις 17 Μαρτίου 1894 στη Γαλλική Σχολή σε μια εκδήλωση που είχε περιβληθεί με μεγάλη επιστημότητα, παρουσία του βασιλικού ζεύγους και στις 26 του μηνός στην αίθουσα του Ομίλου Φιλομούσων. Ο *Ύμνος* εκτελέστηκε από 4 ανδρικές φωνές (Κ. Λάσκαρης, Παπαγεωργίου, Δ. Ρόδιος, Ν. Ρωκ) με συνοδεία στο πιάνο του Louis Nicole, ο οποίος και είχε επιμεληθεί τη μουσική υπόκρουση, ενώ προηγήθηκε σχετική διάλεξη του Διευθυντή της Γαλλικής Σχολής στην Αθήνα Théophile Homolle.<sup>878</sup>

Ο *Ύμνος στον Απόλλωνα* γρήγορα κέρδισε το αθηναϊκό κοινό (η επιτυχία του οδήγησε σε επανάληψη της συναυλίας,<sup>879</sup> αλλά και της παρουσιάσής του στο πλαίσιο θεατρικής παράστασης)<sup>880</sup> ενώ ταξίδεψε μέχρι τον Βόλο (όπου παρουσιάστηκε στις

<sup>876</sup> Nattiez, *ό.π.*

<sup>877</sup> Trippett, *ό.π.*

<sup>878</sup> Βλ. σχετικά «Εἰς τὴν γαλλικὴν σχολὴν. Μετὰ τὸ Πάσχα. Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος. Εἰς τὴν σύγχρονον μουσικὴν», *Τὸ Ἄστυ* 10.3.1894, «Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος. Ἡ Ὀμιλία τοῦ κ. Ὡμόλ. Χάσματα καὶ συμπληρώσεις. Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ», *Τὸ Ἄστυ* 14.3.1894, «Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος. Ἡ ἐν τῇ Γαλλικῇ Σχολῇ πανηγυρικὴ ἐορτὴ. Ἡ τετραφωνία τοῦ "Ὀμίλου τῶν Φιλομούσων"», *Ἐφημερίς*, 14.3.1894, «Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», Ἡ χθεσινὴ ἡμερὶς τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς», *Τὸ Ἄστυ* 18.3.1894, «Θέατρον καὶ Καλλιτεχνία. Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος ἐν τῷ Ὀμίλῳ τῶν Φιλομούσων», *Ἐφημερίς*, 19.3.1894, «Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Νέα Ἐφημερίς*, 20.3.1894, «Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Νέα Ἐφημερίς*, 21.3.1894, «Εἰς τὸν Ὀμιλον τῶν Φιλομούσων. Γαλλικὴ συναυλία. Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Τὸ Ἄστυ* 24.3.1894, «Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Ἐφημερίς*, 27.3.1894, «Ἡ συναυλία τῆς γαλλικῆς παροικίας», *Νέα Ἐφημερίς*, 23.3.1894, «Ἡ χθεσινὴ συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 27.3.1894, «Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Ἐφημερὶς τῶν Συζητήσεων*, 27.3.1894 καὶ *Νέα Ἐφημερίς*, 28.3.1894. Δεν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι σε πρόγραμμα τοῦ Ομίλου τῶν Φιλομούσων (που φυλάσσεται στὴ συλλογὴ προγραμμάτων τῆς Μουσικῆς Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη), ὁ Ὑμνος παίχτηκε καὶ σε συναυλία τὴν 9<sup>η</sup> Ἀπριλίου 1894, «κατὰ τετραφωνίαν μετὰ συνοδείας ἐγχόρδων ὀργάνων ὑπὸ τοῦ κ. Λ. Νικόλ». Ἡ φράση δηλώνει μᾶλλον ὅτι ὁ Nicole μετέγραψε τὴν πιανιστικὴ εναρμόνιση γιὰ ἐγχόρδα, παρὰ ὅτι ὁ ἴδιος ἐτέλεσε τὴ συνοδεία με ἐγχόρδα.

<sup>879</sup> «Οἱ Ἐρωτες τοῦ Πιερότου καὶ ὁ Ὀμιλος τῶν Φιλομούσων. Ἡ χθεσινὴ συναυλία. Ὁ Ὀμιλος καὶ ἡ ἱστορία του. Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Ἐφημερὶς τῶν Συζητήσεων*, 30.3.1894.

<sup>880</sup> «Θέατρον Ποικιλιῶν. Ὁ Ὑμνος τοῦ Ἀπόλλωνος», *Ἐφημερὶς*, 6.5.1894.

αρχές του Ιουνίου).<sup>881</sup> Ο απόφοιτος του Ωδείου Αθηνών Θεμιστοκλής Πολυκράτης έδωσε σχετική διάλεξη στον Παρνασσό και τρεις μήνες αργότερα «μεθήρμοσε προς την νεωτέραν μουσικήν τὸν πρὸς τὸν Απόλλωνα ὕμνον διὰ φωνὴν ὑψιφώνου πρὸς κλειδοκύμβαλον, διὰ φωνὴν μεσοφώνου πρὸς κλειδοκύμβαλον καὶ διὰ μόνον κλειδοκύμβαλον».<sup>882</sup> Μεταγραφή του ὕμνου «καὶ εἰς τὴν ἑλληνικὴν καὶ ἐκκλησιαστικὴν παρασημαντικὴν μετὰ τῶν ἀρχαίων φθογγοσήμων» εξέδωσε ο ἐπίσης απόφοιτος του Ωδείου Αθηνών, Γεώργιος Παχτικός, στην Κωνσταντινούπολη, το αναγνωστικό κοινό της οποίας εἶχε τὴν ευκαιρία νὰ διαβάσει στὸν *Νεολόγο* σχετικὴ μελέτη τοῦ Γερμανοῦ Αφθονίδη.<sup>883</sup> Τέλος ας σημειωθεῖ ὅτι ἡ γαλλικὴ ἐκδοσὴ σε ἐπιμέλεια τοῦ Reinach κυκλοφοροῦσε καὶ στὴν Αθήνα,<sup>884</sup> ἐνῶ *Τὸ Ἄστυ* δημοσίευσε τὴ μουσικὴ τοῦ Ὑμνου στὴ μεταγραφή τοῦ Reinach μόλις λίγες ἡμέρες μετὰ τὴς συναυλίας τοῦ Ομίλου Φιλομούσων.<sup>885</sup> Τὸ πιο ἐνδεικτικὸ παράδειγμα τῆς ἀπήχησης ποὺ εἶχε ὁ ὕμνος αὐτὸς στὸ κοινὸ τῆς ἐποχῆς ὁμως εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι σε ἓνα δημοσίευμα μαζί ἡ ἐκδοσὴ τῆς ἐναρμόνισης τοῦ Nicole ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε ἀπὸ τὸν Ὅμιλο Φιλομούσων διαφημιζόταν καὶ ἐκείνη μίας βαρκαρόλας ἀπὸ τὴ δημοφιλέστατη οπερέτα *Gran Via*.<sup>886</sup>

Τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ λοιπὸν ἦταν σε θέση νὰ ἔχει κάποια γνώμη (ἀπὸ συναυλίας, παρτιτούρες, ἀπὸ διαλέξεις ἢ μελέτες) σχετικὰ με τὸ ἔργο αὐτὸ. Καὶ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία τὸ ὄνομα τοῦ Wagner εμφανίστηκε καὶ σε ἐλληνικὰ κείμενα ποὺ σχολίαζαν τὴν νεοανακαλυφθέντα τότε Ὑμνο. Μετὰ τὴς συναυλίας τοῦ Ομίλου Φιλομούσων γράφτηκαν κάποιες κριτικές-σχόλια ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ καὶ αργότερα συνέδεσαν τὸ ὄνομά τους με τὸν Wagner. Στις 24 Μαρτίου 1894, δηλαδὴ μίᾳ βδομάδα μετὰ τὴν πρώτη συναυλία, δημοσιεύθηκε στὸ *Ἄστυ* κείμενο ποὺ σχολίαζε σαρκαστικὰ τὴς ἀντιδράσεις τοῦ κοινού:

[...] Οἱ μουσικοὶ - τόπον κύριο! - ἦσαν οἱ μόνοι οἱ ὅποιοι διαρκῶς συνέκρινον τὴν *Τραβιάταν*, τὸν Σοπέν, τὸν Βάγνερ καὶ τὰς ἐκκλησιαστικὰς ψαλμωδίας πρὸς τὸ ἀρχαιοπρεπὲς μέλος, τὸ ὅποϊον ἔφθανεν εἰς τὴν ψυχὴν των, διὰ τῶν ὠτων, τῶν ὀφθαλμῶν, τῆς ρινὸς καὶ τοῦ στόματος.

Οἱ μὴ μουσικοὶ, ἀπὸ φόβον μήπως ἐρωτηθοῦν τί πρᾶγμα ἦτο ὁ ὕμνος, προσεπάθουν διαρκῶς νὰ τὸν μάθουν, σφυριζόντες νοερῶς διαφόρους μανέδες καὶ ἄλλ' ἀντ' ἄλλων.

Αἱ κυραὶ διεννοοῦντο ἐὰν εἶνε δυνατόν, ψαλλόμενος ταχύτερον, νὰ χρησιμεύσῃ διὰ τὸ *pas de quatre* καὶ διὰ καμμίαν ἔσπερίδα, ἀνυπομονοῦσαι περὶ τοῦ πότε θὰ τυπωθῇ διὰ νὰ τὸν ἀγοράσουν παρὰ τοῦ κ. Βελουδίου [...].<sup>887</sup>

<sup>881</sup> Βλ. «Ὁ Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος», *Ἐφημερίς*, 5.6.1894, ὅπου μεταφέρεται σχετικὸ δημοσίευμα ἀπὸ τὴν *Νέα Θεσσαλία* Βόλου.

<sup>882</sup> «Θέατρον καὶ Καλλιτεχνία. Ὁ εἰς Απόλλωνα Ὑμνος», *Ἐφημερίς*, 9.7.1894.

<sup>883</sup> «Ὁ Ὑμνος εἰς τὸν Απόλλωνα», *Νέα Ἐφημερίς*, 26.5.1894.

<sup>884</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 24.5.1894.

<sup>885</sup> «Ὁ Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος», *Τὸ Ἄστυ*, 16.4.1894.

<sup>886</sup> «Γκράν Βία, Ὑμνος Απόλλωνος», *Νέα Ἐφημερίς*, 12.6.1894.

<sup>887</sup> «Ὁ Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος», *Τὸ Ἄστυ*, 24.3.1894.

Το κάπως υπερβολικό (αν και όχι τελείως ανεδαφικό αυτό κείμενο – δεν είναι τυχαίο πως πράγματι η παρτιτούρα του Ύμνου κυκλοφόρησε αμέσως, όπως είδαμε, και διαφημίστηκε πλάι στην βαρκαρόλα από την δημοφιλή οπερέτα) υπογράφεται από τον προαναφερθέντα «Στφ.», δηλαδή τον Στέφανο Ι. Στεφάνου, του οποίου το ενδιαφέρον για τον Wagner έχει ήδη καταδειχθεί. Κριτική για την πρώτη αυτή παρουσίαση του Ύμνου στον Απόλλωνα υπέγραφε και ένας άλλος βαγκνεριστής, ο Γεώργιος Λαμπελέτ, στο σχετικό κείμενό του στη *Μουσική Έφημερίδα*, όπου εκφράζοντας τις επιφυλάξεις του για τη ορθή απόδοση του αρχαίου ύμνου, σημείωνε μεταξύ άλλων πως

ή δημοσιογραφία δὲ δὲν ἀφήκεν νὰ παρέλθῃ ἀπαρατήρητος καὶ ἀσχολίαστος ἡ ἐμφάνισις τοῦ Ὑμνου ἐν Ἀθήναις καὶ ἐφημερίδες μας ἐμπεριέκλειον κρίσεις ἐκτενεστάτας ἐπ' αὐτοῦ ὑπὸ σοφῶν κριτικῶν, ἐξ ὧν οἱ μὲν εὗρισκον ὅτι ἡ ἀνακάλυψις τοῦ ὕμνου πολὺ θέλει φωτίσῃ τοὺς σημερινούς συνθέτας, οἱ δὲ ὅτι τὸ ὕφος του ὁμοιάζει πολὺ μὲ τὸ τῆς μουσικῆς τοῦ Wagner, οἱ δὲ ὅτι εἶνε ἔξοχος ἀλλὰ δυσκατάληπτος, οἱ δὲ ὅτι εἶνε μηδέν, κ.τ.λ.<sup>888</sup>

Αλλά και ο Θεμιστοκλής Πολυκράτης, στην διάλεξή του στον «Παρνασσό» στις 11 Απριλίου 1894 (που δημοσιεύθηκε αυθημερόν και στην *Έφημερίδα τῶν συζητήσεων*), μια διάλεξη που συμπληρώθηκε με μουσική (και βεβαίως με τον νεοανακαλυφθέντα ύμνο),<sup>889</sup> ανέφερε, μεταξύ άλλων, και μια φράση του Wagner (την ίδια φράση που χρησιμοποιούσε και ο Reinach τη δική του μελέτη), προσθέτοντας και ένα δικό του σχόλιο για τον συνθέτη:

Ὡς ἀπάντησιν πρὸς τὸν Φετις ἀρκεῖ νὰ παραθέσωμεν ἐνταῦθα τὸ ὑπὸ τοῦ δαιμονίου μουσικοῦ τοῦ νεωτέρου αἰῶνος Ριχάρδου Βάγνερ, ἐν τῷ περὶ τοῦ μουσικοῦ δράματος ἔργῳ αὐτοῦ γραφὲν ὅτι: «Ἀδύνατον, λέγει ὁ μεγαλοφυῆς συνθέτης, ἀδύνατον νὰ ἐμβαθύνῃ τις εἰς τὴν νεωτέραν τέχνην, χωρὶς νὰ συνδράμῃ πρὸς τὴν τῶν Ἑλλήνων. Ἡ νεωτέρα ὡς ἀλυσσόδετος κρικός ἔχει τὰς πηγὰς αὐτὰς ἐξ ἐκείνης». Ἄν ἐτήρησεν εἰς τὰ ἔργα αὐτοῦ τὴν ἰδίαν ταύτην συμβολὴν ὁ μέγας νεωτεριστής ἢ οὐ, δύναται νὰ μαρτυρήσωσι μετ' ἐμοῦ καὶ ὅσοι τῶν κυριῶν ἀκροατῶν μου ἠτύχησαν ν' ἀκούσωσι ἢ νὰ ἐντρυφήσωσιν εἰς τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου συνθέτου τοῦ μέλλοντος.<sup>890</sup>

Εἶναι μάλλον ἀπίθανο ὁ Πολυκράτης νὰ εἶχε προλάβει νὰ διαβάσει τὸ κείμενο τοῦ Reinach στο γαλλικὸ ἐντυπο που εἶχε δημοσιευθεῖ στο τεύχος Απριλίου-Ιουνίου 1894<sup>891</sup>

<sup>888</sup> Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ὁ Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος ἐν τῷ Ὁμίλῳ τῶν Φιλομούσων», *Μουσική Έφημερίς*, Ἔτος Α', τχ. 7 (Ἀπρίλιος 1894), σ. 2-3: 2.

<sup>889</sup> «Ἡ ἀρχαία μουσικὴ εἰς τὸν Παρνασσόν», *Νέα Έφημερίς*, 12.4.1894.

<sup>890</sup> Θεμιστοκλής Πολυκράτης «Ἐν τῷ Παρνασσῷ. Ἀνάγνωσμα περὶ διασωθέντων ὕμνων τῆς ἀρχαιότητος», *Έφημερίς τῶν συζητήσεων*, 11.4.1894.

<sup>891</sup> «Conférence de M. Théodore Reinach sur la musique grecque et l'*Hymne à Apollon*», ὁ.π. Ἐνὼ στὴν πρώτη σχετικὴ του δημοσίευση ἕνα χρόνο πρὶν (Théodore Reinach, «La Musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique* VIII-XII (Août-Decembre 1893), σ. 584-610), ὁ Reinach,

(δεδομένης και της διαφοράς παλαιού και νέου ημερολογίου) και έτσι να πρόσθεσε τη φράση του Wagner για την Αρχαία Ελλάδα. Είναι μάλλον πιθανότερο οι δύο μουσικογράφοι να κατέληξαν στον Wagner ως αναγκαστικό, σχεδόν, σημείο αναφοράς.

Δεν είναι, ίσως, τυχαίο ότι την ίδια εποχή δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παρνασσός* το κείμενο του φιλόλογου και αρχαιολόγου Αδαμάντιου Αδαμαντίου (1875-1937), «Ἡ Ὀρχησις ἐν τῷ Δράματι», μια μελέτη στην οποία ο νεαρός, τότε, αρχαιολόγος είχε προσθέσει μια υποσημείωση που αναφερόταν στον Wagner. Εξηγώντας την μουσικοδραματική φύση του αρχαίου δράματος, «ἦτο λοιπὸν τὸ ἀρχαῖον δράμα μελόδραμα κυρίως εἰπεῖν καὶ μελοδραμα τελειότερον καὶ σαφέστερον, διότι ἐν αὐτῷ ἡ μουσική, μὴ οὕσα τὸ κύριον ὡς σήμερον ἐχρησίμευεν εἰς κατάληψιν τοῦ κειμένου ἀπλουστέρα καὶ σαφεστέρα», υποσημείωνε:

Κατὰ ταῦτα αἱ ἀπόπειραι μεταρρυθμίσεων, αἵτινες ἀπὸ τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνος ἤρχισαν γινόμεναι καὶ ὧν κύριοι ἀντιπρόσωποι οἱ Glück [sic], Wagner οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ ἀπόπειραι πρὸς προσέγγισιν τοῦ ἰδανικοῦ τῆς παλαιᾶς τραγωδίας. Τί ἄλλο ζητοῦν ὁ Glück [sic] καὶ ὁ Wagner ἢ, ἐν ἐνὶ καὶ τῷ αὐτῷ προσώπῳ νὰ συνενώσουν τὴν ἰδιότητα τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ συνθέτου, ἐκεῖνο δηλ. ἀκριβῶς, ὅπερ ὁ Αἰσχύλος εἴκοσι καὶ πλέον αἰῶνας ἐποίει πρὸ αὐτῶν; Καὶ ἐνταῦθα, λέγει ὁ J. Reinach (*Manuel de phil.*, σ. 190) ἡ τέχνη τοῦ ἀπωτάτου παρελθόντος γίνεται ἡ τέχνη τοῦ μέλλοντος, ἥτις εὕρισκε κατὰ σύστημα, ὅ,τι ἡ ἀρχαία τέχνη εἶχεν εὔρη κατὰ ἔνστικτον.<sup>892</sup>

Ἡ αναφορά στο βιβλίο *Manuel de philologie ancienne* δεν είναι του δημοσιογράφου Joseph Reinach (1856-1921) – γνωστότερου για την προβολή της υπόθεσης Dreyfus – όπως λανθασμένα αποδίδει ο δαίμων του τυπογραφείου (J. Reinach), αλλά του κατά δύο έτη νεώτερου αδελφού του, αρχαιολόγου Salomon (1858-1932), που ήταν οι πρεσβύτεροι αδελφοί του Théodore Reinach (1860-1928), του οποίου το όνομα, είδαμε πώς, συνδέθηκε με τους δελφικούς ύμνους. Σε κάθε περίπτωση, το απόσπασμα που αναφέρει ο Αδαμαντίου έγγραφε περίπου αυτά που μας μεταφέρει το ελληνικό κείμενο με δύο μικρές, αλλά σημαντικές, διαφορές (η υπογράμμιση του Reinach):

---

παρότι κάνει τον συσχετισμό μεταξύ του Ὕμνου και της μελωδίας τού *cor anglais* τού *Τριστάνου* (ό.π., σ. 602), δεν περιέχει τη σχετική αποστροφή του Wagner. Μάλιστα δεν είναι χωρίς ενδιαφέρον ότι η αναφορά αυτή στον *Τριστάνο* γίνεται σε συνάρτηση με τη διάψευση της σχέσης του ύμνου με την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Σύμφωνα με τον Reinach, «δεν έχει τίποτε το κοινό με τις ασαφείς και αόριστες ψαλμωδίες της σύγχρονης ανατολικής μουσικής, με την οποία μια επιφανειακή θεωρία θέλησε να συγκρίνει την μουσική των Ελλήνων. Αντιθέτως ξεχωρίζει χάρις στην καθαρότητα και την ακρίβεια των περιγραμμάτων. Αν κάτι θυμίζει το μέλος τού ύμνου μας στη σύγχρονη μουσική, είναι κάποια "ποιμενικά τραγούδια" ορσεσίβιων τόπων, με έναν τόσο αφελές και μελαγχολικό τόνο και κάποιες λόγιες συνθέσεις που έχουν εμπνευστεί από αυτά, όπως για παράδειγμα η μελωδία για σόλο αγγλικό κόρνο που ανοίγει την τρίτη πράξη του *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Richard Wagner».

<sup>892</sup> Αδαμάντιος Ι. Αδαμαντίου, «Ἡ Ὀρχησις ἐν τῷ Δράματι», *Παρνασσός*, τόμ. ΙΖ', τχ. 7 (Μάρτιος 1895), σ. 551-560: 552.



Από τον 17<sup>ο</sup> αιώνα όλες οι επαναστάσεις στο μουσικό δράμα συνίστατο στην προσπάθεια να προσεγγίσουν το ιδανικό της αρχαίας τραγωδίας. Ο Gluck, και ο Wagner είναι ως προς αυτό, μαθητές των Αρχαίων. Ο τελευταίος δεν διατείνεται ότι συνυπάρχουν στον εαυτό του η διπλή ιδιότητα του ποιητή και του μουσικού δραματουργού, όπως ο Αισχύλος; Ξαναβρίσκουμε εδώ αυτήν την αρχή να εφαρμόζεται παντού: η τέχνη του μακρινού παρελθόντος είναι η εικόνα της τέχνης του μέλλοντος, που βρίσκει με μέθοδο αυτό που η πρωτόγονη τέχνη είχε βρει με το ένστικτο.<sup>893</sup>

Δεν είναι τόση η συγκατάλεξη και του Gluck, μαζί με τον Wagner, στην κατηγορία του δημιουργού που συνενώνει στο πρόσωπό του και τον ποιητή και τον συνθέτη που διαφοροποιεί το κείμενο του Αδαμαντίου με εκείνο του Reinach, όσο η απόδοση μιας λέξης στο τέλος του κειμένου που δίνει άλλη διάσταση στο νόημα της φράσης. Το γαλλικό πρωτότυπο απέδιδε στην «πρωτόγονη» («primitive» στο πρωτότυπο) τέχνη την αξία του αυθεντικού (έναντι της σύγχρονης τέχνης που χρειάζεται μέθοδο και σύστημα για να φτάσει εκείνο που αταβιστικά βρισκόταν το ανθρώπινο είδος την εποχή της προϊστορίας), ενώ η ελληνική απόδοση του Αδαμαντίου αποδίδει τα εύσημα στην «αρχαία», δηλαδή στην αρχαιοελληνική τέχνη, χρωματίζοντας με μια αρχαιολατρική χροιά την ανθρωπολογική προσέγγιση του Salomon Reinach. Το ενδιαφέρον του Αδαμαντίου για το έργο του τελευταίου θα πρέπει να είχε περιοριστεί σε ζητήματα αρχαίας ελληνικής τέχνης και να μην είχε επεκταθεί στις θρησκευτικές και ανθρωπολογικές θεωρήσεις του προδρόμου του Claude Lévi-Strauss, έτσι ώστε να γνωρίζει πως η ουσία της θεωρίας του δεν ήταν ελληνοκεντρική. Αλλά ούτε και με το έργο του Richard Wagner θα πρέπει να ήταν εξοικειωμένος. Γι' αυτό απέδιδε λανθασμένα την ιδιότητα του συνθέτη και ποιητή και στον Gluck, αλλά ούτε και φαίνεται να αντιλήφθηκε τη χρήση του όρου «έργο τέχνης του μέλλοντος», που ο Reinach έγραφε με πλάγιους χαρακτήρες, ως αναφορά στο βαγκνερικό παράδειγμα.

Η αναφορά αυτή του Αδαμαντίου στο έργο του Wagner είναι μια από τις λίγες, που συναντούμε στα κείμενα αυτής της εποχής, που μοιάζουν να είναι εντελώς δευτερογενείς και να μεταφέρουν απλά γνώμες τρίτων, χωρίς να εκπροσωπούν τον ίδιο τον συγγραφέα. Ταυτόχρονα, η "παράναγνωση" αυτή της θεωρίας του Reinach

---

<sup>893</sup> «Depuis le dix-septième siècle, toutes les révolutions dans le drame musical ont consisté à se rapprocher de l'idéal de la tragédie antique. Gluck et Wagner sont, à ce titre, disciples des Anciens. Ce dernier ne prétend-il pas réunir en lui la double personnalité du poète et du musicien dramatique, comme Eschyle? Nous retrouvons ici ce principe partout vérifié: l'art du passé éloigné est l'image de l'art de l'avenir, qui retrouve par système ce que l'art primitif avait trouvé par instinct», Salomon Reinach, *Manuel de philologie classique*, Deuxième Édition revue et augmentée, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1883, σ. 223. Δεν είναι βέβαια χωρίς σημασία ότι από το εν λόγω χωρίο της πρώτης έκδοσης (Salomon Reinach, *Manuel de philologie classique, d'après le Triennium Philologicum de W. Freund, et les derniers travaux de l'érudition*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1880, σ. 172) δεν έχει την τελευταία φράση: «qui retrouve par système ce que l'art primitif avait trouvé par instinct» (= που βρίσκει με μέθοδο αυτό που η πρωτόγονη τέχνη είχε βρει με το ένστικτο), η οποία προστέθηκε στην δεύτερη επαυξημένη έκδοση του βιβλίου, την οποία και προφανώς είχε συμβουλευθεί ο Αδαμαντίου.

από τον Αδαμαντίου καθιστά, κατά τη γνώμη μου, την παρέμβασή του ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα, καθώς φανερώνει πως στη συνείδησή του Έλληνα φιλολόγου η τέχνη που θα μπορούσε να βρίσκεται υψηλότερα από την σημερινή, είναι μόνο η αρχαία.

26. «Οὐδὲν ἄλλο εἶναι ὁ μελοποιὸς ἢ μόνον θωπευτὴς τῶν ὠτῶν».  
Εμμανουήλ Ροΐδης (1894-95).

Μια από τις πλέον ιδιόρρυθμες φωνές της ελληνικής λογιόσύνης υπήρξε ο Εμμανουήλ Ροΐδης (1836-1904). Με ευρύ πεδίο πνευματικών δραστηριοτήτων και ιδιαίτερος σατιρική και περιπαικτική διάθεση, ο Ροΐδης έμεινε στην ιστορία κυρίως για την ιοβόλο πέννα του, της οποίας η οξύτητα μπορούσε να καλύψει – και ενίοτε κάλυπτε – κάθε άλλη διάσταση του έργου του. Η κριτική του παραγωγή χαρακτηρίζεται από στιγμές πνευματικού ύψους αν και συχνά στα κείμενά του ο Συριανός συγγραφέας εξαντλούσε την δημιουργική του ενέργεια σε ζητήματα επιφανειακά, την ίδια στιγμή που επεδείκνυε (ακόμη και στα ίδια αυτά κείμενα) εντυπωσιακή διορατικότητα και ευθυκρισία. Η σχέση του με τη μουσική ήταν ιδιαίτερη, καθώς ήταν φιλόμουσος, γνώστης και θεράπων της μουσικής (έπαιζε φλάουτο, και μάλιστα πολύ καλά),<sup>894</sup> αλλά ταυτόχρονα υπέφερε από προβλήματα ακοής, τα οποία με τον καιρό επιδεινώνονταν. Αυτό δεν τον εμπόδιζε να γράφει κριτικές για παραστάσεις όπερας και οπερέτας και να σχολιάζει ζητήματα του θεάτρου και της μουσικής.

Η πρώτη εντοπισμένη αναφορά στο έργο του Wagner από τον Ροΐδη χρονολογείται από τη διάλεξή του «Περί Συγχρόνου ἐν Ἑλλάδι Ποιήσεως» που εκφωνήθηκε στον «Παρνασσό» το 1877 (και τυπώθηκε στη συνέχεια από την *Ἑστία*),<sup>895</sup> και που αποτελεί ένα από τα κείμενα της διαμάχης με τον Άγγελο Βλάχο. Η διαμάχη αυτή αφορούσε τη δημιουργία της ποίησης και το αν ο ποιητής γεννιέται (που υποστήριζε ο Βλάχος) ή αν «γίνεται» λόγω περιρρέουσας ατμόσφαιρας (όπως πίστευε ο Ροΐδης, ακολουθώντας την θεωρία του περιβάλλοντος του Hippolyte Taine). Η αναφορά στον Wagner από τον Συριανό συγγραφέα δεν είχε τόσο χαρακτήρα μουσικολογικό ή αισθητικό, αλλά εντασσόταν στο πλαίσιο της ροϊδειακής εκφραστικότητας: «Ἐκ τούτων βλέπομεν ὅτι ὅπως ἐν Γερμανία "μουσική τοῦ μέλλοντος", οὕτω καὶ παρ' ἡμῖν ἰδρύεται ποίησις τοῦ μέλλοντος».<sup>896</sup>

Μια αντίστοιχη, κεκαλυμμένη αναφορά στον Wagner εντοπίζεται σε ένα μεταγενέστερο κείμενο του Ροΐδη, όπου με το γνωστό χιούμορ του ο Συριανός συγγραφέας μιλούσε για το «αποτυχημένο πείραμα» της όπερας, καθώς:

ἂν μὲν ἀποβλέπη πρὸ πάντων ἡ μουσική εἰς τὴν τέρψιν τῆς ἀκοῆς, ἂν εἶναι δηλ. ἑλαφρὰ καὶ ζωηρά, ὡς ἡ Ἰταλική, ἀποδεικνύεται ἀσυμβίβαστος πρὸς πᾶσαν ἔντασιν τοῦ τραγικοῦ πάθους, ἂν δὲ πάλιν ἐπιδιώκη τὴν ἐμβρίθειαν καὶ τὴν ἀκριβεστέραν συμφωνίαν πρὸς τὴν ἐκ τοῦ δράματος διάθεσιν τῆς ψυχῆς, ὡς ἡ τῶν νεωτέρων Γερμανῶν, τότε ἡ ἀκρόασις αὐτῆς ἀποβαίνει πολὺ μᾶλλον κόπος

<sup>894</sup> Α.Μ. Ανδρεάδης, *Ἐμμανουήλ Ροΐδης, Βιογραφικὸν Σημείωμα*, Ἐν Ἀθήναις, Βασιλικὸν Τυπογραφεῖον Νικολάου Χιόπη, 1911, μ'.

<sup>895</sup> Ε.Δ. Ροΐδης, *Περί συγχρόνου ἑλληνικῆς ποιήσεως*, Παράρτημα τῆς Ἑστίας, Ν. 1, 1877, σ. 20 [= *Ἄπαντα*, Β', σ. 286-317].

<sup>896</sup> *Ο.π.*, σ. 299.

παρά ήδονή.<sup>897</sup>

Έτσι, ενώ περιγράφεται στο εσωτερικό της ροΐδειας σάτιρας η διαφορά ιταλικής και γερμανικής όπερας (εν προκειμένω, της νεώτερης Γερμανικής, δηλαδή της σχολής του Wagner, όπου η μουσική επιδιώκει να συνάδει με το δραματουργικό περιεχόμενο), το αποτέλεσμα κρίνεται αρνητικό, γιατί αυτό είναι μάλλον «κόπος» παρά ευχαρίστηση.

Η πρώτη ουσιαστική αναφορά του Ροΐδη στον Wagner και στο έργο του έγινε στο κείμενο «Μελομανία», το πρώτο δημοσίευμά του στο οποίο εκφράζει αισθητικές θέσεις για τη μουσική. Η «Μελομανία» δημοσιεύθηκε αρχικώς το 1887 στο *Βυζαντινόν Ημερολόγιον τοῦ 1888*<sup>898</sup> και αναδημοσιεύθηκε अपαράλλακτη το 1894 στο *Άστν*.<sup>899</sup> Δεν είναι ίσως χωρίς σημασία ότι στο άρθρο του αυτό ο Συριανός συγγραφέας υποστήριζε πως η μουσική είναι μια τέχνη που δεν έχει την δυνατότητα να περιγράψει κάτι που βρίσκεται έξω από αυτήν, συνεχίζοντας κατά κάποιον τρόπο, συνειδητά ή μη, την σχετική κουβέντα που αναπτύχθηκε στην ιδιαίτερη πατρίδα του την ίδια εποχή. Το κείμενο αυτό του Ροΐδη, το 1887 πέρασε σχεδόν απαρατήρητο, όταν όμως επτά χρόνια αργότερα, ο συγγραφέας του αποφάσισε να το αναδημοσιεύσει αυτούσιο στο δημοφιλέστερο *Άστν*, το κείμενο όχι απλά δεν πέρασε απαρατήρητο, αλλά προκάλεσε και την αντίδραση του νεαρού θεωρητικού της μουσικής και κατόπιν συνθέτη της Εθνικής Σχολής Γεωργίου Λαμπελέτ (1875-1945), ο οποίος αισθάνθηκε την ανάγκη να υπερασπιστεί τη «θεία μούσα τῆς Εὐτέρπης», που στη «Μελομανία» κατατασσόταν «εἰς τὸ ἔσχατον ὄριον τῆς ἀσημότητος» και να απαντήσει στον Ροΐδη με σχετικό κείμενό του στην *Μουσικὴ Ἐφημερίδα* (ένα έντυπο που συνεξέδιδε μαζί με τον πρεσβύτερο αδελφό του Ναπολέοντα).<sup>900</sup> Το πολύ ενδιαφέρον κείμενο του νεαρού μουσικοκριτικού έκλεινε με έναν όχι ιδιαίτερα κομψό, ροΐδειο, θα ἔλεγε κανείς, τρόπο: «Ὁ κρίνων περὶ τῆς ἀξίας τῆς μουσικῆς τέχνης, κ. Ροΐδη, πρέπει νὰ κέκτηται ὡς πρῶτισον τὸ φυσικὸν προσὸν τοῦ αἰσθάνεσθαι αὐτὴν. Ἐλαλήσαμεν. Ὁ ἔχων ὦτα ἀκούειν ἀκουέτω».<sup>901</sup>

Σε κάθε περίπτωση, η «Μελομανία» εκτός από την θέση του Ροΐδη για την μουσική περιγραφικότητα αναφερόταν και στον Wagner. Μιλώντας για την υποκειμενικότητα της πρόσληψης του καλλιτεχνικού έργου και ιδιαιτέρως της μουσικής (όπου η συμμετοχή του ακροατή είναι πολύ μεγάλη), σύμφωνα με την θεωρία του, ἔγραφε:

Εἰς τοῦτο ὀφείλεται πιθανῶς ἡ ἀνάγκη τῆς ἀνακαινίσως τῆς μουσικῆς ἀνὰ

<sup>897</sup> Ε.Δ. Ροΐδης, « Πανδαμάτειρα καὶ Πανδαμάτωρ », *Ποικίλη Στοὰ* 1891, σ. 79-88: 85 [= *Άπαντα*, Δ', σ. 10-18: 15]

<sup>898</sup> Έμμ. Δ. Ροΐδης, «Μελομανία», *Τὸ Βυζαντινὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1888*, Ἔτος Α' (1887), σ. 87-93.

<sup>899</sup> «Ἐπιφυλλὶς τοῦ Ἄστνωσ. Μελομανία», *Τὸ Ἄστν*, 23.12.1894. Στο τέλος του κειμένου υπάρχει η ελλιπής χρονολογική ένδειξη συγγραφῆς: «188 ». Οι θέσεις που εκφράζονται στο κείμενο αυτό, καθώς και το σύνολο της μουσικῆς αισθητικῆς του Ροΐδη θα αποτελέσουν θέμα ξεχωριστῆς μελέτης μου.

<sup>900</sup> Βλ. σχετικά Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἡ Μουσικὴ Ἐφημερίς (1893-1896) καὶ ἡ ἄγνωστη ἱστορία της», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 2 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2009), σ. 12-24.

<sup>901</sup> Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ἡ μουσικὴ καὶ ὁ κ. Ροΐδης», *Μουσικὴ Ἐφημερίς*, Ἔτος Β', 3 (Μάρτιος 1895), σ. 2-4: 4.

πᾶσαν γενεάν ἀκροατῶν καὶ ἡ ὑποχρέωσις τοῦ μελοποιοῦ νὰ ἔχη πάντοτε ὑπ' ὄψιν τὸ μέτρον τῆς ἱκανότητος τῶν συνεργατῶν αὐτοῦ. Πολὺ μᾶλλον ἢ πᾶς ἄλλος τεχνίτης ἀναγκάζεται οὗτος νὰ κανονίζῃ τὴν πτῆσιν τοῦ πρὸς τὸ μῆκος οὐ μόνον τῶν ἰδίων αὐτοῦ πτερύγων, ἀλλὰ καὶ τῶν τοῦ ἀκροατηρίου. Κατὰ τοῦ νόμου τούτου ἐπεχείρησε νὰ ἐπαναστήσῃ ὁ πολὺς Ριχάρδος Βάγνερ, κηρύττων ὅτι ἔργον τοῦ μελοποιοῦ δὲν εἶναι νὰ θωπεύῃ μόνον τὰς αἰσθήσεις καὶ νὰ ἱκανοποιῇ τὰς εὐμεταβλήτους ὀρέξεις τοῦ πλήθους, ἀλλὰ ν' ἀνυψωθῇ μέχρι τῆς ἀκριβοῦς ἐκφράσεως ἀλληλουχίας αἰσθημάτων, συνοδευομένων λογικῶς καὶ δραματικῶς. Ἐν ἄλλοις λόγοις ἐζητεῖτο νὰ ὀρισθῇ καὶ τῇ μουσικῇ ὁ παρὰ τῶν ἄλλων καλῶν τεχνῶν ἐπιδιωκόμενος ὑψηλότερος σκοπός! Ἡ τοιαύτη ὁμως ἀξίωσις τοῦ σχολάρχου ἀπεδείχθη ὑπερβολικῆ, ἐκ δὲ τῶν ἔργων αὐτοῦ ἤρσαν εἰς τὸ κοινὸν τὰ εὐάριθμα μόνον ἐκεῖνα τεμάχια, ἅτινα οὐδόλως διεκρίνοντο ἐπὶ καινοτομία. Ἐξαιρέσει τούτων ἡ «μουσικῇ τοῦ μέλλοντος» ἤχησεν εἰς τὰ ὦτα τῶν συγχρόνων ὡς ἄμουσος θόρυβος, στερουμένης πάσης σημασίας, ἡ δὲ ἀπόπειρα ἀκριβεστέρας ἐκφράσεως κατέληξεν εἰς τὴν ἔκλειψιν καὶ τῆς πρὶν θεωρουμένης ὡς ἀνεπαρκοῦς. Ἐκ τοῦ πειράματος τούτου κατέστη ἔτι καταφανέστερον ἢ πρὶν ὅτι τὸ ἔργον τῆς μουσικῆς συνίσταται καὶ περιορίζεται εἰς αὐτὰ ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα ἐκηρύττοντο ἀνάξια αὐτῆς παρὰ τοῦ σχολάρχου, ὅτι δηλαδὴ οὐδὲν ἄλλο εἶναι ὁ μελοποιὸς ἢ μόνον θωπευτῆς τῶν ὠτων, γαργαλιστῆς τῶν νεύρων, εἰκονιστῆς ἀμόρφων νεφελῶν καὶ ὑποβολεὺς ἡδυπαθῶν ὀνειρών.<sup>902</sup>

Λίγες εβδομάδες μετὰ τὴν δευτέρη αὐτῆ δημοσίευσή τῆς «Μελομανίας» (καὶ πρὶν τὴ σχετικὴ ἀπάντησις τοῦ Λαμπελέτ), ὁ Ροϊδῆς ἐπανήλθε στὸ θέμα τοῦ Wagner, προλογίζοντας καὶ δημοσιεύοντας σὲ δική του μετάφραση στὸ Ἄστυ τὸ κείμενο «Ὁ Βάγνερ στὸ Βαϊρέϊτ», τῆς «Κομήσεως Γαλλοβέϋ», δηλαδὴ τῆς Countess of Galloway – που δὲν ἦταν ἄλλη ἀπὸ τὴν κατὰ κόσμον Mary Arabella Arthur Stewart (1850-1903), ἡ ὁποία εἶχε δημοσιεύσει τὸ ἐν λόγω κείμενό τῆς στὸ περιοδικὸ *Nineteenth Century* λίγους μῆνες πρὶν (τὸν Οκτώβριον τοῦ 1894).<sup>903</sup>

Ἡ μελέτη αὐτῆ (ἡ ὁποία δὲν ἀναδημοσιεύεται στὰ Ἀπαντα τοῦ Ροϊδῆ – ὁ ἐνδιαφερόμενος θα πρέπει νὰ ἀνατρέξῃ στὸ Ἄστυ τοῦ 1895) παρουσιάζει κάποιες πτυχές τοῦ βαγκνερισμοῦ που ἔχουν ἐνδιαφέρον, ὁμως σὲ καμμία περίπτωσις δὲν ἀποτελεῖ τὸ κατάλληλο κείμενο γιὰ νὰ «διδάξῃ καὶ τοὺς Ἕλληνας τί εἶνε τέλος πάντων ἡ πολὺκροτος αὐτῆ μουσικῆ τοῦ μέλλοντος»,<sup>904</sup> ὅπως ἰσχυρίζεται ὁ Ροϊδῆς,

<sup>902</sup> Ἐμμ. Δ. Ροϊδῆς, «Μελομανία», *Τὸ Βυζαντινὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1888*, Ἔτος Α' (1887), σ. 87-93: 92-93. «Ἐπιφυλλίς τοῦ Ἄστεως. Μελομανία», *Τὸ Ἄστυ* 23.12.1894 [= Ἀπαντα, Γ', σ. 266-272: 271-272].

<sup>903</sup> M.A.A. Galloway, «Wagner at Bayreuth», *Nineteenth Century* 36 (Oct. 1894), σ. 507-514.

<sup>904</sup> Ἐ. Ροϊδῆς, «Ἐπιφυλλίς τοῦ Ἄστεως. Ὁ Βάγνερ ἐν Βαϊρέϊτ», *Τὸ Ἄστυ*, 14.2.1895 (βλ. καὶ Ἐμμανουήλ Ροϊδῆς, «Ὁ Βάγνερ ἐν Βαυρέϊτ», *Ἀπαντα*, Ε', σ. 56-61: 61. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στὴν ἐκδόσιν τῶν Ἀπάντων τοῦ Ροϊδῆ σὲ ἐπιμέλεια τοῦ Ἄλκη Αγγέλου, ἐνῶ στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κειμένου ἡ πόλη Bayreuth μεταγράφεται Βαυρέϊτ, ὅπως τὴν εἶχε μεταγλωττίσει καὶ ὁ Ροϊδῆς, στὸν τίτλο τῆς μελέτης, στὰ περιεχόμενα τοῦ τόμου ὁ τόνος ἔχει ἀναβιβαστεῖ: Βαυρέϊτ. Ἐπίσης ἔχει ἀλλάξει ἡ ὀρθογραφία ἀπὸ Βαϊρέϊτ σὲ Βαυρέϊτ (πιθανόν ἀκολουθώντας τὶς προηγούμενες ἐκδόσεις (τῶν Ἀπάντων σὲ ἐπιμέλεια Φωτιάδῃ καὶ στὰ Ἔργα σὲ ἐπιμέλεια Πετροκόκκινου-Ἀνδρεάδῃ), ὅπου ὁμως ὁ τονισμὸς ἔχει

προσπαθώντας να επαινέσει το κείμενο που προλογίζει. Η υπερβολή αυτή του Ροΐδη οφείλεται, κατά τη γνώμη μου, στον τρόπο που λειτουργούσε η κριτική του σκέψη, την οποία θα αναπτύξω σε ξεχωριστή μελέτη. Σχετικά με το κείμενο της Αγγλίδας λογίας, που δημοσιεύθηκε στο *Άστυ* την επομένη του προλόγου του Ροΐδη, ενδιαφέρον έχει να σχολιάσουμε ένα ζήτημα, που την εποχή εκείνη, συζητούνταν όλο και περισσότερο, εκείνο που υποστήριζε ότι η βαγκνερική δημιουργία έχει τις ρίζες της στον λαό:

Γνωστή εἶνε ἡ γνώμη, καθ' ἣν πᾶσα ἐκτὸς τέχνης δημιουργία κυφορεῖται εἰς τὰ σπλάχνα τοῦ λαοῦ, τὰ δὲ δράματα τοῦ Βάγνερ, ἦσαν γέννημα τῆς ἐπαναστάσεως τοῦ 1848, ὅπως καὶ τὰ ἀριστουργήματα τῆς λεγομένης Αναγεννήσεως προιόντα τῆς θρησκευτικῆς ἀναζυμώσεως τοῦ λήγοντος μέσου αἰῶνος. Ἄν ἀληθεύῃ τοῦτο, πρέπει τότε νὰ ἐξαρτήσωμεν τὴν πρόοδον τῆς τέχνης τοῦ μέλλοντος, ἐκ νέας λαϊκῆς ὠθήσεως, ἀποβλεπούσης οὐχὶ εἰς μουσικὰς, ἀλλ' εἰς πολιτικὰς καὶ κοινωνικὰς μεταρρυθμίσεις.<sup>905</sup>

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως τα θέματα που θίγει ο Ροΐδης έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ο σχολιασμός και η αποτίμησή τους όμως, σε επίπεδο θεωρητικό, χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής, καθώς, όπως είπαμε, συχνά ο στόχος του ευφυούς αυτού συγγραφέα δεν ήταν πάντα το λογικό συμπέρασμα μιας επιχειρηματολογίας, αλλά η ευφάνταστη διαδρομή της.

---

παραμένει ορθός στον τίτλο του κειμένου: Βαϋρεΐτ. Στην αναδημοσίευση του κειμένου αυτού στον τόμο *Αφηγηματικά Κείμενα* σε επιμέλεια Δημήτρη Δημηρούλη (Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2005), διατηρείται η γραφή Βαϋρεΐτ και στον τίτλο (βλ. περιεχόμενα) αλλά και εντός του κειμένου (σ. 399- 404: 403).

<sup>905</sup> Κόμησσα Γαλλοβέϋ, «Ἐπιφυλλίς τοῦ Ἄστεως. Ὁ Βάγνερ ἐν Βαῖρεΐτ, Β'», *Τὸ Ἄστυ*, 15.2.1895.

## 27. Ο Wagner εκπρόσωπος του γερμανικού πνεύματος (1896).

Η σύνδεση του ονόματος του Wagner με το γερμανικό πνεύμα είναι κάτι που έχουμε εντοπίσει ήδη από το 1873, όταν ο Αθανάσιος Ευταξίας θεωρούσε πως η γερμανική μουσική ήταν η μόνη κατάλληλη μουσική για το ελληνικό έθνος, και έδινε ως κατεξοχήν παραδείγματα έργα του Mozart και του Wagner.<sup>906</sup> Αλλά και στα 1883, όταν σε εκτενές κείμενο αφιερωμένο στα «Εκπαιδευτικά μας», ο συντάκτης της *Ακροπόλεως* σημείωνε πως

τὸ γερμανικὸν ἔθνος, ἐφ' ὅσον ἡ λάμψις τῆς λόγχης τοῦ Wotan καὶ τὰ πολεμικὰ ἔργα τῆς ἡρώϊδος Brünhilde καὶ τὸ πολεμικὸν κέρας τοῦ Siegfried ἠλέκτριζε καὶ τοιαῦτα ἦσαν τὰ ιδεώδη αὐτοῦ, ὁποῖον ἦν τὸ ραγδαῖον καὶ σθεναρὸν καὶ ἡ βία τῶν ἀδαμάστων τούτων πολεμιστῶν,<sup>907</sup>

ταύτιζε τους ἥρωες του Wagner με τον γερμανισμό, αν και εδώ αποδίδοντας αυτό μάλλον στην ρώμη και τη δύναμη παρά στην πνευματικότητα, όπως στην περίπτωση του Ευταξία. Στο ίδιο έντυπο, κάποια χρόνια αργότερα το όνομα του Wagner εμφανιζόταν σε ένα κείμενο αφιερωμένο στο «Ἐθνικὸν Θέατρον».<sup>908</sup> Σε αυτό, με αφορμή το αίτημα να δημιουργηθεί εθνικό θέατρο στην Ελλάδα, ο συντάκτης σημείωνε πως οι άλλες χώρες της Ευρώπης έχουν εθνικά δράματα που υψώνουν το εθνικό φρόνημα και ενδυναμώνουν την «αὐτοπεποιθήσιν εἰς τοὺς λαοὺς»,<sup>909</sup> δίνοντας τα εξής παραδείγματα (η υπογράμμιση δική μου):

Τὰ δράματα τοῦ Κλόπστοκ, τοῦ Σίλλερ καὶ τὰ μελοδράματα, τὰ ἐθνικώτατα τοῦ Βάγγερ ἐν Γερμανίᾳ, τὰ δράματα τοῦ Κορνηλίου, τοῦ Δουμᾶ, καὶ ἰδίως τοῦ Οὐγκῶ ἐν Γαλλίᾳ, ὁ Σαίξπηρ καὶ ὁ Βύρων ἐν Ἀγγλίᾳ, ὁ Μανζόνης καὶ οἱ μελοδραματοῦργοι ἐν Ἰταλίᾳ καὶ τὰ ἀπαράμιλλα ἐθνικῶν δραμάτων ὑποδείγματα τῆς ἰσπανικῆς δραματοουργίας συνετέλεσαν εἰς τὴν ἀνύψωσιν καὶ τὴν δόξαν τὴν ἀθάνατον τῶν λαῶν τούτων.<sup>910</sup>

Στην Αθήνα του 1887, το εθνικό δράμα μπορεί να εκπροσωπείται εξίσου από ένα δραματικό ή από ένα μελοδραματικό έργο, ενώ ως προς το γερμανικό εθνικό θέατρο, ο Wagner κρίνεται ο «εθνικώτατος».

Στο ίδιο ακριβώς πνεύμα κινείται και ένα, κατά ένδεκα έτη, μεταγενέστερο κείμενο, το οποίο προβάλλεται η σημασία της ύπαρξης εθνικού θεάτρου για την ανύψωση του εθνικού αισθήματος. «Ἡ τέχνη εἶνε ἡ ψυχὴ ἑνὸς ἔθνους», έγραφε ο

<sup>906</sup> Αθ. Π. Ευτ., «Ἡ ἐν Βόννη μουσικὴ πανήγυρις εἰς ἀνάμνησιν τοῦ Ροβέρτου Σχιουμάννου, I.», *Κλειῶ* (Τεργέστης), 1/13.9.1873. Βλ. και εδώ αρ. 6.

<sup>907</sup> «Τὰ Ἐκπαιδευτικά μας», *Ἀκρόπολις*, 17.11.1883 (η πρώτη από τις τέσσερις συνέχειες).

<sup>908</sup> Φ., «Ἐθνικὸν Θέατρον», *Ἀκρόπολις*, 22.12.1887.

<sup>909</sup> Ο.π.

<sup>910</sup> Ο.π.

«Φιλότεχνος», στο *Άστυ* τον Νοέμβριο του 1898,<sup>911</sup> σημειώνοντας πως σε όλες τις πόλεις υπάρχουν θέατρα και ωδεία που φροντίζουν οι αρχές του τόπου, και σε αυτά χρωστούν οι λαοί τη δόξα τους:

Ἡ Γαλλία ὀφείλει τὴν δόξαν τῆς εἰς τὴν τέχνην, ἣτις ἐκεῖ πολλάκις ἐξυψώθη εἰς τὰ ἰδανικώτερα ὕψη. Ἡ Γερμανία δὲν θὰ ἐθαυμάζετο ὑφ' ὅλου τοῦ κόσμου, εἰάν ἡ τέχνη δὲν εἶχε φθάσει ἐκεῖ εἰς τὴν περιωπὴν, εἰς ἣν ὕψωσαν αὐτὴν τὰ καλλιτεχνικὰ τέκνα τῆς. Δὲν εἶναι ὁ Βίσμαρκ, ἀλλὰ ὁ Βετόβεν, ὁ Μότσαρτ, ὁ Μένδελσων, ὁ Βάγνερ, καὶ οἱ ἄλλοι γίγαντες τῆς τέχνης, οἱ ἐνώσαντες τὴν Γερμανίαν καὶ οἱ δημιουργήσαντες ἐκείνην τὴν ἀκλόνητον δύναμιν, ἣτις ἐπιβάλλει τὸ σέβας καὶ τὸν θαυμασμὸν εἰς ὅλον τὸν πολιτισμένον κόσμον.<sup>912</sup>

Το κείμενο αυτό υπογράφει ο «Φιλότεχνος», που αποτελεί ψευδώνυμο αρκετών συγγραφέων της εποχής εκείνης.<sup>913</sup> Από τους γνωστότερους που το χρησιμοποιούσαν, ο πιθανότερος να κρύβεται πίσω από αυτό, ήταν ο Παύλος Νιρβάνας, ο οποίος καλούσε, ουσιαστικά, τους συμπατριώτες του να φτιάξουν ένα «ελληνικό Bayreuth». Το αίτημα αυτό, όπως θα δούμε θα επανέλθει λίγα χρόνια αργότερα.

Σχετικά με τον χαρακτήρα της «γερμανικότητας» και την πρόσληψή της, εκφράστηκαν κάποιες απόψεις με αφορμή την μουσική του Mendelssohn, που αν και αφορούν μερικώς τον Wagner, θα τις εξετάσουμε εδώ καθώς δίνουν την ακριβή εικόνα της αντίληψης για το γερμανικό πνεύμα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τον Ιανουάριο του 1896, η νεοορθητική «Ἐταιρία ὑπὲρ τῆς διδασκαλίας ἀρχαίων δραμάτων» του Μιστριώτη αποφάσισε να εντάξει στους επερχόμενους Ολυμπιακούς Αγώνες την παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή παιγμένη στα αρχαία ελληνικά, και με μουσική των χορικών από τον γραμματέα της εταιρείας Ιωάννη Σακελλαρίδη.<sup>914</sup> Το γεγονός ότι προτιμήθηκε να συντεθεί μουσική από τον Σακελλαρίδη, αντί να χρησιμοποιηθεί η προϋπάρχουσα και ήδη δοκιμασμένη σε αθηναϊκή παράσταση μουσική του Mendelssohn,<sup>915</sup> προκάλεσε κάποια αντιδράσεις. Η απάντηση σε αυτές (δια της *Πρωΐας*) ήταν ότι ο Γερμανός συνθέτης συνέθεσε μουσική με βάση την γερμανική μετάφραση και όχι το αρχαίο ελληνικό κείμενο με αποτέλεσμα η μουσική

<sup>911</sup> Φιλότεχνος, «Καλλιτεχνικά Ζητήματα. Τὸ Δημοτικὸν Θέατρον καὶ οἱ μελοδραματικοὶ θίασοι», *Τὸ Ἄστυ*, 16.11.1898.

<sup>912</sup> Ο.π.

<sup>913</sup> Βλ. σχετικά, Ντελόπουλος, *ό.π.*

<sup>914</sup> Βλ. «Ἡ παράστασις τῆς *Αντιγόνης*», *Πρωΐα*, 11.1.1896. Πρβλ. καὶ Γιάννης Σιδέρης, *Τὸ Ἀρχαῖο Θέατρο στὴ Νέα Ἑλληνικὴ Σκηνή (1871-1932)*, Ἀθήνα, Ἰκαρος, [1976], σ. 116-128· Αναστασία Α. Σιώψη, *Ἡ νεοελληνικὴ πολιτισμικὴ φυσιογνωμία μέσα ἀπὸ τὸ ρόλο τῆς μουσικῆς σε ἀναβιώσεις τοῦ ἀρχαίου δράματος. Μουσικὲς διαδρομὲς ὡς ἀντανακλάσεις τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας στὴ νεότερη*, Ἀθήνα, Gutenberg, 2012, σ. 33-36.

<sup>915</sup> Στις 7 Δεκεμβρίου του 1867 (ὥρα 11.30 το πρωί), στο πλαίσιο των εορτασμών των γάμων του Γεωργίου του Α' και της Όλγας, ἀπὸ τον θίασο Βονασσέρα-Αλεξιάδη καὶ σε μετάφραση Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ, βλ. Γιάννης Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 42-45. Ἐπίσης τὸ ἔργο ἀνέβηκε, καὶ πάλι σε μετάφραση τοῦ Ραγκαβῆ καὶ μουσικὴ τοῦ Mendelssohn καὶ στον εορτασμό των 25 ετών τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου Α', τον Οκτώβριο του 1888, στο Θέατρο Ἀθηνῶν (τὸ νέο θέατρο τοῦ Συγγρού), βλ., *ό.π.*, σ. 79-87.



να είναι «γερμανική»:

Ὁ Μένδελσών δὲν ἐμελοποίησε τὸ κείμενο τοῦ δράματος, ἀλλὰ τὴν Γερμανικὴν αὐτοῦ μετάφρασιν, καὶ τὰ μέλη αὐτοῦ, ὅσον ἕξοχα καὶ ἂν εἶναι, εἶναι μέλη Γερμανικά. Ἐν ᾧ διὰ τὴν διδασκαλίαν τοῦ δράματος ἐν τῇ ἀθανάτῳ γλώσσῃ, ἐν ἣ ὁ ἀριστοτέχνης ποιητὴς ἐποίησεν αὐτό, ἀπαιτοῦνται μέλη σύμφωνα πρὸς τὰς λέξεις καὶ τὸν ρυθμὸν τοῦ ἀρχαίου κειμένου· καὶ τοιαῦτα εἶναι τὰ ὑπὸ τοῦ κ. Σακελλαρίδου συντεθέντα.<sup>916</sup>

Δηλαδή, ἡ μουσικὴ που ἔχει χρησιμοποιήσει τὴν γερμανικὴ γλώσσα, τὴ γερμανικὴ προσωδία, γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι γερμανικὴ, ἔλεγε τὸ Δ.Σ. τῆς Εταιρίας, εκφράζοντας οὐσιαστικὰ τὴν θέση τοῦ Μιστριώτη.

Σε ἀπάντησιν αὐτῆς τῆς ἀποψῆς, δημοσιεύθηκε τὴν επομένη, στοῖς ἴδιο ἐντυπο, ἓνα κείμενο υπογεγραμμένο ἀπὸ κάποιον «ειδικό», ὁ ὁποῖος ἐξηγοῦσε πὼς παρότι ὁ Mendelssohn εἶχε ὄντως χρησιμοποιήσει γερμανικὴ μετάφραση γιὰ νὰ συνθέσει τὴ μουσικὴ τῶν χορικῶν, ἡ μετάφραση αὐτὴ εἶχε ἀκολουθήσει τὰ ἀρχαία μέτρα, καὶ εἰδικὰ γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ παράστασιν τοῦ 1888, εἶχε προσαρμόσει με ἀκρίβεια τὴν μουσικὴ πρὸς τὰ μέτρα αὐτὰ ὁ Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης. Ἀλλὰ οὕτως ἢ ἄλλως:

Μουσικὴν δὲ ἄγνοιαν ἐμφαίνει, ἂν τις γράφῃ ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ Μενδελσῶνος εἶναι γερμανικὴ, διότι ὅποιοιδήποτε μέλος ἂν μὲν ἑναρμονισθῇ κατὰ τοὺς αὐστηροὺς τῆς τέχνης κανόνας θὰ λέγεται μουσικὴ γερμανικὴ, ἂν δ' ἐπὶ τὸ ἀπλούστερον φιλοτεχνηθῇ ἢ πολυφωνία τότε θὰ καλῆται ἰταλικὴ, κ.τ.λ.<sup>917</sup>

Τὴν θέση αὐτὴ τοῦ ἀνώνυμου εἰδικοῦ, ὅτι δηλαδή ἡ εθνικότητα τῆς μουσικῆς σχετίζεται με τὸ μέγεθος τῆς αὐστηρότητας τῆς μουσικῆς φόρμας, βρῆκε σύμφωνο καὶ τὸν ἀνώνυμο συντάκτη τῆς *Ἐφημερίδος*, ὁ ὁποῖος τὴν επομένη ἀναδημοσίευσε τὸ παραπάνω χωρίο προσθέτοντας μίαν παράγραφον, γιὰ νὰ γίνῃ ἀκόμη πιο συγκεκριμένος:

Μὲ τὴν παρατήρησιν ὅτι ἡ ἔκφρασις «γερμανικὴ μουσικὴ» δύναται νὰ νοῆται καὶ ὑπὸ ἄλλας ἐπόψεις ἢ τὴν καθαρῶς τεχνικὴν ἔποψιν τῶν ἁρμονιῶν καὶ συμφωνιῶν. Οὕτω γερμανικὸν δυνάμεθα νὰ ὀνομάσωμεν ἔργον τι εἴτε εἰς τὴν μουσικὴν ἀνήκει, εἴτε εἰς ἄλλον κύκλον τῆς καλλιτεχνίας, διὰ τὴν σφραγίδα τῆς βαθύτητος τὴν ὁποῖαν φέρει, καὶ διὰ τὸν μεταφυσικὸν χαρακτῆρα του, διὰ τὴν δύναμιν μὲ τὴν ὁποῖαν κατόρθωσε νὰ ἀναπαραστήσῃ κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον τὴν γερμανικὴν ψυχὴν. Ὅταν λέγομεν «ἑλληνικὴ τραγωδία» δὲν ἐννοοῦμεν μόνον ἔργον τηροῦν τὴν ἐνότητα τοῦ χρόνου καὶ τοῦ τόπου, ἀλλὰ κατὰ οὐσιαστικώτερον. Δὲν ἀρκεῖ νὰ γράψῃ τις στροφάς, ἀντιστροφάς καὶ ἐπὶ εἰς περίπλοκα μέτρα διὰ νὰ εἴπωμεν ὅτι πινδαρίζει, οὔτε νὰ γινώσκῃ τὴν τέχνην τῶν σοφῶν ἁρμονιῶν καὶ ἐνοργανώσεων διὰ νὰ εἶνε Βάγνερ, καὶ οὕτω καθ'

<sup>916</sup> «Ἡ παράστασις τῆς *Ἀντιγόνης*», *Πρωΐα*, 11.1.1896.

<sup>917</sup> *Ο.π.*, 12.1.1896.

έξῆς.<sup>918</sup>

Εδώ πλέον η γερμανικότητα συνδέεται άρρηκτα με την πνευματικότητα. Τα τεχνικά χαρακτηριστικά (π.χ. αυστηροί αρμονικοί κανόνες) είναι το αναγκαστικό αποτέλεσμα αυτής της πνευματικότητας, η οποία είναι υπεύθυνη για την έκφραση της «γερμανικής ψυχής». Δεν αρκεί να μιμηθεί κανείς το ύφος της αρχαίας τραγωδίας, αν δεν ακολουθήσει και το ήθος αυτής. Δεν αρκεί να γράψει κανείς βαγκνερικές αρμονίες για να γίνει Wagner.

---

<sup>918</sup> *Εφημερίς*, 13.1.1896.

## 28. Wagner και μουσικός χερντερισμός. Γεώργιος Τσοκόπουλος «Ἐθνικὴ μουσική» (1898).

Ο Γεώργιος Τσοκόπουλος (1871-1923), γνωστότερος σήμερα για τη δημοσιογραφική του δραστηριότητα, αλλά και την συγγραφή των λιμπρέτων οπερετών (Περουζέ και Στοιχειωμένο Γεφύρι του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, Πόλεμος εν Πολέμω του Σαμάρα – σε συνεργασία με τον Δεληκατερίνη), και λιγότερο, ή καθόλου, για την διεύθυνση της Μουσικῆς Ἐφημερίδος κατά την δεύτερη περίοδο κυκλοφορίας της (1896),<sup>919</sup> ενδιαφερόταν ιδιαίτερος για τα μουσικά ζητήματα του τόπου του. Σπουδαστής του Ωδείου Αθηνών,<sup>920</sup> αλλά και ιδρυτικό μέλος της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών,<sup>921</sup> ο Τσοκόπουλος είχε δημοσιεύσει αρκετά κείμενα για τη μουσική και την θεατρική ζωή,<sup>922</sup> ενώ σχεδίαζε να συγγράψει και εκτενή ιστορία της ελληνικής μουσικής.<sup>923</sup>

Το ενδιαφέρον του για το ζήτημα της ελληνικής μουσικής χρονολογείται τουλάχιστον από το 1891, όταν, σχολιάζοντας, την ονομασία του πρώτου ελληνικού μελοδραματικού θιάσου («Ἐλληνικὸν Μελόδραμα»), επεσήμαινε ότι το μόνο ελληνικό στον θίασο αυτόν ήταν η γλώσσα στην οποία τραγουδούσαν οι καλλιτέχνες, ενώ όλα τα υπόλοιπα (συνθέτης, υπόθεση των έργων, μουσικό ύφος και κάποιιοι τραγουδιστές) ήταν ξένα.<sup>924</sup> Οι ανησυχίες του Τσοκόπουλου σχετικά με την ελληνική μουσική,

<sup>919</sup> Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἡ Μουσικὴ Ἐφημερίς καὶ ἡ ἄγνωστη ἱστορία της (1893-1896)», ὁ.π.

<sup>920</sup> Βλ. και Μαθητολόγιον Ἀρχόνων Α' και Βιβλίον Ἐξετάσεων 1887-1888 (Αρχεῖο Ωδείου Αθηνών).

<sup>921</sup> Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Καλλιτεχνία. Ἡ μουσικὴ μας», *Ἡ Ἑλλάς κατὰ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνας τοῦ 1896. Πανελλήνιον Εἰκονογραφημένον Λεύκωμα*, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1896, σ. 346-349: 348.

<sup>922</sup> Εκτός ἀπὸ το κείμενο που θα σχολιάσουμε ἐδῶ, βλ. ενδεικτικά: το ἀρθρο του στο λεύκωμα για τους Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες («Ἡ μουσικὴ μας», ὁ.π.), «Ἐλληνικὸν Μελόδραμα», *Τὸ Ἄστυ*, 19.6.1891, «Αἱ Αθήναι διασκεδάζουσι, Α'». *Τὸ Ἐλληνικὸν θέατρον*, *Ἐβδομάς* 28 (13.7.1891), σ. 5-7, «Αἱ Αθήναι διασκεδάζουσι, Β'». *Τὸ Γαλλικὸν Κωμειδύλλιον*, *Ἐβδομάς* 30 (27.7.1891), σ. 6-8, «Αἱ Αθήναι διασκεδάζουσι, Γ'». *Τὸ Ἐλληνικὸν Μελόδραμα*, *Ἐβδομάς* 31 (3.8.1891), σ. 7-8, «Αἱ Αθήναι διασκεδάζουσι, Δ'». *Τὸ Κωμειδύλλιον μας*, *Ἐβδομάς* 33 (5.10.1891), σ. 7-9, «*Τὸ Θέατρον Μπούκουρα*», *Τὸ Ἄστυ*, 22.11.1898, «*Ὁ Σουρῆς ἠθοποιός*», *Τὸ Ἄστυ*, 29.11.1898, «Ἡ μουσικὴ ἄλλοτε καὶ τώρα», *Τὸ Ἄστυ*, 30.11.1898, «Ἡ κριτικὴ ἐν τῷ Νεοελληνικῷ Θεάτρῳ», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Σκόκου τοῦ ἔτους 1891*, σ. 457-464, «*Σπυρίδων Ξύνδας*», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Σκόκου τοῦ ἔτους 1898*, σ. 372-374, «Ἡ Μουσικὴ ἐν Αθήναις ἐπὶ τῆς πρώτης δυναστείας», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Σκόκου τοῦ ἔτους 1902*, σ. 275-282, κ.ά.

<sup>923</sup> «Ὁ φίλος κ. Γ. Τσοκόπουλος ἀπὸ ἐτῶν ἤδη καταγίνεται εἰς συγγραφὴν μεγάλης ἱστορίας τῆς Μουσικῆς ἐν Ἑλλάδι. Ἐκ τοῦ βιβλίου τούτου, ὅπερ δὲν ἐπερατώθη εἰσέτι, ὁ φίλος συγγραφεὺς παρέσχεν ἡμῖν διὰ τὸν ἀνὰ χεῖρας τόμον τοῦ Ἐθνικοῦ Ἡμερολογίου τὸ τμήμα τὸ ἀφορῶν τὴν ἱστορίαν τῆς Μουσικῆς ἐν Αθήναις κατὰ τὴν πρώτην Δυναστείαν [...], «Ἡ Μουσικὴ ἐν Αθήναις ἐπὶ τῆς πρώτης δυναστείας», ὁ.π., σ. 275.

<sup>924</sup> «*Τὸ ἀληθές εἶναι ὅτι αὐτὸς ὁ προσδιορισμός, [Ἐλληνικὸν Μελόδραμα], εἶναι ὀλίγον τι κομπαστικὸς καὶ ἀπεδόθη διὰ νὰ διαθρύπτη περισσότερον τοῦ δέοντος τὴν τόσῳ εὐαίσθητον ἔθνικὴν μας φιλαυτίαν. Τὸ μελόδραμα αὐτὸ τοῦ Παραδείσου [= το θέατρο ὅπου γίνονταν οἱ παραστάσεις] λέγεται ἑλληνικόν, διότι οἱ ὑποκριταὶ ἄδουσιν ἑλληνιστί· ἀλλ' ἡ ὑπόθεσις τοῦ ἔργου εἶναι ξένη, ὁ μουσουργὸς εἶναι ξένος, τὸ ὕφος τῆς μουσικῆς ξένον, οἱ ἀοῖδοι ξένοι κατὰ τὸ πλεῖστον, ὅπως ἐμφαίνεται ἐκ τῆς φορτικῶς ξενιζούσης προφορᾶς των [...]. Ἀρκεῖ ὅτι ὁ τενόρος λέγει πρὸς τὴν πριμαδόνα: σὲ ἀγαπῶ ἀντὶ νὰ λέγη Io t'amo! Ἀρκεῖ ὅτι ὁ βαρύτενος φωνάζει: Θεέ μου! καὶ ὄχι: Dio*

εκφράστηκαν με πιο συγκεκριμένο τρόπο στο κείμενό του, «Ἐθνικὴ Μουσική», που δημοσιεύθηκε στο *Ἄστυ* επτά χρόνια αργότερα.<sup>925</sup> Σε αυτό, μιλώντας για τις εθνικές μουσικές σχολές που είχαν ιδρυθεί στην Ευρώπη, με βάση τα «ἄσματα τοῦ λαοῦ», επέκρινε τους σύγχρονους Ἕλληνες μουσουργούς που δεν αξιοποιούσαν «τὸν ἀνεκμετάλλευτον πλοῦτον τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς»,<sup>926</sup> παρότι επιστήμονες όπως ο Bourgault-Ducoudray, είχαν αναδείξει ότι «ἡ Ἑλλάς εἶνε μεταλλεῖον ἀνεξάντλητον».<sup>927</sup> Μάλιστα σημείωνε ότι χρειαζόμασταν κι εμεῖς έναν Peter Benoit (1834-1901), να προβάλλει την αξία της ελληνικῆς μουσικῆς, όπως ο Φλαμανδός συνθέτης και μουσικολόγος είχε προσπαθήσει να ευαισθητοποιήσει τους συμπατριώτες του να συνθέσουν μουσική φλαμανδική και όχι γαλλική ή γερμανική. Περιγράφοντας την «ἀπλούστατη» μέθοδο αυτή του Benoit:

Δοθέντος ὅτι ἡ μουσική ἐκπηγάζει ἀπὸ τὴν κοινωνικὴν ζωὴν τοῦ λαοῦ, ὅπως καὶ ὅλαι αἱ ἄλλαι τέχναι, ἔπρεπε ν' ἀναζητηθῶσιν αἱ μελωδία τοῦ λαοῦ, ν' ἀποκαθαρθῶσιν ἀπὸ πᾶσαν ξένην ἐπίδρασιν, νὰ παρουσιασθῶσιν οἷαι πρέπει νὰ εἶνε. Καὶ αὐτὸ μὲν ἦτο τὸ τεχνικὸν μέρος τῆς ἐργασίας. Ὅσον δ' ἀφορᾷ τὸ δημιουργικόν, καὶ αὐτὸ ἐγένετο μὲ τὴν αὐτὴν ἀριστοτεχνικὴν ἐπιμονήν. Ὅλα τὰ λαϊκὰ ποιήματα ἐτέθησαν ἐπὶ τοῦ χάρτου· ἐγράφησαν καὶ ἄλλα ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ὕφους καὶ ἡ μουσική, ἡ ὁποία ἐτάχθη ἐπάνω ἀπὸ τοὺς στίχους δὲν ἦτο δυνατὸν παρὰ νὰ εἶνε μουσικὴ σύμφωνος πρὸς αὐτούς, γνησίᾳ ἐθνικῇ,<sup>928</sup>

ο Τσοκόπουλος εξηγούσε πως την ίδια γνώμη είχε και ο Wagner, ο οποίος

Εἰς τὸ περιώνυμον ὑπόμνημα πρὸς τὸν βασιλέα τῆς Βαυαρίας εἶπε καθαρὰ ὅτι ὁ μεγαλείτερος ἐχθρὸς τῆς μουσικῆς ἀναπτύξεως ἐνὸς τόπου εἶνε ὁ κοσμοπολιτισμὸς ἐν τῇ μουσικῇ, ἡ μόνη δὲ πηγὴ ἀληθοῦς ἐμπνεύσεως, ὁ πραγματικὸς βίος τοῦ λαοῦ.<sup>929</sup>

για να προσθέσει ότι

Αργότερα μάλιστα ὁ ἴδιος ο Βάγνερ δὲν ἐδυσκολεύθη νὰ ὁμολογήσῃ ὅτι εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν περιφήμων *Ἰσματοδιδασκάλων* ἔλαβεν ὑπ' ὄψει τὸ γερμανικὸν καλλιτεχνικὸν πνεῦμα, ἡ δὲ περίφημος «Ρομάντζα τοῦ Ἀστέρος» τοῦ *Ταρχοῖζερ* ὡς καὶ τὸ «Ἐπιθαλάμιον» τοῦ *Λόεγκριν* εἶνε ἀπλούστατα διασκευαὶ λαϊκῶν

---

μιο! καὶ πρέπει νὰ μείνωμεν εὐχαριστημένοι», ΦΑΛΣΤΑΦ [= Γεώργιος Τσοκόπουλος], «Ἑλληνικὸν Μελόδραμα», *Τὸ Ἄστυ*, 19.6.1891. Βλ. σχετικά Στέλλα Κουρμπανά, «Το "πρῶτο ἐλληνικὸ μελόδραμα" καὶ οἱ διεκδικητές του», Άννα Ταμπάκη-Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ἑλληνικότητα καὶ ετερότητα: Πολιτισμικὲς διαμεσολαβήσεις καὶ ἔθνικὸς χαρακτήρας* στον 19ο αἰῶνα, Πρακτικὰ Συμποσίου, τόμος Β', Ἀθήνα, 2016, σ. 505-515.

<sup>925</sup> Γ[εώργιος] Τ[σοκόπουλος], «Ἐθνικὴ Μουσική», *Τὸ Ἄστυ*, 14.9.1898.

<sup>926</sup> Ο.π.

<sup>927</sup> Ο.π.

<sup>928</sup> Ο.π.

<sup>929</sup> Ο.π.

ἀσμάτων.<sup>930</sup>

Στο κείμενο αυτό, που ο Τσοκόπουλος συνέταξε ως απάντηση στην πληθώρα άρθρων για την εθνική μουσική που δημοσιεύονταν στον Τύπο της εποχής (το σχετικό ενδιαφέρον θα πρέπει να είχε αναζωπυρωθεί από την πρόσφατη ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897), προσοικονομεί την, μετά τριών ετών, ομότιτλη μελέτη τού Γεωργίου Λαμπελέτ (1875-1945), στην οποία ο Κερκυραίος εκπρόσωπος της Εθνικής Σχολής πρόβαλλε αντίστοιχα επιχειρήματα για την αναζήτηση της προέλευσης των στοιχείων της εθνικής τέχνης στον λαό, αλλά και τα συνέδεε με τον το έργο του Richard Wagner, όπως θα δούμε και παρακάτω.

---

<sup>930</sup> Ο.π.

## 29. «Ο τόνος είναι τὸ κέντρο τοῦ Γερμανικοῦ πνεύματος». Γιάννης Καμπύσης και η αποθέωση του γερμανισμού (1899).

Η *Τέχνη*, που εξέδιδε στην Αθήνα ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος από τον Νοέμβριο του 1898 μέχρι και τον Νοέμβριο του 1899, *Τὸ Περιοδικόν μας* που κυκλοφόρησε στον Πειραιά από τον Μάρτιο του 1900 έως και τον Απρίλιο του 1902, αλλά και ο *Διόνυσος* με εκδότες τον Δημήτρη Χατζόπουλο (τον Μποέμ), αδελφό του Κωνσταντίνου και τον Καμπύση, που έβγαине από τον Ιούλιο του 1901 έως τον Απρίλιο του 1902 στην Αθήνα, ήταν αδελφά έντυπα. Όχι μόνο γιατί τις στήλες του υπέγραφαν οι ίδιοι συγγραφείς (Παλαμάς, Νιρβάνας, Ξενόπουλος, Καμπύσης, Επισκοπόπουλος, Πορφύρας, Μαλακάσης, Παπαδιαμάντης, κ.ά.), αλλά και γιατί δημοσίευαν αντίστοιχου περιεχομένου κείμενα. Μεταφράσεις ή μελέτες για τον Nietzsche, τον Strindberg, τον Ibsen, τον Maeterlinck. Ήταν η εποχή της λεγόμενης «βορειομανίας», κατά την έκφραση που καθιέρωσε ο Γ. Τσοκόπουλος,<sup>931</sup> δηλαδή, της λατρείας της πνευματικής δημιουργίας του Βορρά (Γερμανία και Σκανδιναβία, αλλά και Ρωσία). Σε αυτό το πνευματικό πλαίσιο το ενδιαφέρον για τον Wagner παρέμεινε σταθερό και αμείωτο, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις ο λόγος έπαιρνε χαρακτήρα μανιφέστου.

Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο ο Γιάννης Καμπύσης (1872-1901) ήταν εκείνος που είχε μυήσει στον βαγκνερισμό τον Κώστα Χατζόπουλο, και, όπως θα δούμε, ήταν ο ιδανικότερος μύστης. Στο περιοδικό *Τέχνη*, που εξέδιδε ο Χατζόπουλος στα 1898-1899, ο Καμπύσης είχε δημοσιεύσει τη σειρά άρθρων «Γερμανικά Γράμματα», στα οποία έστελνε σχόλια και θέσεις για καλλιτεχνικά ζητήματα από τη Γερμανία (βασικά το Μόναχο), όπου διέμενε τότε. Σε αυτά, υπάρχουν αρκετές αναφορές στον Wagner,<sup>932</sup> κάποιες από τις οποίες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως, π.χ., η αναφορά σε σχόλιο που ο Nietzsche κάνει με αφορμή την *Carmen* του Bizet:

[...] Ποτὲς ὁ Διόνυσος δὲν θὰ αἰστάνθηκε τόση λατρεία. Ἀθάνατη κέσὺ Κάρμεν! Σε ποιά τάχα ρεντουῦτα νὰ σὲ αἰστάνθηκε τόσο ὁ Νίτσε γιὰ νὰ σὲ ρίξει κατάμουτρα τοῦ Βάγνερ μὲ τὴ ζωὴ σου, μὲ τὴν ὑγεία σου!... Ζωὴ πόσο εἶσαι γλυκειά, πόσο σ' ἔχω ἀδικήσει [...].<sup>933</sup>

<sup>931</sup> Γ.Β. Τσοκόπουλος, «Θεατρικὴ κίνησις. Δημ. Κορομηλᾶ, *Εὐρυμέδη*, Πολ. Δημητρακοπούλου, *Ἀπὸ τῆς γῆς στὸν οὐρανόν*, Γρ. Ξενοπούλου, *Ὁ Τρίτος*», *Τὰ Ὀλύμπια* 5 (9.12.1895), σ. 39-40. Ο Τσοκόπουλος χρησιμοποίησε τον ὄρο «Βορειομανία», σχολιάζοντας τις ξένες επιρροές στο ἔργο του Ξενόπουλου και ιδιαίτερος εκείνη του Ibsen (ό.π., σ. 40).

<sup>932</sup> Το ὄνομα του Wagner εμφανίζεται με κάθε αφορμή, π.χ. στην πρώτη συνέχεια των Γερμανικῶν γραμμάτων, διαβάζουμε: «Σήμερα θὰ κάμω μόνο τὴν ἐπίσκεψη στὸ φανταστικὸ ἀτελιὲ τοῦ Franz Lenbach. Κοντὰ στὰ προϋλαιο, στὴ γωνιά τῆς Louisen str. ἀπέναντι σ'ένα παλατάκι ποὺ γράφει ψηλὰ μὲ χρυσὰ σκαλιστὰ γράμματα "Ἐδῶ κατοίκησε ὁ Ριχάρδος Βάγνερ", εἶναι τὰ παλάτια τοῦ Λέμπαχ». Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ἐένος Κόσμος. Γερμανικὰ γράμματα», *Ἡ Τέχνη* 2 (Δεκέμβριος 1898), σ. 45-47: 46.

<sup>933</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ἐένος Κόσμος. Γερμανικὰ γράμματα», *Ἡ Τέχνη* 5 (Μάρτιος 1899), σ. 126-128: 127.

χωρίς όμως ο Καμπύσης να αναφέρεται ρητά στην πηγή του, δηλαδή στο δοκίμιο «Nietzsche contra Wagner», που ο Γερμανός φιλόσοφος εξέδωσε το 1889,<sup>934</sup> όταν είχε πλέον περάσει στην πλέον αντιβαγκνερική του φάση. Η αποσιώπηση αυτή πιθανόν να οφείλεται στη γενικότερη συνήθεια-στυλ του συγγραφέα να μιλά με τρόπο άμεσο χωρίς να εξηγεί (το κάνει συχνά, όπως θα δούμε), αλλά πιθανόν να οφείλεται και στην ουδέτερη στάση που ο Καμπύσης κράτησε απέναντι στην μεταστροφή του Nietzsche απέναντι στον Wagner, καθώς θαύμαζε και αγαπούσε και τους δύο φιλοσόφους, ακόμη και όταν βρισκόνταν πλέον σε αντίπαλα στρατόπεδα.

Σε κάθε περίπτωση, ο Γιάννης Καμπύσης συνέδεε με τρόπο άρρηκτο το γερμανικό πνεύμα με τον Richard Wagner, κάτι που είχε εμφανιστεί μεν στον ελληνικό λόγο από νωρίτερα, όπως είδαμε, αλλά που εδώ πλέον αποτελούσε κάτι το σχεδόν αυτονόητο:

Τὸ προσκύνημα τὸ ἀπίστευτο λαϊκὸ προσκύνημα πὸ γίνεται στὰ θέατρα, ὅταν παίζεται Βάγνερ, Σαίξπιαρ, ὁ Βαλλενστάϊν τοῦ Σίλλερ. Τὸ εἰκονοστάσιο, τὸ προσκύνημα στὰ λαϊκὰ εἰκονοστάσια τῶν ἀντιγράφων τοῦ Μπέκλιν καὶ ἄλλων παλαιῶν ζωγράφων ἢ νέων. Ἡ γενικὴ, ἢ λαϊκὴ ἐπίγνωση τῶν θεωριῶν τοῦ Νίτσε νὰ πῶ. Ἡ ἀποστήθιση, ἢ λαϊκὴ λατρεία τῶν στίχων τοῦ Γκαϊτε, τοῦ Λέναου, τοῦ Χάϊνε· ὅλα ἀφτὰ πράγματα γιὰ τὴ λεγόμενη ὑψηλότερη μόρφωση, ὅλα αὐτὰ γνωρίσματα γιὰ τὴν ἐκλεκτότερη ψυχὴ, λαϊκὰ ἐδῶ σήμερα, μὲ βυθίζουν σὲ κάποιου εἶδους σκέψεις, πὸ θὰν τις πῶ, χωρὶς ἀκόμα νὰ τολμῶ νὰν τις διακηρῶ καὶ ἀλήθειες, σκέψεις μονάχα, σπέρματα μιᾶς βαθειᾶς καινούργιας ἀντίληψης, πὸ μου γεννιέται γιὰ τὴ Γερμανικὴ ψυχὴ καὶ γιὰ τὸ Γερμανικὸ πνεῦμα καὶ πὸ θὰν τις ξαναπῶ ὅταν ὠριμάσουν καλὰ μέσα μου.<sup>935</sup>

Ο Wagner στέκεται δίπλα σε δύο μέγιστους θεατρικούς συγγραφείς, τον Shakespeare και τον Schiller, αλλά και τους ποιητές Goethe, Heine και Lenau, ως ισάξιος πνευματικός εκπρόσωπος του γερμανικού πνεύματος, που αποτελεί τη συνέχεια της ελληνικής και ιταλικής «μεγαλειότητας».<sup>936</sup> Για τον Καμπύση, «ὁ ἥλιος» της εποχής του «μόνον ἀπὸ τὴ Γερμανία θὰ ἔβγαινε».<sup>937</sup> Και αν οι θέσεις του αυτές περιγράφονται εδώ ως αυθόρμητες πρώτες εντυπώσεις, λίγους μήνες αργότερα, η σκέψη του μοιάζει να έχει ωριμάσει και να έχει κατευθυνθεί με σταθερή πορεία προς την Βαλχάλα – με μια ενδιάμεση στάση στην «Βαρμπουργή». Στο επόμενο τεύχος της *Τέχνης*, ο Καμπύσης πραγματοποίησε προσκύνημα στην «Γερμανικὴ Ἀκρόπολη»:

... Εἶναι νύχτα. Τὸ Schnellzug,<sup>938</sup> με κατεβάζει στὸ Νύρνμπεργ. [...] Καὶ στὸ βαγόνι ἢ Βαρμπουργή, Ἀκρόπολη Γερμανικὴ! ὅλο μπροστά μου ὑψόνεται. Ὡ

<sup>934</sup> Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner, Aktenstücke eines Psychologen*, Leipzig, Verlag von C. G. Naumann, 1889.

<sup>935</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ξένος Κόσμος. Γερμανικά γράμματα», *Ἡ Τέχνη* 3 (Ἰανουάριος 1899), σ. 70-72: 70.

<sup>936</sup> *Ο.π.*, σ. 71.

<sup>937</sup> *Ο.π.*, σ. 70.

<sup>938</sup> Εἶδος τρένου («ταχεία»).

τῆς ἁγίας Ἐλισάβετ κατοικητήριο! καὶ τοῦ Ἑρμαν I ἐποχή! Ὡ Τύριγγεν ἀθάνατο! Νάμε στὴ Saengersaal! Νὰ ὁ Βόλφραμ φὸν Ἑσινμπαχ καὶ ὁ Βάλτερ φὸν Φογελβάρδε κι ὁ Μπίτερολφ, ὦ νὰ κι ὁ Τανόιζερ κι οἱ ἄλλοι ἰππότες καὶ τραγουδιστάδες! Εἶμαι μπρὸς στὸν ποιητικὸν ἀγώνα! τὴν εἶδα τὴ Ὀλδα τῆς Φράγιας τὴ μιὰ μορφή!· ὦ ξαναπέστο τὸ τραγοῦδι, Τανόιζερ πὺ σῆμαθε ἢ Ἀφροδίτη τῆς Φράγιας ἢ δέφτερη μορφή! ... Βαρμπούργη μου, Γερμανικὴ Ἀκρόπολη! [...]. Τὸ Schnellzug σταματᾷ. Ξημερώνει πέρα. Φτάνω στὸ Νύρνμπεργ. Σοῦ στέλνω τὸ γράμμα μου, κ' ἐγὼ τραβάω στὸ σπίτι τοῦ προγόνου τοῦ Μπέκλιν, πηγαίνω νὰ προσκυνήσω τὸ πνεῦμα τοῦ Ἄλμπρεχτ Ντύρερ.<sup>939</sup>

Για νὰ καταλήξει τὸν Μάιο τοῦ 1899, στὸν γερμανικὸ Ὀλυμπο. Οἱ πρώτες δειλές θεωρήσεις τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος εἶχαν πλέον κατασταλάξει καὶ διαμορφωθεί, με βασικὸ ἄξονα, τὴ μουσικὴ, ἢ τὸν «Τόνο», ὅπως τὴν ἀποκαλεῖ ὁ Καμπύσης μεταγλωττίζοντας τὴ γερμανικὴ λέξη «Ton»:

...Ὁ Τόνος! Τὸν αἰσθάνομαι κυρίαρχο. Τὸν αἰσθάνομαι αὐτὸς νὰ σφίγγει τὴν Τέχνη στὴν ἐποχὴ μας. Τὸν αἰσθάνομαι νὰ μεταρσιώνει τὸ εἶναι πέραν ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ καθημερινοῦ. Τίποτις εὐρύτερο, τίποτις βαθύτερο. Τὸ ἀπέραντο, τὸ χάος! Κι ὁ τόνος εἶναι τὸ κέντρο τοῦ Γερμανικοῦ πνεύματος. Ἡ ἀφετηρία καὶ τὸ τέρμα. Ὅλη τὴ σαρακοστή ἔβρεχε ἀπὸ τόνους. Ὠδεῖα, θέατρα, σάλες, μπιραρίες, ἐκκλησίες! Ἄνοιξαν οἱ καταρράχτες τῆς μουσικῆς [...]. Ἀπὸ τὸν Παλεστρίνα, τὸ Λάχνερ καὶ τὸν Περγολέζι, ὡς τὸ Μπράμς, τὸ Βάγνερ καὶ τὸ Ριχάρδ Στράους, Ἄυδν, Αἴντελ, Γκλόκ, Μπάχ, ὦ Μπάχ! Μότσαρτ, Βέμπερ, Σιούμαν Λίστς, Σοῦμπερτ, ὦ καὶ τὸ Μπετόβεν! Ἀντηχεῖ ὁλοένα τῶν τόνων ἢ ἀρμονία καὶ ἡ γλυκομυριστότατη ὁμίχλη πὺ περιζώνει τὴν ψυχὴ μου, Ὁ Freunde, nicht diese Toene! ὦ Μπετόβεν διαχυτότερε ἀπὸ κάθε ἀστέρι! φλογιστικώτερε ἀπὸ κάθε Ἥλιο!...

... Ὁ Τόνος! Ἡ ἀφετηρία τῆς Γερμανικῆς τέχνης καὶ τὸ τέρμα! [...].

... Καὶ τ' εἶναι ἡ νέα μουσικὴ; Ὁ Βάλτερ φὸν Στόλτσινγκ, ὅπως καταστάλαξε τὸ τραγοῦδι τοῦ τὴν ἔδειξε τάχα; Κ' εἶναι ἀλήθεια ἢ οὐβερούρα τῶν *Raψωδῶν τοῦ Νύρνμπεργ* ἢ τελευταία ἐξέλιξη, ἢ ὁ δρόμος σὲ νέα πηγὴ; Ἀλλὰ λοιπὸν ὑπάρχουν δύο κόσμοι; Τοῦ ἐγὼ μας καὶ τοῦ ἀπείρου; ὦ πῶς ἀπατᾶ, πῶς ἀπατᾶ ἢ ψυχικὴ μας διάθεση. Τὸν ἀκούω τὸ Βάγνερ; Ἀκούω τὴν οὐβερούρα τῶν *Meistersinger von Nurenberg* τοὺς ρεμβασμοὺς τοῦ Ἄνς Σάξ, τὸ τραγοῦδι τοῦ Βάλτερ φὸν Στόλτσινγκ; Χάνομαι ἀπὸ τὸ ἐγὼ μου, χάνομε κι ἀπ' τὸ ἀπειρο καὶ τὸ νοιώθω: εἶμαι σκλάβος στὸ ἐγὼ τοῦ Βάγνερ! Ἔχει δίκιο ὁ Νίτσε: δὲν ἐβγήκε τίποτες ἀπὸ τὴν Ἀλήθεια τοῦ Βάγνερ, ἀλλὰ γι' αὐτὸ ἴσως εἶναι θαυμαστότερος· πῶς κατόρθωσε ἓνας ἄνθρωπος νὰ πλάσει εἰδῶλα καὶ νὰν τὰ στηρίξει καὶ νὰν τὰ ζήσει κι ὠϊμένα, ἴσως, νὰν τοὺς δώσει τὴ δύναμη τῆς διαίωσης τοῦ εἶδους τῶν; Ἔχει δίκιο ὁ Νίτσε: ὁ Βάγνερ εἶναι κόλακας, λαοπλάνος. Σειρήνα ἴσως. [...].

Καὶ προχθὲς ἐπαίχθηκε ὁ Ζαρατούστρας τοῦ Ριχάρδου Στράους. Δὲ

<sup>939</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ἐένος Κόσμος. Γερμανικὰ γράμματα», *Ἡ Τέχνη* 4 (Φεβρουάριος 1899), σ. 96.



μπορῶ νὰ μιλήσω τίποτες. Ὅσο τὴν ἄκουγα βρισκόμουν κάτω ἀπὸ μιὰ γοτθικὴ καμάρα. Ἡ ἐντύπωσή μου εἶταν ἀλιώτικη τὴν ὥρα ἐκείνη. Ὅτι ἀκουσα δὲν εἶταν ὁ Ζαρατούστρας πὺ εἴξερα· ἄλλα μοτίβα, ἄλλη ὑπόσταση. Ὅμως αἰστάνθηκα τὴ νέα μουσικὴ. Ναί! Σήμερα ὁ Στράους ἐπῆρε τὸ διαβατήριον νὰ γυρίσει τὸν κόσμον [...]. Ὁ Ζαρατούστρας τοῦ Νίτσε ἀνεβάζει τὴ φιλοσοφία στὴ μουσικὴ. Ὁ Ζαρατούστρας τοῦ Στράους, ἐμπνευσμένος ἀπὸ κείνον κατεβάζει τὴ μουσικὴ, ὄχι πιά στὴν ποίηση πὺ τὴν κατέβασε ὁ Βάγνερ, ἀλλὰ στὴν πρόζα· Εἶναι τάχα αὐτὸ ντεκαντάνς; Δὲν ξέρω πιά! Ὅτι ξέρω εἶναι πὺς ὁ Στράους σήμερα μὲ κατέπληξε χωρὶς νὰ μὲ μεταρσιώσει. Δὲ μπορῶ, θὰ δόσω ἓνα μοτίβο. Νά, ἀπὸ τὸ «Tanzlied».<sup>940</sup>

Και ἀκολουθοῦσαν δύο μέτρα ἀπὸ «Tanzlied» τοῦ *Also sprach Zarathustra* τοῦ Richard Strauss.

Ὁ Γιάννης Καμπύσης υπῆρξε ἓνας ἀληθινὸς ἀπόστολος τοῦ γερμανισμοῦ στὴν Ελλάδα. Σε ἓνα κείμενό του τῆς ἴδιας ἐποχῆς σημειώνει: «ὦ Γερμανία! νὰ σέχα πατρίδα!»,<sup>941</sup> ἐνῶ τὸ παραπάνω κείμενο-μανιφέστο ἐκκλίνει με τὴν ευχὴ πὺς «ἡ γλυκεῖα [τ]οῦ ἡ Ἑλλάδα θά...».<sup>942</sup> «Θα ἀκολουθήσει τὴ Γερμανία στα βήματά τῆς τέχνης τῆς», θα συμπληρώναμε εμεῖς. Καὶ ὅπου τέχνη, γιὰ τὴ Γερμανία, εἶναι ἡ μουσικὴ: «Ὁ Τόνος! Ἡ ἀφετηρία τῆς Γερμανικῆς τέχνης καὶ τὸ τέρμα!».

Ὡς πρὸς τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, στο κείμενο αὐτό, ἀναφέρεται γιὰ πρώτη, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, φορὰ ὁ ὅρος «νέα μουσικὴ». Μέχρι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, ἡ ἐννοια τῆς προόδου στὴ μουσικὴ περικλειόταν στὸν ὅρο «μουσικὴ τοῦ μέλλοντος», πὺ βέβαια σημαίνει κάτι πολὺ συγκεκριμένο καὶ πὺ συνήθως ταυτιζόταν ἀπόλυτα με τὴ μουσικὴ τοῦ Wagner καὶ ὅσους ἀκολουθήσαν τὴ σχολὴ του. Ἐδῶ ὁ ὅρος «νέα μουσικὴ» χρησιμοποιεῖται με ἄλλη σημασία. Με τὴν κυριολεκτικὴ σημασία τοῦ ὅρου. Δὲν εἶναι τυχαίον ὅτι τὸ παράδειγμα πὺ χρησιμοποιεῖ ὁ ὁ Καμπύσης ὅταν ἀναρωτιέται «τ' εἶναι ἡ νέα μουσικὴ;», προέρχεται ἀπὸ ἓνα μουσικὸ ἔργο ποιητικῆς, τοὺς *Αρχιστραγουδιστὲς τῆς Νυρεμβέργης*, ἀλλὰ πὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἓνα ἔργο πὺ ἐξυψώνει τὴν γερμανικότητα, στα ὅρια τῆς προπαγάνδας.<sup>943</sup> Τὸ τραγούδι τοῦ Walther von Stolting συμβολίζει τὴν «νέα τέχνη»,<sup>944</sup> ἐνῶ τὸ μοτίβο τῆς ἀρίας αὐτῆς, τοῦ περίφημου «Preislied», ὑπάρχει καὶ στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ δράματος, δηλαδὴ σε αὐτὰ τα σημεία τοῦ ἔργου τοῦ ἀναφέρει ὁ Καμπύσης:

τ' εἶναι ἡ νέα μουσικὴ; Ὁ Βάλτερ φὸν Στόλτσινγκ, ὅπως καταστάλαξε τὸ

<sup>940</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ἐένος Κόσμος. Γερμανικὰ γράμματα», *Ἡ Τέχνη* 7 (Μάιος 1899), σ. 191-192: 192.

<sup>941</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ὁ Ψυχαρισμὸς κ' ἡ ζωὴ», *Τὸ Περιδικόν μας*, Α' (Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1900), σ. 86-89: 89.

<sup>942</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ἐένος Κόσμος. Γερμανικὰ γράμματα», *Ἡ Τέχνη* 7, ὁ.π.

<sup>943</sup> Ὁ Barry Millington (*The New Grove Guide to Wagner and his operas*, New York, Oxford University Press, 2006, σ. 94), ὀνομάζει τοὺς *Αρχιστραγουδιστὲς* «καλλιτεχνικὸ ἐξάρτημα στὴν ἰδεολογικὴ σταυροφορία τῆς δεκαετίας τοῦ 1860: μιὰ σταυροφορία ἀναβίωσης τοῦ "γερμανικοῦ πνεύματος" καὶ ἀποκαθαροῦ τοῦ ἀπὸ ξένα στοιχεῖα, βασικά του εβραϊκοῦ».

<sup>944</sup> Carl Dahlhaus, *Τὰ μουσικὰ δράματα τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ*, Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2010, σ. 114.

τραγοῦδι του τὴν ἔδειξε τάχα; Κ' εἶναι ἀλήθεια ἢ οὐβερτούρα τῶν *Ραψωδῶν τοῦ Νύρνμπεργ* ἢ τελευταία ἐξέλιξη, ἢ ὁ δρόμος σὲ νέα πηγὴ;

«Νέα μουσική» ἀκούσε ο Καμπύσης και στον *Ζαρατούστρα*, που τόσο τον συνεπήρε πού αισθάνθηκε την ἀνάγκη να παραθέσει δύο μέτρα. Βέβαια η παράθεση μουσικής, παρτιτούρας στην αφήγηση ἦταν κάτι που ο Καμπύσης επανέλαβε, τουλάχιστον στο περιοδικό *Τέχνη*. Και στην ελληνική μετάφρασή του της *Δεσποινίδος Τζούλιας* του Strindberg, που δημοσιεύθηκε δύο τεύχη μετά από το παραπάνω κείμενο, παρατίθενται τέσσερα μέτρα μουσικής.<sup>945</sup> Μάλιστα στον πρόλόγο του ο μεταφραστής σημειώνει για τον συγγραφέα: «Ονειρεύεται ὁ Στρίντμπεργ ἀνακαίνιση τοῦ θεάτρου κ' εἶναι ἀρκετὰ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ θεάτρου τῆς Μπαῦρῳϊτ».<sup>946</sup>

Το ὄνομα του Wagner εμφανιζόταν με αρκετές αφορμές στα κείμενα του Καμπύση (ὅλα γραμμένα σε διάστημα δύο-τριῶν ετῶν). Στο κείμενό του για τον θάνατο του Nietzsche, τον Αύγουστο του 1900,<sup>947</sup> ο Καμπύσης εἶχε πολλές αφορμές να αναφερθεῖ στον Γερμανό συνθέτη, ἀλλὰ και σε μετάφρασή του τοῦ ποιήματος «Ὁ μῦθος τοῦ βασιληᾶ Φρότε (ἀπὸ τὴ Νέα Ἔδδα)», ο Καμπύσης προσθέτει μια υποσημείωση για να ἐξηγήσει, πως «ἡ Edda εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἱερὰ βιβλία τῆς Σκανδιναβικῆς μυθολογίας», που «ὅπως εἶναι γνωστό, ὁ Ριχάρδος Βάγνερ τελευταία, στὴ Γερμανία τὴν ἀπολαΐκευσε μὲ τὴν ἐπιβλητικώτατη τετραλογία του *Τὸ Δαχτυλίδι τοῦ Νιμπελουγκεν*».<sup>948</sup> Τέλος, ὅπως θα δούμε ἀναλυτικὰ στο κεφάλαιο ἔξι, ο Καμπύσης εἶχε ἐπηρεαστεῖ και σε συγγραφικὸ ἐπίπεδο ἀπὸ τον Wagner, ο οποίος εμφανίζεται ποικιλοτρόπως στο θεατρικὸ του ἔργο.

Θα ἔλεγε κανεῖς, χωρὶς διάθεση υπερβολῆς, ὅτι η μουσική, και ἰδιαίτερος η μουσική του Wagner, ξεχείλιζε ἀπὸ τὴν γραφίδα του Καμπύση, ο οποίος ἐμοιαζε να ἐνστερνίζεται τους τελευταίους στίχους ἀπὸ τους *Αρχιτραγουδιστές*: «Ἀκόμη και αν ἡ ἀγία ρωμαϊκὴ αυτοκρατορία διαλυθεῖ, εμεῖς θα ἔχουμε πάντα τὴν ἀγία γερμανικὴ τέχνη».<sup>949</sup>

<sup>945</sup> Αὔγουστος Στρίντμπεργ, «*Ἡ δεσποινίδα Τζούλια*. Νατουραλιστικὴ τραγωδία, μεταφερμένη στὸ ἑλληνικὸ ἀπὸ τὸν Γιάννη Α. Καμπύση», *Ἡ Τέχνη* 10-11 (Αὔγουστος-Σεπτέμβριος 1899), σ. 250-270: 257. Για τὴν μετάφραση αὐτὴ τοῦ Καμπύση, βλ. Μαρία Σεχοπούλου, *Ἡ πρόσληψη τοῦ Αὔγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα: Μεταφράσεις-Παραστάσεις*, διδακτορικὴ διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν, Αθήνα, 2014, σ. 41-49.

<sup>946</sup> Ὁ μεταφραστής [Γιάννης Α. Καμπύσης], «*Λίγες σημειώσεις*», *Ἡ Τέχνη* 10-11 (Αὔγουστος-Σεπτέμβριος 1899), σ. 243.

<sup>947</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «*Friedrich Nietzsche*», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Β' (Αὔγουστος 1900-Φεβρουάριος 1901), σ. 75-82.

<sup>948</sup> Γ. Κ. [= Γιάννης Καμπύσης], (μετάφραση), «Ὁ μῦθος τοῦ βασιληᾶ Φρότε (ἀπὸ τὴ Νέα Ἔδδα)», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Β' (Αὔγουστος 1900-Φεβρουάριος 1901), σ. 161-163: 161.

<sup>949</sup> «*Zerging' in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst!*». Τρίτη Πράξι, βλ. πρόχειρα: <http://www.rwagner.net/libretti/meisters/e-t-meisters.html> (τελευταία πρόσβαση, 16.2.2017).

### 30. «Τὸ θέατρον τοῦ Βάγνερ εἰς τὰς κορυφὰς τοῦ Ὀλύμπου». Γεώργιος Λαμπελέτ (1900-1).

Στις σελίδες του *Περιοδικού μας*, εκτός από τα κείμενα του Καμπύση, συναντούμε διάφορες μικρές αλλά ενδιαφέρουσες αναφορές στον Wagner,<sup>950</sup> συνήθως με κάποια μικρή ή μεγάλη αφορμή, όμως το σημαντικότερο άρθρο για τον Γερμανό συνθέτη στο περιοδικό αυτό, ήταν το γνωστό κείμενο του Λαμπελέτ «Ὁ Ριχάρδος Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ του».<sup>951</sup> Ὁ Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945), ὁ Κερκυραῖος συνθέτης καὶ μουσικολόγος, ὁ συνεργάτης καὶ στὴ συνέχεια ἀντίπαλος τοῦ Μανώλη Καλομοίρη, εἶχε εμφανιστεῖ στὴν μουσικὴ κριτικὴ ἀπὸ τὸ 1894, ἀπὸ τὴς στήλες τῆς *Μουσικῆς Ἐφημερίδος*, ποῦ ἐξέδιδε ὁ ἀδελφός του Ναπολέων. Ἀπὸ τὸ ἐντυπο αὐτὸ ὁ δεκαεννιάχρονος μουσικογράφος εἶχε ἐμπλακεῖ, ὅπως εἶδαμε, καὶ στὴν διαμάχη με τὸν Ἐμμανουήλ Ροῦδη, υπερασπιζόμενος τὴς ἀρετὲς τῆς τέχνης τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ικανότητάς τῆς ἐκφράζει (σε ἀντιδιαστολὴ με τὸν Ροῦδη, ὁ ὁποῖος υποστήριζε τὸ ἀντίθετο). Μετὰ τὴς σπουδῆς του στὸ Ὡδεῖο San Pietro a Majella τῆς Νάπολης ὁ Λαμπελέτ, ἐπέστρεψε στὴν Ἀθήνα καὶ δραστηριοποιήθηκε στὴ μουσικὴ ζωὴ τῆς πρωτεύουσας διδάσκοντας, ἀλλὰ καὶ γράφοντας μουσικὴ καὶ γιὰ τὴ μουσικὴ.

Τὸ πρῶτο σημαντικὸ δημοσίευμα τοῦ Λαμπελέτ μετὰ τὴν ἐπανεγκατάστασή του στὴν Ἀθήνα, ἦταν τὸ κείμενό του γιὰ τὸν Wagner. Ζώντας σε μιὰ ἐποχὴ ποῦ πλέον ὁ Wagner καὶ τὸ ἔργο του εἶχαν γίνει ἀρκετὰ γνωστὰ, εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ δει ἀπὸ ἀπόσταση καὶ ψύχραιμα τὴν προσφορὰ τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ στὴν ἀνθρωπότητα, καὶ νὰ μιλήσει γιὰ τὴν ἐπιρροή ποῦ ἀσκήση καὶ στὴ μουσικὴ, ἀλλὰ καὶ στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴν λογοτεχνία, δίνοντας καὶ ἀναλύοντας συγκεκριμένα παραδείγματα. Οἱ εἰσαγωγικὲς τοῦ παράγραφοι στὸ κείμενο αὐτὸ συνοψίζουν, κατὰ τὴ γνώμη μου, τὴν σημασία τῆς συμβολῆς τοῦ Wagner στὴν παγκόσμια πνευματικὴ δημιουργία:

Ὁ Ριχάρδος Βάγνερ συγκαταλέγεται μετὰξὺ τῶν μεγάλων ἐκείνων δημιουργῶν καλλιτεχνῶν τοὺς ὁποῖους εἰς πολὺν περιεσταλμένον ἀριθμὸν ἔχει νὰ ἐπιδείξη ἡ ἱστορία τῆς τέχνης, ἡ ψυχὴ τῶν ὁποίων πολὺν μεγάλη καὶ φιλελευθέρῃ διὰ νὰ διαχυθῆ εἰς τὰ στενάχωρα ὄρια τὰ ὁποῖα μιὰ ἐποχὴ δούλη ἀκόμη πολλῶν προλήψεων καὶ παραδόσεων καθιέρωσεν εἰς τὴν τέχνην, ἀναζητεῖ πατρίδα ἰδανικωτέραν καὶ εὐρυτέραν ἔστω καὶ ἂν πρόκειται νὰ διανύσῃ πρὸς εὐρεσίν τῆς διαστήματα μακρὰ, πολὺ μακρὰ εἰς τὸν μέλλοντα χρόνον.

<sup>950</sup> Δ.Ν. Πάππος, «Καὶ λίγα γιὰ τὴ μουσικὴ μας. Αἱ συναυλίαι τῆς Μουσικῆς Ἑταιρείας», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Α' (Μάρτιος 1899-Ἰούλιος 1900), σ. 76-79· «Φύλλα δεκαπενθημέρου. Ἐνας δημιουργὸς τοῦ βαγνερικοῦ θεάτρου», *ὁ.π.*, σ. 244-245· «Ἀὔρα Δρακοπούλου, «Αἱ Συναυλίαι. Ὁ κύριος Νικολάου εἰς τὸ Ὡδεῖον», *ὁ.π.*, σ. 251-252· «Τὰ ὠραῖα γράμματα καὶ αἱ τέχναι. Ζωγραφικὴ», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Β' (Αὐγούστος 1900-Φεβρουάριος 1901), σ. 238-240· «Ἐναὶ φιλολογίαι. Γερμανικὴ Φιλολογία. Ὁ πρῶτος τόμος τῆς ἀλληλογραφίας τοῦ Νίτσε», *ὁ.π.*, σ. 357-358.

<sup>951</sup> Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ὁ Ριχάρδος Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ του. (Ἐπίδρασις τῶν ἀρχῶν τοῦ Βάγνερ ἐπὶ τῆς συγχρόνου μουσικῆς τέχνης καὶ ἐπὶ τῆς τέχνης γενικῶς)», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Β', τχ. 15 (1.10.1900), σ. 121-130 καὶ τχ. 16 (15.19.1900), σ. 147-155.

Εἶνε, δύναται κανεῖς νὰ εἶπη, οἱ καλλιτέχναι οὔτοι προκαταβολαὶ τῆς φύσεως. Τὸ ἔργον αὐτῶν εἰς διάστημα μικρὸν χρόνου προάγει τὴν τέχνην εἰς σημεῖον τοιοῦτον εἰς τὸ ὅποιον αὐτὴ ἐὰν ἤθελεν ὑπακούσῃ εἰς τοὺς περὶ φυσικῆς καὶ βαθμιαίας ἐξελίξεως νόμους θὰ προήγετο μετὰ πάροδον αἰῶνων ἴσως.

Ἐννοεῖται ὅτι οἱ δημιουργοὶ αὐτῶν τῶν νέων κόσμων, ἐπειδὴ ἀπομακρύνονται πολὺ ἐκ τῆς ἐποχῆς των, δὲν γίνονται ἀντιληπτοὶ εἰς τὸ πλεῖστον μέρος τῶν ἀνθρώπων, καὶ μόνον τὸ ἔργον των παρακολουθεῖται κατ' ἀρχὰς μὲ κάποιαν προσοχὴν καὶ ἐνδιαφέρον ἀπὸ ἐκείνους οἱ ὅποιοι, ἂν ὄχι ἄλλο, ἀντιλαμβάνονται καὶ παραδέχονται ὡς προερχομένην ἀπὸ μοιραίαν θέλησιν τὴν ἀποστολὴν τῶν προφητῶν.<sup>952</sup>

Στη συνέχεια το κείμενο λέει διάφορα σημαντικά, αλλά γνωστά στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, για τον Wagner (ὅτι ο τελευταῖος θέλησε να αναμορφώσει την ὄπερα, η οποία στην εποχή του είχε εγκλωβιστεί σε συμβατικά σχήματα, ὅτι προσπάθησε να αναδείξει τη σχέση δράματος και μουσικῆς, ὅτι και ο Gluck πολύ νωρίτερα είχε επιχειρήσει και είχε πετύχει μια αντίστοιχη αναμόρφωση του μελοδράματος στην δική του εποχή), αλλά και ἄλλα λιγότερο γνωστά και προβεβλημένα, ὅπως τα σχετικά με την αναβάθμιση του ρόλου της ὀρχήστρας:

Ἡ τελεία ἐγκατάλειψις τῶν καθιερωμένων τύπων ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἤρξατο μετέπειτα νὰ πραγματοποιηθῆται διὰ τοῦ Βερολιῶζ *Simfonia fantastica* (1830), ἰδίως δὲ διὰ τῆς τετραλογίας τοῦ Βάγνερ (1876).

Ἡ ὀρχήστρα τοῦ Βάγνερ, ἰδίως εἰς τὴν τετραλογίαν, ἀκολουθεῖ μὲ αἰσθητικὴν ἀκρίβειαν προσεγγίζουσαν τὸ τέλειον τὴν μουσικὴν ἐξέλιξιν τοῦ ἐπὶ σκηνῆς δράματος, ἐνισχύουσα αὐτὸ καὶ ἀναπληροῦσα ἐνίοτε αὐτό, καθιστῶσα οὕτω τὰ ὄργανα κύρια *dramatis personae*.

Ὡστε ἡ ὀρχήστρα τοῦ Βάγνερ συμμετέχει μὲ πολὺ κῦρος τῆς ἐπὶ σκηνῆς φωνικῆς συμφωνίας εἰς τὴν διερμηνείαν τοῦ δράματος καὶ ἡ ἀποστολὴ τῆς εἶνε πρωτίστης σπουδαιότητος καὶ ὄχι δευτερευούσης ὡς ὑπῆρξεν εἰς χεῖρας τῶν παλαιῶν [...].<sup>953</sup>

Για να συνεχίσει σημειώνοντας πως «ἡ ὀρχήστρα ἀναπληροῖ ἐνίοτε τὸ ἐπὶ σκηνῆς δράμα», κάτι που εἶναι φυσικό, αφού υπάρχουν συναισθήματα και ψυχικὲς «μεταρσιώσεις», που «μόνον ἡ μουσικὴ, ἐλευθέρα παντὸς συνδυασμοῦ, μὲ τὴν ποίησιν, δύναται νὰ πραγματοποιήσῃ τοῦτο, διὰ τῆς κατ' ἐξοχὴν ιδιότητός της, τοῦ μυστικοῦ καὶ τοῦ πλάνου».<sup>954</sup>

Στη συνέχεια, ο Λαμπελέτ υπεισέρχεται σε ζητήματα αἰσθητικῆς της μουσικῆς που ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ἀφήγηση των χαρακτηριστικῶν του Wagner και σχετίζονται περισσότερο με τὴν συμπεριφορὰ του ἤχου, τὴν ψυχοακουστικὴ και τὴν

<sup>952</sup> Ο.π., σ. 121.

<sup>953</sup> Ο.π., σ. 124-125.

<sup>954</sup> Ο.π., σ. 125.

περιγραφικότητα της μουσικής, θέματα που είχαν σχολιαστεί και στην διαμάχη του με τον Ροϊδη. Θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε πως με το κατά πέντε έτη μεταγενέστερο κείμενό του αυτό, ο Λαμπελέτ επανέρχεται στο ζήτημα της δυνατότητας της μουσικής να εκφράσει ή να περιγράψει, επιστρατεύοντας τώρα ωριμότερα και ψυχραιμότερα επιχειρήματα. Η σύγκριση των χρωμάτων της μουσικής με εκείνα της ζωγραφικής – τελευταίο κατάλοιπο της ρομαντικής «συναισθησίας» – μοιάζει να ανακινεί με ζωηρότητα την παλαιότερη αυτή κουβέντα:

[...] ή ὀρχήστρα διὰ τὸν περιγράφοντα μουσικὸν εἶνε τὸ ἡλιακὸν φάσμα τὸ φέρον τὰ διάφορα χρώματα διὰ τὸν ζωγράφον. Καὶ δὲν εἶνε παράδοξον ἐὰν εἴπωμεν ὅτι ὠρισμέναι οἰκογένειαι χρωμάτων ἀντιστοιχοῦσι πρὸς ὠρισμένας οἰκογενείας ὀργάνων.<sup>955</sup>

Για να καταλήξει απερίφραστα στο συμπέρασμα: «Ἡ μουσική, ὅμως, δὲν περιορίζεται εἰς τὸ νὰ ἐκφράσῃ μόνον τὸν χρωματισμὸν τῆς ὕλης, ἀλλὰ καὶ ἐκείνον τῆς ἰδέας ἢ τοῦ αἰσθήματος».<sup>956</sup> Δηλαδή, η μουσική μπορεί όχι απλά να περιγράφει κάτι (την ὕλη), αλλά και να εκφράζει συναισθήματα, διαθέσεις, κ.τ.λ. Την αισθητική αυτή παρέκβασή του ο Λαμπελέτ την δικαιολογεί ως απαραίτητη, καθώς, όπως σημειώνει, «ὄλαι αὐταὶ αἰ θεωρίαὶ εὐρίσκονται ἐφηρμοσμένοι εἰς τὰ ἔργα τοῦ Βάγνερ, εἰς βαθμὸν τελειότητος», ενώ αυτή η «τοῦ χρωματισμοῦ ιδιότης τοῦ Βάγνερ πολὺ ἐπέδρασεν ἐπὶ τῆς συγχρόνου πεζογραφίας καὶ ποιήσεως».<sup>957</sup>

Για την πεζογραφία ο Λαμπελέτ αναφέρεται στην επιρροή που ο Γερμανός δημιουργός άσκησε στον Gabriele d' Annunzio, έναν συγγραφέα που ο Λαμπελέτ εκτιμούσε ιδιαίτερα και είχε μεταφράσει και εκδώσει και στα ελληνικά. Μάλιστα η αναφορά του στο έργο η *Φωτιά (Il fuoco)*,<sup>958</sup> γίνεται εντυπωσιακά σύντομα σε σχέση με την έκδοση του έργου, που είχε μόλις πραγματοποιηθεί (1900). Πιο συγκεκριμένα σημειώνει ο Λαμπελέτ: «Ὁ κάλλιον παντὸς ἄλλου ἐννοήσας τὴν σημασίαν τοῦ Leitmotiv καὶ ἐφαρμόσας αὐτὸ εἰς τὰ ἔργα του ὑπῆρξε καὶ εἶνε ὁ Δ' Ἀννούντζιο, ὁ μουσικώτατος καλλιτέχνης τοῦ λόγου»,<sup>959</sup> και φέρνει το παράδειγμα των *Παρθένων των Βράχων (Le vergini delle rocce)*, που ο Ιταλός συγγραφέας είχε εκδώσει το 1895. Ως προς το Leitmotiv, το οποίο μεταφράζει ως «κυριαρχοῦν μέλος»,<sup>960</sup> ο Λαμπελέτ εξηγεί ότι ο κάθε άνθρωπος έχει τον χαρακτήρα και την προσωπικότητά του και παρότι μπορεί να βιώνει διαφορετικές συναισθηματικές και ψυχολογικές καταστάσεις η

<sup>955</sup> Ο.π., σ. 129.

<sup>956</sup> Ο.π. Μάλιστα σε ένα σημείο του κειμένου του μιλά για κάποιους που διατείνονται ότι «ἡ μουσική εἶνε συμβολική, ὅτι δηλαδή δὲν ὑπάρχουν ὠρισμέναι μουσικαὶ ἐκφράσεις ἀναγκαστικῶς ἀντιστοιχοῦσαι πρὸς ὠρισμένας ἰδέας, συναισθήματα, ἢ πράγματα, ἐκφράσεις τὰς ὁποίας ἡ φύσις αὐτῆ ὑπαγορεύει, ἀλλ' ὅτι οἱ μουσικοὶ ὠρίσαν κατὰ συνθήκην πρότυπα μελωδικὰ καὶ ἁρμονικὰ [με] τὰ ὁποῖα αὐτοὶ ἠθέλησαν νὰ διερμηνεύσουν ὠρισμένας ἰδέας, ἡ συνήθεια δὲ με τὸν χρόνον ἴσχυσε τόσον ὥστε ἀκροώμενοι μιᾶς μουσικῆς φράσεως, οἰασθήποτε, νὰ εὐρίσκωμεν τὴν ἀντιστοιχοῦσαν ἰδέαν ἢ τὸ συναίσθημα τὸ ὁποῖον διερμηνεύει», ὁ.π., σ. 152.

<sup>957</sup> Ο.π., σ. 147

<sup>958</sup> Ο.π., σ. 153 και 155.

<sup>959</sup> Ο.π., σ. 150.

<sup>960</sup> Ο.π., σ. 148.

προσωπικότητά του παραμένει η ίδια, ενώ και αυτή η ψυχοσυναισθηματική αλλαγή «μετέχει τοῦ κυρίου χαρακτήρος» του ανθρώπου. Αντίστοιχα και οι ομορφιές της φύσης μάς γεννούν διαφορετικά συναισθήματα, ανάλογα με τον κύριο χαρακτήρα που έχει η κάθε μια από αυτές,

τὸ βάθος ὅμως τοῦ χαρακτήρος ἑνὸς ἐκάστου τῶν τόπων μένει πάντοτε τὸ αὐτό. Ὁ Βάγνερ λοιπὸν διὰ τοῦ Leit motiv ζητεῖ νὰ διερμηνεύσῃ ἀκριβῶς τὸν κύριον αὐτὸν χαρακτήρα ἑνὸς ἐκάστου τῶν στοιχείων τῆς φύσεως. Ὅταν διὰ τῆς μουσικῆς του γίνεται διερμηνεύς τῆς ἐμψύχου φύσεως, ἕκαστον δρῶν πρόσωπον τοῦ δράματός του παρουσιάζεται εἰς τὴν αἴσθησίν μας καὶ ἀντίληψιν διὰ μιᾶς μουσικῆς φράσεως, ἢ ὅποια διερμηνεύει τὸν κύριον αὐτοῦ χαρακτήρα, φράσις, ἢ ὅποια, διαρκούσης τῆς ἐξελίξεως τοῦ δράματος, τροποποιεῖται καὶ ἀλλοιοῦται ἐν μέρει, ἀναλόγως τῆς ψυχολογικῆς πορείας τὴν ὅποιαν λαμβάνει εἰς τὸ δράμα αὐτὸ τὸ δρῶν πρόσωπον, μετέχει ὅμως πάντοτε τοῦ βασίμου τῆς χαρακτήρος.<sup>961</sup>

Σχετικὰ με τὴν ποίηση, τὸ παράδειγμα τοῦ Λαμπελέτ προέρχεται καὶ πάλι ἀπὸ τὴν Ἰταλία:

δὲν μᾶς φαίνεται περιττὸν νὰ ὀμιλήσωμεν περὶ μιᾶς ἀπὸ τὰς νεωτέρας σχολάς, ἢ ὅποια ἀκμάζει ἐν Εὐρώπῃ εἰς τὴν φιλολογίαν καὶ ποίησιν ἰδίως, τῆς σχολῆς τοῦ *impressionismo*, τῆς ὁποίας, κατὰ τὴν σταθερὰν μας γνώμην θεμελιωτῆς εἶνε ὁ Βάγνερ, καὶ οὐδαμοῦ ἀνεγνώσαμεν ἢ ἀκούσαμεν τι περὶ τούτου,<sup>962</sup>

για νὰ δώσει τὸ παράδειγμα τοῦ Giosuè Carducci (1835-1907), τοῦ διασημότερου, ἴσως τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, Ἰταλοῦ ποιητῆ, ὁ ὁποῖος, σύμφωνα με τὸν Λαμπελέτ, λειτουργοῦσε καλλιτεχνικὰ ὅπως οἱ ἱμπρεσιονιστὲς ζωγράφοι, ἀποτύπωνε, δηλαδή, στὴν ποίησή του, τὴν ἐντύπωση ποὺ τοῦ ἀφήνε μιὰ εἰκόνα, κάτι ποὺ θεμελίωσε, ὁ Wagner. Ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴ ζωγραφικὴ, ὁ Λαμπελέτ θεωρεῖ τὸν Wagner υπεύθυνον γιὰ τὴν δημιουργία τῆς σχολῆς τοῦ ντιβισιονισμοῦ (*scuola del divisionismo*), στὸν διαχωρισμὸ δηλαδή τῶν τόνων τῶν χρωμάτων στὸν πίνακα (ποὺ καλλιεργήθηκε βασικὰ στὴν Ἰταλία) καὶ ποὺ σύμφωνα με τὸν Λαμπελέτ μιμείται τὸν διαχωρισμὸ τῶν διαφόρων φωνῶν ἢ ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας, «ἢ ἡχητικὴ δὲ ἀκτὶς παντὸς ἤχου ἄγει παράλληλον ὡς πρὸς τὴν ἰδίαν ἀκτῖνα ἑνὸς πλησίον ἐκφερομένου. Ἡ συγχώνευσις δὲ ἐπέρχεται ἐξ ἀποστάσεως ὡς εἰς τὰ χρώματα τῶν *divisionisti*».<sup>963</sup>

Σε σχέση με τὶς επικρίσεις ποὺ δέχθηκε ὁ Wagner ὡς πρὸς τὴν μουσικὴ του γλώσσα, ὁ Λαμπελέτ υποστηρίζει:

Ὁ ὑπὸ τὴν ἐντύπωσιν τῆς παλαιᾶς σχολῆς ἀκούων ἐν σημερινὸν μελόδραμα δημιουργηθὲν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν Βαγνερικῶν ἀρχῶν, παραπονεῖται ὅτι ἡ μουσικὴ

<sup>961</sup> Ο.π., σ. 149.

<sup>962</sup> Ο.π., σ. 150.

<sup>963</sup> Ο.π., σ. 148.

φράσις ἐν αὐτῷ κόπτεται ἐνίοτε ἀποτόμως καὶ παρακαίρως. Εἰς τοῦτο ἀποδίδεται τὸ ἀσύμμετρον.[...] Εἰς ἔργον μεγάλων διαστάσεων ὡς τὸ μελόδραμα, εἰς τὸ ὁποῖον τόσα πρόσωπα δρῶσι καὶ τόσα πάθη διάφορα συμπλέκονται, εἶνε μάταιον νὰ θέλη κανεὶς νὰ εὕρῃ τὴν συμμετρίαν εἰς τὰ ἐλάχιστα μέρη αὐτοῦ. Ἡ συμμετρία προκίπτει ἐν αὐτῷ ἐκ τῆς ἁρμονίας τοῦ συνόλου, ἐκ τῆς ἀναλλοιώτου σχέσεως ἢ ὁποῖα μεσολαβεῖ μεταξὺ ἐνὸς προσώπου δρῶντος καὶ ἄλλου ἐν τῷ ἔργῳ ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους.<sup>964</sup>

Από τη μεριά του θεωρεῖ πως το ελάττωμα του Γερμανοῦ δημιουργοῦ εἶναι ἄλλο (η υπογράμμιση του Λαμπελέτ):

Λεῖπει, π.χ. εἰς τὴν μουσικὴν του κάτι τὸ ὁποῖον θὰ τὸ ὀνομάσωμεν, ἄς μοῦ ἐπιτραπῇ, *κυανοῦν*, κάτι, τὸ ὁποῖον μόνον δύναται νὰ ἐννοήσῃ ὁ μεσημβρινὸς ἢ ἀνατολικὸς ἄνθρωπος καὶ ὁ ὁποῖος τὸ ἀντικρῦζει διαρκῶς εἰς τὸν ἀνέφελον οὐρανὸν του. Καὶ λείπει ἐνίοτε ἐκεῖνο τὸ ζωηρὸν καὶ τὸ θερμόν, τὸ ὁποῖον καθιστᾷ τὴν μουσικὴν τῶν Ἰταλῶν ἡλιολουσμένην.<sup>965</sup>

Βεβαίως, αὐτὸ σε καμία περίπτωση δεν μειώνει το μεγαλεῖο του δημιουργοῦ αὐτοῦ:

Ὁ Βάγνερ μένει πάντοτε Βάγνερ, ὅπως ὁ ἥλιος μένει πάντοτε ἥλιος καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ θερμαίνει καὶ φωτίζει τὸν κόσμον, καίτοι οἱ ἀστρονόμοι διὰ τῶν αὐστηρῶν ἐργαλείων των ἀνακαλύπτουν καὶ διακρίνουν ἐπ' αὐτοῦ τὰς φαιὰς κηλίδας.<sup>966</sup>

Γι' αὐτὸ καὶ «τὸ θέατρον τοῦ Βάγνερ δὲν ἔπρεπε νὰ εἶχε οἰκοδομηθῆ ἐν Βαυροῦτ, ἀλλ' εἰς τὰς κορυφὰς τοῦ Ὀλύμπου».<sup>967</sup>

Ὁ Wagner εμφανίστηκε ὁμως καὶ σε ἓνα ἄλλο κείμενο του Λαμπελέτ τῆς ἰδίας περιόδου, σε ἓνα πολὺ σημαντικὸ ἀρθρο για τὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Βαθιά ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ θεωρία του μουσικοῦ χερντερισμοῦ, ὁ Λαμπελέτ δημοσίευσε τὸ 1901 στα *Παναθηναία* τὸ ἀρθρο «Ἐθνικὴ Μουσικὴ», στο ὁποῖο διακήρυττε ὅτι ἡ μουσικὴ του κάθε τόπου θα πρέπει νὰ ἀναζητηθῆ ἐν τῇ λαϊκῇ δημιουργίᾳ, μὴ ἀποψη που, που ὅπως εἶδαμε, εἶχε διατυπώσῃ τρία χρόνια νωρίτερα ὁ Γεώργιος Τσοκόπουλος. Δεν εἶναι μάλιστα τυχαίον πως καὶ ὁ Λαμπελέτ – ὅπως καὶ ὁ Τσοκόπουλος – στα ἐπιχειρήματά του για τὴν προάσπιση των θέσεών του επικαλοῦνταν τὸν Wagner:

Ἡ ἐθνικὴ τέχνη, ὑπὸ τὴν εὐρυτέραν σημασίαν τῆς, ἐκεῖνη ἢ ὁποῖα διερμηνεύει γενικώτερον τὴν ἰδέαν καὶ τὸ αἶσθημα ἐνὸς ἔθνους, εἴμπορεῖ νὰ εἶνε καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς, διότι βέβαια ἢ τέχνη τοῦ Βάγνερ ἢ ἀντλοῦσα τὴν

<sup>964</sup> Ο.π., σ. 154.

<sup>965</sup> Ο.π., σ. 154-155.

<sup>966</sup> Ο.π., σ. 155.

<sup>967</sup> Ο.π.

καταγωγήν της ἀπὸ τὰς βαθείας ρίζας τῆς γερμανικῆς φυλῆς καὶ τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος δὲν εἶνε νοητὴ μόνον εἰς τὴν Γερμανίαν, πάντα δὲ τὰ ἔθνη θὰ ἤθελον νὰ εἶχον ἓνα θέατρον Μπαϋρόυτ. Τὸν ἐθνικὸν ποιητὴν, ὑπὸ τὴν σημασίαν πού ἐξάγεται ἐκ τῶν προηγουμένων, τὸν δημιουργεῖ τὸ φυσικὸν καὶ κοινωνικὸν περιβάλλον τοῦ τόπου του. Ὑπὸ τοὺς ὄρους αὐτοὺς οἱ καλλιτέχναι πρέπει νὰ εἶνε ἐθνικοί, καὶ ἐκεῖνοι ἀκόμη οἱ ὅποιοι προτρέχουν τῆς ἐποχῆς των, ἐργάζονται διὰ τὸ μέλλον, διότι δὲν εἶνε ἄλλο τὸ ἔργον των εἰς τὸ δέντρον τῆς ἐθνικῆς τέχνης, παρὰ ἓνας κλάδος προτεταμένος ὁ ὅποιος ἀντλεῖ τὴν ὑπόστασιν του ἀπὸ τὰς βαθείας ρίζας τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς φυλῆς. Ἀπόδειξις – ἡ τέχνη τοῦ Βάγνερ. Εἶπα ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ εἶνε ἐθνικός.<sup>968</sup>

Ἄν καὶ ἡ ἀπόψη τοῦ Λαμπελέτ ταυτίζεται με ἐκείνη τοῦ Τσοκόπουλου, τὸ ἀρθρο τοῦ νεαροῦ Κερκυραίου παραμένει σημαντικότερο στὴν ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς καθὼς ὁ Λαμπελέτ, ὡς εἴαν ανταποκρινόταν στὸ παλαιότερο αὐτὸ αἶτημα τοῦ Τσοκόπουλου, δὲν μένει σε θεωρητικὲς διακηρύξεις, ἀλλὰ παρουσιάζει ἓνα μουσικολογικὸ πρόγραμμα, γιὰ τὸ πῶς θὰ μπορούσε ἡ μουσικὴ παράδοση τοῦ λαοῦ, δηλαδή, τὰ δημοτικὰ τραγούδια, νὰ αξιοποιηθοῦν ἔτσι ὥστε νὰ αποτελέσουν τὴ βάση γιὰ τὴν ἐθνικὴ μουσικὴ. Δὲν εἶναι μάλιστα χωρὶς σημασία πὼς καὶ ἐδῶ ὁ Wagner ἐπαιξε τὸν ρόλο του. Τὸ κείμενο - μανιφέστο τοῦ Λαμπελέτ κλείνει με τὸ συμπέρασμα:

Τὸ ἐθνικότερον, δημιουργικότερον, ἀληθινότερον ἔργον τὸ ὅποιον θὰ κάμουν οἱ Ἕλληνες μουσουργοὶ εἶνε: Ἡ καλλιέργεια τῆς ἐλληνικῆς μελωδίας με τὴν ἐφαρμογὴν τῆς πολυφωνίας, καὶ ἡ τεχνικὴ ἀνάπτυξις τῆς ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἀντιστιξέως καὶ τῆς fuga. Καὶ αὐτὴ θὰ εἶνε ἡ ἀληθινὴ ἐθνικὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος.<sup>969</sup>

<sup>968</sup> Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ἡ Ἐθνικὴ Μουσικὴ», *Τὰ Παναθηναῖα*, Β' (15.11.1901), σ. 82-90: 83. Πρβλ. καὶ τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Τσοκόπουλου: «Ἐθνικὴ Μουσικὴ», *Τὸ Ἄστυ*, 14.9.1898 (βλ. ἐδῶ, παραπάνω). Γιὰ τις ἀπόψεις τοῦ Λαμπελέτ σε σχέση με τὴν ἐθνικὴ μουσικὴ καὶ τὴ σύνδεσή τους με τὸν Wagner, βλ. Ἀναστασία Σιώψη, «Γιὰ τὸ θεωρητικὸ ἔργο τοῦ Κερκυραίου συνθέτη, διανοομένου καὶ μουσικοκριτικοῦ Γεωργίου Λαμπελέτ (1875-1945)», ἀνακοίνωση στὸ *1' Πανιόνιο Συνέδριο* (Κέρκυρα, 1-4.5.2014).

<sup>969</sup> Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ἡ Ἐθνικὴ Μουσικὴ», *Τὰ Παναθηναῖα*, Β' (30.11.1901), σ. 126-131: 131.



### 31. «Ἡ ἐπανάστασις τῶν λέξεων» καὶ ἡ «μουσικοποίηση τῆς γλώσσας». Μπόέμ (1901).

Ὁ Μήτσος (Δημήτρης) Χατζόπουλος (1876-1936), ὁ μικρότερος ἀδελφός τοῦ Κωνσταντίνου, συνεργάτης τῶν περιοδικῶν *Τέχνη* καὶ *Τὸ Περιοδικόν μας* καὶ συνεκδότης μετὰ τὸν Καμπύση τοῦ *Διόνυσου*, ἀν καὶ διαφορετικὴ προσωπικότητα, εἶχε πολλὰ κοινὰ μετὰ τὸν ἀδελφόν του. Ἐκτός ἀπὸ τὴν παράλληλη πορεία τους στὸν κοινωνισμό, οἱ ἀδελφοὶ Χατζόπουλοι ἦταν καὶ οἱ δύο οπαδοὶ τοῦ βαγκνερισμοῦ. Στὸν Μήτσο Χατζόπουλο, τὸν γνωστό ὡς «Μπόέμ», οφείλουμε τὸ κείμενο «Ἡ ἐπανάστασις τῶν λέξεων»,<sup>970</sup> μιὰ πολὺ σημαντικὴ μελέτη, ἡ ὁποία σκιαγραφεῖ, γιὰ πρώτη φορὰ με τόσο ἀναλυτικὸ καὶ εὐγλωττο τρόπο, τὴν ἐπιρροή τοῦ Wagner στους Ἕλληνας συμβολιστὲς ποιητὲς. Περιγράφοντας τὴν ἐπανάσταση ποῦ εἶχε ἐπέλθει στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα τὴν ἐποχὴ ἐκείνη (ἡ ὁποία δὲν σχετιζόταν μετὰ τὸ ρεῦμα τοῦ δημοτικισμοῦ, ἀλλὰ ἀφοροῦσε ἐξίσου καθαρολόγους καὶ μαλλιαριούς), ὁ «Μπόέμ» ἐξηγοῦσε (οἱ υπογραμμίσαις δικές μου):

Θὰ ἴδετε ἕνα νέον κόσμον λέξεων, νεφελωδῶς ἐναργόν, μίαν νέαν πνευματικὴν κοινωνίαν ἀσχημάτιστον ἔτι, εἰς ἀτελῆ σύστασιν, ἡ ὁποία ἀγωνίζεται νὰ θερμάνῃ τὰς πανοπλίαις τῶν ψυχρῶν λέξεων καὶ νὰ δώσῃ εἰς αὐτὰς τὴν ζωὴν τοῦ ἀπολύτως ωραίου, τὸν παλμὸν τῆς ἰδανικῆς σκέψεως, τὴν ἀορισίαν τοῦ μυστικισμοῦ, πρὸ παντὸς δὲ μίαν πρωτοφανῆ ἐκδήλωσιν, ἀόριστον καὶ ἀσύλληπτον ὡς τὸ ἄρωμα τοῦ φωτός, μίαν μουσικὴν ἀπήχησιν – θὰ ἴδετε μίαν πνευματικὴν κοινωνίαν μουσικοποιούσαν τὰς λέξεις, ἐγχύνουσαν εἰς αὐτὰς περισσότερον ἤχον ἀπὸ τὴν μέχρι τοῦδε ψευδῆ των λάμπων. [...]

Ἡ ἐπανάστασις αὕτη τῶν λέξεων ἔλαμψε διὰ μίαν στιγμὴν ωραίαν λάμπων εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ παρελθόντος αἰῶνος εἰς τὴν τελευταίαν τεχνοτροπίαν τοῦ Σολωμοῦ, εἰς τὰς πλήρεις μυστικισμοῦ μουσικὰς ἐκείνας συμφωνίας τῶν ἀτελῶν κομματιῶν τῆς τελευταίας τοῦ ποιήσεως, ἔπειτα παρῆλθον δεκάδες ἔτων, καθ' ἃς ἡ ἐπανάστασις ἀπεπνίγη διὰ νὰ ἐκδηλωθῇ μᾶλλον καρποφόρα εἰς τὴν ἐποχὴν μας. [...] Ἡ εἰσαγωγή τοῦ ἐλευθέρου ρυθμοῦ τελευταίως εἰς τὴν ποίησιν ὑπεβόηθησε μεγάλως τὴν ἐπανάστασιν τῶν λέξεων, τὴν μουσικοποίησιν αὐτῶν, ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴν δὲ τῆς μουσικῆς εἰς τὸν στίχον ἔλαβε μουσικὸν τόνον καὶ ἡ φράσις τοῦ πεζοῦ λόγου. Φυσικὴ δὲ ἡ ἐξήγησις τῆς μουσικοποιήσεως τῶν λέξεων τῶν στίχων καὶ τῶν λέξεων τῶν πεζογραφημάτων παρὰ τῶν ἀνταρτῶν τεχνιτῶν μας σήμερον. [...] Ἀφ' οὔτου ἡ κλίσις τοῦ κόσμου τῶν τεχνιτῶν ἐξεδηλώθη ζωηρὰ πρὸς τὴν μουσικὴν, δὲν ἠδύνατο παρὰ νὰ ἐπιδράσῃ ἡ μουσικὴ εἰς τὴν ποίησιν, ἢ μίαν τέχνην ἐπὶ τῆς ἄλλης. [...] Οἱ περισσότεροι τῶν γραφόντων ὑπὸ τὴν ἐπήρειαν τῆς ἐπαναστάσεως τῶν λέξεων συχνάζουν σήμερον εἰς τὰ κοντσερτά τῆς «Μουσικῆς Ἐταιρίας» καὶ τοῦ «Ὀιδείου» [...]. Ἀρκετοὶ δὲ τῶν νέων συγγραφέων μας καὶ ποιητῶν μας ἔχουν ταξιδεύσῃ ταξείδια προσκυνήματος πρὸς τὰς Τέχνας εἰς τὴν Γερμανίαν καὶ

<sup>970</sup> Μπόέμ, «Ἡ ἐπανάστασις τῶν λέξεων», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Β', ὁ.π., σ. 311-317.

τὴν Γαλλίαν, πολλοὶ δὲ τούτων δὲν ἔλειψαν ἀπὸ τοῦ νὰ ἐπισκεφθοῦν εὐλαβῶς καὶ τὸν ναὸν τοῦ Βάγνερ, εἰς τὸ Μπάϋροϊτ. Εἰς τὴν ζωηρῶς, λοιπόν, ἐκδηλουμένην αὐτὴν κλίσιν πρὸς τὴν μουσικὴν τῶν νέων τεχνιτῶν παρουσιάζεται καὶ ἡ τέχνη σήμερον ἐν Ἑλλάδι μᾶλλον μουσικοποιημένη.<sup>971</sup>

Πόσο πιο σαφῶς θα μπορούσε να εξαρτήσεται κανείς την νέα μορφή έκφρασης στην ποίηση ἀπὸ τὴ μουσική; Ἐνῶ σε σχέση με τὸ ἔργο του Wagner καθεαυτὸ, ὁ Μποέμ γίνεται πιο συγκεκριμένος, ὅταν δίνει παραδείγματα Ἑλλήνων ποιητῶν, ἀπὸ τὴν «νεοδημοτική», ὅπως τὴν ονομάζει. Αναφέροντας τὰ ονόματα τῶν Παλαμά, Γρυπάρη, Καμπύση, Πορφύρα, Παπαντωνίου, Μαλακάση καὶ Βασιλικού (ψευδώνυμο τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Κωνσταντίνου Χατζόπουλου), σημειώνει:

Κατὰ τὴν τελευταίαν τετραετίαν μᾶλλον ἢ ἑλληνικὴ ποίησις ἤρχισεν εἰσχωροῦσα εἰς τὴν μουσικὴν φέρουσα πρὸς τὴν ἀπήχησιν τοῦ τόνου μὲ βιαίαν ὀρμὴν τοὺς στίχους τῆς. Χειραφετηθέντες οἱ ποιηταὶ ἀπὸ τὸν ἀλεξανδρινὸν στίχον, ἠλευθερίασαν μὲ τοὺς ἐλευθέρους ρυθμοὺς καὶ ἐπεκοινώνησαν κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἤττον ὁ εἷς περισσότερον τοῦ ἄλλου μὲ τὴν συνεχῆ μελωδίαν θὰ ἔλεγέ τις τῶν Βαγνερείων ἔργων.<sup>972</sup>

Για να δώσει το κατ' ἐξοχὴν παράδειγμα, τὸ «ἀπτότερον ἀποτέλεσμα», που δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ τὴν «σκοτεινὴ» ποίηση τοῦ Γιάννη Καμπύση, ἡ οποία δίνει «ἕναν παλμὸν μεγαλοδύναμον Βαγνερείου ὀρχήστρας».<sup>973</sup>

---

<sup>971</sup> Ο.π., σ. 312-313.

<sup>972</sup> Ο.π., σ. 316.

<sup>973</sup> Ο.π., σ. 316.

**32. Wagner, «Προμηθέας κλέπτων κάτι τι ἀπὸ τὴν διάνοιαν τοῦ αἰώνιου».  
Νικόλαος Επισκοπόπουλος (1895-1903).**

Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος (1874-1944) ἔκανε τὴν εμφάνισή του στα γράμματα, σε ηλικία 19 ετῶν ὡς κριτικός του Ἄστεως. Ἀπὸ το 1893 ἕως τὴν αποδημία του στο Παρίσι το 1904, ὁπότε και – ἀκολουθώντας τα βήματα του Jean Moréas – δραστηριοποιήθηκε στὸν χώρο τῆς γαλλικῆς φιλολογίας ὡς Nicolas Ségur, ὁ νεαρός Ζακύνθιος ἔγραψε πλήθος κριτικῶν γιὰ τὴν λογοτεχνία, τὸ θέατρο και τὴν κριτική, ἀλλὰ και δημοσίευσε δικά του λογοτεχνικά ἔργα. Ἡ μουσική, βασικό και σταθερό μοτίβο και στὴν λογοτεχνική του δημιουργία (ὅπως θα δούμε και στὴ συνέχεια), τὸν απασχόλησε και στις κριτικές του αυτές, με τὸν Wagner νὰ κατέχει, και ἐδῶ, τὴν πρωτεύουσα θέση.

Ἡ πρώτη βαγκνερικού ενδιαφέροντος δημοσίευση τοῦ Επισκοπόπουλου ἦταν ἓνα κείμενο που ἔφερε τὸν τίτλο «Ὁ Ταρχόϋζερ», και τὸ ὁποῖο, με ἀφορμή τὴν παρισινή παράσταση τοῦ ἔργου αὐτοῦ στὴν γαλλική Ορέγα, τὴν Ἄνοιξη τοῦ 1895, μιλοῦσε ὄχι μόνο γιὰ τὴν πλοκή, ἀλλὰ και γιὰ τὴν οὐσία τοῦ νοήματος:

ὁ πυρὴν τοῦ θαυμασίου αὐτοῦ ποιήματος, τὸ ὁποῖον δὲν ἔχει, ἐννοεῖται, καμμίαν σχέσιν με τὰ κοινὰ λιμπρέττα, και τοῦ ὁποῖου σύμβολον γενικὸν εἶνε ὄχι τόσο ἡ πάλῃ ἡ αἰωνία τοῦ σαρκικοῦ με τὸν ἰδανικὸν ἔρωτα – πάλῃ μὴ ὑπάρχουσα ἄλλως τε πραγματικῶς, και τὴν ὁποίαν ἐγέννησε τῶν ποιητῶν ἡ κεφαλή – ἀλλ' ἡ ἀπροσωποτέρα πάλῃ τοῦ ἰδανισμοῦ με τὸν ὕλισμόν.<sup>974</sup>

Εξίσου ενδιαφέροντα τα σχόλια τοῦ κριτικοῦ γιὰ τὴ μουσική:

Τὰ λέιτ-μοτίβ, τὸ προσφιλές και ἰσχυρὸν αὐτὸ μέσον τοῦ Βάγνερ πρὸς διαιώνισιν και ἀνάμνησιν και παράτασιν και ἐπαναφορὰν ἰδεῶν και αἰσθημάτων, ἀφθонуῖν και εἰς τὸν Ταρχόϋζερ, ὅπως και εἰς ὅλα τὰ ἔργα τῆς σειρᾶς αὐτῆς, ὅπως ἀφθонуῖν και τὰ crescendo και αἱ ἐπαναλήψεις, κατὰ τὴν πρώτην ἰδίως πρᾶξιν, ὅπως ἀφθонуῖν και αἱ παρατάσεις αἱ κουραστικαὶ – ὀλίγαι εὐτυχῶς – τῶν σκηνῶν.<sup>975</sup>

Τέλος, δὲν εἶναι χωρὶς σημασία τα λεγόμενα τοῦ Ζακύνθιου κριτικοῦ γιὰ τὴν εἰσαγωγή τοῦ ἔργου:

Ἐκτὸς τῆς ἐξόχου εἰσαγωγῆς, ἡ ὁποία περιέχει τὸ ἄσμα τῶν προσκυνητῶν και τῆς Ἀφροδίτης τὸν ὕμνον, και ἡ ὁποία κατέστη τόσον δημῶδες, ὥστε και ἡμεῖς

<sup>974</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Ὁ Ταρχόϋζερ», *Τὸ Ἄστυ*, 18.5.1895 [= Ν. Επισκοπόπουλος, *Ἐπιλογή κειμένων ἀπὸ τὸ Ἄστυ και τὸ Νέον Ἄστυ*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ν. Μανρέλος, τόμ. Α' - Β', Ἀθήνα, Ἰδρυμα Κώστα και Ἑλένης Οὐράνη, 2011 (στο ἐξῆς: *Ἐπισκοπόπουλος, Α' ἢ Β'*), σ. 200-203: 201]. Οἱ μεταγραφές ἐδῶ διατηροῦν τὴν ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου.

<sup>975</sup> Ο.π. [= *Ἐπισκοπόπουλος, Α'*, σ. 203].

οί Έλληνες νὰ τὴν ἀκουσῶμεν [...].<sup>976</sup>

Ἡ ἐπόμενη σημαντικὴ ἀναφορὰ στον Wagner ἀπὸ τον Ἐπισκοπόπουλο γίνεται στην κριτικὴ του γιὰ τὸ μυθιστόρημα του Ψυχάρη, *Τὸ Ὀνειρο τοῦ Γιαννίρη*, που κυκλοφόρησε στα ἐλληνικά τὸ 1897 καὶ στο ὁποῖο ὁ νεαρὸς βαγκνεριστὴς κριτικὸς ἐντόπιζε τὶς ἐπιρροές του *Τριστάνου καὶ τῆς Ιζόλδης* στον ἀπόλυτο ἔρωτα του πρωταγωνιστῆ Γιαννίρη με τὴν ἡρωίδα του Μυρριάννα καὶ, που, ὅπως θα δούμε ἀναλυτικὰ στο κεφάλαιο τῆς λογοτεχνίας, ἀποτελοῦσαν τὰ προσωπεῖα του ἴδιου του Ψυχάρη καὶ τῆς Μυρριάννας-Ὀλγας Βαλαωρίτου, οἱ ὁποῖοι εἶχαν πράγματι βιώσει τὸν ἔρωτά τους ὡς ἄλλοι βαγκνερικοὶ ἥρωες.<sup>977</sup>

Σχετικὴ με τὴν λογοτεχνία ἦταν καὶ ἡ ἐπόμενη ἀναφορὰ στον Γερμανὸ συνθέτη ἀπὸ τον Ἐπισκοπόπουλο, ἡ ὁποία ἐγένε με ἀφορμὴ τὸν θάνατο του Stéphane Mallarmé, τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1898. Κάνοντας ἓναν σύντομο ἀπολογισμὸ τῆς προσφορᾶς του Συμβολιστῆ ποιητῆ στα γαλλικὰ γράμματα, ὁ Έλληνας κριτικὸς σημείωνε, μεταξύ ἄλλων:

Αἱ φράσεις του, αἱ ὁποῖαι πολλάκις θέλουσι νὰποδώσουν ὀλόκληρον θησαυρὸν νοημάτων βεβαίως γίνονται ἀκατάληπτοι καὶ ὅταν ἀποδίδει εἰς κλασικὸν στίχον τὴν μουσικὴν τοῦ Βάγνερ λέγων: «Σάλπιγγες ἠχόφωνοι, χρυσαῖ, λιποψισμένα ἐπὶ μεμβρανῶν», δύναται τὶς νὰ τῷ εἶπη ὅτι εἶνε ἀκατάληπτος καὶ μὲ κάποιαν μάλιστα δικαιολογίαν.<sup>978</sup>

Ἡ λογοτεχνία ἦταν καὶ ἡ ἐπόμενη ἀφορμὴ γιὰ τον Ἐπισκοπόπουλο. Μιλώντας, αὐτὴ τὴ φορὰ, γιὰ τον Gabriele d'Annunzio, τὸν συγγραφέα «εἰς τὸν ὁποῖον ὅλος ὁ κόσμος [εἶ]χε προσηλωμένα τὰ βλέμματα»<sup>979</sup> ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, κατέθετε:

Καὶ εἶνε πρὸ πάντων – καὶ αὐτὸ εἶνε τὸ χαρακτηριστικὸ του – ὁ μέγας δημιουργὸς τῶν καλλονῶν [...] ὁ θέλων νὰ συνδυάσῃ τὴν μουσικὴν μὲ τὸν πεζὸν λόγον καὶ θέλων νὰ ἐκτελέσῃ εἰς τὰ ἔργα του τὸ θαῦμα, τὸ ὁποῖον ἐξετέλεσεν ὁ Βάγνερ εἰς τὰ ἰδικὰ του καὶ νὰ δίδῃ ἐντύπωσιν σύνθετον ὅλων τῶν τεχνῶν καὶ νὰ ἔχῃ ὁ λόγος του τὴν λάμψιν τῶν μαρμάρων· καὶ τὴν γοητείαν τῶν στίχων καὶ τὸ χρῶμα τῶν εἰκόνων καὶ τῆς μουσικῆς τὴν ἔκφρασιν.<sup>980</sup>

Ἡ ἐπιρροή του Wagner στον D'Annunzio εἶναι βεβαίως κάτι που εἶχε γίνῃ ἀντιληπτὸ πολὺ νωρὶς. Ἐχει ὅμως ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ Ἐπισκοπόπουλος ἐντόπιζε καὶ πρόβαλλε τὰ βαγκνερικὰ ἴχνη ὅπου υπήρχαν, εἰδικὰ στη λογοτεχνία, καθὼς ἄλλωστε,

<sup>976</sup> Ο.π. [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 202-203].

<sup>977</sup> Βλ. σχετικὰ, τὰ κεφάλαια δύο καὶ ἕξι.

<sup>978</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Φιλολογικὴ Ζωή. Στέφανος Μαλλαρμέ», *Τὸ Ἄστυ*, 7.9.1898 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 444-446: 445-446].

<sup>979</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Γαβριήλ Δ' Ἀννούντσιο», *Τὸ Ἄστυ*, 21.1.1899 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 524-527: 524].

<sup>980</sup> Ο.π., [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 527].

τα ακολουθούσε και ο ίδιος ως δημιουργός. Οι αναφορές στον Wagner με αφορμή τον D'Annunzio γίνονται με κάθε μικρή ή μεγάλη ευκαιρία. Έτσι, όταν στα 1900 ο Επισκοπόπουλος έγραφε για το «Νέον μυθιστόρημα του Δ' Αννούντσιο» *Il fuoco*, ένα έργο που χαρακτήριζε «μουσική συμφωνία»,<sup>981</sup> μιλούσε μεν για το τοπίο του έργου:

Φαντασθήτε άορίστως ως μουσικήν εικόνα μίαν Βενετιάν ολόκληρον πλημμυρισμένην από ήλιον δύσεως, καιομένην εις μίαν πυρκαϊάν, εις τήν οποίαν να χρησιμεύουν όλα τὰ χρώματα τῶν πυρίνων ζωγράφων της [...] ὅ,τι ώραϊον εις αναμνήσεις και εις ἔργα τέχνης ἐγέννησεν ὁ κόσμος, ἀπό τὰς τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου μέχρι τῶν ἔργων τοῦ Βάγνερ, και θὰ ἔχετε μίαν ὠχρὰν ἀπηχησιν τῆς ἐντυπώσεως τῆν οποίαν ἀφήνει ἡ Φωτιά τοῦ Δ' Αννούντσιο.<sup>982</sup>

αλλά ο Wagner χρησιμοποιούνταν και ως απλό παράδειγμα γενικού ενδιαφέροντος:

Αλλά τί εἶνε ἡ ὑπόθεσις εις τὸ ἔργον αὐτὸ και τί εἶνε αἱ ἐξηγήσεις, αἱ ὁποῖαι δίδουν τόσην ιδέαν ὅσον και μιὰ ξηρὰ σημείωσις κάτωθεν μιᾶς συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν, ἢ κάτωθεν τῆς διωδίας τοῦ Τριστάνου και τῆς Ὑσόλδης τοῦ Βάγνερ.<sup>983</sup>

Και αργότερα, όταν και πάλι ο Επισκοπόπουλος έγραφε για τον Ιταλό συγγραφέα και την «Φραγκίσκα ἐξ Ἀρμινίου», επεσήμαινε για το ὄραμα του βαγκνεριστή μυθιστοριογράφου:

Τὸ ιδεῶδες του, ως γνωστόν, εἶνε τὸ ιδεῶδες τοῦ Βάγνερ, ἡ σύμπραξις δηλαδὴ τῶν αἰσθήσεων, πρὸς δημιουργίαν μιᾶς καλλιτεχνικῆς ἐντυπώσεως. Τὸ ἔργον τῆς τέχνης κατὰ τὸν Δ' Αννούντσιο, ὅπως και κατὰ τὸν διδάσκαλον τοῦ Βαῦρῶϋτ, πρέπει νὰ ὀμιλῇ ὄχι μόνον εις τὸ πνεῦμα, ἀλλὰ και εις τὰ ὦτα, τοὺς ὀφθαλμοὺς, τὴν ἀφήν, ἀκόμη και τὴν γεῦσιν. Ἡ καλλονὴ ἑνὸς δραματικοῦ ἔργου συνίσταται ὄχι μόνον εις τοὺς στίχους, ἀλλὰ και εις τὴν μουσικήν του, και εις τὴν σκηνοθεσίαν του, και εις τοὺς χορούς του, και εις τοὺς διακόσμους του. Ἡ ἀρχιτεκτονική, ἡ ὀρχηστρική, ἡ ποίησις, ἡ μουσική, ἡ ζωγραφική, ὅλαι αἱ πλαστικά, ὅλαι αἱ μιμικά τεχναι πρέπει νὰ ἀποτελοῦν μίαν συναυλίαν, νὰ ἀρμονίζωνται εις ἓνα σύνολον πρὸς παραγωγήν τελείας ἐντυπώσεως.<sup>984</sup>

Κάτι που ο συγγραφέας της *Francesca da Rimini* προσπάθησε και, εν πολλοίς, πέτυχε, όταν ανέβασε το έργο αυτό, ὅπως καταθέτει ο Έλληνας κριτικός. Η περιγραφή αυτή της θεατρικῆς παράστασης, ὅπου ὅλα συντείνουν σε ἓνα ενιαίον αισθητικὸν σύνολον, μπορεῖ να φαντάζει σήμερα κάτι το αυτονόητο, ὅμως τὴν εποχὴ ἐκείνη, και ακριβῶς χάρις στην επιρροή του Wagner, ἦταν ἓνα ζητούμενο. Γι' αὐτὸ και ἔχει ιδιαίτερη

<sup>981</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εις ἡμέραν. Τὸ νέον μυθιστόρημα τοῦ Δ' Αννούντσιο», *Τὸ Ἄστυ*, 18.3.1900, [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 641-643: 641].

<sup>982</sup> Ο.π., [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 643].

<sup>983</sup> Ο.π.

<sup>984</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εις ἡμέραν. Ἐν ιδεῶδες βιβλίον», *Νέον Ἄστυ*, 4.4.1902 [= Ἐπισκοπόπουλος, Β', σ. 20-24: 21].

σημασία πως στα πρώτα αυτά βήματα της σκηνοθεσίας ενός θεατρικού έργου με το νέο πνεύμα της εποχής, η ελληνική διάνοηση είχε αντιληφθεί στην σημασία της επιρροής της βαγκνεरिकής αισθητικής σε αυτό.

Αντίστοιχα σχόλια έκανε ο Επισκοπόπουλος και με αφορμή ένα μη θεατρικό έργο, μια συλλογή του Victor Hugo:

Και εις τὴν λυρικήν ποίησιν ὁ Οὐγκὼ ὑπῆρξεν ἀληθῆς ἀναμορφωτῆς [...] σχεδὸν ὅ,τι ὑπῆρξεν ὁ Μιχαήλ Ἄγγελος διὰ τὴν πλαστικήν καὶ ὁ Βάγνερ διὰ τὴν ἔνορχήστρωσιν, ἕνας τιτὰν ἔξαντλῶν τὸ εἶδος, χρησιμοποιοῦν τὰ πάντα, ὑπερπηδῶν τὰ πρὸ αὐτοῦ καὶ μὴ ἀφήνων τίποτε διὰ τοὺς μεταγενεστέρους. Ὁ *Θρῦλος τῶν Αἰώνων*, ἢ μᾶλλον μεγαλεπίβολος συλλογὴ του, εἶνε ὅτι εἶνε καὶ οἱ *Νιβελουγκεν*, ἕνα οἰκοδόμημα μέγα, ὅπου ὅλαι αἰ συγκινήσεις, ὅλαι αἰ αἰσθήσεις αἰ ἀνθρώπιναι χρησιμοποιοῦνται, ὅπου τὸ εἰδύλλιον, ἢ τρυφερότης, ἢ δραματικότης, τὸ πάθος, ἢ ἀρά, ἢ τρικυμία, ἢ θύελλα συμμίγνυνται εἰς ἕνα σύνολον τεράστιον καὶ ἁρμονικόν.<sup>985</sup>

Σημαντικὴ στη σχέση του Επισκοπόπουλου με τὸ ἔργο του Wagner θα πρέπει να στάθηκε μια παραστατικὴ ἐμπειρία, που ἔλαβε χώρα τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1899, ὁπότε ὁ Ἕλληνας κριτικὸς παρακολούθησε στο Παρίσι τὸν *Tannhäuser* καὶ τὴν *Βαλκυρία*: ἡ δευτέρη εἰδικὰ τὸν ἐντυπωσίασε τόσο ὥστε να γράψει (οἱ υπογραμμίσεις δικές μου):

Νομίζω ὅτι μόνον μὲ τὴν ἐντύπωσιν τυφλοῦ ἐγχειριζομένου ἀπὸ καταρράκτην καὶ ἀναβλέποντος εἰς τὸν μεγαλοδότην ἥλιον, δύναται τις νὰ παρομοιάσῃ τὴν ἀκρόασιν τῆς *Βαλκυρίας*. Ὁ Ταγχοῦζερ εἶνε ἀκόμη ἢ συνθηματικὴ μουσικὴ, ὁ Βάγνερ ὁ μὴ ἐλευθερωμένος ἀκόμη ἀπὸ τὴ δουλεία τῆς ἰταλικῆς ὄπερας [...].

Ἄλλ' ἢ *Βαλκυρία*, τὸ ποίημα αὐτὸ τῶν θεῶν, ἢ δημιουργία αὐτὴ ἑνὸς κόσμου νέου, μιᾶς ὀλοκλήρου ἐποποιΐας, τὸ ποίημα αὐτό, εἰς τὸ ὁποῖον κινοῦνται Τιτάνες, εἰς τὸ ὁποῖον ζοῦν καὶ παλαίουν θεοὶ μετ' ἀνθρώπων, εἰς τὸ ὁποῖον συνεννοῦνται ὅλοι οἱ κόσμοι καὶ ὅλαι αἰ μυθολογίαι, προξενεῖ μίαν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποῖαν βεβαίως δὲν θὰ λησμονήσω ποτέ καὶ ἡ ὁποία μοῦ φαίνεται θὰ μὲ πειράξῃ καὶ τὴν στιγμὴν τῆς μεταβάσεως εἰς τὴν ἀνυπαρξίαν, ὅταν, ὡς λέγουν, ὅλαι αἰ ζωηρότεραι ἐντυπώσεις ἐπανέρχονται εἰς τελευταίαν παρέλασιν.<sup>986</sup>

Ἡ ἐμπειρία τῆς παράστασης τῆς *Βαλκυρίας* σημάδεψε τόσο τὸν Επισκοπόπουλο, ὁ οποίος θεωροῦσε πως τὴ στιγμὴ τοῦ θανάτου τοῦ θα ἀνακαλούσε, μαζί με τὶς σημαντικότερες στιγμὲς τῆς ζωῆς τοῦ καὶ τὴν αἴσθησιν αὐτοῦ τοῦ βιώματος. Στὸ υπόλοιπο τῆς κριτικῆς τοῦ προσπαθοῦσε να καταλαγιάσει τὸν

<sup>985</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Βικτώρ Οὐγκώ», *Νέον Ἄστυ*, 13.2.1902 [= Ἐπισκοπόπουλος, Β', σ. 9-13: 12].

<sup>986</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Παρισινὰ ἐντυπώσεις. Τὸ θέατρον τοῦ Βάγνερ. Ἡ ἑκατονταετηρὶς τοῦ Βαλζάκ. Μία πρώτη τῆς Γαλλικῆς Κωμῳδίας. Παρισινὰ φυσιογνωμίαι», *Τὸ Ἄστυ*, 7.5.1899 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 537-541: 537-538].

ενθουσιασμό για να τον αποδώσει με λέξεις, αλλά η καλλιτεχνική συγκίνηση παρέμενε ζωντανή:

Θὰ ἐχρειαζέτο νὰ διηγηθῆ κανεὶς ὅλην τὴν ὑπόθεσιν τῆς *Βαλκυρίας*, ἢ μᾶλλον ὅλην τὴν ὑπόθεσιν τῶν Νιβιλούγγων, τοῦ θαυμασίου καὶ τολμηροῦ μύθου, ἢ μᾶλλον ὁλόκληρον τὴν μυθολογίαν, ἢ ὅποια ἐξῆλθεν ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Βάγνερ καὶ ἢ ὅποια ἀποτελεῖ ὄχι ἴσως τὸ ὠραιότερον, ἀλλὰ πάντως τὸ μᾶλλον γιγαντιαῖον ἔργον, τὸ ὁποῖον ἐγέννησεν ἀνθρωπίνη διάνοια.

Θὰ ἔπρεπε κανεὶς νὰ τὰ διηγηθῆ ὅλα διὰ νὰ δυνηθῆ ἔπειτα νὰ ἐκθέσῃ τὴν ἀνέκφραστον γοητείαν τῆς μουσικῆς. Καὶ πάλιν πῶς νὰ ἐκφράσῃ τὴν δύναμιν καὶ τὴν γοητείαν τῶν μουσικῶν χαρακτήρων, πῶς νὰ εἴπῃ τὴν θεῖαν ὑπόστασιν τῆς Βρονχίλδης, τῆς ὠραίας καὶ σοβαρᾶς παρθένου, ἣτις εἶνε αὐτὴ ἡ θέλησις τοῦ πατρὸς τῶν θεῶν, πῶς νὰ περιγράψῃ τὴν ἀνθρωπίνην θλίψιν καὶ τὴν ἀνθρωπίνην ἀθωότητα, τὴν ὁποίαν ἀποθεώνει ἡ μουσικὴ εἰς τὸ πρόσωπον τῆς Σίγλινδ, πῶς νὰ εἴπῃ τὴν μαγνητιστικὴν γοητείαν τοῦ λόγου τοῦ θεοῦ τοῦ πυρός [...].<sup>987</sup>

Πρέπει κανεὶς νὰ διέλθῃ ὁλόκληρο τὸν μῦθο γιὰ νὰ αντιληφθῆ τὴ γοητεία τῆς μουσικῆς, γιατί στο ἔργο του Wagner τὸ ἓνα δὲν μπορεῖ νὰ υπάρξει χωρὶς τὸ ἄλλο, καὶ αὐτὸ εἶναι κάτι που ὁ Ἐπισκοπόπουλος τὸ αισθάνθηκε ὡς θεατῆς τῆς *Βαλκυρίας*. Ἀν καὶ ὁ βαγκνερισμὸς τοῦ εικοσιπεντάχρονου, πλέον, κριτικὸ εἶχε ἐκδηλωθῆ ἀπὸ πολὺ νωρὶς, ἡ πορεία του στον δρόμο τῆς Δαμασκῦ, ὅπως θὰ ἔλεγε καὶ ὁ Δροσίνης, ἦταν στο ἐξῆς προδιαγεγραμμένη.

Ἔτσι, δὲν εἶναι χωρὶς σημασία πῶς μιλώντας γιὰ τὴ «Νέα Ζωγραφικὴ» των Dante Gabriel Rossetti, Burne Jones, George Frederic Watts, James McNeill Whistler, Émile Bernard, Arnold Böcklin, ἀλλὰ καὶ των William Quiller Orchardson, Max Klinger, Franz Stuck, σημειῶνε:

Ἀδύνατον ἐπίσης νὰ καθορίσῃ κανεὶς μὲ ὀλίγας λέξεις τὸ εἶδος καὶ τὴν αισθητικὴν τῶν ζωγράφων αὐτῶν, τοὺς ὁποίους θὰ ἔπρεπε κανεὶς νὰ τοποθετήσῃ εἰς τὸ περιβάλλον των· νὰ συνδέσῃ μὲ τὰ μεγάλα ρεύματα τοῦ βαγκνερισμού καὶ τοῦ νεοϊδεαλισμοῦ εἰς τὴν τέχνην [...].<sup>988</sup>

Εξηγώντας:

Δὲν εἶνε πλέον ἡ ἀντιγραφή τῆς φύσεως· δὲν εἶνε μόνη ἡ ἀλήθεια ἀκίνητοῦσα διὰ χρωμάτων ἐντὸς τοῦ πίνακος, ἀλλ' εἶνε αὐτὴ ἡ σκέψις καὶ ἡ ψυχὴ τῶν πραγμάτων, χύνουσα μίαν ἀρμονίαν ἀπὸ τὰς εἰκόνας, διαλαλοῦσα ἐν ποίημα, παριστῶσα μίαν ψυχικὴν κατάστασιν [...] δὲν εἶνε ἀπλῶς εἰκόνες, ἀλλ' ἀναπαραστάσεις ἰδεῶν καὶ ἔχουν ἀκριβῶς τὴν σχέσιν μὲ τὴν ζωγραφικὴν

<sup>987</sup> Ο.π. [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 538].

<sup>988</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Ἡ Νέα Ζωγραφικὴ», *Τὸ Ἄστυ*, 24.12.1899 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 596-599: 598].

ὄσπν καὶ μὲ τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ποίησιν.<sup>989</sup>

Ἄν ἐξαιρέσουμε τὸ κείμενο τοῦ Filippo Filippi ποῦ δημοσιεύθηκε στὴν ἐρμουπολίτικη Ἐξέγερσι τοῦ φθινόπωρο τοῦ 1876, καὶ ὅπου ὁ Ἰταλὸς κριτικὸς ἀνέφερε τὸν ὄρο «βαγνερισμός» (κατὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ Ἑλληνα μεταφραστῆ τοῦ ἰταλικοῦ «wagnerismo»), ἡ παραπάνω ἀναφορὰ τοῦ Ἐπισκοπόπουλου στὸν «βαγνερισμό» εἶναι ἡ πρώτη ἐντοπισμένη σε ἐλληνικὸ κείμενο. Μέχρι αὐτὴν τὴ στιγμὴ, τὶς τελευταῖες ἡμέρες τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα (Δεκέμβριος 1899), ὅλοι μιλοῦσαν γιὰ τὸν Wagner καὶ γιὰ τὸν βαγκνερισμό, ἀλλὰ κανεὶς δὲν τὸ εἶχε ἐκφράσει *expressis verbis*.

Πρὸς ἐπίρρωσιν τῆς ἀποψῆς αὐτῆς, ὅτι δηλαδὴ τὰ ἔργα αὐτῶν τῶν ζωγράφων συνδέονται ἀρρηκτὰ με κάποια ἄλλα πνευματικὰ δημιουργήματα τῆς ποίησης καὶ τῆς μουσικῆς (ἦταν «ἀναπαραστάσεις ἰδεῶν»), μποροῦμε νὰ διαβάσουμε τὴν περιγραφὴ τοῦ ἴδιου κριτικοῦ σχετικὰ με τὴν ευλαβικὴ αἴσθησι ποῦ τοῦ δημιουργοῦσε ἡ θεὰ τοῦ πίνακα τοῦ Dante Gabriel Rossetti *Ecce Ancilla Domini (The Annunciation)*, ποῦ ἀπεικονίζει τὸν Ἐυαγγελισμό τῆς Θεοτόκου:

Ὅταν τὴν βλέπη κανεὶς, εἰς τὰς αἰσθήσεις ἔρχεται ὡς ἀναγκαῖον συμπλήρωμα μίᾳ ἀόριστος ὁσμὴ λιβανωτοῦ καὶ εἰς τὰ ὦτα μίᾳ μουσικῇ ὁμοίᾳ μὲ τοὺς πτερυγισμοὺς τοῦ αἰωνίου τοῦ καταβιβάζοντος τὸ ἅγιον Ποτήριον τοῦ Γράαλ ἐν τῷ Λόεγκριν. Καὶ πίπτει κανεὶς εἰς τὰ γόνατα.<sup>990</sup>

Ἡ θρησκευτικότητα τοῦ πίνακα προκαλοῦσε στὸν Ἑλληνα κριτικὸ τὴν μυρωδιά τοῦ λιβανίου ἀλλὰ καὶ τὴν μουσικὴ ἀπὸ τὸν *Lohengrin* στὸ σημεῖο ὅπου γινόταν λόγος γιὰ τὸ ἱερό δισκοπότηρο. Δὲν ἦταν ἡ μουσικὴ ἀπὸ κάποια Λειτουργία ἢ κάποια ψαλμωδία τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας τὸ ἀκουσμα ποῦ ταίριαζε στὸν θρησκευτικὸ πίνακα τοῦ Dante Gabriel Rossetti, ἀλλὰ ἡ βαγκνερικὴ μουσικὴ.

Ὁ Ἐπισκοπόπουλος ποῦ ἀνίχνευε τὰ ἀποτυπώματα τοῦ βαγκνερισμοῦ με μεγάλη ευκολία, ἦταν ἀπὸ τοὺς ἀρμοδιότερους νὰ τὰ ἐντοπίσουν στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγὴ. Ἔτσι, μιλώντας γιὰ τὰ ποιήματα τοῦ Δροσίνη, ὁ Ἐπισκοπόπουλος ἐπεσήμαινε πῶς, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Goethe καὶ τοῦ Wagner, «ὅστις ἔκανε τόσπν ἐργασίαν ἐπὶ τῶν πηγῶν τῆς γερμανικῆς μουσικῆς» ὁ Δροσίνης μελέτησε ξένες φιλολογίες καὶ

ἔλαβε τὰ στοιχεῖα τοῦ ἀπὸ τὸ μέγα καὶ πλούσιον βασίλειον τοῦ λαοῦ, ἀπὸ τὰ ἔθιμα, τὰ ἦθη ἀπὸ ὅλον ἐν γένει τὸ ἀκαθάριστον καὶ ἄκομψον ὑλικὸν τῶν ἀσμάτων μας καὶ ἔχυσε εἰς ἐν τύπον κομψότητος καὶ καλλιτεχνίας, εἰς φόρμαν νέαν, ὅπου τὰ πρῶτα στοιχεῖα διετήρησαν μόνον τὴν ψυχὴν τῶν ἐξευγενισθειῶν, ποιητικωτέραν, καλλιτεχνικὴν.<sup>991</sup>

<sup>989</sup> Ο.π.

<sup>990</sup> Ν[ικόλαος] Ἐ[πισκοπόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Ἡ δέσποινα τῶν Χαιρετισμῶν», *Τὸ Ἄστυ*, 28.2.1900 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 634-637: 636].

<sup>991</sup> Ν[ικόλαος] Ἐ[πισκοπόπουλος], «Οἱ ποιηταὶ μας. Γεώργιος Δροσίνης», *Τὸ Ἄστυ*, 19.1.1900 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 609-611: 610].



Για τον Δροσίνη, ο Επισκοπόπουλος επεφύλασσε και εκτενέστερη ανάλυση της σχέσης του με τον Wagner, όταν έγραφε κριτική για το *Βοτάνι τής Αγάπης*, σημειώνοντας, χαρακτηριστικά, πως «ἀδύνατον [...] νὰ μὴ ἐλάτρευσε ἰδιαίτερος καὶ νὰ μὴ ἐστερνήσθη τὸν *Τριστάνον* καὶ τὴν *Υσόλδην* τοῦ Βάγνερ». <sup>992</sup>

Με αφορμὴ τὴν παράσταση τοῦ *Parsifal* το καλοκαίρι τοῦ 1901 στο «μέγα τέμενος τῆς βαγνερείου τέχνης», <sup>993</sup> τὸ θέατρο τοῦ Bayreuth, ὁ Επισκοπόπουλος αναφερόταν στὴν υπόθεση ἀλλὰ καὶ τὸ νόημα τοῦ τελευταίου ἔργου τοῦ Wagner, καταθέτοντας μιὰ προσωπικὴ μαρτυρία γιὰ τὴ «γοητεία τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς»:

εἶνε ἡ ἀπλουστέρα, θειοτέρα καὶ μᾶλλον εὐρεῖα μουσικὴ προσευχὴ, τὴν ὁποίαν ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Παλεστρίνα ἐδημιούργησεν ἀνθρωπίνῃ μεγαλοφυῖᾳ, <sup>994</sup>

εξηγώντας:

Τῶντι ἤκουσα εἰς Παρισίους τὴν τρίτην πράξιν τοῦ ἀριστουργήματος τούτου καὶ μοῦ μένει ἀπὸ τὴν Γοητεῖαν τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς ἓνα αἶσθημα νάρκης καὶ ἐκστάσεως, μία συναίσθησις ὀνείρου κάτι ἀπροσδιόριστον καὶ μέγα καὶ συγκεχυμένον. <sup>995</sup>

Πλαί σε αὐτὰ τα θαυμαστικὰ σχόλια γιὰ τὸ ἔργο αὐτό, ὁ Επισκοπόπουλος ἔμοιαζε νὰ εκθέτει καὶ κάποιες επιφυλάξεις:

Καὶ εἶνε τῶντι ὁ *Παρσιφᾶλ* μία τάσις εἰς ἀπόδοσιν πραγμάτων γιγαντιαίων καὶ ἀνεκφράστων καὶ εἶνε ἡ μουσικὴ τοῦ μία πάλῃ ἑνὸς γίγαντος μὲ τὸ Θεῖον καὶ ὁ Βάγνερ εἰς τὸ ἔργον τοῦτο μοῦ κάμνει μᾶλλον τὴν ἐντύπωσιν τοῦ Ἰακώβ παλαίοντος μὲ τὸν Θεόν.

Καὶ διὰ τοῦτο ἀκριβῶς τὰ ἐλαττώματα τοῦ ἔργου εἶνε ἐπίσης μεγάλα· διὰ τοῦτο ἡ μουσικὴ τοῦ ἐθεωρήθη ὡς μία ὑπερβολὴ καὶ μία ἐκφύλισις τῆς βαγνερείου μεθόδου καὶ διὰ τοῦτο οἱ ἀτελειώτοί του διάλογοι ἐκρίθησαν αὐστηρῶς.

Θέλων νὰ τελέσῃ ἓν ἔργον ὑπεράνθρωπον ὁ Βάγνερ ἐβίασε τὸν ἐγκέφαλόν του καὶ τὴν φύσιν καὶ ὑπερέβη τὰ ὅρια τῆς ἀνθρωπίνης νοήσεως. <sup>996</sup>

Γεγονός ὅμως που γιὰ τὸν Επισκοπόπουλο δὲν ἀναιρεῖ τὴν ἀξία τοῦ δημιουργοῦ καὶ τοῦ ἔργου του:

<sup>992</sup> Ν[ικόλαος] Ἐ[πισκοπόπουλος], «Ἀπὸ Ἡμέρας εἰς Ἡμέραν. Τὸ *Βοτάνι τῆς ἀγάπης*», *Τὸ Ἄστυ*, 15.6.1901 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 810-813: 813].

<sup>993</sup> Ν[ικόλαος] Ἐ[πισκοπόπουλος], «*Παρσιφᾶλ*», *Τὸ Ἄστυ*, 5.8.1901 [= Ἐπισκοπόπουλος Α', σ. 829-833: 829].

<sup>994</sup> Ο.π., σ. 832.

<sup>995</sup> Ο.π., σ. 833.

<sup>996</sup> Ο.π.

Αλλά τὸ ἔργον τοῦ ἀπομένει ἢ μεγαλειότερα καὶ ἢ τολμηροτέρα καλλιτεχνικὴ καὶ δημιουργικὴ ἀπόπειρα τοῦ αἰῶνος μας καὶ εἰς τὸ ἔργον τοῦτο ὁ Βάγνερ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον εἶνε ἀληθῆς Προμηθεύς, κλέπτων κάτι τι ἀπὸ τὴν διάνοιαν τοῦ Αἰωνίου.<sup>997</sup>

\*

Το ἀποκορύφωμα τοῦ θαυμασμοῦ τοῦ Ἐπισκοπόπουλου γιὰ τον Wagner φανερώθηκε σὲ ἓνα κείμενό του τοῦ 1903, τὸ ὁποῖο γράφτηκε με ἀφορμὴ τὴν συμπλήρωση εἴκοσι ἐτῶν ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ συνθέτη. Σὲ ἀσφαλὴ χρονικὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὴν βαγκνερικὴ ἐκδημία, ὁ Ἕλληνας συγγραφέας μποροῦσε νὰ μιλήσει με σιγουριά γιὰ τὴν διαρκὴ ἀύξηση τοῦ θαυμασμοῦ τῆς ἀνθρωπότητος γιὰ τον Wagner, κάτι που κατέστησε τὸ θέατρο τοῦ Bayreuth ἀληθινὸ «προσκύνημα». Αὐτὸ που ἔχει ὁμως ἰδιαίτερο ενδιαφέρον εἶναι ἡ προβολή, γιὰ πρώτη ἴσως φορὰ στα κείμενα τοῦ Ἐπισκοπόπουλου, τῆς σχέσης τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη με τὸ ἐλληνικὸ πνεῦμα:

Ἡ Ἑλλὰς πρώτη ἴσως θὰ ἔπρεπε νὰ καταθέσῃ ἓνα κλάδον ἐλαίας, ἐν ἀριστεῖον Ὀλυμπιονίκου καὶ νὰ συμμεθέξῃ εἰς τὰς ἐορτὰς τοῦ Γερμανοῦ αὐτοῦ ἡμιθέου, ὅστις ὑπῆρξεν κατ' ἐξοχὴν Ἕλληνα.<sup>998</sup>

Για νὰ ἐξηγήσει

Διότι ἦτο τὸ ὄνειρον τοῦ Βάγνερ καὶ ἦτο ἡ πρωτοτυπία του καὶ ὑπῆρξε τὸ ἔργον ὅλον τῆς ζωῆς του ἢ ἀναβίωσις τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος καὶ τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου ἐπὶ τῶν λόφων τῆς ὀμιχλώδους Γερμανίας.

Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ἠθέλησε νὰ πραγματοποιήσῃ καὶ ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον κατόρθωσεν ἦτο ἀκριβῶς ν' ἀνεύρη τὸ μυστήριον τῶν Ἑλλήνων, νὰ ἐνώσῃ καὶ αὐτὸς ὅλας τὰς τέχνας ἐπὶ τῆς σκηνῆς, ν' ἀρμονίσῃ τὰς τρεῖς μούσας τοῦ θεάτρου – τὴν μουσικὴν, τὴν ὀρχηστρικὴν καὶ τὴν ποίησιν – καὶ νὰ δώσῃ νέαν ζωὴν εἰς τὸ ἰδανικὸν ἐκεῖνο θεᾶτρον, τὸ ὁποῖον πρὸ δύο χιλιάδων τριακοσίων ἐτῶν ὠμίλει εἰς ὅλας τὰς αἰσθήσεις τῶν Ἑλλήνων, τοὺς ἔδιδε τὴν ἰδέαν τῆς ὅλης πραγματικότητος, ἐρρῦθμιζε τὰς κινήσεις, τὰ ρήματα καὶ τὰς ἀρμονίας καὶ συνεκέντρωνε καὶ ἐκορύφωνε τὰς ὠραίας τέχνας εἰς ἓν καὶ τὸ αὐτὸ ἀποτέλεσμα.

Καὶ δὲν ἔκαμνε τίποτε ἄλλο ὁ Βάγνερ παρὰ νὰ συνεχίξῃ μετὰ πάροδον τῶν αἰῶνων τὴν ἀπολεσθεῖσαν αὐτὴν τῆς Ἑλλάδος παράδοσιν.<sup>999</sup>

Ἔτσι, παρότι παρέμενε «Γερμανὸς μέχρι μυελοῦ τῶν ὀστέων» καὶ δημιούργησε ἀκολουθώντας «τὸ πνεῦμα τοῦ ἔθνους του», ὁ Wagner ἦταν, κατὰ τα λεγόμενα του

<sup>997</sup> Ο.π.

<sup>998</sup> Ν[ικόλαος] Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Αἱ ἐορταὶ τοῦ Βάγνερ καὶ ἡ Ἑλλὰς», *Νέον Ἄστυ*, 26.9.1903, [= Ἐπισκοπόπουλος, Β', σ. 119-121: 119].

<sup>999</sup> Ο.π., [= Ἐπισκοπόπουλος, Β', σ. 119-120].

Επισκοπόπουλου, και «ένας άπώτατος έγγονος τών Έλλήνων», καθώς «ή μεγαλοφυΐα του έγονιμοποιήθη από σπέρμα έλληνικόν», ενώ το έργο του θα ήταν αδιάφορο «αν ό Αίσχύλος δέν έγεννᾶτο ποτέ και ό Διόνυσος ποτέ δέν έλατρεύετο».<sup>1000</sup> Η σημασία της συμβολής του αρχαίου ελληνικού πνεύματος στο έργο του Wagner φτάνει για τον Επισκοπόπουλο στον βαθμό να αμφισβητείται η αυταξία του έργου του (είναι η σχέση του με την αρχαιοελληνική δημιουργία που τον καθιστά τόσο σημαντικό), κάτι που επιτρέπει στον Έλληνα συγγραφέα να αποκαλέσει τον Wagner «συμπατριώτην».<sup>1001</sup>

Το κείμενο αυτό του Επισκοπόπουλου προκάλεσε την αντίδραση του Γεωργίου Λαμπελέτ, ο οποίος ξεκίνησε μια επίθεση που, κατά τη γνώμη μου, είχε μάλλον περισσότερο προσωπικά κίνητρα, και δεν αφορούσε μια πραγματική μουσικολογική διαμάχη. Άλλωστε οι δύο διανοητές, ήταν, στην ουσία, εξίσου οπαδοί του Wagner.<sup>1002</sup>

---

<sup>1000</sup> Ο.π., [= Έπισκοπόπουλος, Β', σ. 121].

<sup>1001</sup> Ο.π.

<sup>1002</sup> Την διαμάχη αυτή σχολιάζει και η Άννα Κατσιγιάννη («Νεοελληνικός “Βαγνερισμός” [...]», ό.π., σ. 108), επισημαίνοντας τις αντιφάσεις στα επιχειρήματα του Λαμπελέτ, κάτι που κατά τη γνώμη μου, επιρρώνει την ουσιαστική απουσία μουσικολογικής διαφωνίας.

### 33. Το «ελληνικό Bayreuth» (1898-1903).

Την Άνοιξη του 1898, ο μυστικιστής και θεοσοφιστής φιλόσοφος, ιδρυτής του τάγματος των ροδοσταυριτών, Josephin (Sar) Péladan (1858-1918) πραγματοποίησε προσκύνημα στην ελληνική γη. Κατά την δεκαπενθήμερη, περίπου, παραμονή του στην Ελλάδα, ο Péladan ταξίδεψε στις Μυκήνες και την Ολυμπία και έδωσε μια διάλεξη στον Παρνασσό. Στη διάλεξη αυτή, «ἀφιερωμένη εις τὴν Ἑλλάδα καὶ κυρίως εις τὴν Ἑλλάδα τοῦ παρελθόντος [...] ἐνυπῆρχεν ὀλίγος μυστικισμὸς, βέβαια, ἀλλὰ πολὺ ἔλαφρός», σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ἐπισκόπουλου.<sup>1003</sup> Για τον Γάλλο ιδρυτή του τάγματος των ροδοσταυριτών, οι οποίοι είχαν ως ἔμβλημα «μια αρχαία σοφία για ἕναν νέο κόσμο»,<sup>1004</sup> «τὸ μέλλον τῆς Ἑλλάδος συνίστατ[ο] εις τὴν ἀναγέννησιν καὶ τὴν λατρείαν τοῦ παρελθόντος».<sup>1005</sup> Και αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεῖ με την αναβίωση τριῶν «παραγωγῶν» της ακμῆς του ελληνικού πολιτισμοῦ. Του θεάτρου, των εικαστικῶν τεχνῶν και της θρησκείας. Σε κείμενό του, που απηύθυνε προς τους Αθηναίους, πριν αποχωρήσει ἀπὸ τὴν Ελλάδα, ο Γάλλος φιλόσοφος, καλοῦσε τους κατοίκους της ελληνικῆς πρωτεύουσας να «ἀναβαπτισθ[οῦν] στὰ νάματα τῆς καταγωγῆς [τους]», ἀντὶ να αντιγράψουν «τὴν παρακμὴν τῶν λατινικῶν ἔθνῶν»,<sup>1006</sup> καθὼς ἄλλωστε θεωροῦσε μεγάλο μέρος του δυτικῶν πολιτισμοῦ ως παρακμῆ. Μάλιστα, σε μια εκδήλωση κολακείας, σημείωνε πως επισκέφθηκε τὴν Ελλάδα ως προσκυνητῆς «εὐσεβῆς πρὸς τὰ ἑρείπια» και συνάντησε «εὐγενῆ φυλὴ, τὴν ὁποία διαπνέουσιν ὄρμαι εὐγενέσταται», με ἀποτέλεσμα «ἢ πρὸς τὴν ἀθάνατον Ἑλλάδα [τ]ου πίστις» να μεγαλώσει «δι' ἀγάπης τρυφερᾶς πρὸς τὴν Ἑλλάδα τοῦ μέλλοντος».<sup>1007</sup> Ἡ ἀναβίωση του ἀρχαίου ελληνικοῦ θεάτρου θα ἔπρεπε να ἀρχίσει με τὴν ἀνακαίνιση του θεάτρου του Διονύσου, στο οποίο θα μπορούσαν, ἐν εἶδει φεστιβάλ, να παρουσιάζονται κάθε χρόνο ἀρχαίες τραγωδίες. Και ὅταν θα γινόταν αὐτό, ὅταν δηλαδή οι Αθηναῖοι θα ἴδρυναν «τὸ ἑλληνικὸν Βαυρώυτ», τότε ο ἴδιος ο Péladan, θα ἔσπευδε ως «ἀπλοῦς ἐπιμελητῆς τῆς ἱερᾶς τοῦ Βάκχου σκηνῆς».<sup>1008</sup> Το κείμενο ἐκλείνει με τὴν εὐχή: «Καλὴ ἀντάμωσιν εις τὸ ἀνακαινισμένον θέατρον τοῦ Διονύσου».<sup>1009</sup>

Ἡ ἀναφορὰ βεβαίως στο θέατρο του Bayreuth ἀπὸ τον Péladan δὲν ἦταν τυχαία, ὄχι μόνο γιατί το Γάλλος φιλόσοφος εἶχε προσκυνήσει τον ναό του Wagner (καρπὸς των προσκυνημάτων και το βιβλίο, *Τὸ θέατρο του Richard Wagner*, 1894),<sup>1010</sup> ἀλλὰ, και, κυριότερα, γιατί ἡ φιλοσοφία του ἦταν βαθιά ἐπηρεασμένη ἀπὸ το ἔργο του Wagner. Ὁ

<sup>1003</sup> Ἐπισκοπόπουλος], «Ἡ διάλεξις τοῦ Πελαδάν», *Τὸ Ἄστυ*, 18.3.1898 [= Ἐπισκοπόπουλος Α', σ. 392-394: 392].

<sup>1004</sup> <http://www.rose-croix.org/josephin-peladan-et-les-salons-de-la-rose-croix>.

<sup>1005</sup> Ἐπισκοπόπουλος], «Ἡ διάλεξις τοῦ Πελαδάν», ὁ.π. [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 393].

<sup>1006</sup> Σὰρ Πελαδάν, «Ὁ Σὰρ Πελαδάν πρὸς τοὺς Ἀθηναίους», *Τὸ Ἄστυ*, 21.3.1898.

<sup>1007</sup> Ὁ.π.

<sup>1008</sup> Ὁ.π.

<sup>1009</sup> Ὁ.π.

<sup>1010</sup> Joséphin Péladan, *Le Théâtre complet de Wagner (Les XI opéras, scène par scène) avec notes biographiques et critiques*, Paris, Chamuel, 1894.

ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του πιστό μαθητή του. Το βιβλίο του *Η αναζήτηση του Γκράαλ*, ο Péladan το είχε αφιερώσει «στον μεγάλο τραγικό ποιητή» Richard Wagner, ως «επίκληση στο Bayreuth»,<sup>1011</sup> ενώ κάποια θεατρικά του έργα τα είχε ονομάσει «wagneries».<sup>1012</sup> Τη σχέση του αυτή με τον Γερμανό δημιουργό γνώρισε και το αθηναϊκό αναγνωστικό κοινό από το κείμενο του Επισκοπόπουλου με τίτλο «Ο Σάρ».<sup>1013</sup> Σε αυτό ο Έλληνας δημοσιογράφος έδινε μια αρκετά κατατοπιστική εικόνα του έργου του Γάλλου φιλοσόφου, εξηγώντας:

Τί εἶνε ἡ Ροζ Κροά δὲν εἶνε εὐκολον νὰ εἶπη τίς. Ἡ ἐκκλησία ἑνὸς σχίσματος καθολικοῦ ἴσως, εἰς τὸ ὁποῖον ὁ Πελαδάν, ὅστις λαμβάνει πλέον καὶ τὸν τίτλον Σάρ (Μάγος) καὶ ὅστις ἀναμειγνύει τὸν λίβανον μὲ τὴν μουσικὴν τοῦ Βάγνερ. [...] Ἡ φήμη ὅπωςδήποτε τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς εἰς τὴν ὁποίαν ἐγένοντο αἱ παρατάσεις ἔργων τοῦ Βάγνερ καὶ τραγωδιῶν τοῦ Πελαδάν καὶ ἠνοίγοντο ἐκθέσεις τῶν νέων ζωγράφων ὑπῆρξε μεγάλη [...].<sup>1014</sup>

Η επίκληση του Γάλλου αυτού βαγκνεριστή για τη δημιουργία ελληνικού Bayreuth έχει πολύ μεγάλη σημασία, ιδιαίτερος αν αναλογιστούμε τί σήμαινε το Bayreuth για τον ίδιο, αλλά και για τους ανθρώπους του πνευματικού του κύκλου. Το βαγκνερικό Bayreuth ήταν ένας ναός της τέχνης του βαγκνερικού οράματος. Το ελληνικό Bayreuth θα γινόταν ένας τόπος ιερός, στον οποίο το αρχαίο ελληνικό πνεύμα θα αναβίωνε μέσα από τα νάματα του Wagner. Το ελληνικό Bayreuth θα ένωνε το αρχαιοελληνικό και το βαγκνερικό πνεύμα.

Η πρόσκληση-διακήρυξη αυτή του Péladan δεν πέρασε, βεβαίως, απαρατήρητη. Έναν χρόνο μετά, με αφορμή μια παράσταση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή στο Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών, ο Παύλος Νιρβάνας δημοσίευσε στο *Ἄστυ* ένα κείμενο με τίτλο «Ἑλληνικὸν Βαϊρώυτ»,<sup>1015</sup> στο οποίο αν και μετέφερε το όραμα του Γάλλου φιλοσόφου για την χρήση των αρχαίων θεάτρων για παραστάσεις τραγωδίας, δεν γινόταν η παραμικρή νύξη στο Bayreuth. Η εξήγηση του τίτλου μπορούσε να ερμηνευθεί από το περιεχόμενο μόνο του κειμένου:

Ὁ μάγος, μεθυσμένος ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν νοσταλγίαν [...] ἤθελεν ἐπὶ τῶν τόπων αὐτῶν μίαν παρελάσιν πάλιν τῶν μεγάλων παθῶν, μίαν διάβασιν ὄνειρώδη τῆς

<sup>1011</sup> «Au grand poète tragique, à Richard Wagner, son seul élève, Sar Joséphin Péladan, dédie ces eumolpées comme au plus sublime depuis Shakespeare et consacre ses oeuvres dramatiques sous l'invocation de Bayreuth», Joséphin Péladan, *La quête de Graal, proses lyriques de l'éthopée La Décadence latine*, Paris, Salon de la Rose-Croix, 1894, [v].

<sup>1012</sup> Αντιγράφω από τη σελίδα που βρίσκεται δίπλα στην αφιέρωση της παραπάνω έκδοσης (ό.π., [iv]): Théâtre de Joséphin Péladan: *Le prince de Bysance*, Drame wagnérien en 5 actes, Refusé à l'Odéon et à la Comédie-Française, *Le Sar Mérodack*, Tragédie wagnérienne en 4 actes, *Le fils des étoiles*, Pastorale kaldéenne en 3 actes, Refusé le 3 mars 1892, à la Comédie-Française, *Le Mystère de Rose-Croix*, Wagnerie en 1 acte. En oeuvre: *La Queste du Graal*, Wagnerie en 5 actes.

<sup>1013</sup> Ν. Ἐπ[ισκοπόπουλος], «Ο Σάρ», *Τὸ Ἄστυ*, 12.3.1898.

<sup>1014</sup> Ο.π.

<sup>1015</sup> Παύλος Νιρβάνας, «Ἑλληνικὸν Βαϊρώυτ», *Τὸ Ἄστυ*, 4.4.1899.

ἑλληνικῆς ψυχῆς, πρὸ τῶν νέων ὀφθαλμῶν, εἰς μίαν μυστικὴν λειτουργίαν τῆς τέχνης καὶ τῆς ὠραιότητος. Κ' ἐφ' ἀντάζετο ἐν προσκύνῃ παγκόσμιον [...].<sup>1016</sup>

Στο πρῶτο κείμενο του Διόνυσου, του περιοδικού που εξέδωσαν το 1901 ο Μήτσος Χατζόπουλος – ο Μποέμ – και ο Γιάννης Καμπύσης, στις προλογικές σημειώσεις στη μετάφραση του Προμηθέα του Goethe, ο Καμπύσης, δεν έχασε την ευκαιρία να μιλήσει για τη σχέση του Wagner με τον Αισχύλο, επισημαίνοντας πως σε αντίθεση με την πραγμάτευση του μύθου από άλλους συγγραφείς (Byron, Shelley), όπου δεν έχει κανείς το βίωμα του αισχυλικού δράματος, ο Wagner – όπως και ο Goethe – πετύχαιναν την «ἀντανάκλαση τοῦ Ἑλληνικοῦ πνεύματος»:<sup>1017</sup>

Die Wiedergeburt des deutschen Mythos, ἡ ἀναγέννηση δηλαδή τοῦ γερμανικοῦ μύθου, πού ἀπὸ τῆ γερμανικῆ μουσικῆ ὁ Νίτσε ἀλλοτε ἐλπισε, μοῦ ἐγέννησε πολλές φορές τὴ σκέψη πὼς ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο καὶ προπάντων ἀπὸ τὸν Προμηθέα ὄνειροπολήθηκε. [...] Βλέπω πὼς ἐπέρχονται σύγχρονα οἱ νικηφόροι πόλεμοι, ἡ κυφορία τῆς Γέννησης τῆς Τραγωδίας ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς [τοῦ Nietzsche] κ' ἡ δημιουργία τῆς Βαγνερικῆς τετραλογίας τοῦ Δαχτυλιδιοῦ τοῦ Νιμπελοῦγκεν. Ὁ Βάγνερ εἶταν βαθὺς γνώστης τῆς Ἑλληνικῆς φιλολογίας κ' εἶχε σπουδάσει φιλοσοφίαν ἄλλοτε. Βέβαια ἀλλεπάλληλοι θὰ εἶταν οἱ πνευματικοὶ συνδυασμοὶ πού ἔκαμναν τὰ δύο φιλικὰ τότες πνεύματα τοῦ Νίτσε καὶ τοῦ Βάγνερ. Γνωρίζομεν πὼς ἐναντίον τοῦ κ. Βιλάμοβιτς-Μέλλεντορφ (πού τελευταία μετάφρασε κι αὐτὸς τὴν Ὁρέστειαν τοῦ Αἰσχύλου), ὅταν ἐπετέθηκε κατὰ τῆς Γέννησης τῆς τραγωδίας τοῦ Νίτσε, ὁ Βάγνερ ἀντεπεξῆλθε μὲ ἀνοιχτὸ γράμμα στὸ Νίτσε, δημοσιευμένο τότες στὴ Βορειογερμανικὴ γενικὴ ἐφημερίδα. Ἡ ἰδέα τοῦ «θεάτρου τῆς Μπαῦρώϊτ» εἶναι κρυφομίλημα τῆς Αἰσχυλικῆς ἰδέας τοῦ «θεάτρου τοῦ Διονύσου» τῶν Ἀθηνῶν. Κ' ἡ ἀναγέννηση τοῦ γερμανικοῦ μύθου εἶταν ὄνειρο καὶ σκοπὸς πού οἱ μεγάλοι αὐτοὶ δημιουργοὶ ἔθεσαν. Καὶ μὲ ἐνδιαφέρει γιὰ τὸ θέμα μου προπάντων «Ἡ πρώτη ἡμέρα ἀπὸ τὴν τριλογία» ἢ Βαλκὺρη δηλαδή ἢ Μπρυνχίλδη. Στὸ στημένο πλέον θεάτρο τῆς Μπαῦρώϊτ μαζὶ μὲ τὶς ἀκόλουθες δύο ἡμέρες ἐδόθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1876. Ὁ γερμανικὸς μῦθος ἐφάνηκε ἀναγεννώμενος. Καὶ πόσον ὁ Αἰσχύλος καὶ πόσον ὁ Προμηθέας ὑποφαίνονται! Ὁ Βάγνερ μετέπλασε τὴν Μπρυνχίλδη του κατὰ τὰ πρότυπα ἐκείνων. Ἄν ἐδῶ γυναίκα φέρνεται ὁ ἀντάρτης κατὰ τοῦ πατρὸς τῶν πάντων τοῦ Βόδαν, μὴν ξεχνοῦμε πὼς ἔγεινε γιὰτὶ ἴσως ἡ γερμανικὴ λαοφαντασία ἀνέκαθεν τὸ ὑπερφυῆς καὶ τὸ παραπάνου μὲ γυναικεία μάσκα τὸ ἐντυσε (\*). Καὶ βέβαια μέσα στὴ Sigurdharkvidha τῆς Ἑδδας ἀλλιῶς θὰ διακρίνει κανεὶς τὴν Μπρυνχίλδη, ἀπ' ὅτι ὁ Βάγνερ τὴν ἠθέλησε. Ἀλλὰ ὁ μῦθος στὸν πηλὸ τοῦ τεχνίτη δὲν εἶναι παρὰ ἀφετηρία μονάχα. Κ' ἡ Μπρυνχίλδη τοῦ Βάγνερ δὲν ἀκούει καὶ δὲν ἐχτελεῖ τὴν προσταγὴν τοῦ Βόδαν, μόνε ἀρπάζει τὴ Σιγλίνδη στὸ ἄλογο τῆς κραυγάζοντας: Zu Ross, dass ich dich rette! «Στὸ ἄλογο γιὰ νὰ σὲ σώσω!...», τὴ Σιγλίνδη πού στὰ σπλάχνα τῆς κυφοροῦσε τότε τὸν ἥρωα, τὸ

<sup>1016</sup> Ο.π.

<sup>1017</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ὁ Προμηθέας τοῦ Γκαίτε. Λίγες σημειώσεις», Ὁ Διόνυσος, 1 (1901), σ. 4-11: 9

Σίγφριδ, τὸν κατόπιν ἐλευθερωτὴ τῆς Μπρουνχίλδης, πὸ ὅπως ὁ Ἡρακλῆς τὸν Προμηθέα, τὴν ἔσωσε ἀπὸ τὸ φλογισμένο βουνό, ὅπου ὁ Βόδαν τὴν εἶχε καταδικάσει.

Καὶ διακρίνω τὸν Αἰσχύλο πηγὴ τῆς Βαγνερικῆς δημιουργίας, ἀκόμα, ἅμα ἰδῶ πὸς ὁ βαρῶνος Χάνς φον Βολτζόγεν ὁ θερμότερος θαυμαστὴς τοῦ Βάγνερ, ὁ ἄνθρωπος πὸν κατοίκησε στὸ Μπαῦρῳϊτ γιὰ νὰ ἰδρῦσει ἐκεῖ τὰ *Bayreuther Blätter* μὲ μόνον πρόγραμμα τῆς Βαγνερικῆς ἐπιβολῆς, κοντὰ στὰ ἄρθρα του καὶ στὰ φυλλάδιά του, καὶ τὴ μετάφραση τῆς Ἑδδας, αἰσθάνθηκε τὴν ἀνάγκη νὰ μεταφράσει καὶ τὸν ἴδιο τὸν Αἰσχύλο καὶ τὸ ἔκαμε.

(\*) Die Welt, λ.χ., die Sonne, die Erde, die See, ὁ κόσμος, ὁ ἥλιος, ἡ γῆς, ἡ θάλασσα, κ.τ.λ., εἶναι γυναῖκες.<sup>1018</sup>

Διαβάζοντας κανεὶς αὐτὴν τὴν ἐμβόλιμη, στὴν ἀναφορὰ στο ποίημα τοῦ Goethe, ἀνάλυση τοῦ βαγνερικῆς δράματος, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ λυπάται πὸν ο Καμπύσης δὲν πρόλαβε νὰ ἀσχοληθεῖ πῶς συστηματικὰ με τὸ ἔργο τοῦ Wagner.

Στὸ ἴδιο πνεῦμα τῆς ἐλληνοποίησης τοῦ βαγνερικῆς οράματος θα πρέπει νὰ ἐντάξουμε καὶ τὴν ἀναφορὰ στὸν Γερμανὸ συνθέτη πὸν ὑπάρχει στὴν εἰσήγηση τοῦ Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, γιὰ τὴν ἰδρυση τῆς «Νέας Σκηνῆς», τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1901. Ὁ ἰδρυτὴς αὐτοῦ τοῦ νέου σωματείου, ὅπως τὸ ὀνόμαζε, εἶχε προσκαλέσει στὶς 27 Φεβρουαρίου 1901, στὸ ἀρχαῖο θέατρο τοῦ Διονύσου, οκτῶ ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων, τοὺς Κωστή Παλαμά, Δημήτριον Κακλαμάνο, Γεώργιον Στρατήγη, Δημήτριον Καμπουρογλου, Γρηγόριον Ξενόπουλο, Παῦλον Νιρβάννα, Λάμπρον Πορφύρα καὶ Γιάννη Βλαχογιάννη, γιὰ νὰ ἀκούσουν καὶ νὰ συνυπογράψουν «τὸ εὐαγγέλιον τῆς Νέας Σκηνῆς».<sup>1019</sup>

Στὸ κείμενό του αὐτό, πὸν, με ἐμβληματικὸ τρόπο, διαβάστηκε «ἐντὸς τῆς ἱερᾶς κόγχης», ἐτῶς ὥστε νὰ «προσλάβῃ κάποιον χαρακτῆρα λατρείας, σχεδὸν ἱεροπραξίας»,<sup>1020</sup> ὁ Χρηστομάνος μιλοῦσε γιὰ τὸ ὄραμα τῆς ἀναγέννησης τῆς δραματοποιίας ἀλλὰ καὶ τῆς σκηνικῆς τέχνης στὴν Ελλάδα. Αὐτὸ θα μπορούσε νὰ ἐπιτευχθεῖ ὄχι με τὴν «ὀπισθοδρόμησιν ἐπάνω εἰς τὰ βήματα τῶν αἰώνων», ἀλλὰ με μιὰ ὀργανικὴ (ὄχι τυπικὴ) ἀναγέννηση, μιὰ ἐπιστροφή «εἰς τὸ ἀρχέγονον σημεῖον τοῦ πνευματικοῦ ἀπειροῦ, ὡσὰν ἐν συμπλήρωμα κύκλου».<sup>1021</sup> Ἡ ὀργανικὴ αὐτὴ ἀναγέννηση, ἡ ἐπιστροφή δηλαδὴ στὴν οὐσία τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κάλους καὶ ὄχι στὸ γράμμα, εἶχε ὡς ἰδανικὸ παράδειγμα τὸ ὄραμα τοῦ Wagner, ὅπως ἔχει ἤδη ἐπισημανθεῖ.<sup>1022</sup> Γιατί εἶναι σαφές πὸς παρότι τὸ ὄνομα τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ δὲν

<sup>1018</sup> Ο.π., σ. 9-10.

<sup>1019</sup> Παῦλος Νιρβάννας, *Ἄπαντα*, Γ', ἐπιμέλεια Γ. Βαλέτας, Ἀθῆναι, Χρ. Γιοβάννης, 1968, σ. 389.

<sup>1020</sup> «Εἰσήγησις Κωνστ. Χρηστομάνου πρὸς τοὺς ἐν τῷ θεάτρῳ τοῦ Διονύσου συνελθόντες ἰδρυτὰς τῆς Νέας Σκηνῆς», *Νέα Ἑστία*, τ. ΛΕ', τχ. 826 (1.12.1961), σ. 1626-1627: 1626.

<sup>1021</sup> Ο.π.

<sup>1022</sup> Για τὸ θέμα αὐτὸ βλ. Manolis Seiragakis, «Mediterraneanising the Composer of the North: Richard Wagner, Constantinos Christomanos and the Early Modern Greek Theatre», Naomi Matsumoto (ed.), *Staging Verdi and Wagner*, edited by Naomi Matsumoto, Turnhout, Brepols, 2015, σ. 245-261: 249. Πρὸβλ. καὶ Manolis Seiragakis «Constantinos Chrestomanos, a pioneer overlooked. His contribution to the formation of the National School of Music in Greece», *The National Element in Music: Conference Proceedings*, Nikos Maliaras

αναφέρεται ρητά στη δισέλιδη αυτή εισήγηση, τα λόγια του Χρηστομάνου δεν θα μπορούσαν να περιγράφουν κανέναν άλλον παρά τον Wagner (οι υπογραμμίσεις δικές μου):

Και όταν ακούωμεν ὅτι ἐπεφάνη ἐξ Ἀνατολῶν, ὡς κάποιο μετέωρον, ὀρχηστρίς, ὁ χορὸς τῆς ὁποίας εἶναι αὐτόχρομα ποίησις, κατὰ τὴν ἀληθῆ σημασίαν τῆς λέξεως, δράμα δηλαδή, καὶ μουσικὴ ἐνταυτῶ, ὅταν μανθάνωμεν ὅτι ἀπὸ τὴν πατρίδα τοῦ *Borrah*, ἐξωρμήθη μουσουργός, τοῦ ὁποίου ἡ μουσικὴ δημιουργεῖ κόσμους ψυχικούς, καθὼς καὶ ὁ ὄρατος κόσμος τοῦ ὑπερβορείου μύθου ἐγεννήθη ἀπὸ τὸν ἀρχέγονον θροῦν τοῦ *Rhyn*, τότε ὑποθέτωμεν ὅτι τὰ κύματα καὶ οἱ ἄνεμοι ἐνεσαρκώθησαν εἰς μοναδικὰ τινὰ πλάσματα διὰ νὰ ἀποδώσουν εἰς τὴν ἀνθρωπότητα τὰ ἀπολεσθέντα τῆς μυστικά.

[...] Φαντάζομαι ὅτι θὰ ἔλθῃ ἡμέρα ὅτε ἡ ποίησις καὶ ἰδίως ἡ ὑπερτέρα καὶ πληρεστέρα αὐτῆς μορφή, τὸ δράμα, θὰ γείνη καὶ πάλιν σύνθεσις ὅλων τῶν δημιουργικῶν συμβόλων, θὰ γείνη γενέτειρα καὶ πάλιν κόσμων ψυχικῶν. Φαντάζομαι, κατὰ τὴν ὑψίστην στιγμὴν δραματικῆς ἐντάσεως, ὅταν πρὸ τοῦ κοινῆ οἱ ἠθοποιοὶ παρίστανται κρημνισμένοι εἰς βάραθρον ὀδύνης, ἔρμια πελωρίου τινὸς κύματος τοῦ μαινομένου πελάγους τῆς ψυχῆς [...], ἐνῶ ἡ ἀόρατος ὀρχήστρα σταλάζει θρόμβους αἱματηρῶν δακρῶν, χύνει πλημμύραν ἡδονῆς καὶ ὀδύνης παρασύρουσαν τοὺς θεατὰς μακρὰν ἑαυτῶν, μακρὰν τῆς ζωῆς, εἰς τὸ χάος τῆς ἀπολύτου ὑπάρξεως καὶ ἀληθείας. Τοιοῦτον κορυφωμα συναισθημάτων ὄνειρεύομαι, λέγων ἀναγέννησιν τῆς δραματικῆς ποιήσεως ἐν Ἑλλάδι.<sup>1023</sup>

Τί ἄλλο ἀπὸ τὴν ἐμπειρία μίας βαγκνερικής παράστασης, ἔτσι ὅπως τὴν εἶχε οραματιστεῖ ὁ δημιουργὸς τῆς, θὰ μπορούσε νὰ περιγράφει τὸ παραπάνω ἀπόσπασμα; Το συνολικὸ ἔργο τέχνης, με τὴν συνδρομὴ ὅλων τῶν τεχνῶν ἐπὶ σκηνῆς καὶ τὴν δημιουργία ψυχικῆς ἀνάτασης, που μόνο οἱ ἀρχαῖοι ἡμῶν πρόγονοι εἶχαν ἐπιτύχει με τὴν ἀρχαία τραγωδία. Το ὄραμα τοῦ Wagner ἀποτελοῦσε τὴν σύγχρονη πραγμάτωση τοῦ οράματος τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Ταυτόχρονα, με τὴν εισήγησή του αὐτή, ἀλλὰ καὶ τὴν μελλοντικὴ του δραστηριότητα ὡς σκηνοθέτη, ὁ Χρηστομάνος δὲν ἐγκαινίασε μόνο τὴν νέα φάση τῆς ἐλληνικῆς θεατρικῆς πρακτικῆς, ἀναδεικνύοντας τὸν ρόλο τοῦ σκηνοθέτη,<sup>1024</sup> ἀλλὰ, καὶ μετέφερε στὸν ἐλληνικὸ θεατρικὸ χῶρο τὴν ἐπιρροή που ἀσκήσε ὁ Wagner στὸ θέατρο γενικότερα. Ἀλλὰ σε αὐτὸν τὸν δρόμο, ὅπως θὰ δούμε, δὲν ἦταν μόνος.

---

(ed.), Athens, Faculty of Music Studies University of Athens-The Friends of Music Society, 2013, σ. 9-17 καθὼς καὶ Βάνια Παπανικολάου, *Ἡ συμβολὴ τῆς Νέας Σκηνῆς στὴν εξέλιξη τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, διδακτορικὴ διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμῆμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας-Μουσικολογίας, Ρέθυμνο, 2011, σ. 62.

<sup>1023</sup> «Εἰσήγησις Κωνστ. Χρηστομάνου [...]», ὁ.π., σ. 1626.

<sup>1024</sup> Βλ., σχετικὰ, Δημήτρης Σπάθης, «Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος καὶ ἡ καθιέρωση τῆς σκηνοθεσίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο», *Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος καὶ ἡ ἐποχὴ του. 130 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του*, Ἀθήνα 1 Μαρτίου 1997, Ἴδρυμα Γουλανδρῆ-Χορν – Ἀστικὴ Ἐταιρεία Θεάτρου καὶ Μιμικῆς «Αἰωρία», σ. 137-155.



### 34. Με αφορμή την εικοσιπενταετηρίδα του Bayreuth (1901).

Το γύρισμα του αιώνα, δηλαδή, τα δύο τρία τελευταία έτη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τα πρώτα του 20<sup>ου</sup> απέβησαν ιδιαίτερος σημαντικά σε σχέση με την πρόσληψη του έργου του Wagner στην Ελλάδα από διαφορετικά καλλιτεχνικά ρεύματα. Τα κείμενα που αφιερώνονται ή που απλά αναφέρονται στον Wagner όλο και πληθαίνουν. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα του κειμένου του Άγγελου Φιλανθρωπινού με τίτλο «Ἡ Ἀρχαία Μουσική» και υπότιτλο «Ἐπίδρασις αὐτῆς ἐπὶ τοῦ Γκλόουκ καὶ τοῦ Βάγνερ – Εἰμπορεῖ νὰ ἐπιδράσῃ καὶ σήμερον αἰσθητικῶς;» που δημοσιεύθηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Παναθήναια*.<sup>1025</sup> Το πολύ ενδιαφέρον αυτό κείμενο, παρότι μιλά εκτενώς για την αρχαία ελληνική μουσική και κάνει και κάποιες νύξεις στους νεώτερους συνθέτες, δεν ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του υποτίτλου του (τουλάχιστον του πρώτου μέρους αυτού) καθώς η μόνη σχετική αναφορά είναι ακόλουθη φράση: «Εἰς τὴν μονωδίαν ἐθεμελίωσαν τὸ ἔργον τῶν ὁ Λούλη ἐν Γαλλίᾳ, ὁ Γκλόουκ, καὶ βραδύτερον ὁ Βάγνερ, ἐν Γερμανίᾳ». <sup>1026</sup> Θα ἔλεγε κανείς ότι ἐδῶ το ὄνομα του Wagner μπαίνει απλὰ και μόνο για να προσελκύσει τον αναγνώστη, ἢ γιατί, πλέον δεν θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για την μουσική και να μην αναφερθεῖ στον Γερμανό συνθέτη.

Αντιθέτως, την θέση που του ἄρμοζε ανέκτησε ο Wagner στο κείμενο του Δ.Ν. Πάππου με τίτλο «Τὸ ἔργον ἑνὸς γίγαντος» και υπότιτλο «*Der Ring der [sic] Nibelungen* ὑπὸ R. Wagner, ἐν Bayreuth», που δημοσιεύθηκε τον Σεπτέμβριο του 1901 στα *Παναθήναια*.<sup>1027</sup> Το 1901 το Φεστιβάλ του Bayreuth γιόρτασε την εικοσιπενταετηρίδα του, γεγονός που ενδεχομένως να εἶχε ενθαρρύνει τον Ἑλληνα κριτικό να ταξιδέψει και αυτός για το δικό του προσκύνημα στο Bayreuth. Ο Δ.Ν. Πάππος ἦταν γνωστός και ἀπὸ τις μουσικές κριτικές του στο *Περιοδικόν μας*, ὅπου εἶχε ἤδη ἐκδηλώσει την ἐκτίμησή του για τον Wagner, ὅταν σημείωνε ὅτι ἀπὸ το πρόγραμμα της συναυλίας της Μουσικῆς Ἐταιρείας, μόνο η εἰσαγωγή ἀπὸ τις *Εὐθυμες γυναῖκες* [= *Die lustigen Weiber von Windsor*] του Otto Nicolai και το γαμήλιο ἐμβατήριο του *Lohengrin*, «θ' ἀπῆντα τις ἐπὶ τοῦ προγράμματος σοβαρᾶς συναυλίας». <sup>1028</sup>

Στην πολύ ενδιαφέρουσα κριτική του για την παράσταση της *Τετραλογίας* – ἢ *Τριλογίας* (με πρόλογο) ὅπως την ἔλεγαν τότε – το καλοκαίρι του 1901, ο Πάππος παρουσιάζει πολλά και γνωστά, πλέον, στο ελληνικό κοινό, χαρακτηριστικά του έργου του Wagner. Μάλιστα το κείμενο αυτό ξεκινά με τη φράση: «Ὡς γνωστόν», για να μιλήσει για το γεγονός ὅτι ο συνθέτης εἶχε διατυπώσει τις θεωρίες του «ἐγγράφως πολλάκις». <sup>1029</sup> Ἐκτός ἀπὸ την εκτενὴ ἀνάλυση του *Δαχτυλιδίου* με συναρπαστική ἀφήγηση κάποιων σκηνῶν, που μεταφέρουν την καλλιτεχνική συγκίνηση του θεατή-

<sup>1025</sup> Άγγελος Φιλανθρωπινός, «Ἡ Ἀρχαία Μουσική», *Τὰ Παναθήναια*, Α' (1900), σ. 41-44 και 84-86.

<sup>1026</sup> Ο.π., σ. 42.

<sup>1027</sup> Δ.Ν. Πάππος, «Τὸ ἔργον ἑνὸς γίγαντος. *Der Ring der [sic] Nibelungen* ὑπὸ R. Wagner, ἐν Bayreuth», *Τὰ Παναθήναια*, Β' (15.9.1901), σ. 393-401.

<sup>1028</sup> Δ.Ν. Πάππος, «Καὶ λίγα γιὰ τὴ μουσική μας. Αἱ συναυλίες τῆς Μουσικῆς Ἐταιρείας», ὁ.π., σ. 77.

<sup>1029</sup> Δ.Ν. Πάππος, «Τὸ ἔργον ἑνὸς γίγαντος [...]» ὁ.π., σ. 93.

κριτικού, ο Πάππος επισημαίνει στους αναγνώστες των *Παναθηναίων*, κάποια χαρακτηριστικά τού δημιουργού του. Σύμφωνα με τον Έλληνα κριτικό:

Ὁ Βάγνερ, καί, ἢ μᾶλλον πρὸ πάντων, κατὰ τοῦτο ἐκαινοτόμησεν. Ἐνῶ ὅλοι οἱ πρὸ αὐτοῦ συγγράψαντες μετεχειρίζοντο τὸ ἐν μουσικῇ καλούμενον κλειστὸν σχῆμα (*Geschlossene Form*), τὰ ἔργα των δηλ. ἀποτελοῦνται ἀπὸ τεμάχια μουσικῆς αὐτοτελῆ καὶ ἀνεξάρτητα ἀλλήλων, συντεταγμένα κατὰ τοὺς γνωστούς καὶ παραδεδεγμένους κανόνας τοῦ μουσικοῦ συντακτικοῦ, ὁ Βάγνερ τὸναντίον εἰς τὰ τελευταῖα του ἔργα – τὸν *Tristan und Isolde*, *Meistersinger*, τὴν *Τριλογία* καὶ τὸν *Parsifal* – κατέρριψε τὴν συνήθειαν αὐτήν. Ἡ μουσικὴ του εἶναι ἀχώριστος καὶ ἀλληλένδετος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους ἐκάστου δραματικοῦ ἔργου.<sup>1030</sup>

Πολύ ενδιαφέρουσα και με σαφήνεια και η περιγραφή του «καθοδηγητικού μοτίβου» από τον Wagner και της διαφορετικής λειτουργίας στο έργο του:

Πρὸς χαρακτηρισμὸν ἐκάστου προσώπου, αἰσθήματος, ιδέας, μεταχειρίζεται ἴδιον αὐτοτελὲς *Leitmotiv* – μουσικὸν στοιχεῖον δύναται τις ἴσως ἐν παραφράσει νὰ εἴπη – ἐπανερχόμενον εἴτε ἐντελῶς ὁμοιον, εἴτε κᾶπως παρηλλαγμένον, εἴτε μετὰ τινα ἐξέλιξιν, ἢ καὶ δυσκόλως ἀναγνωριζόμενον, κατὰ τὴν περαιτέρω δρᾶσιν, ἀναλόγως πάντοτε τῆς περιστάσεως, ὅταν ἐν αὐτῇ ἐπανερχεται τὸ αὐτὸ πρόσωπον ἢ ἡ ιδέα καὶ τὸ αἶσθημα. Μεταχειρίζεται δὲ τὰ *Leitmotiv* αὐτὰ καὶ ἐπεξηγεῖ διὰ τῆς ὀρχήστρας – ὡς ὁ συγγραφεύς, π.χ., εἰς τὰς σημειώσεις του – τὴν ἐξέλιξιν τοῦ δράματος, τοῦ χαρακτήρος τῶν προσώπων, τονίζων τὰ κυρίαν ἔχοντα σημασίαν, τὰ σχέσιν ἔχοντα μὲ τὴν ἐκάστοτε σκηνήν.

Καὶ ἐπειδὴ «οὐδὲν καινὸν ὑπὸ τὸν ἥλιον», πρέπει χάριν τῆς ἀκριβείας νὰ ἀναφέρωμεν ὅτι καὶ ἄλλοι μουσικοὶ μετεχειρίσθησαν τὸ μέσον αὐτὸ τῆς ἐπαναλήψεως ὠρισμένων θεμάτων πρὸς τελειότερον χαρακτηρισμὸν, δὲν τὸν ἀνύψωσαν ὅμως, ὡς ὁ Βάγνερ, εἰς ἀρχὴν διέπυσαν τὸ ὅλον ἔργον. Πάντοτε ἐτήρουν συνάμα καὶ τὰ δεδομένα μουσικὰ σχήματα, γράφοντες *aries*, *recitatives*, κ.τ.λ.<sup>1031</sup>

Για να καταλήξει:

Αὐτὴ ἡ ἔλλειψις τῶν γνωστῶν σχημάτων, τῶν αὐτοτελῶν τεμαχίων εἶναι ἴσως καὶ ὁ σπουδαιότερος λόγος τῆς καταπλήξεως, ἣν προεξενεῖ ἡ Βαγνέριος μουσικὴ εἰς τὸν πρώτην φορὰν ἀκούοντα αὐτήν, εἰς ὧτα εἰθισμένα εἰς τὴν ἐπανάληψιν τῶν ἰδίων θεμάτων, ὡς ἀπαιτεῖται ὑπὸ τοῦ συντακτικοῦ τῆς κλασσικῆς μουσικῆς.<sup>1032</sup>

Ἐχει σημασία να παρατηρεῖ κανεὶς τι εἶναι αὐτὸ που ἔκανε ἐντύπωση στους θεατές

<sup>1030</sup> Ο.π., σ. 394.

<sup>1031</sup> Ο.π.

<sup>1032</sup> Ο.π.

και ακροατές της εποχής εκείνης στο έργο του Wagner. Εδώ ο Πάππος αποσαφηνίζει πως ο ξενισμός που προκαλείται στον συνηθισμένο στην παραδοσιακή φόρμα της όπερας ακροατή είναι σχετικός με αυτήν την απουσία «γνωστών σχημάτων». Σημαντική και η θέση του Πάππου για την λεγόμενη έλλειψη μελωδίας στη μουσική γλώσσα του Wagner (η υπογράμμιση του συγγραφέα):

Ἡ μουσική ιδιοφυΐα παρουσιάζεται ὑπὸ δύο μορφάς. Ὑπάρχουν ιδιοφυΐαι ἐπιτυχῶς ἐφευρίσκουσαι μελωδίας – καὶ εἰς τοῦτο ἐξεῖχον οἱ Ἰταλοὶ – καὶ ιδιοφυΐαι ἀναπτύσσουσαι ἔμπνευσιν καὶ δύναμιν εἰς τὸ νὰ ἐκτυλίσσουν, ἀναπλάσσουν δεδομένην μελωδίαν, καὶ τοῦτο εἶναι μᾶλλον ἴδιον τῶν Γερμανῶν. Αἱ ἀπλαῖ ιδιοφυΐαι συνήθως κέκτηνται μόνον τὴν μίαν μορφήν, αἱ μεγαλοφυΐαι πάντοτε ἀμφοτέρως εἰς τὴν ὑψίστην τῶν ἔντασιν. Οὕτω καὶ ὁ Βάγνερ. Ἀπορεῖ τις τῶντι καὶ ἀγνοεῖ τί νὰ θαυμάσῃ περισσότερον, τὴν ἀφθαστον ἐπιτυχίαν τοῦ εἰς τὴν ἔμπνευσιν, τὸ χαρακτηριστικὸν πλούσιον, εὐγενές, εὐρὸν τῆς μελωδίας τοῦ, ἢ τὴν ἀπαράμιλλον τέχνην ἢ μᾶλλον ἔμπνευσιν εἰς τὴν ἐξέλιξιν, ἔκτασιν ἢ βράχυνσιν, παραλλαγὴν παντοίαν τέλος τῆς ἀρμονικῆς φράσεως!<sup>1033</sup>

Εκτός από τον Πάππο υπήρξε και άλλος Έλληνας – και μάλιστα συνθέτης – που επισκέφθηκε το ίδιο φεστιβάλ και ο οποίος δημοσίευσε στον αθηναϊκό Τύπο ανταπόκριση για την παράσταση του *Ιπτάμενου Ολλανδού*. Όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης είχε πάει στο Bayreuth το καλοκαίρι του 1901, οπότε και είχε γνωρίσει τη χήρα του συνθέτη, επισκεπτόμενος την βίλα Wahnfried. Τις εμπειρίες του αυτές, καθώς και το προσκύνημά του στο θέατρο τα κατέγραψε και τα έστειλε στο *Άστυ*, ενώ ακόμη βρισκόταν στο Bayreuth. Τα κείμενα δημοσιεύθηκαν δύο συνεχόμενες ημέρες. Παρότι έχουμε ήδη συναντήσει αρκετές αντίστοιχες περιγραφές, θα παραθέσουμε και εκτενή αποσπάσματα από του Καμηλιέρη, καθώς πρόκειται για την πρώτη, απ' όσο γνωρίζουμε, ανταπόκριση από Έλληνα συνθέτη παράστασης στον ναό του Wagner:

Ὡραιότατος δρόμος μὲ δενδροστοιχίας δεξιᾶ καὶ ἀριστερᾶ ἄγει ἐπὶ τοῦ λόφου, ὅπου εἶνε κτισμένον τὸ θέατρον ἐν μέσῳ δάσους, κήπου καὶ πρασινάδας. Ἀπὸ τῆς πλατείας ἀπέναντι τοῦ θεάτρου φαίνεται μακρὰν ἢ μικρὰ καὶ κομψὴ πόλις μὲ τὰ πέριξ αὐτῆς βουνά. Τὸ πανόραμα εἶνε ἀληθῶς θαυμάσιον. Τὸ θέατρον ἀπ' ἔξω εἶνε ἀπλοῦν καὶ αὐστηρόν, κάμνει δὲ ἀντίθεσιν μὲ πᾶν ὅ,τι τὸ περιστοιχίζει. Ἐπιβάλλει τὴν σιωπὴν εἰς τὸν ἐπισκέπτην καὶ τὸν προετοιμάζει σχεδὸν δι' ὅσα πρόκειται ν' ἀκούσῃ καὶ νὰ ἴδῃ ἐντὸς αὐτοῦ.

Ἡ παράστασις ἐπρόκειτο ν' ἀρχίσῃ εἰς τὰς 5 μ.μ. Ἀπὸ τῆς 2 ἤρχισε νὰ συρρέῃ ὁ κόσμος, ἀπὸ τὰς τρεῖς δὲ ὁ κεντρικὸς δρόμος, ἢ πλατεῖα ἀπέναντι τοῦ θεάτρου καὶ οἱ πέριξ αὐτοῦ δρομίσκοι καὶ αἱ ἀπέραντοι αἴθουσαι τοῦ μεγάλου ξενοδοχείου ἦσαν ὅλα γεμᾶτα ἀπὸ τοὺς εὐτυχεῖς, οἱ ὅποιοι ἐπρόκειτο ν' ἀκούσουν τὸν *Ἰπτάμενον Ὀλλανδὸν* καὶ τοὺς δυστυχεῖς, οἱ ὅποιοι ἔπρεπε ν'

<sup>1033</sup> Ο.π.

άρκεσθούν νὰ ἰδοῦν μόνον τόν κόσμον ἔξω.

Ἡ αἴθουσα τοῦ θεάτρου εἶνε μεγάλη, ἀπλή καὶ αὐστηρά. Κανένας διάκοσμος. Ὀλίγοι λαμπτήρες μόνον, μὲ τόσον φῶς ὅσον εἶνε ἀναγκαῖον διὰ νὰ βοηθήσῃ τοὺς θεατὰς νὰ εἰσέλθουν καὶ νὰ ἐξέλθουν. Ὅσας θέσεις ἔχει ἡ αἴθουσα τοῦ θεάτρου, ἄλλοι τόσοι ἄνθρωποι ὑπῆρχον ἐντὸς αὐτῆς. Εἰς τὰς 5 μ.μ. ἀκριβῶς ἠκούσθη τὸ τελευταῖον σάλπισμα καὶ ὅλοι ἐκάθισαν βωβοί, ἔσβυσαν τὰ φῶτα καὶ τὸ σκότος ἐχύθη εἰς τὴν αἴθουσαν. Ἀδύνατον νὰ περιγράψω τὸ ρῖγος πὺν ἠσθάνθην καθ' ὅλον τὸ σῶμα κατ' αὐτὴν τὴν ὑψηλὴν στιγμὴν. Ἀπὸ τὸ βάθος τῆς ὀρχήστρας ἠκούσθησαν ἰσχυροὶ οἱ πρῶτοι τόνοι τῆς εἰσαγωγῆς, μετὰ ὀλίγα λεπτὰ ἐδημιουργήθη νέα ἀτμοσφαιρα εἰς τὴν ὁποίαν δὲν ἀνέπνεον πλέον ἄνθρωποι, ἀλλ' ἔζων ψυχαί. Αἰσθάνομαι ὅτι δὲν κατέχω τὸν λόγον πλούσιον, μέγαν καὶ ἰσχυρὸν διὰ νὰ περιγράψω τὰ κύματα τῶν συγκινήσεων, εἰς τὰ ὁποῖα ἔπλευσεν ἡ ψυχὴ μου καὶ τοὺς νέους ὀρίζοντας καὶ τοὺς νέους κόσμους πὺν εἶδεν ἡ φαντασία μου καθ' ὅλην τὴν χθεσινὴν παράστασιν τοῦ *Ἰπταμένου Ὀλλανδοῦ*.

Τὴν ὀρχήστρα διηύθυνεν ὁ Μόττλ, αὕτη δὲ ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς ἐκλεκτοτέρους μουσικοὺς τῆς Γερμανίας [...]. Ἐφαντάσθην συχνὰ τελείαν ἐκτέλεσιν μουσικῆς, ἀλλὰ τόσον πλουσίως, ἀμέμπτως, φυσικῶς, τελείως ὀργανωμένην σκηνοθεσίαν, ποτέ. Τὰ λόγια δὲν εἶνε ἀρκετὰ διὰ νὰ ἐξηγήσω ὅτι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον, συνήθως, εἶνε ὄνειρον ἐδῶ εἶνε πραγματικότης [...].

Ἡ παράστασις διήρκεσε δύομισυ ὥρας ἀκριβῶς, ἔγινε δὲ συνεχῶς χωρὶς κανὲν διάλειμμα, χωρὶς καμμίαν διακοπὴν. Σὰς βεβαιῶνω ὅτι δὲν ἐννόησα πῶς παρῆλθον δύομισυ ὥραι κατὰ τὰς ὁποίας δὲν ἠκούσθη ἀναπνοὴ ἀνθρώπου. Ὅλων τῶν θεατῶν τὰ αὐτιά καὶ τὰ μάτια ἦσαν μαγνητικῶς καρφωμένα εἰς τὴν ὀρχήστραν καὶ εἰς τὴν σκηνὴν. Ἐγώ, ὅστις συνήθως ἐξωτερικεύω τὸν ἐνθουσιασμόν μου, καθ' ὅλην τὴν χθεσινὴν παράστασιν, σὰς βεβαιῶ εἰλικρινῶς ὅτι δὲν ἠσθάνθην τὸ βάρος τοῦ σώματός μου, τὸ ὁποῖον μὲ κόπον κατώρθωσε νὰ εὔρη, ἀρκετὰς ὥρας μετὰ τὴν παράστασιν, ἡ ψυχὴ μου. Τὸ ἔργον μὲ ἐνεθουσίασεν· ἡ ἐκτέλεσις μὲ ἐμάγευσεν! Εἰς τὸ τέλος τῆς παραστάσεως ἠκούσθησαν ἀτελείωτα ἐνθουσιώδη χειροκροτήματα, ἦσαν ὅμως περιττά. Ἡ αὐλαία ἔπεσε· τὸ ἔργον ἐτελείωσεν. Οὐδεὶς ἐκ τῶν ἠθοποιῶν ἐξῆλθε νὰ εὐχαριστήσῃ. Τί ἄλλο ἔκαμαν ὅλοι ἐρμηνεύσαντες ὅπως πρέπει τὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ; παρὰ τὸ καθῆκόν των!

Μεταξὺ τοῦ κοινοῦ ὑπῆρχον πολλοὶ ἐξ ἐκείνων οἱ ὁποῖοι εἰς τὸν διπλωματικὸν καὶ ἀριστοκρατικὸν κόσμον χαρακτηρίζονται ὡς ἐπίσημοι, ἦσαν δὲ καὶ πολλοὶ πρίγκηπες, χθὲς ὅμως ὅλοι ἀπολύτως ἐξηφανίσθησαν καὶ μόνον διεκρίθησαν καὶ ἐβασίλευσαν ἡ φυσιογνωμία τοῦ Βάγνερ καὶ ἐκείνη τοῦ βασιλέως πὺν τὸν ἀνέδειξε.<sup>1034</sup>

Σε αὐτὸ το πλῆρες καλλιτεχνικοῦ ἐνθουσιασμοῦ κείμενο του Καμηλιέρη ὑπῆρχαν καὶ κάποια ἰδιαίτερος ἐνδιαφέροντα γιὰ το μέγεθος τῆς διάδοσης του

<sup>1034</sup> Λ. Καμηλιέρης, «Αἱ παραστάσεις τοῦ Μπαῦρώιτ. (Ἐπιστολὴ μουσικοῦ)», *Τὸ Ἄστυ*, 1.8.1901.

βαγκνερισμού σχόλια του Κερκυραίου συνθέτη που δεν θα μπορούσαν να μείνουν ασχολίαστα. Εξηγώντας ότι η κριτική θα περιοριζόταν στις εντυπώσεις που δημιούργησαν στον θεατή-ακροατή, γιατί «θα ἦτο κωμικὸν ἔαν ἤθελ[ε] νὰ ὀμιλήσ[η] περὶ Βάγνερ καὶ τοῦ ἔργου του», ο Καμηλιέρης σημειώνει: «Ὅσα ἐγράφησαν διὰ τὸν Βάγνερ ἀποτελοῦν βιβλιοθήκην ὀλόκληρον. Ὅλοι, ἕκαστος μὲ τὰς ιδέας του, ἀναλόγως τῆς ἀντιλήψεως καὶ τῶν γνώσεών του, τὸν συνεζήτησαν καὶ τὸν ἀνέλυσαν, ἐξαίροντες τὰ πλεονεκτήματα καὶ καταδικάζοντες τὰ ἐλαττώματα».<sup>1035</sup> Αυτά τα λόγια, σε συνδυασμό με τα αντίστοιχα της επόμενης ημέρας, ότι δηλαδή ο ίδιος, επισκεπτόμενος την οικία του Wagner, είχε βρεθεί σε έναν κόσμο που γνώριζε μόνο από φήμη ή από διαβάσματα,<sup>1036</sup> πιστοποιούν το μέγεθος της διάδοσης των ειδήσεων για τον Wagner, την εποχή εκείνη, για έναν Έλληνα που ενδιαφερόταν.

Το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον Wagner αποτυπώθηκε με τον πλέον χαρακτηριστικό τρόπο στο περιοδικό *Διόνυσος* που εξέδιδαν ο Μήτσος Χατζόπουλος (ο Μποέμ) και ο Γιάννης Καμπύσης. Ο τελευταίος, αληθινός απόστολος του γερμανισμού και ιδίως του έργου του Wagner (ως κατεξοχήν προϊόντος του γερμανικού πνεύματος), φαίνεται πως ενθάρρυνε ιδιαίτερος την δημοσίευση κειμένων για τον Wagner, είτε δικών του είτε άλλων συγγραφέων. Στον πρώτο τόμο του *Διόνυσου* (καθώς ο θάνατός του Καμπύση τον Νοέμβριο του 1901 δεν του επέτρεψε να συνεργαστεί στο δεύτερο έτος κυκλοφορίας του περιοδικού), ο αριθμός εμφάνισης του ονόματος του Richard Wagner στις 400 σελίδες της έκδοσης είναι εντυπωσιακά μεγάλος. Σε διάστημα ενός έτους, δημοσιεύονται τρία κείμενα αφιερωμένα στον Wagner (βέβαια η επέτειος των 25 ετών από την ίδρυση του θεάτρου του Bayreuth (1876-1901) επέτεινε το ενδιαφέρον για τον συνθέτη, όπως άλλωστε σημειώνεται και σε σχετική υποσημείωση σε δύο από τα τρία κείμενα), αλλά το όνομα του Γερμανού δημιουργού δεν λείπει και από άλλα κείμενα, που είχαν άλλη θεματική.

Στο τεύχος, στο οποίο ο Καμπύσης, με αφορμή τον Goethe, είχε αναφερθεί στην σχέση του Wagner με τον Αισχύλο, όπως είδαμε λίγο παραπάνω, υπέγραφε και ένα κείμενο για τον Tolstoi, στο οποίο γινόταν και πάλι μια αναφορά στον Wagner,<sup>1037</sup> ενώ αμέσως μετά ακολουθούσε το κείμενο «Τὸ Μπαῦρωϊτ», που υπέγραφε ένας εκ των «ειδικῶν μουσικῶν συνεργατῶν» του περιοδικού, ο Jean d' Hydra, κατά κόσμον, Ιωάννης Ψαρούδας. Το πρώιμο αυτό κείμενο του μετέπειτα γνωστού μουσικοκριτικού και συνθέτη δεν περιορίζεται στο να περιγράψει τον θεατρικό χώρο που βρίσκεται στην «ἄγνωστο[ν] καὶ ἄσημο[ν] πολίχνη[ν] τῆς Βαυαρικῆς Φρανκωνίας»,<sup>1038</sup> αλλά επεκτείνεται σε μια συνολική περιγραφή και αποτίμηση του έργου του Wagner. Η σχετική υποσημείωση στην αρχή του κειμένου εξηγεί την αφορμή της δημοσίευσής του (25ετηρίς του Bayreuth) και υπόσχεται πως στο επόμενο τεύχος θα γίνει λόγος για τη μουσική του Wagner.

<sup>1035</sup> Ο.π.

<sup>1036</sup> «Εὐρέθην ἀπροσοκίητως εἰς ἕνα κόσμον, τὸν ὅποιον ἐγνώριζα μόνον ἐκ φήμης καὶ ἐξ ἀναγνώσεων [...]», Λ. Καμηλιέρης, «Αἱ παραστάσεις τοῦ Μπαῦρωϊτ. Ἐσπερις παρὰ τῆ Κα Βάγνερ (Ἐπιστολή μουσικοῦ)», ὁ.π. Βλ. και στο κεφάλαιο 2 «Ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης στη βίλα Wahnfried».

<sup>1037</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ὁ Τολστόης κ.τ.λ.», Ὁ *Διόνυσος* 1 (1901), σ. 61-66: 63.

<sup>1038</sup> Jean d' Hydra, «Τὸ Μπαῦρωϊτ», Ὁ *Διόνυσος*, 1 (1901), σ. 66-69: 66.

Στο επόμενο τεύχος (το δεύτερο) το περιοδικό δημοσίευσε τα πρώτα κεφάλαια του βιβλίου του Nietzsche «Ο Νίτσε κατά του Βάγνερ. Δικαιολογητικά κομμάτια ενός ψυχολόγου»,<sup>1039</sup> στο οποίο υποσημειωνόταν η μικρή ιστορία της συγγραφής του,<sup>1040</sup> και παρατίθετο ένα μέρος από την ακραία επίθεση του Γερμανού φιλοσόφου προς τον πρώην μέντορά του. Στο τρίτο τεύχος του Διονύσου, δημοσιεύθηκε ένα άκρως υμνητικό κείμενο για τον Wagner, με τίτλο «Η θέσις του Ριχάρδου Βάγνερ εις την ιστορίαν», υπογεγραμμένο από τον «Χούστον Στιούαρτ Τσάμπερλαιν», ο οποίος, σύμφωνα με τους εκδότες του περιοδικού, ήταν «ἄγγλος μὲν τὴν καταγωγὴν, ἀλλ' ὁ μαζὶ μὲ τὸν Χάνς φὸν Βολτσόγεν ἐνθερμότερος βαγνεριστῆς καὶ εἰς τὴν γερμανικὴν γλῶσσαν ἐρμηνευτῆς τῆς τέχνης τοῦ μεγάλου διδασκάλου».<sup>1041</sup> Ο Αγγλοαμερικάνος συγγραφέας Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), ο οποίος θαύμαζε απεριόριστα τη Γερμανία και ιδιαίτερος τον Wagner (δεν είναι τυχαίο που το 1908 παντρεύτηκε την κόρη του Wagner, Εύα, και εγκαταστάθηκε στο Bayreuth, ενώ το 1916 πήρε την γερμανική υπηκοότητα), ήταν αναμφίβολα ένας από τους ενθερμότερους οπαδούς του Wagner. Αν και το όνομά του συνδέθηκε με τον εθνικοσοσιαλισμό και τον ναζισμό, καθώς εργάστηκε υπέρ της προπαγάνδας στη Γερμανία κατά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο ενώ έγινε και μέλος του ναζιστικού κόμματος, το 1901, οπότε και δημοσιεύθηκε το κείμενό του στον Διόνυσο, δεν είχε αναπτύξει ακόμη τις φυλετικές του θεωρίες, περιοριζόμενος στον υπέρμετρο θαυμασμό του για το γερμανικό πνεύμα. Στο προηγούμενο κεφάλαιο είχαμε δει με τι λόγια ευχαριστούσε τον Δούμπα για την βοήθεια που είχε προσφέρει στο φεστιβάλ του Bayreuth. Αλλά και το περιοδικό με αυτό το πνεύμα δημοσίευσε το κείμενό του αυτό, σημειώνοντας σχετικά:

Ὅπως βλέπουν οἱ ἀναγνῶσται τοῦ Διονύσου ἐδημοσιεύσαμεν ἄρθρον ἄκρου Βαγνεριστοῦ. Δύνανται τοιοῦτοτρόπως οἱ ἀναγνῶσται μας νὰ συλλάβουν μόνοι των τὴν ιδέαν περὶ τοῦ τόσο πολλοῦ μὲ βιαιότητα καὶ ὑπερβολὴν κρινομένου μεγάλου γερμανοῦ διδασκάλου κατόπιν καὶ τῆς δημοσιεύσεως εἰς προηγούμενον φύλλον τοῦ Διονύσου μερικῶν κεφαλαίων ἐκ τοῦ ἔργου τοῦ Νίτσε: Ὁ Νίτσε κατά τοῦ Βάγνερ.<sup>1042</sup>

Στο ίδιο τεύχος, στη στήλη «Ἀνοικτὰ Γράμματα», μια στήλη στην οποία το περιοδικό απαντούσε σε επιστολές αναγνωστών, γινόταν λόγος για την *Ενάτη Συμφωνία* του

<sup>1039</sup> Φρ. Νίτσε, «Ο Νίτσε κατά του Βάγνερ. Δικαιολογητικά κομμάτια ενός ψυχολόγου», *Ὁ Διόνυσος*, 2 (1901), σ. 101-107.

<sup>1040</sup> «Εἶνε γνωστὸν ὅτι μεταξὺ τῶν τελευταίων ἔργων ποὺ ἔγραψεν ὁ Νίτσε (1888) εἶναι καὶ ἡ ὑπόθεσις Βάγνερ, δι' οὗ ἐκηρύχθη ὁ ἀντίπους τοῦ βαγνερικοῦ μουσικοῦ δράματος μὲ πᾶσαν σκληρότητα καὶ ἀνεπιφυλάκτως. Μετὰ τὴν ὑπόθεσιν Βάγνερ ὡς συμπληρωματικὸν ἔργον ἐπηκολούθησε τὸ Ὁ Νίτσε κατά τοῦ Βάγνερ, τὸ ὁποῖον ὁ ἴδιος ὁ Νίτσε ἐχαρκτήρισεν οὕτω ἀποστέλλον πρὸς τὸν ἐκδότην του τὰ χειρόγραφα: "Ἀφοῦ ἔγραψα τὴν μικρὰν αὐτὴν 'μπουφονερί' ἡ ὑπόθεσις Βάγνερ ἰδοὺ τώρα σοβαρὰ πράγματα". Καθὼς λέγει εἰς τὸν πρόλογόν του ὁ Νίτσε ὅλα τὰ κεφάλαια τῆς μελέτης του ἐδανείσθη ἀπὸ προηγούμενα ἔργα του, ἀλλὰ μὲ πολλὰς ἀποκοπὰς, διορθώσεις καὶ ἐπαυξήσεις, ἔδωκεν εἰς αὐτὰ νέα ὄψιν», ὁ.π., σ. 101.

<sup>1041</sup> Χούστον Στιούαρτ Τσάμπερλαιν, «Η θέσις του Ριχάρδου Βάγνερ εις την ιστορίαν», *Ὁ Διόνυσος*, 3 (1901), σ. 193-204: 193.

<sup>1042</sup> *Ὁ.π.*, σ. 203.

Beethoven. Μετά από κάποια ιστορικά και αισθητικά στοιχεία, ο Κ. (ο Καμπύσης δηλαδή) ο οποίος υπέγραφε, σημείωνε πως ίσως στον Wagner να οφείλεται το γεγονός ότι πλέον το έργο αυτό έγινε τόσο δημοφιλές και παίζεται συνεχώς.

### 35. Με τα μάτια της ψυχής του Παλαμά (1892-1903).

Ανάμεσα στους συνιδρυτές του σωματείου, και υποστηρικτές του οράματος του Χρηστομάνου που είδαμε, ήταν και ο Κωστής Παλαμάς. Παρότι δήλωνε άμουσος,<sup>1043</sup> ο ποιητής της *Ξανατονισμένης Μουσικής*, αλλά και της συμβολικότατης *Φοινικιάς*,<sup>1044</sup> είχε βαθιά μέσα του την μουσική. Όπως θυμούνταν σε ένα κείμενό του (με αφορμή μια συναυλία του Ελληνικού Ωδείου, του 1924, με έργα Beethoven, σε διεύθυνση Δημήτρη Μητρόπουλου), είχε κλάψει κάποτε «ἀκούγοντας τὴν ἐκτέλεση ἑνὸς κομματιοῦ τοῦ Βάγνερ [...] στὸ κοντσέρτο μιᾶς Μουσικῆς Ἑταιρείας», μολονότι η ερμηνεία δεν ήταν καλή και παρότι «τὰ δάκρυα δὲ χύνονται εὐκόλα στὸ ἄκουσμα ἑνὸς Βάγνερ, πὸν στέκεται πολὺ ἀπάνου ἀπὸ τὴν εὐκόλη συγκίνηση, ὅπως καὶ νὰ ἐρμηνευθῆ». <sup>1045</sup> Εἶχε ὅμως βοηθήσει σε αυτό η ψυχική του διάθεση εκείνης της στιγμής.<sup>1046</sup>

Ἡ ποίηση του Παλαμά, ειδικά κατά τη συμβολιστική της φάση, αλλά και ὄχι μόνο, μαρτυρᾷ ἕναν δημιουργό ο οποίος εἶχε μια ιδιαίτερη σχέση με τη μουσική.<sup>1047</sup> Ὅπως σημειώνει ο Βάλτερ Πούχνερ, «αν ο Παλαμάς ἔχει καθιερωθεῖ ὡς μέγας ποιητής, θα ἔπρεπε ἴσως νὰ συμπληρώσει κανεῖς, πὼς εἶναι καὶ μέγας μουσικός. Ἀλλά ἴσως καὶ νὰ εἶναι τὸ ἴδιο». <sup>1048</sup> Ὅσον ἀφορᾷ τον Wagner, ἔχει ἐπισημανθεῖ ἡ μικρὴ πιθανὴ συγγένεια μεταξύ της *Τρισεύγενης* (1903) καὶ του *Τριστάνου*,<sup>1049</sup> ἐνῶ υπάρχουν

<sup>1043</sup> «Εἶμαι, κυριολεκτικῶς, ἄμουσος· ὄχι μόνο μουσικὴ δὲν ἐσπούδασα, μὰ καὶ πολὺ σπάνια μοῦ δόθηκ' εὐκαιρία νὰ τὴν ἀπολαύσω [...]», Κωστής Παλαμάς, «Ἀκούγοντας Μπετόβεν», *Ἐλεύθερος Λόγος*, 24.11.1924 [= *Ἄπαντα*, IB', σ. 282-286].

<sup>1044</sup> Νάσος Βαγενᾶς, «Τὸ Μυστήριον τῆς Φοινικιάς», *Ἡ εἰρωνικὴ γλῶσσα. Κριτικὲς μελέτες γιὰ τὴ νεοελληνικὴ γραμματεία*, Ἀθήνα, Στιγμὴ, 1994, σ. 149-156.

<sup>1045</sup> Παλαμάς, *ὁ.π.*, σ. 283-284.

<sup>1046</sup> Καὶ με αφορμὴ αὐτό, ο Παλαμάς ἀναφερόταν στὴν θεωρία του Taine, με τον οποίο συμφωνοῦσε ὡς πρὸς τὸν ρόλο τῆς ψυχολογικῆς κατάστασης του θεατῆ κατὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία. Ὅπως θα δούμε καὶ λίγο παρακάτω, ο Παλαμάς γνώριζε πολὺ καλά τὴν θεωρία του Hippolyte Taine, ἀλλὰ καὶ του μαθητῆ του, Émile Hennequin, τον οποίο καὶ παρέθετε σε ἕνα θεωρητικὸ κείμενό του. Δὲν εἶναι, ἴσως, χωρὶς σημασία πὼς σε αὐτὸ τὸ ἀρθρο του με αφορμὴ τὴν μουσικὴ του Beethoven, καὶ ἀφοῦ ἀναφέρθηκε στὴν ταινικὴ θεωρία γιὰ τὴν σημασία του περιβάλλοντος, ο Παλαμάς ἔθιγε καὶ τὸ ζήτημα τῆς περιγραφικῆς καὶ τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς, πὸν εἶχε ἀποτελέσει καὶ θέμα τῆς διαμάχης του Λαμπελέτ με τον Ροῖδη, ὅπου καὶ πάλι ἡ περιγραφικότητα τῆς μουσικῆς ἐμπλεκόταν με τὴν θεωρία του περιβάλλοντος του Taine.

<sup>1047</sup> Μια ἀπόπειρα προσέγγισης τῆς σχέσης του Παλαμά με τὴν μουσικὴ μέσα ἀπὸ τὴν ποίησή του ἔκανε ἡ Πολίνα Ταμπακάκη στὸ κείμενό της «Ἐθνικὴ ταυτότητα καὶ ἡ μουσικὴ ὡς τραγούδι: Ὁ Παλαμάς καὶ ἡ μουσικὴ» πὸν παρουσιάστηκε στὸ συνέδριο *Ταυτότητες στὸν ἐλληνικὸ κόσμον (ἀπὸ τὸ 1204 ἕως σήμερα)*, βλ. Πρακτικὰ Δ' Ευρωπαϊκοῦ Συνεδρίου Νεοελληνικῶν Σπουδῶν (Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), τόμος E', 2011, σ. 381- 393, διαθέσιμο ηλεκτρονικά στὴν ιστοσελίδα: [www.eens.org](http://www.eens.org) (τελευταία πρόσβαση 11.11.2016) καὶ πὸν ἀναπτύσσεται καὶ στὸ πρῶτο κεφάλαιο τῆς διατριβῆς της, *Ἡ «μουσικὴ ποιητικὴ» του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη τῆς σχέσης τῆς μοντερνιστικῆς ποίησης με τὴν μουσικὴ*, Ἀθήνα, Δόμος, 2011.

<sup>1048</sup> Βάλτερ Πούχνερ, *Ὁ Παλαμάς καὶ τὸ θέατρο*, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 268 (τὸ ἴδιο κείμενο προτάσσεται καὶ στὴν ἐκδοση τῆς *Τρισεύγενης* (Ἀθήνα, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, 1995, ἡ ἀναφορὰ στὴ σ. 72 τῆς εἰσαγωγῆς).

<sup>1049</sup> *Ὁ.π.*, σ. 204 (καὶ σ. 39 καὶ 42 στὴν ἐκδοση τῆς *Τρισεύγενης*), ὅπου ἐπισημαίνεται ἡ συγγένεια μεταξύ



κάποιες βαγκνερικές αναφορές σε ποιήματά του, μεταγενέστερα από την εποχή που μας απασχολεί.<sup>1050</sup> Ως προς το θεωρητικό έργο του Παλαμά της εποχής αυτής, ο Wagner είναι παρών. Οι αναφορές του Παλαμά στις θεωρίες και κάποια χαρακτηριστικά της βαγκνερικής δημιουργίας που υπάρχουν σε μελέτες του της εποχής εκείνης, συνοψίζουν, κατά κάποιο τρόπο, τις βασικές θέσεις που διατυπώθηκαν τότε για τον Wagner.

Η πρωιμότερη εντοπισμένη αναφορά του Παλαμά στο όνομα του Wagner ήταν έμμεση (από ξένη πηγή) και έγινε με αφορμή τη σχέση τού συνθέτη με τον Λουδοβίκο Β' της Βαυαρίας. Μιλώντας για τον «ποιητή των Νυκτερίδων» Compte Robert Montesquiou de Fezensac (1855-1921) – τον Γάλλο εστέτ συγγραφέα, φίλο των συμβολιστών Mallarmé και Verlaine, που αποτέλεσε ένα από τα πρότυπα του Proust για τον ήρωά του, βαρώνο de Charlus στην *Αναζήτηση του Χαμένου Χρόνου* – ο Παλαμάς παρέθετε ένα απόσπασμα του Octave Mirbeau, στο οποίο ο Γάλλος συγγραφέας επεσήμαινε, κατά την απόδοση του Παλαμά:

Ὁ Σαρδανάπαλος καὶ ὁ Λουδοβίκος τῆς Βαυαρίας εἶναι ἀνθρωποειδεῖς νυκτερίδες, τῶν ὁποίων αἱ εἰκόνες διαγράφονται ἐπὶ οὐρανῶν, ἐφ' ὧν σελαγίζουσιν ἀστέρες, ὅποιοι ὁ Σοπέν, ὁ Βάγνερ, ὁ Οὐίστλερ.<sup>1051</sup>

Σημαντικότερη η, πάλι έμμεση, αναφορά στον Wagner, με αφορμή αυτή τη φορά την ποιητική δημιουργία. Σχολιάζοντας τις αρετές της Σαφήνειας και της Ασάφειας στην ποίηση,<sup>1052</sup> ο ηγέτης της γενιάς του 1880, ο οποίος την εποχή εκείνη διένυε την πλέον συμβολιστική του περίοδο, αναφερόταν σε ένα κείμενο του Émile Hennequin σχετικά με τα είδη της έκφρασης στην τέχνη. Σε αυτό, «ὁ Αἰμίλιος Ἐννεκέν, ὅστις ὑπέδειξε νέους δρόμους εἰς τὴν κριτικὴν ἐπιστήμην, ἐν τῇ συγγραφῇ του περὶ Ἐπιστημονικῆς Κριτικῆς», διαχώριζε τους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης στην «ρητορικήν έκφρασιν (expression), τὴν ὑπονοητικὴν έκφρασιν (suggestion) καὶ τὴν συμβολικὴν έκφρασιν (symbole)»,<sup>1053</sup> εξηγώντας:

---

του παραθαλάσσιου τοπίου και του απόλυτου έρωτα που υπάρχει και στα δύο έργα. Ο Πούχνερ, παρόλα αυτά, θεωρεί σημαντικότερη τη συγγένεια των απόψεων του Παλαμά με εκείνες του Wagner σε σχέση με την αρχαία τραγωδία.

<sup>1050</sup> Στο ποίημα «Γυναῖκες», από τη συλλογή *Βωμοὶ* (1915, <sup>2</sup>1922), εμφανίζονται, μεταξύ άλλων, η Έλζα, η Ελιζάβετ και η Ζέντα: «Κ' ἐσεῖς, βωμοὶ τῆς παρθενιάς, Ἔλσα, Ἐλισάβω, Σέντα, / πὸν ὁ γίγας ὁ τετράψυχος, καὶ τοῦ ἤχου καὶ τοῦ λόγου / δεσπότης, τὴν ἀθάνατη ζωὴ γιὰ νὰ μᾶς δώση / τὴν ποίηση χύνει σάρκα, τὴ μουσικὴ ψυχὴ σας», Κωστής Παλαμᾶς, *Ἄπαντα Ζ'*, σ. 107-114: 107, στίχοι 11-14. Στην ἴδια συλλογῇ, τὸ ποίημα «Τὸ Ἀεροπλάνο» αξιοποιεῖ τὸν μῦθο τοῦ *Ἰπτάμενου Ολλανδοῦ*: «– Καραβοκύρη τ' οὐρανοῦ, σ' ἀγάπησ', ἀεροναύτη, / ἔτσι ἐρωτεύτηκε ἡ λευκὴ τρισμακρινὴ παρθένα / τοῦ στοιχιωμένου καραβιοῦ τὸν ἀποκηρυγμένο / κι ἀπὸ στεριᾶς καὶ θάλασσες κι ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους ναύτη, / καθὼς μᾶς τὸν παράδωκε, ριμμένο στὸ κανάλι / τῆς μουσικῆς του, ὁ κύριος τῶν παναρμόνιων ἤχων», Παλαμᾶς, *ὁ.π.*, σ. 63-77: 69, στίχοι 180-186.

<sup>1051</sup> Κ. Π., «Ὁ ποιητὴς τῶν νυκτερίδων (Compte Robert Montesquiou de Fezensac)», *Ἐστία* τχ. 51 (1892), σ. 385-388 [= *Ἄπαντα*, ΙΕ', σ. 202-210: 207].

<sup>1052</sup> Κ. Παλαμᾶς, «Ἡ σαφήνεια καὶ ἡ ἀσάφεια ἐν τῇ ποιήσει», *Ἐστία Εἰκονογραφημένη* 4 (22.1.1895), σ. 26-28 [= *Ἄπαντα*, Β', σ. 201-216].

<sup>1053</sup> *Ὁ.π.*, σ. 27 [= *Ἄπαντα*, Β', σ. 206].

Εἰς τὴν ὑπονοητικὴν ἔκφρασιν ἀναφέρει τὸν ὑπαινιγμὸν, τὴν ἀλληγορίαν, τὸ κατὰ σύστημα ἄκρως ἡμιτελὲς καὶ ἀόριστον τῶν εἰκόνων ζωγράφων τινῶν, τὴν ἀπέραντον μελωδίαν τοῦ Βάγνερ, τὸ ἀσυμπλήρωτον ἐν τῇ συνθέσει, πᾶν ὅ,τι εἶνε ἐλάχιστα παραστατικὸν καὶ σαφῶς εἰκονικόν. Εἰς τὴν ρητορικὴν ἔκφρασιν ἀναφέρει τὸ κυρίως ἐκφραστικὸν ὕφος (ἀφίνομεν κατὰ μέρος τὴν ζωγραφικὴν καὶ τὴν μουσικὴν), τὸ ἀποτελούμενον ἀπὸ ἀκριβολόγους εἰκόνας καὶ ἐντυπώσεις, σαφεῖς ἀλλὰ διὰ τοῦτο, κατὰ τὸν Ἐννεκέν, καὶ πεζάς, καθόσον εἶνε ἀναλυτικαί, τουτέστιν ἰδέαι τὰς ὁποίας κανεῖς ἀντιλαμβάνεται μᾶλλον ἢ αἰσθάνεται. Ἐνῶ ἡ ὑπονοητικὴ ἔκφρασις προσιδιάζει εἰς τὴν ποίησιν· αὕτη συγκινεῖ μὲν ἰσχυρότερον τὸν ἀναγνώστην, καθόσον παρακινεῖ αὐτὸν νὰ συνεργασθῇ τρόπον τινὰ μετὰ τοῦ ποιητοῦ διὰ νὰ ἐμβαθύνῃ εἰς τὸ νόημά του.<sup>1054</sup>

Ο Ελβετὸς συγγραφέας Émile Hennequin (1858-1888), ὁ θεωρούμενος σήμερα ἀναμορφωτὴς τῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς πρὸς μια πιο ψυχολογικὴ βάση,<sup>1055</sup> μαθητὴς τοῦ Hippolyte Taine (1828-1893) καὶ συνεργάτης τοῦ Stéphane Mallarmé, στο ἀναφερθὲν ἀπὸ τὸν Παλαμά βιβλίον του, *La critique scientifique*, πρότεινε ἓνα εἶδος κριτικῆς ποὺ ονόμαζε «Αἰσθοψυχολογία» («esthopsychologie»). Ἡ νέα αὕτη ἐπιστήμη, θὰ εἶχε ὡς ἀντικείμενον τὸ ἔργον τέχνης ὅχι ὡς πρὸς τὴν ἀξίαν ἢ τὴν προέλευσίν του (ὅπως στὴν Αἰσθητικὴ καὶ τὴ λογοτεχνικὴ κριτικὴ), ἀλλὰ ὡς πρὸς «τις σχέσεις ποὺ συνδέουν τις ἰδιαιτερότητες τοῦ ἔργου τέχνης με κάποιες ψυχολογικὲς καὶ κοινωνικὲς ἰδιαιτερότητες», γεγονός που καθιστοῦσε τὴν «αἰσθοψυχολογία τὴν ἐπιστήμη τοῦ ἔργου τέχνης ὡς συμβόλου».<sup>1056</sup> Ἡ προσέγγισις τοῦ Hennequin ἀποτελοῦσε, στὴν οὐσίαν, μιὰ ἐξέλιξις τῆς θεωρίας τοῦ Taine, ἢ, ὅπως ἔχει ἐπισημανθεῖ, «μιὰ ἀναθεώρησις τοῦ ταινικοῦ ντετερμινισμοῦ με στόχον τὴν υποκατάστασις τῆς περιώνυμης τριάδας, τῆς φυλῆς, τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς χρονικῆς στιγμῆς, ἀπὸ ἓνα τριπλὸν ἀντικείμενον, εἰδωμένον ἀπὸ τρεῖς ἐπιστημονικὲς ὀπτικὲς: τὸ ἔργον αἰσθητικὰ, τὸν καλλιτέχνη ψυχαναλυτικὰ, τὸν δέκτη κοινωνιολογικὰ»,<sup>1057</sup> ὅπου ἡ θέση τοῦ καλλιτέχνη ἦταν – σε ἀντίθεσι με τὴν θεωρίαν τοῦ Taine – πιο σημαντικὴ, καθὼς εἶχε ρόλον δημιουργοῦ καὶ ὄχι δημιουργήματος. Σε αὐτὸ τὸ βιβλίον-μανιφέστο τῆς θεωρίας του, ποὺ ἀποτελέσσει καὶ τὸ κύκνειον ἄσμαν τοῦ Hennequin, καθὼς ἐκδόθηκε τὸ ἔτος τοῦ πρόωρου θανάτου του (1888), ὁ συγγραφέας ἀναφερόταν στὴν «ατέρμονη» μελωδίαν τοῦ Wagner, ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὑπαινικτικῆς λειτουργίας στὴν τέχνη, ποὺ γιὰ τὴν ποίησιν ἦταν, σύμφωνα με τὸν συγγραφέα ὁ καλύτερος τρόπος ἐκφράσεως, ὅπως ἀκριβῶς καταθέτει στὸ κείμενό του καὶ ὁ Παλαμάς.<sup>1058</sup> Δεν εἶναι βεβαίως τυχαίον πὼς ἀκριβῶς

<sup>1054</sup> Ο.π.

<sup>1055</sup> Thierry Roger, « La pensée du dedans : E. Hennequin ou la refonte psychologique de la critique littéraire », *Fabula / Les colloques*, «L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite»: Littérature, psychologie, psychanalyse, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1636.php> (τελευταία πρόσβασις: 2.2.2017).

<sup>1056</sup> Émile Hennequin, *La critique scientifique*, Paris, Perrin et Cie, 1888, σ. 21-22.

<sup>1057</sup> Roger, ὁ.π.

<sup>1058</sup> Τα λόγια τοῦ Παλαμά ἀκολουθοῦν κατὰ πόδας τὸ γαλλικὸ πρωτότυπον, καὶ σε κάποια σημεῖα

αυτό το χαρακτηριστικό της βαγκνερικής μουσικής αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους λόγους για τους οποίους οι Συμβολιστές εμπνεύστηκαν από το έργο του Wagner. Για το Συμβολισμό και την σύνδεσή του με τον Wagner, ο Παλαμάς μίλησε σε ένα λίγο μεταγενέστερο κείμενό του – του 1901 – στο οποίο, ένα χρόνο μετά την ολοκλήρωση του συμβολικότερου ποιήματός του, τη *Φοινικιά* (γράφηκε το 1900), σημειώνει, μεταξύ άλλων:

[...] Ὁ Βωδελαίρ, δραματικός ψάλτης τῶν Λουλουδιῶν τοῦ κακοῦ, βυθισμένος μέσα στακάθατα καὶ στᾶρρωστα τῆς ψυχῆς, ζωγράφος καὶ μουσικὸς τῆς ἀμαρτίας γοητευτικὸς, δοξάζεται ὡς ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ὀργανοτόμους τοῦ συμβολισμοῦ, μαζί μὲ τὸν Βάγνερ, τοὺς Ἄγγλους προοραφηλητικούς καὶ τοὺς Ρώσους μυθιστοριογράφους.<sup>1059</sup>

Για να συμπληρώσει ότι «οἱ ἀναγνωρισμένοι προφῆτες τοῦ συμβολισμοῦ» ἦταν δύο, «βγαλμένοι ἀπὸ τοὺς κύκλους τῶν Παρνασσικῶν. Ὁ Μαλλαρμὲ καὶ ὁ Βερλαίν».<sup>1060</sup>

Σημαντικότερες εἶναι οἱ αναφορὲς τοῦ Παλαμά στον Γερμανὸ συνθέτη με αφορμὴ τὴν ποίηση τοῦ Διονύσιου Σολωμοῦ καὶ τὴ σχέση ἐκλεκτικῶν συγγενειῶν που ἐντοπίζει σε αὐτοὺς τοὺς δύο δημιουργοὺς, κάτι που ὁ Παλαμάς κάνει σε δύο διαφορετικὰ κείμενά του τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Στὸ «Ὁ Σολωμὸς καὶ ἡ κριτικὴ. (Θέματα γιὰ ξετύλιγμα)», που δημοσιεύθηκε στα δύο πρώτα τεύχη τοῦ περιοδικοῦ *Κριτικὴ*, (1 Ιανουαρίου καὶ 1 Φεβρουαρίου 1903), ὁ Παλαμάς ἀνέλυε τὰ βασικὰ συστατικὰ τῆς ποίησης τοῦ ἐθνικοῦ μας ποιητῆ. Σε αὐτὰ, στο σημεῖο ὅπου γινόταν λόγος γιὰ τὴν ἀποσπασματικότητα τῶν ποιημάτων («Τὸ πρόβλημα τῶν κομματιῶν»), ὁ Παλαμάς προσπαθοῦσε νὰ ἐρμηνεύσει τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ τῆς ποίησης τοῦ Σολωμοῦ με βάση τὴν θεωρία τοῦ Wagner (οἱ υπογραμμίσεις τοῦ συγγραφέα):

Ταιριάζει ἐδῶ νὰ θυμηθοῦμε τὰ τρία σκαλοπάτια τῆς ποιητικῆς δυνάμεις καθὼς τᾶβαλεν ὁ Ριχάρδος Βάγνερ, σ' ἕν ἀπὸ τὰ θεωρητικὰ τοῦ συγγράμματα; Στὸ πρῶτο σκαλοπάτι στέκει ὁ προφῆτης, ὁ *Βλέπων* τῆς Γραφῆς. Κατέχει ὄχι τὴν ἐπιφάνειαν, ἀλλὰ τὴν οὐσιαστικὴν ἀλήθεια τῶν πραγμάτων. Εἶνε ἡ ἀσυνείδητη γνώση· τὸ αἶσθημα. Στὸ δεύτερο σκαλοπάτι στέκει ὁ καθ'αυτὸ ὁ *Ποιητῆς*, ὁ

---

σχεδὸν τὸ μεταφράζουν. Μεταγράφω τὸ σχετικὸ χωρίο στα γαλλικά: «Les modes suggestifs, avec l'allusion, l'allégorie, le procédé tachiste, c'est-à-dire extrêmement incomplet et indéfini de certains peintres, la mélodie infinie de Wagner, l'inachevé dans la composition, etc. [...]», Hennequin, *ὁ.π.*, σ. 40-41.

<sup>1059</sup> Κωστῆς Παλαμάς, «Τὸ πνεῦμα τοῦ αἰῶνος. Ἡ Ποίησις», *Τὸ Ἄστυ*, 4.1.1901 [= *Ἄπαντα*, ΣΤ', σ. 191-204].

<sup>1060</sup> *Ὁ.π.* Δεν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι τὸ κείμενο αὐτὸ γράφηκε σε μιὰ ἐποχὴ ὅπου ὁ Παλαμάς βρισκόταν ἀκόμη πολὺ κοντὰ στον συμβολισμό. Στὴν ἀρκετὰ μεταγενέστερη ἐκδοσὴ τοῦ ἐν λόγω κειμένου στα *Ἄπαντα* τοῦ ποιητῆ, στο σημεῖο ὅπου ἀναλύεται ἡ συμβολικὴ ποίηση ἔχει προστεθεῖ μιὰ υποσημείωση στὴν ὁποία ὁ ομιλῶν μοιάζει νὰ βγάζει τὸν εαυτό του ἐξω ἀπὸ τὴν χορεία τῶν συμβολιστῶν: «Ὁ συμβολισμὸς τώρα σὰ νὰ τέλειωσε τὸν κύκλο του. Οἱ νεώτεροι ποιητῆς – κάποιοι ἀπὸ αὐτοὺς μυριόχαροι σὰν τὸν Γκερὲν καὶ σὰν τὴν κοντέσσα Noailles – τραγουδᾶνε κάτου ἀπ' τὸν ἀσυγγένιαστο ἥλιο μὲ τέχνη πολὺ διαφορετικὴ. Κ' οἱ πῶ ἐπίσημοι τοῦ συμβολισμοῦ σὰν τὸν Regnier καὶ τὸν Μορεάς, ἀλλάξανε περπάτημα. Μὰ ὁ σπόρος πού ἔπεσε δὲν πῆγε χαμένος», *ὁ.π.*, σ. 200.

πλάστης πού ὄχι μόνο ἔχει τὴ συνείδηση τῶν οὐσιαστικῶν αὐτῶν καὶ τῶν ἀληθινῶν πού βλέπει, ἀλλὰ καὶ θέλει νὰ τὰ ξαναπαραστήσῃ τὰ ὅσα βλέπει. Κ' ἔτσι φτάνομε στὸ τρίτο σκαλοπάτι πού ἐπάνω του στέκεται ὁ *Τεχνίτης*. Τόσο περισσότερο τεχνίτης εἶνε ὁ ποιητὴς ὅσο περισσότερο τέλεια κατορθώνει νὰ ξαναπαραστήσῃ αὐτὰ πού βλέπει μέσα του νὰ παρασταίνωνται. Σύμφωνα μὲ τὴν βαγνερική θεωρία, δὲ θὰ μπορούσε τάχα κανεὶς νὰ ὑποστηρίξῃ πῶς ὁ Σολωμός, πού γερὰ ὅπωςδήποτε κάθεται στὸ δεύτερο σκαλοπάτι, δὲ φτάνει μολαταῦτα νὰνεβῆ τὸ σκαλοπάτι τὸ τρίτο, ἢ κι ἂν ἀνέβῃ, δὲν κατορθώνει στέρεα νὰ σταθῆ; πῶς ὅτι τοῦ χρειάζεται εἶνε ἡ τέχνη καθὼς τὴν ἐννοεῖ ὁ μέγας μουσικοποιητὴς; Δὲ θὰ μπορούσεν ἔτσι νὰ ἐξηγηθῆ πῶς βγαίνει ἀπὸ τὸ πολὺ τῆς ἐργασίας τοῦ Σολωμοῦ, ὄχι ἀκέριο κάτι, ἀλλὰ κομμάτι πάντα;<sup>1061</sup>

Λίγες ἡμέρες μετὰ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ παραπάνω κειμένου, ὁ Παλαμάς δημοσίευσε καὶ ἄλλο κείμενο γιὰ τὸν Σολωμό, στὸν *Νουμά* αὐτὴ τὴ φορὰ, ὅπου γινόταν καὶ πάλι λόγος γιὰ τὸν Wagner, συγκρίνοντας, τώρα, τοὺς δύο δημιουργοὺς ὡς πρὸς τὴν χρῆση τῆς λαϊκῆς παράδοσης, τῆς γλώσσας τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν στὴν περίπτωσι τοῦ Σολωμοῦ, καὶ τοῦ γερμανικοῦ μύθου στὴν περίπτωσι τοῦ Wagner:

Καὶ σ' ἓναν ἄλλο κύκλο ιδεῶν, χρόνια ὕστερ' ἀπὸ τὸ Σολωμό, ὁ κοσμοξάκουστος Βάγνερ, ὅταν ἀγωνιζόταν τὸ μουσικὸ Δρᾶμα νὰ πλάσῃ τοῦ Μύθου τὰ θεμέλια, τὸν ἴδιο λόγο πέταξε κατὰ τῶν διδασκάλων τοῦ καιροῦ του, ὅταν εἶπε τὴν «Ὁπερα τεχνητὸ εἶδος, πού δὲ βγῆκεν ἀπὸ τὰ σπλάχνα τοῦ λαοῦ». Πρὸς τίς αἰώνιες Ἀρχές, αἱ *principi*, πού εἶνε σὰν τὲς Μητέρες τοῦ Γκαῖτε, πήγαινε κι' αὐτὸς νὰ γυρίσῃ τὴ μουσική.<sup>1062</sup>

Για νὰ συνεχίσει ἐξηγώντας πῶς ἡ χρῆσι τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν θὰ πρέπει νὰ εἶναι μόνο ἡ ἀρχή, ἡ βάση γιὰ τὸν δημιουργό:

Τοῦ ποιητῆ τὸ ἔργο δὲν εἶνε νὰ σταματήσῃ στὴν μίμησιν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ· μὰ τὴν ὀρμὴ του πέρνωντας ἀπὸ τὸ τραγοῦδι τοῦτο «νὰ ὑψωθῆ κατακόρυφα», ὅπως ὑψώνεται ὁ κορυδαλὸς ἀπὸ τὴ γῆ πρὸς τὰ αἰθέρια. «Τὸ ἔθνος ζητεῖ ἀπὸ μᾶς τὸ θησαυρὸ τῆς διανοίας μας τῆς ἀτομικῆς ἐνδυμένον ἐθνικά». Ἐθνικὸς ποιητὴς σ' ἓνα ἔθνος εἶνε ὄχι ἐκεῖνος πού διάλεξε γιὰ θέμα τοῦ ἔργου του τὰ ἱστορικὰ ἢ τὰ κοινωνικὰ ιδεώδη τοῦ τόπου του, ἀλλ' ἐκεῖνος πού κατορθώνει βαθειά, ὀλόβαθα νὰ τὰ σφραγίσῃ τὰ ιδεώδη αὐτὰ μὲ τὴ σφραγίδα τῆς ἀτομικῆς του ψυχῆς.<sup>1063</sup>

Ίσως νὰ μὴν εἶναι τυχαίῳ πῶς μιλώντας γιὰ τὴν ποίησι τοῦ Σολωμοῦ, καὶ τὸ θέμα τῆς

<sup>1061</sup> Κωστῆς Παλαμάς, «Ἡ κριτικὴ καὶ ὁ Σολωμός. (Θέματα γιὰ ξετύλιγμα)», *Κριτικὴ Α'*, τχ. 2 (1.2.1903), σ. 36-42: 39 [= *Ἀπαντα*, ΣΤ', σ. 79-94: 91].

<sup>1062</sup> Κωστῆς Παλαμάς, «Ἔργα καὶ Ἡμέραι. Ἀπὸ τὰ βάθη τοῦ τάφου», *Ὁ Νουμάς* 17 (27.2.1903), σ. 4 [= *Ἀπαντα*, ΙΣΤ', σ. 224-226: 225].

<sup>1063</sup> Ο.π.

εθνικής ποίησης, ο Παλαμάς κατέθεσε και μια παρομοίωση στην οποία υπήρχε η ρητή αποδοχή του «ενθουσιασμού του» για τη μουσική του Wagner: «Ἄν ἤξερα κάτι ἀπὸ μουσική, νομίζω πῶς ὁ ἐνθουσιασμός μου γιὰ τὸν Βάγνερ δὲ θὰ μ' ἐμπόδιζε νὰ συγκινηθῶ ἀπὸ τὴν *Καβαλλάρια Ρουστικὰνα* τοῦ Μασκάνη».<sup>1064</sup>

Ο Wagner λοιπὸν εισηχθη σε μια συζήτηση η οποία αφορούσε ὄχι μόνο τη συμβολιστικὴ ποίηση και θεωρία, ἀλλὰ και το ζήτημα της εθνικῆς τέχνης. Ὅχι τυχαίῳ θα πρέπει να εἶναι και το γεγονός ὅτι ο Παλαμάς, γράφοντας αυτές τις γραμμές για την χρήση του λαϊκοῦ στοιχείου ἀπὸ ἕναν δημιουργό ἔτσι ὥστε να το αναπλάσει σε εθνικὴ τέχνη, περιέγραφε, ἴσως, και τη δική του πορεία, με την ἀντίστοιχη χρήση του δημοτικοῦ τραγουδιοῦ για να γράψει τα *Τραγούδια της πατρίδος μου*. Η λειτουργία του δημιουργοῦ στη θέση του εθνικοῦ ποιητῆ, που περιγράφεται ἐδῶ, ἀφορᾶ στην ουσία, ὄχι μόνο τον Σολωμό και τον Wagner, ἀλλὰ και τον ἴδιο τον Παλαμά. Αυτό δημιουργεῖ μια ἄλλη σχέση συγγένειας με τον Γερμανό μουσικό που ο Ἕλληνας ποιητῆς θαύμαζε με ενθουσιασμό.

Ο ενθουσιασμός αὐτός εἶναι ἐκδηλος και στην θέση που ἐξέφρασε ο Κωστής Παλαμάς τον Δεκέμβριο του 1903, ὅταν με ἀφορμὴ τα «Ὁρεσטיακά» (τα αιματηρά γεγονότα που προκάλεσε η παράσταση της *Ὁρέστειας* του Αισχύλου ἀπὸ το Βασιλικὸ Θέατρο σε πεζὴ νεοελληνικὴ μετάφραση), δημοσίευσε στο τεύχος 23-24 της *Κριτικῆς* το ἀρθρο «Ἡ Τρικυμία τῆς Ὁρέστειας». Στο κείμενο αὐτό, ο Παλαμάς μιλοῦσε για την ἀναγκαιότητα να φέρουμε την ἀρχαία τέχνη κοντὰ σε εμάς και να ἀναζητήσουμε τα στοιχεία που την συγκροτοῦν σε προϊόντα της νεώτερης πνευματικῆς δημιουργίας:

Τὴν ἀρχαία αὐτὴ συγκίνηση πρέπει τώρα νὰ πᾶμε νὰ τὴ ζητήσωμε ἀπὸ τοὺς νέους. Ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ εἶναι σήμερα ἢ τραγωδία τοῦ Αἰσχύλου. Ἡ τέχνη τοῦ Δανούντσιο εἶναι σήμερα ἢ τέχνη τοῦ Σοφοκλῆ. Ὁ σημερινὸς Εὐριπίδης εἶναι ὁ Ἴψεν.<sup>1065</sup>

για να συνεχίσει, ἐξηγώντας:

Οἱ δικοί μας κλασσικοὶ ποὺ θὰ βγοῦνε σήμερα ἢ αὔριο [...] θὰ γνωρίζονται με κάποια ρωμαϊκά πεζὰ και βάρβαρα ὀνόματα ποὺ θὰ καταλήγουν σὲ ὄπουλος, σὲ ογλους, σε ἀρης.<sup>1066</sup>

Εδῶ ο Wagner, για ἄλλη μια φορὰ ἐξισώνεται με τον Αἰσχύλο, και δεν εἶναι χωρὶς σημασία πως ο Παλαμάς μιλά ρητὰ για τη μουσικὴ του και ὄχι μόνο για την ποίησή του. Ο Wagner γίνεται ο «νέος Αἰσχύλος», ὅπως θα σημειώνε χρόνια ἀργότερα ο Νίκος Καζαντζάκης στην *Ἀναφορὰ στον Γκρέκο*.<sup>1067</sup>

<sup>1064</sup> Κωστής Παλαμάς, («Ἡ μετάφρασις τῆς Ὑπατίας», σ. 282-298: 290), *Ἐστία*, τχ. 26 (23.10.1894), σ. 401-407 [= *Ἀπαντα*, ΙΕ', σ. 282-298: 290]. Το ἴδιο κείμενο ὑπάρχει και στον τόμο ΣΤ' των *Ἀπάντων* («Μετρικά», σ. 147-155: 150-151).

<sup>1065</sup> Κωστής Παλαμάς, «Ἡ Τρικυμία τῆς Ὁρέστειας», *Κριτικὴ Α'*, τχ. 23-24 (Δεκέμβριος 1903), σ. 745-751: 745-746 [= *Ἀπαντα*, ΣΤ', σ. 373-381: 374].

<sup>1066</sup> Ο.π., σ. 746 (και *Ἀπαντα*, ΣΤ', σ. 374).

<sup>1067</sup> Καζαντζάκης, *Ἀναφορὰ στὸν Γκρέκο*, ὁ.π., σ. 388.

### 36. Ο Wagner ως σκηνοθετικό πρότυπο.

Στις 25 Φεβρουαρίου του 1903, τις παραμονές της αθηναϊκής πρεμιέρας πλήρους σκηνικής παρουσίασης του *Lohengrin*, ανέβηκε στο νεοσύστατο Βασιλικόν Θέατρον το έργο *Ασωτος* του Ferdinand Raymond σε μετάφραση Κ. Χατζόπουλου.<sup>1068</sup> Η παράσταση, σύμφωνα με το Σκρίπ, ήταν θεαματικότερη, με «ὕπὲρ τὰς 14 μεταλλαγὰς σκηνῶν, ἑναερίους πτήσεις πνευμάτων καὶ πτηνῶν, ὑποχθονίους ἐμφανίσεις, μεταμορφώσεις προσώπων, ἐναλλαγὰς φωτισμοῦ, πλοῖα εἰς τὴν θάλασσαν», δηλαδή

κάτι μαγικώτερον ἀπειρώς καὶ θαυμασιώτερον ἀπὸ τὰς σκηνοθεσίας τῶν δραμάτων τοῦ Βάγνερ [...]. Ὁ θεατὴς μένει ἀπ' ἀρχῆς μαγευμένος μέχρι τέλους. Μεταφέρεται διηνεκῶς ὑπὸ τοὺς ἤχους μιᾶς μεθυστικῆς μουσικῆς ἀπὸ μαγευτικὰς τοποθεσίας εἰς πολυτελεῖς αἰθούσας [...], πτηνά, ἥλιοι, ἑναέρια ὄντα, φανταστικὰ πρόσωπα παρελαύνουν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους.<sup>1069</sup>

Ἡ περιγραφή αὐτή γιὰ τὴν θεατρικὴ παράσταση στο Βασιλικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν, θὰ μπορούσε νὰ αναφέρεται σὲ μιὰ παράσταση στο θέατρο τοῦ Bayreuth, ὅπου ὁ θεατὴς βυθίζεται στὸν κόσμον τοῦ θαύματος. Ἡ κριτικὴ αὐτή, εἶναι ἰσως ἡ πρώτη κριτικὴ γιὰ θεατρικὴ παράσταση στὴν Ελλάδα, ὅπου τὸ θέαμα ἀντιμετωπίζεται μὲ βαγκνερικὸς ὅρους. Δὲν εἶναι τυχαίον ὅπως σκηνοθέτης τῆς παράστασης αὐτῆς ἦταν ὁ πρῶτος σκηνοθέτης τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου, Θωμᾶς Οἰκονόμου (1964-1927). Ὁ Οἰκονόμου εἶχε σπουδάσει στὴν Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ωδείου τῆς Βιέννης (1888-1890), ἐνῶ γιὰ δέκα χρόνια ἐργαζόταν ὡς ἠθοποιὸς σὲ γερμανικὰ θέατρα πρὶν νὰ ἐρθεῖ στὴν Ελλάδα στὰ 1900.<sup>1070</sup> Δὲν ἦταν τόσο ἡ συνεργασία του μὲ τὸ Elbing Stadttheater τῆς σημερινῆς Πολωνίας (τότε Πρωσίας), ἕνα θέατρο που λίγο πρὶν τὴν ἔλευση τοῦ Οἰκονόμου (1896) εἶχε διανύσει τὶς καλύτερες ἡμέρες του χάρις στὴν καλλιτεχνικὴ διεύθυνση τοῦ Rudolf Schöneck (1827-1904)<sup>1071</sup> – τοῦ ἀρχιμουσικοῦ, ὁ ὁποῖος τὸν Μάρτιο τοῦ 1853, εἶχε εἰσπράξει συγχαρητήρια ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Wagner γιὰ τὴν ωραία μουσικὴ διεύθυνση τοῦ *Tannhäuser*, ἐνῶ εἶχε λάβει ὁδηγίες καὶ γιὰ τὴν ἐπερχόμενη τοῦ *Lohengrin*<sup>1072</sup> – που

<sup>1068</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», Σκρίπ, 21.2.1903, καὶ ὄχι στὶς 20 ὅπως σημείωνε ὁ Σιδέρης (Γιάννης Σιδέρης, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου (1794-1944)*, Τόμος Δεύτερος, Μέρος Πρῶτον, Κέντρο μελέτης καὶ Ἔρευνας τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, Θεατρικὸ Μουσεῖο, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 253). Πρὸβλ. καὶ Ἀντώνης Γλυντζουρῆς, *Ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη στὴν Ελλάδα. Ἡ ἀνάδυση καὶ ἡ ἐδραίωση τῆς τέχνης τοῦ σκηνοθέτη στο νεοελληνικὸ θέατρο*, Ἀθήνα, Ἑλληνικὰ Γράμματα, 2001, σ. 646.

<sup>1069</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», Σκρίπ, 21.2.1903.

<sup>1070</sup> Δημήτρης Σπάθης, «Θωμᾶς Οἰκονόμου», στὸν τόμον *Ἀπὸ τὸν Χορτάτση στὸν Κούν. Μελέτες γιὰ τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο*, ἐπιμέλεια Νικηφόρος Παπανδρέου, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2015, σ. 631-635.

<sup>1071</sup> Μιχάλης Γεωργίου, «Ἡ θεατρικὴ δράση τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου σὲ Βιέννη καὶ Γερμανία», *Σκηνή 7* (2015), σ. 275-308.

<sup>1072</sup> Ὅπως φανερώνει ἐπιστολὴ τοῦ Wagner πρὸς τὸν Rudolf Schöneck, μὲ ἡμερομηνία 4 Μαρτίου 1853, που φυλάσσεται στὸ Μουσικὸ Τμήμα τῆς Library of Congress (009.00.00). Ἡ ἐπιστολὴ εἶναι διαθέσιμη διαδουκτικὰ καὶ στο: [www.loc.gov/exhibits/night-at-the-opera/richard-wagner-and-german-opera.html](http://www.loc.gov/exhibits/night-at-the-opera/richard-wagner-and-german-opera.html) (τελευταία πρόσβαση: 1.5.2017).

θα είχε εξοικειώσει τον Οικονόμου με το έργο του Richard Wagner, όσο η βραχύβια αλλά ιδιαίτερως σημαντική συνεργασία του, το 1899, με τον περιώνυμο θίασο του Δούκα του Saxe-Meiningen.

Ο πεφωτισμένος Georg II, Δούκας του Saxe-Meiningen (1826-1914) έμεινε στην ιστορία του θεάτρου ως ο βασικότερος ανανεωτής του, καθώς έθεσε τις βάσεις για την νεώτερη σκηνοθεσία. Βαθειά επηρεασμένος και από τον Richard Wagner (αλλά και τους Ludwig Tieck, Heinrich Laube και Eduard Devrient) ο Δούκας του Saxe-Meiningen αντιμετώπιζε το θέατρο ως το αποτέλεσμα μια συλλογικής εργασίας, καταργώντας την έννοια του πρωταγωνιστή (γι' αυτό και συχνά έδινε δεύτερους και τρίτους ρόλους σε όλους τους ηθοποιούς), ενώ έκανε εξαντλητικές πρόβες, οι οποίες ξεκινούσαν το πρωί και ολοκληρώνονταν μόνο όταν είχε επιτευχθεί το επιθυμητό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Βασική συνεργάτις του στον θίασο ήταν η δεύτερη σύζυγός του Ellen Franz (1839-1923), ηθοποιός και μουσικός (μαθήτριά του Hans von Bülow), την οποία είχε παντρευτεί σε μοργανατικό γάμο.<sup>1073</sup> Ο δούκας συνεργαζόταν με διάσημους αρχιμουσικούς, όπως ο δάσκαλος της συζύγου του, Hans von Bülow, αλλά και οι Richard Strauss και Max Reger, τους οποίους καλούσε να διευθύνουν την ορχήστρα του θεάτρου του. Δεν είναι τυχαίο πως η ορχήστρα του δούκα είχε δανείσει αρκετά όργανα στον Wagner για το άνοιγμα του Bayreuth, στο οποίο είχαν συνεργαστεί και περί τους τριάντα μουσικούς της ορχήστρας του.<sup>1074</sup> Πιο ενδιαφέρον, ίσως, το γεγονός ότι οι αδελφοί Brückner που είχαν εργαστεί ως ενδυματολόγοι στο πρώτο αυτό άνοιγμα του θεάτρου του Bayreuth, ήταν παλιοί συνεργάτες του δούκα, ενώ οι Ellen και Georg Saxe-Meiningen διατηρούσαν φιλικές σχέσεις με το ζεύγος Wagner.

Ο θίασος του Saxe-Meiningen ήταν ό,τι πιο κοντινό θα μπορούσε να υπάρχει από τον χώρο του δραματικού θεάτρου στο θεατρικό όραμα του Wagner, ό,τι πιο βαγκνερικό στη γερμανική θεατρική πρακτική της εποχής. Με αυτόν, λοιπόν τον θίασο ο Οικονόμου συνεργάστηκε το τελευταίο έτος της παραμονής του στη Γερμανία πριν να επιστρέψει στην Ελλάδα. Στον θίασο αυτό ξέρουμε πως συμμετείχε, μεταξύ άλλων στην παράσταση του *Faust* του Goethe που ο δούκας ανέβασε το 1899 με αφορμή τα 150 χρόνια από τη γέννηση του ποιητή, αλλά και σε αρκετές ακόμη παραγωγές.<sup>1075</sup> Η έμμεση επιρροή στον Wagner στη σκέψη αλλά και την καλλιτεχνική του παραγωγή του Οικονόμου, θα πρέπει να θεωρείται αυτονόητη. Δεν είναι τυχαίο πως και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος είχε ως πρότυπό του τον «μουσουργό από τον Βορρά». Αν και διαφορετικοί στην προσέγγισή τους, οι δύο σημαντικότεροι Έλληνες σκηνοθέτες της εποχής όφειλαν πολλά στον Richard Wagner.

---

<sup>1073</sup> Ο μοργανατικός γάμος ήταν ο γάμος μέλους ηγεμονικού οίκου με ένα πρόσωπο που δεν είχε τίτλο ευγενείας και ως εκ τούτου ο γάμος αυτός δεν μπορούσε να κληροδοτήσει τον ηγεμονικό τίτλο στους απογόνους που θα προέκυπταν από αυτόν.

<sup>1074</sup> Το γεγονός περιγράφεται αναλυτικά στο Herta Muller, «Richard Wagner und Johannes Brahms in Meiningen», *Musik und Gesellschaft* 33 (1983), σ. 282-285. Η πληροφορία από το Michael Saffle, *Richard Wagner, a guide to research*, New York & London, Routledge, 2002, σ. 150.

<sup>1075</sup> Γεωργίου, *ό.π.*, σ. 293, όπου και δημοσιεύεται φωτογραφία του προγράμματος της επετειακής αυτής παράστασης με το όνομα του Οικονόμου.

### 37. «Θὰ ἔχωμεν καὶ Βάγνερ». Ελληνικὴ Βαγνερομανία.

Ὁ διευθυντὴς τοῦ Μεγάλου Σιδηροδρόμου δὲν εἶνε μόνον ἱκανὸς διευθυντὴς, φιλόκαλος ἄνθρωπος ἀλλὰ καὶ μανιώδης φίλος τῆς Βαγνερείου μουσικῆς. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ἄλλον τόσο βαγνερομανῆ δὲν ἔχομεν. Ἐζήσε δέκα χρόνια εἰς τὴν Γερμανίαν καὶ ἐνεβάθυνεν εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ Βάγνερ. Τώρα ποῦ θὰ γίνουν πρόβες τῶν νέων μουσικῶν τεμαχίων μουσικῆς τοῦ Βάγνερ, τὰ ὅποια ἔφερε διὰ τὴν μπάντα τῆς ἡ «Μ. Ἐταιρία» ἐζήτησε νὰ ἀναλάβῃ αὐτὸς τὴν διεύθυνσιν εἰς τὰς πρόβας.<sup>1076</sup>

Αὐτὰ ἔγραφαν γιὰ τον αταύτιστο, πρὸς το παρὸν, βαγνερόφιλο επικεφαλῆς του Ελληνικοῦ Σιδηροδρόμου στα 1900, ο οποίος ἦταν – ὅπως φαίνεται – και αρχιμουσικός. Το ενδιαφέρον του ελληνικοῦ κοινού γιὰ τον Wagner εἶχε εκδηλωθεῖ ἀπὸ πολὺ νωρὶς, ὅπως θα δούμε και στο ἐπόμενο κεφάλαιο. Η μουσικὴ εκδήλωση του Παρνασσού τῆς 25<sup>ης</sup> Οκτωβρίου 1886 ευχαρίστησε τους φίλους ὅλων των μουσικῶν σχολῶν, «ἀφοῦ δὲν ἔλειπε καὶ ὁ Βάγνερ»,<sup>1077</sup> ἐνὼ τον Ιανουάριο του 1889, σε κείμενο τῆς Ἀκροπόλεως που μιλοῦσε γιὰ τὴν ἐπόμενη θεατρικὴ σαιζὸν (διάβαζε οπερατικὴ σαιζὸν: «θὰ ἔχωμεν τοῦ χρόνου θέατρον, δηλαδὴ Ὅπεραν;»),<sup>1078</sup> ἐπισημαίνονταν πως «καιρὸς [ἦτο] νὰ ἀκούσουν αἱ Ἀθηναὶ καὶ ὀλίγον Βάγνερ».<sup>1079</sup> Δύο μῆνες ἀργότερα ἡ συναυλία του ζεύγους Ξανθοπούλου, διαφημιζόταν με ἓνα κείμενο που ἔφερε τον τίτλο «Θὰ ἔχωμεν καὶ Βάγνερ» και ἐξηγοῦσε πως το κοντσέρτο αὐτὸ ἐπρόκειτο νὰ εἶναι «ἀπὸ τὰ περίφημα τῶν περιφήμων», καθὼς σύμφωνα με τελευταῖες πληροφορίες ἐπρόκειτο νὰ «παιχθῆ καὶ Βάγνερ» και μάλιστα «τὸ προσγειότερον ἀπὸ ὅλα μελόδραμά του καὶ δ' ἀκοὰς ἀβαγνεριστοὺς ἐπομένως τὸ καταλληλότερον»,<sup>1080</sup> δηλαδὴ ὁ *Tannhäuser*.

Ἀλλὰ και το 1901, που το αθηναϊκὸ κοινὸ εἶχε πολλές περισσότερες ευκαιρίες νὰ ἀκούσει ἀποσπάσματα ἀπὸ ἀρκετὰ ἔργα του Γερμανοῦ συνθέτη, και εἰδικὰ χάρις στην παρουσία τῆς Μουσικῆς Ἐταιρίας, δὲν ἀκουγε μόνον *Lohengrin* και *Tannhäuser*, ὅπως σημειῶνε ὁ συντάκτης του *Σκρίπ*,<sup>1081</sup> ὅταν «ἡ ὀρχήστρα τῆς Ὀμονοίας ἤρχισε νὰ παίζει *Τανχϋζερ*, οἱ φιλόμουσοι ἀμέσως ἐζήτησαν τὴν ἐκτέλεσιν τῆς Τετραλογίας»,<sup>1082</sup> ἐνὼ ἡ βαγνεροφιλία εἶχε φτάσει σε σημεῖο νὰ κάνει τον ἀρθρογράφου του ἐντύπου νὰ σημειῶσει: «Σιγὰ σιγὰ ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ θὰ ἀντηχεῖ και ἀπὸ τὰς ὀρχήστρας τῶν ζυθοπωλείων».<sup>1083</sup>

Ενδεικτικὸ τῆς διάδοσης ὁμως του βαγνερισμοῦ εἶναι και ἡ παρουσία του στον σατιρικὸ Τύπο. Ὁ *Ραμπαγᾶς*, που ἐξέδιδαν ἀπὸ το 1878 ὁ Βλάσης Γαβριηλίδης (1848-1920) και ὁ Κλεάνθης Τριαντάφυλλος (1850-1889), φιλοξενούσε συχνὰ στις στήλες του

<sup>1076</sup> *Σκρίπ*, 28.8.1900.

<sup>1077</sup> «Μουσικαὶ Ἐσπερίδες», *Νέα Ἐφημερίς*, 27.10.1886.

<sup>1078</sup> «Τὸ Θέατρον τοῦ χρόνου», *Ἀκρόπολις*, 28.1.1889.

<sup>1079</sup> *Ο.π.*

<sup>1080</sup> «Θὰ ἔχωμεν καὶ Βάγνερ», *Ἀκρόπολις*, 4.3.1889.

<sup>1081</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 2.12.1900.

<sup>1082</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 19.9.1901.

<sup>1083</sup> *Ο.π.*



το όνομα του Wagner. Ήδη στο δεύτερο φύλλο του (18.8.1878), το έντυπο δημοσίευσε σατιρικό κείμενο, για τη μουσική που έπαιζαν οι μπάντες, με τίτλο «Ἡ μουσική τῆς Σιωπῆς», στο οποίο γινόταν αναφορά και στη μουσική του Wagner (οι υπογραμμίσεις δικές μου):

Ἡ Μουσική τῆς Σιωπῆς.

εἶναι ἡ μουσική τῶν πλατειῶν. Τὰ ὠραιότερά της τεμάχια, τὰς ἡδονικωτέρας της συμφωνίας τὰς παίζει σιωπῶσα ἡ μουσική τῶν πλατειῶν. Φαίνεται ὅτι αὐτὸ εἶναι νέον εἶδος μουσικῆς. Ἴσως εἶναι ἡ μουσική τοῦ ἑλληνικοῦ μέλλοντος. Τρεῖς ὥρας βλέπεις τὰ ὄργανά της· ἐν τέταρτον τῆς ὥρας ἀκούεις τὴν μουσικὴν της· καὶ τὰς ἄλλας δύο καὶ τρία τέταρτα ἐναυλίζεσαι τὴν μουσικὴν σιωπῆν της.

Εἰς τὰς μουσικὰς τῶν πλατειῶν προτείνομεν τὸ ἐξῆς πρόγραμμα διὰ τὴν προσεχῆ Κυριακὴν.

Ὡρ. 7<sup>η</sup> — ΒΕΡΔΗΣ. «Ποτπουρὶ ἐκ τῆς Αἰδᾶς». Σημ. Θὰ παιχθῆ χωρὶς ν' ἀκουσθῆ.

Ὡρ. 7<sup>3/4</sup> — ΒΑΓΝΕΡ. «Χοροὶ καὶ ἐμβατήρια ἐκ τοῦ Λοενγκρίν». Σημ. Ἐπειδὴ εἶναι πολὺ παταγώδης μουσική, χάριν τοῦ δημοσίου θὰ προτιμηθῆ ἢ διὰ μυστηριώδους σιωπῆς ἐκτέλεσις της.

Ὡρ. 8<sup>1/2</sup> — ΜΑΡΚΕΤΗΣ. «Ἡ δευτέρα πρᾶξις τοῦ Ροῦί-Βλάς». Σημ. Ἐπειδὴ ἐπαίχθη πολλάκις ἐν Φαλήρω, ἡ μουσική τοῦ Α' Τάγματος θ' ἀρκεσθῆ νὰ ὑπενθυμίση μόνον τὴν μελωδίαν της εἰς τὰς ἀκοὰς τοῦ δημοσίου, χωρὶς νὰ ἐπαναλάβῃ αὐτὴν [...].<sup>1084</sup>

Σε αντίστοιχο ὕφος και το ἀκόλουθο δημοσίευμα, στο ἴδιο έντυπο, λίγους μήνες ἀργότερα:

– Σούτ! Σιώπα, ν' ἀκούσωμεν τὰς εὐφυολογίας τῶν γειτόνων μας.

– Ναί, ναί, ναί! Ἡ στήλη μου «Εὐφυΐα ἄλλων» ἔχει ἀνάγκην αὐτῶν.

Καὶ ἤκουσα μετὰ σου, ὡς ἐνθυμεῖσαι, φίλη μου, τοὺς ἐξῆς διαλόγους:

– Ἡ κ. Δέφνερ ἔχει μέλλον.

– Καὶ ὁ κ. Ὀλστιάιν παρελθόν.

– Διότι ἡ κ. Δέφνερ παίζει τὸν Βάγνερ...

– Μουσικὸν τοῦ μέλλοντος...

– Ἐνῶ ὁ κ. Ὀλστιάιν παίζει πάντοτε κομμάτια μὲ ἀρχαίαν δόξαν.<sup>1085</sup>

Ο Βλάσης Γαβριηλίδης, που εκτός ἀπὸ συνεκδότης τοῦ *Ραμπαγᾶ* ἦταν και ιδρυτῆς και εκδότης της *Ἀκροπόλεως*, και θεωρεῖται σήμερα ο πατέρας της νεότερης δημοσιογραφίας,<sup>1086</sup> ἐξέδιδε, μεταξύ ἄλλων το σατιρικό έντυπο *Μη χάνεσαι*. Σε αὐτό

<sup>1084</sup> «Ἡ μουσική τῆς σιωπῆς», Ὁ *Ραμπαγᾶς* 2 (18.8.1878).

<sup>1085</sup> Ὁ *Ραμπαγᾶς* 35 (7.12.1878).

<sup>1086</sup> Για τη δημοσιογραφικὴ δράση του Γαβριηλίδη βλ. τη μονογραφία του Κώστα Σαρδελή, *Βλάσης Γαβριηλίδης 1949-1920*. Μεγάλος Αναμορφωτῆς της ἐλληνικῆς δημοσιογραφίας και πνευματικὸς ηγέτης, Αθήνα, Μορφωτικὸ Ἴδρυμα της Ενώσεως Συντακτῶν Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνῶν, [2005].

κρατούσε ο ίδιος μια στήλη που υπέγραφε με το ψευδώνυμο «Καλιμπάν», στην οποία με σατιρικό-χρονολογικό ύφος σχολίαζε την καθημερινότητα της εποχής – πολιτική και μη. Τον Απρίλιο του 1882 ο «Καλιμπάν», θέλοντας να περιγράψει τον επικείμενο μήνα (Μάιο), που σε αντίθεση με τον Απολλώνιο Απρίλιο ήταν μάλλον ρωμαϊκός παρά ελληνικός, συνδυάζοντας πολλά χαρακτηριστικά σε ένα, αναφερόταν στο *Δαχτυλίδι του Nibelung*, όπου συνυπάρχουν δράμα και μουσική:

Ἦτο ἡδονὴ σθεναρά, ἐν Δακτυλίῳ τῶν Νιβελοῦγγεν συνάπτουσα εἰς ἓν δράμα καὶ μουσικὴν, φιλοσοφίαν καὶ σάρκα, Ἀσπασίαν καὶ Περικλῆ, Φρύνην καὶ τὴν Ἀκαδημίαν τῶν φιλοσόφων ἐραστῶν της.<sup>1087</sup>

Εκτός από τα γενικής φύσεως σατιρικά κείμενα, ενδεικτικά του μεγέθους και τους εύρους της διάδοσης του έργου του Wagner στην Ελλάδα είναι τα κείμενα πολιτικής σάτιρας. Σε ένα σατιρικό κείμενο στον *Ραμπαγά*, ο λόγος του ριζοσπάστη βουλευτή Κεφαλληνίας Ηλία Ζερβού Ιακωβάτου (1814-1894) παρομοιάζεται με τη μουσική του Wagner: «Ο Ίακωβάτος δὲν ὀμιλεῖ, ἀλλ' ἀποφθέγγεται· δὲν εἶναι ποιητὴς τοῦ βήματος, ὅσον εἶναι ὁ ἱερεὺς αὐτοῦ· δὲν ὀμιλεῖ διὰ νὰ πείσῃ, ἀλλὰ διὰ νὰ ραπίσῃ· δὲν κελαδεῖ, ἀλλὰ βροντᾷ. Ἐὰν πιστεύῃ, ὡς εἶπεν ἀπὸ τοῦ βήματος, ὅτι οἱ λόγοι του εἶναι μουσικὴ, τότε δὲν εἶναι Ῥοσσίνης, ἀλλ' εἶναι Βάγνερ».<sup>1088</sup> Το σχόλιο αυτό βεβαίως δεν έχει κολακευτικό χαρακτήρα. Ίσως λίγο πιο θετικό πρόσημο, αν και πάντα στο πνεύμα της σάτιρας, ήταν ένα σχόλιο για τις πολιτικές αντιπαλοότητες της Κυβέρνησης Θεοτόκη τού 1901:

[...] Πότε ὁ κ. Σιμόπουλος πιάνεται μὲ τὸν κ. Βουδούρη, πότε ὁ κ. Θεοτόκης μὲ τὸν κ. Βουδούρη, πότε ὁ κ. Καράπαυλος μὲ τὸν κ. Βουδούρη, πότε ὁ κ. Βουδούρης μὲ ὅλους μαζί. Τέτοιαν ἀρμονίαν οὔτε ὁ Βάγνερ δὲν θὰ ἔκαμνε!<sup>1089</sup>

Εκείνος ο πολιτικός που προκάλεσε τα περισσότερα βαγκνερικά σχόλια ήταν ο για πέντε φορές πρωθυπουργός της Ελλάδας, Θεόδωρος Δηλιγιάννης (1824-1905). Ο Δηλιγιάννης το 1885 κατέλαβε για πρώτη φορά τον πρωθυπουργικό θώκο, και σε διάστημα είκοσι ετών (ὡς τον θάνατό του, το 1905) ξανάγινε πρωθυπουργός άλλες τέσσερις φορές (συχνά με ολιγόμηνες θητείες). Το γεγονός της σταθερής παρουσίας του στην πολιτική παλαίστρα προσέφερε την κατάλληλη αφορμή για να εμπνεύσει σατιρικά σχόλια στον ημερήσιο Τύπο. Η καταφυγή στο όνομα του Wagner ως πηγής σατιρικών σχολίων καταδεικνύει το εύρος της διάδοσης του ονόματος και του έργου του στην Ελλάδα στο γύρισμα του αιώνα.

Τον Ιανουάριο του 1889 η *Εφημερίς*, σχολιάζοντας ένα ευτράπελο κείμενο αγγλικής εφημερίδας σχετικό με τον Wagner, συνέκρινε με τον βασικό αντίπαλο του

<sup>1087</sup> Καλιβάν, «Απρίλιος-Μάιος», *Μὴ Χάνεσαι*, Ἔτος Γ', τχ. 287 (20.4.1882), σ. 1-3: 1-2.

<sup>1088</sup> «Ο Πρώτος του», *Ραμπαγάς*, 22.11.1879.

<sup>1089</sup> *Σκρίπ*, 12.6.1906. Στην Κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον Γεώργιο Θεοτόκη (1844-1916), που παρέμεινε στην εξουσία από τις 2.4.1899 έως τις 12.11.1901, ο Βασίλειος Βουδούρης ήταν Υπουργός επί των Ναυτικών, ο Νικόλαος Καράπαυλος, Υπουργός επί της Δικαιοσύνης, και ο Ανάργυρος Σιμόπουλος, Υπουργός επί των Οικονομικών.

Χαρίλαου Τρικούπη και την εποχή εκείνη αρχηγό της αξιωματικής αντιπολίτευσης με τον Γερμανό δημιουργό:

Όπου ο Βάγνερ εἶνε ὅσον ἔνοχος καὶ ὁ Δηλιγιάννης.

Θὰ ἀνακράξετε ἴσως τί σχέσις δύναται νὰ ὑπάρξη μεταξὺ τοῦ ἀθανάτου μελοποιῦ τοῦ Νιβελοῦγγεν καὶ τοῦ ἡγέτου τῆς ἀντιπολιτεύσεως; Καὶ ὅμως...

Ὁ Κόσμος τοῦ Λονδίνου ἀνεκάλυψεν ἐσχάτως ὅτι ὁ αὐτοκράτωρ τῆς Γερμανίας τὰς ὠταλγίας αὐτοῦ, αἵτινες τόσον ταράσσουν ἐκάστοτε τὸν κόσμον χρεωστεῖ εἰς τὴν συνεχῆ ἀκρόασιν μουσικῶν ἔργων τοῦ Βάγνερ.

Καὶ ἡ παρατήρησις αὕτη ἐνθυμίζει εἰς ἡμᾶς ὅτι ἐν ἔτει σωτηρίῳ 1885, ὅτε ὁ κ. Δηλιγιάννης ἐκαλεῖτο εἰς τὰ Ἀνάκτορα ὅπως ἐκθέσῃ εἰς τὸν βασιλέα τὰς γνώμας αὐτοῦ ἐπὶ τῆς πολιτικῆς καταστάσεως, ἠναγκάσθη νὰ διακόψῃ τὰς ἀγορεύσεις του, ἔνεκα δεινῶν ὠταλγικῶν πόνων τοῦ σεπτοῦ αὐτοῦ ἀκροατοῦ.

Ὑποθέτομεν ὅτι ἡ σύγκρισις δὲν θὰ πειράξῃ τόν... κ. Δηλιγιάννην.<sup>1090</sup>

Τον Δεκέμβριο του 1900, ο αντιπολιτευτικός μακροσκελής λόγος τού Δηλιγιάννη παρομοιάστηκε με τη μουσική του Wagner: «Ὁ Ἡγέτης τῆς Μείζονος ἀρχίζει μὲ μίαν μακροτάτην εἰσαγωγὴν, τὴν ὁποίαν θὰ ἐζήλευε καὶ ὁ Βάγνερ»,<sup>1091</sup> ἐνῶ ἡ τρίτη πρωθυπουργικὴ θητεία του Δηλιγιάννη (24 Νοεμβρίου 1902-14 Ιουνίου 1903) συνέπεσε με τὴν ἀθηναϊκὴν πρεμιέρα του βαγκνερικοῦ *Lohengrin*, κάτι που καὶ πάλι ἐνέπνευσε τὴ σατιρικὴ γραφίδα. Ὁ Γεώργιος Σουρῆς (1853-1919) συνέκρινε τὸν φερόνυμο πρωταγωνιστὴ τῆς ὀπερας που συμβολίζει τὸν ἥρωα-σωτῆρα, με τὸν Ἕλληνα πρωθυπουργό, δημοσιεύοντας στὸν *Ρωμῆ* του γελοιογραφία που ἀπεικόνιζε τὸν Δηλιγιάννη ὡς ἄλλο *Lohengrin* νὰ στέκεται πάνω σε μὴ μικρὴ βάρκα που τὴν σέρνει ἓνας κύκνος, με τὸ δίστιχο:

Ὁ Θεωδωρῆς ὁ Λόεγκριν ἐντὸς μικρᾶς σκαφίδος  
σωτῆρ στανιδοπρόβλητος τῆς Ἑλσας τῆς Πατρίδος



Ὁ Ρωμῆς, 10.3.1903.

Βεβαίως, δὲν εἶναι τυχαίῳ πως ὁ Ερμουπολίτης ποιητὴς εἶχε περάσει καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὰ θρανία του Ὡδείου Ἀθηνῶν.<sup>1092</sup>

<sup>1090</sup> «Πινακίδες», Ἐφημερίς, 9.1.1889.

<sup>1091</sup> Σκρίπ, 28.12.1900.

<sup>1092</sup> Στὸ πρῶτο μαθητολόγιο ἀρρένων του Ὡδείου Ἀθηνῶν, ὁ μαθητὴς Γεώργιος Σουρῆς ἐμφανίζεται νὰ

\*

Η παρουσία του Wagner στον ελληνικό Τύπο του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι τόσο εκτεταμένη και πολυειδής που θα μπορούσε από μόνη της να αποτελέσει ένα δείγμα των διαφορετικών όψεων του Βαγκνερισμού την εποχή εκείνη. Οι ειδήσεις, η λογοτεχνία, τα μουσικολογικά και τα αισθητικά σχόλια, τα πρωτότυπα και τα μεταφρασμένα κείμενα για τον Γερμανό δημιουργό αποτελούν ένα βασικό corpus θεματικών, από το οποίο αναδύονται και τα σημαντικότερα ζητήματα γύρω από τον ελληνικό βαγκνερισμό: ο Wagner και ο Γερμανισμός, ο μουσικός χερντερισμός, η αρχαία ελληνική μουσική και το θέατρο, η μουσική του μέλλοντος, κ.τ.λ. Χαρακτηριστικό, ίσως, παράδειγμα για το πόσο εξοικειωμένο ήταν το αναγνωστικό κοινό με κάποιους όρους σχετικούς με τον Wagner στο γύρισμα του αιώνα, είναι πως στα 1903, λίγο μετά την πανελλήνια πρώτη πλήρους βαγκνερικού έργου στην Ελλάδα, ο όρος «Leitmotiv» ήταν τόσο διαδεδομένος, που χρησιμοποιούνταν με τρόπο μεταφορικό. Σε κείμενο του Γεωργίου Αξιώτη που αφορούσε ένα μη μουσικό ζήτημα (παρότι αναφερόταν στον διευθυντή του Ωδείου Αθηνών), έλεγε πως τα θετικά σχόλια για τον Γεώργιο Νάτσο είχαν γίνει «τὸ leit motiv τῆς φάρας αὐτῆς πού συνεσπειρώθη περὶ τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν».<sup>1093</sup>

---

εγγράφεται τον Μάρτιο του 1874 στο μάθημα της ωδικής με καθηγητή τον Ιούλιο Έννιγγ.

<sup>1093</sup> γ-α, [= Γεώργιος Αξιώτης], «Τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν καὶ ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ», *Κριτική*, τχ. 19-20 (1.10.1903), σ. 647-648: 647.

## Υποκεφάλαιο 2. Ειδήσεις από το εξωτερικό.

Στο πλήθος των δημοσιευμάτων στον ελληνικό Τύπο που σχετίζονται με τον Γερμανό συνθέτη, υπάρχει και μια κατηγορία, η οποία αποτελεί αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε απλά «ειδήσεις» σχετικές με τον Wagner. Οι ειδήσεις αυτές μπορούν να χωριστούν σε υποκατηγορίες (1. Βιβλιογραφία, 2. Παραστάσεις, 3. Bayreuth, 4. Βαγκνεροφιλία και Βαγκνεροφοβία, 5. Επιρροή σε άλλους συνθέτες, 6. Βαγκνερικά Παράξενα, 7. Γνωστές ή άγνωστες ειδήσεις για τον Wagner και 8. Αναφορές στον Wagner σε λογοτεχνικά κείμενα μεταφρασμένα στα ελληνικά). Από το πλήθος αυτό των ειδήσεων, εδώ θα παρουσιάσω κάποιες, τις πιο αντιπροσωπευτικές, ακολουθώντας κατά βάση μια χρονολογική σειρά.

### 1. Βιβλιογραφία.

Στην πρώτη κατηγορία, της βιβλιογραφίας, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την είδηση του Σεπτεμβρίου 1882, που θα χαροποιούσε τους «έραστ[ὰς] τῆς βαγνερείου μουσικῆς», για την έκδοση του βιβλίου «*Ριχάρδος Βάγνερ καὶ τὸ ποιητικὸν αὐτοῦ ἔργον*» της «*Ιουδήθ Γκωτιέ, ἥτις διὰ γλαφυροῦ ὕφους τὸ ἔργον τοῦ γερμανοῦ μουσουργοῦ ἀπὸ τοῦ Ριέντση μέχρι τοῦ Πάρσιφαλ*»<sup>1094</sup> αναλύει. Το βέβαιον είναι ότι η έκδοση αυτή χαροποίησε τον Γεώργιο Δροσίνη, ο οποίος, όπως είδαμε, θεωρούσε το βιβλίο αυτό την «καλύτερη κατήχηση πού ἔχει γραφῆ γιὰ τοὺς νεοφώτιστους τῆς Βαγνερικῆς θρησκείας».<sup>1095</sup> Σημαντική αποδείχθηκε και η πληροφορία του Μαρτίου 1887 για την έκδοση του Adolphe Jullien (1845-1932), *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, ένα ἔργο που «ὀμοθύμως καὶ ὑπὸ τοῦ γερμανικοῦ τύπου κρίνεται ὡς τὸ πληρέστατον τῶν ὄσων περὶ τοῦ μεγάλου συνθέτου ἐγράφησαν».<sup>1096</sup>

Και αν σήμερα ὅλοι οι μουσικολόγοι γνωρίζουν πως την Άνοιξη του 1885 «ἐν Παρισίοις ἰδρύθη μεγάλη Ἐταιρία φιλομουσῶν φέρουσα τὸ ὄνομα *Petit Baureuth* καὶ ἐκδίδουσα ἰδίαν ἐφημερίδα, *Revue Wagnérienne*»,<sup>1097</sup> λίγοι ξέρουν ότι τρία χρόνια μετά «καὶ οἱ ἐν Λονδίνῳ ὄπαδοὶ τοῦ Βάγνερ ἐξέδωκαν ἴδιον ὄργανον πρὸς ὑποστήριξιν τῶν ἐν τῇ μουσικῇ καινοτομιῶν τοῦ μεγάλου συνθέτου»<sup>1098</sup> με τον τίτλο *Die Meister*, ἢ ότι τον Οκτώβριο του 1887 «ἐν Νέα Ὑόρκη συνέστη Σύλλογος Βάγνερ πρὸς διάδοσιν τῶν ἔργων καὶ τῶν μουσικῶν θεωριῶν τοῦ μεγάλου καινοτόμου»,<sup>1099</sup> την ἴδια ακριβῶς ἐποχὴ που στο Mannheim ἔγιναν πανηγυρικῶς τα ἀποκαλυπτήρια «κολοσσικῆς προτομῆς τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ ὑπὸ διαπρεποῦς καλλιτέχνου τοῦ Μονάχου φιλοτεχνηθείσης»,<sup>1100</sup> ἐνῶ στη Βιέννη, ἤδη ἀπὸ τον Ιούλιο του ἴδιου ἔτους εἶχε

<sup>1094</sup> «*Ἀνάλεκτα*», Ἐφημερίς. Φιλολογικὸν Παράρτημα τῆς Κυριακῆς 6 (12.9.1882).

<sup>1095</sup> Δροσίνης, Ἄπαντα, Ζ', ὁ.π., σ. 354.

<sup>1096</sup> Δελτίον τῆς Ἐστίας 534 (22.3.1887).

<sup>1097</sup> Ὁ.π., 430 (24.3.1885).

<sup>1098</sup> Ὁ.π., 587 (27.3.1888).

<sup>1099</sup> Ὁ.π., 562 (4.10.1887).

<sup>1100</sup> Ὁ.π., 563 (11.10.1887).

εγκαινιασθεί «μουσεῖον ἀποκλειστικῶς καθιερωμένον εἰς τὸν Βάγνερ»,<sup>1101</sup> το οποίο περιλάμβανε φωτογραφίες και προσωπικά αντικείμενα του συνθέτη, κάτι που το έντυπο χαρακτήριζε ως «περίεργον ἔκθεσιν», γεγονός που μας θυμίζει ότι μόλις τότε, και πιθανόν με αφορμή αστέρια του καλλιτεχνικού στερεώματος (ίσως και τον ίδιον τον Wagner), δημιουργήθηκε αυτού του είδους η προσέγγιση για έναν καλλιτέχνη.

Ο θάνατος του Ferdinand Hiller (1811-1885) τον Μάιο του 1885 αποτέλεσε αφορμή για να ειπωθούν δυο λόγια γι' αυτόν τον πιανίστα και συνθέτη, του οποίου τα θεωρητικά έργα τον κατέστησαν αρχηγό «τῶν πολεμούντων τὴν σχολὴν τοῦ Βάγνερ»,<sup>1102</sup> ενώ την ίδια ακριβώς εποχή οι κληρονόμοι του συνθέτη αγόρασαν, για 5.000 μάρκα, εβδομήντα επιστολές του, με σημαντικά στοιχεία για τη ζωή του, που απευθύνονταν προς τον «φίλον του μουσικὸν Θεόδωρον Uhlig».<sup>1103</sup>

Ενδιαφέρουσα και η είδηση για τα έγγραφα που βρέθηκαν στο σπίτι «τῆς ἀποθανούσης πριγκιπίσσης Βιτγκενστάϊν, γενικῆς κληρονόμου τοῦ Λίστ», της αλληλογράφου της Μηνιάτη, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Ανάμεσα στα κατάλοιπά της βρέθηκε «πᾶσα ἡ ἀλληλογραφία τοῦ κλεινοῦ μουσουργοῦ [Liszt] μετὰ τοῦ Βάγνερ, τοῦ Βερλιόζ καὶ ἄλλων ἐπιφανῶν προσώπων»,<sup>1104</sup> που δόθηκε στις οικογένειες των συνθετῶν αυτών. Σχετικά με τα γραπτά του Wagner διαβάζουμε τον Σεπτέμβριο του 1887, ότι επίκειτο έκδοση με «ποιήματα αὐτοῦ ἐφ' ὧν ἤρμωσε τὴν ἴδιαν μουσικὴν καὶ τὰς περὶ μουσικῆς τέχνης καὶ θεάτρου διατριβὰς του καὶ αὐτοβιογραφικὰς σελίδας».<sup>1105</sup>

Στην εφημερίδα *Τὰ Ὀλύμπια*, του 1896, διαβάζουμε ότι «καθ' ἐκάστην δημοσιεύεται ἐν Γερμανίᾳ ἀπειρία συγγραμμάτων κριτικῶν καὶ ἐρμηνευτικῶν περὶ τοῦ ἔργου τοῦ διασήμου μουσικοῦ καὶ νεωτεριστοῦ Ριχάρδου Βάγνερ, πρὸς ὃν τάξις Γερμανῶν τρέφει λατρείαν φανατικὴν»,<sup>1106</sup> και μάλιστα

τελευταῖον ἔργον ἀρκετὰ περίεργον ἐδημοσιεύθη περὶ τῶν *Nibelungen* τοῦ Βάγνερ ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ Κάγο δὲ Βολτζάκεν, μεταφρασθὲν καὶ εἰς τὴν γαλλικὴν, εἶνε δὲ ὁδηγὸς πρὸς κατάληψιν τῆς μουσικῆς τοῦ πολυκρότου τούτου ἔργου, τοῦ παιζομένου νῦν εἰς τὰ κυριώτατα τῶν γερμανικῶν θεάτρων,<sup>1107</sup>

δηλαδή το σημαντικότερο πόνημα του Hans von Wolzogen (1848-1938), στον οποίο οφείλουμε και τον όρο «Leitmotiv», που ταυτίστηκε με τον Wagner και το έργο του.

Στην ίδια κατηγορία, αν και δεν αποτελεί ακριβώς βιβλιογραφική πληροφορία, θα πρέπει να εντάξουμε και τις ειδήσεις, όπως εκείνη του Δεκεμβρίου 1895, πως «ἐπωλήθη ἐσχάτως ἐν Βερολίῳ τὸ πρῶτον χειρόγραφον τοῦ μελοδράματος *Λόεγκριν*, διορθωμένον ὑπὸ τοῦ ἰδίου Βάγνερ»,<sup>1108</sup> ή, εκείνη του Οκτωβρίου 1896, που περιέγραφε

<sup>1101</sup> Ο.π., 552 (26.7.1887).

<sup>1102</sup> Ο.π., 437 (12.5.1885).

<sup>1103</sup> Ο.π., 438 (19.5.1885).

<sup>1104</sup> Ο.π., 552 (26.7.1887).

<sup>1105</sup> Ο.π., 560 (20.9.1887).

<sup>1106</sup> *Τὰ Ὀλύμπια*, 21.7.1896.

<sup>1107</sup> Ο.π.

<sup>1108</sup> «Ἐδῶ κι ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 12.12.1895.

ότι «Νέον Ἔργον τοῦ Βάγνερ ἀνευρέθη καὶ ὁ κόσμος τῆς Γερμανίας εὐρίσκεται εἰς μεγάλην συγκίνησιν», καθὼς

τὸ ἔργον αὐτὸ εὐρίσκετο μεταξὺ τῶν χειρογράφων τὰ ὁποῖα κατεῖχεν ὁ Χάγκερ, ὁ διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας τῆς Ζυρίχης. Ὁ Βάγνερ εἶχε στείλει εἰς τὸν μουσικοδιδάσκαλον αὐτὸν πολλὰς γνωστὰς του μουσικὰς συνθέσεις χειρογράφους. Εἰς τὸ ὀπισθεν μέρος φύλλων τινῶν εὐρίσκοντο μουσικὰ τεμάχια ἡμιτελῆ εἰς τὰ ὁποῖα ὁ Χάγκερ δὲν εἶχε δώσει προσοχήν. Ἄλλ' ἐφέτος ἀπεφάσισε νὰ μελετήσῃ τὰ χειρογραφα αὐτὰ καὶ κατόρθωσε νὰ συναρμολογήσῃ ὀλόκληρον συμφωνικὸν ἔργον, τὸ ὁποῖον φέρει τὸν τίτλον *Δευτέρα Συμφωνικὴ Εἰσαγωγή*. Ἐλπίζεται ὅτι τὸ ἔργον αὐτὸν εἶνε ἐν ἑκ τῶν τεμαχίων τὰ ὁποῖα ὁ Βάγνερ ἔγραψεν ἐπὶ τοῦ *Φάουστ* τοῦ Γκαϊτε. Ἀλλὰ τὸ πρῶγμα δὲν εἶνε βέβαιον ἀκόμη, διότι ὑπάρχουν ὑποψίαι πάλιν ὅτι τὸ ἀνευρεθὲν χειρόγραφον δὲν εἶνε ἄλλο παρὰ τὸ πρωτόγραφον, τὸ ἀσχημάτιστον ἀκόμη ἄλλης μιᾶς γνωστῆς εἰσαγωγῆς του.<sup>1109</sup>

## 2. Παραστάσεις.

Στην πλούσια κατηγορία των ειδήσεων για παραστάσεις εντάσσονται πολλές σχετικές ειδήσεις, ὅπως εκείνη που μας πληροφορεῖ ὅτι τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1885 στο θέατρο τοῦ Μονάχου ἐπρόκειτο νὰ ἀνέβουν «δύο νεανικὰ μελοδράματα τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ, αἱ *Μοῖραι* (*Die Feen*) καὶ ἡ *Ἐρωτικὴ ἀπαγόρευσις* (*Das Liebesverbot*)»,<sup>1110</sup> (κάτι που τελικῶς πραγματοποιήθηκε τὸ 1888 – βλ. ἐδῶ παρακάτω),<sup>1111</sup> ἢ ὅτι τὸ καλοκαίρι τοῦ 1886 στο θέατρο τοῦ Bayreuth ἐπρόκειτο νὰ ἀνέβουν τὰ ἔργα *Parsifal* καὶ *Tristan und Isolde*, με «ὀρχήστρα ἀποτελουμένη ἐξ 108 μουσικῶν» σε μουσικὴ διεύθυνση «τῶν κ.κ. Λέβη καὶ Μότλ. Πολλαὶ καταβάλλονται προσπάθειαι ἵνα αἱ παραστάσεις αὗται γένωνται μετὰ πάσης τῆς ἐφικτῆς τελειότητος»,<sup>1112</sup> κάτι που στὴν οὐσία αναφερόταν στὴν σχετικὴ προετοιμασία των παραστάσεων ἀπὸ τὴν Cosima Wagner.

Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1887 πληροφοροῦμαστε ὅτι τελικῶς τὸ καλοκαίρι τοῦ 1888 θὰ ἀνέβαινε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ σκηνή (στο βασιλικὸ θέατρο τοῦ Μονάχου) «τὸ πρῶτον μελόδραμα τοῦ Βάγνερ *Die Feen* (*Αἱ Νύμφαι*)»,<sup>1113</sup> ἓνα ἔργο που ὁ Wagner εἶχε συνθέσει ὅταν ἦταν εἴκοσι χρονῶν, καὶ τοῦ ὁποίου ὁ πρόλογος μόνον εἶχε παιχτεῖ σε συναυλίες. Στὸ ἴδιο τεύχος τοῦ ἴδιου ἐντύπου (τοῦ *Δελτίου τῆς Ἑστίας*) δημοσιεύθηκε καὶ ἡ εἶδηση γιὰ τὴν σειρά των παραστάσεων των ἔργων τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη στὴ Λειψία, ὅλων πλην τοῦ *Parsifal*, καὶ των δύο νεανικῶν ἔργων που δὲν παίζονται ποτέ, δηλαδὴ των *Νυμφῶν* (γιὰ τὸ ὁποῖο διαβάσαμε λίγο πρὶν ὅτι θὰ ἐβλεπε γιὰ πρώτη φορὰ τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς στο Μόναχο) καὶ τῆς *Ἀπαγόρευσης τῆς Ἀγάπης*, τὸ διάστημα 24 Ἰουνίου με

<sup>1109</sup> *Τὸ Ἄστυ*, 12.10.1896.

<sup>1110</sup> *Δελτίον τῆς Ἑστίας* 532 (8.3.1885).

<sup>1111</sup> *Ο.π.*, 550 (12.7.1887).

<sup>1112</sup> *Ο.π.*, 498 (13.7.1886).

<sup>1113</sup> *Ο.π.*, 550 (12.7.1887).

10 Ιουλίου. Το δημοσίευμα έκλεινε με την επισήμανση ότι το καλλιτεχνικό αυτό γεγονός είχε προσελκύσει και «ξένους πολλούς ἐξ ἄλλων πόλεων, καθόσον μάλιστα κατὰ τὸ θέρος τοῦτο δὲν θέλουσι δοθῆ παραστάσεις ἐν τῷ βαγνερείῳ θεάτρῳ τοῦ Βάϋροϋτ».<sup>1114</sup> Ἐνας ἀπὸ αὐτοὺς ἦταν, ὅπως εἶδαμε, και ο Γεώργιος Δροσίνης, ο οποίος ἐμελλε να εἶναι παρών και στις παραστάσεις (του *Parsifal* και των *Αρχιτραγουδιστῶν*) στο Bayreuth το ἐπόμενο καλοκαίρι. Για τις προετοιμασίες των ἔργων αὐτῶν διαβάζουμε πως «ἐν τῷ εἰδικῷ τούτῳ θεάτρῳ παραστάσεις δίδονται ὡς οἶόν τε ἐντελεῖς ὑπὸ θιάσου καταρτιζομένου κατ' ἐκλογὴν ἐξ ὅλων τῶν γερμανικῶν θεάτρων. Πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦτον ἡ χήρα Βάγνερ περιέρχεται νῦν τὰς μεγάλας πόλεις τῆς Γερμανίας».<sup>1115</sup> Και παρότι ὅλα τα δημοσιεύματα ἐξηγούσαν ὅτι ο *Parsifal* δεν ἐπιτρέπεται να ἀνέβει σε κανέναν ἄλλο θεατρικό χώρο πλην του Bayreuth, «ἐνεκα τῶν ἀνυπερβλήτων σκηρικῶν δυσχερειῶν»,<sup>1116</sup> ἡ εἰσαγωγή του ἐπρόκειτο να παρουσιαστῆ συναυλιακά σε «μουσική ἐορτῆ» στη Στουτγκάρδη.<sup>1117</sup>

Το καλοκαίρι του 1889, ὁπότε και «τὰς θερινὰς πανηγυρικὰς παραστάσεις τοῦ Βάϋροϋτ» ἀνέλαβε ὑπὸ την προστασία του ο ἀντιβασιλέας της Βαυαρίας, θα ἀνέβαιναν «ἐν τῷ ἐκεῖ θεάτρῳ τοῦ Βάγνερ τρία ἐκ τῶν ἔργων αὐτοῦ: *Πάρσιφαλ*, *Τρίσταν και Ἰσόλδη* καὶ *Οἱ Ραψωδοὶ τῆς Νυρεμβέργης*».<sup>1118</sup>

Πολλές εἰδήσεις μεταφέρονται στον ἐλληνικό Τύπο ἀπὸ τις Βρυξέλλες. Ἐτσι, τον Μάρτιο του 1887 πληροφοροῦμαστε για την παράσταση της *Walküre* στις Βρυξέλλες στα γαλλικά: «Ἡ πρώτη παράστασις ἐγένετο πανηγυρικωτατη, κατεβλήθη δὲ καὶ χρῆμα πολὺ πρὸς ἐντελεστέραν παρασκευὴν τῶν δυσχερεστάτων σκηνογραφικῶν καὶ μόχθος πρὸς ἐπιτυχὴ τοῦ ὅλου ἐκγύμνασιν».<sup>1119</sup> Σύμφωνα με τον βελγικό Τύπο, «οὐδέποτε τὸ θεάτρον [Théâtre de la Monnaie] περιέλαβε τοσοῦτον καὶ τοιοῦτον κόσμον, ἀφοῦ κ' ἐκ Παρισίων ἔτι πολλοὶ ἐξέχοντες, ἐν τοῖς γράμμασι καὶ τῇ κοινωνικῇ θέσει προσῆλθον ἴν' ἀκούσωσι καὶ ἴδωσι τὸ ἀριστούργημα τοῦ Βάγνερ».<sup>1120</sup> Σημαντικὴ εἶναι και ἡ πληροφορία πως «εἶχε δὲ καὶ τι τὸ νεωτερίζον ἢ παράστασις, διότι ἡ μὲν ὀρχήστρα ἀνέκρουεν ἀφανῆς ἀπὸ τῶν θεατῶν, πληρὴς δὲ σκότος ἠπλοῦτο ἀνὰ τὸ θεάτρον ἵνα ἐπιδεικνύεται μᾶλλον ἢ τῆς σκηνῆς λαμπρότης καὶ προσηλοῦται τῶν θεατῶν ἢ προσοχῆ»,<sup>1121</sup> γεγονός που σημαίνει πως ἡ για πρώτη φορά στον Bayreuth εφαρμοσθεῖσα τεχνικὴ τοῦ να σβήνουν τα φῶτα της πλατείας και να κρύβεται ἐντελῶς ἡ ὀρχήστρα, ἔτσι ὥστε ο θεατῆς να βυθίζεται στο θέαμα, ἀκολουθήθηκε και σε ἕναν ἄλλο θεατρικό χώρο (κάτι που σιγὰ σιγὰ καθιερώθηκε στα περισσότερα θεάτρα του κόσμου). «Ἡ ἐπιτυχία τοῦ ἔργου ὑπῆρξε θριαμβευτικὴ. Τὰ ἔξοχα αὐτοῦ σκηρικὰ ἐγόητευσαν τοὺς θεατάς, ἢ δὲ πλουσιωτάτη εἰς ἀρμονίας καὶ μελωδικὰ ὑπηγήματα μουσικῆ ἐπευφημήθη κατ' ἐπανάληψιν ὑπὸ τοῦ ἐνθουσιῶντος

<sup>1114</sup> Ο.π.

<sup>1115</sup> Ο.π., 569 (22.11.1887).

<sup>1116</sup> Ο.π.

<sup>1117</sup> Ο.π., 582 (21.2.1888).

<sup>1118</sup> Ο.π., 631 (29.1.1889).

<sup>1119</sup> Ο.π., 534 (22.3.1887).

<sup>1120</sup> Ο.π.

<sup>1121</sup> Ο.π.



κοινοῦ». <sup>1122</sup>

Από την παραπάνω κριτική ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ο νεολογισμός «ὑπηγήματα», που εδώ σημαίνει τη συνοδευτική μελωδία της μουσικής του Wagner. Πάντως οι παραστάσεις «τῆς Βαλκυρίας τοῦ Βάγνερ ἐξακολουθοῦσ[αν] μὲ μετὰ μεγίστης ἐπιτυχίας ἐν Βρυξέλλαις», καθώς καθημερινῶς «πανταχόθεν τῆς Ευρώπης πολυάριθμοι συνοδεῖαι ξένων» κατέφθαναν «ὅπως ἀκούσωσι τὸ μελόδραμα τοῦ ἐξόχου Γερμανοῦ μελοποιοῦ». <sup>1123</sup> Την ἐπόμενη χρονιά ετοιμαζόταν ο *Siegfried*. <sup>1124</sup> «Τὴν 22 Ὀκτωβρίου [1888] παρεστάθη ἐν Βρυξέλλαις τὸ μοναδικὸν κωμικὸν ἔργον τοῦ Βάγνερ οἱ *Ραψωδοὶ τῆς Νυρνβέργης*» <sup>1125</sup> με θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία.

Τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1888, «ἐπὶ τῇ ἐπετειῶ τοῦ θανάτου τοῦ Βάγνερ τῇ 19 Φεβρουαρίου παρεστάθη ἐν τῷ θεάτρῳ τῆς Μαδρίτης μετ' ἐξόχου ἐπιτυχίας τὸ λυρικώτατον τῶν ἔργων αὐτοῦ, ὁ *Λόεγγριν*», <sup>1126</sup> το ὁποῖο τὴν ἴδια ἐποχὴ, σύμφωνα με ἄλλο δημοσίευμα, σημείωσε ἐπιτυχία στο Μιλάνο, ὅπως και στη Φλωρεντία. <sup>1127</sup> Ἀλλὰ και «ἕτερον ἔργον τοῦ Βάγνερ *Τρίσταν καὶ Ἰσόλδη ἀναβιβάζεται ἐπὶ τῆς σκηνῆς τοῦ ἐν Βονωνία θεάτρου*», <sup>1128</sup> γιὰ πρώτη φορὰ σε μὴ γερμανικὴ γλῶσσα και ἀπὸ μὴ Γερμανοὺς καλλιτέχνες, ἐνῶ «ὁ μουσικὸς κόσμος ἀναμένει μετὰ πολλῆς περιεργίας τὴν ἐντύπωσιν ἣν θέλει παράσχη τοῖς ἰταλοῖς ἢ ἐκτέλεσις τοῦ μουσικοῦ δράματος, ἐν ᾧ ἢ καινοτομοῦσα τέχνη τοῦ γερμανοῦ μουσουργοῦ ἀνῆλθεν εἰς τὴν ὑψίστην αὐτῆς περιωπὴν», <sup>1129</sup> με ἀποτελέσμα το ἔργο αὐτὸ να θεωρεῖται το ἀριστούργημα τοῦ Wagner. Ἀλλὰ και ἡ γερμανικὴ παράσταση βαγκνερικοῦ ἔργου στην Ἰταλία δεν ἀργησε, καθώς τον Σεπτέμβριο τοῦ ἴδιου ἔτους διαβάζουμε πως «ὁ *Ταγχοῦζερ* τοῦ Βάγνερ παρασταθῆσεται προσεχῶς ἐν τῷ θεάτρῳ τοῦ Τουρίνου καὶ δὴ γερμανιστὶ ὑπὸ τοῦ θιάσου τοῦ ἐν Πράγα μελοδράματος». <sup>1130</sup>

Τα ἔργα τοῦ Wagner δεν μεταφράζονταν ὁμως μόνο ἰταλικά (ἢ γαλλικά) γιὰ να ἀνέβουν στη σκηνή, καθώς τον Νοέμβριο τοῦ 1888 «Ὁ *Δακτύλιος τοῦ Νίβελουγγεν*, ἡ περιλάλητος μουσικὴ τριλογία τοῦ Βάγνερ μετεφράσθη καὶ οὐγγριστὶ», γιὰ να παρουσιαστῆ στην Ὀπερα τῆς Βουδαπέστης. <sup>1131</sup> Ἐνῶ γιὰ τὴν προσεχὴ παράσταση τῆς *Τετραλογίας* στην Πετροῦπολη τον Μάρτιο τοῦ 1889 δεν διευκρινίζεται ἀν ἐπρόκειτο να τραγουδηθεῖ στα γερμανικά ἢ μεταφρασμένη. <sup>1132</sup>

Πιο ἐνδιαφέρουσα μὴ ἄλλου εἶδους ἀλλαγὴ σε βαγκνερικό ἔργο, τὴν ἀδεια τῆς ὁποίας χορήγησε ἡ *Cosima*, ἔτσι ὥστε να ἀνέβει στο Λονδίνο «τριέσπερος παράστασις τοῦ μελοδραματικοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Βάγνερ *Τρίσταν καὶ Ἰσόλδη*» καθώς «τοῦ μακροῦ τούτου μουσικοῦ ἔργου παρεστάθησαν αἱ τρεῖς πράξεις ἀνὰ μίαν κατὰ τὰς

<sup>1122</sup> Ο.π.

<sup>1123</sup> Ο.π., 539 (26.4.1887).

<sup>1124</sup> Ο.π., 561 (27.9.1887).

<sup>1125</sup> Ο.π., 619 (6.11.1888).

<sup>1126</sup> Ο.π., 584 (6.3.1888).

<sup>1127</sup> Ο.π., 586 (20.3.1888).

<sup>1128</sup> Ο.π., 588 (3.4.1888).

<sup>1129</sup> Ο.π.

<sup>1130</sup> Ο.π., 611 (11.9.1888).

<sup>1131</sup> Ο.π., 619 (6.11.1888).

<sup>1132</sup> Ο.π., 624 (11.12.1888).

έσπέρας τῆς 28, 31 Ἰανουαρίου καὶ 4 Φεβρουαρίου [1889]». <sup>1133</sup>

Ενδιαφέρουσες και οι ειδήσεις για την δημοτικότητα των έργων του Wanger. Με αφορμή την τριακονταετία από την πρώτη παράσταση του *Lohengrin* στη Βιέννη, η εφημερίδα <sup>1134</sup> μάς πληροφορεί πως το έργο αυτό έχει ανέβει στο διάστημα των τριάντα αυτών ετών 239 φορές στην αυστριακή πρωτεύουσα, όντας το πιο πολυπαιγμένο έργο του συνθέτη, με τον *Tannhäuser* να έρχεται δεύτερος, με 209 παραστάσεις, και τρίτος ο *Χρυσός του Ρήνου* με 15, σε σύνολο 868 παραστάσεων έργων του Wagner ανά τον κόσμο.

### 3. Bayreuth.

Το γεγονός της κατασκευής του θεάτρου του Bayreuth δεν πέρασε βεβαίως απαρατήρητο, όπως είδαμε και στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Στον απόηχο του σημαντικότητας αυτού γεγονότος, μαθαίνουμε για την κατασκευή θεάτρου

ἐν τινι τῶν περιχώρων τῶν Παρισίων, κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τοῦ ἐν Βάϋροϋτ θεάτρου τοῦ Βάγνερ, ὅπως παριστῶνται ἐν αὐτῷ μόνον τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου μουσικοῦ, ἅτινα ἐκ κακῶς ἐννοουμένης φιλοπατρίας δὲν ἀνέχεται ἔτι τὸ κοινὸν τῶν Παρισίων. Τὸ θέατρον τοῦτο ἔσται μικρότερον τοῦ ἐν Βάϋροϋτ, διότι ἐκεῖνο μὲν περιλαμβάνει περὶ τὰς 1.800 θέσεις, τὸ δὲ παρὰ τοὺς Παρισίους δὲν θὰ ἔχη πλείονας τῶν 400. Θὰ εἶνε δὲ ἰδιωτικόν, ἰδρυσόμενον τῇ πρωτοβουλίᾳ τοῦ γνωστοῦ ἐπιχειρηματίου διευθυντοῦ τῶν παρισινῶν συναυλιῶν Λαμουρέ, ὅστις διαπραγματεύεται νῦν τὰ καθ' ἕκαστα τῆς ἐπιχειρήσεως μετὰ τῆς οἰκογενείας Βάγνερ. Ὁ Λαμουρέ συνέλαβε τὴν ἰδέαν τῆς ἰδρύσεως τοιοῦτου θεάτρου ἐκ τῆς θριαμβευτικῆς ἐπιτυχίας τῶν κατὰ τὸ λῆξαν θέρος πανηγυρικῶν παραστάσεων ἐν Βάϋροϋτ, καθ' ἃς μεθ' ὅλην τὴν δυσχέρειαν τῆς μεταβάσεως καὶ τὴν ὑπέρογκον τιμὴν τῶν εἰσιτηρίων, τιμωμένων 25 φρ., δὲν ἀπέμεινεν οὐδ' ἅπαξ θέσις κενή. <sup>1135</sup>

Ο Charles Lamoureux (1834-1899) ένας από τους θερμότερους θαυμαστές του Wagner και ένας από τους μουσικούς που συνέβαλαν όσο λίγοι στην διάδοση της μουσικής του Γερμανού συνθέτη στη Γαλλία (το 1881 ίδρυσε την περίφημη «Orchestre Lamoureux» – με την επωνυμία «Société des nouveaux Concerts» – βασικά για να προωθήσει τη μουσική του Wagner στο ευρύ γαλλικό κοινό), αντιμετώπισε συχνά την «κακώς εννοούμενη φιλοπατρία», για την οποία μιλά το παρά πάνω δημοσίευμα, σε κάθε προσπάθειά του να ηχήσουν οι βαγκνερικές αρμονίες στις γαλλικές αίθουσες συναυλιών. Το περιστατικό για το οποίο γίνεται λόγος εδώ θα πρέπει να είναι σχετικό με τις αντιδράσεις Γάλλων εθνικιστών με αφορμή την παρουσίαση του *Lohengrin* από τον Lamoureux σε συναυλιακή μορφή στο θέατρο Eden των Παρισίων τον Μάιο του

<sup>1133</sup> Ο.π., 631 (29.1.1889).

<sup>1134</sup> Ο.π., 611 (11.9.1888).

<sup>1135</sup> Ο.π., 614 (20.10.1888).

1887, που θα δούμε και στο υποκεφάλαιο της βαγκνεροφιλίας και βαγκνεροφοβίας. Το γεγονός αυτό θα πρέπει να ώθησε ακόμη περισσότερο τον Γάλλο βαγκνεριστή στη σκέψη να ιδρύσει αυτό το θέατρο. Για το σχέδιο αυτό «του ἀκαταπονήτου Λαμουρὲ» μας πληροφορεί μεταγενέστερο φύλλο του ίδιου εντύπου, όπου σημειώνεται ότι η προσπάθεια αυτή «μέλλει νὰ πραγματοποιηθῆ»<sup>1136</sup> και μάλιστα με εναρκτήρια παράσταση τον *Parsifal*, ο οποίος και άρχισε να μεταφράζεται γαλλικά για τον σκοπό αυτό.

Αποκορύφωμα ίσως αυτού του είδους των δημοσιευμάτων ήταν η είδηση για «Νέον Βαγνερικὸν Θέατρον»: «Κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τοῦ περιωνύμου θεάτρου τῆς Βαυρῶτης, τὸ ὁποῖον ἔκτισε ὁ βασιλιὰς τῆς Βαυαρίας, ἰδὸν τῶρα καὶ ἄλλος βασιλικὸς πρίγκηψ Γερμανὸς καὶ αὐτὸς θαυμαστῆς τοῦ Βάγνερ σκοπεύει νὰ κατασκευάσῃ νέον ἀποκλειστικῶς βαγνερικὸν θέατρον»,<sup>1137</sup> κάτι που προκάλεσε το φορτισμένο σχόλιο του συντάκτη: «Αὐτὸς ὁ φανατισμὸς τῶν βαγνεριστῶν, οἱ ὁποῖοι δὲν βλέπουν τίποτε ἄλλο ἐκτὸς τοῦ θεάτρου τῆς Βαυρῶτης εἰς τὸ μουσικὸν στερέωμα εἶνε ἀπελπιστικόν».<sup>1138</sup>

Το μονοπώλιο της αποκλειστικότητας για το ανέβασμα του *Parsifal* στο θέατρο του Bayreuth είναι κάτι που ήταν γνωστό στο ευρύ αναγνωστικό κοινό της Ελλάδας. Με κάθε ευκαιρία, τα δημοσιεύματα μιλούσαν για το ζήτημα αυτό, προσθέτοντας τη χαρακτηριστική φράση «ως γνωστόν». Εκείνο που δεν ήταν όμως ευρέως διαδεδομένο ήταν η είδηση πως στο Άμστερνταμ ετοιμάζονταν να παίξουν συναυλιακά ολόκληρον τον *Parsifal*, καθώς δεδομένου ότι η Ολλανδία δεν είχε υπογράψει τη συνθήκη της Βέρνης (του 1886, που προστάτευε τα πνευματικά δικαιώματα), οι κληρονόμοι του συνθέτη δεν μπορούσαν να αποτρέψουν δικαστικῶς την εκεί παρουσίαση του έργου. Στο ενδεχόμενο αυτό αντέδρασε διαμαρτυρόμενο, δια της συγκεντρώσεως υπογραφών, μεγάλο μέρος του μουσικού κόσμου, «ὑποστηρίζοντες ὡς φίλοι τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ ὅτι ἡ θέλησί του ἦτο νὰ μὴ δοθῆ πουθενὰ ἄλλοῦ ἐκτὸς τοῦ Μπάυρῶυτ καὶ ἡ ἐκτέλεσις τοῦ Πάρσιφαλ εἰς συναυλίαν εἶνε πραξικόπημα κατὰ τῆς τέχνης αὐτῆς».<sup>1139</sup> Το σχετικό σχόλιο για την ελληνική απόπειρα πραξικοπήματος που ακολουθούσε («τοιοῦτο πραξικόπημα ἔγινε ἄλλοτε καὶ ἐν... Ἀθήναις») θα πρέπει να αναφέρεται σε παρουσίαση κάποιων αποσπασμάτων και όχι ολόκληρου του έργου στην Αθήνα από κάποια ορχήστρα.

#### 4. Βαγκνεροφιλία και Βαγκνεροφοβία.

Αν και το σύνολο σχεδόν των εκ Γαλλίας εισερχομένων ειδήσεων για τον Wagner αφορούσαν τις μάλλον κακές σχέσεις του συνθέτη με τους πολίτες της χώρας αυτής, υπήρχαν οκ ολίγα δημοσιεύματα που περιέγραφαν διάφορες εκδηλώσεις θαυμασμού μέχρι και λατρείας από επιφανείς ή μη, Γάλλους απέναντι στον Γερμανό

<sup>1136</sup> Ο.π., 702 (13.11.1888).

<sup>1137</sup> «Νέον Βαγνερικὸν Θέατρον», *Τὸ Ἄστυ*, 25.5.1895.

<sup>1138</sup> Ο.π

<sup>1139</sup> *Σκρίπ.* 25.1.1903.

δημιουργό. Ένα μήνα μετά τον θάνατο του συνθέτη διαβάζουμε στη *Νέα Έφημερίδα* για τον νεοδιορισθέντα Υπουργό Εξωτερικών της Γαλλίας Paul Armand Challemel-Lacour (1827-1896), ο οποίος, έχοντας σπουδάσει στη Γερμανία είχε φιλογερμανικά αισθήματα, τα οποία είχε εκφράσει και σε σχετική του μελέτη στην οποία «περιέβαλε μετά πολλής εὐμενείας τὸν ἔθνικὸν χαρακτῆρα τῶν γερμανῶν πρὸς τὸν τῶν γάλλων», ενώ «ἀπὸ πολλοῦ χρόνου θαυμαστῆς τοῦ νεωστὶ θανόντος μεγάλου μουσουργοῦ Ριχάρδου Βάγνερ καὶ ἀπὸ τριάκοντα ἤδη ἐτῶν μετὰφρασεν εἰς τὴν γαλλικὴν γλῶσσαν τέσσαρα μελοδράματα αὐτοῦ ἐκδοθέντα, μετὰ σπουδαίας εἰσαγωγῆς τοῦ βιβλίου γραφείσης ὑπ' αὐτοῦ τοῦ Βάγνερ». Μάλιστα ο τελευταίος «ἐτίμα τοσοῦτῳ τὸν γάλλον θαυμαστὴν αὐτοῦ, ὥστε ἔπεμψε αὐτῷ μεμελοποιημένον τὸν *Λόεγκριν* μετ' ἰδίας ἀναθηματικῆς ἐπιγραφῆς».<sup>1140</sup> Ο Challemel-Lacour, γνωστότερος στη Γαλλία για την ρητορική του δεινότητα και όχι τόσο για την διπλωματική του καριέρα που κράτησε λίγους μήνες (τον Νοέμβριο του 1883 παραιτήθηκε από τη θέση του Υπουργού Εξωτερικών) ήταν πράγματι ο ανώνυμος μεταφραστής της γνωστής έκδοσης του 1861, *Quatre poèmes d'opéras*.<sup>1141</sup>

Η παρουσίαση του *Lohengrin* στο Παρίσι στο Θέατρο Eden την Άνοιξη του 1887, που αναφέρθηκε και προηγουμένως, πήρε πολιτικές διαστάσεις. Το γεγονός απασχόλησε αρκετά τον ελληνικό Τύπο που μετέφερε τον παλμό των εξελίξεων. Την εποχή εκείνη, οι σχέσεις μεταξύ της Γαλλίας και της Γερμανίας βρίσκονταν, για άλλη μια φορά, σε μεγάλη ένταση με αποτέλεσμα η παρουσίαση έργου του Wagner στη Γαλλία να συνδέεται αναπόφευκτα και με την πολιτική κατάσταση μεταξύ των δύο χωρών. Στις 20 Απριλίου 1887 η υπόθεση Schnæbelé κόντεψε να αποτελέσει casus belli για τις γαλλογερμανικές σχέσεις, οι οποίες μετά τον πόλεμο του 1871 (ο οποίος είχε κοστίσει στη Γαλλία την απώλεια της Αλσατίας και της Λορραίνης) ήταν συνεχώς τεταμένες. Η σύλληψη του Αλσατού αστυνομικού και πράκτορα του στρατηγού Boulanger (του επονομαζόμενου στρατηγού Revanche) Guillaume Schnæbelé (1827-1900) στη συνοριακή γραμμή Γαλλίας-Γερμανίας στο Pagny-sur-Moselle, από τους Γερμανούς αποτέλεσε ένα διπλωματικό επεισόδιο, του οποίου οι επιπτώσεις έφτασαν μέχρι και τον χώρο του θεάτρου. «Ἄλλὰ ποία συνάφεια ὑπάρχει μεταξύ τῆς ἐν Παγνὺ συλλήψεως καὶ τοῦ θεατρῶνου τῆς Ἐδέμ; Ὑπάρχει ἡ ἐξῆς», μας γράφει η *Έφημερίς* της 22<sup>ας</sup> Απριλίου 1887:

Ἐν τῷ θεάτρῳ ἐπρόκειτο νὰ ψαλῆ ὁ *Λοεγκρίν*, τὸ ἐξάκουστον μελόδραμα τοῦ Βάγνερ, ὅστις ὅμως μεθ' ὅλην αὐτοῦ τὴν μουσικὴν μεγαλοφυΐαν ἤκιστα χαίρει τὰς συμπαθείας τοῦ Παρισινοῦ κοινοῦ, οὐχὶ τόσον διότι τὸ εἶδος τῆς τέχνης αὐτοῦ εἶνε ἀπρόσιτον εἰς τὴν ἀντίληψιν τῶν πολλῶν, ἀλλὰ πρό πάντων διότι ὁ Γερμανὸς μελοποιὸς διεκρίθη ἐπὶ τοῖς μισογαλλικοῖς αἰσθήμασιν αὐτοῦ. Ὅθεν προεβλέποντο ταραχῶδεις ἐκδηλώσεις κατὰ τὴν ἐσπέραν τῆς παραστάσεως. Ἀλλὰ χάρις εἰς τὴν νοήμονα μερίδα τοῦ Παρισινοῦ κοινοῦ, ἣτις ἐλησμόνει τὸν

<sup>1140</sup> *Νέα Έφημερίς*, 23.3.1883.

<sup>1141</sup> Richard Wagner, *Quatre poèmes d'opéras, Le Vaisseau Fantôme, Tannhoeuser, Lohengrin, Tristan et Iseult, précédés d'une lettre sur la musique, notice de Charles Nuittez*, Paris, A.Durand et fils-Clemenn Lévy, 1893.

πολίτην πρὸ τοῦ καλλιτέχνου, χάρις εἰς τοὺς λογίους καὶ καλλιτέχνας, χάρις εἰς τὴν ἀπὸ πολλῶν ἡμερῶν ἐργασίαν τῆς δημοσιογραφίας, πρὸς κατεύνασιν τοῦ ἐπικρατοῦντος ἐρεθισμοῦ, ἠλπίζετο ὅτι ἡ παράστασις τοῦ *Λοεγκριν* θὰ διεξήγετο ἡσυχῶς [...]. Οὕτω διέκειντο τὰ πράγματα ὅτε ἠλλαξεν αἰφνιδίως ἡ ὄψις αὐτῶν, ἔνεκα τοῦ ἐπεισοδίου τῆς ἐν Παγνὺ συλλήψεως. Κατὰ πληροφορίας, συλλεγείσας ὑπὸ τῆς ἀστυνομίας, χιλιάδες ἀνθρώπων ἔμελλον νὰ συνέλθωσι κατὰ τὴν ἐσπέραν τῆς παραστάσεως πρὸ τοῦ θεάτρου, ἐπὶ τῶ προδιαγεγραμμένῳ σκοπῶ νὰ ἐμποδίσωσι εἰς τοὺς θεατὰς τὴν εἰς τὸ θέατρον εἴσοδον, νὰ κακοποιήσωσι τοὺς ἀνθισταμένους, νὰ διαρρήξωσι τὰς θύρας, νὰ θραύσωσι τὰς ὑέλους, καὶ λεηλατήσωσι τὴν αἴθουσαν. Ὁ κίνδυνος ἦτο ἐπὶ θύραις· αὐτοὶ οἱ ὑπουργοὶ ἐπελήφθησαν τοῦ ζητήματος. Τὴν παραμονὴν τῆς παραστάσεως ὁ πρωθυπουργὸς προσεκάλεσε παρ' ἑαυτῶ τὸν ἐργολάβον· ἐκεῖ δὲ ἐπὶ παρουσίᾳ καὶ τοῦ ὑπουργοῦ τῶν Ἐξωτερικῶν ἐποιήσατο θερμοτάτην ἔκκλησιν εἰς τὸν πατριωτισμὸν τοῦ θεατρῶνου καὶ διὰ παρακλήσεων καὶ δι' ἰκεσιῶν κατέπεισεν αὐτὸν νὰ ἀναβάλῃ ἐπ' ἀόριστον τὴν παράστασιν τοῦ ὑπὸ τοιαύτης δεινῆς καταγίδος ἀπειλουμένου μελοδράματος παραδοῦς εἰς ἀντίδοτον εἰς τὴν ὁρμὴν τῆς τρικυμίας τὰς 300 χιλιάδας του.<sup>1142</sup>

Ἡ εφημερίδα ἐπανήλθε πέντε ἡμέρες ἀργότερα:

Ἐτολήθη ἐν τῷ παρισινῷ θεάτρῳ Ἐδὲμ ἡ παράστασις τοῦ *Λοεγκριν* τοῦ Βάγνερ, ἣτις εἶχεν ἀναβληθῆ ἐπ' ἀόριστον πρὸς ἀποφυγὴν ἐπικειμένων ταραχῶν καὶ σκανδάλων ἔνεκα τῶν ἐγνωσμένων ἐχθρικῶν πρὸς τὴν Γαλλίαν αἰσθημάτων τοῦ μεγάλου μελοποιῦ. Καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ μὲν οἱ παρασταθέντες ἠκροάσθησαν τοῦ μελοδράματος ἀπ' ἀρχῆς ἕως τέλους μετὰ τοῦ ἀρμόζοντος σεβασμοῦ· εἰς τὰ ἔξοχα τῆς διανοίας ἔργα, ὑπέριστα τῶν πολιτικῶν ἐχθροτήτων καὶ διαστάσεων. Ἄλλ' ὁ παρισινὸς ὄχλος [...] ἀνίκανος ν' ἀντιληφθῆ τοιαύτης διακρίσεως, ἔκρινεν κατάλληλον τὴν εὐκαιρίαν, ὅπως ἐκδηλώσῃ τὸ κατὰ τῶν Γερμανῶν μῖσος του.

Ἀπὸ τῆς ἐβδόμης καὶ ἡμισείας ἤνοιξαν αἱ πύλαι τοῦ θεάτρου εἰς τοὺς θεατὰς. Ἀπὸ τῆς ὀγδόης δὲ ἤρξαντο σχηματιζόμεναι περὶ τὸ θέατρον ὄμιλοι ἀνθρώπων, αὐξάνοντες βαθμηδὸν ὡς κύματα ὄχλου, ἡ δὲ κυκλοφορία κατὰ τὸ μέρος ἐκεῖνο ἤρχισε νὰ καθίσταται δυσχερής. Ἡ ἀστυνομία εὐρίσκειται εἰς κίνησιν, τὰ ὄργανα αὐτῆς προσπαθοῦσι νὰ συγκρατήσωσι τὴν τάξιν καὶ διαλύσωσι τὰς συναθροίσεις, ἀλλὰ δὲν ἰσχύουσι πρὸ τῆς αὐξούσης ὁρμῆς τοῦ πλήθους. Ἦδη περὶ τοὺς πενήκοντα νεανίας ἐπιφαίνονται βαίνοντες πρὸς τὸ θέατρον καὶ κραυγάζοντες: «Κάτω ὁ Βάγνερ!». Καὶ ὡς ἐκ συνθήκης ὑψοῦται τότε ἐκ τοῦ ὄχλου κακοφωνία ἐκ συριγμάτων, γιουχαϊσμῶν, ὕβρεων καὶ παντοίων κραυγῶν, καθισταμένων βιαιοτέρων ἅμα τῇ ἀφίξει θεατοῦ θέλοντος νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὸ θέατρον. Εἷς ἐκ τῶν διαδηλωτῶν πλησιάζει ἀσκεπῆς ὄχημά τι, σταθμεῦσαν πρὸ τοῦ θεάτρου, ἐντὸς τοῦ ὁποίου εὐρίσκετο κυρία τις, κραυγάζων: «Κυρία, ἐὰν εἴσθε Γαλλίς, μὴ πηγαίνετ' ἐκεῖ μέσα!» [...]. Ἐφ' ὅσον

<sup>1142</sup> Ἐφημερίς, 22.4.1887.

πλησιάζει ή έναρξίς τής παραστάσεως επί τοσουτον ή έκδήλωσις καθίσταται θορυβωδεστέρα και άπειλητικωτέρα. Το άσμα τής Μασσαλιώτιδος συνενούται προς τας κραυγας «Κάτω ό Βάγνερ!», οι δέ έξακολουθούντες να προσέρχονται έκ τών θεατών, κυρίαί εν στολή, πολιτικοί γνωστοί, και ό ύπουργός τής Παιδείας Βερθελό, ό Ροσφώρ, ό Κλεμανσώ και άλλοι ύφίστανται άποδοκιμασίας και καταβοάς. Τούναντίον δέ ό διαπρεπής μουσικός Άμβρόσιος Θωμάς, άναφανείς πρό τής πύλης του θεάτρου, άναγνωρίζεται και έπευφημεϊται. Είς άνταποκριτής ξένης έφημερίδος, ύπηρετήσας ποτέ παρά τῷ γερμανικῷ στρατῷ, άποδιώκεται ύπό του πλήθους δια γρονθοκοπημάτων. Έτερός τις, άποπειραθείς να όμιλήση προς τον λαόν κατά τών έκδηλώσεων τούτων, κακοποιεϊται. Λίθοι ρίπτονται κατά του θεάτρου, ύαλοι θραύονται, και άγών δια λίθων συνάπτεται μεταξύ τινων έκ τών θεατών και τών διαδηλωτών. Μόλις δ' ή κρουνηδόν αρχίσασα να καταπίπτη βροχή παρέσχεν άπροσδόκητον άρωγήν εις τήν άστυνομίαν, ήτις κατώρθωσε βαθμηδόν να διαλύση τους έξημμένους.<sup>1143</sup>

Το μάλλον πολιτικό, παρά καλλιτεχνικό, αυτό περιστατικό προκάλεσε τη δημοσίευση και άλλων σχετικών κειμένων. Η εφημερίδα *Ακρόπολις*, που επίσης παρακολούθησε εκ του σύνεγγυς τα της παρισινήσ παράστασης του *Lohengrin* στο θέατρο Eden,<sup>1144</sup> (και η οποία λίγες εβδομάδες νωρίτερα είχε δημοσιεύσει το άρθρο του Δροσίνη για την «βασιλίσσα του θεάτρου» ερμηνεύτρια του Wagner Pelagie Andriessen),<sup>1145</sup> το διάστημα μεταξύ της αναβληθείσης παράστασης του *Lohengrin* και της 3<sup>ης</sup> Μαΐου (ν.η.μ.), οπότε και τελικώς ανέβηκε το έργο, δημοσίευσε σχετικό εκτενές άρθρο με τίτλο «Ο Ρίχαρντ Βάγκνερ με τό σκοινί εις τον λαιμόν»:

Γνωστόν τυγχάνει πόσον έσχάτως θόρυβον διήγειρεν εν Παρισίοις ή παράστασις άπό του μεγάλου θεάτρου τής [sic] *Λόεγκριν* του γερμανού μουσουργου Βάγνερ. Αφ' ένός θερμοί θιασῶται και θαυμασταί του πρωτοτύπου μουσικοῦ, αφ' έτέρου δέ δεινοί πολέμοι (έν οις και πολλοί άπλῶς διότι εϊνε γερμανός τον μισούσιν), εν τή παλαιστρα τής δημοσιογραφίας άντεπεξήλθον. [...] Εν Γερμανία θριαμβεύει, ουχι δ' όμως εν Γαλλία και Ιταλία. Και ένταῦθα δέ είδομεν πολλούς ένοχλημένους δια τήν μουσικήν του. Οί πλείστοι τών εν Παρισίοις πολεμίων του ως έπιχείρημα έφερον τό κατά τό 1870 κατά τής Γαλλίας ύπό του Βάγνερ γραφέν φυλλάδιον. Κατά τούτων άντεπεξερχόμενος ό συγγραφεύς γάλλος Κάτουλος Μενδές γράφει· «δύναται διατριβή τις όλίγων σελίδων ν' άφανίση δωδεκάδα μελοδραμάτων; ισχύει ή "πτῶσις τών Παρισίων" να σκοτίση τον *Τρίσταν και Ισόλδη*; Μια ήμέρα», έξακολουθει ό συγγραφεύς, «εδείπνουν παρά Ούγγρω τραπεζίτη· ήτο Ιουδαϊός και έμίσει τον Βάγνερ, δια τό

<sup>1143</sup> *Εφημερίς*, 29.4.1887. Αντίστοιχο αναλυτικό κείμενο δημοσίευσε και η *Ακρόπολις* την 1<sup>η</sup> Μαΐου 1887: «Η παράστασις του *Λόχεγκριν* εν Παρισίοις». Η καλύτερη γαλλική πηγή για την παράσταση αυτή είναι, κατά τη γνώμη μου, το τεύχος Μαΐου 1887 της *Revue Wagnérienne*.

<sup>1144</sup> Ο.π.

<sup>1145</sup> Γεώργιος Δροσίνης, «Η βασιλίσσα του Θεάτρου (Pelagie Stimmen Andriessen)», *Ακρόπολις*, 29.3.1887.

περί τῶν Ἰουδαίων σύγγραμμά του. Ἄλλ' ἦτο καὶ πολὺ φίλος τῆς μουσικῆς καὶ ἐθαύμαζε τὸν Βάγνερ διὰ τὰ μελοδράματά του. Μετὰ τὸ δεῖπνον μου ἔδειξε ἐν τῷ γραφείῳ του τὴν προτομὴν τοῦ γερμανοῦ μουσικοῦ μὲ ἐν σχοινίον περὶ τὸν λαϊκὸν καὶ μὲ στέφανον δάφνης περὶ τὴν κεφαλὴν! Καὶ ἡμεῖς νῦν πρέπει νὰ κάμωμεν ὡς ὁ Ἰουδαῖος ἐκεῖνος. Νὰ ἀποτροπιαζόμεθα μὲν τὸν Βάγνερ καὶ νὰ θαυμάζωμεν δὲ τὸν *Λόεγκριν*. Τὸν μὲν ἐργάτην κολάζειν, τὸ δ' ἔργον ἐπαινεῖν, ὡς ἐποίησαν ποτὲ οἱ Λακεδαιμόνιοι.<sup>1146</sup>

Ἀπὸ τὴν παραπάνω περιγραφή τῆς βαγκνεροφιλίας καὶ βαγκνεροφοβίας στὴν Ἑυρώπη, τέσσερα χρόνια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ συνθέτη, ὑπάρχει μιὰ φράση ποὺ ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, γιὰ τὴν ἐλληνικὴ περίπτωσι: «Καὶ ἐνταῦθα δὲ εἶδομεν πολλοὺς ἐνοχλημένους διὰ τὴν μουσικὴν του», ἀλλὰ καὶ ἡ προτροπὴ με τὴν ὁποία κλείνει τὸ κείμενο, νὰ ξεχωρίζει κανεὶς τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὸ ἔργο του. Κάτι ποὺ ἑκατὸν εἴκοσι χρόνια μετὰ δὲν ἔχει ἀκόμα ἐπιτευχθεῖ.

Τὸ γεγονός τῆς παρισινῆς παράστασις τοῦ *Lohengrin* προκάλεσε τὴ δημοσίευσιν καὶ ἄλλων κειμένων σχετικῶν με τὸ ἔργο αὐτό, ὅπως τὸ ἀρθρο «*Λόεγκριν*» στὴν *Ἑβδομάδα* τὸν Μάιο τοῦ 1887,<sup>1147</sup> ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑπόθεσιν τῆς ὀπερας καὶ κάποια ἱστορικὰ καὶ παραστασιολογικὰ στοιχεῖα γινόταν ἀναφορὰ καὶ στὰ γεγονότα τοῦ θεάτρου Eden. Στὸ ἴδιο ἐντυπο, δύο μῆνες πρὶν, εἶχε δημοσιευθεῖ ἀντίστοιχο κείμενο με τίτλο «*Ἡ Βαλκυρία τοῦ Βάγνερ*», τὸ ὁποῖο περιοριζόταν βασικὰ στὴν ἀφήγησιν τῆς ὑπόθεσις, καθὼς, ὁ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ, θεώρησε ὅτι τὰ σχόλια γιὰ τὸ «δυσανάβατον ὕψος τῆς Βαγκνερείου μουσικῆς»,<sup>1148</sup> στὰ ὁποῖα ἐπεκτείνονταν ὁ συντάκτης τῆς κριτικῆς ἀπὸ τὴν παράστασιν στὶς Βρυξέλλες, δὲν εἶχε νόημα νὰ δημοσιευθῶν, ἐφόσον τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ δὲν θὰ ἦταν σε θέση νὰ ἀντιληφθεῖ σε τί ἀντιστοιχοῦσαν, καθὼς δὲν εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ἔχει τὰ ἀντίστοιχα ἀκούσματα.

Οἱ ἐκ τοῦ γαλλικοῦ Τύπου εἰδήσεις ἐξακολούθησαν νὰ μεταφέρουν αὐτὸ τὸ ἀρνητικὸ φορτίο ἀπέναντι στὸν Γερμανὸ συνθέτη, ἀκόμη καὶ δέκα χρόνια ἀργότερα. Στὰ *Ὀλύμπια* τοῦ 1896 διαβάζομε πως «ἐντυπώσεις αὐτοῦ ἐξ ἐπισκέψεως γενομένης ἐν Μπαυρῶθ δημοσιεύει ἐν τελευταίῳ φύλλῳ τῆς *Ἐφημερίδος τῶν Συζητήσεων* ὁ χρονικογράφος Ἀλλαί, σαρκάζων τὸν ἄλογον θαυμασμὸν τῶν ἀκροατῶν τοῦ μοναδικοῦ θεάτρου»,<sup>1149</sup> ὅπου ὁ λόγος γιὰ τὸν Γάλλο δημοσιογράφου καὶ ἐνθερμου πατριώτη André Hallays (1859-1930), ὁ ὁποῖος, στὶς 26 Ἰουλίου 1896 δημοσίευσεν στὴν *Journal des débats* ἐκτενὲς ἀρθρο γιὰ τὶς παραστάσεις στὸ Bayreuth, τὴν χρονιά ἐκείνη, σχολιάζοντας, μετὰξὺ ἄλλων, ὅτι στὸ Bayreuth πάει κανεὶς βασικὰ ἀπὸ σνομπισμό.<sup>1150</sup>

Ὁ περὶ ὑπὲρ ἢ κατὰ τοῦ Wagner λόγος δὲν λάμβανε χώρα μόνον στὴν, λόγῳ πολιτικῶν διαφορῶν, ἀρνητικὰ διακειμένη Γαλλία. Ὄταν τὴν Ἄνοιξιν τοῦ 1882 ἀνέβηκε στὸ Λονδίνο ἡ *Τετραλογία*, «αἱ γινῶμαι [ἦτο] διηρημέναι»:

<sup>1146</sup> «Μικρὰ Χρονικὰ. Ὁ Ρίχαρντ Βάγνερ μὲ τὸ σκοινὶ εἰς τὸν λαϊκόν», *Ἀκρόπολις*, 10.4.1887.

<sup>1147</sup> Ἀλ., «*Λόεγκριν*», *Ἑβδομάς* 16 (16.5.1887), σ. 6-7.

<sup>1148</sup> «*Ἡ Βαλκυρία τοῦ Βάγνερ*», *Ἑβδομάς* 7 (14.3.1887), σ. 7.

<sup>1149</sup> *Τὰ Ὀλύμπια*, 21.7.1896.

<sup>1150</sup> «On ne vient pas à Bayreuth que par snobisme [...]», André Hallays, «Au jour le jour. À Bayreuth», *Journal des débats*, 26.7.1896.

ἐν ᾧ ἀφ' ἐνὸς οἱ *Καιροὶ* καὶ τὰ *Ἡμερήσια Νέα* ἀναβιβάζουσι τὰ πρωτότυπα ταῦτα μελοδράματα μέχρι τρίτου οὐρανοῦ καὶ πληροῦσι τὰς στήλας αὐτῶν διὰ ἐπαινετικῶν περιγραφῶν, παρουσιάζονται ἡ *Σημαία* καὶ ὁ *Ἡμερήσιος Τηλέγραφος* ἄσπονδοι τῆς μουσικῆς τοῦ Μέλлонτος ἐχθροὶ καὶ παριστάνουσιν αὐτὴν ὡς μονότονον καὶ ἀφύσικον. Τὰ δύο ἀντίθετα στρατόπεδα συμφωνοῦσι κατὰ τοῦτο μόνον, ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ μεγάλην ἐπὶ τῆς τέχνης ἐξασκεῖ ἐπιρροὴν καὶ ὅτι οἱ ἐκτελοῦντες αὐτὴν ἀοῖδοὶ ἄριστα διεξάγουσι τὰς παραστάσεις [...].<sup>1151</sup>

Πολλές φορές τα σχόλια για την ἀπήχηση του Wagner στην Ευρώπη μοιάζουν, σήμερα τουλάχιστον, αντιφατικά. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του Τύπου, οἱ Ἴταλοὶ καὶ Γάλλοι ἀποδεικνύονταν περισσότερο βαγκνερόφιλοι ἀπὸ τους Βιεννέζους, σε ἀντίθεση με αὐτό που θα περιμένε κανεὶς. Σε κείμενο που δημοσιεύθηκε στην *Ἐφημερίδα* του Σεπτεμβρίου 1892 με τίτλο: «Ἡ ἰταλικὴ μουσικὴ ἐν Βιέννῃ – Δὲν ἔχει ἐκεῖ τόσην πέρασιν ἢ τοῦ Βάγνερ – Ἡ ἱστορία τῆς νεότητος τοῦ Μασκάνη», διαβάζουμε ὅτι

ὁ ἐν Βιέννῃ φιλόμουσος κόσμος ἀνέκαθεν δὲν ἔτρεφε τόσην συμπάθειαν πρὸς τὴν βαγνέρειον μουσικὴν παρ' ὅλας τὰς προσπαθείας τῶν ἐνθουσιωδῶν ὁπαδῶν τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ συνθέτου, οἵτινες ἐπαιρῶντο νὰ διαθέσωσι τὴν προτίμησιν τοῦ κοινοῦ κατὰ τὰς ἰδίας αὐτῶν ιδέας. Εἰς τὰς προσπαθείας ταύτας τὸ βιενναῖον κοινὸν ἀπεκρίνετο διὰ τῆς ἰδιαίτερας αὐτοῦ ἀφοσιώσεως εἰς τὴν ἰταλικὴν μουσικὴν προτοῦ δὲ ἀκουσθῆ ἐκεῖ ἢ χαρίεσσα μουσικὴ τοῦ Μασκάνη[...].<sup>1152</sup>

Ἐνῶ,

ἡ μόδα τώρα καὶ ἐν Γαλλίᾳ καὶ ἐν Ἰταλίᾳ εἶνε διὰ τὰ μελοδράματα τοῦ Βάγνερ. Ἡ μεγάλη Ὅπερα τῶν Παρισίων δίδει ἐναλλάξ τὸν *Λόεγκριν* καὶ τὴν *Βαλκυρίαν*, τὰ ἐξῆς δὲ θέατρα ἐν Ἰταλίᾳ ἤνοιξαν τὴν λεγομένην περίοδον τῶν Ἀπόκρεω [...] μὲ μελοδράματα βαγνεριανά. Ἡ Σκάλα τοῦ Μιλάνου μὲ τὴν *Βαλκυρίαν*, τὸ Σὰν Κάρλο τῆς Νεαπόλεως μὲ τὸν *Λόεγκριν*, τὸ Θέατρον Βίκτωρ Ἐμμανουήλ τοῦ Τουρίνου μὲ τὸν *Λόεγκριν*, τὸ Θέατρο Παυλιάνο τῆς Φλωρεντίας μὲ τὸν *Λόεγκριν*, τὸ Δημοτικὸν Θέατρον Τεργέστης μὲ τὴν *Βαλκυρίαν*, τὸ Κάρλο Φελίτζε τῆς Γενεύης μὲ τὴν *Βαλκυρίαν*.<sup>1153</sup>

Ἀντίστοιχες ἀνάμικτες ἐντυπώσεις ἀφήνει καὶ τὸ δημοσίευμα τῆς *Ἐφημερίδος* του Οκτωβρίου του 1894, ὅπου σημειώνεται ὅτι «εἰς τὴν Γερμανίαν δὲν ἀρέσκονται

<sup>1151</sup> «Διάφορα. Ἡ παράστασις τῆς Τετραλογίας τοῦ Ρ. Βάγνερ ἐν Λονδίῳ», *Ἐσπερος* (Λειψίας), 1/13.5.1882.

<sup>1152</sup> «Ἡ ἰταλικὴ μουσικὴ ἐν Βιέννῃ-Δὲν ἔχει ἐκεῖ τόσην πέρασιν ἢ τοῦ Βάγνερ-Ἡ ἱστορία τῆς νεότητος τοῦ Μασκάνη», *Ἐφημερίς*, 16.9.1892.

<sup>1153</sup> «Θέατρον καὶ Μουσική. [...] Τὸ μελόδραμα τοῦ Βάγνερ», *Τὸ Ἄστυ*, 25.12.1893.



ὄλοι εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ Βάγνερ. Πολλοὶ τὴν εὐρίσκουν κουραστικὴν καὶ ἤρχισε ποιὰ τις ἀντίδρασις», ἐνῶ «τὰ ἔργα τῆς νέας ἰταλικῆς σχολῆς ἐγένοντο ὀλίγον τοῦ συρμοῦ, ἀλλὰ καὶ νέος μουσουργὸς ὁ Χούμπερδιγκ ἤρχισε νὰ ἐπισπᾶ τὰς γενικὰς συμπαθείας»· γιὰ τον τελευταῖο μαθαίνουμε ὅτι «ἐτόνισεν ἓν μελόδραμα ὁ Χάνσεν καὶ ἡ Γκρέτελ», που «παίζεται εἰς ὅλα τὰ θέατρα τῆς Γερμανίας». Τέλος διαβάζουμε πως ὁ συνθέτης αὐτὸς «εἶνε μαθητὴς τοῦ Βάγνερ».<sup>1154</sup>

## 5. Επιρροή σε ἄλλους συνθέτες.

Πιο ἐνδιαφέροντα εἶναι τὰ δημοσιεύματα που μιλοῦν γιὰ τὴν ἐπιρροή του Γερμανοῦ συνθέτη σε ἄλλους μουσουργούς: «Μελόδραμα νέον γερμανικὸν ὑπὸ τὸν τίτλον ἢ *Τρικυμία*, οὗ ἡ ὑπόθεσις ἐλήφθη ἐκ τοῦ ὁμωνύμου σαιξπηρείου δράματος, ἔργον τοῦ μελοποιῦ Οὐρσπρουχ παρεστάθη ἐσχάτως μετὰ πολλῆς ἐπιτυχίας ἀπὸ τῆς σκηνῆς τοῦ ἐν Φραγκφούρτη θεάτρου. Ἡ μουσικὴ εἶνε γεγραμμένη κατὰ τὸν βαγνέρειον τρόπον τοῦ μουσικοῦ δράματος».<sup>1155</sup> Ὁ Γερμανὸς πιανίστας καὶ συνθέτης Anton Urspruch (1850-1907), μαθητὴς του Joachim Raff (1822-1882) ἀλλὰ καὶ του Liszt ἦταν βαθειὰ ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν μουσικὴν του Wagner.<sup>1156</sup> Σύμφωνα με ἐπόμενο φύλλον τοῦ ἴδιου ἐντύπου, ἀντίστοιχη ἀν ὀχι μεγαλύτερη ἐπιρροή εἶχε ἀσκήσει ὁ Wagner στὸν August Bungert (1845-1915), ὁ ὁποῖος εἶχε συνθέσει «κατὰ τὸν μέγαν αὐτοῦ διδάσκαλον, μουσικὴν τετραλογίαν φέρουσαν τὸν τίτλον ὁ Ὅμηρικὸς Κόσμος».<sup>1157</sup> Ὁ ξεχασμένος σήμερον Bungert, ὁ ὁποῖος ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα του Wagner χρησιμοποιώντας ὡς πρότυπο τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μυθολογία, φιλοδοξοῦσε νὰ φτιάξει καὶ ἐκεῖνος τὸ δικό του Bayreuth στὸ Bad Godesberg τῆς Βόννης, ἐνῶ στὸ πρόσωπο τῆς Ρουμάνας βασίλισσας Carmen Sylva ὁ Bungert εἶχε βρεῖ τὸν δικό του Λουδοβίκο Β'.<sup>1158</sup>

Ἀξίζει ἀν σημειωθεῖ ὅτι ἐπιρροή του Wagner διέκρινε ὁ συντάκτης τῆς *Ἀκροπόλεως* καὶ στὴ μουσικὴ που εἶχε συνθέσει ὁ πρίγκηπας του Saxe-Meiningen γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ παράστασι τῶν *Περσῶν* του Αἰσχύλου τὸ 1889: «ἡ δὲ μουσικὴ τοῦ Σαξ-Μάϊνιγγεν εἶνε γερμανικὴ βαθειὰ μουσικὴ τῆς σχολῆς τοῦ Βάγνερ».<sup>1159</sup>

Τὰ πιο ἐνδιαφέροντα δημοσιεύματα σχετικὰ με τὴν ἐπιρροή του Wagner σε ἄλλους συνθέτες (ἀν ἐξαιρέσουμε ἐκεῖνα γιὰ τὸν Σαμάρρα που θα δούμε ἀναλυτικότερα στὸ οἰκεῖο κεφάλαιον), εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, τὰ ἀρθρα που μιλοῦν γιὰ βαγκνερικούς ἀπόηχους σε ἔργα μεγάλων συνθετῶν ὅπως του Verdi, του Mascangi

<sup>1154</sup> *Ἐφημερίς*, 28.10.1894.

<sup>1155</sup> *Δελτίον τῆς Ἑστίας* 598 (12.6.1888).

<sup>1156</sup> Γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του Urspruch ὑπάρχει ἡ ἐνημερωμένη ηλεκτρονικὴ διεύθυνσι <http://www.antonurspruch.de> (τελευταία προσπέλασι: 30.6.2016) τὴν ὁποία υπογράφει ἡ ἀπόγονος του συνθέτη Theodora Kircher-Urspruch (στὴν ὁποία οφείλουμε καὶ τὸ ἀντίστοιχο λήμμα του *New Grove's*).

<sup>1157</sup> *Δελτίον τῆς Ἑστίας* 611 (11.9.1888).

<sup>1158</sup> Γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του Bungert κυκλοφόρησε πρόσφατα μιὰ ογκώδης ἐκδοσι του Christoph Hust: *August Bungert*, Tutzing, Hans Schneider, 2005.

<sup>1159</sup> «Ὁί Πέρσαι τοῦ Αἰσχύλου», *Ἀκρόπολις* 8.9.1889.

κ.τ.λ. Σε κείμενο της *Ακροπόλεως* του Ιουνίου 1890 διαβάζουμε ένα κείμενο με τίτλο «Μασκάνης ήτοι ο νέος Βέρδης», στο οποίο ο εξ Ιταλίας ανταποκριτής της εφημερίδας, «Πατρινός» σημείωνε: «ή μουσική του έχει κάτι από την φυσικήν νύσσουσαν ζωγραφικότητα του Bizet, κάτι από την ποικίλην θέλγουσαν έμπνευσιν του Βέρδη, κάτι από την κλασικήν εξαίρουσαν έμβρίθειαν του Βάγνερ [...]».<sup>1160</sup> Στην ενδιαφέρουσα αυτή περιγραφή της μουσικής του Mascagni, ο Bizet ταυτίζεται με τον βερισμό, ο Verdi με την έμπνευση, και ο Wagner με την «εξαίρουσα έμβρίθεια» που, εν έτει 1890, έχει ήδη καταστεί κάτι το κλασικό. Πιο συγκεκριμένο, αλλά και πιο ποικιλοτρόπως ενδιαφέρον, ήταν ένα δημοσίευμα του *Άστως* τον Δεκέμβριο του 1898 για την *Ιριδα*:

Τò παράδοξον καθ' όλα τὰ φαινόμενα λιμπρέττον τῆς *Ίριδος* ἔγραψεν ὁ Λουϊτζη Ἰλικά. Ἡ παρέλασις τῶν Ἀνθέων, τῆς Ἡοῦς, τοῦ Ἡλίου, τῆς Νυκτός, τοῦ Θανάτου, ὑπομιμήσκει τὰ φανταστικά λιμπρέττα τοῦ εἶδους τῆς *Φλώρα Μιράμπιλις* τοῦ ἡμετέρου Σαμάρρα [...]. Περατοῦται δὲ τὸ ἔργον διὰ βαγνερείου ἀρμονίας - τρομπονίων καὶ κορνέττων, εἰσελαυνόντων ἐπὶ τῆς σκηνῆς [...].<sup>1161</sup>

Τέλος, η πληροφορία για τους Ιταλούς τραγουδιστές «Ταμπερλικ μετὰ τῶν Φρασκίνη καὶ Μάριο, τῶν κυριῶν Ἀλβόνη καὶ Φρετσολίνη», πως ήταν «οἱ τελευταῖοι ἀντιπρόσωποι τῆς μεγάλης σχολῆς τοῦ ἰταλικοῦ ἄσματος» καθὼς η σχολή αυτή είχε πλέον σκιασθεῖ «ὑπὸ τῆς Βαγνερικῆς τέχνης»,<sup>1162</sup> εἶναι ενδεικτικὴ τῆς ἐξάπλωσης του βαγκνερισμοῦ ἀνά τον κόσμον ἐν ἔτει 1889.

## 6. Βαγκνερικά Παράξενα.

Οι εἰδήσεις για τον Wagner δεν εἶχαν πάντα σχέση με την σημασία και τη συμβολή του Γερμανοῦ δημιουργοῦ στην ἱστορία του πολιτισμοῦ. Ἦταν ὅμως ενδεικτικὴς τῆς δημοφιλίας του, ἀλλὰ και του εὗρους τῆς επιρροῆς που ουσιαστικά εἶχε διαποτίσει τὰ πάντα. Τον Σεπτέμβριο του 1872, μαθαίνουμε πως «ἐσχάτως κλινοποιός τις ἐν Φραγφόρτη κατεσκεύασεν ἢ μᾶλλον ἐφηῦρε μουσικὴν τινα κλίνην ἐν ἣ ἅμα κατακλινομένου τινὸς πρὸς ὕπνον, διὰ μόνης τῆς πίεσεως τοῦ σώματος τίθεται εἰς κίνησιν ὄργανον ἐκτελοῦν ἡδυπαθές τι καὶ μελωδικὸν ἄσμα τοῦ μουσικοδιδασκάλου Wagner».<sup>1163</sup> Μάλιστα η κατασκευή διέθετε και ρολοῖ-ξυπνητήρι, το οποίο ἀφύπνιζε τον κατακλινομένο με «ἄσμα συνοδευόμενον ὑπὸ κυμβάλων καὶ τυμπάνων ἰκανῶν νὰ ἀφυπνίσωσι καὶ τὸν ἐν τῷ βαθυτέρῳ ληθάργῳ εὐρισκόμενον».<sup>1164</sup>

<sup>1160</sup> Πατρινός, «Μασκάνης, ἡτοι ὁ νέος Βέρδης. Ἐν Ρώμῃ τῇ 10 Ἰουνίου 1890. (Τοῦ ἐξ Ἰταλίας ἀνταποκριτοῦ μας)», *Ακρόπολις*, 6.6.1890.

<sup>1161</sup> *Τὸ Ἄστυ*, 7.12.1898.

<sup>1162</sup> *Ἐβδομάς* 12 (15.3.1889), σ. 12.

<sup>1163</sup> *Ἀλήθεια*, 5.9.1872.

<sup>1164</sup> *Ο.π.*

Σε αντίστοιχο πνεύμα και η είδηση για τον οπερόφιλο από την πόλη «Φοινιξβίλ» [=Phoenixville] της Αυστραλίας, ο οποίος είχε επινοήσει μέθοδο με την οποία μάθαινε στα καναρίνια να τραγουδούν άριες από όπερες.<sup>1165</sup> Έτσι μετά από αποσπάσματα έργων του Bellini, του Donizetti και του Meyerbeer, ο μουσόφιλος Αυστραλός σχεδίαζε να «καταρτίσει χορὸν ἐξ ἑκατὸν καναρίων καὶ νὰ τὰ διδάξη πολλὰ ἐκ τῆς μουσικῆς τοῦ Βάγνερ».<sup>1166</sup>

Από το πλήθος των δημοσιευμάτων αυτού του είδους – του εξωκαλλιτεχνικού – δεν θα μπορούσαμε να μη σταθούμε στην είδηση, πως «ἐν Μονάχῳ τὴν πρώτην Σεπτεμβρίου [1884] φρικώδης σκηνὴ διεδραματίσθη ἐν τῷ θεάτρῳ ἐν ᾧ ἐδοκίμαζον τεμάχια τοῦ Βάγνερ. Εἷς θεατῆς γενόμενος αἴφνης παράφρων, ἐζήτησε νὰ πνίξη μίαν γυναικα εὐρισκομένη πλησίον του. Ἡ σκηνὴ παρήγαγε ἀπερίγραπτον ἐντύπωσιν, μετὰ κόπου δὲ κατόρθωσαν ν' ἀποσπάσωσι τὸ θύμα ἀπὸ τῶν χειρῶν τοῦ τρελλοῦ».<sup>1167</sup>

Στο ίδιο ακριβῶς κλίμα και η είδηση πως ο «περιώνυμος μουσικὸς Λίστ, ἐνῶ παρίστατο εἰς παράστασιν τοῦ *Παρσιφάλ*, μελοδράματος τοῦ Βάγνερ, ἐτυφλώθη αἴφνης ὀλοσχερῶς. Οἱ ἰατροὶ δὲν διέγνωσαν ἔτι τὰ αἷτια».<sup>1168</sup> Ακόμη πιο τραγική η είδηση πως «θάνατον ζωηρὰν προξενήσαντα συγκίνησιν εὖρεν ἐσχάτως ἡ διάσημος ἄλλοτε Γερμανὶς ἀοιδὸς Μαυρόου. Εἰσελθοῦσα εἰς τὴν Ὀπερα τῆς Στουτγάρδης, ὅπου πολλάκις εἶχεν ἄσει καὶ ἐν ἧ παρίστατο ὁ *Χρυσὸς τοῦ Ρήνου* τοῦ Βάγνερ, κατέπεσεν αἴφνης λιπόθυμος, ἀποκομισθεῖσα δ' ἔξω τοῦ θεάτρου ἀπεβίωσε μετὰ τινος στιγμῆς, ἐκ πνευμονικῆς συμφορῆσεως παθοῦσα».<sup>1169</sup> Ο λόγος για την Αυστριακή σοπράνο Mathilde von Marlow (1828-1888), η οποία είχε κάνει σημαντική καριέρα στην όπερα της Στουτγκάρδης, όπου και είχε υπάρξει και η πρώτη Dinorah της ομώνυμης όπερας του Meyerbeer επί γερμανικού εδάφους.

Στην κατηγορία ειδήσεων σχετικῶν με τον Wagner και που στις μέρες μας θα μπορούσε εμφανιστεί σε έντυπο ποικίλης ὕλης, ήταν και αυτό που αφορούσε τον αριθμό 13, πού σύμφωνα με το εν λόγω κείμενο της *Ἐφημερίδος*, «ἔσχε μεγάλην σημασίαν ἐν τῷ βίῳ τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ», καθώς, «ὁ διάσημος μελοποιὸς ἐγεννήθη τῷ 1813· ὁ *Ταγχάουζερ* αὐτοῦ ἐσυρίχθη ἐν Παρισίοις τῇ 13 Μαρτίου 1861· ἀπέθανε 13 ἔτη μετὰ τὸν γάμον του, καὶ ἡμέρα τοῦ θανάτου αὐτοῦ ὑπῆρξεν ἡ 13 Φεβρουαρίου. Καὶ αὐτὸ δὲ τὸ ὄνομά του Richard Wagner ἀποτελεῖται ἐκ 13 γραμμάτων».<sup>1170</sup> Στην ίδια κατηγορία καταχωρίζεται και το δημοσίευμα που σχετίζεται με την διάγνωση του χαρακτήρα της μελλοντικής συζύγου, ανάλογα με τη μουσική που προτιμά. Έτσι η *Ἀκρόπολις* της 25<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1884 αποκαλύπτει τη μέθοδο του Γάλλου δημοσιογράφου, ο οποίος παροτρύνει τους υποψήφιους γαμβρούς να παρατηρήσουν

<sup>1165</sup> Η μέθοδος συνίσταται στο εξής: Μεταφέρει σε έναν χώρο μια ομάδα από καναρίνια μέσα σε ένα κλουβί το οποίο βάζει μπροστά σε έναν καθρέπτη. Τα καναρίνια νομίζουν ότι η αντανάκλασή τους στον καθρέπτη είναι στην πραγματικότητα άλλο κλουβί με άλλα πτηνά. Στη συνέχεια, πίσω από τον καθρέπτη παίζει ο ίδιος μουσική και τραγουδάει. Τα καναρίνια νομίζουν ότι είναι τα "άλλα" καναρίνια που τραγουδούν και σπεύδουν και αυτά να τα μιμηθούν.

<sup>1166</sup> «Μουσική Πτηνῶν», *Πρωΐα*, 7.9.1879.

<sup>1167</sup> *Πανόπη* (Ερμουπόλεως), 6.9.1884.

<sup>1168</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 12.8.1884.

<sup>1169</sup> *Δελτίον τῆς Ἐστίας* 611 (11.9.1888).

<sup>1170</sup> *Ἐφημερίς*, 14.2.1883.

την υποψήφια μνηστή τους και να πειστούν ότι «ἂν ἀγαπᾷ τὸν Στράους εἶναι κουφή· ἂν τὸν Βετχόβεν εἶναι διεστραμμένη· ἂν τὸν Λίστ εἶναι φιλόδοξος· ἂν τὸν Βέρδην πολὺ αἰσθηματική· ἂν τὸν Μότσαρτ πολὺ σεμνότυφος· ἂν τὸν Ὁφφεμπαχ ἀπερίσκεπτος· καὶ ἐπὶ τέλους ἂν προτιμᾷ τὸν Βάγνερ εἶναι ... βίδα».<sup>1171</sup> Το ελληνικό δημοσίευμα παροτρύνει τον γαμβρό να διαλέξει μια νύφη που δεν ξέρει καθόλου πιάνο.

Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και με την «Νέα Επιστήμη», τη «Μουσικοθεραπεία», πού σύμφωνα με το Σκρίπ του 1900, «καμμία θεραπεία καὶ κανέν φάρμακον δὲν εἶνε δραστηριότερον αὐτῆς, προκειμένου περὶ τῆς καταπραΰνσεως τῶν σκληροτέρων ψυχικῶν ἀλγηδόνων», κάτι που, κατά πληροφορία του αμερικανικού Τύπου, αξιοποίησε μια «πρότυπος Σχολὴ καλλονῆς» στις Ηνωμένες Πολιτείες, η οποία προσπαθούσε με τη βοήθεια της μουσικής να πετύχει «τὴν ἀποκατάστασιν ἁρμονίας μεταξὺ τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ γυναικείου προσώπου». Ἐτσι, σύμφωνα με σχετικές έρευνες απεδείχθη

1<sup>ov</sup> Ὅτι αἱ μελωδίαὶ τοῦ Σοπὲν ἐξαίρουν κυρίως τὴν καλλονὴν τῶν ξανθῶν, εἰς τῶν ὁποίων τοὺς ὀφθαλμοὺς προσδίδουν στυλβηδόνα, τὴν δὲ μύτην καθιστῶσι πνευματώδη. 2<sup>ov</sup> ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ ἀναπτύσσει τοῦναντίον τὴν καλλονὴν τῶν μελαγχροινῶν, ἐντείνουσιν τὴν καλλιτεχνικὴν καὶ τὴν τραγικὴν ἔκφρασιν τοῦ προσώπου των [...].<sup>1172</sup>

Το κείμενο αυτό θα πρέπει να ενταχθεί στο πλαίσιο του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για την επιρροή της μουσικής στον άνθρωπο που υπήρχε την εποχή εκείνη σε ολόκληρο τον κόσμο, ενώ και η αντίστοιχη ανάπτυξη της ψυχοθεραπείας, του υπνωτισμού και της πειραματικής ιατρικής δεν πρέπει να ήταν τυχαία. Ενδιαφέρουσα αναφορά στον Wagner συναντούμε και σε μακροσκελέστερο κείμενο της ίδιας εποχής, με τίτλο «Ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ὑγεία», που δημοσιεύθηκε στην Ἐθνικὴ Ἀγωγή, στις 15 Ιουνίου 1900, και στο οποίο εξεταζόταν επιστημονικά η επιρροή της μουσικής στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση. Ἐτσι, σχετικά με τον Wagner διαβάζουμε ότι:

Ὁ Βαρθέν, πειραματιζόμενος ἐπὶ τῶν παραγομένων ὑπὸ τῆς βαγνερικῆς ὀρχήστρας ἐντυπώσεων, παρατήρησεν ἀσύνητες σθένος σφυγμοῦ μετὰ ζωηρᾶς ἐν ταυτῷ ἐπιταχύνσεως τῶν ἀναπνευστικῶν κινήσεων. Εἰς ἄνθρωπον ὑπνωτισθέντα ὑπ' αὐτοῦ ἡ ἱππηλασία τῶν Βαλκυριῶν προξενεῖ τὴν ἀπατηλὴν ἐντύπωσιν δρόμου μανιώδους, ἡ δὲ μουσικὴ φράσις τῆς Βαλχάλλας τὴν αἰσθησιν ἠρέμου μεγαλείου. Σημειωτέρον ὅτι ὁ Βαρθέν ἀποκρούει ὡς πεπλανημένην δοξασίαν τὴν ἀποδιδόμενην συχνάκις εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ Βάγνερ καὶ ἰδίως εἰς τινὰ μέρη τοῦ Τριστάνου καὶ Ἰσώλδης φιλήδονον τάσιν. [...] Ὁ τελευταῖος λογισμὸς τοῦ Βέμπερ ἐξασθενεῖ τὸν σφυγμὸν· τὸ ἄσμα τοῦ βασιλέως τῆς Θούλης τοῦ Φάουστ, ὅπως καὶ τὸ τοῦ Ἐσπέρου τοῦ Ταγχοῦζερ προκαλοῦσι κυμάνσεις ἀγγειοκινητικὰς. [...] Τὸ ἄσμα τῆς Βαλκυρίας σμικρύνει

<sup>1171</sup> Ἀκρόπολις, 9.1884.

<sup>1172</sup> «Ἀπ' ὅλα», Σκρίπ, 21.5.1900.

κατὰ τὸ ἥμισυ τὴν σφύξιν, ἀποχαυνοῦν αὐτήν.<sup>1173</sup>

Λιγότερο παράξενα, αλλά στο περιθώριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, είναι και πλήθος ειδήσεων (θετικών και αρνητικών) που δείχνουν όμως και πάλι το μέγεθος της εξάπλωσης του βαγκνερικού μύθου. Στην αθηναϊκή *Πρωϊα* της 20<sup>ης</sup> Απριλίου 1879 δημοσιεύθηκε είδηση σχετική με τη «Μελομανία τοῦ βασιλέως τῆς Βαυαρίας», ο οποίος επιθυμούσε να γίνονται παραστάσεις αποκλειστικά για τον ίδιο «μὲ τὰς θύρας κεκλεισμένας καὶ ἀσφαλῶς μανδαλωμένας». Το πρόγραμμα θα περιλάμβανε «πλὴν τῆς ἀπαραιτήτου τοῦ Δακτυλίου τῶν *Niebelungen*»<sup>1174</sup> και ένα «μυστηριώδες» ἔργο. Το περιεχόμενο του δημοσιεύματος αυτού συμπληρώνεται με ένα ἄρθρο κατὰ πέντε ἔτη μεταγενέστερο, όπου διαβάζουμε ὅτι στα βασιλικά θέατρα του Μονάρχου παρουσιάζονται τα εκλεκτότερα ἔργα «μόνον διὰ τὸν βασιλέα, γνωστὸν διὰ τὴν μισανθρωπίαν του. Οὐδεὶς δύναται νὰ εἰσχωρήσῃ εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ θεάτρου ἐκεῖνου, ἐν ᾧ ὁ βασιλεὺς μόνος ἀπὸ τοῦ θεωρείου του, ἀόρατος καὶ εἰς αὐτοὺς τοὺς ὑποκριτάς, παρίσταται εἰς τὰς παραστάσεις πότε τῶν μελοδραμάτων τοῦ Βάγνερ, καὶ πότε τῶν κλασικῶν δραμάτων ἄλλων χωρῶν».<sup>1175</sup> Για τον Βαυαρὸ Μονάρχη διαβάζουμε κάτι αντίστοιχο, ἐνάμιση χρόνο αργότερα: «Ἀναμφιβόλως οὐδεὶς ἡγεμῶν ὑπάρχει φιλομουσότερος τοῦ βασιλέως τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Β' Δὲν εἶνε μόνον θαυμαστής τοῦ Βάγνερ καὶ τῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος. Ἐκτὸς τῆς γνωστῆς τριλογίας τοῦ *Νιμπελοῦγγεν* ὁ βασιλεὺς εἶδε καὶ πολλὰ ἄλλα δράματα ἐνώπιον αὐτοῦ μόνον διδασκόμενα ἐν τῷ βασιλικῷ θεάτρῳ».<sup>1176</sup> Ἀπὸ το πλήθος των ειδήσεων που σχετίζονται με τον Λουδοβίκο Β' της Βαυαρίας, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την πληροφορία που αφορούσε τη συγγραφή θεατρικού ἔργου σχετικού με τη ζωή και το ἔργο του, ἓνα θεατρικὸ ἀπὸ τους πρωταγωνιστικούς ρόλους του οποιῦ δεν ἔλειπε βεβαίως ο Wagner.<sup>1177</sup>

Ἄλλη αντίστοιχη είδηση συναντούμε στην ἴδια εφημερίδα, λίγους μήνες αργότερα. Με αφορμὴ το θάνατο της διάσημης υψιφώνου Pauline Lucca (1841-1908), το ἄρθρο περιγράφει την κακή της σχέση με τα ἔργα του Wagner, την ἀρνήσή της να τραγουδήσει βαγκνερικούς ρόλους («οὔτε δι' ἓν ἑκατομμύριον»),<sup>1178</sup> αλλά και την τελικὴ της ἀπόφαση να μάθει τον ρόλο της Ἐλσας σε τρεῖς μέρες για να αποδείξει στο κοινὸ της Πέστης ὅτι η ἀρνήσή της δεν σήμαινε ἀνικανότητα να ἀντεπεξέλθει στις ἀπαιτήσεις του ρόλου.

Ενδεικτικὸ της λατρείας του Wagner εἶναι και το ἀκόλουθο δημοσίευμα του Μαΐου 1892, το οποίο μιλά για ἓναν Γερμανὸ μεγαλέμπορο ο οποίος ἐπηρεάστηκε τόσο ἀπὸ μια παράσταση βαγκνερικού ἔργου και ἀποφάσισε να γίνῃ «εἷς νέος

<sup>1173</sup> «Ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ὑγεία (κατὰ τὸν ἰατρὸν Μονέν)», *Ἐθνικὴ Ἀγωγή*, Ἔτος ΙΓ', ἀρ. 12 (16.6.1900), σ. 187-191: 189-190.

<sup>1174</sup> «Ποικίλα. Μελομανία τοῦ βασιλέως τῆς Βαυαρίας», *Πρωϊα*, 20.4.1879.

<sup>1175</sup> *Ἀκρόπολις*, 4.5.1884.

<sup>1176</sup> *Ἐφημερίς*, 6.9.1885. Σχετικὲς δημοσιεύσεις για τον Λουδοβίκο τον Β' της Βαυαρίας ὑπάρχουν πολλές ἀκόμα στον Τύπο, βλ., π.χ., «Ὁ βασιλεὺς τῆς Βαυαρίας ἐν τῷ θεάτρῳ», *Ἐστία* 172 (17.9.1878), σ. 607, *Ἐφημερίς*, 21.4.1883, 30.4.1883, *Δελτίον τῆς Ἐστίας* 632 (29.1.1889), κ.ά.

<sup>1177</sup> «Ἐκ τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου», *Ἀκρόπολις*, 10.2.1887.

<sup>1178</sup> «Ποικίλα», *Πρωϊα*, 15.8.1879.

Λόεγκριν»:

Τὴν παρελθοῦσαν ἑβδομάδα οἱ πρὸ τὰς ὄχθας τοῦ γερμανικοῦ ποταμοῦ Σπρὲ περιδιαβαίνοντες ἐγένοντο μάρτυρες ἀλλοκότου σκηνῆς. Φερομένη ὑπὸ τοῦ ρεύματος κατῆρχετο ἡρεμα τὸν ποταμὸν λέμβος, ἐν ἧ ἄνθρωπός τις ἴστατο ὀρθίος καὶ κρατῶν εἰς τὰς χεῖράς του μακρὰν κώτην, ἔψαλλε μεγαλοφώνως τὰς ὠραιότερας μελωδίας ἐπὶ τῶν μελοδραμάτων τοῦ Βάγνερ. [...] Ὅτε δὲ ἠρωτήθη περὶ τῆς ιδιοτροπίας του, ἀπήντησε ὅτι ἦτο ὁ Λόεγκριν καὶ ἀνεζήτησε τὸν κύκνον του! Ὁ δυστυχῆς ἦτο μεγαλέμπορος ἐκ Βερολίνου καὶ τὴν προτεραίαν τῆς σκηνῆς ταύτης εἶχε παρευρεθῆ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ μεγαλοπρεποῦς τοῦ Βάγνερ μελοδράματος, οὔτινος ἡ μουσικὴ ἐπέδρασε θλιβερῶς ἐπ' αὐτοῦ. Τοῦ λοιποῦ ὁ νέος οὔτος Λόεγκριν θὰ ἐξακολουθήσῃ τὰς ἀναζητήσεις του εἰς τὸ φρενοκομεῖον ὅπου ἐνεκλείσθη ὑπὸ τῶν συγγενῶν του.<sup>1179</sup>

Σχετικὸ με τὴν ἀπήχηση τῆς μουσικῆς τοῦ *Lohengrin* στὴν Ευρώπη ἦταν καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι τουλάχιστον στα τέλη τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα τὸ νυφικὸ ἐμβατήριον ἀπὸ τὸν *Lohengrin* παραγκώνισε ἐκεῖνο τοῦ Mendelssohn που ἕως τότε κυριαρχοῦσε στὶς ἐπίσημες γαμήλιες τελετές:

Ἡ μουσικὴ εἶνε ἀπαραίτητος εἰς τοὺς μεγάλους γάμους. Μια ἰταλικὴ ἐφημερὶς μᾶς πληροφορεῖ ὅτι πρὸ πεντηκονταετίας τὸ νυμφικὸν ἐμβατήριον τῆς μόδας ἦτο ἡ πομπὴ τοῦ Ὀνειροῦ θερινῆς νυκτός τοῦ Μένδελσων. Αὐτὸ παίζουσαν εἰς ὅλους τοὺς γάμους· αὐτὸ ἦτο καθιερωμένον διὰ τὴν τελετὴν. Τώρα πρὸ τίνος ὁ Βάγνερ ἐνίκησε τὸν Μένδελσων καὶ ἡ νυμφικὴ πομπὴ τοῦ *Λόεγκριν* ἤρχισε νὰ προτιμᾶται. Εἰς τὸν περίφημον γάμον τοῦ δουκὸς τοῦ Μάρλβρουγ μετὰ τῆς δεσποινίδος Βάνδερφιλτ, ἡ βαγνερικὴ ὀρχήστρα Δαμρὸς ἔπαιξε τὸ ὠραῖον αὐτὸ ἐμβατήριον. Ἐννοεῖται ὅτι τὸ τοιοῦτον ἰσοδυναμεῖ μὲ θέσπισμα ἐπίσημον. Οἱ ἀριστοκράται ὅλοι οἱ ὅποιοι εἶνε ἐκ φύσεως σνοβισταί, θὰ μιμηθοῦν καθ' ὅλα τὸν μεγαλοπρεπῆ αὐτὸν γάμον καὶ ἡ πτωχὴ νύμφη τοῦ Σαίξπηρ θὰ παραγκωνισθῆ χάριν τῆς χαριτωμένης Ἑλσῆς τοῦ διδασκάλου τῆς Βαῦρωῦτ.<sup>1180</sup>

## 7. Γνωστές ἢ ἀγνωστες εἰδήσεις γιὰ τὸν Wagner.

Μια ἀπὸ τὶς πλέον ενδιαφέρουσες εἰδήσεις σχετικὲς με τὸν Γερμανὸ συνθέτη ἀφοροῦσε τὴν ἐνδεχόμενὴ ἐπίσκεψή του στὴν Ελλάδα, μια εἴδηση που δημοσιεύθηκε τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1881:

Ἐγρᾶφη ὑπὸ διαφόρων ἐφημερίδων ὅτι ὁ γερμανὸς μελοποιὸς τῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος Wagner προτίθεται νὰ κατέλθῃ εἰς τὴν Ἑλλάδα περιηγούμενος. Ἡ εἴδησις εἶνε ἀνακριβής. Ὁ Wagner ἀσθενήσας μετέβη εἰς Πάνορμον τῆς

<sup>1179</sup> «Εἰς νέος Λόεγκριν», *Ἐφημερίς*, 18.5.1892.

<sup>1180</sup> *Τὸ Ἄστυ*, 9.11.1895.

Σικελίας, ὅπου θὰ διαμεῖνη μέχρι ἀναρρώσεώς του.<sup>1181</sup>

Στο ἴδιο κλίμα και η μεταφερόμενη ἀπὸ την γερμανικὴ *Εφημερίδα τῆς Κολωνίας* εἶδηση τῆς ἰδίας εποχῆς ὅτι «ὁ Ῥιχάρδος Βάγνερ προτίθεται ὅπως, ἀφοῦ τελειώσῃ τὸ μελόδραμα *Παρσιφάλ*, μεταικήσῃ εἰς τὴν Ἑλλάδα ἐπὶ τῶ σκοπῶ ἐπιτοπίων σπουδῶν χάριν νέου μελοδράματος ἀρνομένου τὸ θέμα ἐκ τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας».<sup>1182</sup>

Τελικῶς, διαβάζουμε στον κωνσταντινουπολίτικο *Κόσμο* ὅτι ὁ «διάσημος ποιητῆς τῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος» εἶχε εγκατασταθεῖ σε ἓνα «ἐκ τῶν μεγαλοπρεπεστέρων μεγάρων τῆς Ἑνετίας ἔνθα διαχ[εῖμαζε]» τον Νοέμβριο του 1882 και εργαζόταν «συντάττων μέγα πόνημα περὶ τεχνῶν καὶ πολιτισμοῦ»,<sup>1183</sup> ἐνῶ η συνέχεια του δημοσιεύματος μας δίνει πολύτιμες πληροφορίες για τον περιοδεύοντα βαγκνερικό θίασο και τον τρόπο λειτουργίας του:

Μέγας θίασος ἡθοποιῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Neumann περιοδεύει τὴν Γερμανίαν, ὅπου διδάσκει μόνον τὰ δράματα τοῦ μουσουργοῦ τούτου. Ὁ πλανήτης οὗτος θίασος, περιοδεύων δι' εἰδικῆς ἀμαξοστοιχίας παραμένει ἐπὶ μίαν μόνην ἑβδομάδα ἐν ἐκάστη πόλει. Ἀφικνεῖται ἀείποτε τῇ προτεραίᾳ τῆς παραστάσεως, πάραυτα δὲ οἱ μηχανικοὶ τοῦ θεάτρου ἐπιδίδονται εἰς τὴν προαπαρασκευὴν τῆς σκηνῆς, ἧς πάντας τοὺς διακόσμους φέρουσι μεθ' ἑαυτῶν. Ἡ ὀρχήστρα μεγαθύνεται. Μηχανὴ ἀτμοκίνητος ἐστῶσα ἐπὶ τῆς ὁδοῦ ἐκπέμπει εἰς τὴν σκηνὴν σωλῆνα, ἐξ οὗ ἀπορρέουσι οἱ ἀτμοὶ οἱ ἀπαιτούμενοι κατὰ τὴν παράστασιν τῆς σκηνῆς τῶν *Goetterdaemmerungen* (*Ἀμφιλύκη τῶν θεῶν*). Μετὰ τὴν παράστασιν, οἱ διάκοσμοι τῶν *Nebelungen* [sic] ἀποκαθηλοῦνται καὶ ἐγκιβωτίζονται, ἢ ἀτμομηχανὴ σβέννυσι τὸ πῦρ αὐτῆς, οἱ δὲ θεοὶ-ἡθοποιοὶ ἐπιβαίνουσι τῆς ἀναμενούσης ἀμαξοστοιχίας, ἧτις φέρει τούτους εἰς ἕτεραν πόλιν, ὅπου ἐπαναλαμβάνονται τὰ αὐτά.<sup>1184</sup>

## 8. Αναφορὴς στον Wagner

### σε λογοτεχνικά κείμενα μεταφρασμένα στα ελληνικά.

Ἡ παρουσία και μόνο του ονόματος του Wagner στον χώρο τῆς λογοτεχνίας ἀποτελεῖ ἓνα τεράστιο ερευνητικὸ κεφάλαιο που βρίσκεται ἀκόμη σε πρῶμο στάδιο σύνθεσης. Ἡ παρουσίαση που ἀκολουθεῖ δεν εἶναι, σε καμμία περίπτωση, πλήρης και ἐξαντλητικὴ (το ζήτημα ἀπαιτεῖ εἰδικὴ μελέτη), ἀντιθέτως, εἶναι στοιχειωδῶς ἐνδεικτικὴ. Κρίθηκε ὅμως σκόπιμη ἡ συμπερίληψη και αὐτοῦ του – ἀτελοῦς – υποκεφαλαίου στην ἀφήγησιν αὐτή, ὡς ἓνα δείγμα του εἰδολογικοῦ εύρου του βαγκνερισμοῦ, ἀλλὰ και τῆς δημιουργίας μιᾶς γενικότερης εἰκόνας, ἔστω και ἡμιτελοῦς.

<sup>1181</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 12.12.1881.

<sup>1182</sup> *Ὁρα*, 16.1.1882.

<sup>1183</sup> «Τὰ Νεώτερα τῶν Ἐπιστημῶν, τῶν Τεχνῶν καὶ τῶν Γραμμάτων», *Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως) ΙΑ' (20.11.1882), σ. 179.

<sup>1184</sup> *Ο.π.*, σ. 179-180.

## 1. *L'Ingénue* του Henry Gréville - *Εβδομάς* (1885).

Τον Ιανουάριο του 1885 το περιοδικό *Εβδομάς* ξεκίνησε την, σε 19 συνέχειες, δημοσίευση του μυθιστορήματος της δημοφιλέστατης στην εποχή της, Γαλλίδας συγγραφέως Henry Gréville (1842-1902, κατά κόσμον, Alice Marie Celeste Durant) *L'Ingénue*. Η *Αφελής*, όπως απέδιδε ο Έλληνας μεταφραστής Δ. Κακλαμάνος τον τίτλο του μυθιστορήματος είχε πρωτοδημοσιευτεί στη Γαλλία το 1883 και είχε σημειώσει μεγάλη επιτυχία. Σε αυτό η συγγραφέας, θέλοντας να δείξει πως ο ήρωάς της Lignon «ἐνόμιζεν ὅτι ἡγάπα τὴν μουσικὴν· κατὰ βάθος δὲν ἐνόει τίποτε», εξηγούσε πως «τὸ προανάκρουσμα τῆς *Ζάμπας* ἦτο δι' αὐτὸν ἡ τελευταία λέξις τῆς δραματικῆς μελοποιΐας, ἀλλὰ δὲν ἀπετόλμα νὰ τὸ ὁμολογήσῃ καὶ ἐκηρύσσεται ὑπὲρ τοῦ Βάγνερ». <sup>1185</sup> Η *Zampa* (1831), ὄπερα του Ferdinand Hérold (1791-1833) χρησιμοποιήθηκε ως παράδειγμα παλαιότερου βεβαίως μουσικού γούστου, ἐνῶ ο Wagner αναμφίβολα ἀντιπροσώπευε ὅ,τι πιο ἐξελιγμένο υπήρχε, κάτι που και ο ἀγνοῶν τα μουσικὰ ἤρωας τῆς Gréville γνῶριζε. Η ἐλληνικὴ μετάφραση ἀκολούθησε πιστὰ τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο στο σημεῖο αὐτό, <sup>1186</sup> ὁμῶς στὴν ἀμέσως ἐπόμενη φράση, ο Κακλαμάνος παρεξέκλινε. Το: «Ἀλλὰ παρὰ τῆ κυρία Βρετέλ, Ἑρολδ, Ροσσίνης, Γκουνῶ, Βάγνερ, συνεφύροντο εἰς ἓν. Καὶ θὰ ἐχειροκρότει ἴσως τὸ προανάκρουσμα τοῦ *Κουρέως* τῆς *Σεβίλλης*, πιστεύων ὅτι ἦταν ἡ μονωδία τοῦ *Φάουστ*», <sup>1187</sup> ἀπέτελεσε ἀπόδοση τοῦ γαλλικοῦ: «Mais chez madame Breteuil, Hérold, Rossini et Wagner étaient tout un pour lui, il eût applaudi l'ouverture du *Barbier* en croyant que c'était la chevauchée des *Walkyres*». <sup>1188</sup> Ο Κακλαμάνος θεώρησε ὅτι ἐπρεπε νὰ δώσει ἓνα παράδειγμα ἀπὸ ἓνα ἔργο τοῦ ὁποῖου τὴ μουσικὴ θὰ γνῶριζε τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ, κι ἔτσι ἀντικατέστησε τὸν Καλπασμὸ τῶν Βαλκυριῶν με τὴ μονωδία τοῦ *Faust*. Η ὄπερα αὐτὴ τοῦ Gounod ἦταν ἀπὸ τις πλέον πολυπαιγμένες στὴν Αθήνα και ὀρθῶς ο μεταφραστὴς θεώρησε ὅτι ο ἀναγνώστης τοῦ θα μπορούσε νὰ τὴν φέρει εὐκόλα στα αὐτιά του ὅπως και τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ *Κουρέα* γιὰ νὰ τις συγκρίνει, ἐνῶ ο καλπασμὸς τῶν Βαλκυριῶν θα μπορούσε νὰ ηχήσει σε λίγα μόνον ἀθηναϊκὰ αὐτιά.

## 2. *La vie errante* του Guy de Maupassant - *Ἐστία* (1890).

Διαφορετικῆς φύσεως ἡ ἀναφορὰ στὸν Γερμανὸ συνθέτη ἀπὸ τὸν Γάλλο λογοτέχνη Guy de Maupassant (1850-1893), ὁ ὁποῖος ἐν ἔτει 1890 δημοσίευσε μιὰ σειρὰ περιγητικῶν διηγημάτων με τίτλο *La vie errante*, <sup>1189</sup> στὴν ὁποία συμπεριλάμβανε και ἓνα διήγημα ἀφιερωμένο στὴ Σικελία. Σε αὐτὸ τὸ προφανῶς αὐτοβιογραφικὸ κείμενο ὁ συγγραφέας περιέγραφε τὴν ἐπίσκεψή του στο ξενοδοχεῖο, ὅπου θρυλεῖτο ὅτι ὁ

<sup>1185</sup> «Ἡ Ἀφελής (Μυθιστορία τῆς κυρίας Henry Gréville)», *Εβδομάς* 47 (20.1.1885), σ. 29-31:30.

<sup>1186</sup> «Il croyait aimer la musique; au fond il n'y entendait rien; l'ouverture de *Zampa* lui paraissait le dernier mot de l'art dramatique musical mais il n'osait l'avouer et se prononçait pour Wagner», Henry Gréville, *L'ingénue*, Sixième Édition, Paris, Librairie Plon, 1884, σ. 38.

<sup>1187</sup> «Ἡ Ἀφελής, ὁ.π.

<sup>1188</sup> Gréville, ὁ.π.

<sup>1189</sup> Guy de Maupassant, *La vie errante*, Paris, Paul Ollendorff, 1890.



Wagner ολοκλήρωσε τις τελικές διορθώσεις για τον *Parsifal*. Το περιοδικό *Εστία*, την ίδια χρονιά με τη γαλλική έκδοση, δημοσίευσε στα ελληνικά το σχετικό χωρίο του Maupassant το οποίο έχει και ιστορικό αλλά και λογοτεχνικό ενδιαφέρον:

Μανθάνω ότι ο περιφανής γερμανός μελοποιός διήλθεν ολόκληρον χειμῶνα ἐν Παλέρμω, κατέλιπε δὲ τὴν πόλιν ταύτην ὀλίγον καιρὸν πρὸ τοῦ θανάτου του. Ὅπως παντοῦ, οὕτω καὶ ἐνταῦθα, ἔδειξε τὴν δυστροπίαν τοῦ χαρακτήρος του καὶ τὴν ἀπίστευτον ἀλαζονείαν του, ἀφῆκε δὲ μνήμην κατ' ἐξοχὴν ἀκοινωνήτου ἀνθρώπου. Ἡθέλησα νὰ ἴδω τὰ δωμάτια τὰ ὁποῖα κατεῖχεν ὁ μεγαλοφυῆς μουσικός, διότι ἐνόμιζον ὅτι θὰ ὑπῆρχεν ἐκεῖ κάτι τι τὸ ὁποῖον νὰ τὸν ἐνθυμίζει καὶ ὅτι θὰ ἐπανέυρισκον ἀντικείμενόν τι ἀνήκον εἰς αὐτόν· ἔδραν τὴν ὁποίαν ἐπροτίμα, τὴν τράπεζαν ἐφ' ἧς ἐργάζετο, σημειὸν τι τέλος πάντων οἰονδήποτε δεικνῶν τὴν διάβασίν του, ἴχνος μιᾶς μανίας του ἢ τεκμήριον μιᾶς συνηθείας του. Οὐδὲν ἄλλο εἶδον κατὰ πρῶτον παρὰ μόνον τὰ ὡραῖα δωμάτια ἐνὸς ξενοδοχείου. Μοῦ κατέδειξαν τὰς μεταβολάς, τὰς ὁποίας ἔκτοτε εἶχον ἐπιφέρει, μοῦ ἔδειξαν ἀκριβῶς εἰς τὸ μέσον τοῦ δωματίου τὴν θέσιν τοῦ μεγάλου διβανίου ὅπου ἐσώρευε τοὺς λαμπροὺς καὶ χρυσοποικίλους τάπητας. Ἄλλ' ἐγὼ ἤνοιξα τὸ μετὰ κατόπτρου φύλλον τοῦ ἀρμαρίου. Ἄρωμα θελκτικὸν καὶ ἰσχυρὸν ἀνεδόθη ἐκεῖθεν, ὅμοιον πρὸς τὸ θάπευμα αὐρας, ἣτις διήλθε διὰ ῥοδοπληθοῦς ἀγροῦ. Ὁ ξενοδόχος, ὅστις μὲ ὠδήγει, μοῦ εἶπε: «Ἐκεῖ ἐφύλαττε τὰ ἀσπρόρρουχά του, ἀφοῦ πρῶτον τὰ ἐρράντιζε μὲ ῥοδόσταγμα. Ἡ μυρωδιὰ αὐτὴ θὰ μένη τώρα ἐδῶ διὰ παντός». Ἀνέπνευσα τὸν ἀνασαμὸν ἐκεῖνον τῶν ἀνθέων, τὸν κεκλεισμένων ἐντὸς τοῦ ἐπίπλου, λησμονημένον ἐκεῖ, αἰχμάλωτον. Καὶ μοῦ ἐφάνη τῶντι ὅτι ἀνεύρισκα κάτι τι τοῦ Βάγνερ, ὄσφραινόμενος τὸ μύρον ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ἠγάπα, ὀλίγον ἐκ τοῦ ἑαυτοῦ του, ὀλίγον ἐκ τοῦ πόθου του, ὀλίγον ἐκ τῆς ψυχῆς του, ἀνακαλύπτων τὸ τίποτε ἐκεῖνο τῶν συνηθειῶν τῶν ἀποκρούφων καὶ ἀγαπητῶν, αἵτινες ἀποτελοῦσι τὸν βίον τὸν ἰδιαίτατον ἐνὸς ἀνδρός.<sup>1190</sup>

Δεν είναι χωρίς σημασία ότι η αρκετά πιστή μετάφραση του γαλλικού κειμένου παραλείπει μια μικρή παράγραφο που υπάρχει στην αρχή της αφήγησης, όπου ο Maupassant σημειώνει ότι στο ξενοδοχείο αυτό, το Hôtel des Palmes, ο Wagner είχε ολοκληρώσει τη σύνθεση και τις διορθώσεις του τελευταίου του έργου.<sup>1191</sup> Το ελληνικό κείμενο με την παράλειψη αυτή προβάλλει περισσότερο την περιγραφή της αίσθησης που άφησε στον συγγραφέα η επαφή του με τον χώρο και τα ίχνη της παρουσίας του Wagner σε αυτόν.

### 3. *L'Œuvre* του Zola - Φιλολογική Ἠχώ Κωνσταντινουπόλεως (1896).

Από τη λογοτεχνία προέρχεται και ένα απόσπασμα του Émile Zola για τη μουσική που δημοσιεύθηκε το 1896 στην κωνσταντινουπολίτικη Φιλολογική Ἠχώ, ένα

<sup>1190</sup> «Ἀνάμνησις τοῦ Βάγνερ», *Εστία* ΚΗ' (Ἰανουάριος-Ἰούνιος 1890), σ. 255.

<sup>1191</sup> Guy de Maupassant, *ὁ.π.*, σ. 62.

έντυπο που γρήγορα προσχώρησε στο κίνημα του δημοτικισμού και στο οποίο οι εκδότες του Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου και ο Γιάννης Γρυπάρης φιλοξενούσαν και κείμενα του Παλαμά και του Ξενόπουλου, αλλά και του Καμπύση, του Εφταλιώτη και του Ψυχάρη. Στο τεύχος της 10<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1896 ο Ιωάννης Μουρελός δημοσίευσε στη *Φιλολογική Ἠχώ* σύντομο κείμενο με τίτλο «Ο Ζολα περί μουσικῆς», με την επισήμανση ότι πρόκειται για «Ἀπόσπασμα ἐκ τοῦ *Œuvre*», δηλαδή του μυθιστορήματος *L'Œuvre*, που αποτελεί μέρος της μακρᾶς σειρᾶς ἔργων του Ζολα που ανήκουν στον κύκλο των «Rougon-Macquart».<sup>1192</sup> Παραδόξως ο μεταφραστής δεν επισημαίνει τη λογοτεχνική διάσταση του ἔργου, ούτε και διευκρινίζει πως ἀπὸ το ἐν λόγω ἀπόσπασμα ερανίζει τα περί μουσικῆς, παραλείποντας τα ὅσα ἐντάσσονταν στην πλοκή του ἔργου. Σε κάθε περίπτωση, ο Μαυρέλος μετέφρασε και δημοσίευσε ἓνα μικρὸ χωρίο στο οποίο ο βασικός πρωταγωνιστής Claude Lantier (λογοτεχνική περσόνα του ἱμπρεσιονιστῆ ζωγράφου και φίλου του Ζολα, Paul Cézanne) συζητούσε για τη μουσική με ἓναν νεαρὸ φίλο του. Στην κουβέντα αὐτή ο συνομιλητῆς τοῦ πρωταγωνιστῆ σχολίαζε τους διάφορους συνθέτες,<sup>1193</sup> για να καταλήξει στον Wagner, τη θεότητα «εἰς τὴν ὁποίαν ἐνσαρκοῦνται αἰῶνες μουσικῆς» και του οποιου το ἔργο εἶναι «ἡ ἀπέραντος κιβωτός, ὅλαι αἱ τέχναι εἰς μίαν».<sup>1194</sup> Βεβαίως δεν εἶναι τυχαίό ὅτι και ο Ζολα και ο Cézanne εἶχαν ἐμπνευστεῖ ἀπὸ το ἔργο του Wagner ἀλλὰ και ἦταν μέλη του «Συλλόγου Wagner» της Μασσαλίας. Με την αναφορὰ αὐτή στον Γερμανὸ συνθέτη ἐκλείνει και το ἐλληνικό κείμενο.

\*

Το corpus ὅλων αὐτῶν των εἰδήσεων και ἀρθρῶν για τον Wagner στον ἐλληνικό Τύπο μπορεῖ να μην προέρχεται ἀπὸ ἐλληνική πέννα, το γεγονός ὅμως της μετάφρασης και δημοσίευσής τους στα ἐλληνικά φανερῶνει το μέγεθος του ενδιαφέροντος για τον δημιουργὸ και το ἔργο του στην Ελλάδα. Ταυτόχρονα δείχνει πόσα πράγματα μπορούσε να διαβάσει και να μάθει κανεὶς για τον συνθέτη αὐτόν στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αἰῶνα στον ἐλληνικό Τύπο. Πράγματα που και σήμερα ἐντυπωσιάζουν για τον ὄγκο και το εὔρος τους, ἀλλὰ και ἐνίοτε για τη σπανιότητά τους. Ἀκόμη και για ἓναν εἰδικό, οι εἰδήσεις για τον Wagner ἀπὸ τις εφημερίδες και τα περιοδικὰ της ἐποχῆς εἶναι πολὺτιμες και συχνὰ μοναδικές.

<sup>1192</sup> Στη σειρά αὐτή ανήκουν τα γνωστότερα μυθιστορήματα του Ζολα (*Ventre de Paris, L'Assomoir, Germinal, La Terre, Nana*, κ.ά.).

<sup>1193</sup> «Ο Haydn εἶναι ἡ ρητορική χάρις [...] ὁ Mozart εἶναι τὸ πρόδρομον πνεῦμα, [...] ὁ Beethoven ἡ ἰσχὺς, ἡ δύναμις εἰς τὴν γαλήνιον θλίψιν, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος πρὸ τοῦ τάφου τῶν Μεδίκων! Μέγας φιλόσοφος, ζυμωτῆς τοῦ μυελοῦ [...]. Ὁ Berlioz εἶναι ὁ [...] ὁ Delacroix τῆς μουσικῆς [...]».

<sup>1194</sup> Ιωάννης Μουρελός, «Ο Ζολα περί μουσικῆς. Ἀπόσπασμα ἐκ τοῦ *Œuvre*», *Φιλολογική Ἠχώ* (Κωνσταντινουπόλεως), τ. Γ', τχ. 2 (10.2.1896), σ. 12-13:13.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### Γνωριμία με τη μουσική του Wagner. Συναυλίες, διαλέξεις και φορείς διάδοσης.

Ένα σημαντικό ζήτημα στην εξέταση της υποδοχής του Βαγκνερισμού στην Ελλάδα είναι το κατά πόσο μπορεί να συνδεόταν ο λόγος για τον Wagner με την ίδια τη μουσική του αλλά και ποιά μπορεί να ήταν η επαφή του κοινού με την μουσική του Γερμανού δημιουργού. Στο παρόν κεφάλαιο θα δούμε πραγματολογικά στοιχεία σχετικά με την παρουσία της μουσικής αλλά και του λόγου για τον Wagner στην καθημερινότητα της Αθήνας, κυρίως, αλλά όχι μόνο. Έτσι θα εξεταστούν παράλληλα οι δημόσιες διαλέξεις στις οποίες ξέρουμε ότι είχε γίνει αναφορά στον συνθέτη με τις συναυλίες στις οποίες ακούστηκαν αποσπάσματα από έργα του, ως και την πρώτη πλήρη παράσταση βαγκνερικού έργου (του *Lohengrin*), ενώ θα επισημανθούν και οι προσωπικότητες που πρόβαλλαν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο τη μουσική αλλά και τη θεωρητική δημιουργία του Wagner. Στο κείμενο που ακολουθεί επισημαίνονται κάποιες περιπτώσεις που παρουσιάζουν ενδιαφέρον, ενώ στο τέλος του κεφαλαίου παρατίθεται πίνακας με όλες τις εντοπισμένες συναυλίες και διαλέξεις στις οποίες ακούστηκε μουσική του Wagner ή έγινε λόγος για το έργο του.

Η πρώτη εντοπισμένη δημόσια συναυλία στην οποία παρουσιάστηκε μουσική του Wagner στην Αθήνα έλαβε χώρα τον Νοέμβριο του 1873, στην Πλατεία Συντάγματος: η Μουσική του Πρώτου Τάγματος υπό την διεύθυνση του Γεωργίου Γαϊδεμβέργερ έπαιξε ένα εμβατήριο από τον *Tannhäuser*.<sup>1195</sup> Οι μπάντες, που για τον Σπύρο Μοτσενίγο,<sup>1196</sup> αποτέλεσαν το λίκνο της νεοελληνικής μουσικής, την εποχή εκείνη είχαν σταθερή παρουσία σε δημόσιες συναυλίες ανοιχτές στον κόσμο, συνήθως σε πλατείες και πάρκα, διασκεδάζοντας το πολυποίκιλο κοινό με έργα του πρόσφατου οπερατικού ρεπερτορίου, αλλά και με συνθέσεις που ήταν «του συρμού». Η συμβολή τους στην γνωριμία με τη μουσική του Wagner υπήρξε καθοριστική, καθώς για αρκετά χρόνια αποτέλεσαν τον βασικό μουσικό φορέα από τον οποίο ακούστηκαν βαγκνερικές αρμονίες. Ταυτόχρονα το γεγονός ότι οι ορχήστρες αυτές έπαιζαν σε πλατείες και δημόσιους χώρους ανοιχτούς σε όλους, σημαίνει ότι έδιναν την δυνατότητα γνωριμίας με μουσικά έργα σε οποίον τύχαινε να διαβαίνει από κεντρικά σημεία των πόλεων και άκουγε, εκών άκων, την μουσική που έπαιζαν, χωρίς να προϋποτίθεται από την πλευρά του ακροατή η σχετική απόφαση επίσκεψης σε συναυλιακό χώρο.

Ο βαυαρικής καταγωγής, αλλά γεννημένος στην Ελλάδα, αρχιμουσικός Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ – Georg Geidenberger (1826-1894) – ο πρώτος, απ' όσο ξέρουμε, μουσικός που έπαιξε βαγκνερικές αρμονίες στην Αθήνα υπήρξε ένας πολύ δραστήριος μαέστρος και δάσκαλος. Συμμετέχοντας σε πολλούς μουσικούς συλλόγους της Αθήνας («Ευτέρπη», «Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος») και του

<sup>1195</sup> *Εφημερίς*, 13.1.1873.

<sup>1196</sup> Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, «Αντί προλόγου», *Νεοελληνική Μουσική. Συμβολή εις την Ιστορίαν της*, Αθήναι, χ.δ.έ., 1958, σ. 9-10: 10.

Πειραιά («Μελομένη», «Φιλαρμονική Πειραιά»),<sup>1197</sup> είχε διαδραματίσει σημαίνοντα ρόλο στη διάδοση της γερμανικής μουσικής και από τη θέση του αρχιμουσικού, αλλά και από τη θέση του δασκάλου. Όπως είδαμε, ο Γαΐδεμβέργερ ήταν ένθερμος οπαδός του Wagner, έτσι δεν είναι τυχαίο πως ήταν εκείνος που πρώτος εισήγαγε μουσικά το έργο του Γερμανού συνθέτη στην Αθήνα, αλλά και ο πρώτος που το δίδαξε σε αθηναϊκό μουσικοεκπαιδευτικό ίδρυμα, το Ωδείο Αθηνών. Ο Γαΐδεμβέργερ διηύθυνε και την δεύτερη εντοπισμένη συναυλία στην οποία παίχτηκε μουσική του Wagner, στις 14 Μαΐου 1874, και πάλι στην πλατεία Συντάγματος και αυτή τη φορά ένα εμβατήριο (κατά πάσα πιθανότητα πάλι του *Tannhäuser*).<sup>1198</sup> Ένα μήνα αργότερα πρωτοπαρουσιάστηκε ο «Έπιθαλάμιος ύμνος εκ του *Λόχεγγριν*», δηλαδή το γαμήλιο εμβατήριο, επίσης στην πλατεία Συντάγματος,<sup>1199</sup> αλλά στο πόντιουμ αυτή τη φορά ήταν ο Christian Welcker, ο Βαυαρός μουσικός, συνάδελφος του Γαΐδεμβέργερ στη μουσική του στρατού, αλλά και στην «Ευτέρπη», όπου και δίδαξε κλαρινέτο και φλάουτο, πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική, καθώς και ωδική, αρμονία και σύνθεση.<sup>1200</sup>

Στις 4 Δεκεμβρίου του 1875, την ημέρα της δεύτερης επετείου της συστάσεως του εν Αθήναις Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου, ο Δημήτριος Βερναρδάκης απήγγειλε στη Βαρβάκειο Σχολή έναν πανηγυρικό «Αὐτοσχέδιο Λόγο» περί της καθ' ἡμᾶς εκκλησιαστικής μουσικής, κατ' εντολήν τού ίδιου Συλλόγου, του οποίου ήταν επίτιμο μέλος. Ο λόγος αυτός δημοσιεύθηκε αρχικώς στην εφημερίδα *Νέα Ἡμέρα Τεργέστης*<sup>1201</sup> και, εν συνεχείᾳ, αυτοτελώς και πάλι στην *Τεργέστη*.<sup>1202</sup> Στο μουσικολογικὸν ενδιαφέροντος αὐτοῦ κείμενό του που επικεντρώνεται σε ζητήματα της μουσικής της Ανατολικῆς Εκκλησίας (που θα δούμε εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο), ο Βερναρδάκης κάνει μια ενδιαφέρουσα αναφορά στον Wagner, λέγοντας ότι η συνθέτης αὐτός «θυσιάζει ἐντελῶς εἰς τὴν ἁρμονίαν τὸ μέλος» και ότι «περιέστησε μὲν τὴν δραματικὴν μουσικὴν εἰς σημεῖον ὑπερβολῆς», χωρίς ὅμως αὐτό να αποτελεί για τον ἴδιο τον Βερναρδάκη κάτι το αρνητικό, καθώς ολοκληρώνει τη σχετικὴ αναφορά του σημειώνοντας: «ἀλλὰ δὲν δύναται νὰ εἴπη τις καὶ ὅτι ἡ ὑπερβολὴ αὕτη δὲν ἔχει τι δαιμόνιον ἀληθῶς καὶ θεσπέσιον».<sup>1203</sup> Ἡ διάλεξη αὕτη εἶναι ἡ παλαιότερη εντοπισμένη διάλεξη στην οποία γίνεται λόγος για τη μουσική του Wagner. Εἶναι ὅμως κάτι περισσότερο ἀπὸ βέβαιο ὅτι πρὶν τον 1875 θα εἶχαν γίνει

<sup>1197</sup> Στον Πειραιά εἶχε ἀναλάβει τὴν Μπάντα του Μουσικῆς Συλλόγου «Μελομένη» τὸ διάστημα 1872-1874 και αργότερα τὴ Φιλαρμονικὴ Εταιρεία Πειραιά (1892-1894), βλ. σχετικὰ Μαρία Μπαρμπάκη, *Οἱ πρῶτοι μουσικοὶ σύλλογοι τῆς Αῆνας και του Πειραιά και ἡ συμβολὴ τους στη μουσικὴ παιδεία (1871-1909)*, διδακτορικὴ διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Τ.Μ.Σ., Αθήνα, 2009, σ. 181.

<sup>1198</sup> *Εφημερίς*, 14.5.1874.

<sup>1199</sup> *Ο.π.*, 30.6.1874.

<sup>1200</sup> Μπαρμπάκη, *ό.π.*

<sup>1201</sup> Στὰ φύλλα 17 (29).1.1876, 24 (5).2.1876 και 31(12).2.1876.

<sup>1202</sup> *Λόγος Αὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, συνταχθεὶς μὲν ὑπὸ Δημητρίου Βερναρδάκη κατ' ἐντολήν τού ἐν Αῆναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Συλλόγου καὶ ἐκφωνηθεὶς ὑπ' αὐτοῦ ἐν τῷ Βαρβακείῳ τὴν δ' Δεκεμβρίου, ἡμέραν τῆς συστάσεως αὐτοῦ, Ἐν Τεργέστη, Τύποις τού Αὐστρουγγρικῆς Λόυδ, 1876.

<sup>1203</sup> *Ο.π.*, σ. 25-26.

στην Αθήνα φιλολογικές διαλέξεις στις οποίες θα είχε γίνει κάποια, έστω και περιορισμένης έκτασης, αναφορά στον Γερμανό συνθέτη. Όπως ήταν η αναφορά του Ροϊδη, το 1877, ο οποίος, στην περίφημη διαμάχη του με τον Άγγελο Βλάχο, που έλαβε χώρα στην αίθουσα του Παρνασσού, αναφέρθηκε με ειρωνικό τρόπο και εμμέσως, πλην σαφώς, στο έργο του Wagner: «Ἐκ τούτων βλέπομεν ὅτι ὅπως ἐν Γερμανίᾳ “μουσικὴ τοῦ μέλλοντος”, οὕτω καὶ παρ’ ἡμῖν ἰδρύεται ποίησις τοῦ μέλλοντος».<sup>1204</sup> Η μουσική του μέλλοντος δεν ταυτίζεται βέβαια με εκείνη του Wagner αλλά στη συνείδηση του μεγαλύτερου μέρους του ελληνόφωνου κοινού – και όχι μόνο – η αναφορά στη μουσική του μέλλοντος, ήταν αναφορά στον Wagner.

Τον Ιούνιο του 1876 κυκλοφόρησε στην Αθήνα ο δεύτερος τόμος της *Μουσικῆς Ἀνθοδέσμης*, μιας συλλογῆς 46 γνωστών μελωδιῶν σε ποίηση του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ.<sup>1205</sup> Επρόκειτο για διάφορα έργα για φωνή και πιάνο ή μεταγεγραμμένα για φωνή και πιάνο (όπως αποσπάσματα από όπερες), με στίχους που να αρμόζουν στην μελωδία. Ο πρώτος τόμος της ίδιας συλλογῆς, με 36 μελωδίες, και πάλι σε ποίηση του Ραγκαβῆ, είχε κυκλοφορήσει στην Αθήνα, το προηγούμενο έτος.<sup>1206</sup> Στον δεύτερο τόμο της συλλογῆς υπάρχουν και δύο «ἄσματα» σε μουσική του Wagner. Πρόκειται για τα «Εὐχαριστία» και «Ἀνυπομονησία». Ο εκδότης δεν δίνει περαιτέρω στοιχεία για την προέλευση των μελωδιῶν, εκτός από το όνομα του συνθέτη («Βάγνερ»). Στην πρώτη περίπτωση είναι η ἄρια του Rienzi «Allmächt'ger Vater» από την ομώνυμη όπερα, ένα ιδιαίτερος δημοφιλές έργο, και στην Αθήνα την εποχή εκείνη, και στη δεύτερη, η «O du mein holder Abendstern» του Wolfram από τον *Tannhäuser*, που ήταν μάλλον το δημοφιλέστερο βαγκνερικό έργο στην Αθήνα της εποχής. Η έκδοση αυτή δεν θα πρέπει να ήταν η μοναδική την εποχή εκείνη που περιείχε βαγκνερική μουσική, το βέβαιο είναι όμως πως δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη αυτή εντοπισμένη έκδοση με μουσική του Wagner συνδέεται με τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβῆ, ο οποίος, όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, λίγο πριν πραγματοποιήσει την έκδοση αυτή, είχε γνωρίσει τον Γερμανό συνθέτη στη Βιέννη.

Πέντε χρόνια μετά τις πρώτες συναυλίες με μουσική Wagner που παίχτηκαν από τις διάφορες ορχήστρες του στρατού και με βασικό ρεπερτόριο αποσπάσματα από τον *Tannhäuser* (βλ. πίνακα), φαίνεται πως είχε έρθει η ώρα και για μια συναυλία με μουσική του Wagner σε κλειστό συναυλιακό χώρο (δηλαδή σε εκδήλωση που επέλεγε να παρακολουθήσει κανείς και μάλιστα με εισιτήριο, και όχι σε ανοιχτή συναυλία, που άκουγε ο κάθε διερχόμενος από κεντρικά σημεία της πόλης). Και εδώ την αρχή έκανε ο Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ. Στο Ωδείο Αθηνών, όπου ο τελευταίος δίδασκε βιολοντσέλο και χάλκινα και διηύθυνε τον, από τον Ιούνιο του 1876, λειτουργούντα, «Μουσικό Θίασο Τεχνικών και Βιομηχάνων» (τη μία από τις τρεις μπάντες που

<sup>1204</sup> Ε.Δ. Ροϊδης, *Περί συγχρόνου ἑλληνικῆς ποιήσεως, Παράρτημα τῆς Εστίας*, Ν.1, 1877, σ. 20 [= Ἄπαντα, Β', σ. 286-317: 299].

<sup>1205</sup> *Μουσικὴ Ἀνθολογία Β'.* Συλλογὴ Μελωδιῶν ἐφηρμοσμένων εἰς ἄσματα τοῦ Ἀ.Ρ. Ραγκαβῆ, ἐν Λειψία, Τύποις Κ.Γ. Ρόεδερ, χ.χ. Το έργο δεν έχει χρονολογία έκδοσης αλλά ένα άρθρο στην *Ἐφημερίδα* μάς πληροφορεῖ για την κυκλοφορία του δεύτερου αυτού τόμου της συλλογῆς (βλ. *Ἐφημερίς*, 9.6.1876).

<sup>1206</sup> *Μουσικὴ Ἀνθολογία Α'.* Συλλογὴ Μελωδιῶν ἐφηρμοσμένων εἰς ἄσματα τοῦ Ἀ.Ρ. Ραγκαβῆ, Durand, Schoenewerk & Cie, Paris, χ.χ. Το έργο, παρότι δεν έχει χρονολογία έκδοσης, διαφημιζόταν στην *Ἐφημερίδα* από τον Ιανουάριο του 1875 (βλ. *Ἐφημερίς*, 23.1.1875).

υπήρχαν στο Ωδείο Αθηνών τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του ιδρύματος),<sup>1207</sup> έλαβε χώρα, υπό την δική του διεύθυνση, και η πρώτη συναυλία σε κλειστό χώρο όπου ακούστηκε βαγκνερικό έργο: ήταν πάλι το εμβατήριο από τον *Tannhäuser*, αλλά οι μουσικοί ήταν όλοι νεαροί (12-28 ετών) και μάλιστα προερχόμενοι με την μπάντα των Τεχνικών και Βιομηχάνων, δηλαδή παιδιά από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, που παράλληλα με ένα χειρωνακτικό επάγγελμα μάθαιναν και μουσική.<sup>1208</sup> Η *Εφημερίς* τής 29<sup>ης</sup> Μαΐου 1878 έγραφε πως χειροκροτήθηκαν δικαίως από το κοινό «οί εκτελέσαντες τὸ ἔμβατήριον *Tannhäuser*, διὰ τὴν καλὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ὁποίου ἔπαινος ὀφείλεται τῷ ἀρχιμουσικῷ κ. Γαϊδεμβέργερ».<sup>1209</sup>

Τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους όσοι παρέστησαν στα ανεπίσημα εγκαίνια του νέου χώρου του Παρνασσού είχαν την ευκαιρία να απολαύσουν την κ. Δέφνερ και την κ. Τσίλερ σε μια συναυλία στην οποία «ἡ κυρία Δέφνερ, κεκτημένην φωνὴν ἐπαγωγὸν καὶ λυπηρὰν μετ' ἐπιτυχίας ἐτραγώδησεν τὸ ἄσμα τῆς Σέντας ἐκ τοῦ *Fliegende Hollander* [sic] τοῦ δυσκόλου καὶ παραδόξου μελοποιῦ Wagner», αν και πολύ λυπήθηκαν «πάντες διότι ἐκ παρεξηγήσεως κατὰ τὸ τέλος δὲν ἐδυνήθησαν ν' ἀκούσωσι καὶ τὸ ὄνειρον τῆς Ἑλσας ἐκ τοῦ *Λόχεγκριν* τοῦ αὐτοῦ Wagner».<sup>1210</sup> Σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουν βρθεί, για πρώτη φορά ακουγόταν απόσπασμα από το συγκεκριμένο έργο, καθώς μέχρι εκείνη τη στιγμή είχαν ακουστεί μέρη από τον *Lohengrin*, τον *Tannhäuser* και τον *Rienzi* (βλ. πίνακα). Με τα δύο πρώτα έργα να κρατούν σταθερά τη πρώτη θέση στο ρεπερτόριο και των μπαντών αλλά και των κανονικών ορχηστρών (λίγους μήνες μετά τη συναυλία του Παρνασσού, ο «κ. Βενεδέτης» τραγούδησε «ἄσμα» από τον *Tannhäuser* σε συναυλία στο Ωδείο Αθηνών),<sup>1211</sup> το ρεπερτόριο σιγά σιγά διευρύνθηκε με τετράχορους<sup>1212</sup> και πόλκες-μαζούρες<sup>1213</sup> (προφανώς μεταγραφές βαγκνερικών μελωδιών σε ρυθμούς που να χορεύονται), αλλά και με τη συμμετοχή και άλλων καλλιτεχνών, αρχιμουσικών στις

<sup>1207</sup> Για το θέμα αυτό βλ. την μεταπτυχιακή εργασία της Αικατερίνης-Μυρτώ Φατούρου, *Οι σχετιζόμενες με το Ωδείο Αθηνών ορχήστρες πνευστών (μπάντες) μέσα από το αρχειακό υλικό του Ωδείου και τον τύπο της εποχής*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τ.Μ.Σ., Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Κέρκυρα, 2016.

<sup>1208</sup> Όπως σημειώνει η Φατούρου (ό.π., σ. 54), «Οι ηλικίες τους, από σύνολο σαράντα οχτώ τεχνιτών και βιομηχάνων, ήταν από 12 μέχρι 28 ετών. Τα επαγγέλματά τους, από σύνολο ογδόντα πέντε, ήταν: μαραγκός, βιβλιοδέτης, διανομέας, έμπορος, επιπλοποιός, φοιτητής ιατρικής, κηπουρός, κορνιζοποιός, κοσμηματογράφος, κουρέας, μαθητής, μανάβης, ξυλέμπορος, ξυλουργός, Ράπτης, Σιδηρουργός, Τενεκετζής, Τορναδόρος, Τσαγκάρης, Τυπογράφος, Υπηρέτης, Υποδηματοποιός, Χρυσωτής, Χρωματοποιός».

<sup>1209</sup> *Εφημερίς*, 29.5.1878.

<sup>1210</sup> Ο.π., 4.12.1878.

<sup>1211</sup> *Στοά*, 19.4.1879.

<sup>1212</sup> *Εφημερίς*, 9.10.1879.

<sup>1213</sup> Ο.π., 30.10.1879 και 16.12.1879.

μπάντες: Λουκάς Καπελμάιερ,<sup>1214</sup> Ιωσήφ Καίσαρης,<sup>1215</sup> Ανδρέας Σάιλερ,<sup>1216</sup> αλλά και ερμηνευτών: Alfred Holstein, Lina von Lottner, Martha Remmert, Alfred Friedenthal, Johannes Miersch, Oskar Kamionski, ζεύγος Ξανθοπούλου, κ.ά.

Σημαντική υπήρξε η συναυλία που διοργάνωσε στο Ωδείο Αθηνών ο Γεώργιος Γαϊδεμβέργερ υπέρ του υιού του βιολοντσελίστα Ροδόλφου, ο οποίος επρόκειτο να σταλεί για περαιτέρω σπουδές στη Γερμανία. Στην συναυλία αυτή, που έλαβε χώρα τον Απρίλιο του 1883, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά απόσπασμα του «περιλαλήτου Πάρσιφαλ του Βάγνερ»,<sup>1217</sup> αλλά και άγνωστα για την Αθήνα μέρη του *Lohengrin*.<sup>1218</sup> Ο Γαϊδεμβέργερ, ο οποίος, όπως είδαμε, «τιμηθείς δ' ιδιαίτερου προσκλητηρίου», ήταν παρών στην πρεμιέρα του *Parsifal*, φαίνεται πως ήταν θιασώτης του Wagner από παλιά, όταν όμως πραγματοποίησε το προσκύνημα στο Bayreuth το 1882 – ένα προσκύνημα που σφράγισε την καλλιτεχνική του πορεία («ήκουσα, λέγει, μουσικήν ἀπὸ τοῦδε διὰ δέκα χρόνους τουλάχιστον ἀρκοῦσαν μοι»)<sup>1219</sup> – η σχέση του με τη μουσική του Wagner έγινε ακόμη πιο ουσιαστική. Η επιλογή του ρεπερτορίου τῆς συναυλίας υπέρ του υιού του αποδίδεται απερίφραστα σε αυτόν: «τὴν ὀρχήστραν [...] διηύθυνεν ὁ κ. Γαϊδεμβέργερ πατήρ, ὅστις καὶ ἐπεμελήθη τὴν σύνταξιν τοῦ προγράμματος».<sup>1220</sup> Εκτός από την σημαντική εμπειρία του *Parsifal*, ενδεχομένως να είχε μετρήσει στην συγκρότηση αυτού του γερμανοκεντρικού προγράμματος<sup>1221</sup> και ο

<sup>1214</sup> Ενδιαφέροντα βιογραφικά στοιχεία για τον Καπελμάιερ υπάρχουν στο κείμενο του Αλέξανδρου Γ. Γρηγορίου «Λουκάς Καπελμάιερ (1839-1904), ο πρώτος διευθυντής της Δημοτικής Φιλαρμονικής», (*Ελευθερία* (Λάρισα), 3.4.2016, ηλεκτρονική έκδοση: <http://www.eleftheria.gr/m/απόψεις/άρθρα/item/109084-λουκασ-καπελμαίερ-1839-1904-ο-πρώτος-διευθυντής-της-δημοτικής-φιλαρμονικής-html>, ημερομηνία πρόσβασης: 15.7.2016), όπου διαβάζουμε ότι ο γεννημένος στη Βαυαρία το 1839 μουσικός είχε σπουδάσει στη Μουσική Ακαδημία της Δρέσδης (πτυχίο αρμονίας, πιάνου και βιολοντσέλου), και πως όταν ήρθε στην Ελλάδα (1861) πολιτογραφήθηκε Έλληνας υπήκοος και κατατάχθηκε στο Ιππικό ως ανθυπολοχαγός, και το 1873 έγινε αρχιμουσικός του μουσικού σώματος του στρατού. Το 1883 μετατέθηκε στη Λάρισα ως διευθυντής της στρατιωτικής μουσικής, όπου και διέμεινε μέχρι τον θάνατό του τον Δεκέμβριο του 1904.

<sup>1215</sup> Ο Κερκυραίος Ιωσήφ Καίσαρης (1846-1923) υπήρξε, όπως και ο νεώτερος αδελφός του, Σπυρίδων (1859-1946), σημαντικός αρχιμουσικός και συνθέτης, με ιδιαίτερη θέση στο κεφάλαιο της υποδοχής του βαγκνερισμού στην Ελλάδα, γιατί, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ήταν ο πρώτος Έλληνας αρχιμουσικός ο οποίος διηύθυνε και διασκεύασε μουσική του Wagner.

<sup>1216</sup> Ο Ανδρέας Σάιλερ συνέδεσε το όνομά του με πολλές μπάντες μουσικών συλλόγων της Αθήνας και του Πειραιά, στις οποίες ήταν διευθυντής. Συγκεκριμένα, διηύθυνε την ορχήστρα της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών που αποτελούταν από ενεργά μέλη της εταιρίας, κατά την έναρξη ίδρυσής της, το 1889, ενώ φαίνεται ότι επαναπροσλήφθηκε στην εταιρία μετά την απόλυση του Ούγγερ, όπως αναφέρει άρθρο της *Μουσικής Έφημερίδος* («Ειδήσεις του μηνός» *Μουσική Έφημερίς* 4, (Ιανουάριος 1894), σ. 4). Ήταν επίσης ο πρώτος διευθυντής της μπάντας της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αθηνών, την οποία φαίνεται να διηύθυνε μέχρι το 1895. Την ίδια χρονιά αντικατέστησε το Σπυρίδωνα Καίσαρη στη Φιλαρμονική Πειραιά μετά την παραίτηση του τελευταίου, στην οποία παρέμεινε ίσως μέχρι το θάνατό του, το 1903.

<sup>1217</sup> *Έφημερίς*, 30.3.1883.

<sup>1218</sup> «[...] νέα ὅλως διὰ τὰς Ἀθήνας τεμάχια οἶον ἐκ τοῦ Πάρσιφαλ καὶ ἐκ τοῦ Λόεγκριν», *Νέα Έφημερίς*, 15.3.1883.

<sup>1219</sup> *Ο.π.*, 1.9.1882.

<sup>1220</sup> *Ο.π.*, 5.4.1883.

<sup>1221</sup> Εκτός από τον Wagner το πρόγραμμα περιλάμβανε έργα των: Haydn, Schubert, Mendelssohn,

πρόσφατος θάνατος του συνθέτη. Σχετικό με τον πρόσφατο θάνατο του συνθέτη πιθανόν να ήταν και το γεγονός της διαφήμισης επερχόμενης συναυλίας στην οποία «του Βάγνερ τὴν ὑψηλὴν καὶ δυσκατάληπτον ἔτι τῆ ἀνθρωπίνῃ ἀδυναμίᾳ»<sup>1222</sup> μουσική θα άκούγαν όσοι παρίσταντο, και στην οποία, τελικώς, δεν παίχτηκε κανένα έργο του Wagner.<sup>1223</sup>

Ενδιαφέρουσες πληροφορίες, αν και εντελώς περιστασιακές, έχουμε και για την παρουσία της μουσικής του Wagner στην Κωνσταντινούπολη. Τον Ιανουάριο του 1883, παίχτηκε σε συναυλία της Φιλαρμονικής Εταιρίας υπό τη διεύθυνση του αρχιμουσικού Πασκουάλη (Pasquale), η δημοφιλέστατη, εκείνη την εποχή, εισαγωγή τού *Rienzi*, ενός έργου που σύντομα έμελλε να κερδίσει και το αθηναϊκό κοινό. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι, σύμφωνα με δημοσίευμα του *Νεολόγου*, η συγκεκριμένη συναυλία ερχόταν να καλύψει το κενό της ανυπαρξίας όπερας και θεάτρου εκείνη την εποχή στην πόλη: «Μὴ ὑπάρχοντος δράματος καὶ μελοδράματος δέον νὰ μιμηθούμεν τὴν ὑψηλὴν κοινωνίαν καὶ νὰ θεωρήσωμεν τὴν εὐγενῆ ταύτην διάχυσιν ὡς τὸ κάλλιστον ἀντιστάθμισμα».<sup>1224</sup> Η συναυλία, που είχε ελεύθερη είσοδο, σημείωσε μεγάλη επιτυχία και τα περισσότερα έργα παίχτηκαν δύο φορές.<sup>1225</sup>

Μπορεί ο Wagner να χαρακτηριζόταν δύσκολος και παράδοξος συνθέτης, το κοινό όμως φαίνεται πως ήθελε να ακούσει και άλλη μουσική του. Το ενδιαφέρον για τη μουσική του Wagner είναι κάτι που αποτελεί μια σταθερά για τον αθηναϊκό Τύπο και που επανέρχεται συνεχώς μέχρι το 1903, όποτε ο *Lohengrin* βλέπει τα φώτα της αθηναϊκής σκηνής. Σε κείμενο του 1885 σημειώνεται, σχετικά με τις μελοδραματικές παραστάσεις, ότι την επόμενη σαιζόν οι Αθηναίοι επρόκειτο να ακούσουν μουσική «του Βέρδη ἢ του Ροσσίνη – ἴσως καὶ του Βάγνερ».<sup>1226</sup>

Την Άνοιξη του 1884 χάρις στην Γερμανίδα πιανίστρια Martha Remmert παρουσιάστηκε στο Ωδείο Αθηνών ο «Θάνατος της Ιζόλδης».<sup>1227</sup> Η βιρτουόζος του πιάνου, μαθήτρια του Liszt, Martha Remmert (1853-1941), έκανε μεγάλη καριέρα στην Ευρώπη.<sup>1228</sup> Η συμβολή της στη γνωριμία του αθηναϊκού κοινού με τη βαγκνερική μουσική έχει αξία όχι μόνο διότι ήταν μια εξαιρετική μουσικός αλλά και γιατί προερχόταν από τον κύκλο του Wagner. Ιδιαίτερη σημασία δε έχουν τα λόγια που εξέφρασε κάποια χρόνια αργότερα για το Ωδείο Αθηνών και την προσφορά του στην

---

Beethoven, Mozart, Eugen Lindner, Theobald Böhm, Georg Godlenmann και ενός μόνο συνθέτη που δεν ανήκει στην γερμανική κουλτούρα (Labocetta), βλ. *ό.π.*, 2.4.1883.

<sup>1222</sup> *Νέα Έφημερίς*, 15.3.1883.

<sup>1223</sup> Όπως φαίνεται από το αναλυτικό πρόγραμμα που ανακοινώθηκε μια μέρα πριν τη συναυλία, βλ. *ό.π.*, 18.3.1883.

<sup>1224</sup> «Μεγάλη Μουσική Συμφωνία», *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 18.1.1883.

<sup>1225</sup> «Η μουσική συναυλία τῆς χθές», *ό.π.*, 31.1.1883.

<sup>1226</sup> *Έφημερίς*, 22.2.1885.

<sup>1227</sup> *Ο.π.*, 29.5.1886.

<sup>1228</sup> Και μάλιστα, όπως σημείωνε ο Franz Liszt σε επιστολή του προς την Olga von Meyendorff τον Φεβρουάριο του 1877, καριέρα πολύ καλύτερη από όσο εκείνος μπορούσε να φανταστεί, δεδομένου ότι δούλευε χωρίς μπρεσάριο. Βλ. *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff (1871-1886)*, Translated by William R. Tyler, Introduction and Notes by Edward N. Waters, Dumbarton Oaks, Washington, District of Columbia, 1979, επιστολή της σ. 270. Βλ. και το σχετικό άρθρο της Κλειούς Λειψίας «Η έξοχος κλειδοκυμβαλίστρια Μάρθα Ρέμμερτ», τῆς 15/27<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1889, σ. 284-285.



ανάπτυξη του μουσικού αισθήματος στην Αθήνα (βλ. παρακάτω). Την ίδια εποχή, ο Άγγελος Βλάχος έδωσε διάλεξη στον Παρνασσό, «Περὶ Ἐθνικοῦ Θεάτρου» (που δημοσίευσε στην *Ἐστία* τον Ιανουάριο του 1885). Στο κείμενο αυτό, το όνομα του Wagner χρησιμοποιούνταν πάλι με ειρωνικό τρόπο αντίστοιχο με εκείνον του Ροΐδη, φέροντας κατά μία έννοια κοντά τους δύο αντιπάλους της περίφημης φιλολογικής διαμάχης, καθώς και ο Βλάχος, όπως και ο Ροΐδης το 1877, στη δική του διάλεξη στον ίδιο χώρο, συσχέτιζε με ειρωνικό τρόπο τον Wagner με το μέλλον: «Οἱ κύριοι οὗτοι εἶνε ἴσως οἱ Ἕλληνες τοῦ μέλλοντος, ἐγὼ δὲ οὔτε τοῦ μακαρίτου Βάγνερ ἐζήλωσα τὴν δόξαν [...]».<sup>1229</sup>

Ο Παρνασσός αποτέλεσε – μαζί με το Ωδεῖο Αθηνῶν – έναν από τους δύο συναυλιακούς χώρους, αλλά ταυτόχρονα και ένα από τα δύο ιδρύματα (εν προκειμένω συλλόγους) που παρουσίαζαν συστηματικά μουσική του Wagner. Ἐτσι δεν ήταν μόνο τα εγκαίνια του συλλόγου που διανθίστηκαν με βαγκνερικές αρμονίες, αλλά συχνά οι μουσικές βραδιές του Παρνασσού φρόντιζαν «να μη λείπει και ο Βάγνερ»:

Πολὺ καλὴ ἦτο ἡ πρώτη μουσικὴ συναυλία ἐκ τῆς ἐφετεινῆς δευτέρας περιόδου τοῦ «Παρνασσού» καὶ ἐπέτυχεν [...]. Ἦρесе πολὺ καὶ ἡ ἐκλογή τῶν τεμαχίων διότι οἱ φίλοι ὅλων τῶν μουσικῶν σχολῶν εἶχον τεμάχια τῆς ἀρεσκείας των, ἀφοῦ δὲν ἔλειπε καὶ ὁ Βάγνερ. Ἐκείνη μάλιστα ἡ νυμφικὴ πομπὴ τῆς Ἑλσας ἐκ τοῦ *Λόεγκριν* ἐξετελέσθη θαυμασίως [...].<sup>1230</sup>

Τον Μάρτιο του 1887, δημοσίευμα της *Εβδομάδος*<sup>1231</sup> που μιλούσε για τη βαγκνερική *Βαλκυρία* περιείχε και μια πολύ σημαντική είδηση, ότι δηλαδή αποσπάσματα από το έργο αυτό είχαν κατά καιρούς παρουσιαστεί στο αθηναϊκό κοινό, κάτι για το οποίο δεν έχουν εντοπιστεί στοιχεία αλλού. Το γεγονός σημαίνει ότι θα πρέπει να είναι αρκετές οι συναυλίες με μουσική του Wagner που πιθανόν δεν έχω καταφέρει να εντοπίσω, ενώ στον αριθμητικό απολογισμό των συναυλιών στις οποίες ήχησε βαγκνερική μουσική, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν και ότι, ειδικά στην περίπτωση του Παρνασσού, πολλές συναυλίες επαναλαμβάνονταν συστηματικά (π.χ. δύο φορές την εβδομάδα ή τον μήνα) χωρίς αυτό να έχει αφήσει τα αντίστοιχα ίχνη. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι συχνά οι συναυλίες του Παρνασσού γίνονταν σε σταθερή βάση (δηλαδή μια φορά την εβδομάδα), όπως εκείνη του Σαββάτου 7 Νοεμβρίου 1887, οπότε παίχτηκε μεταξύ άλλων η «Νυμφική πομπή τῆς Ἑλσας», μια συναυλία που επαναλήφθηκε το επόμενο Σάββατο (κατ' αντίστοιχο τρόπο επαναλαμβάνονταν πολλές συναυλίες κάθε Σάββατο για κάποιο διάστημα).<sup>1232</sup> Οι εκδηλώσεις του Παρνασσού αποτελούσαν ένα σημείο αναφοράς, και σε ό,τι αφορά τον βαγκνερισμό

<sup>1229</sup> Άγγελος Βλάχος, «Περὶ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», *Ἐστία* 471 (6.1.1885), σ. 35-39: 35. Τὸ κείμενο συνεχίζεται στο επόμενο τεύχος της *Ἐστίας* (472 (13.1.1885), σ. 51-55). Στην αναδημοσίευσή του στα *Ἀνάλεκτα Β'* (Ἐν Ἀθήναις, 1901, σ. 187-209) του Βλάχου έχει τον τίτλο «Περὶ Ἑλληνικοῦ Δραματικοῦ Θεάτρου».

<sup>1230</sup> «Μουσικὲς Ἐσπερίδες», *Νέα Ἐφημερίς*, 27.10.1886.

<sup>1231</sup> «Ἀνάλεκτα», *Ἐβδομάς* 9 (28.3.1887).

<sup>1232</sup> *Ἐφημερίς*, 7.11.1887, *Νέα Ἐφημερίς*, 6.11.1887, *Ἀκρόπολις*, 6.11.1887. Βλ. σχετικά και τον πίνακα με τις συναυλίες.

δεν ήταν μόνο μουσικές. Στις 24 Φεβρουαρίου 1887 έλαβε χώρα στον Παρνασσό μια «ποιητική έσπερίς», στην οποία «παρήσαν και πολλαί κυρίαί και δεσποινίδες έκ τῶν τὰ μάλιστα φιλομούσων». Στην εκδήλωση αυτή:

Ὁ έκ τῶν παρ' ἡμῖν ποιητῶν κ. Ἀριστομένης Προβελέγγιος ἀνέγνω τὸ ἐπικολυρικὸν αὐτοῦ ποίημα «Ὁ κατηραμένος ναύτης», ὅπερ ἐνεπνεύσθη ἐν μέρει ἐκ τῆς γερμανικῆς παραδόσεως, τῆς γνωστῆς ὑπὸ τοῦ τίτλου «Ὁ ἰπτάμενος Ὀλλανδός», ἐφ' ἧς ἐμελοποίησεν ὁ Βάγνερ, διετύπωσεν ὁμως ἐπὶ τὸ ἑλληνικότερον μετὰ περιπαθείας καὶ χάριτος [...].<sup>1233</sup>

Το δημοσίευμα της *Ἐφημερίδος* συνέχιζε με παράθεμα μέρους του ποιήματος (και στην ποιητική βραδιά θα πρέπει να απαγγέλθηκαν κάποιοι στίχοι και όχι ολόκληρο το μακροσκελές αυτό ποίημα) ενώ προέβαινε και σε κάποια σχόλια που έχουν ιδιαίτερη αξία, καθώς συνέδεε τον Έλληνα Ολλανδό και με τον μύθο του περιπλανώμενου Ιουδαίου (κάτι που θα σχολιαστεί διεξοδικότερα στο έκτο κεφάλαιο). Ὅπως ο Προβελέγγιος ήταν από τους συνεργάτες της *Ἐφημερίδος*, ακόμη και αν δεν είχε δώσει ο ίδιος τα στοιχεία στο έντυπο, μπορούμε με αρκετή ασφάλεια να υποθέσουμε ότι τουλάχιστον οι απόψεις που εκφράζονταν σε αυτήν δεν θα τον έβρισκαν διαφωνούντα.

Τρεις μόλις μήνες αργότερα, στις 2 Μαΐου 1887 έλαβε χώρα μια αντίστοιχη ποιητική βραδιά, στη Λέσχη Φιλαδέλφεια. Ο Γερμανός ποιητής και πολιτικός Carl Friedrich Wilhelm Jordan (1819-1904) απήγγειλε – και μάλιστα από στήθους<sup>1234</sup> – αποσπάσματα από το έπος του *Die Niebelungen*. Ὅπως έγραφε σχετικῶς η *Ἐφημερίς*, ο Jordan είχε συνθέσει «πλεῖστα ποιήματα, ἐμπνευσθέντα ἐκ τῶν πολιτικῶν ἀρχῶν τῶν φιλελευθέρων καὶ ἐκ τῶν φιλοσοφικῶν ιδεῶν τῆς ἐγγελιανῆς σχολῆς [...] ἀλλ' ὅ,τι κυρίως ἀποτελ[οῦσε] τὴν πρωτοτυπίαν τοῦ ἀνδρὸς [ἦτο] ὁ πλάνης βίος αὐτοῦ, περιερχομένου ἀπὸ πόλεως εἰς πόλιν καὶ ἀπαγγέλλοντος τοὺς στίχους αὐτοῦ, δίκην ραψωδοῦ τῶν ἀρχαίων χρόνων». <sup>1235</sup> Ἐτσι, τη βραδιά τῆς 2<sup>ης</sup> Μαΐου 1887, «ὅλον τὸ γερμανικὸν καὶ γερμανομαθὲς κοινὸν τῆς πρωτευούσης», <sup>1236</sup> συμπεριλαμβανομένων των πρεσβευτῶν της Γερμανίας και της Αυστρίας, συγκεντρώθηκε στη γερμανική λέσχη για να ακούσει:

ἐκ τοῦ πρώτου μέρους τοῦ ἔπους τοῦ κ. Jordan, ἀπόσπασμα τοῦ «Θρύλου τοῦ Σήγγρηδ». Μὲ ἀπαγγελίαν φυσικωτάτην καὶ παρασύρουσαν [...] παρουσίασεν τὸν Σήγγρηδ πρὸ τοῦ βασιλέως Γκοῦντερ, τοῦ υἱοῦ τοῦ Γκίβιχ, τὴν ἔριν μεταξὺ

<sup>1233</sup> *Ἐφημερίς*, 25.2.1887. Το γεγονός καταγράφεται και στο περιοδικό του Συλλόγου: «Ὁ κ. Ἀρ. Προβελέγγιος, τακτικὸν μέλος [ἀνέγνωσε] τὸ ποίημα αὐτοῦ ὁ Κατηραμένος ναύτης», «Φιλολογικὸς Σύλλογος Παρνασσὸς Ἰανουάριος-Φεβρουάριος. Ἐργασίαι Συλλόγου», *Παρνασσός*, I, τχ. 6 (Φεβρουάριος 1887), σ. 297-300: 298.

<sup>1234</sup> «Τὸ πάντων ὁμως θαυμαστότερον ἦτο ὅτι ὁ Γερμανὸς ραψωδὸς ἀπήγγειλεν ἐπὶ μίαν καὶ ἡμίσειαν ὥραν τοὺς στίχους του ἀπὸ μνήμης, ὄρθιος, χωρὶς σταγόνα ὕδατος νὰ πῖη, ὁμοίως πρὸς τὸν κ. Τρικούπη κατὰ τοῦτο», *Ἐφημερίς*, 3.5.1887.

<sup>1235</sup> *Ὁ.π.*, 28.4.1887.

<sup>1236</sup> *Ὁ.π.*, 3.5.1887.

τῶν δύο, διότι ὁ βασιλεὺς ὠνόμασεν ἔκθετον τὸν Σήγφρηδ, τὴν ὠραίαν ἀπάντησιν τούτου καὶ εἶτα τὴν ἀμίμητον περιγραφὴν τοῦ γεύματος, καθ' ὃ ἡ ὠραία Κρίμχιλδ ἐπιδεικνύει ἀπαράμιλλον κάλλος στολισμοῦ καὶ φύσεως. Ἡ διήγησις τοῦ σιδηρουργοῦ Μίμε περὶ τοῦ Σήγφρηδ καὶ αἱ δι' ὧν κατέληξεν ἡ ἀπαγγελία τῶν στίχων τοῦ κ. Jordan ἀποστροφαι πρὸς τὰς ἐρώσας καρδίας, τοὺς πατέρας καὶ τὰς μητέρας ἐκρίθησαν πολλῆς δυνάμεως ἐπικὴ ποίησις.<sup>1237</sup>

Ἄν και το κατά τον Jordan Ἔπος των Niebelung γράφτηκε το 1867, ἦταν μετὰ το πέρας τῆς πολιτικῆς του καριέρας που ο ποιητὴς ἔκανε περιοδεῖες ἀνά τον κόσμον, διαδίδοντας τὸ ἔργο του αὐτό. Καὶ παρὰ τὴ χρονικὴ του προτεραιότητα σε σχέση με τὸ ἀντίστοιχο βαγκνερικό ἔπος, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἐπιτυχία που γνώρισε ὁ Wagner δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ευνόησε τὴ δική του, καὶ πιθανόν καὶ νὰ τον κινητοποίησε νὰ διαδώσει τὸ ἔργο του. Πάντως τὸ ἐλληνικὸ δημοσίευμα δὲν παραλείπει νὰ ἀναφέρει ὅτι «τὰ δὲ ἀναζήσαντα δι' αὐτοῦ ἀρχαῖα ἐπικά μέτρα τῶν Γερμανῶν ἐκαλλιέργησε μετ' αὐτὸν ἐπιτυχῶς καὶ ὁ μουσουργὸς Ριχάρδος Βάγνερ. Ἐν στίχοις τοιαύτης φύσεως ἔχει γράψει ὁ κ. Jordan τὸν Θρυλὸν τοῦ Σίγφρηδ καὶ τὴν Παλινόστησιν τοῦ Ἰλδεμβρανδ».<sup>1238</sup> Δηλαδή ὁ Jordan εἶχε μιμηθεῖ τὸ μέτρο τῆς παλαιᾶς γερμανικῆς ποίησης, τὸ λεγόμενον Stabreim (ἓνα εἶδος παρήχησις ἢ καὶ ὁμοιοκαταληξίας στο ἐσωτερικὸ του στίχου), κάτι που εἶχε κάνει καὶ ὁ Wagner στο δικό του ἐπικὸ ἔργο. Τὸ ἐλληνικὸ δημοσίευμα ἐκλείνει με τὴν ἐπισήμανση πως χάρις στις περιοδεῖες του ὁ Γερμανὸς ποιητὴς ἐγένετο γνωστὸς ὡς ὁ «Γερμανὸς Ὅμηρος», προσθέτοντας ὅτι: «νῦν ὅπου τῆς γῆς ὑπάρχει γερμανομαθής, ὑπὸ τὸ ὄνομα τοῦτο γνωρίζει τὸν ψάλτην τῶν ἐπεισοδίων τῆς γερμανικῆς μυθολογίας».<sup>1239</sup>

Τὴν ἐπόμενη χρονιά πραγματοποιήθηκαν τὰ τελευταῖα καὶ πλέον περίλαμπρα «Ολύμπια» του Ζάππα. Ὁ σημαντικὸς αὐτὸς θεσμὸς, πρόδρομος των Ολυμπιακῶν Ἀγώνων, που εἶχε θεσπίσει, ἀπὸ τὸ 1859, ὁ Ἕλληνας ἀγωνιστὴς τοῦ '21 καὶ ἐθνικὸς ευεργέτης Ευάγγελος Ζάππας (1800-1865), δὲν ἦταν μόνο ἓνα ἀθλητικὸ γεγονός, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ μὴ διεθνὴς ἐκθεση. Ἐκτὸς ἀπὸ ἀθλητικὴς ἐπιδείξεις, ὑπῆρχαν πάσης φύσεως καλλιτεχνικὲς συμμετοχῆς, ὅπως σε ὅλες τὶς διεθνεῖς ἐκθέσεις τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Τὸν Δεκέμβριον τοῦ 1888, στὴν μουσικὴ ἐκδήλωση που περιέβαλε τὴν Ολυμπιακὴ Ἐκθεση – ἐκθεση κατὰ τὴν ὁποία ἐγκαινιάστηκε καὶ ὁ χώρος του Ζαππείου – με τὸν κόσμον νὰ ἔχει κατακλύσει τὸν νέο αὐτὸ ἐκθεσιακὸν χώρον, ἡ «Μουσικὴ του Πυροβολικοῦ» σε διεύθυνση του Ἰωσήφ Καίσαρη, παρουσίασε τὴν εἰσαγωγὴ ἀπὸ τὸν *Rienzi*:

Ἡ ἐπιτυχία μεθ' ἧς ἐξετελέσθησαν τὰ ἐν τῷ προγράμματι ὑπῆρξε πλήρης καὶ παρατεταμένα χειροκροτήματα παρηκολούθουν τὸ ἐν μετὰ τὸ ἄλλο τὰ ὑπὸ τοῦ θιάσου τούτου ἀκροώμενα. Ἦσαν δὲ ταῦτα οὐχὶ ἐκ τῶν συνήθων, ἴσως ἐκ τῶν δυσχερεστέρων τῆς γερμανικῆς μουσικῆς συνθεμάτων. Ἰδίως ἀφῆκε ζωηρὰς

<sup>1237</sup> Ο.π.

<sup>1238</sup> Ο.π.

<sup>1239</sup> Ο.π. Για τὴν ἐκδήλωση αὐτὴ βλ. τὴν ἴδια ἐφημερίδα στις 28.4.1887 καὶ 4.5.1887, καθὼς καὶ *Ἀκρόπολις*, 3.5.1887, *Νέα Ἐφημερίς*, 3.5.1887.

έντυπώσεις ή έπιτυχής εκτέλεσις τῆς εισαγωγῆς τοῦ *Ριένζι* τοῦ Βάγνερ, καί τῆς συμφωνίας ἐκ τῆς *Αφρικανίδος* τοῦ Βάγνερ [sic].<sup>1240</sup>

Αν το λάθος στην απόδοση της *Αφρικανίδος* στον Wagner δεν οφείλεται στον δαίμονα του τυπογραφείου, τότε μπορούμε να θεωρήσουμε πιθανόν ότι η εκπεφρασμένη πλέον διάθεση του κοινού να γνωρίσει τη μουσική του Γερμανού συνθέτη παρακίνησε τον συντάκτη να αποδώσει και την *Αφρικανή* στον Wagner. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι στην ίδια αυτή εκδήλωση

ἀνεκρούσθη δὲ ὁμοίως ἐπιτυχῶς καὶ ἡ γνωστὴ εισαγωγὴ τοῦ *Λόεγκριν* καὶ τοῦτο ἐκτὸς προγράμματος κατ' ἀπαίτησιν ἐραστῶν... τῆς σχολῆς τοῦ Βάγνερ καὶ μάλιστα κυριῶν καὶ δεσποινίδων.<sup>1241</sup>

Δύο αποσπάσματα από έργα του Wagner επελέγησαν – μεταξύ άλλων – για να ακουστούν στο τόσο σημαντικό αυτό γεγονός για την Αθήνα του 1888. Στην πραγματικότητα η συναυλία άνοιξε και έκλεισε με Wagner, καθώς ο *Rienzi* ήταν το πρώτο έργο και ο *Lohengrin* το τελευταίο της συναυλίας. Ενδιαμέσως η *Αφρικανίς* του Meyerbeer και αποσπάσματα από την οπέρα-comique *François les bas-bleus* των Fermin Bernicat και André Messager. Δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε τυχαίο το γεγονός ότι ο τελευταίος, κάποια χρόνια μετά την ολοκλήρωση αυτής της οπέρα-comique (1883), συνέδεσε το όνομά του, ως μαέστρος, με εκείνο του Wagner, μεταξύ άλλων γιατί ήταν ο πρώτος αρχιμουσικός που παρουσίασε στο Παρίσι ολόκληρη την βαγκνερική τετραλογία. Τέλος, το πρόγραμμα της συναυλίας των Ολυμπίων περιείχε και το βαλς του Καίσαρη *Toujours gaie* (= Πάντα χαρούμενη). Η παρουσία και ελληνικού έργου στη συναυλία και μάλιστα του αρχιμουσικού που βρισκόταν επικεφαλής δεν είναι βεβαίως κάτι το παράξενο, ειδικά δε η περίπτωση του Καίσαρη σχετίζεται άμεσα με την μουσική του Wagner, καθώς, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Κερκυραίος μουσικός συνέθεσε «μωσαϊκό» από τον *Lohengrin*.

Η εισαγωγή του *Rienzi* είχε παρουσιαστεί και στους εορτασμούς της εικοσιπενταετηρίδος του βασιλέως Γεωργίου και πάλι από τον Καίσαρη, δύο μήνες νωρίτερα. Για το γεγονός αυτό γράφτηκε μια πολύ ενδιαφέρουσα κριτική:

Ἐν τῶν ἀρίστων καὶ δυσκολωτάτων ἔργων τοῦ μεγίστου γερμανοῦ μουσουργοῦ τῶν τελευταίων τούτων χρόνων, R. Wagner. Ἡ δαιμόνιος αὕτη σύνθεσις ἐκπλήττει ἀληθῶς τὸν ἀκούοντα, καὶ θέτει τοῦτον εἰς ἀπορίαν, μὴ εἰξεύροντα εἰς τί πρέπει νὰ προσέξῃ εἰς τὴν δύναμιν καὶ τὴν ζωηρότητα τῆς διὰ τῶν ἤχων ἐκφράσεως τῶν νοημάτων, εἰς τὸν χρωματισμόν, εἰς τὴν σύνθεσιν, εἰς τὴν ἀρμονίαν, ἢ εἰς τὴν μετάβασιν τῶν μελωδιῶν ἀπὸ ὀργάνου εἰς ὄργανον καὶ ἀπὸ τοῦ ὑψηλοτάτου εἰς τὸν χαμηλότατον ἤχον· εἶνε, τέλος, ἐν τῶν ἀριστουργημάτων τῆς μουσικῆς καὶ εὐτύχημα ἀληθῶς εἰς τὰς Ἀθήνας ὅτι ἐπαρουσιάσθη περίστασις νὰ ἐκτελεσθῇ καὶ ἐνταῦθα τοιαύτη λαμπρὰ

<sup>1240</sup> Ἐφημερίς, 13.12.1888.

<sup>1241</sup> Ὁ.π., πρβλ. καὶ Νέα Ἐφημερίς, 13.12.1888.

σύνθεσις, ὑπὸ τόσον μεγάλου μουσικοῦ χοροῦ.<sup>1242</sup>

Ο Ιωσήφ Καίσαρης (1845-1923), ο πρεσβύτερος από τους δύο Κερκυραίους αδελφούς Καίσαρη, οι οποίοι ακολούθησαν παράλληλη πορεία στην σύνθεση αλλά και στην διεύθυνση ορχηστρών πνευστών οργάνων, παρουσίασε το «μωσαϊκό» του από τον βαγκνερικό *Lohengrin*, με τη «Μουσική του Πυροβολικού» τον Σεπτέμβριο του 1891. Ο Τύπος της εποχής συνέδεσε το γεγονός με την αναστάτωση που είχε προκαλέσει η παράσταση της όπερας αυτής στην γαλλική πρωτεύουσα:

Καθ' ἣν ἐποχὴν οἱ Παρίσιοι εἶνε ἀνάστατοι διὰ τὴν παράστασιν τοῦ θαυμασίου μελοδράματος *Λόεγκριν* τοῦ γερμανοῦ Βάγνερ, ὁ παρ' ἡμῖν φιλόπνοος ἀρχιμουσικὸς κ. Ἰω. Καίσαρης ἔγραψε μέγα μωσαϊκὸν ἐξ αὐτοῦ, διὰ νὰ δώσῃ καὶ εἰς ἡμᾶς, καθ' ὅσον τῷ εἶνε δυνατόν, μικρὰν ἰδέαν περὶ τοῦ ἀρίστου μελοδράματος. Τοῦτο θὰ παίξῃ ἡ μουσικὴ τοῦ πυροβολικοῦ τὴν Κυριακὴν, εἶνε δὲ καθ' ὅλα ἄξιον τῆς μεγάλης φήμης ἣν καθ' ὅλην τὴν Εὐρώπην κέκτηται ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου.<sup>1243</sup>

Το γεγονός για το οποίο γίνεται λόγος στην αρχή του κειμένου ήταν μια ακόμη παρισινή παράσταση του *Lohengrin* που έγινε δεκτή ως πολιτικό γεγονός, προκαλώντας αναταραχές έξω από το θέατρο και συνθήματα κατά του συνθέτη.<sup>1244</sup> Την ίδια εποχή, το 12<sup>ο</sup> τεύχος του μουσικού εντύπου *Εὐτέρπη* εξέδιδε το «Ἐπιθαλάμιον ἐκ τοῦ *Lohengrin* τοῦ Wagner», που σύμφωνα με την *Νέα Ἐφημερίδα*, «ἐσχάτως παιχθὲν ἐν τῇ Grand Opéra de Paris συνετάραξε τὴν Εὐρώπην».<sup>1245</sup>

Το αίτημα να παίζεται μουσική του Wagner παρέμενε σταθερό, παρά τη (ή χάρις στη) σχετική διάδοση της βαγκνερικής μουσικής. Σε κείμενο του 1889, οπότε καταγράφεται το ρεπερτόριο της επερχόμενης σαιζόν, διαβάζουμε:

Εἶνε ζήτημα καὶ αὐτὸ τώρα. Θᾶχῶμεν τοῦ χρόνου θέατρον, δηλαδὴ Ὀπερα, διότι παντοῦ αὐτὸ θὰ πῆ θέατρον, κυριολεκτικῶς, καὶ ποίαν, ἰταλικὴν ἢ γαλλικὴν; [...] Ὁ κ. Κωστόπουλος ὑπόσχεται νὰ φέρῃ θίασον ἰταλικοῦ μελοδράματος σπουδαιότατον [...]. Σᾶς δίδομεν καὶ τὸ μελοδραματολόγιόν του ἀπὸ τοῦδε. Ἀκούσατε: τὴν *Φλῶραν Μιράμπιλις*, τὴν ἐθνικὴν ἤγουν τοῦ Σαμάρα μας, τὸν Ὁθέλλον τοῦ Βέρδη, ὃν οὐκ εἶδον εἰσέτι αἱ Ἀθηναί, τοὺς *Οὐγενότους*, τὴν *Αἰδάν*, τὴν *Μάρθαν*, τὴν *Δινόραν*, τοὺς *Πουριτανούς*, τὸν *Φάουστ*, τὸν *Ριγκολέτον*. Ἡμεῖς θὰ ἠθέλαμεν ἀντὶ τῶν *Πουριτανῶν*, τὸν *Προφήτην* καὶ θὰ ἐτολμῶμεν νὰ ὑποδείξωμεν ὅτι καιρὸς εἶνε νὰ ἀκούσουν αἱ Ἀθηναί καὶ ὀλίγον Βάγνερ. Ἐὰν ἀπεπειρᾶτο φερ' εἰπεῖν τοῦ *Φλίγκεντεν Ὀλλαϊνδερ* [...].<sup>1246</sup>

<sup>1242</sup> Μ.Β., «Καλλιτεχνικὴ Κίνησις. Ὁ κ. Ἰ. Καίσαρης», *Ἀκρόπολις*, 20.10.1888.

<sup>1243</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 7.9.1891.

<sup>1244</sup> Για το ζήτημα της υποδοχής του Wagner στη Γαλλία πριν και μετά τον Γαλλογερμανικό πόλεμο βλ. J.-G. Prud'homme, *Richard Wagner et la France*, Maurice Senart, 1921, όπου σχολιάζονται τα γεγονότα των παρισινών αναταραχών με αφορμή τις παραστάσεις του *Lohengrin* και το 1887, αλλά και το 1891.

<sup>1245</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 5.10.1891.

<sup>1246</sup> «Τὸ θέατρον τοῦ χρόνου», *Ἀκρόπολις*, 28.1.1889.

Το σημαντικό αυτό άρθρο, που δίνει το στίγμα για τον ρόλο της όπερας την εποχή εκείνη («παντού αυτό θα πῆ θεάτρον»), αλλά και το ποιά όπερα θεωρούνταν εθνική (η *Flora Mirabilis* του Σαμάρρα), εκφράζει ένα αίτημα για ανανέωση του ρεπερτορίου («ἀντὶ τῶν Πουριτανῶν, τὸν Προφήτην») που κορυφώνεται με την «τολμηρή» πρόταση να ακουστεί και «ὀλίγος Βάγνερ». Και το αίτημα του δημοσιογράφου της *Ἀκροπόλεως* εισακούστηκε κατά λέξη, καθώς για πολλά ἔτη ἀκόμη «λίγος Βάγνερ» ακουγόταν.

Δύο μήνες αργότερα, το ίδιο ἔντυπο δημοσίευσε ἕνα κείμενο με τίτλο «Θὰ ἔχωμεν καὶ Βάγνερ»:

Αὐτὸ τὸ κονσέρτο τῆς κυρίας καὶ τοῦ κυρίου Ξανθοπούλου φαίνεται ὅτι θὰ εἶνε ἀπὸ τὰ περιφῆμα τῶν περιφῆμων. Κατὰ νεωτέρας πληροφορίας θὰ παιχθῆ καὶ Βάγνερ, ἀπὸ δύο μάλιστα κλειδοκῦμβαλα. Οἷα εὐφροσύνη! Καὶ τί Βάγνερ! τὸ προσγειώτερον ἀπὸ ὅλα μελόδραμά του καὶ δ' ἀκοᾶς ἀβαγνερίστους ἐπομένως τὸ καταλληλότερον. Τὸ εἶπαμεν *Τανχῶϋζερ!*<sup>1247</sup>

Ο φιλικός για τις «ἀβαγνερίστες ἀκοές» *Tannhäuser* ἦταν, χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο δημοφιλέστερα ἔργα του Wagner, με τὸν *Lohengrin* νὰ ἔρχεται στη δεύτερη θέση και, ἀπὸ μια στιγμή και πέρα, νὰ διεκδικεῖ τὰ πρωτεῖα στην συχνότητα ἐμφάνισης σε προγράμματα συναυλιῶν. Με τὸν καιρό, τὸ βαγκνερικό ρεπερτόριο διευρυνόταν ὅλο και περισσότερο. Στις 15 Φεβρουαρίου του 1890 ἡ *Ἐφημερίς* διαφήμιζε ἐπικείμενη συναυλία του παλαιοῦ μαθητῆ του Ωδείου Ἀθηνῶν, Ἀλκιβιάδῃ Ἀνεμογιάννη, περιγράφοντας τὸ πρόγραμμα ὡς «πλήρες ἐκλεκτῶν, δυσκόλων καὶ καινοφανῶν τεμαχίων ἐκ τῶν τοῦ Βάγνερ». <sup>1248</sup> Ἀλλὰ τὸ βράδυ της 10<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου, δὲν ἔπαιξε μόνο ο Ἀνεμογιάννης ἐκλεκτά, δύσκολα και καινοφανή τεμάχια του Wagner, ἀλλὰ και ἡ Σοφία Τσίλλερ (ἡ κόρη του Γερμανοῦ ἀρχιτέκτονα και μαθήτρια του Ωδείου), «μουσουργ[οῦσε] ἐπὶ τοῦ κλειδοκυμβάλου της ὡς ἐμπνευσμένη ἰέρεια. Ἀπ[έφευγε] τὰς πεπατημένεας τρίβους καὶ ἀγαπ[οῦσε] νὰ διατρίβῃ εἰς τὰς ὑψηλὰς κορυφὰς τῆς τέχνης» σε ἕνα πρόγραμμα ὅπου «ὁ *Δακτύλιος τοῦ Νιβελοῦγγεν* καὶ ἡ *Βαλκυρία* τοῦ δαιμονίου Βάγνερ ὡς καὶ ἄλλαι ἠπιώτεραι συνθέσεις» ἐκτελέστηκαν «μετὰ θαυμαστῆς ἀκριβείας καὶ δεξιότητος καὶ ζωῆς». <sup>1249</sup> Ὅπως εἶδαμε, τὸ Ωδεῖο Ἀθηνῶν ἀποτελέσει ἕναν χώρο στον ὁποῖο ἀπὸ νωρὶς θεραπεύτηκε ἡ μουσικὴ του Wagner, γεγονός, βεβαίως, ἰδιαίτερος σημαντικό, δεδομένου ὅτι ἡ βασικὴ δραστηριότητα του Ωδείου δὲν ἦταν οἱ συναυλίες, ἀλλὰ ἡ πρωτογενὴς μουσικὴ ἐκπαίδευση.

Παρά τὴν αρκετὰ συχνὴ παρουσία της μουσικῆς του Wagner σε προγράμματα συναυλιῶν, ἡ ἀληθινὴ γνωριμία του ἀθηναϊκοῦ κοινού με τὸν συνθέτη θὰ μποροῦσε νὰ συντελεστεῖ μόνο μέσα ἀπὸ μια πλήρη σκηνικὴ παρουσίαση ολόκληρου ἔργου του. Οἱ προσπάθειες – ἀλλὰ και οἱ προσδοκίες – για κάτι τέτοιο χρονολογούνται τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1891. Τὸν Σεπτέμβριο του ἔτους αὐτοῦ, ὁ γαλλικὸς μελοδραματικὸς θίασος που ἐπισκεπτόταν τὴν Ἀθήνα δημοσίευσε τὸν κατάλογο των

<sup>1247</sup> «Θὰ ἔχωμεν καὶ Βάγνερ», *Ἀκρόπολις*, 4.3.1889.

<sup>1248</sup> *Ἐφημερίς*, 15.2.1890.

<sup>1249</sup> *Ο.π.*, 21.2.1890.

έργων που επρόκειτο να ανεβάσει τη σαιζόν εκείνη (1891-1892). Ανάμεσα στα έργα εμφανιζόταν και ο *Lohengrin*.<sup>1250</sup> Μέχρι τις αρχές του 1892, και ενώ οι παραστάσεις του θιάσου είχαν ξεκινήσει και έβαιναν καλώς, δεν εντοπίζεται άλλη σχετική πληροφορία. Όμως τον Φεβρουάριο του 1892, το θέατρο δημοσίευσε εκ νέου έναν κατάλογο με το οπερολόγιο, στο οποίο εμφανιζόταν και πάλι ο *Lohengrin*,<sup>1251</sup> και μάλιστα διευκρινιζόταν ότι θα παιζόταν δύο φορές<sup>1252</sup> (καθώς άλλες όπερες επρόκειτο να ανέβουν για μια βραδιά και άλλες για δύο), ενώ λίγες ημέρες μετά, δημοσιεύθηκε και σχετικό σχόλιο, που επεσήμαινε ότι «ὑπὸ τοῦ γαλλικοῦ θιάσου μελετ[όνταν] ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ τὸ ἄριστον τοῦ Βάγνερ μελόδραμα *Lohengrin*».<sup>1253</sup> Μάλιστα το Ἄστυ τοποθετούσε το ανέβασμα αυτό την «προσεχῆ ἑβδομάδα», εκφράζοντας την ευχή να μη «λείψη ἄνθρωπος ἀπὸ τὸ θέατρον κατὰ τὴν ἐσπέραν ἐκείνην», καθώς ἄλλωστε «περὶ τῆς ἐπιτυχίας τοῦ ὁποίου δύνανται τις νὰ ἐγγυηθῆ ἀπὸ τοῦδε».<sup>1254</sup> Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ ὥρα του *Lohengrin* δεν είχε ἐρθεῖ ἀκόμη, καθώς, τὴν ἐπόμενη ἐβδομάδα ὁ ἱμπρεσσάριος του γαλλικοῦ μελοδραματικοῦ θιάσου ἀναγκάστηκε νὰ «ἀναστείλῃ τὰς πληρωμὰς καὶ ὡς ἐκ τούτου ἀπέβη ἀδύνατος ἢ ἐξακολούθησις τῶν παραστάσεων».<sup>1255</sup>

Το αθηναϊκό κοινό ἐπρεπε νὰ ἀρκεστεῖ στα ἀποσπάσματα ἀπὸ ἔργα του Γερμανοῦ συνθέτη σε συναυλίες που ὅμως κάλυπταν μέχρι ἕναν βαθμὸ τις ἀνάγκες γιὰ βαγκνερικά ἀκούσματα. Ἐτσι, τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχὴ (τὸν Μάρτιο του 1892), στὴν αἴθουσα του Θεάτρου Ποικιλιῶν δόθηκε συναυλία που σημεῖωσε μεγάλη καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία, τέτοια που οδήγησε τὴν Ἐφημερίδα νὰ γράψῃ πως «αἱ Ἀθηναὶ δύνανται νὰ καυχῶνται ὅτι παρέχουσι τοιαύτας πνευματικὰς ἀπολαύσεις αἵτινες τοσοῦτον συνήθεις εἰς τὰ κέντρα τοῦ πεπολιτισμένου δυτικοῦ κόσμου, παρ' ἡμῖν κατὰ μικρὸν μόνον εἰσάγονται εἰς τὰ ἥθη τῆς κοινωνίας καὶ καθίστανται ἀληθῶς ἔθνηκαί».<sup>1256</sup> Στὴ συναυλία αὐτὴ «ἡ κ. Μπέκμανν ἔψαλε μετ' ἀκριβείας καὶ σταθερότητος μουσικὴν τοῦ Βάγνερ, δεσπόζουσα θαυμασίας φωνῆς».<sup>1257</sup>

Τὸν Οκτώβριο του 1892, κατὰ τὴ διάρκεια του ἐπίσημου γεύματος που δόθηκε στα ἀνάκτορα γιὰ νὰ εορταστοῦν οἱ ἀργυροὶ γάμοι του βασιλικοῦ ζεύγους, παίχτηκαν καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν *Lohengrin* καὶ τὸν *Tannhäuser* του Wagner. Ἡ ἐφημερίδα *Ἀκρόπολις* που κατέγραψε τὸ γεγονός τὴν ἐπομένη, ἀπέδωσε ἐκ παραδρομῆς τὰ δύο ἔργα στὸν Meyerbeer, κάτι που ἀνώνυμος συντάκτης τῆς ἐφημερίδος Ἐφημερίς χαρακτήρισε «ἀδικαιολόγητη σύγχυση» (μεταγράφω τὰ ονόματα τῶν ἔργων καὶ συνθετῶν χωρὶς sic) :

Ἐν τῇ συναδέλφω Ἀκροπόλει χθὲς ἐδημοσιεύθη τὸ πρόγραμμα τῶν μουσικῶν

<sup>1250</sup> «Μέγα Θέατρον Ἀθηνῶν. Γαλλικὸς Μελοδραματικὸς Θιάσος», *Νέα Ἐφημερίς*, 29.9.1891.

<sup>1251</sup> «Γνωστοποίησις μεγάλου θεάτρου Ἀθηνῶν», *ὁ.π.*, 11.2.1892, «Θεατρικά. Ἔργα ὑπὸ μελέτην», *Τὸ Ἄστυ*, 3-4.3.1892.

<sup>1252</sup> «Γνωστοποίησις μεγάλου θεάτρου Ἀθηνῶν», *Ἐφημερίς*, 8.2.1892, «Θέατρον καὶ Καλλιτεχνία. Γαλλικὸν μελόδραμα», *ὁ.π.*, 12.2.1892.

<sup>1253</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 4.3.1892.

<sup>1254</sup> *Τὸ Ἄστυ*, 3-4.3.1892.

<sup>1255</sup> «Ἡ διακοπὴ τῶν παραστάσεων τοῦ Μελοδράματος», *Ἐπιθεώρησις*, 11.3.1892.

<sup>1256</sup> «Ἡ συναυλία τοῦ κ. Οὔγγερ», *Ἐφημερίς*, 15.3.1892.

<sup>1257</sup> *Ὁ.π.*

τεμαχίων, ἅτινα ἐξετέλεσεν ἡ μουσικὴ διαρκούντος τοῦ γεύματος, ἐν τῷ προγράμματι δὲ τούτῳ φέρονται τὰ ἀκόλουθα τεμάχια: «Loengrin par Meyerbeer», «Tanhäuser par Mayerbeer». Τί διάβολον οἱ συντάπτοντες τὰ ἐπίσημα αὐτὰ μουσικὰ προγράμματα τόσον ὀλίγον προσέχουν ὥστε τὰ δύο περιλάλητα μελοδράματα τοῦ Βάγνερ, δι' ἃ τόσος πάταγος ἀπὸ δεκάδων ἤδη ἐτῶν γίνεται νὰ ἀποδίδωνται εἰς τὸν Meyerbeer; Ἡ μουσικὴ αὐτὴ σύγχυσις εἶνε ἀδικαιολόγητος, δημοσιευομένη δὲ προκαλεῖ τὰ σκώμματα ὄλων διότι δὲν πιστεύωμεν νὰ ὑπάρχη ἄνθρωπος ὅπως ὅποτε μορφωμένος ὅστις νὰ ἀγνοῇ ὅτι ὁ *Λόεγκριν* καὶ ὁ *Τανγκχόϊζερ* εἶνε τοῦ Βάγνερ, μόνον δὲ οἱ συντάκται τῶν μουσικῶν προγραμμάτων δὲν τὰ ἐνθυμοῦνται.<sup>1258</sup>

Ο δαίμων του τυπογραφείου και ὄχι οἱ συντάκτες του προγράμματος της συναυλίας θα πρέπει να ευθυνόταν για τη λαθησμένη απόδοση των βαγκνερικών έργων στον Meyerbeer (η χειρόγραφη απόδοση του ονόματος του Wagner θα μπορούσε εύκολα να μπερδευτεί με εκείνη του Meyerbeer, ενώ δεν είναι τυχαίο πως και τα δύο έργα αποδίδονται στον ίδιο συνθέτη, ο οποίος, σημειωτέον, στο γεμάτα τυπογραφικά λάθη δημοσίευμα της *Ἀκροπόλεως*,<sup>1259</sup> γράφεται και τις δύο φορές με «e»: Meyerbeer και ὄχι τη μια με «e» και την ἄλλη με «a», ὅπως στην μεταγραφή του δημοσιεύματος ἀπὸ την *Ἐφημερίδα*). Σε κάθε περίπτωση, ἡ ιδιαίτερη σημασία αὐτοῦ τοῦ ἀρθροῦ ἐγκεῖται στην μεγάλη ἀπορία τοῦ συγγραφέα τοῦ για τὴν ἀγνοία τῆς πατρότητας αὐτῶν τῶν δύο βαγκνερικών ἐργῶν.

Μετά τὴν πρώτη (πιθανόν) ἀποτυχημένη προσπάθεια νὰ ἀνέβει ὁ *Lohengrin* στην Αθήνα, τὸ ζήτημα ἐπανήλθε και τὴν ἐπόμενη σαιζόν. Τον Σεπτέμβριο τοῦ 1892, ὁ *Lohengrin* ἐμφανιζόταν – και πάλι – στο ἐπερχόμενο ρεπερτόριο τοῦ γαλλικοῦ,<sup>1260</sup> ἀλλὰ και τοῦ ἰταλικού<sup>1261</sup> μελοδραματικοῦ θιάσου που θα ἐπισκεπτόταν τὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα τὸ φθινόπωρο τοῦ 1892 και τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1893 ἀντιστοίχως. Και παρὰ τις ἀυξημένες προσδοκίες για τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἐργου αὐτοῦ στο ἀθηναϊκὸ σανίδι (ἀπὸ δύο διαφορετικούς θιάσους), ὁ *Lohengrin* και πάλι δὲν ἀνέβηκε. Ὅμως δὲν ἀποκλείεται νὰ σχετίζονται με τὸ παρ' ὀλίγον ἀνέβασμα τοῦ ἐργου αὐτοῦ ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ μελοδραματικὸ θίασο τὴν Ἀνοιξὴ τοῦ 1893, οἱ συναυλίες που ἔδωσε τὴν ἴδια ἐποχὴ στον «Παρνασσό», ὁ Ρώσος βαρύτονος Oskar Kamionsky (1869-1917), μέλος τοῦ ἰταλικού θιάσου, στις οποίες, ἐκτὸς ἀπὸ belcanto, τὴν ἀρία τοῦ Ταυρομάχου ἀπὸ τὴν *Carmen* και ἀρίες τοῦ Tchaikovsky στα ρώσικα,<sup>1262</sup> τραγούδησε και ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν

<sup>1258</sup> «Μουσικὴ σύγχυσις», *Ἐφημερίς*, 19.10.1892.

<sup>1259</sup> «Τῆς Ἡμέρας. Οἱ ἀργυροὶ γάμοι», *Ἀκρόπολις*, 18.10.1892. Δὲν εἶναι τυχαίον πως ἐκτὸς ἀπὸ τα λάθη στα ονόματα τῶν ἐργῶν, ἀκόμη και τὸ ὄνομα τοῦ Σάιλερ γράφεται μια φορὰ στα ἐλληνικά και μια στα γερμανικά (Seiler), γεγονός που δηλώνει ἕνα μάλλον ἀφρόντιστο και βιαστικὸ δημοσίευμα.

<sup>1260</sup> «Τὸ χειμερινὸν Θέατρον», *Ἐφημερίς*, 25.9.1892.

<sup>1261</sup> «Τὸ θέατρον τῆς Ἀνοιξεως», *Νέα Ἐφημερίς*, 27.9.1892, «Ἴταλικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν», *Ἐφημερίς*, 9.10.1892, «Θεατρικά. Ἡ ἐαρινὴ περίοδος τοῦ ἰταλικού μελοδραματος. Ὁ θίασος», *Τὸ Ἄστυ*, 26-27.11.1892. Βλ. και «Θέατρον και Καλλιτεχνία. Ἐαρινὴ περίοδος. Ἴταλικὸν Θέατρον», *Ἐφημερίς*, 27.2.1893.

<sup>1262</sup> Ἡ ὁμορφή φωνῆ τοῦ Kamionsky σώζεται μέχρι σήμερα, μεταξύ ἄλλων, και σε ἀρία ἀπὸ τὸν *Eugeni Onegin* τοῦ Tchaikovsky στα ρώσικα, σε ηχογράφηση τοῦ 1905 ([www.youtube.com/watch?v=XA1qxNoj](http://www.youtube.com/watch?v=XA1qxNoj))



*Tannhäuser*,<sup>1263</sup> το οποίο και «κατήρσε δὲ εἰς τὸ κοινόν».<sup>1264</sup>

Αν και ἡ ὥρα του *Lohengrin* δεν εἶχε ἐρθεῖ ἀκόμη για τὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα, και τὸ ἀθηναϊκὸ κοινόν, φαίνεται πως συνέβη κάτι ἀντίστροφο. Ὁ Ἕλληνας τενόρος, παλαιὸς μαθητὴς του Ὁδείου Ἀθηνῶν και καλλιτέχνης με διεθνή καριέρα, Ἰωάννης Ἀποστόλου (1862-1905), «Λοεγκρῖνος θαυμάσιος λόγω δυνάμεως φωνῆς, ἀσφαλοῦς τονίσεως, λεπτότητος αἰσθήματος και κράτους τῆς σκηνῆς», ἐδρεψε «δάφνας θαλερὰς [...] ἐν Τουρίνω».<sup>1265</sup> Ὅπως εἶδαμε, στο δεῦτερο κεφάλαιο, ὁ Ἀποστόλου ταυτίστηκε με τὸν βαγκνερικό ἥρωα, και ἕναν χρόνο μετὰ τὴν ἐπιτυχία του στον ρόλο του *Lohengrin* στο Τορίνο, «εἰκὼν τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου λῖαν ἐπιτυχῆς [ἦτο] ἐκτεθειμένη ἐν τῷ πιλοπωλείῳ τοῦ κ. Κασδόνη κατὰ τὴν ὁδὸν Σταδίου ἐναντι τῶν βασιλικῶν σταύλων»,<sup>1266</sup> με τὸν Ἀποστόλου να «εἰκονίζεται ἐν μεγαλοπρεπεῖ στάσει τοῦ μελοδράματος τοῦ Βάγνερ *Λόεγκριν*»,<sup>1267</sup> ἐνῶ ὁ συντάκτης τῆς *Νέας Ἐφημερίδος* παρότρυνε τὸν κόσμο να ἐπισκεφθεῖ τὸ πιλοπωλεῖο για να δεῖ τὸ πορτραῖτο του Ἀποστόλου-*Lohengrin*.

Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ, τὸν Μάρτιο του 1894, ὁ Γερμανὸς πιανίστας Albert Friedenthal (1862-1921) ἐπισκέφθηκε τὴν Ελλάδα και ἐδωσε δύο ρεσιτάλ στην αἴθουσα του Ὁμίλου Φιλομούσων. Οἱ ἐφημερίδες *Ἐφημερίς* και *Τὸ Ἄστυ* κάλυψαν τὸ γεγονός με ἕναν ἰδιαίτερο τρόπο. Τὴν 21<sup>η</sup> Μαρτίου, τὸ πρωινὸ τῆς δεύτερης ἀπὸ τις δύο βραδιῆς ρεσιτάλ, ἀμφότερες οἱ ἐφημερίδες δημοσίευσαν δύο παρόμοια κείμενα στα οποία περιγραφόταν ἡ ἐπικείμενη συναυλία:

Ἡ μουσικὴ ἀπόλαυσις εἰς ἣν καλεῖ ἀπόψε τὸ ἀθηναϊκὸν κοινόν ὁ διακεκριμένος κλειδοκυμβαλιστὴς Ἀλβέρτος Φρεΐδενταλ ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ Ὁμίλου τῶν Φιλομούσων, εἶνε ἐκ τῶν σπανίων διὰ τὰς Ἀθήνας, οὐ μόνον λόγω ἐκτελέσεως ἀλλὰ και λόγω συναρμολογήσεως τοῦ προγράμματος,<sup>1268</sup>

ἐγραφε ἡ *Ἐφημερίς*, ἐνῶ τὸ *Ἄστυ* σημείωνε:

Τὴν ἐσπέραν τῆς σήμερον δίδει τὴν δευτέραν και τελευταίαν αὐτοῦ μουσικὴν ἐσπερίδα εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Ὁμίλου τῶν Φιλομούσων, ὁ διακεκριμένος καλλιτέχνης κ. Φρεΐδενταλ, ὅστις θὰ παίξῃ αὐτὴν τὴν φορὰν ἐκ τοῦ ἰδίου του πιάνου, συστήματος Μπεχσταϊν. Τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας εἶνε πλουσιώτατον και τὰ τεμάχια ἐξαιρετικῶς ἐκλεκτά.<sup>1269</sup>

---

L-k, τελευταία πρόσβαση: 12.8.2016). Εἶναι πολὺ πιθανόν στη συναυλία του Παρνασσού ὁ Ρώσος βαρῦτονος να τραγοῦδησε και τὴν ἀρία αὐτὴ του *Onegin*.

<sup>1263</sup> «Θέατρον και Καλλιτεχνία. Ἡ συναυλία τοῦ κ. Καμιόνσκη», *Ἐφημερίς*, 29.4.1893, *Νέα Ἐφημερίς*, 30.9.1893, «Ἡ συναυλία τοῦ κ. Καμιόνσκη», *Ἐφημερίς*, 6.5.1893, «Ἡ ἀποχαιρετιστήριος συναυλία τοῦ κ. Καμιόνσκη», *Ἐφημερίς*, 7.5.1893,

<sup>1264</sup> «Θεατρικά. Ἡ ἐν τῷ "Παρνασσῶ" χθεσινὴ συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 28-29.4.1893.

<sup>1265</sup> *Ἐφημερίς*, 29.9.1893.

<sup>1266</sup> «Ἰωάννης Ἀποστόλου», *Νέα Ἐφημερίς*, 5.5.1894.

<sup>1267</sup> Ὁ.π.

<sup>1268</sup> «Ἡ Ἐσπερίς τοῦ κ. Φρεΐδενταλ», *Ἐφημερίς*, 21.3.1894.

<sup>1269</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ. Ἡ συναυλία τοῦ Φρεΐδενταλ», *Τὸ Ἄστυ*, 21.3.1894.

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα δύο δημοσιεύματα είναι η περιγραφή του προγράμματος που επρόκειτο να παρουσιάσει ο Γερμανός πιανίστας:

Εἰς τὸ πρῶτον μέρος, οἱ ἀκροαταὶ τοῦ περιφήμου ἀληθῶς κλειδοκυμβαλιστοῦ θὰ θαυμάσουν ἰδίως τὴν ἐκτέλεσιν ὠραίας σκηνῆς ἐκ τῆς πρώτης πράξεως τοῦ μελοδράματος τοῦ Βάγνερ *Le Vaisseau Fantôme*, διασκευασθεῖσαν παρὰ τοῦ ἰδίου, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἐκ τῆς θαλάσσης τρικυμία, αἱ θύελλαι καὶ τὰ μαινόμενα κύματα, τὸ ἄσμα τοῦ πιλότου καὶ ἡ προσέγγις τοῦ Ἰπταμένου Ὀλλανδοῦ διαδοχικῶς ἀπὸ τῶν πλήκτρων τοῦ πιάνου θ' ἀντηχήσουν μὲ τὴν ὑψηλὴν μελωδίαν καὶ ἁρμονίαν, τὴν ὁποίαν ἀπεκάλυψε μόνος ὁ Βάγνερ,<sup>1270</sup>

ὅπως ἔγραφε το Ἄστν, ἐνῶ ἡ Ἐφημερίς γινόταν ἀκόμη πιο λεπτομερής:

Τὸ πρῶτον τεμάχιον, ὅπερ ὁ διακεκριμένος μουσουργὸς θὰ παίξῃ ἐπὶ τοῦ κλειδοκυμβάλου εἶνε ὠραιότατη σκηνὴ ἐκ τῆς πρώτης πράξεως τοῦ *Πετῶντος Ὀλλανδοῦ* τοῦ Βάγνερ, ἐν ἣ ἡ μουσικὴ ἀπεικονίζει ζωντανὰ ὀλόκληρον τὴν ἐπὶ τῆς σκηνῆς δρᾶσιν. Εἰς ἀπόκρημνον ὄρμισκον εὐρίσκεται τὸ πλοῖον τοῦ Νορβηγοῦ Δάλλαδ· φρικαλέα καταιγὶς κυριαρχεῖ τοῦ πελάγους. Ὁ πλοηγὸς εὐρίσκεται μόνος ἐπὶ τοῦ καταστρώματος τοῦ πλοίου, ἐκτελῶν τὴν φρουράν. Ψάλλει ἄσμα διὰ τὴν ἐρωμένην του, ἡ ὁποία εὐρίσκεται εἰς τὸν ἀπώτατον βορρᾶν. Ἡ κόπωσις τὸν καταλαμβάνει καὶ ἀποκοιμᾶται. Αἴφνης ὑπὲρ τὸ ὕδωρ πλοῖον μὲ ἐρυθρὰ ἰστία καὶ μαύρους ἰστούς αἰωρεῖται. Εἶνε ὁ Πετῶν Ὀλλανδός. Σταματᾷ σιμὰ εἰς τοῦ Νορβηγοῦ πρὸ τῆς ἀγκύρας. Μὲ βραδὺ βῆμα προχωρεῖ ὁ πλοαρχὸς του πρὸς τὴν ξηράν. Αὐτὴ εἶνε ἡ σκηνή, τὴν ὁποίαν οἱ ἀκροαταὶ θὰ ἰδοῦν ζωντανήν, ἀλλὰ παριστωμένην διὰ τῶν ἤχων τῆς μεγαλοφυοῦς συνθέσεως τοῦ Βάγνερ.<sup>1271</sup>

Δύσκολα θα μπορούσε κανείς να αποδώσει λεκτικά, με πιο παραστατικό τρόπο, την έννοια της περιγραφικής μουσικής που εκφράζουν τα παραπάνω αποσπάσματα και δεν είναι τυχαίο ότι και τα δύο δημοσιεύματα – και μάλιστα για πρώτη φορά – μιλούν για κάτι που οι θεατές θα δουν «ζωντανά» αποδιδόμενο με «ήχους». Το γεγονός της ύπαρξης περισσότερων του ενός δημοσιεύματος που περιγράφουν ακριβώς το ίδιο πράγμα (και δεδομένου ότι και τα δύο άρθρα κυκλοφόρησαν την ίδια ημέρα, γεγονός που αποκλείει το ενδεχόμενο το ένα να ἀντλήσει στοιχεία από το ἄλλο) οδηγούν στη σκέψη ότι ο περί περιγραφικής μουσικής λόγος θα πρέπει να αποδοθεί σε κάποιου είδους δελτίο τύπου που δόθηκε στους δημοσιογράφους από τον ίδιο τον Friedenthal, ή πιθανότερα να ἀντλήθηκε από το πρόγραμμα της συναυλίας (ή και τα δύο). Προγράμματα αυτής της συναυλίας δεν κατάφερα να το εντοπίσω, βρήκα όμως ένα αντίστοιχο πρόγραμμα από συναυλία του ίδιου καλλιτέχνη στο Ωδεῖο Ἀθηνῶν τον Μάρτιο του 1903 (την ίδια ακριβώς εποχή που η Αθήνα δεξιώθηκε και τον *Lohengrin*) στο οποίο περιγράφεται, με τον ίδιο τρόπο το συγκεκριμένο ἔργο που

<sup>1270</sup> Ο.π.

<sup>1271</sup> «Ἡ Ἐσπερίς τοῦ κ. Φρεΐδενταλ», *Ἐφημερίς*, 21.3.1894.

παρουσίασε ο Γερμανός πιανίστας και πάλι στο αθηναϊκό κοινό:

Scène de Tempête. *Vaisseau Fantôme* (Le vaisseau du Norvégien à l'ancre. Tempête dans la mer. Les matelots chantent dans leur travail; ils se retirent. Le pilote reste seul au gouvernail et chante une romance de son amour lointain pendant que la tempête continue et de temps en temps menace de briser le vaisseau. Il s'endort. Tout à coup un vaisseau aux mats rouges et aux voiles noires apparaît et se met à côté du Norvégien, c'est l'Hollandais volant. Lentement son capitaine mystérieux descend à terre).<sup>1272</sup>

Τα εξαιρετικά σχόλια για τις ερμηνείες βαγκνερικής μουσικής λάμβαναν όμως και Έλληνες καλλιτέχνες, όπως η Σοφία Τσίλλερ για την εκτέλεση της εισαγωγής του *Tannhäuser* στη μεταγραφή για πιάνο του Liszt στη συναυλία του Ωδείου της 17<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1894. «Όλη τέχνη, ρυθμός, ψυχή και έμπνευσις»<sup>1273</sup> χαρακτηρίστηκε η νεαρή κλειδοκυμβαλίστρια, ενώ ο κριτικός της *Έφημερίδος* σημειώνει: «Τί κόσμος τρυφής, έρώτων, άβύσσων, τί ώκεανός έλευθέρων μελωδιών [...] εκείνος ό *Ταγχόϋζερ*, τόν όποϊον δεινώς διηρμήνευσεν έπί τοϋ κλειδοκυμβάλου της»,<sup>1274</sup> θυμίζοντας για άλλη μια φορά την έννοια της περιγραφικότητας της μουσικής.

Λίγους μήνες αργότερα, το καλοκαίρι του 1895, η προσθήκη αποσπάσματος από τον *Rienzi* στο βαγκνερικό ρεπερτόριο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών έγινε ασμένως δεκτό από την *Νέα Έφημερίδα*:

Χθές έν Φαλήρω ή μουσική τής Φιλαρμονικής Αθηνών, μεταξύ τών άλλων έκλεκτών τεμαχιών, τά όποϊα παιανίζει καθ' έκάστην, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, έπαιξε και μίαν τών δυσκολότερων συμφωνιών [= εισαγωγών], τήν *Rienzi* τοϋ Wagner. Συγχαίρομεν άπό καρδίας τó σωματεϊον τοϋτο διά τās προόδους, άς τελευταϊον έκαμε τó μουσικόν αυτής σῶμα, τοϋτο δέ όφείλεται βεβαίως εις τόν γνωστόν παρ' ήμϊν κ. Άνδ. Σάϊλλερ, τοϋ όποϊου ή ίκανότης παρὰ πάντων όμολογεϊται.<sup>1275</sup>

Η φράση «μεταξύ τών άλλων έκλεκτών τεμαχιών, τά όποϊα παιανίζει καθ' έκάστην, *Lohengrin*, *Tannhäuser*», μαρτυρεί ότι πλέον το 1895, τα δύο αυτά βαγκνερικά έργα είχαν καθιερωθεί στο ρεπερτόριο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών.

Ένα χρόνο αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 1896, επισκέφθηκε τη χώρα μας ο Ernst Temple Hargrove (1870-1939), ο Άγγλος θεοσοφιστής φιλόσοφος, ο οποίος είχε μόλις διαδεχθεί τον William Quan Judge (1851-1896) στο τιμόνι της Αμερικανικής Θεοσοφικής Εταιρείας, της οποίας ο τελευταίος είχε υπάρξει και ιδρυτής. Ο Hargrove μίλησε στον Παρνασσό την 19 Σεπτεμβρίου 1896, σε μια αίθουσα η οποία ήταν

<sup>1272</sup> Πρόγραμμα της 9<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903. Αρχείο Ωδείου Αθηνών, Φάκελος Προγραμμάτων σαιζόν 1902-1903.

<sup>1273</sup> «Η προχθεσινή συναυλία τοϋ Ωδείου», *Έφημερίς*, 19.12.1894.

<sup>1274</sup> Ο.π.

<sup>1275</sup> *Νέα Έφημερίς*, 28.8.1895.

καταλλήλως διακοσμημένη. Όπως αναφέρει σε σχετικό άρθρο του ο Επισκοπόπουλος:

ἔτυχε νὰ εἶνε Ἀμερικανοὶ οἱ θεοσοφισταὶ καὶ νὰ διακοσμήσουν, ἔνεκα τούτου, πανηγυρικῶς τὴν αἴθουσαν καὶ νὰ κρεμάσουν παντοῦ συμπλέγματα σημαίων καὶ νὰ φορέσουν φράκα καὶ νάναρτήσουν τὸ ἐξ ἐρυθροῦ βελούδου λάβαρόν των μὲ τὰ σύμβολα τοῦ ὄφραως, τῆς πεντάλφας καὶ τοῦ αἰγυπτιακοῦ σταυροῦ – ἤτοι τῆς αἰωνιότητος, τῆς ἐναλλαγῆς καὶ τῆς ἀγάπης – μὲ τὴν χρυσὴν πομπωδεστάτην διαδοχικὴν ἐπιγραφὴν «Ἀλήθεια, Ζωή. Ἀπολύτρωσις διὰ τὴν ἀποτεθαρομένην ἀνθρωπότητα», ὅπως ἡ τριώρος των συνδιάλεξις γίνη ἀνεκτῆ.<sup>1276</sup>

Ἐνῶ

καὶ ἡ μουσικὴ, τὴν ὁποίαν ἐφευρετικώτατα προσήρτησαν εἰς τὴν ὁμιλίαν· ὁ Βάγνερ, ὁ Μπετόβεν καὶ ὁ Σοπέν, οἱ ὁποῖοι μετεμόρφωσαν εἰς ἐσπερίδα τὴν εὐσεβεστάτην συνδιάλεξιν, ἐκόλασε πολὺ τὸ ἀνιαρὸν τῆς διδασκαλίας.<sup>1277</sup>

Ο Hargrove, ἀν καὶ βρισκόταν στὴν πλέον δημιουργικὴ φάση τῆς πορείας του – τὴν ἴδια ἐποχὴ ἀρχισε νὰ ἐκδίδει ἀλλὰ καὶ νὰ ἀρθρογραφεῖ, στὸ περιοδικό *Theosophy* – δὲν κατάφερε νὰ παρασύρει τὸ ἀθηναϊκὸ κοινό, τὸ ὁποῖο διασκέδασε ἀπὸ τὸ «ὄλον θέαμα, ἀλλὰ πολὺ ὀλίγον ἐφωτίσθη», καθὼς «δὲν ἤρχετο διόλου εἰς ἐποχὴν ὄριμον καὶ προητοιμασμένην».<sup>1278</sup> Ἡ ὥρα τοῦ θεοσοφισμοῦ δὲν εἶχε ἐρθεῖ γιὰ τὴν Ελλάδα, ὅπως σημειώνει ὁ Ἕλληνας κριτικὸς, μὲ ἀποτέλεσμα ἡ βραδιά μύησης νὰ γίνῃ μιὰ μουσικοφιλολογικὴ ἐσπερίδα, στὴν ὁποία ἀκούστηκε καὶ μουσικὴ τοῦ Wagner.

Δύο μῆνες ἀργότερα, τὸν Νοέμβριον τοῦ 1896, ἐφταναν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη εἰδήσεις γιὰ τὴν ἐκεῖ ἐπερχόμενη παράσταση τοῦ *Lohengrin* ἀπὸ γαλλικὸ μελοδραματικὸ θίασο. Οἱ πρόβες εἶχαν ξεκινήσει, καθὼς ἤδη ἀνακοινωνόταν πῶς: «Τῆ Δευτέρᾳ ἀργία [στὸ θέατρο] ἔνεκα τῶν δοκιμῶν τοῦ *Lohengrin* δοθησομένου ὀριστικῶς τῇ προσεχεῖ Τρίτῃ, ὡς παράστασις κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ θιάσου».<sup>1279</sup> Ὁ γαλλικὸς αὐτὸς θίασος ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ διεύθυνση τοῦ Saillard, εἶχε ἤδη ἀνεβάσει ἀρκετὰ ὅπερες καὶ ὀπερέτες (*Guillame Tell* τοῦ Rossini, *Cœur et la Main* τοῦ Lecocq, *Mascotte* τοῦ Audran, *Lucia di Lammermoor* τοῦ Donizetti, *Miss Helyett* τοῦ Audran, *Samson et Dalida* τοῦ Saint-Saëns, *Carmen* τοῦ Bizet, *Robert de Diable* τοῦ Meyerbeer) στὸ θέατρο «Μνηματακίων» τῆς πόλης, καὶ φαινόταν ἔτοιμος νὰ ἀποχωρήσει, ὅταν τὴν Τετάρτῃ 6/18 Νοεμβρίου, δηλαδὴ τὴν ἐπομένη τῆς ἡμέρας κατὰ τὴν ὁποία θὰ ἀνέβαινε ἡ ἀποχαιρετιστήρια παράσταση μὲ τὸν *Lohengrin*, ἀνακοινώθηκε πῶς αποφασίστηκε παράταση τῶν παραστάσεων καὶ «ἔνεκα τῆς συνεννοήσεως ταύτης πιθανότατα θὰ ἔχωμεν τὸν *Lohengrin* καὶ οὕτω θ' ἀκούσωμεν ὀλόκληρον δραματικὸν ἔργον τοῦ Wagner, θὰ ἴδωμεν τὴν συμπαθῆ Elsa. Συνιστῶμεν

<sup>1276</sup> Ν. Ἐπ., «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Θεοσοφία», *Τὸ Ἄστυ*, 21.9.1896 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', ὁ.π., σ. 342-344: 341.

<sup>1277</sup> Ὁ.π.

<sup>1278</sup> Ὁ.π.

<sup>1279</sup> *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 2/14.11.1896.

πολλὰς δοκιμὰς τῆ ὀρχήστρα». <sup>1280</sup> Ὅμως τρεῖς ἡμέρες αργότερα ὁ Νεολόγος διαφήμιζε τὴν ἐπερχόμενη ποικίλη παράσταση τοῦ θιάσου ποῦ περιλάμβανε μόνο τις δύο πρώτες πράξεις τοῦ *Lohengrin* στὴ γαλλικὴ μετάφραση τοῦ Charles Nuyttier, <sup>1281</sup> ἐνὸς τοῦ πρόγραμμα ποῦ τυπώθηκε ἀναφερόταν μόνο μία (ἡ δευτέρα) πράξη, καὶ τελικῶς παίχτηκε μόνο ἓνα ντουέτο καὶ μάλιστα χωρὶς τοὺς πρωταγωνιστές. Τὴν περιπέτεια τοῦ ἀνεβάσματος τοῦ ἔργου καὶ τῆς προσμονῆς τοῦ κοινοῦ τῆς Κωνσταντινούπολης σχετικὰ με αὐτὸ περιγράφει γλαφυρὰ ὁ ἀρθρογράφος τοῦ Νεολόγου, προσθέτοντας κάποια πολὺ ἐνδιαφέροντα σχόλια γιὰ τὸν συνθέτη καὶ τὸ ἔργο τοῦ, ἀπόδειξε ὅτι καὶ στὴν Κωνσταντινούπολη ἡ γνωριμία με τὸν Wagner εἶχε οὐσιαστικὰ συντελεστεῖ πολὺ πρὶν τὸ πρῶτο ἀνέβασμα ἔργου τοῦ:

Ὁ λυρικὸς θιάσος τοῦ κ. Saillard, ἅμα ἀφικόμενος, προεκήρυξεν ὅτι θὰ παράσχη ἡμῖν μεγάλα ἔργα, ἐν οἷς καὶ τὸ ἔργον τοῦ κορυφαίου τῶν γερμανῶν μουσικῶν Wagner, ὅπερ, ἐν Γερμανίᾳ ἐκτελεσθέν, προῦκάλεσε τὴν βαγνέρειον κίνησιν καὶ παρήγαγε μάλιστα τὸ στρατόπεδον τῶν θαυμαστῶν καὶ τῶν πολεμίων τοῦ δαιμονίου ἀνδρός, τὸν *Lohengrin*. Ἀγαθὴ τύχη! ἀνεφωνήσαμεν ἀναγνῶντες τὸ πρόγραμμα. Ἐὰν ἀκούσωμεν τέλος πάντων πλήρες ἔργον ἀνδρός, ὅστις οὐ μόνον αὐτός, ὡσπερ ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Εὐριπίδης, μὴ λαμβανομένης ὑπ' ὄψιν τῆς γνώμης ὅτι ὁ τελευταῖος οὗτος δὲν εἶναι καὶ ὁ μελοποιὸς τῶν τραγωδιῶν αὐτοῦ, ἐποίησε καὶ ἐμελοποίησε τὰ ἔργα αὐτοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ βάσει τῆς ἀρχαίας μουσικῆς εἰργάσθη, ἣν διετύπωσεν ἐκ τῶν νεωτέρων ὁ Gluck, ἀνέπτυξεν δὲ ὁ Wagner διὰ τοῦ περιλαλήτου αὐτοῦ δόγματος, ὅτι «ἡ μὲν ποίησις ἐστὶν ἀνὴρ, ἡ δὲ μουσικὴ γυνή, ὀφείλουσα ὑποταγῆν τῷ ἀνδρὶ καὶ τῇ χάριτι αὐτῆς αὐτὸν περιβάλλουσα». Ἐγινώσκομεν πάσας τὰς δυσχερείας πρὸς ἐκτέλεσιν ἔργου τοῦ Wagner παρ' ἡμῖν, ἔχοντες ἐν νῶ μάλιστα ὅσα πρὸ πενταετίας ἐγένοντο ἐν Παρισίοις, ὅτε τὸ ἔργον τοῦ ἀνεβιβάσθη ἐπὶ τῆς σκηνῆς τοῦ Μεγάλου Μελοδράματος, ἐγινώσκομεν ὅτι οὔτε σχετικὴ τις ἐπιτυχία ἦν δυνατὴ, ἀλλὰ παρηγορούμεθα ὅτι θὰ ἠκούσαμεν τὸν *Lohengrin*, ἔργον ἐν ᾧ ὑπολανθάνει μῦθος τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος πλείστους ἐμπνεύσας μέχρι τοῦ νῦν ποιητὰς, ὁ περὶ Ἑρωτος καὶ Ψυχῆς. Παρήρχοντο αἱ ἡμέραι καὶ ὁ *Lohengrin* δὲν ἐδίδετο, ὅτε ἐγένετο γνωστὸν ἡμῖν ὅτι κατὰ τὴν τελευταίαν [παράστασιν] θὰ ἐδίδοντο αἱ δύο πράξεις. Ἐκδίδεται τὸ πρόγραμμα, ἀλλ' ἀντὶ τῶν δύο φέρεται μία, ἡ δευτέρα πράξις. Δίδεται ἡ παράστασις καὶ ἀντὶ τῆς δευτέρας πράξεως ὅλης ψάλλεται ἐξ αὐτῆς ἡ δυωδία τοῦ Frédéric καὶ τῆς Ortrude, τοῦ ζεύγους ὅπερ ἀπειρογάζετο τὴν δυστυχίαν τῆς συμπαθοῦς Elsa καὶ τοῦ ἱππότη τοῦ κύκνου, δυωδία οὐχὶ τῶν κυρίων τοῦ βαγνερείου ἔργου. Οὕτως ἐδόθη ἡμῖν ὁ *Lohengrin* ἄνευ τοῦ *Lohengrin* καὶ ἄνευ τῆς Elsa, ἄνευ δηλαδὴ τῶν κυρίων προσώπων. <sup>1282</sup>

Ἐνὸς οἱ θιάσος μεταφέρθηκε στὴν Ἀθήνα, ὅπου καὶ συνέχισε τις παραστάσεις

<sup>1280</sup> Ὁ.π., 6/18.11.1896.

<sup>1281</sup> Ὁ.π., 9/21.11.1896.

<sup>1282</sup> Ὁ.π., 13/25.11.1896.

του, δεν υπάρχουν στοιχεία ότι τραγουδήθηκε μέρος ή και ολόκληρη η βαγκνερική όπερα εκείνη τη σαιζόν στην πρωτεύουσα. Έτσι το πρώτο ανέβασμα του *Lohengrin* σε ελληνόφωνη περιοχή έμελλε να αναλάβει ένας ιταλικός θίασος, ο οποίος τραγούδησε στα ιταλικά στο θέατρο «Ζιζίνια» της Αλεξάνδρειας την όπερα του Wagner ανήμερα τα Χριστούγεννα του 1896. Η παράσταση σημείωσε μεγάλη επιτυχία.<sup>1283</sup> Στον ρόλο του Lohengrin ο τενόρος Raffaele Grani, και της Elsa η Valentina Mendioroz, γνωστή στο αλεξανδρινό κοινό από την ερμηνεία της ως Δεισδαιμόνας στον *Otello* του Verdi, έργο με το οποίο είχε ανοίξει η μελοδραματική σαιζόν. Ortrud, η πρωτοεμφανιζόμενη στην Αλεξάνδρεια Elvira Ceresoli, η οποία θα συμμετείχε στην παγκόσμια πρώτη της *Risurrezione* του Franco Alfano (Τορίνο, 30.11.1904) ως Sofia Ivanovna.<sup>1284</sup> Terlamund ο Raffaele Terzi, ο οποίος είχε τραγουδήσει δευτερεύοντες ρόλους (Schmidt, Dumas) στην παγκόσμια πρώτη του *Andrea Chénier* στη Σκάλα του Μιλάνου τον Μάρτιο του 1896· βασιλιάς ο Antonio Sabellico και κήρυκας ο μπάσος Adamo Didur.<sup>1285</sup> Μαέστρος του θιάσου της Compagnia Gianoli, ο Gaetano Cimini. Ο θίασος αποτελούνταν από πολύ αξιόλογους καλλιτέχνες με σημαντικότερη τη Valentina Mendioroz, η οποία είχε χαρακτηριστεί ως «απαράμιλλη» Elsa από το *Teatro Illustrato*, το οποίο της είχε αφιερώσει και εξώφυλλο.<sup>1286</sup> Το σύνολο της παραγωγής επαινέθηκε από την κριτική, ενώ ο αρθρογράφος της *Gazzetta Musicale di Milano* επεσήμαινε πως η παράσταση άρεσε ακόμη και στους πιο σχολαστικούς, καθώς η Αλεξάνδρεια είχε πολύ καιρό να δει ένα τόσο άψογο θέαμα.<sup>1287</sup>

Παρών στην σημαντική αυτή προεμιέρα δεν αποκλείεται να είχε υπάρξει και ο Σπύρος Σαμάρας, καθώς ο συνθέτης την εποχή εκείνη βρισκόταν στην αιγυπτιακή πόλη για να διευθύνει μια εκ των παραστάσεων της *Μάρτυρος*, που ανέβηκε στη σκηνή του θεάτρου «Ζιζίνια» αμέσως πριν τον *Lohengrin*.<sup>1288</sup> Πάντως, το βαγκνερικό έργο παίχτηκε στο ίδιο θέατρο και την επόμενη χρονιά μετά τον *Tannhäuser*, τον οποίο θα άκουγε το αλεξανδρινό κοινό για πρώτη φορά στις 12.2.1898.<sup>1289</sup> Η δεύτερη αυτή

<sup>1283</sup> *Il Cosmorama Pittorico* 48 (29.12.1896), σ. 6.

<sup>1284</sup> Η φωνή της μας διασώζεται μέχρι σήμερα και μάλιστα σε απόσπασμα από τον *Lohengrin*. Βλ. <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/search?q=Ceresoli>

<sup>1285</sup> Η φωνή του σώζεται μέχρι σήμερα και μάλιστα σε πάρα πολλές ηχογραφήσεις, βλ. <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/search?q=Adamo+Didur>

<sup>1286</sup> *Il Teatro Illustrato*, Anno XL, N. 122 (Febbraio 1891). Στη δεύτερη σελίδα του τεύχους αυτού (σ. 18 της ετήσιας έκδοσης) υπάρχει σχετικό με την καλλιτέχνη κείμενο, στο οποίο η Mendioroz επαινείται για την ποιότητα της φωνής της αλλά και τις ερμηνείες της στις όπερες *Lohengrin* (Elsa) και *Otello* (Desdemona).

<sup>1287</sup> «La riuscita invero è stata al di là d'ogni aspettativa e bisogna risalire a tempi assai rimoti per ricordarci d'aver assistito, nella nostra città, ad uno spettacolo così perfetto», «Alessandria d'Egitto, 6 Gennaio 1897. *Lohengrin* di R. Wagner al teatro Zizinia», *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno 52, N.2 (14.1.1897), σ. 30.

<sup>1288</sup> Για την βραδιά αυτή βλ. τη συγκινητική περιγραφή του *Mondo Artistico* («Alessandria (Egitto)», *Il Mondo Artistico*, Anno XXXI, N. 3 (11.1.1897), σ. 9), όπου μεταξύ άλλων διαβάζουμε ότι το κοινό «αποτελούμενο κατά κύριο λόγο από συμπατριώτες του συνθέτη, τού επεφύλαξαν φρενιτώδη υποδοχή».

<sup>1289</sup> Βλ. «Teatri dell'Estero», *Il Mondo Artistico* 13 (11.3.1898), σ. 9· «Teatri. Alessandria d' Egitto» *Gazzetta Musicale di Milano*, 8-Anno 53 (24.2.1898), σ. 115 και «Alessandria (Egitto)», *Rivista Teatrale Melodrammatica* 1612-Anno XXXVI (1.3.1898).

παράσταση του *Lohengrin* στην Αλεξάνδρεια πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 1898 με πρωταγωνιστή τον περιώνυμο Ιταλό τενόρο Giuseppe Borgatti (1871-1950).<sup>1290</sup> Ο Borgatti υπήρξε ο πρώτος Andrea Chénier, της ομώνυμης όπερας του Umberto Giordano (Teatro alla Scala, Μιλάνο 28.3.1896), ρόλο τον οποίο υποδύθηκε και στην Αλεξάνδρεια λίγο μετά τον *Lohengrin*. Ο Borgatti ειδικεύτηκε σε βαγκνερικούς ρόλους, πρώτος από τους οποίους ήταν ακριβώς αυτός του *Lohengrin* ενώ ήταν ο πρώτος Ιταλός τραγουδιστής που συμμετείχε στο Φεστιβάλ του Bayreuth (1904), μάλιστα την όμορφη φωνή του θαύμαζε ιδιαίτερος και η Cosima Wagner. Δίπλα στον ιδανικό αυτόν *Lohengrin*, ως Elsa και πάλι η Valentina Mendioroz, Telramund ο βαρύτονος Delfino Menotti (1858-1937), ο οποίος λίγους μήνες μετά τις αλεξανδρινές παραστάσεις θα συμμετείχε στην παγκόσμια πρώτη της *Fedora* του Amilcare Ponchielli στο Teatro Lirico Internazionale του Μιλάνου (17.11.1898) και Ortrud η Maria Bastia. Τον εξαιρετικό αυτό θίασο διηύθυνε και πάλι ο μαέστρος Gaetano Cimini.<sup>1291</sup>

Αν και επρόκειτο για το δεύτερο ανέβασμα της όπερας αυτής στην Αλεξάνδρεια, η παράσταση του 1898 θα πρέπει να ήταν καλλιτεχνικά αριότερη από την πρώτη, κυρίως λόγω της παρουσίας του Giuseppe Borgatti. Αξιοσημείωτο είναι ακόμη το γεγονός ότι κατά πάσα πιθανότητα, θεατής αυτής της παραγωγής υπήρξε και ο τριανταπεντάχρονος τότε Κωνσταντίνος Καβάφης, ο οποίος λίγες εβδομάδες μετά τις παραστάσεις της όπερας έγραψε δύο ποιήματα εμπνευσμένα από αυτήν («Λοεγκρίν», Απρίλιος 1898 και «Υποψία», Μάιος 1898).<sup>1292</sup>

Και ενώ η παράσταση πλήρους βαγκνερικού έργου είχε πλέον συντελεστεί σε περιοχή όπου άνθιζε ο ελληνισμός, η εντός των συνόρων πρώτη αυτή γνωριμία εκκρεμούσε ακόμη. Στην Αθήνα, οι συναυλίες με μουσική του Wagner πλήθαιναν όλο και περισσότερο και με το γύρισμα του αιώνα, το ρεπερτόριο διευρύνθηκε σημαντικά, αλλά και διατηρούσε δοκιμασμένες αξίες, όπως ήταν ο *Lohengrin*. Στην εναρκτήρια συναυλία της Μουσικής Εταιρίας (23 Νοεμβρίου 1898), παίχτηκε το γαμήλιο εμβατήριο της Γ' πράξης από τον *Lohengrin*, ενώ στο διάλειμμα μεταξύ των δύο μερών δόθηκε και διάλεξη από τον Γεώργιο Τσοκόπουλο (1871-1923), με θέμα «Η μουσική άλλοτε και τώρα».<sup>1293</sup> Σε αυτήν την διάλεξη, που δημοσιεύθηκε στο *Άστυ* μια εβδομάδα αργότερα,<sup>1294</sup> ο Τσοκόπουλος μιλούσε για την εξελικτική πορεία της μουσικής, η οποία, στις μέρες του, δεν στόχευε μόνο στη συγκίνηση του θεατή αλλά

<sup>1290</sup> Είναι εκτεταμένη η βιβλιογραφία για τον Borgatti. Εκτός από το βιογραφικό σημείωμα της Angela Mattera στην έγκυρη διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-borgatti\\_\(Dizionario-Biografico\)/τελευταία\\_πρόσβαση: 23.5.2015](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-borgatti_(Dizionario-Biografico)/τελευταία_πρόσβαση: 23.5.2015)) στο διαδύκτιο σώζεται και η φωνή του Borgatti σε πλήθος ηχογραφήσεων – και έργων του Wagner – στα ιταλικά, όπως και του *Lohengrin* (<https://www.youtube.com/watch?v=NS0ifGkQ1bY>, τελευταία πρόσβαση: 13.1.2017)

<sup>1291</sup> Για τις αλεξανδρινές παραστάσεις του *Lohengrin* του 1898 (πρώτη παράσταση την 5.3.1898) βλ. «Teatri dell'Estero», *Il Mondo Artistico* 14-15 (21.3.1898), σ. 109. «Alessandria (Egitto)», *Rivista Teatrale Melodrammatica* 1615-Anno XXXVI (28.3.1898) και «Corrispondenze. Alessandria (Egitto)», *Cosmorama Pittorico* 10-Anno LXIII (20.3.1898), σ. 3.

<sup>1292</sup> Βλ. σχετικά Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Καβάφης, ο Wagner και η Τράπεζα του Μέλλοντος», *Νέα Εστία* 1858 (Ιούνιος 2013), σ. 215-227 και κεφάλαιο 6.

<sup>1293</sup> «Η Μουσική Έταιρία», *Τὸ Ἄστυ*, 21.11.1898.

<sup>1294</sup> [Γεώργιος Τσοκόπουλος], «Η μουσική άλλοτε και τώρα», *Τὸ Ἄστυ*, 30.11.1898.

απευθυνόταν και στο πνεύμα και την ψυχή του. Σημειώνοντας πως σε αυτή τη σχολή ανήκουν η γαλλική και η γερμανική μουσική (με την πρώτη να διακρίνεται για την «άβρότητα της έμπνεύσεως και την διαύγειαν της έκφράσεως»<sup>1295</sup> και τη δεύτερη να προβάλλει τις ιδέες και τις έννοιες), έδινε ένα παράδειγμα από τον Wagner:

Και διὰ τὴν ἐννοηθῆναι εὐχερέστερον ἢ διαφορὰ μεταξὺ τῆς μουσικῆς ἄλλοτε καὶ τώρα, ἀρκεῖ ἐν παράδειγμα [...]. Ἐγρᾶφη καὶ τώρα μελόδραμα ἐπὶ τῆς δραματικωτάτης ὑποθέσεως τοῦ Τριστάνου καὶ τῆς Ἰζόλδης. Καὶ ὅμως καίτοι τὸ ἔργον τοῦτο θεωρεῖται τὸ νευρωδέστερον καὶ τὸ περιπαθέστερον τοῦ Βάγνερ, ἐν τούτοις οὐδέποτε ἐκτελεσθὲν προεκάλεσε οὔτε τὴν αὐξησιν οὔτε τὴν ἐλάττωσιν τοῦ ἀκροατηρίου του.<sup>1296</sup>

Ὅπως εἶδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Wagner εἶχε απασχολήσει τον Τσοκόπουλο και στο περί εθνικής μουσικής κείμενό του, που εἶχε δημοσιεύσει στο ίδιο έντυπο, δύο μήνες νωρίτερα.<sup>1297</sup>

Ακριβώς πάνω στο γύρισμα του αἰώνα, τον Ιούλιο του 1900, ένα λογοτεχνικόν αξιώσεων χρονογράφημα, «Ἡ Μαρία Στούαρτ!», που υπέγραφε ο «Πίλγκριμσον», στο Ἐμπρός του 1900, ξεκινούσε την αφήγησή του με μια αναφορά στον Wagner:

Ἡ μὲν πάντα ἠγωνίζετο νὰ φέρῃ εἰς πέρας τὴν ἐκτέλεσιν ἑνὸς πο-πουρι τοῦ Ριέντζι τοῦ Βάγνερ, καὶ αἰ τετριμμένα μουσικαὶ φράσεις, αἰ ἰταλίζουσαι ἀκόμη καὶ αἰ μὴ ὑποδεικνύουσαι τὸ βαθὺ καὶ νεωτερίσαν κατόπιν πνεῦμα τοῦ ποιητοῦ μουσικοῦ τοῦ λήγοντος αἰῶνος, ἔτερπον τοὺς φαληριζομένους [...].<sup>1298</sup>

Αν και στο υπόλοιπο αφήγημα, που έχει θέμα μια νεαρά της οποίας η ομορφιά παρομοιαζόταν με εκείνη της Μαρίας Στιούαρτ, δεν είχε καμμία ἄλλη αναφορά σε μουσικό ζήτημα, ο συγγραφέας του ξεκινούσε κατ' αυτόν τον τρόπο ακριβώς για να δημιουργήσει ένα κλίμα, μια σκηνογραφία πολύ γνώριμη στους αναγνώστες της εποχής, θα λέγαμε ότι διάλεξε ένα πραγματικό γεγονός για να το θέσει ως σκηνογραφικό τοπίο στο δημιούργημά του. Ταυτόχρονα, φρόντιζε να κάνει και ένα μουσικολογικό σχόλιο σχετικά με την φύση της μουσικής του συγκεκριμένου πρώιμου έργου του Wagner, που δεν εἶχε ἀκόμη ἀποκτήσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ώριμου βαγκνεरिकού ύφους. Το κοινό στο οποίο απευθυνόταν γνώριζε βεβαίως τη μουσική της εν λόγω ὄπερας, καθώς την ίδια εποχή, στο Φάληρο παιζόταν η εισαγωγή του *Rienzi*:

Ἡ μὲν πάντα τῆς Μουσικῆς Ἑταιρίας παρ' ὅλην τὴν κακοκαιρίαν παιανίζει τακτικὰ εἰς τὸ Φάληρον. Ἦρχισε δὲ ἐφέτος μὲ νέα κομμάτια, εἰς τὰ ὅποια ἐπὶ μῆνα ἐγυμνάσθη ἡ μὲν πάντα. Ἐκ τῶν νέων αὐτῶν κομματιῶν ἔπαιξε μέχρι τοῦδε

<sup>1295</sup> Ο.π.

<sup>1296</sup> Ο.π.

<sup>1297</sup> Γ[εώργιος] Τ[σοκόπουλος], «Ἡ ἐθνικὴ μουσικὴ», *Τὸ Ἄστυ*, 14.9.1898.

<sup>1298</sup> Πίλγκριμσον, «Ἡ Μαρία Στούαρτ!», *Ἐμπρός*, 9.7.1900.



μίαν ούβερτουόραν τοῦ *Ριέντζι* τοῦ Βάγνερ καὶ ἓνα πο-πουρι ἀπὸ τὸν *Σαμφῶνα* καὶ *Δαλιδὰ* τοῦ *Σαὶν-Σάν*.<sup>1299</sup>

Ὅπως σημείωνε το *Σκρίπ* τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1901 γιὰ τὶς συναυλίες τῆς Μουσικῆς Ἐταιρίας:

[Κατὰ] μέγα μέρος ἐξετελέσθη ἐφέτος μουσικὴ τοῦ Βάγνερ. Δύο τρία δὲ μέρη ἀπὸ ἔργα τοῦ συνθέτου τοῦ *Παρσιφάλ*, διὰ πρώτην φορὰν ἐκτελεσθέντα εἰς τὰς Ἀθήνας.<sup>1300</sup>

Δεν εἶναι χωρὶς σημασία τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ συναυλίες αὐτές εἶχαν μεγάλη ἀπήχηση στὸν κόσμον. Γιὰ τὴ συναυλία τῆς Μουσικῆς Ἐταιρίας τῆς 18<sup>ης</sup> Ἀπριλίου 1901, στὴν ὁποία συνέπραξε ὁ βαθύφωνος Νικολάου καὶ στὴν ὁποία παίχτηκαν ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ *Λυκόφως τῶν Θεῶν*, εἶχαν προπωληθεῖ πάνω ἀπὸ ἑκατὸ εἰσιτήρια δύο ἡμέρες πρὶν τὴ συναυλία, ἐνῶ τὸ ἴδιο πρόγραμμα ἐπαναλήφθηκε καὶ μὴ εβδομάδα ἀργότερα.<sup>1301</sup>

Σημαντικὸ ρόλο στὴν λειτουργία τῆς Μουσικῆς Ἐταιρίας ἐπαίξε ὁ Ἕλληνας ἀρχιμουσικὸς ὁ Πέτρος (ἢ Μπίμπης) Μαυρομιχάλης, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὸν συντάκτη τοῦ *Σκρίπ*, ἦταν ἓνας μουσικὸς χάρις στὸν ὁποῖο, τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ γνῶρισε καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ Wagner:

Πρώτης τάξεως ἐκτέλεσις. Ὁ Μπίμπης Μαυρομιχάλης ἔχει ζωηρὸν αἶσθημα, ἔχει δὲ καὶ «μπαγκέτα». Εἶναι καπελμαϊστράκος πολὺ δυσκόλως ἀπαντῶμενος εἰς τὴν Ἀθήνα. Ὅλο *Λόεγκριν* καὶ *Τανχάουζερ* ἕως τώρα. Αὐτὸς ἐξέλεξε τὰ καλλίτερα μέρη τῶν *Λοιδῶν τῆς Νυρεμβέργης* τῆς τριπράκτου γνωστῆς κωμωδίας τοῦ Βάγνερ [...].<sup>1302</sup>

Τὴ συμβολὴ τῆς Μουσικῆς Ἐταιρίας στὴ γνωριμία τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινού με κάποια ἔργα τοῦ Wagner πρόβαλε καὶ ὁ Νικόλαος Σπανδωνῆς σὲ κριτικὴ τοῦ τοῦ Ἰανουαρίου 1901, σημειώνοντας ὅτι «Ὁ Θάνατος τοῦ Σίγφριδ [...] ἐκ τοῦ *Λυκόφωτος τῶν Θεῶν* ὑπῆρξε τὸ κλοῦ» τῆς βραδιάς, ἐνῶ συνέχαιρε τὴ Μουσικὴ Ἐταιρία «ἥτις ἔσχε τὴν τόσον ἐπιτυχημένην ἰδέαν νὰ γνωρίσῃ εἰς τὸ ἀθηναϊκὸν κοινὸν μίαν τῶν θαυμασιωτάτων μουσικῶν σελίδων, ἐξ ὧν ἐγράφησαν ποτέ».<sup>1303</sup> Τὸ συγκεκριμένον ἀπόσπασμα εἶναι, «ὅπως γράφει ὁ Reyer, τὸ λυρικώτερον, ὑψιπετέστερον, δυσκολώτερον, τεχνικώτερον ἄσμα, ὅπερ ἔγραψε ποτὲ ὁ Βάγνερ», τοῦ ὁποῖου ἡ ἐρμηνεία «παρεῖχεν ἀπείρους δυσκολίας», τὶς ὁποῖες «ὁ κ. Κρέμσερ μετὰ τὴν ὀρχήστραν του, τὰς ὑπερπήδησε. Ἰδίᾳ κατὰ τὴν ἐπανάληψιν».<sup>1304</sup> Ὁ Γάλλος συνθέτης Ernest Reyer (1823-1909) εἶχε συνθέσει τὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν σκανδιναυικὴ μυθολογία ὄπερα *Sigurd* (1884), κάτι, που

<sup>1299</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 11.6.1901.

<sup>1300</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 16.4.1901.

<sup>1301</sup> *Ο.π.* καὶ *Ἐμπρός*, 19.4.1901.

<sup>1302</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 2.12.1900.

<sup>1303</sup> Ν. Σπ.[ανδωνῆς], «Ἡ χθεσινὴ τῆς Μουσικῆς», *Ἐμπρός*, 23.1.1901.

<sup>1304</sup> *Ο.π.*

όπως φαίνεται γνώριζε ο Νικόλαος Σπανδωνής. Σε κάθε περίπτωση πρωταγωνιστικό ρόλο στην λειτουργία της Μουσικής Εταιρίας, αλλά και στην προβολή της βαγκνεरिकής μουσικής μέσω αυτής έπαιξε ο Γερμανός αρχιμουσικός Georg Kremser. Όταν, τον Ιανουάριο του 1902, η Μουσική Εταιρία παρουσίασε για πρώτη φορά στην Αθήνα την εισαγωγή από τον Τριστάνο και Ιζόλδη, το Σκριπ σημειώνει: «τοιουτοτρόπως ή Μουσική Έταιρία κοντεύει νὰ μᾶς γνωρίση τὰ ἐκλεκτότερα μέρη ἀπὸ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Βάγνερ».<sup>1305</sup> Ενδιαφέρον έχει το σχόλιο του ίδιου κριτικού, του Νικολάου Σπανωνή, σε ἄρθρο του για μια συναυλία της Μουσικής Εταιρίας τον Νοέμβριο του 1901. Σχολιάζοντας το πρόγραμμα, σημειώνει:

Ἐξαιρέτως κλασικόν. Ὁ Βάγνερ μὲ τὸ προοίμιον τῶν Ἀρχιψαλτῶν τῆς Νυρεμβέργης.

Ἡ Βαγνέρειος σχολή μὲ τὸν Γκρίγκ, τὸν Γκόλδμαρκ καὶ τὸν Βαγνερίζοντα Σαραζάτ. Καὶ τέλος ἡ γαλλικὴ σχολή μὲ τὴν κομψὴν, ὡς Ταναγραία κόρην, Σύλβιαν τοῦ Λέοντος Δελίμπ.<sup>1306</sup>

Το κατά τον κριτικό «κλασικό» και «βαγκνερικό» αυτό πρόγραμμα φαίνεται πως εκτελέστηκε πολύ καλά από την «μάγο κλειδοκυμβαλίστρια» κυρία Τσίλλερ, η οποία «διερμήνευσε μὲ τὴν συνήθη της δύναμιν καὶ χαριέντως ιδιότροπον παίξιμον τὸ Κονσέρτο εἰς λὰ μινὸρ τοῦ Γκρίγκ. Τὸ δύσκολον, τὸ ἐκκεντρικὸν κονσέρτον τοῦ Γκρίγκ [που] σπάει κόκκαλα ἰσχυρότερα ἀπὸ τὰ κόκκαλα τοῦ κλειδοκυμβάλου», ενώ και «ἡ ὑπόκρουσις τῆς ὀρχήστρας ἦν ἀρκούντως ἐπιτυχής».<sup>1307</sup>

Ενθουσιώδη ήταν τα σχόλια του ίδιου προφανώς κριτικού (αν και ανυπόγραφο το ἄρθρο, ήταν ο Σπανδωνής εκείνος που κρατούσε αυτή τη στήλη) και για την επόμενη συναυλία της Μουσικής Εταιρίας, εκείνη της 19<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1901, στην οποία ήταν «κόσμος τόσος πολὺς, ὥστε ἡ σχετικῶς οὐχὶ μικρὰ αἴθουσα ὑπερπληρώθη καὶ δὲν ὑπῆρχε θέσις οὔτε διὰ τοὺς ὀρθίους κᾶν», ενώ και το πρόγραμμα ήταν σωστά κατηρτισμένο ἔτσι ὥστε «νὰ εὐχαριστηθῶσι καὶ οἱ κλασικισταὶ καὶ οἱ φίλοι τῆς εὐκολωτέρας μουσικῆς».<sup>1308</sup> Εδώ ὅπως και στην προηγούμενη κριτική, η ἔννοια του «κλασικού» στη μουσική ταυτίζεται με αυτό που θα λέγαμε «σοβαρή» μουσική, που εκπροσωπείται ἀπὸ τους Wagner (Εισαγωγή του *Ιπτάμενου Ολλανδού*), Saint-Saëns (*Συμφωνικό Ποίημα*) και πιθανόν και Delibes (*Σύλβια*) – ο οποίος είχε χαρακτηριστεί κλασικός στην προηγούμενη κριτική – ενώ η «ευκολότερη» μουσική, ήταν εκείνη του Rossini (Εισαγωγή στον *Γουλιέλμο Τέλλο*). Σε κάθε περίπτωση, για τον κριτικό, η συγκεκριμένη εκτέλεση της εισαγωγής του Ολλανδού σημείωσε τη μεγαλύτερη επιτυχία «ἀφ' ὅσων δύναται τις ν' ἀπαιτήση διὰ Βαγνέρειον ἐν Ἑλλάδι»<sup>1309</sup> μουσική.

Τον Νοέμβριο του 1901 ἔλαβε χώρα ἓνα πολὺ σημαντικὸ γεγονός για την ελληνική Σκηνή. Ἐγιναν τα ἐπίσημα ἐγκαίνια του νεοσύστατου τότε Βασιλικού

<sup>1305</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκριπ*, 12.1.1902.

<sup>1306</sup> Ν.Σπ.[ανδωνής], «Ἡ Συναυλία τῆς Μουσικῆς Ἐταιρίας», *Ἐμπρός*, 6.11.1901.

<sup>1307</sup> Ο.π.

<sup>1308</sup> «Ἡ Χθεσινὴ τῆς Μουσικῆς», *Ἐμπρός*, 20.11.1901.

<sup>1309</sup> Ο.π.

Θεάτρου. Η επίσημη έναρξη του νέου αυτού ιδρύματος έλαβε χώρα με επισημότητα στις 24 Νοεμβρίου σε μια γιορτή η οποία μοιράστηκε, με τρόπο συμβολικό θα έλεγε κανείς, ανάμεσα στη μουσική και το θέατρο, υπογραμμίζοντας για άλλη μια φορά πως θέατρο χωρίς μουσική δεν νοούνταν τότε. Το μουσικό πρόγραμμα εκείνης της βραδιάς περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, εκτός από τον Εθνικό Ύμνο και απόσπασμα από την *Flora Mirabilis* του Σαμάρα – δηλαδή, τη διασημότερη όπερα Έλληνα συνθέτη εκείνη την εποχή – και το θρησκευτικό εμβατήριο του *Lohengrin*.<sup>1310</sup> Ο πρώτος διευθυντής τού ιδρύματος Άγγελος Βλάχος είχε παραιτηθεί πριν τη βραδιά των εγκαινίων και στη θέση του διοικούσε ο γενικός γραμματέας Στέφανος Στεφάνου. Ο τελευταίος, γνωστότερος ως ο εισηγητής του Συμβολισμού στην ελληνική ποίηση, όπως είδαμε, είναι πιθανόν να είχε κάποια εμπλοκή στη σύνθεση του προγράμματος αυτού, καθώς η σχέση του με τη μουσική, και τον Wagner δεν περιοριζόταν στην ποίηση, καθώς είχε περάσει και αυτός από τα θρανία του Ωδείου Αθηνών.<sup>1311</sup>

Η στιγμή της πρώτης πρεμιέρας πλήρους βαγκνερικής παράστασης εντός των ορίων του ελληνικού κράτους άργησε, αλλά ήρθε με τρόπο εμβληματικό. Στις 7/21 Δεκεμβρίου του 1902 έλαβαν χώρα τα επίσημα εγκαίνια του νέου Δημοτικού Θεάτρου Κερκύρας και το έργο ήταν ο *Lohengrin*. Την εποχή εκείνη, ο *Lohengrin* παρέμενε το δημοφιλέστερο βαγκνερικό έργο,<sup>1312</sup> έτσι ήταν κάτι μάλλον αναμενόμενο πως αυτή η βαγκνερική όπερα θα παρουσιαζόταν πρώτη στο εντός των ελληνικών συνόρων μουσόφιλο κοινό. Ο ιταλικός Τύπος επαίνεσε τους καλλιτέχνες Giulio Folchi (*Lohengrin*), Laura Lubiez (*Elsa*), Vittorina Fabri (*Ortrude*), Vittorio Pozzi-Camola (*Terlamund*), Francesco Fabbri-Boesmi (βασιλιάς)<sup>1313</sup> και Romano Rasponi (κήρυκας), οι οποίοι τραγούδησαν στα ιταλικά τον *Lohengrin* υπό την διεύθυνση του Antonio Gianoli.<sup>1314</sup> Δυστυχώς οι ελληνικές κριτικές που υπάρχουν είναι ελάχιστες, καθώς δεν

<sup>1310</sup> «Τὸ Βασιλικὸν Θεάτρον», *Ἐμπρός*, 14.11.1901, «Ἡ Πρώτη τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρον», *Ἐμπρός*, 25.11.1901. Πρὸβλ. καὶ Γιάννης Σιδέρης, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρον (1794-1944)*, ὁ.π., σ. 226.

<sup>1311</sup> Βλ. Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α', (Αρχεῖο Ωδείου Αθηνῶν), βλ. καὶ τὸ προηγούμενο κεφάλαιο.

<sup>1312</sup> «Τὰ ἔργα τοῦ Βάγνερ εἶνε μέχρι σήμερον τὰ μᾶλλον προσοδοφόρα εἰς ποσοστά, ὄχι μόνον εἰς τὴν Γερμανίαν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν Γαλλίαν, Ἀγγλίαν καὶ Ἀμερικὴν. Πρῶτος ἔρχεται ὁ *Λόεγκριν*, ὁ ὁποῖος τὸ παρελθὸν ἔτος παρεστάθη μόνον εἰς τὴν Γερμανίαν 997 φορές, εἰς τὴν Γαλλίαν, Ὀλλανδίαν καὶ Ἰταλίαν 420, εἰς τὴν Ἀγγλίαν καὶ Ἀμερικὴν 318, καὶ ἔδωσε ποσοστὰ ἀνερχόμενα εἰς 272,000 μάρκα. Κατόπιν ἔρχεται ὁ *Ταρχόυζερ*, παρασταθεὶς 268 φορές εἰς τὴν Γερμανίαν καὶ 210 εἰς τὰς ἄλλας χώρας, ἔδωσε δὲ 131,000 μάρκα ποσοστὰ. Ὁ *Πετώμενος* [sic] Ὀλλανδὸς 51,000 μάρκα, καὶ οἱ *Μαϊστερζίγκερ* 71,000 μάρκα. Ὁ *Τριστὰν κ' ἡ Ἰσόλδη* ἀπὸ ἔτους εἰς ἔτος ὑποχωρεῖ εἰς τὰ θεατρικὰ προγράμματα καὶ τὸ 1902 ἔδωσε ποσοστὰ 14,000 μάρκα μόνον. Τὸ *Χρυσάφι τοῦ Ρήνου*, 26,000, ἡ *Βαλκύρη* 24,000, ὁ *Σίγφριδ*, 19,000 καὶ ἡ *Δύσις τῶν θεῶν* 18,000. Ἀπὸ τὰ διάφορα κοντσέρτα ὅπου ἐπαίχθησαν συνθέσεις τοῦ Βάγνερ εἰσεπράχθησαν 30,000, καὶ ἐν συνόλῳ τὸ 1902 ἡ οἰκογένεια τοῦ Βάγνερ εἰσέπραξε ἐκτὸς τῆς Μπάυρωτ 560,000 μάρκα!», «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Σκρίπ*, 21.1.1903, σ. 3. Ἀνάλογα δημοσιεύματα, συναντοῦμε καὶ στον ἰταλικὸ καὶ γαλλικὸ τύπο τῆς ἰδίας ἐποχῆς, βλ., π.χ., *Musica e Musicisti*, Anno 58, N. 2 (Febbraio 1903), σ. 134 καὶ *Le Monde Artiste*, Année 43, N. 10 (8.3.1903), σ. 156.

<sup>1313</sup> Καὶ τοῦ Fabbri ἡ φωνὴ μᾶς σώζεται <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/2013/11/franco-boesmi-fabbri-bass.html>

<sup>1314</sup> Βλ. σχετικὰ «Teatri. Estero. Corfù», *Gazzetta Teatrale Italiana*, Anno XXXII, N. 1 (16.1.1903), σ. 2, «Telegrammi. Corfù», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XL, N. 1871, (21.12.1902) καὶ 1872, (26.12.1902) καὶ «Teatri del Estero. Corfù», *Il Mondo Artistico*, 1-2, (1.1.1903), σ. 26.

έχουν διασωθεί κερκυραϊκές εφημερίδες εκείνης της εποχής. Ο απόηχος της βαγκνερικής προεμίρας έφτασε γρήγορα στην πρωτεύουσα, και πριν ακόμη το πέρας των κερκυραϊκών παραστάσεων του *Lohengrin* ανακοινώθηκε στον αθηναϊκό Τύπο ότι «τὸ Δημοτικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν, κατ' ἀπόφασιν τῆς Ἐπιτροπῆς παρεχωρήθη διὰ τὴν Μεγάλην Τεσσαρακοστὴν εἰς τὸν κ. Γκιαούρη, ὅστις συνεβλήθη μετὰ τοῦ ἐν Κερκύρα ἤδη παραστάνοντος μελοδραματικοῦ θιάσου τοῦ κ. Μποκατσιάμπη. Μεταξὺ τῶν νέων διὰ τὰς Ἀθήνας μελοδραμάτων θὰ δοθοῦν ὁ *Λόεγκριν*, τετράκις ἤδη δοθεὶς ἐν Κερκύρα μετὰ μεγάλης ἐπιτυχίας». <sup>1315</sup> Και παρότι μια κριτική σχετική με την υποδοχή του Wagner στη νήσο των Φαιάκων παρουσίαζε κάπως αμήχανο το κερκυραϊκό κοινό: «[ὁ θιάσος] ἐξετέλεσεν ἐπιτυχέστατα ἔργα τοῦ Βάγνερ καὶ θὰ ἐστέφοντο μὲ πλήρη καὶ τελείαν τὴν ἐπιτυχίαν, ἂν ἡ δυσκολοχώνευτος μουσικὴ τοῦ γερμανοῦ συνθέτου ἤμποροῦσε νὰ ἐνθουσιάσει θερμοκεφάλους Κερκυραίους», <sup>1316</sup> ἦταν ακριβῶς ἡ ἐπιτυχία του *Lohengrin*, που φαίνεται νὰ συνέβαλε στὴν μετάκληση τοῦ θιάσου καὶ στὴν Ἀθήνα: «ὁ θιάσος ὅμως τοῦ κ. Γκιαούρη διὰ τὸν *Λόεγκριν* ἰδίως ἤλθεν ἐδῶ», <sup>1317</sup> καθὼς ἄλλωστε «ἔτη ὀλόκληρα παρηλθάν ἀφ' ἧς οἱ Ἀθηναῖοι δὲν ἤκουσαν ἀπὸ σκηναῖς τὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ καὶ κανεὶς θιάσος δὲν ἐτόλμα νὰ τὸ ἀναβιβάσῃ». <sup>1318</sup>

Ἡ ἀνάληψη τῆς ἐργολαβίας τοῦ θιάσου γιὰ τὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν φαίνεται ὅτι εἶχε ἀπασχολήσει περισσότερους ἀπὸ δύο θιασάρχες. Σύμφωνα με τὴν *Ἔστια* τῆς 17<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου, στὴ σχετικὴ συνέλευση τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου, ἡ ἐπιτροπὴ εξέτασε τέσσερις αἰτήσεις

αἵτινες ὑπεβλήθησαν αὐτῇ ἐκ μέρους τῶν κ.κ. Γκιαούρη, Μποκατσιάμπη, Νάζου καὶ Βαλσαμῆ. Καὶ οἱ τέσσαρες αὐτοὶ κύριοι ἀναλαμβάνουν δι' ἴδιον ἕκαστος λογαριασμὸν νὰ φέρουν διὰ τὴν Σαρακοστὴν τὸν ἐν Κερκύρα ἤδη θριαμβεύοντα μὲ τὸν *Λοεγκριν* μέγαν μελοδραματικὸν θιάσον. <sup>1319</sup>

Για τὴν εξασφάλιση τοῦ ἀρτίου καλλιτεχνικοῦ αποτελέσματος, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ «ἀποσοβηθῇ νέα ἀποτυχία, ὡς μέχρι τοῦδε ἐγένετο», ἡ ἐπιτροπὴ ἀποφάσισε πρὶν καν ἀξιολογήσει τὶς αἰτήσεις νὰ «ἀποστείλῃ δύο ἐκ τῶν μελῶν αὐτῆς ἐν Κερκύρα, ὅπως ἐξ ἰδίας ἀντιλήψεως κρίνῃ περὶ τοῦ θιάσου, [...] ὅστις κατὰ γενικὴν ὁμολογίαν τῶν Κερκυραίων εἶνε ἄριστος». <sup>1320</sup> Με παρόμοιο τρόπο παρουσίαζε τὸ ζήτημα καὶ τὸ *Σκρίπ*:

Συνῆλθε χθὲς εἰς συνεδρίασιν ἡ Ἐπιτροπὴ τοῦ "Μεγάλου Θεάτρου". Ἐλαβε ὑπ' ὄψιν τῆς τὰς γενομένας πρὸς αὐτὴν προτάσεις. Τρεῖς ἐν ὄλῳ. Ὁ κ. Νάζος ἐπρότεινε νὰ φέρῃ τὸν ἰταλικὸν μελοδραματικὸν θιάσον Μποκατσιάμπη, ὁ ὁποῖος ψάλλει τῶρα εἰς τὸ θέατρον Κερκύρας. Ἐπρότεινε μάλιστα νὰ μεταβοῦν δύο μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς εἰς τὴν Κέρκυραν καὶ νὰ ἀκούσουν τὸν θιάσον. Ἄν τοὺς

<sup>1315</sup> «Θέατρα», *Ἀθῆναι*, 28.12.1903.

<sup>1316</sup> «Θέατρα. Κέρκυρα», *ὁ.π.*, 6.1.1903.

<sup>1317</sup> «Θέατρα», *ὁ.π.*, 6.3.1903.

<sup>1318</sup> *Ὁ.π.* Διαβάζοντας κανεὶς τὸ δημοσίευμα αὐτό, μάλλον καταλαβαίνει ὅτι ὁ *Lohengrin* εἶχε ἀνέβει παλαιότερα στὴν Ἀθήνα, ὅμως ἡ ἐρευνα στὸν Τύπο δὲν ἔχει δείξει κάτι τέτοιο.

<sup>1319</sup> «Δημοτικὸν Θέατρον», *Ἔστια*, 17.12.1902.

<sup>1320</sup> *Ὁ.π.*

ἀρέσει νὰ τὸν φέρει, ἂν ὄχι νὰ τὸν συμπληρώσῃ μὲ νέα πρόσωπα ἐξ Ἰταλίας [...]. Διὰ τὸν αὐτὸν θιάσον Μποκατσιάμπη προτάσεις ὑπέβαλε καὶ ὁ κ. Γκιαούρης εἰς τὴν Ἐπιτροπὴν. Ἄλλην πρότασιν ὑπέβαλεν ἄλλος θιασάρχης.<sup>1321</sup>

Σε κάθε περίπτωση η απόφαση ελήφθη πολύ γρήγορα, καθώς την επομένη η ίδια εφημερίδα δημοσίευσε την είδηση πως προτιμήθηκε «ὁ γνωστός διὰ τὴν δραστηριότητα καὶ τὰς περὶ θεατρικὰ γνώσεις του Ἰ. Γκιαούρης, ὁ ὁποῖος οὔτε κόπων οὔτε δαπανῶν ἐφείσθη, ὅπως φανῆ ἀντάξιος τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ καὶ τῆς ἐμπιστοσύνης τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου, ἡ ὁποία παρεχώρησεν αὐτῷ τὸ Δημοτικὸν Θέατρον».<sup>1322</sup>

Ο «κ. Νάζος» – που δεν ήταν ο τότε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών, όπως υπέθετα σε ένα παλαιότερο κείμενό μου,<sup>1323</sup> αλλά ο συγγενής του Αντώνιος Νάζος<sup>1324</sup> – ήταν εκείνος που, σύμφωνα με το ένα εκ των δύο δημοσιευμάτων, έκανε πρώτος την πρόταση για την ανάκληση του θιάσου από την Κέρκυρα, αλλά ο Ιωάννης Γκιαούρης θεωρήθηκε αρμοδιότερος. Ο Τύπος της εποχής δεν φειδόταν επαίνων:

ὁ κ. Γκιαούρης [...] χύνει ἄφθονον ἰδρῶτα δι' οἰονδήποτε ἔργον ἀναλάβῃ, εἶναι καὶ ὁ τύπος τῆς γοργότητος εἰς τὸ βάδισμα, εἰς τὰς κινήσεις του καὶ ἰδίως εἰς τὴν διεξαγωγὴν ὑποθέσεων. Γεννηθεὶς εἰς Πάτρας ἐκ μιᾶς ἐκ τῶν καλλιτέρων τῆς οἰκογενειῶν, γλωσσομαθέστατος καὶ πνεύματος εἰς τὸ ὁποῖον ἡ ἀκίνησις παρῆγε τὴν ἐντύπωσιν βουρκωμένου νεροῦ, δὲν ἠμπόρεσε ποτὲ νὰ μείνῃ εἰς τὴν ἰδίαν θέσιν, εἴτε εἰς τὸ ἴδιον ἐπάγγελμα. Πότε γενικὸς πρόξενος εἰς τὴν Μάλταν, πότε περιηγητὴς εἰς ὅλα τὰ θέατρα τῆς Εὐρώπης, εἰς τὰ ὁποῖα κατηνάλωσε τὸ πλεῖστον τοῦ βίου του, ἀπέκτησε γνώσεις καὶ πείραν καλοῦ ἱμπρεσσαρίου, πείραν τῆς ὁποίας προχθὲς μᾶς ἔδωκεν τρανωτάτην ἀπόδειξιν.<sup>1325</sup>

Ἔτσι, «ἐπὶ τέλος αἱ Ἀθηναὶ ἠῦραν τὸν ἱμπρεσσάριόν των [...], νὰ γυμνασθοῦν καὶ ὀλίγον τὰ αὐτῖα τῶν Ἀθηναίων, τὰ ὁποῖα εἶχαν ξεκουρδίσει αἱ παραφωνία τόσων καὶ τόσων ἄλλων θιάσων πού ἐπέρασαν ἀπὸ τὰ θεατρά μας».<sup>1326</sup>

Οι κόποι και οι δαπάνες για τις οποίες μιλάνε τα δημοσιεύματα συνίστατο όχι

<sup>1321</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 18.12.1902. Δυστυχῶς ἡ ἐρευνα στο Ἱστορικό Ἀρχεῖο του Δήμου Αθηναίων καὶ στα Πρακτικά των Δημοτικῶν Συμβουλίων ἐκείνων των ημερῶν δεν ὑπάρχει τίποτε σχετικό, καὶ παρὰ τις προσπάθειες τῆς κ. Ζέτας Αντωνοπούλου καὶ του κ. Τάσου Ουσταμπασίδη, που ἐργάζονται στο Ἱστορικό Ἀρχεῖο καὶ τους οποίους καὶ ευχαριστῶ ολόθερμα, δεν βρέθηκε κάτι σχετικό με τὴν ἀνάθεση του Δημοτικοῦ Θεάτρου ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Μόνη χρήσιμη πληροφορία εἶναι ὅτι ὁ Γκιαούρης φαίνεται πως εἶχε καὶ περαιτέρω συνεργασία με τὸ Δημοτικὸ Θέατρο καὶ τὸ 1904, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸ 1922.

<sup>1322</sup> «Τὸ Δημοτικὸν Θέατρον», *Ἐμπρός*, 29.1.1903.

<sup>1323</sup> Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ὁ *Lohengrin* καὶ ἡ πρώτη παράσταση βαγκνερικοῦ ἔργου στὴν Ἑλλάδα», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 16 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2013), σ. 9-22: 14.

<sup>1324</sup> Ευχαριστῶ τὸν συνάδελφο Κώστα Σαμπάνη γιὰ τὴν ταύτιση του Αντωνίου Νάζου με τὸν υποψήφιο ἱμπρεσσάριο, καθὼς καὶ τὴν ἐπισημάνση ὅτι πρόκειται γιὰ συγγενὴ του Γεωργίου Νάζου.

<sup>1325</sup> «Θέατρα. Ὁ ἱμπρεσσάριος», *Ἀθηναί*, 25.2.1903.

<sup>1326</sup> Ὁ.π.

μόνο στο καλλιτεχνικό δυναμικό, το οποίο

ἐκτὸς τῆς ὀρχήστρας ἀπαρτίζεται ἐξ ἑβδομήκοντα προσώπων. Ἦτοι: τριῶν τενόρων, τριῶν ὑψιφώνων, μιᾶς ἀνθυψιφώνου, μιᾶς *utilité*, δύο βαρυτόνων, δύο βαθυφώνων, τεσσάρων δευτερευόντων προσώπων, εἴκοσι γυναικῶν καὶ εἴκοσι ἀνδρῶν τοῦ χοροῦ, ἑννέα χορευτριῶν καὶ ἑνὸς εἰδικοῦ μηχανικοῦ ἐπὶ τούτου ἐρχομένου ἑνταῦθα. Ἡ ὀρχήστρα θέλει ἀποτελεῖσθαι ἐκ τεσσαράκοντα ὀργάνων καὶ μιᾶς ἀρπιστρίας Ἰταλίδος, θέλει δὲ διευθύνεσθαι ἐναλλάξ παρὰ δύο διακεκριμένων Ἰταλῶν μουσικοδιδασκάλων καὶ ἑνὸς προγυμναστοῦ τῶν χορῶν,<sup>1327</sup>

ἀλλὰ καὶ σε «πλουσίας σκηνογραφίας ἐκ Μιλάνου καὶ ἀπαστράπτοντας καινουργεῖς ἱματισμοὺς ἐκ Τεργέστης».<sup>1328</sup>

Το μεγαλύτερο μέρος του θιάσου ἔφτασε ἀπὸ τὴν Κέρκυρα στο λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ στις 21 Φεβρουαρίου (π.η.μ.), ἐνῶ τὸ «ἐκ Πρίντεζι ἀναμενόμενον συμπλήρωμα τοῦ θιάσου»<sup>1329</sup> θὰ ἔφτανε μετὰ ἀπὸ λίγες ἡμέρες. Παρότι ὁ θιάσος ξεκίνησε τὶς παραστάσεις τοῦ μετὰ τὴν *Juive* τοῦ Halévy καὶ τὸν *Faust* τοῦ Gounod, τὸ γεγονός τῆς παράστασης τῆς βαγκνερικής ὀπερας ἐπισημάνθηκε ἰδιαίτερος, καθὼς ἄλλωστε καὶ οἱ προετοιμασίαι γιὰ αὐτὴν προϋπέθεταν ἰδιαίτερη φροντίδα: «Διὰ τὰς παραστάσεις τοῦ ἔργου τούτου [τοῦ *Lohengrin*] γίνονται ἀπὸ τοῦδε μεγάλα ἑτοιμασία. Ὁ κύκνος παρηγγέλη ἤδη εἰς τὸ Βερολίνον, αἱ δὲ λοιπαὶ σκηνογραφίαι εἰς τὸν εἰδικὸν τεχνίτην Παπαδάτον ἢ Διάβολον».<sup>1330</sup> Ἡ πρόταση τοῦ Γκιαούρη φαίνεται πὼς συμπεριλάμβανε καὶ διάφορες καινοτομίες, καθὼς ὁ μπρεσσάριος ἀπὸ τὴν Πάτρα σκόπευε νὰ

ἐγκαινιάσῃ νέον σύστημα εἰς τὸ ζήτημα τῶν συνδρομῶν, οὕτως ὥστε καὶ δύο πρόσωπα ἀκόμη νὰ δύνανται νὰ εἶνε κάτοχοι ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ εἰσιτηρίου, νὰ δύνανται δὲ οἱ συνδρομηταὶ νὰ κρίνωσι καὶ περὶ τῆς ἀξίας τοῦ θιάσου, ἔχοντες δικαίωμα εἰσόδου εἰς τὰ γενικὰς δοκιμάς, αἱ ὁποῖαι θὰ γίνονται, ὡς καὶ ἐν Ἰταλίᾳ μὲ τὰ πρόσωπα ἐνδεδυμένα ὡς καὶ εἰς τὴν παράστασιν.<sup>1331</sup>

Τὴν παραμονὴ τῆς πρεμιέρας τοῦ *Lohengrin* δημοσιεύτηκε στὴν πρώτη σελίδα τῆς εφημερίδας *Σκρίπ* ἕνα κείμενο μετὰ τίτλο «Ὁ Λόεγκριν», καὶ ὑπότιτλο: «Τὸ μελόδραμα τοῦ Βάγνερ, τὸ ὁποῖον πρώτην φορὰν παίζεται αὖριον εἰς τὸ Μέγα Θέατρον», ποῦ εἶχε στόχο νὰ προετοιμάσῃ τὸ κοινὸ τῆς Ἀθήνας γιὰ τὴν παράσταση τῆς ὀπερας αὐτῆς τοῦ Wagner. Ἔτσι τὸ κείμενο ξεκινούσε μετὰ τὴν ἐπισήμανση ὅτι «οἱ γνήσιοι βαγκνερισταὶ μὲ ἀρκετὴν περιφρόνησιν ἀποβλέπουν πρὸς τὸν Λόεγκριν», καθὼς τὸ ἔργο αὐτὸ μαζί μετὰ τὸν *Tannhaüser* «δι' αὐτοὺς εἶνε ἔργα εἰς τὰ ὁποῖα ἡ ψυχὴ τοῦ Βάγνερ δὲν ἀπετυπώθη μὲ τὴν ἐπαναστατικὴν τῆς ἑντασιν ἀκόμη», παρόλα αὐτὰ

<sup>1327</sup> «Τὸ Δημοτικὸν Θέατρον», *Ἐμπρός*, 29.1.1903.

<sup>1328</sup> Ὁ.π.

<sup>1329</sup> «Τὸ Μελόδραμα», *Σκρίπ*, 22.2.1903.

<sup>1330</sup> «Θέατρα. Ὁ Λόεγκριν», *Ἐστία*, 21.2.1903. Πρὸβλ. καὶ «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Σκρίπ*, 22.2.1903.

<sup>1331</sup> «Ὁ Ἰταλικὸς Θιάσος. Πότε μᾶς ἔρχεται. Αἱ παραστάσεις τοῦ. Ἀπὸ ποίους ἀποτελεῖται». *Ἐμπρός*, 6.1.1903.

οι δύο αυτές όπερες «κατέστησαν τὰ λαϊκότερα έργα του». Ο συντάκτης, μετά την αφήγηση της υπόθεσης του έργου, προσέθετε ένα ενδιαφέρον σχόλιο για τη μουσική:

Ἡ μουσική θεωρεῖται ὡς λίαν ἀνομοία. Ὑπάρχουν εἰς τὴν παρτισιὸν σελίδες ἔξοχοι καὶ σελίδες φορτικάι. Ὁ Βάγνερ εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ ἀκόμη δὲν εἶχε ἐφαρμόσῃ τὸ κατόπιν σύστημά του τῆς "συνεχοῦς μελωδίας". Τὸ "λάϊτμοτιβ" ἀπαντᾶται ἤδη, ἀλλ' ὄχι ὑπὸ τὴν τυραννικὴν του κυριαρχίαν εἰς τὰ μετέπειτα ἔργα του. Ὁ Βάγνερ δὲν εἶχε ἀπαλλαγῇ ἀκόμη ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς, ἣτις καταφανέστερον φαίνεται εἰς τὸ μέγαλον φινάλε τῆς α' πράξεως. Ἐν τούτοις ὅ,τι κάνει τὸ ἔργον νὰ ἀναδεικνύεται εἶνε ἡ εὐρωστία τῆς μουσικῆς γραμμῆς, ἡ δροσιὰ τῆς μελωδίας του. Ἡ θαυμασία ὀρχήστρα του δὲν πνίγει ἀκόμα εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ τῆς νεανικῆς θέρμης καὶ τοῦ φλογεροῦ αἰσθήματος τὰς φωνάς, τὸναντίον μάλιστα τὰς ὑποστηρίζει καὶ τὰς ἀναδεικνύει συμφώνως μὲ τὰς παλαιὰς μουσικὰς παραδόσεις. Ὁ συνθέτης σκορπίζει κομμάτια μὲ τοὺς κανόνας τοῦ παραδεγμένου, ἀλλὰ κομμάτια ἀριστοτεχνικά.<sup>1332</sup>

Το κείμενο αυτό, που είναι φανερό πως ήταν γραμμένο από κάποιον που γνώριζε πολύ καλά το έργο του Wagner, υπέγραφε ο τακτικός συντάκτης του Σκρίπ, «Ο καθημερινός», ο οποίος πιστεύω ότι ήταν ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, συνεργάτης του εντύπου αυτού, εκείνο το διάστημα. Ο Παπαντωνίου είχε χρησιμοποιήσει και αλλού αυτό το ψευδώνυμο, και η ιδιαίτερη σχέση με τη μουσική,<sup>1333</sup> καθώς και το ύφος του λόγου του, με οδηγούν στην πεποίθηση πως το ενδιαφέρον αυτό δημοσίευμα θα έπρεπε να προστεθεί στο σώμα των κριτικών του κειμένων, μεταξύ άλλων και για να φωτίσει μια πτυχή της γραφίδας του που είναι προς το παρόν άγνωστη.<sup>1334</sup>

Στο ίδιο φύλλο του Σκρίπ, και μάλιστα αμέσως μετά το κείμενο για τον

<sup>1332</sup> «Από τὰ Θέατρα. Ὁ Λόεγκριν», Σκρίπ, 5.3.1903.

<sup>1333</sup> Αυτό δεν πιστοποιείται μόνο από σχετικές δηλώσεις του φίλου του Γεωργίου Λαμπελέτ: «Εἶχε καὶ ἐξαιρετικὴ κλίσι στὴ μουσική, τὴν ὁποῖαν αἰσθανότανε ὅπως θὰ εἴμποροῦσε νὰ τὴν αἰσθανθῇ μόνο μιὰ ἀληθινὴ μουσικὴ φύσις, διέκρινε δὲ πάντοτε καὶ ἐκτιμοῦσε μὲ ἀλάνθαστο μουσικὸ μάτι τὸ κάθε τι πὸν παρουσίαζε στὸ μουσικὸ κλάδο μιὰ πραγματικὴ δημιουργικὴ ἀξία [...]», (Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ὁ Παπαντωνίου φίλος τῆς μελωδίας», *Νέα Ἐστία* 319 (1.4.1940), «Αφιέρωμα στὸν Ζαχαρία Παπαντωνίου», σ. 451-2:1), ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλα δημοσιεύματά του, ὅπως, π.χ., τὸ σχετικὸ με τὸν Wagner κείμενό του «Ἡ τύψις τοῦ Βάγνερ», τὸ ὁποῖο ὁ Παπαντωνίου δημοσίευσε στὴν *Ἐστία* τῆς 29<sup>ης</sup> Μαΐου 1921 καὶ υπέγραφε με τὸ πραγματικὸ του ὄνομα. Επίσης τὸ διάστημα τῆς δημοσίευσης τοῦ κειμένου γιὰ τὸν *Lohengrin* συνεργαζόταν, ὡς λιμπρετίστας, με τὸν Διονύσιο Λαυράγκα γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ *Λυτρωτή*.

<sup>1334</sup> Σὲ αὐτὸ τὸ σῶμα θὰ προσθέταμε καὶ τὸ κείμενο «Μουσικὴ χωρὶς ἀκροατὰς», που δημοσιεύθηκε στὸ Σκρίπ τῆς 12 Μαρτίου 1903 καὶ που ἐπίσης υπέγραφε ὁ «Καθημερινός», ἀλλὰ καὶ τὰ κείμενα τοῦ Παπαντωνίου που δημοσιεύει ὁ Γιάννης Μπελώνης στὴ μελέτη του γιὰ τὸν Αξιώτη (Γιάννης Μπελώνης, «Γεώργιος Αξιώτης (1875-1924): Ψηφίδες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἐνὸς παραγκωνισμένου, ἀν καὶ σημαντικώτατου, ἐργάτη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς [Μέρος Β']», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 15 (Μάιος-Αὐγούστος 2013), σ. 3-17)· σὲ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ ὁ Παπαντωνίου (Ζ.Π.) σχολίαζε τὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση, ἐμμένοντας στὶς θέσεις που εἶχε ὑποστηρίξει ἓναν χρόνο πρὶν στὸ κείμενό του «Μουσικὴ χωρὶς ἀκροατὰς».

*Lohengrin*, δημοσιεύθηκαν στη στήλη «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ» διάφορες μικρές ειδήσεις σχετικές με την ὄπερα:

[...] Λαμπρὰ δουλειὰ κάνει τὸ μελόδραμα τοῦ «Μεγάλου» [Θεάτρου]. Κάθε βράδυ, ἢ πλατεία του γεμάτη. Τέτοιον κόσμον εἶχε νὰ ἰδῆ ἀπὸ τὰ '85 τὸ θεάτρον. Αἰξίζει δὲ πάσης ὑποστηρίξεως παρὰ τῆς κοινωνίας τὸ μελόδραμα. Θὰ μᾶς δώση ἐκτὸς τοῦ *Λόεγκριν* καὶ ἄλλα νέα ἔργα. Μὲ τὸ μπαλέτο του ἔχει ξετρελλαθῆ ὅλη ἡ Ἀθήνα. Τὸ μπισάρουν καὶ τὸ τρισάρουν κάθε βράδυ. Απόψε προμηνύεται κοσμοπλημμύρα στὸ «Μεγάλο»! Ἀπὸ χθὲς ἀγόραζε εἰσιτήρια ὁ κόσμος. Πηγαίνει δὲ ἡ καλλιτέρα κοινωνία στὸ θέατρο αὐτὸ τώρα. Ὁριστικῶς πλέον τὸ μόνον προσφιλὲς κέντρον τῶν Ἀθηνῶν ἔγινε τὸ μελόδραμα καὶ ὁ κ. Γκιαούρης ἀπέδειξε τί μπορεῖ νὰ κάνῃ ἕνας καλὸς ἱμπρεσσάριος [...].<sup>1335</sup>

Το ἴδιο βράδυ δόθηκε ἡ γενικὴ δοκιμὴ τοῦ *Lohengrin* με μεγάλη ἐπιτυχία «ἐνώπιον ὀλίγων προσκεκλημένων καὶ τῶν δημοσιογράφων». <sup>1336</sup> Στὸ ἐπόμενο φύλλο τοῦ *Σκρίπ*, τὸ πρωινὸ τῆς πρεμιέρας, εἶχε στὴν πρώτη σελίδα τὴν εἰκόνα τοῦ Wagner καθὼς καὶ μια ἀπεικόνιση τοῦ Λουδοβίκου Β' ὡς *Lohengrin* μέσα σε μια βάρκα που ἔσερναν κύκνοι καὶ στο βάθος τὸν βαγκνερικό τενόρο Heinrich Vogl νὰ τραγουδά, συνοδευόμενη ἀπὸ σχετικὴ ἐπεξηγηματικὴ λεζάντα. Στὴν τρίτη σελίδα στὴ στήλη «Θέατρα καὶ Συναυλίας», ἡ παράσταση διαφημιζόταν με μεγάλο ἐνθουσιασμό: «ἀπὸ χθὲς ἐζητοῦντο εἰσιτήρια διὰ τὴν ἀποψινὴν παράστασιν, ἣτις προμηνύεται ἐκτάκτως ἐπιτυχῆς. Ὁ *Λόεγκριν*, τὸ ἀριστούργημα ὡς μουσικὸν δράμα, τὸ ἐξοχώτερον αὐτὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ, ὡς μουσικὴ, ὡς σκηνογραφία, ὡς ἐκτέλεσις, θὰ κατακτήσῃ τὰς Ἀθήνας, καθ' ὅλην τὴν Σαρακοστήν θὰ εἶνε τὸ ἐλκυστικώτερον θεαματικὸν ἔργον ποὺ μπορεῖ νὰ γίνῃ διὰ τοὺς Ἀθηναίους. Τὴν παράστασιν θὰ τιμήσῃ καὶ ἡ Βασιλικὴ Οἰκογένεια». <sup>1337</sup>

Τὴν πρεμιέρα τῆς 6<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903 δὲν ἐτίμησε τελικῶς ἡ βασιλικὴ οἰκογένεια, <sup>1338</sup> τὴν τίμησαν ὅμως «τινὲς γνωστὰ οἰκογένεια εἰς τὰ θεωρεῖα τῆς πρώτης σειρᾶς», <sup>1339</sup> ἀλλὰ καὶ ὁ Δήμαρχος Σπύρος Μερκούρης. Ὁ Μερκούρης (1856-1939) δὲν θα πρέπει νὰ παρέστη στὴν παράσταση αὐτὴ μόνο με τὴν ιδιότητα τοῦ δημάρχου – αξίωμα που εἶχε ἀναλάβει λίγα χρόνια πρὶν (ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1899) καὶ που κράτησε γιὰ πολλὰ ἀκόμη (ἕως καὶ τὸ 1914) – ἀλλὰ καὶ με ἐκείνη του μουσόφιλου, καθὼς ἄλλωστε, εἶχε καὶ ὁ ἴδιος σπουδάσει μουσικὴ στὸ Ὀδεῖο Ἀθηνῶν. <sup>1340</sup> Τὸ γεγονός αὐτὸ εἶναι πιθανόν νὰ διευκόλυνε τὸ ἀνέβασμα τοῦ *Lohengrin*

<sup>1335</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 5.3.1903.

<sup>1336</sup> «Ὀλιγόστιχα. Θέατρα», *Καιροί*, 6.3.1903.

<sup>1337</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Σκρίπ*, 6.3.1903. Βλ. καὶ *Νέον Ἄστυ*, 6.3.1903: «Απόψε ἀναβιβάζεται ἀπὸ τῆς σκηνῆς τοῦ Δημοτικοῦ θεάτρου τὸ ἔξοχον καὶ σκηνικώτατον μελόδραμα ὁ *Λόεγκριν*, οὐτινος ἡ ἐπιτυχία ἔχει ἐξασφαλισθῆ. Ὁ σκηνικὸς διάκοσμος εἶνε μοναδικός. Προμηνύεται μεγάλη συρροὴ θεατῶν, καθόσον σχεδὸν τὰ εἰσιτήρια ἔχουν ἐξαντληθῆ. Πολὺ πιθανόν νὰ τιμήσῃ διὰ τῆς παρουσίας τῆς τῆν παράστασιν καὶ ἡ βασ. οἰκογένεια»,

<sup>1338</sup> «Θέατρα. Ἡ πρώτη τοῦ *Λόεγκριν*», *Ἀθηναί*, 7.3.1903.

<sup>1339</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Τὸ Ἄστυ*, 7.3.1903.

<sup>1340</sup> Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α' (Ἀρχεῖο Ὀδείου Ἀθηνῶν).



στην Αθήνα, καθώς, ας μην ξεχνούμε, το έργο παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο της πόλης, το οποίου διοικούνταν, την εποχή εκείνη από το Δημοτικό Συμβούλιο.

Το θέατρο το βράδυ της προεμιέρας ήταν γεμάτο και το κοινό «μετ' ένθουσιασμού ἔχειροκρότησε τὴν ἐπιτυχή ἀναλόγως τῶν μέσων ἐκτέλεσιν τοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Βάγνερ», με την ορχήστρα να αποτελεί «ἀρμονικώτατον ἐν τῇ ἐκτελέσει σύνολον» καὶ τὴ σκηνοθεσία «κάτι τέλειον ἀναλόγως τῶν μικρῶν μέσων τὰ ὁποῖα διαθέτει ὁ οὐχὶ τόσο ἐκθύμως ὑποστηριζόμενος θίασος».<sup>1341</sup> Από τους καλλιτέχνες που τραγούδησαν στην Κέρκυρα ο μόνος που συμμετείχε και στην αθηναϊκή παράσταση ήταν ο Francesco Boesmi-Fabri στον ρόλο του βασιλιά. Την Elsa δεν τραγούδησε η Lubiez – παρότι το όνομά της συμπεριλαμβανόταν στα μέλη του θιάσου που ήρθαν στην Αθήνα – αλλά η «κ. Τίτσι Γιγάντη», η οποία «ἐνεφανίσθη τὸ πρῶτον εἰς τὸ θέατρον τῆς Σκάλας τοῦ Μιλάνου, ἐξελέγη δὲ ὑπὸ τοῦ κ. Περόζι ὅπως ψάλη εἰς τὰ ὀρατόριά του, εἰς τὴν μητρόπολιν τοῦ Μιλάνου».<sup>1342</sup> Η γεννημένη στα 1874 Maddalena Ticci είχε συμμετάσχει μεταξύ άλλων και στην παγκόσμια πρώτη του *Andrea Chénier* στη Σκάλα του Μιλάνου το 1896, κρατώντας τον ρόλο της Bersi. Η Ticci έφτασε στην Αθήνα λίγο πριν την προεμιέρα του *Faust*,<sup>1343</sup> ὅπερα στην οποία χειροκροτήθηκε στον ρόλο της Μαργαρίτας, ενώ ως «Ἐλσα, ὄνειρώδης ἐρωμένη τοῦ Λόεγκριν, ἦτο ὀλίγον συγκεκινημένη, ἔψαλεν ὅμως μὲ πολλὴν ζέσιν καὶ ἀνέπτυξε τὴν ἀσθενὴ μὲν, ἀλλὰ γλυκεῖαν φωνὴν της».<sup>1344</sup> Εικόνα της περίφημης υψίφωνου είχε δημοσιευθεῖ στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας *Ἀθῆναι* της 28<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1903, συνοδευόμενη ἀπὸ σύντομο σημείωμα, το οποίο μεταξύ άλλων ενημέρωνε το αναγνωστικό κοινό ὅτι ἡ διάσημη τραγουδίστρια ήταν και εξαιρετική βιολονίστρια.

Τον φερόνυμο ρόλο του *Lohengrin* είχε αναλάβει ο Luigi Ceccarelli (1868 - ;),<sup>1345</sup> ο οποίος ὅμως στην προεμιέρα «ἦτο ἀσθενής, ἐκ τούτου ὀφείλετο κάτι τὸ μονότονον ἐν τῇ ἐκφράσει καὶ ἡ ὑποτρέμουσα φωνή του. Ἦτο ὅμως κομψότατος καὶ ὡραῖος ἱππότης τοῦ Γκράαλ»,<sup>1346</sup> ἀλλὰ καὶ «ἡ μεσόφωνος εἰς τὴν δευτέραν προᾶξιν [Betti-Cerratelli] εἶχε στιγμὰς δραματικὰς καὶ ἤρσεσε πολὺ. Ὁ βαθύφωνος [Francesco Boesmi- Fabri βασιλιάς] καὶ ὁ βαρύτονος [Terlamund] ἐκυριάρχησαν χθές, κατὰ γενικὴν δὲ ὁμολογίαν ἦσαν τὰ στηρίγματα τῆς χθεσινῆς παραστάσεως».<sup>1347</sup> Ο Nazzareno Franchi στον ρόλο του κήρυκα, είχε για τον ἴδιο ρόλο και στην Βιέννη δρέψει «ἀληθεῖς δάφνας».<sup>1348</sup> Ἀλλὰ «καὶ

<sup>1341</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 7.3.1903.

<sup>1342</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Σκρίπ*, 8.2.1903. Ο Lorenzo Perosi (1872-1956) υπήρξε δημοφιλέστατος και πολυγραφότατος συνθέτης θρησκευτικῆς μουσικῆς της «νεαρᾶς σχολῆς» («*giovine scuola*») Ἰταλῶν συνθετῶν: Mascagni, Puccini, Leoncavallo, Giordano, Cilea, Franchetti.

<sup>1343</sup> «(Ὁ ἰταλικὸς) μελοδραματικὸς θίασος, ὅστις δίδει παραστάσεις ἐν τῷ Δημοτικῷ θεάτρῳ ηὑξήθη μὲ μίαν πολὺ καλὴν ὑψίφωνον, τὴν κ. Τίτσην [...]», *Νέον Ἄστυ*, 1.3.1903.

<sup>1344</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 7.3.1903. Η περιγραφή του συντάκτη του *Ἄστως* ταιριάζει με τὸ ἄκουσμα της φωνῆς της Ticci, το οποίο μᾶς διασώζεται μέχρι σήμερα. Βλ. <http://www.lavoceantica.it/Soprano/Ticci%20Maddalena.htm>

<sup>1345</sup> Καὶ ὄχι Cerratelli, ὅπως ἔγραφα στο προαναφερθὲν κείμενό μου για τὴν πρώτη του *Lohengrin* (Κουρμπανᾶ, ὁ.π., σ. 17). Ευχαριστῶ και πάλι τὸν Κώστα Σαμπάνη για τὴ διόρθωση.

<sup>1346</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 7.3.1903.

<sup>1347</sup> Ὁ.π.

<sup>1348</sup> «Θέατρα», *Ἀθῆναι*, 10.3.1903. Η φωνή του Nazzareno Franchi σώζεται επίσης σε ηχογραφήσεις, βλ. <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/search?q=Nazzareno+Franchi>

οί χοροὶ ἔψαλλαν πολὺ καλὰ χθές. Ἐν γένει ὡς σύνολον ἀρκετὰ ἐπιτυχῆς ἢ χθεσινῆ ἐκτέλεσις». <sup>1349</sup> Τα θετικότερα σχόλια για την παράσταση απέσπασε η ορχήστρα: «ἀρίστη, μάτην θὰ ζητήση κανεὶς ὑπὸ τὰς συνθήκας τοῦ σημερινοῦ θεάτρου μας καλλιτέραν ἐκτέλεσιν τόσοσ δυσκόλου μουσικῆς». <sup>1350</sup>

Ἡ πρώτη παράσταση βαγκνερικοῦ ἔργου στην ελληνικὴ πρωτεύουσα υπήρξε αναμφίβολα κάτι πολὺ σημαντικό: «Δι' ἐκείνους οἵτινες δὲν εἶδον τὸν *Λόεγκριν* τοῦ Βάγνερ ἐν Εὐρώπῃ, ἡ πρώτη αὐτοῦ παράστασις ἐν Ἀθήναις ἀποτελεῖ γεγονός. Καὶ τὸ θέατρον ἦτο σχεδὸν πλήρες θεατῶν, παρακολουθούντων μετὰ προσοχῆς τὸ δαιμόνιον ἔργον ὅπερ ἐγνώριζον ἐκ τῶν περιγραφῶν μόνον». <sup>1351</sup> Μάλιστα, ειδικὰ ὅταν ἡ παράσταση αὐτὴ «ἦτο ἡ πρώτη ἐπιτυχῆς τοῦ *Λόεγκριν* ὅστις ἀπέτυχεν εἰς ἀπόπειραν γενομένην πρὸ ἐτῶν ἐν Ἀθήναις». <sup>1352</sup> Ἔτσι δὲν εἶναι παράξενο το γεγονός ὅτι στη συναυλία που εἶχε οργανώσει ο Friedenthal στο Ὡδεῖο Ἀθηνῶν τὴν ἰδία ἡμέρα δὲν εἶχε κόσμο καθὼς «εἶχε μαζευθῆ ὁ κόσμος στὸν *Λόεγκριν*». <sup>1353</sup> Ἡ αναμενόμενη αὐτὴ αθρόα ανταπόκριση του κοινού στην πρεμιέρα του βαγκνερικοῦ ἔργου στην Ἀθήνα εἶχε ἀλλῶστε προβλεφθεῖ, και ο αθρογράφος τοῦ *Σκρίπ* εἶχε παρακινήσει τον Friedenthal να αναβάλει τὴ συναυλία του για ἄλλη ἡμέρα, «ὅπως μὴ συμπέση μὲ τὴν παράστασιν τοῦ *Λόεγκριν*, ἣτις θὰ ἐλύση ὅλην τὴν Ἀθήναν». <sup>1354</sup> Τελικῶς ο διάσημος πιανίστας ἐπανέλαβε τὴ συναυλία του στο Ὡδεῖο, δίνοντας τὴ δυνατότητα και σε ἐκείνους που εἶχαν πάει στην πρεμιέρα του *Lohengrin*, να τον ακούσουν.

Στὴ συναυλία του αὐτὴ ο Γερμανὸς βιρτουόζος του πιάνου εἶχε συμπεριλάβει και ἀποσπάσματα ἀπὸ βαγκνερικά ἔργα, ὅπως «τὸ ἐρωτικὸ τραγοῦδι ἀπὸ τὴ *Βαλκυρία*» και «τὴν σκηνὴν τῆς τρικυμίας ἀπὸ τὸν *Ἰπτάμενον Ὀλλανδόν*». <sup>1355</sup> Ὁ Friedenthal εἶχε, ὅπως εἶδαμε, ξαναεπισκεφθεῖ τὴν ελληνικὴ πρωτεύουσα πρὶν ἀπὸ ἐννέα χρόνια, τὸν Μάρτιο του 1894, και εἶχε και τότε παρουσιάσει βαγκνερικά ἔργα για πιάνο. Ὅπως και τότε, ἔτσι και το 1903, ο καλλιτέχνης «κατεγοήτευσε» το κοινὸ του Ὡδεῖου, που «κατεχειροκρότησε τὸν διαπρεπῆ βιρτουόζον πιανίσταν» για «τὴν θαυμασίαν του ἐκτέλεσιν τόσοσ μουσικῶν τεμαχίων κλασικῆς καὶ νεωτέρας μουσικῆς». <sup>1356</sup>

<sup>1349</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 7.3.1903.

<sup>1350</sup> Ὁ.π.

<sup>1351</sup> «Ὁ *Λόεγκριν* τοῦ Βάγνερ», *Ἐμπρός*, 7.3.1903.

<sup>1352</sup> *Ἐστία*, 7.3.1903. Βλ. και «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Σκρίπ*, 7.3.1903, σ. 3. (Πρὸβλ. και «Εἰς μίαν ἀληθινὴν ἀποκάλυψιν περὺ τῆς χθὲς τὸ ἐσπέρας ὁ κόσμος ὁ κατακλύσας τὴν αἴθουσαν και τὰ θεωρεῖα τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου. Ἐδόθη ὁ *Λόεγκριν* μετὰ τόσα ἔτη ἀπὸ τῆς πρώτης, τῆς ἀποτυχούσης παραστάσεώς του ἐν Ἀθήναις. Ἴσως δὲν ἐπαίχθη ὅπως τὸν ἐφαντάσθη ὁ δαιμόνιος μουσουργὸς διὰ τὰ ἔργα τοῦ ὁποίου ἀνηγέρθησαν θέατρα, ἀλλ' ὅπως και ὁ ἀπαιτητικότερος Ἀθηναῖος θὰ ὠνειροπόλει», «Θέατρα. Ἡ πρώτη τοῦ *Λόεγκριν*», *Ἀθηναί*, 7.3.1903. Υποθέτουμε ὅτι ἡ ἀπόπειρα για τὴν ὁποία γίνεται λόγος εἶναι ἐκείνη του 1892 ἀπὸ τὸν γαλλικὸ θίασο, που τελικῶς χρεωκόπησε, ἀλλὰ δὲν μπορούμε να ἀποκλείσουμε το ἐνδεχόμενο το δημοσίευμα να ἀναφέρεται και σε ἄλλη περίπτωση, που δὲν ἔχουμε ἀκόμη ἐντοπίσει.

<sup>1353</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 8.3.1903. Πρὸβλ. και «Συναυλία Φρίδενταλ», *Νέον Ἄστυ*, 7.3.1903.

<sup>1354</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Σκρίπ*, 6.3.1903.

<sup>1355</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», ὁ.π., 3.3.1903. Βλ. και Πρόγραμμα τῆς 9<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903 τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν. Ἀρχεῖο Ὡδεῖου Ἀθηνῶν, Φάκελος Προγραμμάτων σαιζόν 1902-1903.

<sup>1356</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», ὁ.π., 11.3.1903.

Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι η συναυλία του Friedenthal δεν ήταν η μόνη που περιλάμβανε αποσπάσματα από βαγκνερικά έργα. Η Μουσική Εταιρία, π.χ., στη συναυλία της, που έλαβε χώρα τρεις ημέρες πριν την πρεμιέρα του *Lohengrin*, έπαιξε, μεταξύ άλλων και «τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ *Ταγχοῦζερ* τοῦ Βάγνερ»,<sup>1357</sup> ενώ στο γεύμα που δόθηκε προς τιμὴν των «Γερμανῶν πριγκήπων», η μουσική έπαιξε rot-rouirri από ιταλικές και γερμανικές όπερες και από τον *Lohengrin*.<sup>1358</sup> Βέβαια ο Wagner υπήρχε στο ρεπερτόριο των συναυλιῶν των αθηναϊκῶν παραστάσεων πολύ πριν την παράσταση του *Lohengrin*, φαίνεται όμως ότι η τελευταία αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για τη μουσική του Γερμανοῦ δημιουργοῦ.

Επιτυχία δεν είχε μόνο η πρεμιέρα του *Lohengrin*. Και η δεύτερη παράσταση, εκείνη της 7<sup>ης</sup> Μαρτίου είχε πολύ κόσμο: «Πατεῖς με, πατῶ σε, στὸ γραφεῖον τοῦ Μεγάλου [Θεάτρου] χθές. Ὅλη ἡ Αθήνα ἐζητοῦσε εἰσιτήρια, ἀλλὰ ποῦ εἰσιτήρια, ποῦ εἶχαν πουληθῆ τρεῖς ἡμέρας πρὶν. Καὶ ἑκατοντάδες ἠναγκάσθησαν νὰ πάρουν εἰσιτήρια διὰ τὴν σημερινὴν παράστασιν. Ὁ Λόεγκριν θὰ δώσῃ μακρὰν σειρὰν παραστάσεων ἂν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν ζήτησιν τῶν εἰσιτηρίων».<sup>1359</sup> Ὅσοι δεν κατάφεραν νὰ παραστοῦν στην πρεμιέρα δεν ἔμειναν δυσαρεστημένοι, καθὼς, ὅπως φαίνεται στη δεύτερη παράσταση, αὐτὴ της 7<sup>ης</sup> Μαρτίου «ἡ ἐκτέλεσις ἐν γένει ἦτο ἀνωτέρα ἀπὸ τὴν α' παράστασιν».<sup>1360</sup> Μάλιστα «ἐψιθυρίζετο [...] ὅτι ὁ θίασος θὰ μᾶς δώσῃ καὶ τὸν *Ταγχοῦζερ* τοῦ Βάγνερ»,<sup>1361</sup> κάτι που τελικῶς δεν πραγματοποιήθηκε. Τρίτη – και τελευταία, ὅπως αρχικῶς διαφημιζόταν – παράσταση, θα δινόταν την Κυριακὴ 9 Μαρτίου με ελαττωμένες τιμές «κατὰ γενικὴν ἀπαίτησιν».<sup>1362</sup> Αὐτὴ ἡ παράσταση φαίνεται πως ἦταν ἡ καλλιτεχνικῶς ἀριότερη γιατί «οἱ ἠθοποιοὶ ἔψαλλαν καλλίτερα ἀπὸ τὰς ἄλλας φορὰς»,<sup>1363</sup> καθὼς «κατεῖχαν καλλίτερα τὰ μέρη των»,<sup>1364</sup> ἀλλὰ δεν ἦταν και ἡ τελευταία· το ἔργο ἐπαναλήφθηκε και στις 23 του μηνός και «εἶχε ἀρκετὸν κόσμον, δυστυχῶς, ὅμως, ὄχι ὅσον ἔπρεπε».<sup>1365</sup> Πάντως κάποιοι τουλάχιστον ἀπὸ τους θεατὲς θα πρέπει νὰ πήγαν δύο και τρεῖς φορές στην παράσταση, ὅπως ουσιαστικῶς υποδηλώνει το δημοσίευμα, που μιλάει για τὴν μεγαλύτερη ἐπιτυχία της τρίτης παράστασης, κατὰ τὴν ὁποία, «ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ κατενοήτο εὐκολώτερον».<sup>1366</sup> Ὁ ἐπιτυχὴς θίασος, μετὰ το πέρας των παραστάσεων του στην Αθήνα ἐπρόκειτο νὰ ταξιδέψῃ στην Πάτρα.<sup>1367</sup> Τελικῶς ὅμως ἡ μόνη μουσικὴ ἐκδήλωση που πραγματοποιήθηκε στην ἰδιαίτερη πατρίδα του Ἰμπρεσάριου Γκιαούρη, ἦταν μία συναυλία της πρωταγωνίστριας του θιάσου Maddalena Ticci.<sup>1368</sup>

<sup>1357</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», ὁ.π., 3.3.1903.

<sup>1358</sup> «Οἱ Γερμανοὶ πριγκήπες ἐν Αθήναις. Τὸ πρόγραμμα τῆς μουσικῆς», *Ἐμπρός*, 31.3.1903.

<sup>1359</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ*, 7.3.1903.

<sup>1360</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», ὁ.π., 8.3.1903.

<sup>1361</sup> Ὁ.π.

<sup>1362</sup> «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», ὁ.π., 8.3.1903.

<sup>1363</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», ὁ.π., 10.3.1903.

<sup>1364</sup> «Θέατρα», *Ἀθῆναι*, 10.3.1903.

<sup>1365</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Σκρίπ*, 24.3.1903.

<sup>1366</sup> «Θέατρα», *Ἀθῆναι*, 10.3.1903.

<sup>1367</sup> *Σκρίπ*, 30.3.1903.

<sup>1368</sup> «Ἡ Συναυλία», *Νέος Αἰὼν* (Πατρῶν), 17.4.1903.

Δύο μέρες μετά την πρεμιέρα του *Lohengrin* ο Σουρής δημοσίευσε στον *Ρωμηό* του το τετράστιχο: «Ωραϊόν τὸ μελόδραμα κι ὄντως μελωδικόν,/ πὸν παριστάνει κατ' αὐτὰς εἰς τὸ Δημοτικόν. / Ἐπιτυχίας στέφανος τὰς παραστάσεις στέφει /καὶ μ' ἐντυπώσεις μουσικὰς ὁ κόσμος ἐπιστρέφει»,<sup>1369</sup> για να επανέλθει δύο ημέρες αργότερα με μια γελοιογραφία (που είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο) στην οποία παρομοίαζε τον τότε πρωθυπουργό της Ελλάδος Θεόδωρο Δηλιγιάννη με τον *Lohengrin*.<sup>1370</sup>

Σατιρικά – αν όχι ειρωνικά – υποδέχθηκε τη θερμή ανταπόκριση του αθηναϊκού κοινού στην βαγκνερική πρεμιέρα και ο *Νουμᾶς*:

Με τὴν παράστασιν τοῦ *Λόεγκριν*, τὰ ἐννέα δέκατα τῶν ὀμιλούντων Ἀθηναίων – παραλείπω τοὺς γράφοντας, διότι αὐτοί... δὲν συμμαζεύονται πλέον – μετεμορφώθησαν ὡς ἐκ θαύματος εἰς Βαγνεριστάς. Ὅλοι ἐννοοῦν τὸν Βάγνερ καὶ ὅλοι τὸν αἰσθάνονται καὶ ὅλοι συγκινοῦνται ἀπὸ αὐτόν, ἂν τοὺς ὑποβάλῃς δὲ εἰς αὐστηρὰν καὶ κατ' ἰδίαν ἐξομολόγησιν, θὰ πεισθῆς ὅτι ὅλοι ἀνεξαίρετως μόνον τὴν «Ἄντριάνα» ἐννοοῦν καὶ μόνον αὐτὴν θεωροῦν ὡς μουσικὴν τοῦ μέλλοντος. Εἶνε προτέρημά μας, βλέπεις, κι αὐτὸ νὰ κολοῦθοῦμεν πάντοτε τὴν μόδα καὶ νὰ κοροϊδεύωμαστε.<sup>1371</sup>

Δεν υπάρχει λόγος να αμφισβητήσουμε το γεγονός ότι κάποιοι θεατές της βαγκνερικής παράστασης δεν θα απήλασαν πραγματικά τη μουσική του Wagner και θα προσποιήθηκαν ότι τους άρεσε απλά και μόνο για να ακολουθήσουν τη μόδα (αυτό άλλωστε συμβαίνει σε όλες τις εποχές, ακόμη και σήμερα). Αυτό όμως δεν σημαίνει πως ένα μέρος του κοινού (το μεγαλύτερο, αυτό που άλλωστε συντηρούσε και την όπερα) δεν είχε αληθινό ενδιαφέρον για την παράσταση. Απόδειξη ως προς αυτό αποτελεί ένα δημοσίευμα που αναφερόταν στην σύνθεση του κοινού της όπερας στην Αθήνα την εποχή εκείνη, η οποία δεν ήταν η ίσως αναμενόμενη. Σύμφωνα λοιπόν με ανώνυμο δημοσίευμα του *Ἄστεως*, η πλατεία και ο εξώστης – δηλαδή οι φθηνές θέσεις – ήταν πλήρεις, ενώ τα θεωρεία όχι, κάτι που έκανε τον συντάκτη να αναρωτηθεί γιατί «μία ὠρισμένη τάξις», αρνείται «νὰ πατήσῃ ἐκ περιεργείας τοῦλάχιστον εἰς τὸ μελόδραμα;».<sup>1372</sup> Λίγες ημέρες αργότερα δημοσιεύθηκε ένα εκτενέστερο κείμενο που σχολίαζε ακριβώς αυτό το γεγονός:

Ὁ *Λόεγκριν*, τὸ ὠραϊόν καὶ ἐπιβλητικὸν ἔργον τοῦ Βάγνερ τὸ ὁποῖον ἐδόθη ἐπὶ δύο συνεχεῖς ἑσπέρας εἰς τὸ Δημοτικὸν Θέατρον δὲν ἐσυγκίνησε ποσῶς τοὺς Ἀθηναίους. Ἡ κοινωνία διηρέθη εἰς δύο φιλομούσους τάξεις: τὴν συνήθη

<sup>1369</sup> Ὁ *Ρωμηός* 791 (8.3.1903), σ. 4.

<sup>1370</sup> Βλ. σχετικὰ κεφάλαιο 3.

<sup>1371</sup> «Ἡ Κοινὴ Γνώμη. Οἱ Βαγνερισταί», Ὁ *Νουμᾶς* 20 (9.3.1903), σ. 4.

<sup>1372</sup> «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 7.3.1903. Κάτι αντίστοιχο συναντοῦμε καὶ σε ἓνα σχόλιο τοῦ ἴδιου πιθανῶς συντάκτη, γιὰ τὴν παράσταση τοῦ *Faust*, που εἶχε λάβει χώρα λίγο πρὶν: «Κόσμος πολὺς. Ἡ πλατεία πλήρης, ὁ εξώστης καὶ τὰ θεωρεία ὅλα... ἐκτὸς τῆς πρώτης σειρᾶς, διότι φαίνεται ὅτι κάποια μουσικὴ συνεννόησις ὑπάρχει μεταξὺ τῆς πλουτοκρατικῆς κοινωνίας νὰ μὴν τιμῆσῃ διὰ τῆς παρουσίας τῆς τὸ ἰταλικὸν θέατρον. Διατί;», «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ*, 2.3.1903.

πλουτοκρατική, ή όποία ίσως είδε κατά τὰ ἐτήσια ταξειδιά της εἰς τὰς μεγάλας εὐρωπαϊκὰς πρωτευούσας καὶ κανὲν μελόδραμα τοῦ Βάγνερ μὲ ὅλην τὴν σκηνικὴν μεγαλοπρέπειαν, τοὺς πρώτης τάξεως ἀοιδούς, τὴν τελείαν ὀρχήστραν, καὶ ἐπομένως ἔχει σχηματίσει πλέον μίαν ιδέαν περὶ Βάγνερ, καλὴν ἢ κακὴν, ἀδιάφορον, καὶ τὴν δευτέραν αὐτὴν τάξιν τῶν καρφωμένων διὰ βίου εἰς τὰς Ἀθήνας, οἱ ὅποιοι κάθε νέον θέαμα ἢ ἀκρόαμα περιμένουν νὰ τὸν ἰδοῦν ἐδῶ, ἀφοῦ δυστυχῶς δὲν εἶνε δυνατόν νὰ τὸ ἀπολαύσουσιν εἰς τὸν τόπον τῆς πρώτης ἐμφανίσεως του.

Ἀλλὰ τὸ τρυφερόν ζήτημα τὸ χωρίζον τὰς δύο τάξεις εἶνε τὸ ἐξῆς: Ὑπὸ τὰς συνθήκας τὰς πολλαπλὰς τοῦ πλούτου, τοῦ πληθυσμοῦ, αἱ Ἀθηναῖοι εἶνε δυνατόν νὰ ἔχουν πρώτης ἢ δευτέρας τάξεως θιάσους; Ὁχι. Ἀφοῦ λοιπὸν μόνον μετριότηας ἀνεκτὰς εἰμποροῦν νὰ ἱκανοποιήσουν αἱ Ἀθηναῖοι, αἱ μετριότητες αὐταὶ πρέπει νὰ ὑποστηρίζονται παρ' ὅλων τῶν τάξεων. Μόνον διὰ τῆς ὑποστηρίξεως αὐτῆς ὑπάρχει ἐλπίς νὰ ἴδωμεν κᾶτι τι καλλίτερον ἐν Ἀθήναις. Ὅταν ἡ μία τάξις λέγει: τὰ εἶδα εἰς τὸ Παρίσι, ἢ ἄλλη δὲν εἶνε δυνατόν νὰ τὰ ἰδῇ ἐν μικρῷ οὔτε εἰς τὰς Ἀθήνας, διότι μὲ θεωρεῖα κενά, μελόδραμα δὲν εἶνε δυνατόν νὰ συντηρηθῇ. Οἱ Ἀθηναῖοι εἶνε δύσκολοι. Εἶνε ἀκατάληπτοι. Διατί δὲν λέγουν τί θέλουν;<sup>1373</sup>

Πίσω ἀπὸ το ψευδώνυμο «Ἀθηναῖος», που υπογράφει τὸ κείμενο αὐτό, θα πρέπει νὰ βρῖσκεται, ὅπως εἶδαμε καὶ πρὶν, ὁ Μήτσος Χατζόπουλος (ἢ ὁ Κωνσταντῖνος), καθὼς τὸ κείμενο ἀπηχεῖ ἀπόψεις που συναντοῦμε σε μεταγενέστερα κείμενα τοῦ Κωνσταντῖνου. Στὸ «Σοσιαλισμὸς καὶ Τέχνη», σημείωνε ὁ πρεσβύτερος ἐκ τῶν ἀδελφῶν Χατζοπούλου: «ἡ τέχνη δὲν ἔχει τὴν αἰτία της καὶ τὴν πηγὴ στὸν πλούτο, μὰ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου»,<sup>1374</sup> γιὰ νὰ ἐξηγήσει λίγο μετὰ πῶς «τὰ ὀνόματα ποιητῶν [...] ἢ μουσουργῶν καθὼς ὁ Μόζαρτ, ὁ Βέμπερ, ὁ Μπιζέ, ὁ Λόρτσιγκ, ὁ Βάγνερ, ὁ Νικόλαϊ εἶναι οἱ αἰσθητικοὶ παιδαγωγοὶ τῶν προλετάριων τοῦ Βερολίνου στὸ δραματικὸ καὶ μουσικὸ κόσμον τῆς τέχνης».<sup>1375</sup> Πιθανόν στὴν κοινωνιστικὴ αὐτὴ

<sup>1373</sup> «Ἀπὸ χθὲς ἕως σήμερον. Σημειώσεις Ἀθηναίου. Οἱ Ἀντιθεατρικοί», *Τὸ Ἄστυ*. 9.3.1903.

<sup>1374</sup> «Σοσιαλισμὸς καὶ Τέχνη», *Ὁ Νουμᾶς* 340 (19.4.1909), σ. 2-5 καὶ 341 (26.4.1909), σ. 2-5. Ἡ ἀναφορὰ στὴν σ. 3 τῆς δευτέρας συνέχειας. Στὴ μεταγραφή διατηρεῖται ἡ ὀρθογραφία τοῦ *Νουμᾶ*, καὶ χρησιμοποιεῖται αὐτὴ ἡ πρωτότυπη ἐκδοσὴ καὶ ὄχι ἡ μεταγενέστερη τῶν κριτικῶν κειμένων τοῦ Χατζόπουλου (Κωνσταντῖνου Χατζόπουλου, *Κριτικὰ Κείμενα*, Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κρίστα Ἀνεμούδη Ἀρζόγλου, Ἀθήνα, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, [1996], σ. 435-455) ὅπου, παρὸτι σημειώνεται στὴν εἰσαγωγή ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὰ προφανῆ τυπογραφικὰ λάθη «τηρεῖται ἡ ὀρθογραφία χωρὶς καμία μεταβολή» (σ. 54), τὸ κείμενο τοῦ *Νουμᾶ* τελικῶς δὲν μεταγράφεται με τὴν ὀρθογραφία τῆς δημοσίευσής του.

<sup>1375</sup> Ὁ.π., σ. 5. Στὴν ἐκδοσὴ τῶν κριτικῶν κειμένων τοῦ Χατζόπουλου ἡ συγκεκριμένη ἀναφορὰ βρῖσκεται στὴ σ. 454. Ὁ ἀναγνώστης μάταια θα ἀναζητήσῃ τὰ ὀνόματα τῶν συνθετῶν αὐτῶν στὸ ευρετήριον τῆς ἐκδοσῆς, τὴ στιγμὴ που τὰ ἀντίστοιχα ὀνόματα τῶν θεατρικῶν συγγραφέων που ἀναφέρει ὁ Χατζόπουλος στὸ ἴδιο ἀκριβῶς σημεῖο ευρετηριάζονται κανονικὰ. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τὰ ὀνόματα τῶν συνθετῶν λείπουν ἐντελῶς ἀπὸ τὸ ευρετήριον, με μοναδικὴ ἐξαίρεση τὸ ὄνομα τοῦ Wagner που ἐμφανίζεται στὸ ευρετήριον μίαν φορὰ καὶ μάλιστα με τρόπο λανθασμένο (Βάγκνερ ἀντὶ γιὰ Βάγνερ που εἶναι στὸ πρωτότυπον καὶ στὴν ἀντίστοιχη σελίδα τῆς ἐκδοσῆς). Αὐτὴ ἡ παράλειψη θα στεναχωροῦσε ιδιαίτερα τὸν ἴδιον Χατζόπουλο, καθὼς θα ἀντιλαμβανόταν πῶς τελικῶς οὔτε

στάση του Χατζόπουλου να βρισκόταν η διάθεσή του για μια ισότητα απέναντι στην τέχνη, καθώς όπως είχε υποστηρίξει ο Άλκης Θρύλος: «ίσως κάπως άσυνείδητά του ό κυριότερος σκοπός γι' αυτόν τής κοινωνικής μεταρρύθμισης να ήταν όλοι οί άνθρωποι να έξελιχθούν τόσο ώστε να μπορούν όλοι να χαρούν τὰ μηνύματα τής τέχνης».<sup>1376</sup>

Σε κάθε περίπτωση και ανεξάρτητα από το αν οι θέσεις που εκφράζονται στο κείμενο του Άστεως ανήκουν στον Μήτσο ή τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο (που θα μπορούσαν απλά να μοιράζονται τις ίδιες απόψεις για τον κοινωνικό ρόλο της μουσικής και ιδιαίτερος εκείνης του Wagner) συναντούμε εδώ μια εντελώς διαφορετική από την καθιερωμένη οπτική για τον κοινωνικό ρόλο της όπερας αλλά και για το κοινό στο οποίο αυτή απευθύνεται. Για πρώτη φορά δηλώνεται ρητά μια θέση η οποία χαρακτηρίζει την όπερα ως ένα λαϊκό είδος τέχνης, που όχι απλά απευθύνεται σε όλους (και στον λαό), αλλά απευθύνεται βασικά στον λαό, και αφήνει απ' έξω την λεγόμενη «καλή κοινωνία». Η αθηναϊκή παράσταση του *Lohengrin* γίνεται έτσι ένας συμβολικός αλλά και ουσιαστικός σταθμός στην πορεία του βαγκνερισμού, καθώς πλέον και ο «καρφωμένος διά βίου» στην Αθήνα μπορούσε να παρακολουθήσει μια παράσταση έργου του Wagner, και τελικώς να έχει προσωπική γνώμη για το τί ήταν αυτό το καλλιτεχνικό φαινόμενο, και εν συνεχεία να μπορεί να έχει τη δική άποψη και να παρακολουθήσει τον λόγο περί αυτού. Γιατί ακόμα και οι προλετάριοι της Αθήνας, όπως και εκείνοι του Βερολίνου, είχαν πλέον την ευκαιρία να παρακολουθήσουν μια βαγκνερική παράσταση και να καλλιεργηθούν αισθητικά.

\*

Όπως είδαμε και πριν, πρωταγωνιστικό ρόλο στην προώθηση της μουσικής του Wagner στην Αθήνα έπαιξαν κάποιες προσωπικότητες, αλλά και κάποια ιδρύματα. Εκτός από την Μουσική Εταιρία, που από την ίδρυσή της, το 1898, προωθούσε σημαντικά την μουσική του Wagner, εξίσου, ή, και πιο σημαντική για την διάδοση της μουσικής του Γερμανού συνθέτη ήταν η συμβολή τού Ωδείου Αθηνών. Όχι μόνο γιατί, όπως είδαμε, από την αρχή ενέταξε στο ρεπερτόριό του αποσπάσματα από έργα του Wagner, αλλά και γιατί το γεγονός ότι αυτό συνέβη στο εσωτερικό ενός μουσικοεκπαιδευτικού ιδρύματος, κάτι που σημαίνει πολλά για την εκπαίδευση όχι μόνο του κοινού των συναυλιών, αλλά, και – κυριότερα – των ίδιων των μουσικών. Ειδικά μετά την αναδιάρθρωση των σπουδών από τον Γεώργιο Νάζο το 1891, το Ωδείο Αθηνών στράφηκε ακόμη περισσότερο προς την γερμανική μουσική παιδεία, κάτι που άλλωστε τεκμαίρεται και από σχετικό άρθρο που δημοσίευσε στον αθηναϊκό Τύπο, τον Σεπτέμβριο του 1899, η Γερμανίδα καλλιτέχνις Martha Remmert (1853-1941). Σε αυτό η βιρτουόζος πιανίστρια, και μαθήτρια του Liszt, γνωστή στο κοινό τής Αθήνας ήδη από το 1884, όταν η ανερχόμενη ακόμη τότε καλλιτέχνις είχε έρθει στην Αθήνα

---

το προλεταριάτο αλλά ούτε οι άλλες κοινωνικές τάξεις εκπαιδεύτηκαν αισθητικά.

<sup>1376</sup> Άλκης Θρύλος «Ο κριτικός», υποκεφάλαιο στο συλλογικό κείμενο «Τò έργο τού Χατζόπουλου», *Νέα Έστία*, Έτος ΙΔ', 332 (15.10.1940), σ. 1275-6: 1275. Στις πολιτικές θέσεις και τη δράση του Χατζόπουλου αναφέρεται και ο Γιάνης Κορδάτος στην *Ιστορία τού Έλληνικού Έργατικού Κινήματος*, Αθήνα, Μπουκουμάνης, 1972 (Ζ' έκδοση), σ. 122-134.

για να συμμετάσχει σε συναυλία του Ωδείου Αθηνών και μάλιστα με βαγκνερικό ρεπερτόριο (είχε παίξει τον «Θάνατο της Ιζόλδης»). Τα κολακευτικά λόγια της Remmert για το Ωδείο μια δεκαετία αργότερα, έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα, όχι μόνο γιατί προέρχονται από μια τόσο σημαντική μουσικό, που ανήκε στον κύκλο του Wagner, αλλά και γιατί η Remmert είχε κάνει μεγάλη καριέρα στην Ευρώπη. Ανάμεσα στα σημαντικά σχόλια για την εξαιρετική δουλειά του Ωδείου Αθηνών, η Γερμανίδα καλλιτέχνις δεν παρέλειπε να μιλήσει για την τάση του ιδρύματος προς ενίσχυση της γερμανικής μουσικής και της μουσικής του Wagner:

Ἐφημερίς τις τῆς ἐν Γερμανίᾳ Λειψίας ἐκ τῶν ἐγκρίτων καὶ διαδεδομένων περιέχει ἓν τινι τῶν τελευταίων αὐτῆς φύλλων ἐπιστολὴν τῆς περιωνύμου Μάρθας Ρέμμερτ, μουσουργοῦ καὶ διαπρεπούσης ἰδίᾳ διὰ τὴν πρὸς τὸ κλειδοκύμβαλον φιλοτεχνίαν της, δι' ἧς ἡ ἑξοχος αὕτη Γερμανὶς ἐξαίρει τὰς παρ' ἡμῖν προόδους ἐν τῇ μουσικῇ καὶ συνηγορεῖ ὑπὲρ τῆς ἀδίκως ἐν Γερμανίᾳ προπηλακιζομένης ἡμετέρας κοινωνίας ὡς πεζῆς καὶ ἀμούσου. «Ἐπεσκέφθην πρό τινος τὴν Ἑλλάδα», λέγει μεταξὺ ἄλλων ἡ μουσικωτάτη Μάρθα Ρέμμερτ, «καὶ εἶδον ἰδίους ὀφθαλμοῖς τὰ ἐν αὐτῇ, καὶ ἤκουσα διὰ τῶν ἰδίων ὠτων μου ἐπισταμένως ὅσα ἐκεῖ ἄδονται καὶ κρούονται. Ὅτι εἶδον καὶ ἤκουσα εἶνε ἐξαίρετον καὶ ἄξιον ἐπαίνου καὶ μνείας. Πᾶσαι αἱ μομφαὶ εἶνε ἄδικοι, ὡς πρὸς δὲ τὰς ἐν τῇ μουσικῇ προόδους ἀποφαίνομαι ἐξ ἰδίας ἀντιλήψεως καὶ γνώσεως ὅτι εἶνε ὑπέρτεραι προσδοκίας. Τὸ Ὠδεῖον διοικεῖται εὐτυχῶς ὑπὸ ἱκανοῦ καὶ διαπρέποντος ἀνδρός. Ὁ κ. Νάζος εἶνε μουσικὸς ὑπέροχος καὶ ἔχει χαρακτηριστὴν ἐξαίρετον, τιμᾷ δὲ τὰ μέγιστα τὴν πατρίδα του καὶ εἶνε ἐνθουσιώδης θιασώτης τοῦ Βάχ, τοῦ Βετόβεν καὶ τοῦ Βάγνερ. Εἰς οὐδὲν τῶν Ὠιδείων ἄτινα ἐπεσκέφθην ἐν τῇ ἀλλοδαπῇ εὗρον τοσοῦτον εἰλικρινῆ θεραπείᾳ καὶ τιμῇ τῆς μουσικῆς τέχνης ὅσην εἰς τὸ ἐν Ἀθήναις. Παρέστην εὐτυχῶς ἡμέραν τινα ἐν συναυλίᾳ καθ' ἣν μοι ἐπεδείχθησαν αἱ ἄρισται δυνάμεις τοῦ ιδρύματος τούτου. Ὁμολογῶ ὅτι ἐξεπλάγην διὰ τὴν εὐφυΐαν καὶ τὴν ἱκανότητα μουσικῶν τινῶν ἐν αὐτῷ [...].<sup>1377</sup>

Ἡ στροφή προς τη γερμανική μουσική, κάτι για το οποίο ακόμη και σήμερα επικρίνεται ο Γεώργιος Νάζος,<sup>1378</sup> ήταν ένα γεγονός που σαφώς ενίσχυσε την παρουσία της μουσικής του Wagner στις συναυλίες του Ωδείου και όχι μόνο.<sup>1379</sup> Στο μάθημα της Ιστορίας και Αισθητικής της Μουσικής που εισήχθη επισήμως στο Ωδείο

<sup>1377</sup> «Ἡ Μουσικὴ ἐν Ἀθήναις. Τί λέγει μία Γερμανίς», *Τὸ Ἄστυ*, 11.9.1899.

<sup>1378</sup> «Ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν Νάζο τὸ πρόβλημα [τῆς μουσικῆς παιδείας] ο ὁποῖος ἀπέλυσε ὅλους τῆς Ἰταλικῆς παιδείας μουσικούς», Μέρος Β' τῆς συνέντευξης τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου στο *Πολύτονο*, τχ. 76 (Μάιος-Ιούνιος 2016), σ. 20-23: 21. Ἀν ἐξαίρεσουμε τὸ γεγονός ὅτι ὁ Νάζος δὲν ἀπέλυσε ὅλους τοὺς μουσικούς ἰταλικῆς παιδείας, εἶναι γεγονός ὅτι ἡ ἐλευσὴ του στο Ὠδεῖο Αθηνῶν σημεῖωσε μιὰ στροφή προς τὴν γερμανικὴ μουσικὴ παιδεία, κάτι που, σε συνδυασμὸ με τὴν γενικότερη ἀναμόρφωση τῆς μουσικῆς αὐτῆς σχολῆς, ἀπεδείχθη σωτήριο για τὸ μέλλον τοῦ ιδρύματος.

<sup>1379</sup> Δὲν εἶναι τυχαίῳ πὼς σε χειρόγραφο ἐντυπο παραγγελίας παρτιτουρῶν τοῦ 1898 που σώζεται στο Ἀρχεῖο τοῦ Ὠδείου Αθηνῶν (Φάκελος Εἰσερχομένων 1898), τὸ ὄνομα τοῦ Wagner ἐμφανίζεται πολλές φορές.

Αθηνών στα 1902-3 από τον Ελβετό συνθέτη και μουσικό παιδαγωγό Franck Choisy, το πρώτο κεφάλαιο αναφερόταν στην σύγχρονη εποχή και στον Wagner, ενώ δινόταν ιδιαίτερο βάρος στη γερμανική μουσική.<sup>1380</sup> Αλλά και εκτός από τον Choisy οι βαγκνερόφιλοι δάσκαλοι στο Ωδείο, Γερμανοί ή μη, ήταν πολλοί: από τον Γεώργιο Γαϊδεμβέργερ, που πρώτος παρουσίασε έργο του Wagner στην Ελλάδα (με ορχήστρα πνευστών σε ανοιχτή συναυλία, αλλά και στο Ωδείο Αθηνών), ως τον Λαυρέντιο Καμηλιέρη, που δίδαξε στο Ωδείο, αλλά και τον διευθυντή Γεώργιο Νάζο, είχαν αμφότεροι πραγματοποιήσει προσκύνημα στο ναό του Wagner. Η Lina von Lottner, η σημαντικότερη αυτή μουσικοπαιδαγωγός, μαθήτριά του Hans von Bülow, πριν να φτιάξει το δικό της Ωδείο, ανήκε στο προσωπικό του Ωδείου Αθηνών. Ο Wagner και το έργο του δεν θα μπορούσε να λείπει από το πρόγραμμα σπουδών ενός σύγχρονου ωδείου όπως ήταν το Ωδείο Αθηνών στα τέλη του προ-προηγούμενου αιώνα.

Αλλά, όπως φαίνεται, η προσπάθεια εξοικείωσης με τη βαγκνερική μουσική είχε και άμεσα αποτελέσματα. Ο Σπύρος Σαμάρας, ο Κερκυραίος απόφοιτος του Ωδείου Αθηνών, που κατέκτησε τις σκηνές της Ιταλίας και χαρακτηρίστηκε από την πρώτη του εμφάνιση «βαγκνεριστής» συνθέτης, στο Ωδείο είχε ακούσει για πρώτη φορά μουσική του Wagner. Ο Ιωάννης Αποστόλου, ο πρώτος Έλληνας Lohengrin, με διεθνή καριέρα, στο Ωδείο Αθηνών ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές. Αλλά και ο Ευρυσθένης Γκίζας, ο φλαουτίστας από το Ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα, ο οποίος έφτασε ως τα αναλόγια του θεάτρου του Bayreuth, στο Ωδείο Αθηνών είχε πρωτοπαίξει βαγκνερικές μελωδίες. Οι πρώτοι επιφανείς απόφοιτοι του ιδρύματος είχαν, και μετά την αποφοίτησή τους, μια ιδιαίτερη σχέση με την μουσική του Wagner.

---

<sup>1380</sup> Βλ. έντυπο πρόγραμμα μαθημάτων που φυλάσσεται στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών (Conservatoire d'Athènes, *Histoire de la Musique 1902-1903*).



**Πίνακας με τις βεβαιωμένες συναυλίες με μουσική του Wagner  
και διαλέξεις με αναφορές στο έργο του**

Τα ονόματα των ξένων μουσικών σημειώνονται ελληνικά όταν πρόκειται για καλλιτέχνες που ζούσαν και δραστηριοποιούνταν στην Ελλάδα, ενώ γράφονται στην πρωτότυπη γλώσσα τα ονόματα των καλλιτεχνών που επισκέπτονταν περιστασιακά τη χώρα μας. Οι ημερομηνίες είναι όλες με το παλαιό ημερολόγιο εκτός αν σημειώνεται διαφορετικά. Ο τόπος είναι η Αθήνα εκτός αν σημειώνεται διαφορετικά.

Ημερομηνία	Τόπος	Ορχήστρα	Αρχιμουσικός	Σολίστας ή Ομιλητής	Έργο	Πηγή
13.11.1873	Πλατεία Συντάγματος	Μουσική 1 <sup>ου</sup> τάγματος	Γαϊδεμβέργερ		<i>Tannhäuser</i> : Εμβατήριο	<i>Έφημερίς</i> , 13.1.1873
14.5.1874	Πλατεία Συντάγματος	Μουσική 1 <sup>ου</sup> τάγματος	Γαϊδεμβέργερ		Εμβατήριο	<i>Έφημερίς</i> , 14.5.1874
30.6.1874	Πλατεία Συντάγματος	Μουσική 1 <sup>ου</sup> τάγματος	Βέλκερ		<i>Lohengrin</i> : Επιθαλάμιος Ύμνος	<i>Έφημερίς</i> , 30.6.1874
4.12.1875	Βαρθάκειος Σχολή			Δημήτριος Βερναρδάκης	«Αὐτοσχέδιος Λόγος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», ομιλία με αναφορές στον Wagner	<i>Νέα Ἡμέρα</i> (Τεργέστης), 29.1.1876
25.5.1876	Πλατεία Συντάγματος	Μουσική 10 <sup>ου</sup> τάγματος	Γαϊδεμβέργερ		Εκκλησιαστική μελωδία Wagner	<i>Έφημερίς</i> , 25.5.1876, <i>Ἦρα</i> , 25.5.1876
4.5.1876	Πλατεία Συντάγματος	Μουσική 10 <sup>ου</sup> τάγματος	Γαϊδεμβέργερ		Μελωδία Γερμανική Wagner	<i>Ἦρα</i> , 4.5.1876
13.9.1877			Γαϊδεμβέργερ		<i>Tannhäuser</i> : Θριαμβευτικόν εμβατήριο-συναγωγή	<i>Έφημερίς</i> , 14.9.1877
29.10.1877	Παρθασός			Εμμανουήλ Ροΐδης	«Περὶ συγχρόνου ἑλληνικῆς ποιήσεως», ομιλία με αναφορά στον Wagner	Παράρτημα <i>Ἑστίας</i> 1877
28-29-30.5.1878	Ὡδεῖον Ἀθηνῶν	Μουσικός Θίασος Ω.Α.			<i>Tannhäuser</i> : Εμβατήριο	Πρόγραμμα Ω.Α., <i>Ἐθνικὸν Πνεῦμα</i> , 27.5.1878, <i>Έφημερίς</i> , 28.5.1878,
6.7.1878	Πλατεία Φαλήρου	Μουσική 4 <sup>ου</sup> τάγματος			<i>Lohengrin</i> : Χορωδία	<i>Έφημερίς</i> , 6.7.1878, <i>Ἦρα</i> , 6.7.1878
14.7.1878	Πλατεία Φαλήρου	Μουσική του Γαϊδεμβέργερ			<i>Tannhäuser</i> : Μέγα Εμβατήριο	<i>Έφημερίς</i> , 14.7.1878, <i>Ἦρα</i> , 14.7.1878
28.7.1878	Πλατεία Φαλήρου	Μουσική 4 <sup>ου</sup> τάγματος			<i>Rienzi</i> : Εμβατήριο	<i>Έφημερίς</i> , 28.7.1878

11.8.1878	Πλατεία Φαλήρου	Μουσική 4 <sup>ο</sup> τάγματος			<i>Tannhäuser</i> : Χορός	<i>Εφημερίς</i> , 11.7.1878
17.8.1878	Πλατεία Φαλήρου	Μουσική 4 <sup>ο</sup> τάγματος			«Ανυπομονησία» φαντασία Wagner [Erwartung?]	<i>Εφημερίς</i> , 17.8.1878, <i>Ωρα</i> , 7.8.1878
27.8.1878	Πλατεία Φαλήρου	Μουσική 4 <sup>ο</sup> τάγματος			<i>Tannhäuser</i> : Εμβατήριο	<i>Εφημερίς</i> , 27.8.1878
2.12.1878	Παρνασσός			Κλεοπάτρα Δέφνερ	<i>Der Fliegende Holländer</i> : Senta (άρια)	<i>Εφημερίς</i> , 4.12.1878, <i>Ωρα</i> , 2.12.1878
20.4.1879	Ωδείο Αθηνών	Συναυλία της κας Felice		Benedetti (βαρύτονος)	<i>Tannhäuser</i> : άσμα	<i>Στοά</i> , 19.4.1879, <i>Πρωϊά</i> , 19.4.1879
10.5.1879	Ωδείο Αθηνών	Συναυλία της κας Felice		Benedetti (βαρύτονος)	<i>Tannhäuser</i> : άσμα	<i>Πρωϊά</i> , 10.5.1879
25.9.1879	Πλατεία Ελευθερίας	Μουσική Ιππικού	Καπελμάϋερ		Εμβατήριο Wagner	<i>Εφημερίς</i> , 25.9.1879
27.9.1879	Πλατεία Ελευθερίας	Μουσική Ιππικού	Καπελμάϋερ		Εμβατήριο Wagner	<i>Εφημερίς</i> , 27.9.1879
9.10.1879	Πλατεία Ομοιοίας	Μουσική Ιππικού	Καπελμάϋερ		Τετράχορος Wagner	<i>Εφημερίς</i> , 9.10.1879
30.10.1879	Πλατεία Ελευθερίας	Μουσική Ιππικού	Καπελμάϋερ		Πόλκα Μαζούρκα Wagner	<i>Εφημερίς</i> , 30.10.1879
16.12.1879	Πλατεία Ελευθερίας	Μουσική Ιππικού	Καπελμάϋερ		Πόλκα Μαζούρκα Wagner	<i>Εφημερίς</i> , 16.12.1879
15.2.1882	Ωδείο Αθηνών			Αλ. Ολοσάιν	<i>Tannhäuser</i> : Εμβατήριο	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 15.2.1882, <i>Ωρα</i> , 10.2.1882, <i>Αιών</i> , 10.2.1882
6.5.1882	Πλατεία Συντάγματος	Μουσική Φρουράς	Ι. Καίσαρης		<i>Tannhäuser</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 6.5.1882
9.5.1882	Πλατεία Ομοιοίας	Μουσική Πυροβολικού	Ι. Καίσαρης		<i>Tannhäuser</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 9.5.1882
10.6.1882	Πλατεία Συντάγματος		Ι. Καίσαρης		<i>Tannhäuser</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 10.6.1882
7.7.1882	Πλατεία Συντάγματος	Μουσική Φρουράς Πυροβολικού	Ι. Καίσαρης		<i>Tannhäuser</i> (απόσπασμα)	<i>Αιών</i> , 7.7.1882
30.1.1883	Κωνστ/πολη	Φιλαρμονική Εταιρία Κωνστ/πόλεως	Πασκουάλη		<i>Rienzi</i> : εισαγωγή	<i>Νεολόγος</i> (Κωνστ/πόλεως), 18.1.1883, 31.1.1883
24.3.1883	Φάληρον				<i>Lohengrin</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 23.3.1883
2.4.1883	Ωδείο Αθηνών Συναυλία υπέρ Ρ. Γαϊδεμβέργερ			Ροδόλφος Γαϊδεμβέργερ (βάρβιτος)	<i>Parsifal</i> : Τεμάχιον	<i>Εφημερίς</i> , 30.3.1883, <i>Νέα Έφημερίς</i> , 15.3.1883, 2.4.1883
18.4.1883	Φάληρον				<i>Lohengrin</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 17.4.1883

22.4.1883	Φάληρον				<i>Tannhäuser</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς,</i> 22.4.1883
23.4.1883	Φάληρον				<i>Lohengrin</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς,</i> 23.4.1883
6.5.1883	Έκθεσις Ανθέων & Φυτών - Κήπος Παραδείσου	Μουσική Πυροβολικού			<i>Lohengrin:</i> Χορικών άσμα	<i>Έφημερίς,</i> 6.5.1883
7.5.1883	Έκθεσις Ανθέων & Φυτών	Μουσική Πυροβολικού			<i>Tannhäuser:</i> Εμβατήριον Θριαμβευτικόν	<i>Έφημερίς,</i> 7.5.1883, <i>Νέα Έφημερίς,</i> 7.5.1883
18.5.1883	Φάληρον				<i>Lohengrin</i> (απόσπασμα)	<i>Νέα Έφημερίς,</i> 18.5.1883
14.4.1884	Ωδείον Αθηνών			Λίνα φον Λότννερ	<i>Liszt: Lohengrin</i> <i>Festspiel und Brautlied</i>	<i>Έφημερίς,</i> 13,15.4.1884, <i>Νέα</i> <i>Έφημερίς,</i> 14.4.1884
21.4.1884	Έκθεσις Ανθέων & Φυτών-Περίβ. Θεάτρου	Μουσική Πυροβολικού	Ι. Καίσαρης		<i>Tannhäuser:</i> Απόσπασμα	<i>Έφημερίς,</i> 21.4.1884, <i>Νέα Έφημερίς,</i> 21.4.1884
22.4.1884	Έκθεσις Ανθέων & Φυτών	Μουσική Πυροβολικού			<i>Lohengrin:</i> Απόσπασμα	<i>Έφημερίς,</i> 22.4.1884, <i>Νέα Έφημερίς,</i> 22.4.1884
12.10.1884	Ακτή Νέου Φαλήρου		Ι. Καίσαρης		<i>Lohengrin:</i> Απόσπασμα	<i>Νέα Έφημερίς,</i> 12.10.1884
14.12.1884	Παρθασσός			Άγγελος Βλάχος	«Περί Έθνικού Θεάτρου», ομιλία με αναφορά στον Wagner	<i>Έφημερίς,</i> 14.12.1884, <i>Έστία,</i> 6.1.1885
30.5.1886	Ωδείον Αθηνών			Martha Remmert	<i>Tristan und Isolde:</i> <i>Isolde's Liebestod</i>	<i>Έφημερίς,</i> 29.5.1886
1-2-3.6.1886	Ωδείον Αθηνών			Μαθήτριες του ωδείου Ωδείου Αθηνών	<i>Le Vaisseau Fantôme :</i> Χορωδιακόν	Πρόγραμμα Ω.Α., <i>Έφημερίς,</i> 2.6.1886, <i>Νέα Έφημερίς,</i> 13.6.1886
25.10.1886	Παρθασσός			Γ. Γαϊδεμβέργερ, Ρ. Γαϊδεμβέργερ, Ν. Λαμπελέτ, Ι. Μοσβέτ, Σ. Μπεκατώρος, Γ. Χαδούμουγλος	<i>Lohengrin:</i> Νυμφική πομπή Έλσας δια πενταφωνία εγχόρδων και κλειδοκύμβαλο	<i>Έφημερίς,</i> 25.10.1886, <i>Νέα</i> <i>Έφημερίς,</i> 25, 27.10.1886
20.12.1886	Παρθασσός				<i>Lohengrin:</i> Πρόλογος για πλήρη ορχήστρα	<i>Έφημερίς,</i> 20.12.1886 <i>Νέα Έφημερίς,</i> 20.12.1886 Ακρόπολις, 20.12.1886
11.1.1887	Παρθασσός				<i>Lohengrin:</i> Εισαγωγή	<i>Νέα Έφημερίς,</i> 11.1.1887
24.2.1887	Παρθασσός			Α. Προβελέγγιος	"Καταραμένος Ναύτης"	<i>Έφημερίς,</i> 25.2.1887

2.5.1887	Λέσχη Φιλαδέλφεια			Wilhelm Jordan (ποιητής)	" Niebelunge" . Ποιήματα εμπνευσμένα από το έπος των Niebelung	Έφημερίς, 28.4.1887, 3.5.1887, 4.5.1887, Ακρόπολις, 3.5.1887, Νέα Έφημερίς, 3.5.1887
Οκτώβριος 1887		Μπάντα Σάιλερ			<i>Lohengrin</i> : Το μεγάλο εμβατήριο	Έφημερίς, 10.10.1887
1.11.1887	Ωδείο Αθηνών			Ερρίκος Δαρμάρος (βιολί)	Romance Wagner	Έφημερίς, 27.10.1887, 2.11.1887, Νέα Έφημερίς, 28.10.1887, 4.11.1887, Ακρόπολις, 27.10.1887
6.11.1887 (και κάθε Σάββατον)	Παρνασσός	Γ. Γαϊδεμβέργερ		(Σύμπραξη πιθανόν και Σπ. Ξύνδα)	<i>Lohengrin</i> : Νυμφική πομπή Έλσας	Έφημερίς, 8.11.1887, Νέα Έφημερίς, 6.11.1887, Ακρόπολις, 6.11.1887
20.11.1887	Παρνασσός				<i>Lohengrin</i> : Νυμφική πομπή Έλσας	Έφημερίς, 21.11.1887
13.3.1888	Πλατεία Ομοιοίας	Μουσική Πεζικού και Πυροβολικού	Α. Σάιλερ		<i>Lohengrin</i> : Νυμφικός χορός	Έφημερίς, 13,14.3.1888, Νέα Έφημερίς, 11.3.1888, Ώρα, 13.3.1888, Έβδομάς, 19.3.1888
20.3.1888	Πλατεία Συντάγματος	Δύο Μουσικές (Πεζικού - Πυροβολικού)	Α. Σάιλερ		<i>Lohengrin</i> : Νύμφιος χορός, <i>Tannhäuser</i> : χαρμόσυνο εμβατήριο	Νέα Έφημερίς, 20.3.1888, 21.3.1888
3.7.1888	Αρσάκειον (Ράλλειος)			Πιάνο ή χορωδία	Μουσική (και Wagner)	Έφημερίς, 4.7.1888, Νέα Έφημερίς, 4.7.1888,
31.7.1888		Μουσική Πυροβολικού	Ι. Καίσαρης		<i>Rienzi</i> : Συμφωνία	Νέα Έφημερίς, 31.7.1888, 1.8.1888
Οκτώβριος 1888	Πλατεία Συντάγματος (Εορταί 25ετηρίδος ΑΜ)		Α. Σάιλερ		<i>Lohengrin</i> : χορός	Νέα Έφημερίς, 8.10.1888, Ακρόπολις, 20.10.1888
Οκτώβριος 1888	Πλατεία Συντάγματος (Εορταί 25ετηρίδος ΑΜ)		Καίσαρης		<i>Rienzi</i> : Εισαγωγή	Έφημερίς, 21.10.1888, Νέα Έφημερίς, 9.10.1888, Ακρόπολις, 20.10.1888
12.12.1888	Ζάππειον (Ολυμπιακή έκθεσις)	Μουσική Πυροβολικού	Καίσαρης		<i>Rienzi</i> : Εισαγωγή <i>Lohengrin</i> (απόσπασμα)	Έφημερίς, 13.12.1888, Νέα Έφημερίς, 12.12.1888
27.2.1889	Ωδείο Αθηνών				<i>Lohengrin</i> : Προσευχή	Έφημερίς, 25.2.1889, Νέα Έφημερίς,

						27.2.1889
13.3.1889	Ωδείο Αθηνών			Κος και Κα Ξανθοπούλου  Κ. Ξανθόπουλος	<i>Tannhäuser</i> : εμβατήριο για δύο κλειδοκύμβαλα, <i>Rheingold</i> : Impromptu	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 11.3.1889, <i>Ακρόπολις</i> , 8.3.1889,
15.4.1889	Νέον Θέατρον (Συγγρού)	Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών (α' συναυλία)			<i>Lohengrin</i> : χορωδιακό	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 15.4.1889, <i>Ακρόπολις</i> , 15.4.1889
7.5.1889	Ζάππειον	Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών		Μαθητές Φιλαρμονικής (χορωδία και ορχήστρα)	<i>Lohengrin</i> : χορωδιακό και ορχήστρα	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 4.5.1889. <i>Τò Άστυ</i> , 7.5.1889
26.10.1889	Ζάππειον	Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών (προς τιμήν πριγκίπ. Σοφίας)			<i>Lohengrin</i> : χορωδιακό	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 20.10.1889, <i>Ακρόπολις</i> , 22, 25, 27.10.1889
20.2.1890	Ωδείο Αθηνών			Σοφία Τσίλλερ (πιάνο)	<i>Das Ring des Nibelungen</i> : «Waldwe ben und Waldvogel», <i>Die Walküre</i> : «Sigmunds Liebesgesang»	Πρόγραμμα <i>Έφημερίς</i> , 21.2.1890, <i>Νέα Έφημερίς</i> , 21.2.1890
16.11.1890	Ωδείο Αθηνών			Βελούδιος (πιάνο)	<i>Lohengrin</i> : Χορός των Νηθουσών	<i>Έφημερίς</i> , 17.11.1890
11.2.1891	Ωδείο Αθηνών			Αλ. δε Κόντι	<i>Tannhäuser</i> : άσματα	<i>Έφημερίς</i> , 9.2.1891, 12.2.1891
8.9.1891		Μουσική Πυροβολικού	Ι. Καίσαρης		<i>Lohengrin</i> : Μωσαϊκό υπό Καίσαρη	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 7.9.1891
14.3.1892	Θέατρον Ποικιλίων			Κα Beckman (τραγούδι), Barth (πιάνο)	<i>Lohengrin</i> : τεμάχια για πιάνο και άλλα έργα Wagner	<i>Έφημερίς</i> , 14.3.1892, 15.3.1892, <i>Νέα Έφημερίς</i> , 16.3.1892
;.10.1892	Φιλαρμονική Εταιρεία	Φιλαρμονική Εταιρεία (προς τιμήν Γ.Αβέρωφ)		Κλεοπάτρα Δέφνερ	<i>Rheingold</i> : Impromptu	<i>Έφημερίς</i> , 26.10.1892
17.10.1892	Ανάκτορα		Α. Σάιλερ		<i>Lohengrin, Tannhäuser</i> : αποσπάσματα	<i>Ακρόπολις</i> , 18.10.1892
28.4.1893	Παρθασός			Oskar Kamionsky (βαρύτονος)	<i>Tannhäuser</i> : άρια	<i>Έφημερίς</i> , 29.4.1893, <i>Νέα Έφημερίς</i> , 30.9.1893, <i>Τò Άστυ</i> , 29- 30.4.1893
6.5.1893	Παρθασός			Oskar Kamionsky (βαρύτονος)	<i>Tannhäuser</i> : άρια, συνοδεία άρπας	<i>Έφημερίς</i> , 6.5.1893, 7.5.1893
16.3.1894	Ωδείο Αθηνών			Α. Friedenthal (πιάνο)	Εμβατήριο <i>Tannhäuser</i> - διασκευή Liszt	<i>Νέα Έφημερίς</i> , 15,17.3.1894

21.3.1894	Όμιλος Φιλομούσων	Όμιλος Φιλομούσων		A. Friedenthal (πιάνο)	<i>Fliegende Holländer</i> : Σκηνή από α' πράξη σε διασκευή για πιάνο του Friedenthal	Έφημερίς, 21.3.1894, Το Άστυ, 21.3.1894
27.3.1894	Χειμερινόν Θέατρον			Λ. Αντωνάκη (πιάνο)	Αποσπάσματα Wagner	Έφημερίς, 28.3.1894
11.4.1894	Παρθασός			Θεμιστοκλής Πολυκράτης	Ομιλία με αναφορά στον Wagner	Έφημερίς των Συζητήσεων, 11.4.1894, Νέα Έφημερίς, 12.4.1894
7.12.1894	Παρθασός			Μιρς (βιολί)- Λίνα φον Λότντερ (πιάνο)	Αποσπάσματα Wagner (Albumbblatt)	Έφημερίς, 7.12.1894, 8.12.1894 Πρόγραμμα Ω.Α.
11.12.1894	Παρθασός	Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών (β' λαϊκή συν.)			Αποσπάσματα Wagner	Έφημερίς, 11.12.1894
18.12.1894	Όμιλος Φιλομούσων	Όμιλος Φιλομούσων			<i>Lohengrin</i> : Εισαγωγή	Το Άστυ, 15.12.1894
30.12.1894	Hôtel Grande-Bretagne				<i>Tannhäuser</i> : Εμβατήριο	Το Άστυ, 17.12.1894
17.12.1894	Ωδείο Αθηνών			Σοφία Τσίλλερ (πιάνο)	<i>Tannhäuser</i> : δύο εισαγωγές σε εναρμόνιση Liszt	Έφημερίς, 19.12.1894
6.2.1895	Ωδείο Αθηνών (Συναυλία υπέρ Ωδείου)			Martha Remmert (πιάνο)	<i>Lohengrin</i> : «Cantique d'amour»	Έφημερίς, 5.2.1895 Πρόγραμμα Ω.Α.
12.4.1895	Όμιλος Φιλομούσων	Όμιλος Φιλομούσων	P. Μποντισιόλι		<i>Lohengrin</i> : Προλούδιο	Έφημερίς, 11.4.1895
31.5.1895	Ωδείο Αθηνών			Άννα Πουλίου (τραγούδι) Πηνελόπη Πετροπούλου (πιάνο)	<i>Lohengrin</i> : Όνειρο της Έλσας	Έφημερίς, 5.6.1895 Νέα Έφημερίς, 30.5.1895 Πρόγραμμα Ω.Α.
5.8.1895	Ζάππειο (αναψυκτήριο)				<i>Lohengrin</i> : (απόσπασμα)	Νέα Έφημερίς, 5.8.1895
27.8.1895	Φάληρον	Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών	A. Σάιλερ		<i>Lohengrin, Tannhäuser, Rienzi</i>	Έφημερίς, 28.8.1895
18.11.1895	Ωδείο Αθηνών			Κμούνκε-Μιρς	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> : Walters Preislied	Νέα Έφημερίς, 17.11.1895 Πρόγραμμα Ω.Α.
24.4.1896	Ωδείο Αθηνών			Ανεμογιάννης, Μπομπότη	Αποσπάσματα Wagner	Έφημερίς, 21.4.1896
13.3.1896	Πειραιάς	Μουσική και Χορός	A. Σάιλερ		<i>Lohengrin</i> : άσμα	Έστια, 14.3.1896
28.7.1896	Θέατρον Ποικιλιών	Μουσικός Σύλλογος			<i>Lohengrin</i> : επιθαλάμιο για	Νέα Έφημερίς, 28.7.1896

		Μέλισσα			ορχήστρα	
19.9.1896	Παρνασσός			Διάλεξη Hargrove περί θεοσοφίας	Αποσπάσματα Wagner	Τò Άστυ, 21.9.1896
11.12.1896	Ωδείο Αθηνών	Ορχήστρα (50 οργάνων) Ωδείου Αθηνών			Θριαμβευτικό εμβατήριο [Huldigungsmarsch]	Τò Άστυ, 1, 12.12.1896 Πρόγραμμα Ω.Α.
11.1.1898	Ωδείο Αθηνών	Ορχήστρα (50 οργάνων) Ωδείου Αθηνών			Θριαμβευτικό εμβατήριο [Huldigungsmarsch]	Τò Άστυ, 8.1.1898 Πρόγραμμα Ω.Α.
23.2.1898	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Λ. Καμηλιέρης	Κα Μ. Ιατρού	Lohengrin: Άρια	Πρόγραμμα Μ. Ε.
4.6.1898	Νέον Φάληρον	Μουσική Εταιρία			Fliegende Holländer: απόσπασμα	Τò Άστυ, 4.6.1898
5.7.1898	Ζάππειον				Συμφωνία Wagner	Σκρίπ, 5.7.1898
13.7.1898	Φάληρον	Φιλαρμονική Πειραιώς	Α. Σάιλερ		Lohengrin: απόσπασμα	Τò Άστυ, 13.7.1898
23.11.1898	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			Lohengrin: Γ' πράξη: Εισαγωγή	Τò Άστυ, 21.11.1898, 27.1.1899
23.11.1898	Μουσική Εταιρία			Γ. Τσοκόπουλος	Ομιλία με αναφορά στον Wagner	Τò Άστυ, 23.11.1898
1.2.1899	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμερ	Ρόδιος, Γκ. Κρέμερ, Εδ. Τρούζε	Tannhäuser : Εμβατήριο	Πρόγραμμα Μουσικής Εταιρίας, Έμπρός, 31.1.1899, Τò Άστυ, 1.2.1899
15.3.1899	Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	Μουσική Εταιρία			Lohengrin: Γ' πράξη: Εισαγωγή	Τò Άστυ, 11,15.3.1899
23.3.1899	Ωδείο Αθηνών	(Φιλανθρωπική Συναυλία)		Μαρτίνος, Βοντιστιάνο, Ψαρούδας	Lohengrin: Θρησκευτικών Εμβαθέρων (μεταγραφή για βιολί, αρμόνιο και πιάνο του Saint- Saëns)	Τò Άστυ, 15.3.1899 Πρόγραμμα Ω.Α.
21.5.1899	Ωδείο Αθηνών			Emil Wagner	Traume (για βιολί)	Πρόγραμμα Ω.Α.
14.10.1899		Μουσική Εταιρία (α' συν.)			Lohengrin: Α' πράξη: Εισαγωγή	Τò Άστυ, 14.10.1899
18.12.1899		Μουσική Εταιρία (δ' συν.)			Lohengrin: Münstergang	Τò Άστυ, 15, 18.12.1899
27.12.1899		Μουσική Εταιρία		Γκ. Κρέμερ	Die Meistersinger von Nürnberg: Walters Preislied	Τò Άστυ, 25.12.1899
12.3.1900	Λέσχη Ελλάς (Ερμούπολη)			Ελένη Ναύτη	Rheingold: Impromptu	Πατρίς (Ερμούπολεως), 11.3.1900
6.3.1900	Μουσική	Μουσική Εταιρία				Έμπρός, 8.3.1900

	Εταιρία					
14.3.1900	Δημοτικόν Θέατρον	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Rienzi</i> : Εισαγωγή	<i>Έφημερίς</i> , 14.3.1900
6.5.1900	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Lohengrin</i> : Εισαγωγή στην Γ' πράξη	<i>Έφημερίς</i> , 3.5.1900
9.1900		Μουσική Εταιρία			<i>Lohengrin</i> : β'-γ' πράξη: rot-rouri, γαμήλιο εμβατήριο, <i>Rienzi</i> : Εισαγωγή	<i>Σκρίπ</i> , 21.9.1900
28.10.1900	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ	Γκ. Κρέμσερ	<i>Tannhäuser</i> : Εισαγωγή	<i>Έμπρός</i> , 22.10.1900
20.11.1900	Ωδείο Αθηνών		Γκ. Κνάουερ		<i>Lohengrin</i> : Εισαγωγή	<i>Σκρίπ</i> , 20.11.1900, Πρόγραμμα Ω.Α.
22.12.1900	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Καμηλιέρης		Θρησκευτική Πομπή	<i>Έμπρός</i> , 20.12.1900
1.12.1900	Παρνασσός	Ορχήστρα Παρνασσού	Πέτρος Μαυρομιχάλης		<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> : (αποσπάσματα)	<i>Έφημερίς</i> , 26.11.1900 <i>Σκρίπ</i> , 28.11.1900, 1.12.1900, 2.12.1900
15.12.1900	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> : (εισαγωγή)	<i>Έφημερίς</i> , 12.12.1900
12.1.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία (80 όργανα)	Γκ. Κρέμσερ		<i>Götterdämmerung</i> : (αποσπάσματα)	<i>Σκρίπ</i> , 11.1.1901, <i>Έμπρός</i> , 11.1.1901
15.1.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Τετραλογία</i> : (αποσπάσματα)	<i>Σκρίπ</i> , 14.1.1901
22.1.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Götterdämmerung</i> : Ο θάνατος του Siegfried Κωμικό rot-rouri σε ύφος διαφόρων συνθετών (και Wagner)	<i>Σκρίπ</i> , 21.1.1901, 22.1.1901, 23.1.1901, <i>Έμπρός</i> , 20.1.1901, 22.1.1901
5.3.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Siegfried</i> : αποσπάσματα	<i>Σκρίπ</i> , 4.3.1901
18.4.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Götterdämmerung</i> : (απόσπασμα)	<i>Έμπρός</i> , 19.4.1901
23.4.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Tannhäuser</i> : Εμβατήριο	<i>Έμπρός</i> , 24.4.1901
28.4.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Tannhäuser</i> : Εμβατήριο	<i>Σκρίπ</i> , 29.4.1901
1.6.1901	Φάληρον	Μουσική Εταιρία			<i>Rienzi</i> : Εισαγωγή	<i>Σκρίπ</i> , 11.6.1901
22.10.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Parsifal</i> : Η μαγεία της Μ. Παρασκευής	<i>Έμπρός</i> , 19.10.1901
5.11.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> : Εισαγωγή	<i>Έμπρός</i> , 5.11.1901, <i>Έμπρός</i> , 6.11.1901
19.11.1901	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Fliegende Holländer</i> : Εισαγωγή	<i>Σκρίπ</i> , 19.11.1901, <i>Έμπρός</i> , 20.11.1901



24.11.1901	Βασιλικόν Θέατρον (εγκαίνια)	Μουσική Εταιρία			<i>Lohengrin</i> : Εισαγωγή	Έμπρός, 14.11.1901, Έμπρός, 25.11.1901
14.1.1902	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Tristan und Isolde</i> : Εισαγωγή	Σκρίπ, 12.1.1902
23.1.1902	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Tristan und Isolde</i> : Εισαγωγή	Σκρίπ, 22.1.1902, Έμπρός, 26.1.1902
4.2.1902	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Götterdämmerung</i> : Ο θάνατος του Siegfried (4η φορά)	Σκρίπ, 4.2.1902
6.4.1902	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Tristan und Isolde</i> : Εισαγωγή	Πρόγραμμα Μουσικής Εταιρίας
4.1902	Παρθασός				<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> : (απόσπασμα)	Έμπρός, 4.4.1902
19.4.1902	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία	Γκ. Κρέμσερ		<i>Parsifal</i> : Glocken und Gaalsscene (α' εκτέλεση)	Πρόγραμμα Μουσικής Εταιρίας, Σκρίπ, 17.4.1902
17.6.1902	Νέον Φάληρον	Ρωσική Μουσική			<i>Lohengrin</i> : Φαντασία	
5.11.1902	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> : Εισαγωγή	Σκρίπ, 6.2.1902
26.12.1902	Ανάκτορα		Ι. Καίσαρης		<i>Rienzi</i>	Σκρίπ, 27.12.1902
21.12.1902 (και τουλάχιστον τρεις ακόμη βραδιές)	Δημοτικόν Θέατρον (Κέρκυρα)		Antonio Gianoli		<i>Lohengrin</i>	<i>Gazzetta Teatrale Italiana</i> , 16.1.1903 (v.ημ.), <i>Rivista Teatrale Melodrammatica</i> , 21.12.1902 (v.ημ.), <i>Il Mondo Artistico</i> (1.1.1903) (v.ημ.)
3.3.1903	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία			<i>Tannhäuser</i> : Εισαγωγή	Σκρίπ, 3.3.1903
6.3.1903	Ωδείο Αθηνών			A. Friedenthal	<i>Walküre</i> : ερωτικό τραγούδι <i>Fliegende Holländer</i> : Τρικυμία	Σκρίπ, 3.3.1903, 8.3.1903 Νέον Άστυ, 7.3.1903,
6.3.1903	Θέατρον Αθηνών				<i>Lohengrin</i>	Σκρίπ, 6.3.1903, Νέον Άστυ, 6.3.1903, Αθήναι, 7.3.1903, Άστυ, 7.3.1903, Έμπρός, 7.3.1903, Εστία, 7.3.1903, κ.ά
7.3.1903	Θέατρον Αθηνών				<i>Lohengrin</i>	Σκρίπ, 7.3.1903, 8.3.1903
9.3.1903	Ωδείο Αθηνών			A. Friedenthal	<i>Walküre</i> : ερωτικό τραγούδι <i>Fliegende Holländer</i> :	Σκρίπ, 10.3.1903

					Τρικυμία	
9.3.1903	Θέατρον Αθηνών				<i>Lohengrin</i>	Σκρίπ, 10.3.1903, Αθήναι, 10.3.1903
13.3.1903	Ωδείο Αθηνών			A. Friedenthal	<i>Walküre</i> : ερωτικό τραγούδι <i>Fliegende Holländer</i> : Τρικυμία	Σκρίπ, 11.3.1903
23.3.1903	Θέατρον Αθηνών				<i>Lohengrin</i>	Σκρίπ, 24.3.1903
30.3.1903	Ανάκτορα				<i>Lohengrin</i> : pot-pouri	Σκρίπ, 31.3.1903
13.4.1903	Παρθασός			Λουκία Ιωάννου;	Τεμάχια Wagner	Έμπρός, 13.4.1903
18.4.1903	Μουσική Εταιρία	Μουσική Εταιρία (Συναυλία Ticci-Gigante, βιολί-τραγούδι)			<i>Lohengrin</i> : Münster Gang	Έμπρός, 15.4.1903
24.4.1903	Παρθασός		Γκ. Κρέμσερ	Γκ. Κρέμσερ, Αδελφοί Κρασσά	Τρίο εγχόρδων	Έμπρός, 22.4.1903
26.5.1903	Ζάππειον		Σπ. Καίσαρης		<i>Lohengrin</i> : Εισαγωγή <i>Walküre</i> : Εισαγωγή	Έμπρός, 27.5.1903

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Ο Wagner στις αυτόνομες εκδόσεις

Οι αναφορές στον Wagner και στο έργο του σε αυτόνομες εκδόσεις έχουν διαφορετική σημασία από τις αντίστοιχες στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, και αυτό γιατί η πρόσβαση σε αυτές ήταν αναγκαστικά πολύ πιο περιορισμένη σε σχέση με τις εφημερίδες και τα περιοδικά. Τα βιβλία απευθύνονταν σε πιο συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό, ήταν *mutatis mutandis* ό,τι οι μουσικές εκδηλώσεις σε κλειστό συναυλιακό χώρο, όπου για να πάει κανείς έπρεπε να το προαποφασίσει και, ενδεχομένως, να πληρώσει και εισιτήριο. Ενώ οι ανοιχτές συναυλίες στις πλατείες δεν απευθύνονταν σε εκείνον που επέλεγε να τις παρακολουθήσει, αλλά απλά σε όποιον περνούσε από κεντρικά σημεία της πόλης, όπως ο αναγνώστης της εφημερίδας έπεφτε πάνω στη μουσική πληροφορία, διαβάζοντας για τις πολιτικές ειδήσεις, τον καιρό, τις αγγελίες. Ο Τύπος, όπως και οι ανοιχτές συναυλίες έβρισκαν τον αναγνώστη/θεατή, ενώ οι κλειστές συναυλίες, όπως και οι αυτόνομες εκδόσεις, προϋπέθεταν τη δική του βούληση για συμμετοχή ή ανάγνωση.

Έτσι ο εντοπισμός βαγκνεरिकών αναφορών σε βιβλία της εποχής καταδεικνύει άλλα χαρακτηριστικά του φαινομένου απ' ό,τι οι αντίστοιχες αναφορές στον Τύπο. Εδώ δεν ενδιαφέρει τόσο το μέγεθος της διάχυσης του βαγκνερισμού, όσο η διάδοσή του σε ένα πιο εξειδικευμένο κοινό, αλλά και σε ειδικότερες θεματικές και διαφορετικά γνωστικά πεδία. Από το Ομηρικό Ζήτημα που θίγει ο Άγγελος Βλάχος το 1866 έως το πρώτο εγχειρίδιο υποκριτικής στην Ελλάδα (1883), που αναφέρεται στη γερμανική μουσική και τον Wagner, από την πρώτη Ιστορία της Μουσικής στα ελληνικά (1888), που, σε απόδοση της Αθηνάς Σερεμέτη, περιγράφεται ο Wagner και η θέση του στην Ιστορία της μουσικής, ως και το λήμμα για τον Γερμανό συνθέτη στην πρώτη νεοελληνική εγκυκλοπαίδεια (1890) με την υπογραφή του Γ.Μ. Βιζυηνού· αλλά και οι αναφορές στον Wagner σε εγχειρίδια για την εκκλησιαστική μουσική (Δ. Βερναρδάκης, Π. Βεργωτής, Γ. Ι. Παπαδόπουλος) ή την αρχαία ελληνική μουσική (Weitzmann σε απόδοση Μάλτου και Λόντου, Ι. Νικολάρας), δηλαδή τα δύο συνηθέστερα πεδία «ελληνοποίησης» του Wagner· η σχέση με στα σύγχρονα ρεύματα της εποχής, τον λόγο για τον Εκφυλισμό (Nordau, κατά απόδοση Α. Βλάχου), αλλά και την αξιοποίηση του βαγκνερικού παραδείγματος στον αγώνα για τον δημοτικισμό του Ψυχάρη· και τέλος τις καθαρώς μουσικολογικές προσεγγίσεις του Φουστάνου και τις δύο μονογραφίες για τον συνθέτη (της Μηνιάτη και του Βρασιβανόπουλου), ο Wagner είναι παρών σε ένα τόσο ευρύ πεδίο ιδεολογικών αναζητήσεων, χαρακτηριστικό του γενικότερου φαινομένου του βαγκνερισμού, που και διεθνώς, όπως είδαμε, δεν ήταν μόνο ένα μουσικό φαινόμενο.

**1. Η πρώτη αναφορά στον Wagner σε αυτόνομη έκδοση.  
Άγγελος Βλάχος, Έκ τῶν ἐνόνητων - Περὶ ὀμηρικοῦ ζήτηματος (1866).**

Και στον χώρο των αυτόνομων εκδόσεων, τα πρωτεία σε σχέση με τις αναφορές στον Γερμανό δημιουργό τα είχε ο Άγγελος Βλάχος. Τη χρονιά που εκδόθηκε η συλλογή *Έκ τῶν Ἐνόνητων* (1866), στην οποία δημοσιεύθηκε και το σατιρικό ποίημα για τον Wagner του 1862, ο Βλάχος δημοσίευσε το δοκίμιό του για το ομηρικό ζήτημα. Σε αυτό εκτός από την πιθανόν αναμενόμενη σε ένα βιβλίο που ασχολείται με το ζήτημα της επικής ποίησης, αναφορά στα «ἀπεσπασμένα ἄσματα τῶν γερμανικῶν Niebelungen»,<sup>1381</sup> συναντούμε και μια, μάλλον απρόσμενη, στο έργο του Wagner. Στην προσπάθειά του να εξηγήσει ότι οι Γερμανοί παράλληλα με την αγάπη τους στην παράδοση, είναι πολύ δεκτικοί και σε ό,τι καινούργιο και ανατρεπτικό, έτσι και αποδέχθηκαν σχετικά εύκολα τις απόψεις του Wolf για την πατρότητα των ομηρικών επών, σημείωνε:

Ἄλλως δέ, ἐν τῇ παραδόξῳ ταύτῃ χώρῃ, ὅπου παρὰ ταῖς μεσαιωνικαῖς παραδόσεσι καὶ τοῖς ἀνεγνωρισμένοις καὶ σεβαστοῖς ἐν παντὶ καθεστῶσιν, εὐρίσκει πάντοτε ἐπίζηλον θέσιν ἢ νέα ἐφεύρεσις καὶ τό, πολλάκις παράδοξον ἀλλ' οὐδὲν ἦττον καινοφανές, τῆς ἐπιστημονικῆς ἀγρυπνίας προϊόν, ἐν ἣ ἑθαυμάζεται συγχρόνως ἢ Κολωνικὴ Μητρόπολις (Kölnener Dom) ὡς ἀριστούργημα γοθτικῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἡ Βραδεμβούργειος Πύλη τοῦ Βερολίνου ὡς πρόπλασμα τῶν Προπυλαίων, ἐν ἣ χειροκροτεῖται μετ' ἴσου ἐνθουσιασμοῦ ὁ Γουλλιέλμος Τέλλος τοῦ Ροσσίνη καὶ ὁ Λόεγγριν τοῦ Βάγνερ, ἐν τῇ χώρῃ ταύτῃ ἦν λίαν φυσικὸς ὁ ὑπὲρ τῆς νέας αἰρέσεως ἐκραγεῖς ἐνθουσιασμός καὶ ἡ ζωηρὰ τοῦ εἰσηγητοῦ αὐτῆς ἀνευφήμησις, μετὰ τὰς σπανίας καὶ δειλὰς ἀποδοκιμασίας, αἵτινες ἠκούσθησαν ἐν ἀρχῇ.<sup>1382</sup>

Εδώ το όνομα του Wagner ταυτίζεται με την έννοια του καινούργιου (ο *Lohengrin* βρίσκει το αρχιτεκτονικό του αντίστοιχο στην Πύλη του Βραδεμβούργου, τη στιγμή που ο *Γουλιέλμος Τέλλος* του Rossini ταυτίζεται αρχιτεκτονικά με έναν κλασικό γοθικό ναό) και στο εξής οι αναφορές στον Wagner θα συμβολίζουν το καινούργιο με θετικό ή αρνητικό πρόσημο. Η πρώτη αυτή, άπ' όσο γνωρίζουμε, αναφορά σε αυτόνομη έκδοση στο έργο του Wagner είναι μεν περιορισμένη σε έκταση, αποτελεί όμως μια σημαντική αναφορά, καθώς προβάλλει το βασικό χαρακτηριστικό της βαγκνερικής δημιουργίας, που είναι η πρωτοποριακότητα.

<sup>1381</sup> Τὸ Ὀμηρικὸν ζήτημα, ἤτοι Ἱστορία τῶν Ὀμηρικῶν Ἐπῶν, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις καὶ Δαπάνῃ Ἰω. Ἀγγελοπούλου, 1866, σ. 108.

<sup>1382</sup> Ὁ.π., σ. 33.

**2. Η πρώτη μονογραφία για τον Wagner στον ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα.**  
**Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη,**  
*Le Théâtre de Bayreuth et la Réforme Musicale de Richard Wagner (1873).*

Κάποια δημιουργήματα του ανθρώπινου πνεύματος είναι τόσο άρτια και ολοκληρωμένα που είναι σχεδόν αδύνατο να τα περιγράψει κανείς χωρίς απώλειες. Είναι καλύτερα να τα μεταφέρει αυτούσια, όπως τα έργα τέχνης. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με το πνευματικό έργο της Μηνιάτη. Ο καλύτερος τρόπος παρουσίασής του θα ήταν η αυτούσια μεταφορά του. Στην συγκεκριμένη, μάλιστα, περίπτωση, επειδή πρόκειται για το πρώτο αισθητικό έργο που δημοσιεύθηκε για τον Richard Wagner από Έλληνα δημιουργό (η Μηνιάτη πρόβαλλε συνεχώς την ελληνικότητά της παρότι δεν έγραφε ελληνικά), αλλά και η πρώτη μονογραφία για τον Wagner που έφερε ελληνική υπογραφή, η πλήρης παρουσίασή του θα ήταν ο σωστότερος τρόπος ένταξης της συμβολής της Μηνιάτη στην αφήγηση του ελληνικού βαγκνερισμού. Επειδή κάτι τέτοιο θα ήταν ασύμβατο με την έννοια της διδακτορικής διατριβής, αλλά και θα αδικούσε τα υπόλοιπα κείμενα, θα επιχειρηθεί μια, κατά το δυνατόν, περιγραφή του παλμού που αναδύει το κείμενο της Κερκυραίας λόγιας, που σε συνδυασμό με τα εκτενή αποσπάσματα από το πρωτότυπο κείμενό της θα στοχεύουν σε μια προσέγγιση, μόνο, της δημιουργίας της η οποία, θα εκδοθεί και θα σχολιαστεί ολόκληρη στο εγγύς μέλλον.

Αν και η ενασχόληση της Μηνιάτη με το έργο του Wagner είναι κάτι που χρονολογείται από το 1870 (όπως είδαμε από την αλληλογραφία της με τον Villari), η ιταλική Πρώτη του *Lohengrin* στη Bologna τον Νοέμβριο του 1871 φαίνεται πως αναθέρμανε το ενδιαφέρον για τον Γερμανό δημιουργό και παρώθησε την συγγραφέα να προβεί σε έκδοση της μελέτης της. Σε αυτό δεν αποκλείεται να συνέβαλε και η γνωριμία της με τον Édouard Schuré, το βράδυ της φλωρεντινής προμιέρας του βαγκνερικού έργου και η επακόλουθη συναισθηματική σχέση και πνευματική τους συνοδοιπορία. Πάντως σύμφωνα με τα λεγόμενα της συγγραφέως στον πρόλογο του βιβλίου της, ήταν «το ποικίλο ενδιαφέρον και η αυξανόμενη συμπάθεια που η μουσική και οι ιδέες του Richard Wagner προκαλού[σα]ν στο εξωτερικό και ιδιαίτερος στην Ιταλία [που] υπέβαλαν στην συγγραφέα την ιδέα να ανασυνθέσει αυτά τα άρθρα και να τα δημοσιεύσει σε βιβλίο».<sup>1383</sup> Η μελέτη αυτή είχε δημοσιευθεί σε συνέχειες στην αθηναϊκή γαλλόφωνη *Indépendance hellénique*, τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 1873, ενώ το χειρόγραφο έφερε ημερομηνία 19 Δεκεμβρίου 1872.

Η Μηνιάτη ξεκίνησε την αφήγησή της, αναφερόμενη στην γιορτή που πλαισίωσε την έναρξη της οικοδόμησης του θεάτρου του Bayreuth, που έλαβε χώρα στις 22 Μαΐου 1872 (ανήμερα στα εξηκοστά ένατα γενέθλια του Wagner):

Ο Richard Wagner έβαλε σε αυτόν τον λίθο το καταστατικό της ίδρυσης και ένα δικό του τετράστιχο, του οποίου ιδού η σημασία: «Εσωκλείω εδώ ένα μυστικό.

<sup>1383</sup> Albana Mignaty, *ό.π.*, σ. 5.

Ίσως παραμείνει εδώ πολλά χρόνια – όσο αυτός ο λίθος θα το καλύπτει, θα διαθρυνεί τη δύναμη του κόσμου». Σε αυτό προφανώς συναρτάται η ιδέα του για τον αποκαλυπτικό ρόλο του μουσικού δράματος για τον μελλοντικό πολιτισμό και την αναμορφωτική και λυτρωτική δύναμη της μουσικής, που στην φαντασία του παθιασμένου καλλιτέχνη δεν πρέπει μόνο να ασκήσει επιρροή στην τελειοποίηση της τέχνης, αλλά και να αποκτήσει μια θρησκευτική σημασία για ολόκληρη τη ζωή της ανθρωπότητας. Στην συνέχεια πήρε ένα σφυρί και με αυτό έδωσε τρία χτυπήματα στον λίθο λέγοντας: «Διατηρήσου σταθερός και επί μακρόν». Ύστερα μια χορωδία τραγούδησε με έναν τρόπο μεγαλειώδη και κατανυκτικό τον ύμνο των *Αρχιτραγουδιστών* «*Εύπνα! η μέρα ξεκινά*». Ο Wagner έβγαλε στη συνέχεια έναν λόγο στον οποίο ευχαριστούσε όσους βοήθησαν για τη συνδρομή τους, εκφράζοντας τις ελπίδες του για το νέο θέατρο, θέμα για το οποίο θα πούμε κάποια πράγματα αργότερα.

Το σημαντικότερο σημείο, το αποκορύφωμα αυτής της γιορτής, ήταν η εκτέλεση της 9<sup>ης</sup> *Συμφωνίας* του Beethoven, αυτό το τόσο ιδιοφυές, τόσο μεγαλειώδες, τόσο συγκινητικό και τόσο σπάνια κατανοητό έργο, στο οποίο κανείς ποτέ δεν εμβάθυνε όσο ο Wagner και το οποίο κανείς δεν διευθύνει όπως αυτός. Ορθώς βλέπει στην μεγάλη συμφωνία με χορωδιακά την ολοκλήρωση της οργανικής μουσικής, ένα είδος ευαγγελίου της νέας τέχνης, από την οποία ξεκίνησε. Με το να εκτελέσει την 9<sup>η</sup> *Συμφωνία* σε αυτήν την περίσταση, θέλησε να τοποθετήσει το θέατρό του υπό την αιγίδα του δασκάλου του, και να δηλώσει υπερήφανα στον κόσμο: «Είναι το έργο του Beethoven που θέλω να προχωρήσω εδώ, είναι στο πνεύμα του που θέλω να δράσω». Η εκτέλεση, όπως φαίνεται, ξεπέρασε κάθε προσδοκία. Στην ορχήστρα είχαν συγκεντρωθεί οι καλύτεροι εκτελεστές της Γερμανίας. Η συμφωνία τελειώνει, όπως είναι γνωστό, με τον *Ύμνο στη Χαρά*, όπου μοιάζει να σκιρτά η ίδια η καρδιά της ανθρωπότητας και που αφήνει στην ψυχή μια ισχυρή και θεϊκή εντύπωση, μια αντήχηση ευτυχίας μοναδική. Τριακόσιοι τραγουδιστές (επιλεγμένοι ανάμεσα στους καλύτερους από όλες τις πόλεις της Γερμανίας) και οι πρώτοι σολίστες συνέβαλαν στην δημιουργία αυτού του εξαιρετικού αποτελέσματος. Αυτή η εκτέλεση (μοναδική στο είδος της) έλαβε χώρα στο παλιό θέατρο του Bayreuth, που είναι αρκετά μεγάλο, και φυσικά μπρος σε μια κατάμεστη αίθουσα. Η 9<sup>η</sup> *Συμφωνία* του μεγάλου δημιουργού της γερμανικής μουσικής περιέχει μια θρησκεία δύναμης, αρμονίας, μεγαλείου, η ψυχή ολόκληρης της ανθρωπότητας, ανυψωμένη στο ανώτατο ιδανικό εμφανίζεται εκεί απαλλαγμένη από τα αιώνια προσκόμματα μέσα στο συναίσθημα μιας ελευθερίας εσωτερικής και μιας αδελφοσύνης που αγκαλιάζει τα πλήθη. Όμως αυτή η θρησκεία του Ενθουσιασμού και της Χαράς δεν ολοκληρώνεται με τα χορωδιακά, παρά αφού έχει δώσει έκφραση στην πιο καταπληκτική μάχη. Είναι τότε που, μετά από μια μακρά δουλειά της ορχήστρας (που μας κάνει να διερχόμαστε, ως άτομα, τις μεγαλύτερες μάχες της ανθρωπότητας) που αυτή η υπέροχη θρησκεία μας μεταδίδει την ωραιότερη λάμψη της. Η μεγαλοφυΐα κατέστησε αυτά κατανοητά στις ατέλειωτες χροίες τους. Όσοι παρέστησαν

αποκόμισαν από αυτή την γιορτή μια νέα εικόνα για το έργο του Beethoven, του οποίου ο R. Wagner μπορεί να καλείται ο αληθινός συνεχιστής.

Η μοναδικότητα της γιορτής (στην οποία παρίστατο μια επίλεκτη κοινότητα), ο παθιασμένος ενθουσιασμός του οποίου αντικείμενο αποτελεί ο Richard Wagner από τη μια μεριά, το μίσος και η κακοήθεια που το συνοδεύει, από την άλλη, όλα αυτά δημιούργησαν ζωηρές αψιμαχίες με αντικείμενο αυτό το έργο και τον δημιουργό του. Είναι νεωτεριστής; Δεν είναι; Γιατί, λοιπόν, δημιουργεί ένα νέο θέατρο μόνο και μόνο για τα έργα αυτά, σε μια μικρή πόλη όπου υπάρχει ήδη ένα έτοιμο, μεγάλο και ωραίο; Ποια είναι η αξία αυτού του ανθρώπου; Έχει τα αξιώματα της μεγαλοφυΐας ή τις αξιώσεις ενός ουτοπιστή; Όλες αυτές οι ερωτήσεις και πλήθος άλλων τίθενται καθημερινώς για λογαριασμό του. Δεν θα ήταν λοιπόν υπερβολή να ρίξουμε μια γρήγορη ματιά πάνω σε αυτό το τόσο συζητημένο θέμα.<sup>1384</sup>

Όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, η Μηνιάτη δεν είχε πάει στη γιορτή αυτή, είχαν πάει όμως διάφοροι φίλοι της, οι οποίοι την είχαν ενημερώσει σχετικά. Από επιστολή της Malwida von Meysenbug από το Μόναχο με ημερομηνία 17 Ιουνίου 1872, που σώζεται στο αρχείο της Μηνιάτη στη Φλωρεντία, γνωρίζουμε πως η φίλη και κουμπάρα του Wagner ήταν μια από εκείνους που είχαν περιγράψει στη Μηνιάτη τη γιορτή αυτή. Στο παραπάνω απόσπασμα, όμως, δεν περιγράφεται μόνο η γιορτή των εγκαινίων του χτισίματος του θεατρικού ναού του Wagner, περιγράφεται, και μάλιστα με μοναδικό τρόπο, και το μεγαλείο της δημιουργίας του.

Για αυτό το μεγαλείο, συνέχιζε στην αφήγησή της η Μηνιάτη:

Ο Richard Wagner, όπως όλες οι μεγαλοφυΐες πρώτης γραμμής, περιέχει τον ευτυχή συνδυασμό όλων των γούστων και του πνεύματος όλων των εποχών. Είναι σπάνια ευτυχία που ο δάσκαλος συνθέτης, αφού βύθισε το βλέμμα του στο παρελθόν, ονειρεύτηκε το μέλλον και έζησε την ισχυρή ζωή του παρόντος, βρέθηκε ποιητής και δραματικός καλλιτέχνης, συνδυάζοντας όλα τα ταλέντα σε ένα εκλεκτό σύνολο, όπου ευρίσκονταν οι ιδιότητες της μεγάλης τέχνης. Τελειότητα της οργανικής και μελωδικής μορφής, εξύψωση του συναισθήματος, μεγαλείο της αλήθειας στις πράξεις των προσώπων, ζωή, κινήσεις, φλόγα, πάθος, αδρή και αληθινή σκιαγράφηση των χαρακτήρων, πλάι σε ένα καθαρό και συχνά υπερβατικό ιδανικό. Όλες αυτές οι αξίες βρίσκονται συγκεντρωμένες στα έργα του Richard Wagner. Είναι χάρις σε αυτές τις αξίες (όπως κάθε άνθρωπος μεγαλοφυΐας) που θα επιβιώσει στο μέλλον και θα το γονιμοποιήσει. Κάποιοι φανατικοί οπαδοί ή κάποιοι κακοήθεις εχθροί του τού έχουν κατά καιρούς αποδώσει την φιλοδοξία να ανατρέψει ολόκληρη την μουσική τέχνη. Αρκεί όμως να διαβάσει κανείς τα έργα του για να πειστεί πως δεν θέλει παρά να χρησιμοποιήσει τα στοιχεία τους τα πιο μεγαλειώδη για να δημιουργήσει με αυτά ένα σύνολο πλουσιότερο και πληρέστερο. [...] Από την μαγική του

---

<sup>1384</sup> Ο.π., σ. 7-10.

μπαγκέτα αναπλάθει έναν διαφορετικό κόσμο και εμφανίζει το αληθινό στο ωραίο. Ανοίγει τεράστιους ορίζοντες στη σκέψη και τη φαντασία. Αγγίζει όλες τις χορδές της καρδιάς και την κάνει να αναβλύζει τρυφερότητα και απόλαυση με τη μουσική του που είναι διαδοχικώς τολμηρή, υπαινικτική, ηδονική ή υπέροχη. Έχοντας ακούσει αυτή τη μουσική, έχουμε πράγματι την αίσθηση ότι έχουμε ζήσει «αληθινά» στο μεγάλο και περιδινούμενο κύμα της ζωής.<sup>1385</sup>

Αντίστοιχα διεισδυτική και η ανάλυση ενός εκάστου έργου του Wagner. Για τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, σημειώνει:

Στο *Πλοίο Φάντασμα* ξεκινάει ήδη να αναπτύσσεται το αγαπημένο του στοιχείο, ο λαϊκός μύθος με το θαυμαστό και φανταστικό του στοιχείο, όμως ανανεωμένο και ανυψωμένο από έναν βαθύ ιδεαλισμό και μια φιλοσοφική αντίληψη των πραγμάτων. Αυτό το μυστικό και ποιητικό στοιχείο (που ζει μυστηριωδώς στην ψυχή των λαών) αποκαλύφθηκε από αυτόν, στους παλιούς γερμανικούς μύθους και αποδόθηκε στη βαθύτερη και εσωτερικότερη σημασία του. Αυτή την όψη του αληθινού στο ιδανικό του συναισθήματος (εκείνου που διεισδύει στην κατάσταση από την σκέψη και την πράξη και που την καθιστά εσωτερική ζωή), αυτή την όψη, που είναι ακόμη πιο σημαντική από την ιστορία, ο R. Wagner την ζωντανεύει με μια ισχυρή έμπνευση που μας ταξιδεύει στην καρδιά των παλαιών μύθων της Γερμανίας.<sup>1386</sup>

Βαθιά φιλοσοφική και η ανάλυση του *Tannhäuser*:

Στον *Tannhäuser* είναι που αυτή η σημαντική όψη του μύθου (αποκαλυπτόμενος σε μια γνωστή φάση της ανθρώπινης ζωής) εμφανίζεται για πρώτη φορά με τρόπο ευδιάκριτο. Υπάρχει μια περίοδος της ζωής κατά την οποία ο κάθε άνθρωπος είναι επιρρεπής στην γοητεία των αισθήσεων. Είναι στη ακμή της ηλικίας που η υπερβολή αυτής της μέθης οδηγεί ενίοτε τον άνθρωπο στην αταξία της απόλαυσης, της οποίας η καυτή φλόγα τον καταβροχθίζει μέχρι μυελού των οστών. Η εξάντληση και οι τύψεις ακολουθούν σύντομα μαζί με την ανάγκη για επιστροφή σε μια καλύτερη ζωή. Τότε, η ψυχή αφυπνίζεται από τη *συνείδηση του πόνου*: αναζητά στην μεταμέλεια τη συγχώρεση από τις παρεκκλίσεις του και η λύτρωση έρχεται λίγο αργότερα, με τη θυσία και την αγνή αγάπη που ανυψώνει την καρδιά του ανθρώπου στο συναίσθημα του καλού. Είναι αυτή η φάση του ανθρώπινου πνεύματος που Wagner ο θέλησε να αναπαραστήσει στον θρύλο του *Tannhäuser*. Ήδη στην εισαγωγή αυτού του δράματος δίνει μια βασική σύνοψη της καλλιτεχνικής και ιδανικής του πρόθεσης, αναμιγνύοντας σοφά στην δυνατή αρμονία του συνόλου την αντίθεση των δύο στοιχείων, του «ιερού» και του «βέβηλου»: από τη μία, η Αφροδίτη και το άντρο των νυμφών και φαύνων της με αισθησιακά πάθη και

<sup>1385</sup> Ο.π., σ. 10-13.

<sup>1386</sup> Ο.π., σ. 13.



μέθη. Από την άλλη, το εμβατήριο των προσκυνητών που εκφράζει την εξύψωση της ψυχής προς τον Θεό και το υπέρτατο ιδανικό. Το bacchanale ξεσπάει μεγαλειωδώς αλλά στο τέλος το θρησκευτικό στοιχείο υπερισχύει και με την ιερή φωνή του, βαθειά και συγκινητική, κυριαρχεί το άτακτο παραλήρημα, τον καταιγιστικό χορό και το ανθρώπινο και ηδονιστικό στοιχείο, που λίγο λίγο δαμάζεται και μεταμορφώνεται από την θριαμβευτική δύναμη του Πνεύματος. Αυτή η εισαγωγή είναι ένας θρίαμβος της μουσικής τέχνης και αποδίδει την ορμή μιας ενθουσιώδους ζωτικότητας την κυρίαρχη ιδέα της κατάστασης που ο Wagner θέλησε να σκιαγραφήσει στο έργο του. Βλέπουμε στη ζωή του Tannhäuser (που αρχικώς έλκεται στο όρος της Αφροδίτης και εν συνεχεία ανυψώνεται στην εξύμνηση μιας αγνής αγάπης), που είναι παραδομένη εναλλάξ στις ηδονές του άντρου της απωλείας και στα αγνά θρησκευτικά συναισθήματα, την αντίφαση των δύο πόλων του ανθρώπινου πνεύματος – η αποχαλίνωση των αισθήσεων, από τη μία και από την άλλη η ανάγκη για μετάνοια και αποκατάσταση μέσω του πόνου. Η αιώνια αντίφαση που τον ακολουθεί μέχρι τη στιγμή του θανάτου του, όπου ο εκτυφλωτικός θρίαμβος της θεϊκής καλοσύνης και της υπέρτατης χάριτος (που επιτυγχάνει με την προσευχή και την αυταπάτηση) απελευθερώνουν τον ήρωα από τον σπαρακτικό του αγώνα.<sup>1387</sup>

Βέβαια, η εκτενέστερη αναφορά ήταν εκείνη που γινόταν για τον *Lohengrin*, το μόνο έργο που βεβαιωμένα είχε παρακολουθήσει σκηνικά η Μηνιάτη. Σε αυτό, η Κερκυραία βαγκνερίστρια αφιέρωσε είκοσι σελίδες – τη μισή, σχεδόν, έκταση του βιβλίου της. Παραλείποντας την συναρπαστική, από τη γραφίδα της Μηνιάτη, αφήγηση της πλοκής, μεταγράφω όσα αφορούν την ουσία του έργου:

Το αριστούργημα στο οποίο, ίσως περισσότερο από οπουδήποτε αλλού, ο R. Wagner ξετυλίγει στο σύνολο όλες τις δυνάμεις της υπερβατικής ιδιοφυΐας του είναι ο *Lohengrin*, ιστορία θρυλική, στην οποία η λαϊκή δοξασία συγκέντρωσε τα μεγαλεία της ιπποσύνης γύρω από έναν μύθο αρχαίο όσο και η καρδιά του ανθρώπου. Η πρώτη σύλληψη του θρύλου του Αγ. Γκράαλ είναι μια ημιουράνια διαμονή στη χάρη και τη λύτρωση, από την οποία οι ευτυχείς δεν έβγαιναν παρά για να τελέσουν το Καλό σε κάποια γενναία πράξη, όπου η ψυχή επέστρεφε (μετά τις απογοητεύσεις της ζωής) για να χαρεί την παρουσία του Αιώνιου. Ο θρύλος του *Lohengrin* ή ο *Ιππότης του κύκνου* είναι, αν θέλετε, ο αιώνιος μύθος του Έρωτα και της Ψυχής, επενδεδυμένος με νέα μορφή. Ο υπέρτατος έρωτας, πανίσχυρος αναζητά την πλήρωσή του σε ένα ζωντανό πλάσμα. Η εύθραυστη ανθρώπινη φύση δεν αντέχει το βαθύ του βλέμμα. Η αμφιβολία, η περιέργεια κυριαρχούν πάνω της και ο έρωτας, αποκαμωμένος από την καταδίωξή της, χάνεται στην απελπισία του.<sup>1388</sup>

---

<sup>1387</sup> Ο.π., σ. 14-15.

<sup>1388</sup> Ο.π., σ. 15.

Ως προς τα καθαρώς τεχνικά ζητήματα μουσικής ανάλυσης, η Μηνιάτη επιστράτευσε το σχετικό κείμενο του Franz Liszt, καθώς όπως σημειώνει «σε ό,τι αφορά το νέο σύστημα ενορχήστρωσης που αυτό το έργο [ο *Lohengrin*] αποκαλύπτει, δεν θα μπορούσαμε να πούμε κάτι καλύτερο».<sup>1389</sup> Το κείμενο, αν και δεν ονοματίζεται, προέρχεται από το δοκίμιο «*Lohengrin και Tannhäuser*», που ο Ούγγρος συνθέτης είχε δημοσιεύσει γαλλικά στη Λειψία το 1851,<sup>1390</sup> και στη συγγραφή του οποίου είχε συμβάλει σημαντικά (ιδίως ως προς την αισθητική ανάλυση) η Carolynne von Sayn-Wittgenstein. Όπως είδαμε, στην επιστολή της, με ημερομηνία 19 Μαρτίου 1875, η Ρωσίδα πριγκίπισσα επεσήμαινε συγκινημένη, αλλά και εντυπωσιασμένη, την αναφορά της Μηνιάτη στο βιβλίο αυτό. Τα αποσπάσματα που η Μηνιάτη είχε επιλέξει να μεταγράψει στη δική της μελέτη, από την ανάλυση του Liszt, ήταν προσεκτικά ερασιμμένα (από τις σελίδες 101 ως και 109 της έκδοσης) έτσι ώστε να δοθεί στον αναγνώστη μια όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη εικόνα του έργου. Έτσι υπάρχουν γενικής φύσεως παρατηρήσεις:

Η μουσική αυτής της όπερας, λέει [ο Liszt] έχει ως βασικό χαρακτηριστικό μια τέτοια ενότητα σύλληψης και ύφους που δεν υπάρχει ούτε μια μελωδική φράση, ούτε βέβαια ένα κομμάτι συνόλου, ή ένα οποιοδήποτε πέρασμα, που αποσπασμένο από το υπόλοιπο, θα μπορούσε να γίνει αντιληπτό ως προς την ιδιαιτερότητά του και το αληθινό του νόημα. Όλα συνδέονται, συμπλέκονται, ιεραρχούνται, όλα είναι συνυφασμένα με το θέμα, και δεν θα μπορούσαν να είναι διαχωρισμένα.<sup>1391</sup>

Αλλά και καθαρά μουσικά σχόλια:

Δεν μπορούμε παρά να εντοπίσουμε κάποια σημαντικά στοιχεία, όπως ο πολύ έντονος διαχωρισμός που κάνει στην ορχήστρα σε τρεις διαφορετικές ομάδες: στα έγχορδα, στα πνευστά και στα χάλκινα. Αντί να τα ενοποιεί ή να τα διαχωρίζει με συμβατικές ή αυθαίρετες απαιτήσεις, τα ενοποιεί ή τα διαχωρίζει υλικώς, αποδίδοντας με φροντίδα τον χαρακτήρα των ηχοχρωμάτων σε εκείνον των καταστάσεων και των προσώπων του δράματος [...]. Αντί να χρησιμοποιεί την ορχήστρα σαν μια μάζα πάνω κάτω ομοιογενή, τη χωρίζει σε διαφορετικά ποτάμια ή ρυάκια και ενίοτε, αν μπορούμε να το πούμε, σε αδράχτια διαφόρων χρωμάτων, εξίσου πλούσια με εκείνα των εργατριών δαντέλας, ανακατεύοντας, διαπλέκοντας, όπως οι τελευταίες, και σαν αυτές δημιουργώντας με το πλέξιμό τους ένα ύφασμα, ένα εξαιρετικό και ανυπολόγιστης αξίας πλέξιμο, όπου ένας γερά υφασμένος τάπητας απλώνεται πάνω στα πιο λεπτά και διάφανα σημεία.<sup>1392</sup>

---

<sup>1389</sup> Ο.π., σ. 29.

<sup>1390</sup> Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1851.

<sup>1391</sup> Albana Mignaty, *ό.π.*, σ. 29-30.

<sup>1392</sup> Ο.π., σ. 32.

Η μουσική ανάλυση του Liszt στόχευε στον πυρήνα του βαγκνερικού οράματος, που ήταν η πλήρης σύμπλεξη της μουσικής με την δραματική ποίηση, την επίτευξη μιας δραματολογικής ανάλυσης των ηρώων μέσα από την ίδια τη μουσική:

Ο Wagner χρησιμοποίησε στις πρώτες του όπερες, αλλά ιδιαίτερος στον *Lohengrin* μια άλλη παλέτα για τα βασικά πρόσωπα. Όσο περισσότερα εξετάζουμε προσεκτικά αυτήν την τελευταία παρτιτούρα, τόσο καταλαβαίνουμε πόσο βαθιά σχέση ο Wagner αναπτύσσει ανάμεσα στην ορχήστρα και στο ποίημα. Όχι μόνο, έχει, όπως είπαμε, προσωποποιήσει στις μελωδίες του τα συναισθήματα και τα πάθη που υπήρχαν, αλλά θέλησε και τα περιβάλλοντα να ζωγραφιστούν με χρώματα που να ταιριάζουν στους χαρακτήρες τους και ταυτόχρονα, με τους ρυθμούς και τις μελωδίες, φτιάχνει ηχοχρώματα που ταιριάζουν στους χαρακτήρες που δημιουργεί. Έτσι το μοτίβο που διαγράφεται από την πρώτη εισαγωγή, και που επισημαίνεται στην συνέχεια κάθε φορά που η ανάμνηση του Αγ. Γκράαλ ανακαλείται ή αναπτύσσεται, όπως στη διήγηση που κάνει ο *Lohengrin* στο τέλος αποκαλύπτοντας το υπέρτατο μυστικό του, το εμπιστεύεται πάντα στα βιολιά. Η Elsa συνοδεύεται σχεδόν αποκλειστικά από τα πνευστά, από όπου αναδύονται οι πιο ευτυχείς αντιθέσεις, ιδίως στις στιγμές όπου αυτά ακολουθούν τα χάλκινα. Ιδιαίτερα συγκινητικό είναι όταν στην πρώτη σκηνή μια σιωπή ακολουθεί την μακροσκελή αφήγηση του βασιλιά (του οποίου ο ρόλος είναι σταθερά υποστηριζόμενος από τρομπόνια και τρομπέτες που κυριαρχούν τότε επιβλητικά στην ορχήστρα) και ακούμε το γλυκό και αέρινο μουρμούρισμα να καταφτάνει σαν τα αρωματισμένα κύματα μιας ουράνιας αύρας, για να μας μεταφέρει, πριν ακόμη εμφανιστεί η Elsa, όλη τη λάμψη της αγνότητάς της. Η ίδια ενορχήστρωση έρχεται σαν αναζωογονητική δροσιά για να σβήσει τις σκοτεινές φλόγες του ντουέτου του *Frederic* και της *Ortrud*, ενώ η Elsa εμφανίζεται στο μπαλκόνι της. Χρησιμοποιείται και στο μεγάλο γαμήλιο εμβατήριο της δεύτερης πράξης, και παρεμβάλλεται για να αποδώσει αυτόν τον ευλαβή ενθουσιασμό, και αυτόν τον ερωτικό πόθο της αθωότητας, που κάνει αυτό το κομμάτι ένα από τα πιο πολύτιμα, αν όχι από τα πιο εμβληματικά της Όπερας.<sup>1393</sup>

Η Μηνιάτη αναφέρθηκε και στον *Τριστάνο και Ιζόλδη*, με αντίστοιχο τρόπο:

Στο δράμα του *Τριστάνος και Ιζόλδη*, ο Wagner ξεδίπλωσε την καθαρά ανθρώπινη αγάπη, που είναι όμως παντοδύναμη λόγω της χάριτος και της γοητείας της. Η σύνδεση μιας ύπαρξης με μίαν άλλη στην παραφορά του πάθους· η ιλιγγιώδης ορμή του συναισθήματος στην μέθη της ζωής· η λήθη κάθε καλού, κάθε τιμής, κάθε χαράς, κάθε ενδιαφέροντος που δεν οφείλεται στην κυρίαρχη μαγεία της. Ολόκληρη η ζωή και ο τόσο θλιβερός θάνατος των

<sup>1393</sup> Ο.π., σ. 33-34.

ερωτευμένων σκιαγραφείται τόσο υπέροχα σε αυτό το έργο, που μας φαίνεται, ακούγοντας αυτή τη μουσική, πως ξαναζούσε με όλη τη φλόγα της καρδιάς. Αυτό το δράμα, αρχαίο όσο και ο κόσμος, νέο όσο κάθε ανθρώπινη ζωή, προσλαμβάνει μια μεθυστική γοητεία κάτω από το κύμα της μελωδίας, που είναι άλλοτε τρυφερή και σαγηνευτική, άλλοτε τρομερή και κατατρεγμένη όπως τα κύματα της ανθρώπινης μοίρας, που μοιάζουν με τον ωκεανό όταν είναι ήρεμος ή όταν άγριος και βαθύς ξεσπάει. Αυτό το κύμα του απόλυτου αναμειγνύει μαζί αυτές τις δύο ψυχές σε έναν σφιχτό δέσιμο, για τη ζωή, για το θάνατο, για την αιωνιότητα. Είναι πράγματι η τραγωδία του ερωτικού φίλτρου, στην μαγική της δύναμη και το υπέρτατο μεγαλείο της. Μπροστά σε αυτό το έργο τέχνης, σχεδόν όλα τα άλλα μυθιστορήματα και δράματα, που έχουν ανάλογες υποθέσεις, μοιάζουν φτηνές ερωτικές περιπέτειες, γιατί εδώ είναι ο αρχαίος Έρως αυτοπροσώπως, ο φεγγοβόλος, φοβερός και θεϊκός έρωτας, παρακινήτης και δημιουργός των κόσμων, άρχων της ζωής και του θανάτου, που μοιάζει να έχει κατέβει από τα ουράνια ύψη στην καρδιά δύο όμορφων και δυνατών υπάρξεων, που σμίγουν και χάνονται πυρακτωμένες σαν δύο μετεωρίτες στο διάστημα. Από αυτό πηγάζει αυτή η εντυπωσιακή αίσθηση που έχουμε όταν ακούμε αυτό το μοναδικό έργο, πως βρισκόμαστε στο κέντρο του σύμπαντος, στον πυρήνα κάθε ζωής. Όπως ο *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* του Shakespeare, αυτό το ερωτικό δράμα, στο οποίο η μουσική και μόνο μπορεί να δώσει την υψηλότερη έκφρασή της, θα παραμείνει χαραγμένο για πάντα στις δέλτους της ιστορίας.<sup>1394</sup>

Η μελέτη της Μηνιάτη έκλεινε με μια αναφορά στην *Τετραλογία*, η παράσταση της οποίας είχε, ουσιαστικά, αποτελέσει και την αφορμή για την κατασκευή του θεάτρου του Bayreuth:

Δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε, εν παρόδω, την περίφημη τετραλογία των Νιμπελούγκεν, παράσταση που εκτείνεται σε τέσσερις συνεχείς βραδιές, στην οποία οι παλαιοί γερμανικοί μύθοι αναπλάθονται με νέα μορφή· όπου η τολμηρή φαντασία του Δασκάλου σχεδιάζει ένα είδος κοσμογονίας και συνθέτει κάτω από το εκτυφλωτικό πέπλο του «υπέροχου» μια ολόκληρη φιλοσοφία της ανθρώπινης εξέλιξης. Κυρίως για την παράσταση αυτών των ξεχωριστών έργων, και χάρις στην γιγάντια τόλμη της θέλησης και την απόλυτη καινοτομία της σκηνοθεσίας, είχε ο Wagner την ιδέα να ιδρύσει το θέατρο του Bayreuth. Αυτό το θέατρο θα πρέπει να αποτελέσει ένα είδος καλλιτεχνικού μνημείου αφιερωμένου στις Μούσες και στις Χάριτες, στο οποίο τα εκλεκτότερα έργα θα παρουσιάζονται προς σε ένα εκλεκτό κοινό· όπου τίποτε δεν θα λείπει για το σύνολο των παραγωγών, όπου η επιλογή των μιμικών ομάδων, ο πλούτος των σκηνικών, η τελειότητα της σκηνοθεσίας θα εναρμονίζονται με το υπερβατικό μεγαλείο του έργου. Η ευρύτητα του χώρου, η

---

<sup>1394</sup> Ο.π., σ. 35-36.

ομορφιά του φωτός εκεί θα πρέπει να αποκαλύψουν όλες τις αποχρώσεις της ποίησης και της μουσικής. Η ορχήστρα, που στα θεάτρα μας παρεμποδίζει την ψευδαίσθηση, εκεί θα είναι κρυμμένη. Είναι εκεί που θα μπορούμε να απολαύσουμε με τις αισθήσεις και το πνεύμα τις καλύτερες δραματικές παραστάσεις που οι σύγχρονοι θα είχαν ποτέ και όλες οι τέχνες θα είναι συνενωμένες σε ένα αρμονικό και τέλειο σύνολο. Είναι ένα εκλεκτό κοινό, το επαναλαμβάνουμε, που θα μπορεί να εκτιμήσει τέτοια έργα, τουλάχιστον στην αρχή. Ο λόγος είναι προφανής. Οτιδήποτε και αν υπάρχει στα κατάβαθα κάθε ανθρώπινης ψυχής σαν μια αόριστη λάμψη κάθε ανώτερης αλήθειας, την οποία εκφράζει η τέχνη, το είδος του μουσικού δράματος απαιτεί μια καλλιέργεια πνεύματος που σε συνδυασμό με το αίσθημα του ωραίου μας δίνει το κλειδί.<sup>1395</sup>

Δεν είναι τυχαίο πως στην ανάλυση αυτή, υπάρχει ουσιώδης αναφορά και στον ελληνικό πολιτισμό:

Ένας μόνο λαός από το παρελθόν φαίνεται ότι είχε το προνόμιο να αισθάνεται πλήρως το *Ωραίο*, του οποίου υπήρξε ταυτόχρονα και ο δημιουργός και ο κριτής. Είναι ο ελληνικός λαός. Μόνον αυτός, βλέποντας να λάμπει γύρω του η ομορφιά σε όλες της τις μορφές, στη φύση όπως και στις τέχνες, μόνον αυτός άφησε το αποτύπωμα μιας αιώνιας τελειότητας στα έργα της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής και της ζωγραφικής, όπως στη μουσική του (που ήταν η ψυχή της δημόσιας και ιδιωτικής του ζωής), στη φιλοσοφία, στην ποίηση. Γιατί αντλούσε τα πάντα από την πηγή μιας πλήρους ζωής, σε αρμονία με την περιβάλλουσα φύση.<sup>1396</sup>

Για να εξηγήσει πως όλα αυτά αναχαιτίστηκαν με τον χριστιανισμό:

Η χριστιανική θρησκεία απέπεμψε με αγανάκτηση το διαχυτικό και υπερβολικό στοιχείο της ειδωλολατρικής ζωής: ελεύθερα τραγούδια, χορός, μιμική στην ύπαιθρο. Τα εκρίζωσε με τόση πολλή δύναμη, καθώς έβλεπε σε αυτά τους εχθρούς της δικής της αυστηρής, μυστικής, στοχαστικής και εντελώς χαμένης στον Θεό σκέψης. Η μέθη και ο διονυσιακός ενθουσιασμός, απ' όπου προήλθε η ελληνική τραγωδία, παραμερίστηκε και αναχαιτίστηκε με φρίκη από την ευλάβεια των πιστών, τους πρώτους αιώνες του χριστιανισμού και του μεσαίωνα.<sup>1397</sup>

Και να αφηγηθεί την ιστορία της μουσικής και του σκηνικού δράματος, για να φτάσει να μιλήσει για τη συμβολή του Wagner, αλλά και τη σύνδεσή του με το αρχαίο ελληνικό πνεύμα:

Μέσα στο μεγάλο ρεύμα του σύγχρονου πνεύματος και της σύγχρονης σκέψης

<sup>1395</sup> Ο.π., σ. 37-38.

<sup>1396</sup> Ο.π., σ. 38.

<sup>1397</sup> Ο.π., σ. 40.

ο R. Wagner ανασυνέθεσε το μουσικό δράμα στο ύψος μιας υγιούς κριτικής και ενός καλλιτεχνικού γούστου καθαρού, ευγενούς και ανώτερου. Αντλώντας από τον πλούσιο ποταμό του μεγάλου δασκάλου της σύγχρονης μουσικής, Beethoven, ήξερε πώς να συνδυάσει τις έννοιες του λόγου με την αρμονία της μελωδικής έκφρασης και της δραματικής ζωής του έργου με το καλά σχεδιασμένο και ποιητικό συνθετικό σύνολο. Μια τέτοια δύναμη σύνθεσης δραματικής και μουσικής που επικεντρώνεται στη ζωτικότητα των πραγμάτων, δεν θα βρεθεί εύκολα και σε μια εποχή σαν τη δική μας, και όπως έχουν τα πράγματα στη Γερμανία, αναρωτιόμαστε αν θα υπάρξουν συνεχιστές. Σε κάθε περίπτωση το σοβαρό, βαθύ και μεγαλειώδες είδος που δημιούργησε θα μείνει ως πρότυπο για το μέλλον. Πολλά ταλέντα συνενωμένα θα μπορέσουν παρόλα αυτά να δημιουργήσουν κάποια στιγμή δράματα εξίσου εντυπωσιακά και ίσως εξίσου ωραία: αφού δόθηκε το παράδειγμα θα ακολουθηθεί οπωσδήποτε.

Η ιδιοφυΐα ανήκει σε όλες εποχές και σε όλους τους τόπους. Χάρης σε αυτήν μόνο, στην ευγενική της συνύπαρξη με το ωραίο και το αληθινό, η κοινή αλληλεγγύη της ανθρώπινης οικογένειας εμφανίζεται στην θεϊκή και υπερβατική της όψη. Το αληθινό και το υπέροχο μιλούν σε εκείνους που τα ακούν, με μια βαθιά επικοινωνία που ξεκινά από την αρμονία της καρδιάς κάθε ανθρώπου με τα αιώνια πράγματα. Εκεί βρίσκεται ο δεσμός της αδελφοσύνης, εκείνος που μας ενώνει με το «Μεγάλο Όλον» στο παρόν, στο παρελθόν και στο μέλλον.

Η αρμονία στην τέχνη πρέπει λοιπόν να είναι σαν ο πρωτοπόρος της αρμονίας ακόμη και της ίδιας της ζωής μας. Σε αυτήν συναντιόμαστε στις ίδιες ιδέες: έχουμε απομακρυνθεί από την ατμόσφαιρα των παθών, είμαστε μακριά από εχθρότητες, από το μίσος μεταξύ των θρησκειών και των απόψεων. Θεϊκές αδελφές (γεννημένες στην Ελλάδα μας) εκείνη που εμπνέει την “Αρμονία” προΐσταται στην κορυφή των πραγμάτων στην τεράστια “Ευρυθμία” του σύμπαντος. Ο Πυθαγόρας ονειρευόταν την *επιστήμη των αριθμών*, ο Πλάτων τις σχέσεις της με το σύνολο της ζωής στην *επιστήμη και την αγάπη*. Στις αποκαλυπτικές φάσεις της ανθρώπινης προόδου, τα πολιτισμένα έθνη άγγιξαν διαδοχικά κάθε δυνατή χορδή της θεϊκής λύρας που είναι η ψυχή του σύμπαντος. Η Ελλάδα μας έδωσε τις τέχνες· η Ρώμη την ενότητα με τον νόμο και την λατρεία· η Γερμανία την θρησκευτική μεταρρύθμιση και την ελεύθερη έκφραση στην τέχνη, της οποίας η μουσική εξέφρασε τη δυνατή έμπνευση. Κάθε έθνος με τη σειρά του θα ριχτεί στον μεγάλο δρόμο της διεθνούς προόδου και η ιερή αδελφότητα της αγάπης στο Ωραίο και το Καλό θα γίνει, ελπίζουμε, ο κυρίαρχος νόμος της ανθρωπότητας.<sup>1398</sup>

\*\*\*

Το βιβλίο της Μηνιάτη αποτελεί μια σημαντική συμβολή στην διεθνή βαγκνερική

<sup>1398</sup> Ο.π., σ. 44-46.

βιβλιογραφία. Σπάνια βρίσκει κανείς τόσο εμπνευσμένα κείμενα που να περιγράφουν με τόση διορατικότητα αλλά και ποιητικότητα ένα έργο τέχνης. Ο αναγνώστης του οδηγείται αμέσως, αλλά και με τρόπο συναρπαστικό, στο κέντρο της βαθύτερης ουσίας του έργου του Wagner. Παρότι ήταν γραμμένο στα γαλλικά διαβάστηκε από πολλούς Έλληνες λογίους. Ιδιαίτερος επαινετική για το βιβλίο αυτό ήταν η κρίση του συνθέτη Διονυσίου Ροδοθεάτου, ο οποίος, είχε μια ιδιαίτερη σχέση με τον Wagner:

Ἡ κυρία Αλβάνα Μηνιάτη θιασῶτις τῆς τοῦ Βάγνερ σχολῆς (ἰσχυρᾶς νεωτεριστικῆς εὐφυΐας) μετὰ πλείστης ὄσης ὀρθονοίας καὶ ἀρίστης κριτικῆς, ποιεῖ ἀνάλυσιν αἰσθητικὴν μᾶλλον ἢ τεχνικὴν τῶν ἔργων τοῦ ρηθέντος μελοποιῦ. Ὅπως κατανοήσῃ τις καὶ αἰσθανθῇ τὰς ὠραιότητας τῶν ἔργων τοῦ ἐν μελοποιοῖς διακεκριμένου τούτου ἀνδρός, δὲν ἀρκεῖ μόνον ἡ τῆς τέχνης γνῶσις [= της μουσικῆς], ἀλλ' εἶναι προσέτι ἀπολύτως ἐπάναγκες νὰ εἶναί τις κάτοχος πασῶν τῶν ἄλλων γνώσεων τῶν συμφυῶν τῇ Τέχνῃ, τοῦ πλείστου μέρους τῶν ὁποίων βεβαίως ἢ κυρία Μηνιάτη κάτοχος τυγχάνει.<sup>1399</sup>

Αλλά και ο Ειρηναῖος Ασώπιος στο κείμενό του για τη ζωή και το έργο της Μηνιάτη, που έγραψε τον Οκτώβριο του 1887, αλλά δημοσιεύθηκε στο *Ἡμερολόγιον τῶν Κυριῶν τοῦ 1889*, επεσήμαινε την συμβολή της στην βαγκνερική βιβλιογραφία, σημειώνοντας, αλλά και σχολιάζοντας τη μονογραφία της.<sup>1400</sup> Η Σοφία Αλιμπέρτη στην εκτενή της αναφορά στο ζώή και το έργο της Μηνιάτη στην *Ἐφημερίδα τῶν Κυριῶν* την Άνοιξη του 1895,<sup>1401</sup> παρέθετε αποσπάσματα από το βιβλίο στα γαλλικά και αναφερόταν σε προηγούμενα σχόλια για την έκδοση αυτή, παραπέμποντας ουσιαστικά στο κείμενο του Ασώπιου. Σε όλα της τα σύντομα, ή εκτενή, βιογραφικά σημειώματα ή αναφορές υπήρχε πάντα η επισήμανση της σύνταξης του συγκεκριμένου πονήματος.

Όμως η σημαντικότερη επιρροή της μελέτης της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη ήταν εκείνη που άσκησε στον Αλσατό βαγκνεριστή Édouard Schuré και μέσω αυτού σε ένα πολύ εκτεταμένο αναγνωστικό κοινό. Όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, η σκέψη και το έργο της Μηνιάτη έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για την δική του δημιουργία σε σχέση με τον Wagner. Το σχετικό πόνημά του, το *Le Drame Musical*, το οποίο εκδόθηκε το 1875 και στη σύνθεση του οποίου συνέβαλε σημαντικά η Μηνιάτη<sup>1402</sup> (γι' αυτό άλλωστε και της το αφιέρωσε), ήταν ένα βιβλίο που άσκησε τεράστια επιρροή στον γαλλικό, και όχι μόνο, πνευματικό χώρο για πολλές δεκαετίες.<sup>1403</sup> Ενδεικτικό παράδειγμα μιας τέτοιας επιρροής ήταν ο Ιταλός μουσικοκριτικός Filippo Filippi, του οποίου την εκτενή περιγραφή για το προσκύνημά

<sup>1399</sup> Τα σχόλια του Ροδοθεάτου τα οφείλουμε στον Λαυρέντιο Βροκίνη, ο οποίος ζήτησε από τον Ιθακήσιο συνθέτη να σχολιάσει το συγκεκριμένο έργο της Μηνιάτη. Βλ. Βροκίνης, *ό.π.*, σ. 298-9. Το μεγαλύτερο μέρος του σχολίου αυτού του Ροδοθεάτου αναδημοσιεύεται και στο κείμενο της Αλιμπέρτη, *ό.π.*, 394 (16.4.1895), σ. 2-3: 3.

<sup>1400</sup> Ασώπιος, *ό.π.*, σ. 230-233.

<sup>1401</sup> Αλιμπέρτη, *ό.π.*

<sup>1402</sup> «Για περισσότερο από ένα χρόνο ζούσε, ανέπνεε και καρδιοχτυπούσε μόνο για το βιβλίο μου» σημειώνει ο Schuré στο «Essai sur la vie et l'œuvre de Marghérieta Albana», *ό.π.*, LIX-LIXI.

<sup>1403</sup> Cœuroy, *ό.π.*

του στο Bayreuth τον Αύγουστο του 1876, διαβάσαμε στον ερμουπολίτικο Τύπο. Στο κείμενό του εκείνο ο Filippi παρέπεμπε άμεσα στον βιβλίο αυτό του Schuré και σε πολλά σημεία του απηχούσε θέσεις της Μηνιάτη. Θυμίζω, ενδεικτικά πώς περιέγραφε την ουσία του *Δαχτυλιδιού* (δια μεταφράσεως Δ. Λυμπερίου):

Τὸ κολοσσιαῖον τοῦτο ἔργον ὑπεκφεύγει ὅλων τῶν ἐθίμων τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ κοινοῦ. Τὰ πάντα ἐν αὐτῷ εἰσὶ νέα· ἡ ἰδέα, τὸ ἀντικείμενον, ἡ μορφή, αἱ ἀναλογίαι. Σκοπὸς τοῦ μελοδράματος ἐστὶ τὸ ἐμφυσηθῆσαι νέαν ζωὴν εἰς τὸν ἀρχαῖον Γερμανικὸν μῦθον, ἀναγεννῶν αὐτὸν ὑπὸ τὰς πρωτοτύπους αὐτοῦ χροιάς, ἀλλὰ τῇ βοηθείᾳ τῆς νεωτέρας τέχνης. Ὀλόκληρον τὸ ὅλον δέον νὰ παρασταθῇ κατὰ τὸν τρόπον τῶν ἀρχαίων τριλογιῶν, ἐν τέσσαρσι παραστάσεσι.<sup>1404</sup>

κάτι που βρισκόταν πολύ κοντά στα λόγια της Μηνιάτη.<sup>1405</sup>

Ενώ σε σχέση με το *Le Drame Musical* του Schuré ο Filippi σημείωνε:

Ὅπως κάλλιστα λέγει ὁ κ. Σχουρέ: Παριστάμεθα ἐνταῦθα εἰς εἶδος τι θεογονίας καταληγούσης εἰς τραγωδίαν ἀνθρώπινον, διπλοῦν παράλληλον δράμα. Οἱ γεννηθέντες ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἥρωες συμπεριλαμβάνουσιν ἐν τῇ καταστροφῇ των τοὺς θεούς.<sup>1406</sup>

και που πάλι απηχεί τη γνώμη της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη.

Σε αυτό ο Filippi συμπλήρωνε:

Προκαλῶν εἰσέτι τὸν Σχουρέ, θὰ εἶπω μετ' αὐτοῦ, ὅτι θεώμεθα τὴν ἀνθρώπινον γεννεαλογία ἐξερχομένην ἐκ τῆς θείας.<sup>1407</sup>

Εδώ ο Ιταλός βαγκνεριστής, στην πραγματικότητα προκαλούσε τη Μηνιάτη και όχι τον Schuré. Ο τελευταίος συνέβαλε σημαντικά ως προς την διάδοση των απόψεων της Μηνιάτη στον γαλλόφωνο κόσμο, και όχι μόνο. Ο Filippi μετέφερε κάποιες από αυτές στο ιταλικό κοινό, και χάρις στην ελληνική μετάφραση της μελέτης του, οι απόψεις της Μηνιάτη επέτρεψαν στον τόπο απ' όπου ξεκίνησαν, την Ελλάδα.

<sup>1404</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ἐρμουπόλεως), 25.9.1876.

<sup>1405</sup> «[...] τὴν τετραλογία των Νιμπελούγκεν, παράσταση που εκτείνεται σε τέσσερις συνεχείς βραδιές, στην οποία οι παλαιοὶ γερμανικοὶ μῦθοι ἀναπλάθονται με νέα μορφή, ὅπου ἡ τολμηρὴ φαντασία του δημιουργοῦ σχεδιάζει ἕνα εἶδος κοσμογονίας και συνθέτει κάτω ἀπὸ τὸ εκτυφλωτικὸ πέπλο του «υπέροχου» μια ολόκληρη φιλοσοφία τῆς ἀνθρώπινης ἐξέλιξης», Albana Mignaty, *ὁ.π.*, σ. 37.

<sup>1406</sup> «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ἐρμουπόλεως), 11.9.1876.

<sup>1407</sup> *Ὁ.π.*



LE THÉÂTRE DE BAYREUTH

ET

LA RÉFORME MUSICALE DE RICHARD WAGNER

PAR

MARGUERITE ALBANA MIGNATY



FLORENCE

IMPRIMERIE GALILÉIENNE

DE M. CELLINI ET C.

1873

### 3. Μια πρόιμη αναφορά στον Wagner στον περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής λόγο. Δημήτριος Βερναρδάκης (1876).

Όπως είδαμε, η παλαιότερη εντοπισμένη αναφορά στο όνομα του Wagner σε αυτοτελή έκδοση (από τον Άγγελο Βλάχο) ήταν σχετική με τον πνευματικό χώρο από τον οποίο προέρχονταν και οι πρώτες αναφορές στον Wagner στον Τύπο. Το έντυπο *Εὐνομία* και ο κύκλος στον οποίο συνδιαλέγονταν ο Ραγκαβής, ο Βλάχος, ο Αν. Βυζάντιος και ο Βερναρδάκης, ήταν ένας χώρος που συνδεόταν άμεσα με τον πνευματικό χώρο της Γερμανίας, και έτσι δεν είναι καθόλου τυχαίο πως και η πρώτη εντοπισμένη αναφορά στον Wagner στον περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής λόγο, προέρχεται από έναν εκπρόσωπο αυτού του κύκλου, τον Δημήτριο Βερναρδάκη (1833-1907). Ο Λέσβιος συγγραφέας γνώριζε τον Wagner και το έργο του ήδη από το 1862, καθώς, όπως είδαμε στο τρίτο κεφάλαιο, παρομοίαζε τον ποιητή που γράφει για τις μελλοντικές γενεές με τον Wagner.<sup>1408</sup>

Έτσι, στις 4 Δεκεμβρίου του 1875, την ημέρα της δεύτερης επετείου της συστάσεως του εν Αθήναις Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου, ο Δημήτριος Βερναρδάκης απήγγειλε στη Βαρβάκειο Σχολή έναν πανηγυρικό «Αὐτοσχέδιο Λόγο» περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής, κατ' εντολήν τού ίδιου Συλλόγου, του οποίου ήταν επίτιμο μέλος, αναφερόμενος και στον Wagner. Στον 28 σελίδων αυτόν λόγο που ο συγγραφέας του δημοσίευσε αρχικώς σε συνέχειες στην εφημερίδα *Νέα Ημέρα Τεργέστης*<sup>1409</sup> και, εν συνεχεία, αυτοτελώς και πάλι στην *Τεργέστη*,<sup>1410</sup> χωρίς να απορρίπτει το ενδεχόμενο της καθιέρωσης της τετραφωνίας,<sup>1411</sup> υπερασπιζόταν τη μουσική της Ανατολικής Εκκλησίας, και μιλώντας για την «έλλειψη αρμονίας» που την χαρακτήριζε, έκανε μια ενδιαφέρουσα αναφορά στον Wagner:

Τίς δύναται νὰ μὴ θαυμάσῃ τὰ ἔργα τοῦ Bellini π.χ., τοῦ Rossini, καὶ τόσων ἄλλων; Ἀλλὰ καὶ τίς δύναται νὰ παραγνωρίσῃ ἔνθεν μὲν τὴν πρόοδον τοῦ δραματικοῦ χαρακτηρισμοῦ, ἔνθεν δὲ τὴν βαθμιαίαν ἐπικράτησιν τοῦ ἀρμονικοῦ στοιχείου παρὰ τῶ Βέρδῃ π.χ.; Ἀλλὰ ποία πάλιν διαφορὰ μεταξὺ νότου καὶ βορρᾶ, μεταξὺ τοῦ Βέρδῃ αὐτοῦ καὶ τοῦ Meyerbeer, πόση δὲ πάλιν ἀπόστασις μεταξὺ τοῦ δραματικοῦ τούτου μουσικοῦ καὶ τοῦ λυρικοῦ μὲν ἀλλὰ

<sup>1408</sup> «Ἐπιφυλλίς. Δραματοουργικαὶ Πομφόλυγες», *Εὐνομία*, 22.9.1862. Βλ. και εδώ το τρίτο κεφάλαιο.

<sup>1409</sup> Στα φύλλα 17 (29).1.1876, 24 (5).2.1876 και 31.12.2.1876.

<sup>1410</sup> *Λόγος Αὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὁ.π.*

<sup>1411</sup> «Ἀλλά, ἐρωτῶ, τί ἐμποδίζει ν' ἀρχίσωμεν καὶ ἡμεῖς περιβάλλοντες διὰ τῆς ἀρμονίας τὰ μουσικὰ ἡμῶν μέλη; Κατ' ἐμέ, οὐδέν», *ὁ.π.*, σ. 26. Ο θέση του Βερναρδάκη εστιάζεται περισσότερο στην ιδεολογική υπεράσπιση της ελληνικότητας στη μουσική παρά σε πραγματολογικά μουσικολογικά ζητήματα, ενώ η ὅποια «καταδίκη» της ευρωπαϊκῆς μουσικῆς που υπήρχε στο προγενέστερο κείμενό του στην *Εὐνομία*, σε καμμία περίπτωση δεν αποτελεί πρωτοτυπία ούτε καθιστά τον συγγραφέα «μοναχικό σταυροφόρο», ὅπως τον χαρακτηρίζει ο Μηνάς Αλεξιάδης στην ανακοίνωσή του «Ο Δημήτριος Βερναρδάκης και τα περί μουσικῆς» στην Ημερίδα *Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης: Η ζωή και το ἔργο του* (Τ.Θ.Σ. - Ε.Κ.Π.Α., 10.10.2007).

δαιμονίως έναρμονίου Beethoven, και τοῦ νεωτάτου τῶν Γερμανῶν δραματικῶν Wagner! Καὶ ἀληθῶς, ἐὰν ἡ ἄρμονία παρὰ τῷ Meyerbeer ἐπιδρᾷ ἐπὶ τῆς μελωδίας, ἀλλὰ χωρὶς ἀκόμη ν' ἀπορρόφησιν αὐτήν, ὁ Wagner θυσιάζει ἐντελῶς εἰς τὴν ἄρμονίαν τὸ μέλος. Ἐξαφανίσας δὲ καθ' ὀλοκληρίαν σχεδὸν ἀπὸ τῆς σκηνῆς τὸ μέλος καὶ ἐκτελέσας τὰ πάντα διὰ τῆς ἄρμονίας ὁ Wagner, περιέστησε μὲν τὴν δραματικὴν μουσικὴν εἰς σημεῖον ὑπερβολῆς, οὗ ἐπέκεινα ἄρχεται ὁ κρημνὸς καὶ τὸ χάος, ἀλλὰ δὲν δύναται νὰ εἴπῃ τις καὶ ὅτι ἡ ὑπερβολὴ αὕτη δὲν ἔχει τι δαιμόνιον ἀληθῶς καὶ θεσπέσιον. Καὶ τῶντι, ἐὰν ἡ μελωδία, ἡ ἀναφαιρέτος αὕτη προνομία τῶν Ἰταλῶν, μεταφέρει ἡμᾶς εἰς χώρας αἰθρίας φωτὸς καὶ χάριτος, ἡ ἄρμονία, ἡ νεωτέρα αὕτη θυγάτηρ τῆς γερμανικῆς, μάλιστα μουσικῆς, ἔχει τὴν δύναμιν ν' ἀνακινή βαθύτερον τὴν καρδίαν, καὶ διεγείρουσα ἰσχυρῶς νὰ μεταφέρῃ τὴν ψυχὴν ἡμῶν εἰς κόσμον αἰσθημάτων σκοτεινὸν καὶ ἄγνωστον, ἀλλὰ πλήρη ὅμως γοητείας μυστηριώδους.<sup>1412</sup>

Ἡ ἀποψη αὕτη τοῦ Βερναρδάκη θυμίζει αρκετὰ τις θέσεις τοῦ Ἄγγελου Βλάχου γιὰ τὸν Wagner (κυρίως ὡς πρὸς τὴν πλήρη κατάργησιν τῆς μελωδίας καὶ τὴν «ὑπερβολή», μετὰ ἀπὸ τὴν ὁποία «ἄρχεται ὁ κρημνὸς καὶ τὸ χάος»), ἀλλὰ ταυτόχρονα δὲν αρνεῖται τὸ μεγαλεῖο ποῦ μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ μουσικὴ ποῦ ἀναδεικνύει τις ἀρετὲς τῆς ἁρμονίας, ἡ ὁποία ἀνακινεῖ τὴν ψυχὴν ἑνὰν «ἄγνωστο καὶ σκοτεινὸ ἀλλὰ γοητευτικὸν κόσμον» αἰσθημάτων. Τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτό, ποῦ βεβαίως ἀποδίδει τὴν νεώτερον γερμανικὴν μουσικὴν, καὶ ἰδιαίτερον στὸν Wagner, ὁ Βερναρδάκης τὸ ἐντοπίζει καὶ τὴν καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, συμφωνῶντας, ὡς πρὸς αὐτό, με τὸν Ραγκαβῆ, ὁ ὁποῖος, ὅπως μᾶς παραδίδει στα ἀπομνημονεύματά του, τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς ἐποχὴν (τὸ 1875) ἐξέφραζε τὴν θέσιν αὐτὴν γιὰ τὴν συγγένειαν τῆς μουσικῆς τοῦ Wagner με τὴν καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴν (ἀλλὰ καὶ τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν) στὸν ἴδιον τὸν συνθέτην, ὁ ὁποῖος φαίνεται πῶς συμφωνοῦσε.<sup>1413</sup> Ἀλλὰ καὶ στὸ σχετικὸν κείμενό του, ἡ δημοσίευσιν τοῦ ὁποῖου στὴν *Ἐστία* τὸ 1888<sup>1414</sup> προκάλεσε τὴν ἀντίδρασιν Παναγιώτη Βεργῶτη, ὅπως θὰ δούμε καὶ λίγο παρακάτω, ὁ Ραγκαβῆς συνέδεε ἐπίσης τὴν μουσικὴν τοῦ Wagner με τὴν καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικὴν. Ἡ σύνδεσιν τῆς βαγκνερικῆς μουσικῆς με τὴν μουσικὴν τῆς Ἀνατολικῆς ἐκκλησίας, ἀλλὰ καὶ με τὴν ἀρχαιοελληνικὴν εἶναι ἑνα μοτίβο ποῦ θὰ συναντήσουμε σὲ πολλὰς περιπτώσεις καὶ με πολλὰς ἀφορμὰς, γιὰτὶ πέρα ἀπὸ τὴν καθαρὰ μουσικολογικὴν προσέγγισιν, ἔχει καὶ μιὰ ἰδεολογικὴν. Ἡ ἀναζήτησιν ἀντιστοιχιῶν μετὰξὺ τοῦ Wagner καὶ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ἢ τῆς βυζαντινῆς, ἀφενὸς μὲν ἔφερνε τὸν Γερμανὸν συνθέτην στα καθ' ἡμᾶς (ἀρα καὶ νομιμοποιοῦσε τὴν παρουσίαν του στὸν τόπον μᾶς), ἀφετέρου προσέδιδε ἰδιαίτερον ἀξίαν στὴν ἐλληνικὴν μουσικὴν (ἀρχαίαν καὶ βυζαντινὴν).

Σε κάθε περίπτωση, ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ κείμενον αὐτό, πέραν τῆς δημόσιας παρουσίας του στὴν ἐπετειακὴ ἐκδήλωσιν τοῦ ἐν Ἀθήναις Μουσικοῦ

<sup>1412</sup> Λόγος Ἀὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὁ.π., σ. 25-26.

<sup>1413</sup> Ραγκαβῆς, *Ἀπομνημονεύματα*, Δ', ὁ.π., σ. 148. Βλ. καὶ τὸ δευτέρον κεφάλαιον.

<sup>1414</sup> Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆς, «Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», *Ἐστία*, τόμ. ΚΕ', ἀρ. 642 (17.3.1888), σ. 241-244. Βλ. καὶ τρίτον κεφάλαιον.

Εκκλησιαστικού Συλλόγου, έδρεψε και δάφνες από την παρισινή *Gazette Musicale*,<sup>1415</sup> κάτι που θα μπορούσε να συνεπάγεται και την καταχώριση του ονόματος του Wagner πλάι στην καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική στην διεθνή βιβλιογραφία.

---

<sup>1415</sup> «Η *Gazette Musicale* τῶν Παρισίων κρίνει καὶ ἀναλύει μετὰ πολλῶν ἐπαίνων τὴν περὶ Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς πραγματεία τοῦ κ. Δ. Βερναρδάκη, ἣν ἀνέγνω οὗτος ἐν τῷ ἐνταῦθα ἐκκλησιαστικῷ μουσικῷ συλλόγῳ πέρυσιν», *Ἐφημερίς*, 23.8.1876.

#### 4. Ο Wagner σε εγχειρίδιο υποκριτικής. Ηλίας Ωρολογάς Δασσαρήτης, *Δοκίμιον Υποκριτικής* (1883).

Το καλοκαίρι του 1883 κυκλοφόρησε στην Αθήνα το *Δοκίμιον Υποκριτικής* του φοιτητή της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, Ηλία Ωρολογά Δασσαρήτη.<sup>1416</sup> Επρόκειτο για την πρώτη αυτοτελή έκδοση αφιερωμένη στην τέχνη της υποκριτικής στα νέα ελληνικά. Ο Δασσαρήτης ή Δασσαρήτης<sup>1417</sup> είχε γεννηθεί στην Κορυτσά το 1859 και μετά τις σπουδές του στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, φοίτησε στην Ιένα και την Ερλάγγη, από όπου και αναγορεύτηκε διδάκτωρ Φιλοσοφίας, με το πόνημά του *Die Psychologie und Pädagogik des Plutarch* (*Ψυχολογία και παιδαγωγία του Πλουτάρχου*).<sup>1418</sup> Ο Δασσαρήτης όταν επέστρεψε στην Αθήνα διεκδίκησε μια θέση για το μάθημα της Υποκριτικής στο Ωδείο Αθηνών, όπου και κατέθεσε ένα αντίτυπο από το βιβλίο του αυτό,<sup>1419</sup> αλλά η αίτησή του δεν φαίνεται να έγινε δεκτή. Παρόλα αυτά το βιβλίο του θα πρέπει να έγινε γνωστό στον χώρο των ηθοποιών, καθώς ανάμεσα στα ονόματα των συνδρομητών της έκδοσης συναντούμε γνωστούς ηθοποιούς της εποχής (Δ. Αλεξιάδης, Δ. Ταβουλάρης, Μ. Αρνιωτάκης, Δ. Κοτοπούλης), αλλά και τα ονόματα των Θεμιστοκλή Πολυκράτη και Στέφανου Στεφάνου.

Το 80 σελίδων αυτό πόνημα ασχολείται βασικά με την σκηνική τέχνη της αρχαίας Ελλάδας, δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στη μουσική, αλλά και με πολλές αναφορές στη σύγχρονη εποχή. Αφού μιλήσει γενικά για το θέατρο στην αρχαία εποχή, με ιδιαίτερη έμφαση στους υποκριτές (τον ιματισμό τους, τα προσόντα τους κ.λ.π.), ο Δασσαρήτης αφιερώνει ολόκληρο το κεφάλαιο της διδασκαλίας των αρχαίων δραμάτων (δηλαδή της σκηνικής τους παρουσίασης) στη μουσική. Το κεφάλαιο αυτό, που εκτείνεται σε 20 σελίδες, καταλαμβάνει δηλαδή το ένα τέταρτο του βιβλίου, φανερώνει κατά τη γνώμη μου, τον πραγματικό στόχο της συγγραφής ολόκληρου του πονήματος. Γιατί ενώ τιτλοφορείται «*Ἡ διδασκαλία τῶν ἀρχαίων δραμάτων. Ἡ μουσικὴ αὐτῶν*», το κεφάλαιο αφιερώνεται ουσιαστικά στην αρχαία ελληνική μουσική γενικά, τη θεωρία της, τα γένη κ.τ.λ., καθώς και σε σχετικές μελέτες. Σχολιάζονται σύγχρονοι συνθέτες που προσπάθησαν να μιμηθούν το αρχαίο ύφος, όπως ο Mendelssohn, γίνεται λόγος για την σύγχρονη μουσική και περιλαμβάνεται

<sup>1416</sup> Ηλίας Ωρολογάς Δασσαρήτης, φοιτητής τῆς φιλοσοφικῆς σχολῆς, *Δοκίμιον Υποκριτικῆς*, Ἀθήνησιν, 1883. Για το πόνημα αυτό βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για το *Δοκίμιον Υποκριτικῆς* του Ηλία Ωρολογά Δασσαρήτου», Ανάτυπο από τον τόμο, *Ο ηθοποιός και η τέχνη της Υποκριτικῆς. Θεωρία και Πράξη, Ἱστορία και Παρόν*, Πρακτικά Επιστημονικῆς Δημερίδας, ΕΚΠΑ, Ergo 2011.

<sup>1417</sup> Η ορθογραφία «Δασσαρήτης» εμφανίζεται μόνο στην έκδοση αὐτῆς τῆς υποκριτικῆς, ἐνῶ το «Δασσαρήτης» ἦταν αὐτό που χρησιμοποίησε στην ελληνική έκδοση τῆς διατριβῆς του (βλ. και Κατσιώτη, ὁ.π.)

<sup>1418</sup> *Die Psychologie und Pädagogik des Plutarch*, Inaugural - Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde eingereicht bei der hochlöblichen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen von Elias Dassaritits Dr.Philos., Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1889. Η διατριβή μεταφράστηκε και εκδόθηκε και στα ελληνικά: *Ἡ Ψυχολογία καὶ Παιδαγωγία τοῦ Πλουτάρχου*, Αἰνέσιμος [sic] διδασκαλικὴ διατριβὴ ὑπὸ Ἡλίου Δασσαρήτου Διδάκτορος τῆς Φιλοσοφίας, Ἐν Γόθῳ, F. A. Perthes, 1889. Βλ. σχετικά Κατσιώτη, ὁ.π., σ. 63.

<sup>1419</sup> Ἀρχεῖο Ωδείου Αθηνών, Φάκελος Εισερχομένων 1890.

συγκριτικός πίνακας με τα αρχαιοελληνικά γένη και τα σύγχρονα ευρωπαϊκά. Στις έξι σελίδες που συγκροτούν το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, ο Δασσαρήτης μιλά για τη «Διδασκαλία τῶν σημερινῶν δραμάτων», χωρίς να λείπουν οι απαραίτητες αναφορές στην όπερα.

Αυτή η ανισομέρεια της κατανομής του περιεχομένου που παρατηρείται στο βιβλίο αυτό δεν θα πρέπει να ειπωθεί έξω από την εποχή κατά την οποία συντάχθηκε. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η έννοια του θεάτρου ήταν απολύτως συνυφασμένη με εκείνη της μουσικής. Και ειδικά σε ό,τι αφορά την τέχνη του ηθοποιού, η μουσική αποτελούσε αναπόσπαστο εκπαιδευτικό εργαλείο. Παρόλα αυτά, δεν μπορεί παρά να εντυπωσιάζει το μέγεθος, αλλά και το περιεχόμενο των λεγομένων για τη μουσική (ενίοτε ο λόγος είναι καθαρά θεωρητικός), σε ένα βιβλίο που τιτλοφορείται ως δοκίμιο υποκριτικής τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ως προς αυτό, αποτελεί και η αναφορά στον Wagner. Χωρίς ιδιαίτερη διάθεση πρωτοτυπίας, μιλώντας για τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους, ο Δασσαρήτης παρομοίαζε τον «Δωρικό» με τη γερμανική μουσική (και τον Wagner), τον «Λυδικό» με την ιταλική και τον «Ιωνικό» με την γαλλική:

Πρὸς τὴν Δωρικὴν ἄρμονίαν ἀντιστοιχεῖ ἡ ἄρμονία τῆς γερμανικῆς μουσικῆς, τοῦ Βετχόβεν, Μοζάρ, Βάγνερ, Μένδελσων, Μαϋερβέερ καὶ Γλούκ, ἣτις ἀνακινεῖ βαθύτερον τὴν καρδίαν καὶ διεγείρουσα ἰσχυρῶς μεταφέρει τὴν ψυχὴν ἡμῶν εἰς κόσμον αἰσθημάτων σκοτεινὸν καὶ ἄγνωστον, ἀλλὰ πλήρη ὅμως γοητείας μυστηριώδους. Πρὸς δὲ τὴν Λυδικὴν ἢ μελωδία τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς τοῦ λίκου παθητικοῦ Βελλίνη, τοῦ πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν κλίνοντος Ροσσίνη, τοῦ Δονιζέττη καὶ Βέρδη, ἣτις μεταφέρει ἡμᾶς εἰς χώρας αἰθρίας φωτὸς καὶ χάριτος, καὶ πρὸς τὴν Ἰωνικὴν τέλος ἢ γαλλικὴν τοῦ Ὄφφενμπάχ, Λεκὸκ καὶ Ὄβέρ.<sup>1420</sup>

Σε αυτήν την περιγραφή για τη γερμανική μουσική, στην οποία αναφέρεται και ο Wagner ονομαστικά, δύσκολα δεν θα εντόπιζε κανείς κάποιες εκφράσεις που παραπέμπουν σε αντίστοιχη περιγραφή του Βερναρδάκη, όπου και πάλι οι συνθέτες κρίνονταν με γνώμονα της εθνικότητά τους (Γερμανοί, Ιταλοί, Γάλλοι). Έτσι, η φράση του Δασσαρήτη για την γερμανική μουσική: «ἀνακινεῖ βαθύτερον τὴν καρδίαν καὶ διεγείρουσα ἰσχυρῶς μεταφέρει τὴν ψυχὴν ἡμῶν εἰς κόσμον αἰσθημάτων σκοτεινὸν καὶ ἄγνωστον, ἀλλὰ πλήρη ὅμως γοητείας μυστηριώδους»,<sup>1421</sup> μοιάζει υπερβολικά με την αντίστοιχη του Βερναρδάκη.<sup>1422</sup> Εδώ δεν πρόκειται απλά για μια θέση που επαναλαμβάνεται. Πρόκειται για μια φράση που μεταφέρεται σχεδόν αυτούσια από το ένα πόνημα στο άλλο (ο Δασσαρήτης θα μπορούσε κάλλιστα να έχει υπ' όψιν του τη μελέτη του Βερναρδάκη). Ακόμη δεν θα μπορούσαμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο οι δύο Έλληνες συγγραφείς να άντλησαν από την ίδια ξένη πηγή –

<sup>1420</sup> Ὁρολογᾶς Δασσαρήτης, *ὀ.π.*, σ. 54, υποσημ. 1.

<sup>1421</sup> *ὀ.π.*

<sup>1422</sup> «[...] τὴν δύναμιν ν' ἀνακινῆ βαθύτερον τὴν καρδίαν, καὶ διεγείρουσα ἰσχυρῶς νὰ μεταφέρῃ τὴν ψυχὴν ἡμῶν εἰς κόσμον αἰσθημάτων σκοτεινὸν καὶ ἄγνωστον, ἀλλὰ πλήρη ὅμως γοητείας μυστηριώδους», *Λόγος Ἀὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὀ.π.*, σ. 25-26.

πιθανότατα γερμανική – και να μετέφρασαν κατά λέξη το ίδιο απόσπασμα, ο καθένας με τον δικό του τρόπο. Σε κάθε περίπτωση, είτε ο δανεισμός είναι εσωτερικός (ο Δασσαρήτης από τον Βερναρδάκη) είτε εξωτερικός (από κοινή, ξένη πηγή), οι δύο συγγραφείς συντάσσονται με την καθιερωμένη θέση της εποχής που ήθελε τους Γερμανούς συνθέτες, συμπεριλαμβανομένου και του Wagner, εκφραστές του δωρικού τρόπου και άρα ειδωμένους μέσα από το πρίσμα της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Για άλλη μια φορά, η σύγκριση έχει, κατά τη γνώμη μου, και ιδεολογική διάσταση.

## 5. Ο Wagner στο πρώτο μουσικοαισθητικό εγχειρίδιο. Ιωάννης Φουστάνος *Αρμονία και Μελωδία* (1887).

Όπως είδαμε στο κεφάλαιο του Τύπου, ο ιατρός και μουσικός Ιωάννης Φουστάνος, ο οποίος είχε εμπλακεί στην πρώτη μουσικολογική διαμάχη στην ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, υπερασπιζόμενος την αναπαραστατική και εκφραστική ικανότητα της μουσικής, είχε εκδώσει και το πρώτο μουσικοαισθητικό βιβλίο στα ελληνικά, στο οποίο είχε δημοσιεύσει τις κριτικές του για παραστάσεις όπερας στην Σύρο την εποχή εκείνη. Στο *Αρμονία και Μελωδία*, ήτοι *Μουσικαὶ μελέται μετὰ τεχνοκριτικῆς ἀναλύσεως διαφόρων μελοδραμάτων* (που κυκλοφόρησε στην Ερμούπολη το φθινόπωρο του 1887), ο Φουστάνος είχε συγκεντρώσει κάποιες κριτικές του για μελοδραματικές παραστάσεις στην Σύρο, βασικό μέρος των οποίων αποτελούσαν τα κείμενα της προαναφερθείσας διαμάχης. Στο πλαίσιο της συζήτησης αυτής για την περιγραφικότητα της μουσικής, ο Φουστάνος αναφερόταν και στον Richard Wagner, για τον οποίο, όμως, ο Ερμουπολίτης κριτικός είχε μιλήσει και σε άλλα ιστορικοαισθητικά κείμενά του, που είχε επίσης εκδώσει σε αυτό το βιβλίο.

Όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο η εξοικείωση του ερμουπολίτικου κοινού με τον Wagner και το έργο του ήταν αρκετά πρόωμη. Ήδη από το 1876 η Ερμούπολη ήταν εκείνη η ελληνική πόλη στην οποία δημοσιεύθηκαν εν είδει ρεπορτάζ, τα καλλιτεχνικά τεκταινόμενα του ανοίγματος του Bayreuth, ενώ το όνομα του Wagner εμφανιζόταν συχνά στις εφημερίδες της πόλης. Όταν περί τα δέκα έτη αργότερα ξέσπασε η μουσικολογική διαμάχη με αντικείμενο την περιγραφικότητα της μουσικής, το κοινό της Ερμούπολης ήταν ώριμο να την παρακολουθήσει. Η διαμάχη αυτή, καθώς και τα υπόλοιπα μουσικοαισθητικά κείμενα που κυκλοφόρησαν την εποχή εκείνη στο μικρό νησί του Αιγαίου, βρίσκονταν ένα βήμα μετά από όλα όσα είχαν ήδη ειπωθεί ως τότε για τον Γερμανό συνθέτη, και ολοκλήρωσαν, τρόπον τινά την εικόνα του βαγκνερισμού στο νησί.

Όπως είπαμε, στο βιβλίο του ο Φουστάνος δεν δημοσίευσε μόνο τις κριτικές από τις όπερες (στις οποίες συμπεριλαμβάνονταν και τα κείμενα της διαμάχης), αλλά κάποια άλλα δοκίμια για την μουσική. Σε ένα από αυτά ο φιλόμολπος ιατρός, επισημαίνοντας το γεγονός ότι ο Wagner αποτελεί την φυσική εξέλιξη της γερμανικής μουσικής σχολής, περιέγραφε την βαρύτητα που έδινε ο Γερμανός συνθέτης στον ρόλο της ορχήστρας εις βάρος της μελωδίας, μιλούσε για αίρεση στη μουσική «ὑπὸ τὸν ἔξοχον γερμανὸν μουσουργὸν Wagner, θεωρούμενον ὑπὸ τῶν θαυμαστῶν του ὡς νέον Μεσσιάν ἐν τῇ μουσικῇ ἀναμορφώσει»,<sup>1423</sup> αλλά και για την υπερβολική προβολή της αρμονίας έναντι της μελωδίας. Την πρόταξη αυτή της αρμονίας σε αντιδιαστολή με τη

---

<sup>1423</sup> Φουστάνος, *Αρμονία και Μελωδία*, ό.π., σ. 20. Μέρος του κειμένου είχε δημοσιευθεί ελαφρώς παραλλαγμένο και σε κριτική του Φουστάνου για την όπερα *La Forza del Destino* (Πολίτης Ερμουπόλεως, 29.11.1886). Επίσης μέρος της περιγραφής αυτής της σχολής του Wagner υπήρχε και στο κείμενο με τίτλο «Ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἀνάπτυξις τῶν διαφόρων μουσικῶν σχολῶν» που δημοσιεύθηκε επίσης στην *Αρμονία και Μελωδία* (ό.π., ια'-λδ': κγ'-κε'), πριν από την σειρά των κριτικῶν για τις παραστάσεις.



μελωδία, συνέδεε ο Φουστάνος και με το ζήτημα της περιγραφικότητας της μουσικής:

Οί ένθερμοι όπαδοί τής άρμονίας περιπίπτουσιν εις σπουδαίαν πλάνην έν τή υπερβολική έκτιμήσει τών δυνάμεων και τών άρετών τής άρμονίας. Φρονοῦσιν ότι δια τής άρμονίας δύναται νά παραστήσωσι πᾶσαν εικόνα τής φύσεως, και οὔτω τόν ἄυλον και άφηρημένον χαρακτήρα τής μουσικής τείνουσι νά ύλικοποιήσωσιν. Ἡ έπικρατοῦσα παρ' αὐτοῖς ιδέα σήμεραν εἶνε ή όσον οἶόντε πιστοτέρα και λεπτομερεστερα απομίμησις τής φύσεως. Τό ιδεῶδες έν τή νεωτέρα μουσική τή παρασυρομένη έτι ύπό τοῦ θετικού πνεύματος τής νῦν έποχῆς τείνει ν' άντικαταστή δια τής απομιμήσεως έν τή φύσει, δια τής όσον οἶόντε λεπτομεροῦς περιγραφῆς τών έν τή φύσει φαινομένων.

Άλλ' ή μουσική δέν εἶνε μόνον τέχνην απομιμήσεως, ως παρατηρήσαμεν άνωτέρω, ή μουσική έδημιουργήθη και έμορφώθη ύπό τοῦ ανθρώπου πρό πάντων ως τέχνη, ως μέσον έκφράσεως. Άλλ' οί φιλαρμονικοί θυσιάζουσι πολλάκις και περιορίζουσι τήν έλευθέραν έμπνευσιν τοῦ πνεύματός των χάριν τής τυφλῆς περιγραφῆς και τών έλαχίστων λεπτομερειών έν τή φύσει· κύπτουσι πολλάκις ύπό τόν δουλικόν και φορτικόν ζυγόν τής περιγραφικῆς απομιμήσεως, ήτις κωλύει αὐτούς πολλάκις ν' αναπτύξωσι και έξελίξωσιν έλευθέρως τό άτομικόν αὐτῶν αἶσθημα.

[...] Ταῦτα δέ πάντα δέν έπιτυγχάνονται δια τής άποκλειστικῆς προσηλώσεως εις τήν άρμονίαν ή τήν μελωδίαν, ως άτόπως ποιοῦσιν αἱ άκραι μουσικαί σχολαί. Ὁ μουσουργός και έξ άμφοτέρων όφείλει νά άρύεται εὐρέως τās καλλονάς και νά χρησιμοποιῆ έλευθέρως τās άρετάς, αίτινες δικαίως άνυψοῦσι τήν μουσικήν εις μίαν τών εὐγενεστερων και έξοχωτέρων τεχνῶν τοῦ ανθρώπου. Οὔτε βεβαίως ή μελωδία δύναται μόνη νά έπαρκέση εις πάσας τās ανάγκας τής μουσικῆς τέχνης, άλλ' οὔτε και ή άρμονία πρέπει νά δεσπόζη τής μελωδίας και νά καταπνίγη αὐτήν πρό πάντων όπου εἶνε ανάγκη ύποκειμενικῆς έκφράσεως. Τό μουσικόν έπομένως σύστημα, όπερ έκτιμᾶ και καλλιεργεί έξ ίσου άμφότερα τὰ είδη ταῦτα τής μουσικῆς εἶνε αναντιροήτως, φρονοῦμεν, τό κράτιστον και προώρισται βεβαίως νά καταλάβη έξέχουσιν θέσειν έν τή μουσική τοῦ μέλλοντος.<sup>1424</sup>

Εδώ η «μουσική του μέλλοντος» φαίνεται να σημαίνει αυτό που λέει κατά λέξη η έκφραση, η μελλοντική μουσική, όμως, αυτό που περιγράφει ο Φουστάνος στο απόσπασμα αυτό είναι η «μουσική του μέλλοντος» με τη σημασία που έχει ο όρος που αναφέρεται στην μουσική του Wagner. Για τον Φουστάνο η περιγραφικότητα της μουσικής πραγματώνεται με τον ορθό τρόπο όταν ο συνθέτης χρησιμοποιεί και την μελωδία αλλά και την αρμονία για να εκφράσει αυτά που θέλει. Πρέπει να συνεργαστούν τα δύο αυτά στοιχεία για το καλύτερο αποτέλεσμα.

Ο Φουστάνος υπήρξε πνευματικός μαθητής του Camille Saint-Saëns, από το βιβλίο του οποίου, *Harmonie et Mélodie*, φαίνεται πως άντλησε κάτι περισσότερο από

<sup>1424</sup> Φουστάνος, *Άρμονία και Μελωδία*, ό.π., λγ'-λδ'

τον τίτλο. Το βιβλίο αυτό του Γάλλου βαγκνεριστή συνθέτη<sup>1425</sup> που είχε κυκλοφορήσει μόλις δύο έτη πριν από το βιβλίο του Φουστάνου, αφιέρωνε μεγάλο μέρος στον Wagner, και παρότι δεν δηλώνεται ρητά, ανήκει στην βαγκνερική βιβλιογραφία (όπως άλλωστε πιστοποιεί και η συγκατάλεξή του σε αυτήν από την *Revue Wagnérienne* του 1885).<sup>1426</sup> Βασικό κεφάλαιο του βιβλίου αυτού του Saint-Saëns αποτελεί η περιγραφή της παράστασης του *Δαχτυλιδιού* του 1876 στην οποία είχε παραστεί και την οποία είχε περιγράψει και ο Filippi. Όμως η βασική ιδέα που δανείζεται ο Φουστάνος από το ομώνυμο βιβλίο του πνευματικού δασκάλου του δεν σχετίζεται άμεσα με το έργο του Wagner, αλλά αφορά περισσότερο τη σχέση της αρμονίας και της μελωδίας, καθώς και την συμβολή αυτών των δύο στην μουσική έκφραση, και συνεπακόλουθα στην μουσική περιγραφικότητα. Ο ίδιος ο τίτλος του βιβλίου (ή μάλλον των βιβλίων) παραπέμπει στην ουσία της μουσικής, για τους συγγραφείς, η οποία έγκειται στον συνδυασμό της αρμονίας με τη μελωδία.

Η έκδοση του βιβλίου του Φουστάνου αποτελεί κάτι μοναδικό για τα ελληνικά δεδομένα. Είναι, απ' όσο γνωρίζουμε, το πρώτο βιβλίο στα ελληνικά που ασχολείται αποκλειστικά με την μουσική αισθητική, εστιάζοντας στην όπερα, και πάντως το πρώτο που δημοσιεύει κριτικές μελοδραματικών παραστάσεων, έτσι, όπως είναι φυσικό, χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό από τον μουσικοφιλολογικό χώρο. Ο ίδιος ο συγγραφέας προσέθεσε στο τέλος του βιβλίου του δύο επιστολές γραμμένες από επιφανείς ανθρώπους της μουσικής σύνθεσης της εποχής: του Παύλου Καρρέρ και του Διονύσιου Ροδοθεάτου. Ο τελευταίος επεσήμαινε με ευχαρίστηση ότι ο συγγραφέας του είχε «εὐκρινῆ καὶ καθαρὰν ἰδέαν περὶ τοῦ νέου μουσικοῦ συστήματος τοῦ Wagner».<sup>1427</sup> Το σχόλιο του Ροδοθεάτου έχει ιδιαίτερη αξία, καθώς ο Ιθακίσιος συνθέτης ήταν από τους πρώτους Έλληνες μουσουργούς που επηρεάστηκε δημιουργικά από το έργο του Γερμανού συνθέτη, υιοθετώντας την τεχνική του *Leitmotiv* στα έργα του, αλλά όπως είδαμε και με αφορμή το βιβλίο της Μηνιάτη, ήταν ένας μουσικός που είχε συνδέσει το όνομά του με τον Richard Wagner.

Επαίνους δέχθηκε η μελέτη του Φουστάνου και από το εξωτερικό. Όπως παραθέτει ο συγγραφέας στα «Επιλεγόμενα» της έκδοσης, η *Revue Lyrique et Chorégraphique* των Παρισίων στο τεύχος της 1<sup>ης</sup> Μαρτίου 1887 χαρακτήριζε τις επιφυλλίδες του Φουστάνου «πολύ ευσυνειδήτες και σοφές».<sup>1428</sup> Αλλά και η

---

<sup>1425</sup> Αν και ο ίδιος είχε αρνηθεί την ιδιότητα του βαγκνεριστή, ακόμη και σε αυτό το βιβλίο του (βλ. Camille Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, Paris, 1885, σ. xxxi), παραδεχόταν ότι για μεγάλο διάστημα είχε θεωρηθεί από πολλούς ως οπαδός του Wagner, (ό.π., σ. 40).

<sup>1426</sup> *Revue Wagnérienne* I (VIII-IX, 8 octobre 1885), p. 269.

<sup>1427</sup> «Λίαν εὐχαρίστως ἀνέγνω ἐν τῇ ἡμερῇ Πολίτης τὰ ἀξιόλογα τοῦ Φιλομόλπου ἄρθρα περὶ τῶν διαφόρων φάσεων τοῦ μελοδράματος καὶ τῶν διαφόρων μουσικῶν σχολῶν. Τὰ ζητήματα αὐτὰ βεβαίως εἰσὶ σπουδαῖα καὶ ἀπαιτοῦνται πολλὰ καὶ ποικίλαι γνώσεις, ὅπως τις πραγματευθῆ αὐτὰ ἐπιτυχῶς, ἀλλ' ὁ συγγραφέας τῶν ἐν τῷ Πολίτη μουσικῶν μελετῶν κάτοχος τυγχάνων πολλῶν γνώσεων ἀνέπτυξε λίαν ἐπιστημονικῶς ταῦτα, διὸ καὶ συγχαίρω αὐτὸν ἐπὶ τούτῳ, καθ' ὅσον μάλιστα παρατήρησα μετ' εὐχαριστήσεως ἐν τοῖς ἄρθροις αὐτοῖς, ὅτι ὁ συγγραφεὺς ἔχει εὐκρινῆ καὶ καθαρὰν ἰδέαν περὶ τοῦ νέου μουσικοῦ συστήματος τοῦ Wagner», Φουστάνος, *Ἀρμονία καὶ Μελωδία*, ό.π., σ. 83.

<sup>1428</sup> Ό.π., σ. 81.

φλωρεντινή *Rivista Contemporanea* του Angelo di Gubernatis δημοσίευε κείμενο του Σπυρίδωνα Δε Βιάζη στο οποίο γινόταν αναφορά στη μελέτη του Φουστάνου:

Ένα βιβλίο μουσικής κριτικής, γραμμένο στα ελληνικά είναι κάτι σπάνιο· γι' αυτό υποδεχόμαστε με χαρά το βιβλίο που εκδόθηκε στη Σύρο, με τον τίτλο *Αρμονία και Μελωδία, ήτοι μουσικές μελέτες*. Ο συγγραφέας είναι ο Ιωάννης Φουστάνος, ιατρός, αλλά θεράπων της μουσικής. Είναι χρήσιμο να εκδίδονται στην Ελλάδα τέτοιου είδους βιβλία. Ο συγγραφέας δικαίως επικρίνει την έλλειψη φροντίδας που έχουμε στην Ελλάδα για τη μουσική. Δίνει ένα ιστορικό διάγραμμα της μουσικής και μια αναφορά στις μουσικές σχολές. Ο ίδιος δηλώνει φίλος της ιταλικής σχολής. Ύστερα σε επτά κεφάλαια μιλά για τους μουσικοδιδασκάλους Auber, Verdi, Petrella, Bellini, Donizetti, De Giosa και Pieri [sic]. Αυτά τα άρθρα τυπώθηκαν αρχικώς στον *Πολίτη* της Σύρου με το ψευδώνυμο *Φιλόμολπος*. Ευχόμαστε ο Φουστάνος να συνεχίσει τις μουσικοκριτικές μελέτες του, γιατί ακόμη κι αν δεν λείει κάτι καινούργιο, επισημαίνει στον ελληνικό λαό πράγματα λίγο γνωστά. Σε εμάς η μουσική καλλιεργείται πολύ λίγο. Μόνο η Κέρκυρα είναι πόλη όπου η μουσική αρέσει, μελετάται και εκτιμάται.<sup>1429</sup>

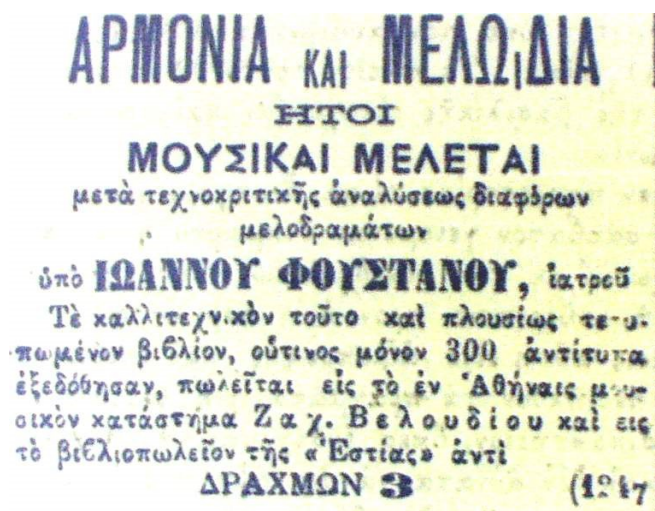
Αν εξαιρέσουμε την ορθή καταχώριση του Φουστάνου στους οπαδούς της ιταλικής μουσικής (στον βαθμό που ο ίδιος προβάλλει την πρωτοκαθεδρία της μελωδίας έναντι της αρμονίας), η υπόλοιπη κριτική του Δε Βιάζη, είναι μάλλον παραπλανητική. Εκτός από την άδικη υποτίμηση της μουσικοαισθητικής δημιουργίας Ελλήνων κριτικών εκτός Επτανήσου από τον Ζακύνθιο λόγιο – στην οποία συγκαταλέγεται και η ελαφρώς απαξιωτική του θέση για την έλλειψη πρωτοτυπίας από την πλευρά του Φουστάνου – ο Δε Βιάζης δεν σχολιάζει καθόλου το εύρος και τον πλούτο των γνώσεων του Φουστάνου (ειδικά σε ζητήματα ιστορίας της μουσικής που είχαν έρθει στο φως τα τελευταία χρόνια), τον τρόπο με τον οποίο εξετάζει τις σχολές της μουσικής, αλλά και την αναφορά του στο φλέγον ζήτημα της περιγραφικότητας της μουσικής και του ρόλου του Wagner σε αυτό. Πιθανόν πίσω από αυτήν την περιοριστική θεώρηση του βιβλίου του Φουστάνου να κρύβεται ένα βιαστικό ξεφύλλισμα με στόχο την σύντομη κριτική του στο ιταλικό έντυπο και όχι κάποια άλλου είδους σκοπιμότητα.

---

<sup>1429</sup> «Un libro di critica musicale, scritto in greco, è cosa rara; per ciò viene ben accolto il libro che si pubblicò a Sira, col titolo: *Armonia e melodia, ossia studii musicali*. L'autore è Giovanni Fustano, medico, ma della musica cultore. È cosa utile stampare in Grecia libri di tal sorta. L'autore, con ragione, biasima la non curanza ch'abbiamo in Grecia per la musica; dà un cenno storico della musica ed una rassegna delle scuole musicali; egli però si dichiara amice della scuola italiana. Poi in sette capitoli parla dei maestri Auber, Verdi, Petrella, Bellini, Donizetti, De Giosa e Pieri [sic]. Questi articoli furono prima stampati nel *Cittadino* (*Πολίτης*) di Sira col pseudonimo *Filomolpe*. È desiderabile che il Fustano continui i suoi studi di critica musicale, se egli non dice niente di nuovo, però sempre fa note al popolo greco cose poco conosciute. Tra noi poco si coltiva la musica; solo Corfù è la città ove la musica viene gustata, si studia e si apprezza», Spiridione De Biasi, «Rassegna di Letteratura Greco-Moderna», *Rivista Contemporanea* 4 (1.4.1888), σ. 172-176: 174-175.

Μάλλον αρνητική ήταν η κριτική που είχε δεχθεί το βιβλίο του Φουστάνου και από τον νεαρό Θεμιστοκλή Πολυκράτη, στο περιοδικό *Εβδομάς* τον Οκτώβριο του 1887.<sup>1430</sup> Και ο Πολυκράτης χαιρέτιζε την έκδοση, ως μοναδική στο είδος της, αλλά, και αυτός, όπως λίγο αργότερα και ο Δε Βιάζης, επεσήμαινε τον μάλλον εκλαϊκευτικό παρά επιστημονικό χαρακτήρα του βιβλίου, ενώ διαφωνούσε σε μεταφραστικές προτάσεις ορολογίας από την πλευρά του συγγραφέα.

Το βιβλίο του Φουστάνου φαίνεται πως είχε μια καλή διανομή στα βιβλιοπωλεία της Ερμούπολης, αλλά και της Αθήνας. Αυτό σημαίνει πως το αναγνωστικό κοινό της πρωτεύουσας, αλλά και της Σύρου είχε την δυνατότητα να διαβάσει, για πρώτη φορά, απ' όσο γνωρίζω, κριτικές όπερας συγκεντρωμένες σε ενιαία έκδοση, μαζί με ιστορικά και αισθητικά κείμενα για τη μουσική. Δεν είναι τυχαίο πως το αντικείμενο του βιβλίου ήταν πρωτίστως η όπερα, δηλαδή το κατεξοχήν μουσικό είδος της εποχής εκείνης. Για τον λόγο αυτό, το βιβλίο του Φουστάνου αποτελεί και έναν δείκτη του μουσικού γούστου, των μουσικών ενδιαφερόντων, αλλά και του επιπέδου των μουσικών γνώσεων της εποχής. Και από αυτά δεν θα μπορούσε να απουσιάζει ο Wagner, παρότι καμμία κριτική όπερας δεν αφορούσε δικό του έργο. Δεν είναι τυχαίο πως το πρώτο αυτό ελληνόφωνο μουσικολογικό βιβλίο στο οποίο παρουσιάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής γλώσσας του Wagner είναι ένα βιβλίο που δεν σχολιάζει κανένα έργο του, αλλά η αναφορά στην μουσική του προσφορά κρίνεται αναγκαία. Αποτελεί και αυτό ένα από τα χαρακτηριστικά του φαινομένου του βαγκνερισμού.



Αγγελία για την έκδοση του βιβλίου του Φουστάνου  
στην *Νέα Ἐφημερίδα*

<sup>1430</sup> Θεμ. Πολυκράτης, «Βιβλιοκρισία. *Ἀρμονία καὶ Μελωδία*, ὑπὸ Ἰ. Φουστάνου», *Εβδομάς* 36 (3.10.1887), σ. 8.

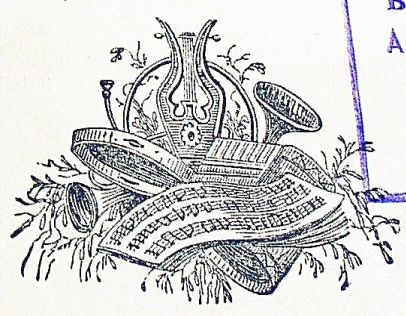
*Ἐφ' ὀφειλομένου καὶ τιμῆς καὶ  
 Ἰωάννη Ἀρόνη  
 Ἐπιπέτου πρὸς ἔξωθεν κριτικὴν κρίσιν*

**ΑΡΜΟΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΛΩΔΙΑ**  
 ΗΤΟΙ  
**ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΜΕΛΕΤΑΙ**  
 ΜΕΤΑ

*Ἐκδόσις  
 15 Δεκεμβρίου  
 1887*

**ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΑΝΑΛΥΣΕΩΣ**  
**ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΩΝ**  
 ΥΠΟ  
**ΙΩΑΝΝΟΥ ΦΟΥΣΤΑΝΟΥ**  
 ΙΑΤΡΟΥ

**ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ**  
**ΑΛ. ΛΕΥΚΑΔΙΤΟΥ**



**Ἐν Ἐρμούπολει Σύρου**  
**Ἐκ τοῦ τυπογραφείου Ρενιερῆ Πριnteυῆ**

1887

**6. Ο Wagner στην πρώτη Ιστορία της Μουσικής στα ελληνικά.  
Η Ιστορία της Μουσικής του Lavoix (fils)  
σε μετάφραση της Αθηνάς Σερεμέτη (1888).**

Στις 31 Οκτωβρίου του 1887 η «Κυρία Α.Ν.Σ.», δηλαδή η μουσικολόγος, μουσική παιδαγωγός και συνθέτρια Αθηνά Ν. Σερεμέτη εγκαινίαζε την στήλη «Μουσικὸν Δεκαπενθήμερον» στο εβδομαδιαίο περιοδικό έντυπο *Ἑβδομάς*, με στόχο να καλύψει τις ανάγκες ελλείψεως ειδικού μουσικού φύλλου.<sup>1431</sup> Η Ελληνίδα μουσικοκριτικός εγκαινίαζε το πρώτο αυτό δημοσίευμα της στήλης, με μια είδηση σχετική με τον Wagner: «Ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ πάση μέγας ἠγέρθη θόρυβος ἐπὶ τῇ ἀνακαλύψει ἀνεκδότη συμφωνίας τοῦ Βάγνερ»,<sup>1432</sup> μια είδηση που απεδείχθη μερικώς ακριβής, καθώς εν τέλει απεδείχθη ότι το έργο αυτό είχε ήδη εκτελεσθεί προ πεντηκονταετίας. Ο λόγος προφανώς για την *Συμφωνία σε do μείζονα* που ο Wagner είχε συνθέσει στα 19 του, και καθώς επισήμαινε η αρθρογράφος ήταν «τὸ πρῶτον ἔργον τοῦ νεαροῦ μουσουργοῦ, ὅστις ἐπέπρωτο νὰ κηρύξη κατ' ἄλλους μὲν τὴν ἀναγέννησιν, καὶ κατ' ἄλλους τὴν ἐπανάστασιν εἰς τὴν τέχνην».<sup>1433</sup> Η Σερεμέτη, οπαδός και αυτή της βαγκνερικής τέχνης, θεωρούσε πως ο Wagner είχε χωρίσει τον μουσικό κόσμο σε δύο παρατάξεις, αλλά καμμία από τις δύο δεν έφερε αρνητικό πρόσημο (εδώ προφανώς οι μη οπαδοί του Wagner ήταν εκείνοι που θεωρούσαν ότι η συμβολή του τελευταίου στην τέχνη ήταν απλά μια αναγέννηση).

Στην σειρά αυτή των δημοσιευμάτων της, η «Κυρία Α.Ν.Σ.» έκανε και άλλες αναφορές στον Wagner,<sup>1434</sup> ενώ στην ίδια μουσικολόγο οφείλουμε και την πρώτη Ιστορία της Μουσικής, που κυκλοφόρησε στα ελληνικά, την ίδια περίπου εποχή, το καλοκαίρι του 1888.<sup>1435</sup> Επρόκειτο για την ελληνική μετάφραση του 368 σελίδων πονήματος του Henri Lavoix fils (1846-1897), *Histoire de la musique*,<sup>1436</sup> στην έκδοση της οποίας η μεταφράστρια είχε προτάξει την επιστολή του συγγραφέα (από τον οποίο και είχε ζητήσει την άδεια μετάφρασης και δημοσίευσης του βιβλίου του στα ελληνικά), καθώς και την δική της απάντηση. Σε αυτήν, αξιοσημείωτα είναι τα λόγια που αφορούν την άνθηση της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα την εποχή εκείνη,<sup>1437</sup>

<sup>1431</sup> «Ἡ ἔλλειψις ἐιδικοῦ μουσικοῦ φύλλου, ἔλλειψις δικαιολογουμένη ἐκ τῆς ἐλλείψεως μουσικοῦ κοινοῦ, καθιστᾷ ἀπαραίτητον μίαν τοῦλάχιστον στήλην ἐιδικῶς τὰ μουσικὰ νέα διαλαμβάνουσιν», Κυρία Α.Ν.Σ., «Μουσικὸν Δεκαπενθήμερον», *Ἑβδομάς* 40 (31.10.1887), σ. 7.

<sup>1432</sup> Ο.π.

<sup>1433</sup> Ο.π.

<sup>1434</sup> Π.χ., στο τχ. 2 (9.1.1888), όπου αναφερόταν σε θεατρικό έργο που είχε ως θέμα του το «πῶς ὁ Ριχάρδος Βάγνερ ἐγένετο συνθέτης».

<sup>1435</sup> Η. Lavoix fils, *Ιστορία τῆς μουσικῆς*, μετάφρασις Αθηνᾶ Ν. Σερεμέτη. Ἐν Αθήναις, Τύποις Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1888. Το βιβλίο εμφανίζεται στην στήλη με τις νέες εκδόσεις του Ἄστεως της 12<sup>ης</sup> Ιουνίου 1888, όπου και επαινείται η πρωτοβουλία αλλά και η εργασία της μεταφράστριας.

<sup>1436</sup> Henri Lavoix (fils), *Histoire de la musique*, Paris, A. Quantin, 1884.

<sup>1437</sup> «Παρ' ἡμῖν ἡ νεωτέρα μουσική διδάσκειται καταπληκτικῶς ἀπὸ τινος. Ἦχοι κλειδοκυμβάλου θὰ προσέβαλλον τὰ ὠτὰ σας ἐὰν διήρχεσθε τὰς ὁδοὺς καὶ ἀπόκεντρων ἔτι κωμοπόλεων. Ἐν ταῖς πρωτεύουσαις αἱ πλεῖστοι οἰκίαι ἐὰν δὲν ἔχωσι, φιλοδοξοῦσι νὰ ἀποκτήσωσι τὰ ὄργανα, διὰ τῶν



γεγονός που στην ουσία, εξηγεί και την ανάγκη για την έκδοση του συγκεκριμένου βιβλίου.

Η ιστορία αυτή που ξεκινά την αφήγησή της από την αρχαία εποχή για να φτάσει ως την εποχή της συγγραφής της και τη «Σύγχρονη μουσική», που καλύπτει το κεφάλαιο του Επιλόγου, αναφέρεται βεβαίως και στον Richard Wagner. Το σχετικό παράθεμα ξεκινά με την επισήμανση:

Ἐν Γερμανία ὁ διασημότερος συνθέτης ἀπὸ τριακονταετίας εἶνε ἀναμφισβητήτως ὁ Ῥιχάρδος Βάγνερ (1819[sic]-1883). Τὰ ψεύδη, αἱ ἄγνοιαι καὶ αἱ ὑπερβολαί, χωρὶς νὰ ὑπολογίσωμεν τὰς παρερμηνείας τῶν ἰδεῶν του, ἐχώρισαν τὸν Βάγνερ ἀπὸ τοῦ γαλλικοῦ κοινοῦ διὰ πέπλου, ὅστις οὐπω ἤρθη μέχρι τῆς στιγμῆς καθ' ἣν γράφομεν.<sup>1438</sup>

Το γεγονός αντικατοπτρίζει την εικόνα που υπήρχε για τον Γερμανό συνθέτη στη Γαλλία λίγο μετά το θάνατό του. Ο Lavoix μετά την παράθεση των βιογραφικών και των έργων του Wagner που εξαντλείται σε μιάμιση σελίδα, καταθέτει και μια προσωπική αφήγηση:

Παραθέσαμεν τοὺς τίτλους ἐκάστου τῶν λυρικῶν δραμάτων τοῦ Βάγνερ, συγκρατοῦντες τὸν θαυμασμὸν ἡμῶν εἰς τὴν ἀνάμνησιν τῶν ὠραίων τούτων ἔργων. Ἀλλὰ δυνάμεθα νὰ βεβαιώσωμεν ὅτι ἀπὸ τοῦ Φαντάσματος πλοίου μέχρι τοῦ Πάρσιφαλ ὑπάρχει ἐν ὅλῃ τῇ μουσικῇ τοῦ Βάγνερ τοσαύτη εὐρύτης συλλήψεως, τοιοῦτον ὕψος ἰδανικοῦ, κάλλος καὶ πλοῦτος μελωδίας, ἐκφράσεως καὶ πρωτοτυπίας, ὥστε πάντα ταῦτα καθιστῶσι τὸν συνθέτη τοῦ Δακτυλίου τῶν *Nibelungen* ἓνα τῶν μεγαλειτέρων διδασκάλων τῆς ἡμετέρας τέχνης.<sup>1439</sup>

Εκτός από τη βασική αναφορά στο έργο του Wagner, διάσπαρτες μνείες γίνονται σε διάφορα κεφάλαια του βιβλίου, όπως, π.χ., στο σημείο όπου γίνεται λόγος για τη χρήση του λαούτου (σ. 361) – ο Lavoix συνηθίζει να δίνει παραδείγματα για τη χρήση των διαφόρων οργάνων από γνωστές όπερες της εποχής – ή των χάλκινων πνευστών (σ. 373), όπως επίσης στο μέρος όπου εξηγείται η χρήση του Leitmotiv. Ας δούμε τι μπορούσε να διαβάσει ένας Ελληνόφωνος αναγνώστης για τον ορισμό ενός από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της βαγκνερικής μουσικής γλώσσας:

Τὸ *Leit motiv* (κύριον μέλος), τὸ καλούμενον καὶ *μήτηρ-μελωδία* σύγκειται ἐκ μελωδικῆς φράσεως παριστανούσης, οὕτως εἰπεῖν, ἐν πρόσωπον τοῦ δράματος. Μελιζομένη καὶ μεταμορφουμένη μυριοτρόπως ἐν τῷ ῥυθμῷ αὐτῆς, τῇ ἐνοργανώσει, ἢ μελωδία αὕτη μεταβάλλει ἔκφρασιν, αἴσθησιν, χρωματισμόν, ἀναλόγως τῶν περιπετειῶν τῆς δράσεως, τῶν διαφορῶν παθῶν καὶ τῶν διαφορῶν αἰσθημάτων τοῦ ἥρωος, οὗτινος εἶνε τρόπον τινα ἡ μουσικῇ

---

πλήκτρων τῶν ὁποίων ἰδίᾳ καλλιιεργεῖται ἡ σύγχρονος τέχνη [...], Αθηνᾶ Ν. Σερεμέτη, «Ἀπάντησις», Lavoix fils, ὁ.π., θ' - ἰστ': ιε'

<sup>1438</sup> Lavoix fils, ὁ.π., σ. 375.

<sup>1439</sup> Ὁ.π.

προσωποποιήσις καὶ ἐντούτοις μένει πάντοτε ἡ αὐτὴ καὶ ἀναγνωρίζεται ὑπὸ τῶν εἰδότην νὰ ἀκροασθῶσιν αὐτήν.<sup>1440</sup>

Σε σχέση με το γαλλικό πρωτότυπο, η απόδοση της Σερεμέτη παρουσιάζει μικρές αποκλίσεις, που όμως δεν επηρεάζουν την ουσία του περιεχομένου. Έτσι από το γαλλικό πρωτότυπο:

Le *Leit motiv* (motif conducteur), appelé aussi *mélodie mère*, consiste dans une phrase mélodique qui représente, pour ainsi dire, un personnage du drame. Modulée, transformée de mille manières, dans son rythme, dans son instrumentation, dans son harmonie, cette mélodie change d'expression, de sens, de couleur, suivant les péripéties de l'action, suivant les diverses passions et les différents sentiments du héros dont elle est, en quelque sorte, la personnification musicale, et cependant elle reste la même, toujours reconnaissable pour qui sait écouter.<sup>1441</sup>

η λέξη «harmonie» έχει παραληφθεί εντελώς, ενώ ο τεχνικός όρος «modulé» (που απέδωσε με τη μετοχή «μελιζομένη», αντί του ακριβέστερου «μεταμελιζομένη» ή «μετατροποιημένη») φαίνεται να έφερε σε αμηχανία τη μεταφράστρια, ενδεικτικό του προβληματισμού γύρω από την ελληνική μουσική ορολογία η οποία τότε ακόμη διαμορφωνόταν.

Σε κάθε περίπτωση, η σημασία της συγκεκριμένης έκδοσης είναι πολύ μεγάλη όχι μόνο γιατί για πρώτη έδινε στον ελληνόφωνο αναγνώστη η δυνατότητα διεξοδικής επαφής με τα σημαντικότερα κεφάλαια της ιστορίας της μουσικής αλλά και γιατί συμπεριλαμβανόταν σε αυτό και η σύγχρονη – τότε – μουσική δημιουργία και ο Wagner. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι το συγκεκριμένο βιβλίο είχε στη βιβλιοθήκη του και ο Καβάφης, ο οποίος μάλιστα φαίνεται να είχε μελετήσει το κεφάλαιο με το *Leitmotiv* καθώς η σελίδα του αντίτυπου της *Ιστορίας* που φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη τού ποιητή είναι τσακισμένη.<sup>1442</sup>

---

<sup>1440</sup> Ο.π., σ. 353.

<sup>1441</sup> H. Lavoix Fils, *Histoire de la Musique*, Paris, Nouvelle Édition, Librairie d'Éducation Nationale, χ.χ. [α' έκδοση: 1885] σ. 335.

<sup>1442</sup> Βλ. σχετικά το έκτο κεφάλαιο.



## 7. Ο Wagner και η εκκλησιαστική μας μουσική, αφορμή για συγγραφή βιβλίου. *Η Ιερά μας μουσική του Παναγιώτη Βεργωτή (1889).*

Το 1889 ο Παναγιώτης Βεργωτής εξέδωσε στο Αργοστόλι μια σύντομη μελέτη 16 σελίδων με τίτλο *Η Ιερά μας μουσική*, ως απάντηση στο κείμενο του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή «Περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», που είχε δημοσιευθεί στο περιοδικό *Ἐστία* τον Απρίλιο του 1888.<sup>1443</sup> Ο Παναγιώτης Βεργωτής (1842-1916), γνωστότερος για τις μεταφράσεις του της *Κολάσεως* του Dante, αλλά και για τις φιλολογικές του εργασίες,<sup>1444</sup> φαίνεται πως ασχολήθηκε με το ζήτημα της καθ' ημάς εκκλησιαστικής μουσικής με αφορμή τη συγκεκριμένη δημοσίευση του Ραγκαβή. Σε αυτήν, όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο, ο Ραγκαβής ετίθετο κατά της μεταρρύθμισης της εκκλησιαστικής μουσικής, γεγονός που αποτέλεσε και τη βασική αιτία διαφωνίας τού Βεργωτή. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι οι δύο συγγραφείς δεν φαίνεται να διαφωνούν σε ζητήματα που αφορούν τον Wagner, του οποίου το όνομα υπάρχει και στον δύο τις μελέτες, εν είδει παραδείγματος. Ο Ραγκαβής στην επιχειρηματολογία του περί του υποκειμενισμού του γούστου, μιλούσε για τη μουσική και αναφερόταν και στον Wagner. Συγκεκριμένα ο Φαναριώτης λόγιος εξηγούσε πως σε άλλους αρέσει πολύ ο Γερμανός συνθέτης και σε άλλους καθόλου,<sup>1445</sup> ενώ σημείωνε πως αυτό είναι κάτι που ενδιαφέρει το θέατρο μόνο, και όχι την εκκλησία, αλλιώς «εις τὰς ἱεροτελεστίας ἡμῶν οἱ μὲν θ' ἀπήτουν τὴν εἰσαγωγὴν τῶν συνθέσεων τοῦ Βάγνερ, ἄλλοι τῶν τοῦ Ροσσίνη καὶ ἄλλοι τῶν τῆς Μαδάμ Ἀγγώ».<sup>1446</sup>

Οι αντιρρήσεις του Βεργωτή αφορούσαν τρεις βασικές θέσεις του Ραγκαβή· α) πως η «καλαισθησία εἶναι ἀτομική»,<sup>1447</sup> β) πως η καθ' ημάς εκκλησιαστική μουσική «δὲν πρέπει νὰ ἔχη ὡς προσὸν τὸ νὰ τέρπη»<sup>1448</sup> και γ), το πως η ρινοφωνία δεν είναι απαραίτητο συστατικό της βυζαντινῆς μουσικῆς. Στο πρώτο από τα ζητήματα αυτά, που είναι και το μόνο καθαρά αισθητικό, και είναι αυτό στο οποίο ο Ραγκαβής έφερε το παράδειγμα του Wagner, ο Βεργωτής αντιτείνει πως στην πραγματικότητα η καλαισθησία, η αίσθηση του ωραίου, δεν είναι κάτι το ατομικό,<sup>1449</sup> ενώ

<sup>1443</sup> Α. Ρ. Ραγκαβής, «Περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», *Ἐστία*, τόμ. ΚΕ', τχ. 642 (17.4.1888), σ. 241-244. Βλ. σχετικά και τρίτο κεφάλαιο.

<sup>1444</sup> Ὅπως το Π. Βεργωτής, *Ὁ Ἔρωσ τῆς Ἰδέας*, Ἀργοστόλι, Τυπογρ. Ἡ Ἠχώ, 1877.

<sup>1445</sup> «Καὶ ὡς πρὸς τὴν μουσικὴν ἰδίως, ἐγνώριζον κυρίαν ξένην, ὑψηλῆς ἀνατροφῆς καὶ ἐν γένει φιλοκαλεστάτην, εὐρείαν δὲ γνώσιν ἔχουσαν τῆς μουσικῆς, ψάλλουσαν ἐντελέστατα, καὶ θερμῶς Βαγνεριανὴν. Μοὶ ἔλεγε δ' ὅτι μελωδικὰς συνθέσεις δὲν γνωρίζει ἐπιβλητικωτέρας, μεγαλοπρεπεστέρας καὶ μᾶλλον συγκινούσας, οὐδ' αὐτῶν τῶν τοῦ Βάγνερ ἐξαιρουμένων, παρὰ τὰς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικὰς [...]. Ἐγνώρισα ὅμως καὶ πλείστους οἵτινες ἐγίνοντο ἐξαλλοὶ εἰς τὰς παραστάσεις τοῦ *Ταγχοῦσερ* καὶ τοῦ *Λόεγγριν* καὶ ἄλλοι πάλιν οἵτινες ἀπέναντι τοῦ Βάγνερ ἀπεκοιμῶντο, καί, εἰ καὶ ὅλοι δὲν τὸ ὠμολόγουν, ἐσκίρων ἐνθουσιῶντες ὅταν ἤκουον τὴν *Μαδάμ Ἀγγώ*», Α. Ρ. Ραγκαβής, *ὁ.π.*, σ. 241.

<sup>1446</sup> *Ο.π.*, σ. 242.

<sup>1447</sup> Π. Βεργωτής, *Η Ιερά μας μουσική*, (ἀνατύπωσις), Ἀργοστόλι, Τύποις Προόδου, 1889, σ. 10.

<sup>1448</sup> *Ο.π.*

<sup>1449</sup> «Εἶναι δὲ καθολικόν τι ἡ καλαισθησία, διότι εἶναι αὕτη ἡ αἴσθησις τοῦ καλοῦ, τοῦ ωραίου, ὡραῖον δὲ δὲν εἶναι ὅτι δήποτε θέλγει ὅποιονδήποτε, ἀλλ' ὅτι θέλγει ὅσους ἔχουν ἤδη ἀναπτυγμένην καὶ

Ὡς πρὸς τὸ ὅτι λέγει ὁ κ. Ραγκαβῆς περὶ *Ταρχούζερ* καὶ Βάγνερ ἀπὸ τὸ ἐν μέρος, καὶ Ροσίνη καὶ *Μαδάμ Ἀγγώ* ἀπὸ τὸ ἄλλο, κρίνομεν περιττὸν νὰ εἴπωμεν ὅτι πρέπει νὰ τὸ θεωρήσωμεν ὡς ἀβλεψίαν ἢ ὡς τυπογραφικὸν λάθος, διότι ἐνῶ ὁ ὀνομαστὸς φιλόλογος θεωρεῖ ὡς διακεκριμένας μουσικὰς τὰς τοῦ *Ταρχούζερ* καὶ *Λόεγγριν* ἀπὸ τὰς τοῦ Βάγνερ, αὗται δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ μία, δηλ. ὁ *Ταρχούζερ* καὶ ὁ *Λόεγγριν*, ἐὰν καὶ ἡμεῖς δὲν σφάλλωμεν, δὲν εἶναι ἄλλο εἰμὴ ὀνόματα μουσουργημάτων τοῦ ἐξόχου γερμανοῦ μουσουργοῦ Βάγνερ, τοῦ ὁποίου ἡ μουσικὴ τιτλοφορεῖται μουσικὴ τοῦ μέλλοντος. Ἐνῶ δὲν τάσσει ὑπὸ τὴν αὐτὴν κατηγορίαν τῶν μουσουργῶν τὸν Ροσίνην καὶ τὴν *Μαδάμ Ἀγγώ*, αὕτη, ὡς γνωστὸν, εἶναι μουσούρημα, μουσουργὸς δὲ ὁ Ροσίνης.<sup>1450</sup>

Βεβαίως ὁ Rossini δὲν εἶναι ὁ συνθέτης τῆς δημοφιλέστατης οπερέτας τοῦ Lecocq *La fille de Madame Angot* (1872), οὔτε καὶ ὁ Ραγκαβῆς ἰσχυρίστηκε πὼς ὁ *Lohengrin* καὶ *Tannhäuser* ἀνήκουν σὲ ἄλλον συνθέτη ἀπὸ τὸν Wagner, παρότι ἡ διατύπωση τοῦ κειμένου τοῦ Ραγκαβῆ δὲν εἶναι πολὺ ακριβής. Πάντως ὁ ἀναγνώστης τῆς εποχῆς γνώριζε πὼς τὰ ἔργα αὐτὰ ἦταν τοῦ Wagner καὶ δύσκολα θὰ μπερδεύονταν, ὅπως φαίνεται νὰ μπερδεύτηκε ὁ Βεργωγῆς, ὁ ὁποῖος θὰ πρέπει νὰ διάβασε κάπως βιαστικὰ τὸ κείμενο τοῦ ἀντιπάλου του. Σὲ κάθε περίπτωσι, καὶ ὁ Βεργωγῆς καταχωρίζει τὸν Γερμανὸ συνθέτη ὑπὸ τὴν σκέπη τῆς «μουσικῆς τοῦ μέλλοντος», ἐνῶ γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ ὄνομα τοῦ Wagner ἐμφανίζεται σὲ μελέτη γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ.

---

μορφωμένην τοῦ ὠραίου τὴν αἴσθησιν», ὁ.π., σ. 12.

<sup>1450</sup> Ο.π.

## 8. Ο Wagner στην Ιστορία τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοῦ Γεωργίου Ἰ. Παπαδόπουλου (1890).

Ο Wagner, λοιπόν, επανέρχεται σταθερά στον λόγο περί της καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, με ἢ χωρὶς ουσιαστικό μουσικολογικό ἐπιχείρημα. Ο Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, συγγραφέας της πολύτιμης και πολυσέλιδης σχετικῆς ιστορίας του,<sup>1451</sup> φαίνεται πως εἶχε ιδιαίτερη σχέση με τον Γερμανό συνθέτη καθὼς ἦταν γενικός γραμματέας στον ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικό Μουσικό Σύλλογο, ο οποίος εἶχε κάνει ἐπίτιμο μέλος της τον Wagner.<sup>1452</sup> Μάλιστα μετὰ τον θάνατο του τελευταίου, ἦταν ο Παπαδόπουλος ἐκεῖνος που, με την ιδιότητα του γραμματέα τοῦ συλλόγου, ἀπέστειλε συλλυπητήριο τηλεγράφημα στην οἰκογένεια του θανόντος. Ἔτσι, δεν μοιάζει παράξενο, που και στο ογκώδες αὐτό πόνημα του Παπαδόπουλου για την ἐκκλησιαστικὴ μουσική, τὸ ὄνομα του «περιωνύμου Γερμανοῦ μουσικοῦ» εμφανίζεται σε δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη, με αφορμὴ τον θάνατο του συνθέτη και τη σχετικὴ ἀντίδραση του Συλλόγου σε αὐτόν, διαβάζουμε :

Θρηγεῖ ἅπας ὁ μουσικὸς κόσμος καὶ ἰδίᾳ ἡ Γερμανία, ἧς τὴν μουσικὴν ἀνύψωσεν εἰς ἄκρον ἄωτον διὰ τῶν ἀμιμήτων μουσουργημάτων τοῦ Ριέντση καὶ τοῦ Ἀσματοδιδασκάλου, τοῦ Πετῶντος Ὀλλανδοῦ καὶ τοῦ Τριστᾶνος καὶ Ἰσόλδης, τοῦ δακτυλίου τοῦ Νίβελλουγγ, τοῦ Τανχόϋζερ, τοῦ Λόεγγριν, καὶ τοῦ Πάρσιφαλ.<sup>1453</sup>

Ἡ δεύτερη ἀναφορὰ στον Wagner εἶναι σχετικὴ με την ἐκκλησιαστικὴ μουσική, ὅπου γίνεται και πάλι λόγος για τις θέσεις που εἶχε εκφράσει ο Ραγκαβῆς. Συγκεκριμένα σημειώνεται ὅτι «ὁ Ριχάρδος Βάγνερ ἦτο ὁ διασημότερος τῆς Γερμανίας μουσουργὸς» και ὅτι συνέχισε τὸ ἔργο του Gluck και του Beethoven, βρίσκοντας «πηγὴν ἀκένωτον μουσικῶν ἐμπνεύσεων ἐν ταῖς παλαιαῖς γαλλικαῖς καὶ γερμανικαῖς τοῦ μεσαίωonos παραδόσεις»,<sup>1454</sup> ἐνὼ σχετικὰ με την θέση του «σοφοῦ» Ραγκαβῆ, ο Παπαδόπουλος φαίνεται να συναινεί με την ἀποψη του τελευταίου (ὅτι δηλαδὴ σκοπὸς της ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δεν εἶναι ἡ τέρψη), και παραθέτει τὸ οἰκεῖο χωρίο:

Εἰς τὴν ἐκκλησίαν μεταβαίνομεν οὐχὶ ἵνα τερπώμεθα ὑπὸ τῆς μουσικῆς, ἄλλως εἰς τὰς ἱεροτελεστίας ἡμῶν οἱ μὲν θ' ἀπήτουν τὴν εἰσαγωγὴν τῶν συνθέσεων τοῦ Βάγνερ, ἄλλοι τῶν τοῦ Ροσσίνη καὶ ἄλλοι τῶν τῆς Μαδὰμ Ἀγγώ· οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ψαλμοὶ εἰσὶ πτερὰ τῆς σεμνῆς ἀνατάσεως τῶν προσευχῶν καὶ

<sup>1451</sup> Γεώργιος Ἰ. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελωδοί, ὕμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον καὶ βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου & Ἀθανασιάδου, 1890.

<sup>1452</sup> Ο.π., σ. 404.

<sup>1453</sup> Ο.π., σ. 405.

<sup>1454</sup> Ο.π., σ. 528.

τῶν καρδιῶν πρὸς τὸν Πλάστην.<sup>1455</sup>

Αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε εδώ για μουσικολογικό διάλογο σε σχέση με τον Wagner στο πλαίσιο της εκκλησιαστικής μουσικής (τα όσα λέγονται για τον συνθέτη είναι παραδειγματικής φύσεως), δεν είναι τυχαίο ότι το όνομά του επανέρχεται σταθερά έστω και ως παράδειγμα. Μπορεί να μην θίγονται μουσικολογικά ζητήματα, όμως το όνομα του Wagner χρησιμοποιείται με κάθε ευκαιρία, γεγονός που αποτελεί δείκτη της διάδοσής του, ενώ σχετικά με την κουβέντα που άνοιξε ο Ραγκαβής, φαίνεται πως αυτή είχε σημαντική απήχηση.

---

<sup>1455</sup> Ο.π., σ. 529. Το παράθεμα του Ραγκαβή είναι από το προαναφερθέν κείμενο της Έστιας (τομ. ΚΕ', τχ. 642 (14 Απριλίου 1888), σ. 242).

## 9. Ο Wagner στην πρώτη ελληνική εγκυκλοπαίδεια, με την υπογραφή του Γ.Μ. Βιζυηνού (1890-1).

Το 1889 κυκλοφόρησε στην Αθήνα ο πρώτος από τους έξι τόμους του *Εγκυκλοπαιδικού Λεξικού των Μπαρτ και Χριστ* (η έκδοση ολοκληρώθηκε το 1898), ένα πολύ σημαντικό εκδοτικό εγχείρημα που για πρώτη φορά καλούσε Έλληνες λόγιους να συνθέσουν τα λήμματα μιας εγκυκλοπαίδειας. Όπως ήταν αναμενόμενο στα λήμματα αυτά υπήρχαν και πολλά ονόματα συνθετών, στα οποία βεβαίως συμπεριλαμβανόταν και το όνομα του Richard Wagner. Έτσι, στον δεύτερο τόμο (που κυκλοφόρησε το 1890-1), το λήμμα «Βάγνερ (Wilhelm Richard Wagner)», που εκτεινόταν στις σελίδες 635-636 υπέγραφε ο Γεώργιος Βιζυηνός, συγγραφέας επίσης των λημμάτων για τους Bellini («Βελλίνης»), Beethoven («Βετχόβεν») και Verdi («Βέρδης»). Ο Βιζυηνός, αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελληνικού βαγκνερισμού, γιατί, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο της λογοτεχνίας αξιοποίησε το βαγκνερικό παράδειγμα στην δική του δημιουργία με τρόπο απαράμιλλο. Έτσι δεν είναι τυχαίο πως το όνομα του Wagner εμφανίζεται και στο λήμμα για τον Verdi, όπου σημειώνεται: «Παρά τοῖς Ἰταλοῖς ὁ Β[έρδης] θεωρεῖται ὡς νεωτεριστῆς προσπαθῆσας τελευταῖον νὰ εἰσαγάγῃ τὸ μελόδραμα εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Βάγνερ διαγραφείσαν ὁδόν».<sup>1456</sup>

Το αφιερωμένο στον Wagner λήμμα ξεκινά με την χαρακτηριστική φράση: «Ὁ μεγαλοφυέστατος τοῦ παρόντος αἰῶνος μουσικὸς συνθέτης καὶ ποιητῆς», συνεχίζει με βιογραφικά στοιχεία, τονίζοντας τους σημαντικότερους σταθμούς στην πορεία του συνθέτη (τη γνωριμία του με το έργο του Shakespeare και τις μουσικές συνθέσεις των Weber και Beethoven, αλλά και τη διαδρομή που διένυσε από τα πρώτα δύσκολα χρόνια μέχρι τον θρίαμβο του Bayreuth) και στη συνέχεια υπεισέρχεται σε ουσιαστικότερα ζητήματα. Μιλώντας για την Τετραλογία, ο Βιζυηνός επισημαίνει πως εκεί ο Wagner «ἐκορύφωσεν τὴν μουσικὴν αὐτοῦ πρωτοτυπίαν, συνεπέστερον ἐφαρμόσας τὰς περὶ τοῦ μελοδράματος ἀναμορφωτικὰς αὐτοῦ θεωρίας»,<sup>1457</sup> οι οποίες εξηγούνται στη συνέχεια:

Ὡς ὑποθέσεις μελοδραμάτων δὲν πρέπει νὰ χρησιμοποιῶνται ἱστορικὰ γεγονότα, διότι ἡ μουσικὴ, ὡς γλῶσσα τοῦ συναισθήματος, ἀντιφάσκει πρὸς ἑαυτὴν ἀναλαμβάνουσα νὰ χρησιμεύσῃ ὡς κύριον μέσον πρὸς ἔκφρασιν ἱστορικῶν πραγμάτων. Μόνον μυθικὰ καὶ λοιπὸν ὑποθέσεις εἶναι τὰ φυσικὰ θέματα πρὸς σύνθεσιν μελοδραμάτων. Ἐπειτα: Πᾶν τὸ ἀπὸ τῆς σκηνῆς ἐπιδρῶν πρέπει νὰ ἐνυπάρχη ἐν αὐτῇ τῇ ὕλῃ τοῦ δράματος, καὶ μόνον ἀπ' αὐτῆς νὰ προέρχεται· ἐπομένως, αὐτοτελέστεραι ἀσματικὰ μελωδία τότε μόνον ἐπιτρέπονται ἐν τῷ μελοδράματι, ὅταν ἦναι ἠτιολογημένα ὑπ' αὐτῆς τῆς

<sup>1456</sup> Γ.Μ. Βιζυηνός, *Στοὺς δρόμους τῆς λογιόσύνης. Κείμενα γνώσης, θεωρίας καὶ κριτικῆς*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Παν Μουλλᾶς, Ἐπιλεγόμενα-Υπόμνημα Βενετία Ἀποστολίδου-Μαίρη Μικέ, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2013, σ. 554.

<sup>1457</sup> Ὁ.π., σ. 537.

δραματικῆς τοῦ ὅλου συναφείας. Κατὰ συνέπειαν: Ἡ μουσική, ἣτις δὲν εἶναι εἰμὴ μέσον ἐκφράσεως, δὲν πρέπει νὰ χρησιμοποιῆται ὡς σκοπὸς ἐν τῷ μελοδράματι, καὶ τὰνάπαλιν ἢ δρᾶσις, κύριος σκοπὸς τοῦ δράματος οὕσα, δὲν πρέπει νὰ καταβιβάζεται οὕτως, ὥστε νὰ χρησιμεύη ὡς μέσον διὰ τὴν μουσικὴν, τῆς ὁποίας ἔργον εἶναι νὰ χρησιμεύη μόνον πρὸς ἐμμελῆ τονισμὸν τῶν λέξεων. Ἀποκηρύξας οὕτω τὸ παλαιὸν μελοδραματικὸν ὕφος, ὁ Β. εἰσήγαγεν εἰς τὰ μουσικὰ δράματα μεγαλυτέραν δραματικὴν ἐνότητα, διὰ τῆς ἀρχῆς ὅτι: Πάντες οἱ πρὸς τὰ ὑπέροχα μέρη τῆς δράσεως συναφεῖς μουσικοὶ τρόποι πρέπει νὰ θεωρῶνται καὶ χρησιμοποιῶνται ὡς συνδεδετικὰ τοῦ ὅλου στοιχεῖα. Ἀφοῦ δὲ ταῦτα δὲν εἶναι πάντοτε ἀσματικά, ἀνάγκη νὰ μετέχη ἐν τούτῳ καὶ ἡ ὀρχήστρα, ἣτις οὕτω ἀπέκτησε πλειοτέραν παρὰ τῷ Β. αὐτοτέλειαν, ἐνῶ τέως δὲν ἐχρησιμοποιεῖτο εἰμὴ μόνον ὅπως συνοδεύη τὸ ἀπὸ τῆς σκηνῆς ἄσμα.<sup>1458</sup>

Διαβάζοντας το παραπάνω απόσπασμα, ο προσεκτικός αναγνώστης των διηγημάτων του Βιζυηνού δεν θα μπορούσε παρά να εντοπίσει στα λεγόμενα του συγγραφέα περί ενότητας όλων σε ένα ενιαίο σύνολο («πάντες οἱ πρὸς τὰ ὑπέροχα μέρη τῆς δράσεως συναφεῖς μουσικοὶ τρόποι πρέπει νὰ θεωρῶνται καὶ χρησιμοποιῶνται ὡς συνδεδετικὰ τοῦ ὅλου στοιχεῖα») μια μεταφορά για την τεχνική του ἴδιου του Βιζυηνού, ἔτσι ὅπως την εφαρμόζει στα διηγήματά του (ὅπως θα δούμε στο ἐπόμενο κεφάλαιο).

---

<sup>1458</sup> Ο.π., σ. 537-538.

## 10. Ο Wagner και ο Ύμνος στον Απόλλωνα. Ιωάννης Νικολάρας (1894).

Μια άλλη σταθερά σχετικά με τον περί της βαγκνερικής μουσικής λόγο στην ελληνική γραμματεία της εποχής είναι ο συσχετισμός με την αρχαία ελληνική μουσική. Όπως είδαμε και στο κεφάλαιο του Τύπου, η ανεύρεση των δελφικών ύμνων προκάλεσε ουκ ολίγα δημοσιεύματα αλλά και εκδηλώσεις στην Αθήνα. Στα δημοσιεύματα αυτά θα μπορούσαμε να συγκαταλέξουμε και το ακόλουθο κείμενο του Ιωάννη Νικολάρα, το οποίο, αν και αρχικά προοριζόταν για έκδοση σε εφημερίδα, (στη *Νέα Εφημερίδα*, καθώς είχε συμφωνηθεί),<sup>1459</sup> τελικώς, λόγω της μεγάλης του έκτασης εκδόθηκε αυτοτελώς. Έτσι, στο *Η αρχαία μουσική και ο Ύμνος του Απόλλωνος* σημείωνε ο Νικολάρας για το ύφος το Ύμνου:

Ὅμοιάζει πολὺ μὲ τὸ ἀπαγγελτικὸν ᾄσμα (chant declamatoire), ὅπερ καθιέρωσεν ὁ Γερμανὸς Βάγνερ διὰ τοῦ νέου συστήματός του εἰς τὰ μελοδράματα αὐτοῦ, καὶ ὅπερ κατ' ἀρχὰς διήρσεσεν ὀλόκληρον τὴν Γερμανίαν εἰς δύο ἀντίθετα μέρη, ὧν τὸ μὲν ἐνόμιζε τὸν Βάγνερ παράφρονα, τὸν δὲ μεγαλοφυᾶ. Ἡ μουσικὴ αὕτη τοῦ δαιμονίου Βάγνερ εἶναι γνωστὸν ὅτι διὰ τὸ δυσνόητον καὶ ἀκατάληπτον ὠνομάσθη Μουσικὴ τοῦ μέλλοντος, ἔχει δὲ ὡς βάσιν τὸν τόνον τῆς ἀπαγγελίας καὶ εἶναι ἡ φιλοσοφία, οὕτως εἰπεῖν, τῆς μουσικῆς. Ἄλλ' εἵπομεν ἐν ἀρχῇ ὅτι ὁ Φοῖβος εἶναι διαλεκτικὸς, ἐπομένως τοιαύτη ἔδει νὰ ἦναι καὶ ἡ μουσικὴ του, ἀπαγγελτικὴ καὶ μὴ ἐρχομένη εἰς τὸ ἡδὺ τῆς μελωδίας, ἀλλ' εἰς τὸ αὐστηρόν, μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀπαγγελτικόν. Ἐν τοιαύτῃ δὲ περιπτώσει πάνυ δικαίως ὁ σημερινὸς Ἕλληνας ἤθελε σκεφθῆ ἐν τῷ ἐγωϊσμῷ τῆς ἐθνικότητός του, καὶ ἐὰν δὲν ἦναι ξενολάτρης, ὅπως δυστυχῶς ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ συνειθίζει, ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος εἶναι μουσικὴ τοῦ παρελθόντος, καὶ ὅτι οἱ σημερινοὶ Γερμανοὶ, τῶν ὁποίων οἱ πρόγονοι ἦσαν ἐνδεδυμένοι μὲ δέρματα τίγρεων καὶ λεόντων, εἰς ἐποχὴν καθ' ἣν ἡ Ἑλλάς ἔστιλβεν, ὡς ἀδαμάντινον ἄστρον ἐκ τοῦ μεγάλου αὐτῆς πολιτισμοῦ, οἱ σημερινοὶ λέγομεν, Γερμανοὶ, ἐκπολιτισθέντες ἐν ταῖς ἀγκάλαις τῆς Εὐρώπης καὶ ἔχοντες ὑπογραμμὸν ἐν τῷ βίῳ των τὸν πολιτισμὸν τῶν ἡμετέρων προγόνων, δὲν ἠδύνατο ἢ νὰ φθάσῃ καὶ μέχρι τῆς μουσικῆς ἐκεῖνων.<sup>1460</sup>

Ἡ μουσικὴ λοιπόν, του Wagner, ονομάστηκε «Μουσικὴ του Μέλλοντος» λόγω του δυσνόητου χαρακτήρα της (κάτι που σχετίζεται με το σοβαρό, φιλοσοφικό της ύφος), ενώ οι ομοιότητες αυτής με την αρχαία ἡμῶν μουσικὴ ἐγκαινῶν στο ὅτι το ὄψος του

<sup>1459</sup> «Ἡ ἀρχαία μουσικὴ. Τί ἐτοίμασεν ἡ *Νέα Εφημερίς* περὶ αὐτῆς», *Νέα Εφημερίς*, 13.4.1894. Δεν εἶναι χωρὶς σημασία αὐτό που περιγράφει τὸ συγκεκριμένο δημοσίευμα, ὅτι δηλαδὴ ἡ μελέτη του Νικολάρα προοριζόταν γὰρ νὰ δημοσιευθῆ ἐν αὐτῷ τῷ καθημερινῷ ἐντυπῷ, γεγονός που καταδεικνύει καὶ τὸ ἐνδιαφέρον που υπῆρχε γὰρ τὸ ζήτημα, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπίπεδο του καθημερινῷ Τύπου, που δημοσίευε κείμενα τέτοιου περιεχομένου.

<sup>1460</sup> Ιωάννης Δ. Νικολάρας, *Ἡ ἀρχαία μουσικὴ καὶ ὁ Ύμνος τοῦ Απόλλωνος. Μελέτη καλλιτεχνικὴ καὶ φιλολογικὴ*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1894, σ. 25-26.

φωνητικού μέρους της μοιάζει περισσότερο με «ἀπαγγελτικὸν ᾄσμα» παρά με οπερατική ἀρία. Η ἀποψη που υποστηρίζει ο Νικολάρας, και που επανέρχεται σταθερά σε πολλά κείμενα της εποχής για τον Wagner, θα πρέπει να ειδωθεί μέσα από το πρίσμα των αντιλήψεων εκείνου του καιρού για την φύση της μουσικής και τον ρόλο της στην κοινωνία. Δεν είναι χωρίς σημασία πως τα λόγια αυτά προέρχονται από κάποιον που είναι οπαδός τού Γερμανού δημιουργού, αλλά και γνώστης της μουσικής ο ίδιος, καθώς, όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο, ο Νικολάρας είχε μαθητεύσει στο Ωδείο Αθηνών, ενώ συνέθετε και δικά του έργα.<sup>1461</sup> Ἀλλωστε ο Νικολάρας είχε ἤδη δημοσιεύσει ἓνα κείμενο για τον Wagner στον ελληνικό Τύπο το 1890 στο Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον του Σκόκου με τον τίτλο «Ἡ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος», ὅπου εἶχε ἐπίσης ἐπισημάνει το ἀπαγγελτικὸ ὄφος στα μουσικὰ δράματα του Wagner. Δεν είναι χωρίς σημασία ὅτι στο κείμενο ἐκείνο, ο νεαρός βαγκνεριστὴς θεωροῦσε την διάδοση του ἔργου του Wagner θέμα χρόνου.

---

<sup>1461</sup> Βλ. ενδεικτικά, *Νέα Ἐφημερίς*, 10.7.1889.



## 11. Ο Wagner στις δύο ελληνικές μεταφράσεις μιας γερμανικής ιστορίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής. *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής του Weitzmann από τους Μάλτο (1893) και Λόντο (1895).*

Ο Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880), ένας συνθέτης και θεωρητικός που συνέδεσε το όνομά του με τους συνθέτες της «Μουσικής του Μέλλοντος» (όταν το 1853 έστειλε στον Liszt τη μελέτη του για την αυξημένη συγχορδία – *Der übermässige Dreiklang*<sup>1462</sup> – μια εργασία που ο Ούγγρος συνθέτης αποδέχθηκε και σύντομα φάνηκε να αξιοποίησε στην *Συμφωνία Faust*),<sup>1463</sup> αλλά και ένας άνθρωπος που συνδέθηκε φιλικά με τον ίδιο τον Wagner (όπως φαίνεται και από τα ημερολόγια της Cosima),<sup>1464</sup> εξέδωσε το 1855 μια μονογραφία για την αρχαία ελληνική μουσική: *Geschichte der griechischen Musik*,<sup>1465</sup> διανθισμένη με νότες από την αρχαία αλλά και τη σύγχρονη (δημοτική) μουσική. Στο βιβλίο αυτό (γραμμένο δύο μόλις έτη μετά το βιβλίο για την αυξημένη συγχορδία, ένα εγχειρίδιο που λειτούργησε ως θεωρητική βάση της μουσικής του μέλλοντος), ο Weitzmann αναφερόταν ρητά στο έργο του Richard Wagner και τη «μουσική του μέλλοντος», την οποία συνέδεε με την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Γερμανό συνθέτη, και με αυτόν τον τρόπο έκλεινε το βιβλίο του, ολοκληρώνοντας την απαρίθμηση των οφειλών της νεώτερης μουσικής στο αρχαιοελληνικό πνεύμα:

Τέλος βέβαια και αυτό το «έργο τέχνης του μέλλοντος», του εξίσου εξόχως προικισμένου και στην ποίηση και στη μουσική Richard Wagner, δεν είναι παρά η ιδέα μιας αναβίωσης σύγχρονης και προσαρμοσμένης στο λαό μας, εκείνου του υπέροχου εθνικού δράματος των Ελλήνων, το οποίο ομοίως συνένωνε μέσα του όλες τις ευγενέστερες τέχνες και απευθυνόταν σε ολόκληρο τον λαό.<sup>1466</sup>

Το βιβλίο αυτό του Weitzmann μεταφράστηκε στα ελληνικά και εκδόθηκε από δύο διαφορετικούς μελετητές σε δύο διαφορετικές αυτόνομες εκδόσεις σε διάστημα δύο μόλις ετών: το 1893 (από τον Αναστάσιο Μάλτο, με τον τίτλο *Ιστορία της*

<sup>1462</sup> Carl Friedrich Weitzmann, *Der übermässige Dreiklang*, Berlin, T. Trautweinschen und Musikalienhandlung, 1853.

<sup>1463</sup> Robert Wason, «Carl Friedrich Weitzmann», Stanley Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

<sup>1464</sup> Βλ. ενδεικτικά τις αναφορές στον «φίλο μας τον Weitzmann» ή στον «παλιό μας φίλο τον Weitzmann, που ήρθε να μας βρει» που εμφανίζονται στις εγγραφές της 30<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1873 και 30<sup>ης</sup> Απριλίου 1871 αντιστοίχως: «[...] anschreibt [;] an Freund Weitzmann», C.W., *Die Tagebücher*, II, σ. 634 και «Um 12 Uhr holt uns der alte Freund Weitzmann zur Singakademie [...]», C.W., *Die Tagebücher*, I, σ. 382.

<sup>1465</sup> Carl Friedrich Weitzmann, *Geschichte der griechischen Musik, Mit einer Musikbeilage, enthaltend die sämtlichen noch vorhandenen Proben altgriechischer Melodien und vierzig neugriechische Volksmelodien*, Berlin, Hermann Peters, 1855.

<sup>1466</sup> «Endlich, aber ist ja auch das "Kunstwerk der Zukunft", des als Dichter und Musiker gleich hochbegabten Richard Wagner nur die Idee einer unserer Zeit und unserem Volke angemessenen Wiederbelebung jenes grossartigen, ebenfalls alle edleren Künste in sich vereinenden und dem gesammten Volke gewidmeten nationalen Dramas der Griechen», *ό.π.*, σ. 35.

Ελληνικῆς Μουσικῆς από τις εκδόσεις της Εστίας)<sup>1467</sup> και το 1895 (από τον Ι.Α. Λόντο, με τον τίτλο *Ιστορία τῆς παρ' Ἑλλησι Μουσικῆς* από τις εκδόσεις Παπαγεωργίου).<sup>1468</sup> Πρόκειται, απ' όσο γνωρίζω, για την πρώτη και μοναδική – τουλάχιστον για τον 19<sup>ο</sup> αιώνα – φορά που ένα επιστημονικό κείμενο εκδίδεται δύο φορές σε διαφορετική μετάφραση σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα. Ο λόγος είναι σχετικός με τη διαφωνία του δεύτερου χρονολογικῶς μεταφραστή του έργου, Ι.Α. Λόντου, σχετικά με τις μεταφραστικές επιλογές του πρώτου (Αν. Μάλτου), αλλά και την ανάγκη σχολίων στο έργο του Γερμανού μουσικολόγου, που, κατά την κρίση του, λείπουν από την πρώτη ελληνική έκδοση. Ὅπως μας πληροφορεῖ ο Λόντος στον πρόλογό του,<sup>1469</sup> η δική του ελληνική απόδοση είχε ξεκινήσει να δημοσιεύεται στο περιοδικό *Καλλιτεχνικὸς Κόσμος* το 1892, αλλά η διακοπή κυκλοφορίας του εντύπου ανάγκασε τον μεταφραστή να αναζητήσει ἄλλο περιοδικό έντυπο για να δημοσιεύσει το έργο. Όταν απευθύνθηκε προς τον εκδότη της *Εστίας*, έμαθε ότι επί του πιεστηρίου βρισκόταν ἄλλη μετάφραση του ίδιου έργου (από τις εκδόσεις Εστία), δηλαδή εκείνη του Μάλτου. Όταν μετά από κάποιους μήνες κυκλοφόρησε η έκδοση αυτή, ο Λόντος θεώρησε ότι περιείχε πολλά λάθη, τα οποία έπρεπε να διορθωθούν και γι' αυτό αποφάσισε να προβεί σε έκδοση της δικῆς του εργασίας με τις σχετικές προσθήκες και διορθώσεις, και χωρίς την έκδοση των παρτιτουρῶν, καθώς, ὅπως εξηγεί σε υποσημείωση στο τέλος του βιβλίου του, τα μεν σύγχρονα μέλη είναι γνωστά σε όλους, ενώ για τα αρχαία, «παντάπασιν ἀυθαίρετος ἐστὶν ἢ ὑπὸ τῶν Εὐρωπαίων μελοποιήσις αὐτῶν».<sup>1470</sup> Αντ' αὐτῶν, ο Λόντος ήθελε να προσθέσει ως παράρτημα τον πρόσφατα ανακαλυφθέντα Ὕμνο στον Απόλλωνα, «μεθ' ἑλληνικῆς παρασημαντικῆς», κάτι που δεν πραγματοποιήθηκε εξαιτίας του μεγάλου εκδοτικού κόστους που προϋπέθετε ένα τέτοιο έργο. Ἐτσι δημοσίευσε μόνο το κείμενο με υποσημειώσεις και σχόλια στην έκδοση του Μάλτου.

Σε κάθε περίπτωση η διπλή αυτή έκδοση δεν θα μπορούσε παρά να συνδέεται με το γεγονός της ανακάλυψης των δύο δελφικῶν ὕμνων και της σχετικῆς συζήτησης που, ὅπως είδαμε, είχε αναζωπυρώσει το ενδιαφέρον για την αρχαία ελληνική μουσική, την εποχή εκείνη. Και δεν είναι τυχαίο πως σε αυτήν την συζήτηση, ο Wagner είχε και πάλι ξεχωριστή θέση. Η απόδοση του παραπάνω σχετικῶς αποσπάσματος του Weitzmann, στο οποίο συνδέεται η αναβίωση της αρχαίας ελληνικῆς τραγωδίας με το μουσικό ὄραμα του Wagner, αποδίδεται από τους δύο μεταφραστῆς με διαφορετικό τρόπο, αν και ὅπως και στον τίτλο του βιβλίου, η ουσία παραμένει η ίδια.

Σύμφωνα με τον Μάλτο:

<sup>1467</sup> Carl Friedrich Weitzmann, *Ιστορία τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, ἐξελληνισθεῖσα ὑπὸ Ἀναστασίου Ν. Μάλτου, Δ.Φ., Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1893.

<sup>1468</sup> C.F. Weitzmann, *Ιστορία τῆς παρ' Ἑλλησι Μουσικῆς*, μεθερμηνευθεῖσα εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκ τῆς Γερμανικῆς μετὰ πολλῶν τοῦ κειμένου διορθώσεων καὶ πλείστων προσθηκῶν καὶ παραπομπῶν εἰς τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς, ὑπὸ Ι.Α. Λόντου, Δρ. Φιλ. καὶ καθηγητοῦ ἐν Αθήναις, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀλεξ. Παπαγεωργίου, 1895.

<sup>1469</sup> Ὁ μεταφράσας, «Πρόλογος τοῦ μεταφράσαντος», C.F. Weitzmann, *Ιστορία τῆς παρ' Ἑλλησι Μουσικῆς*, ὁ.π., α'-γ'.

<sup>1470</sup> C.F. Weitzmann, *Ιστορία τῆς παρ' Ἑλλησι Μουσικῆς*, ὁ.π., σ. 85, σημ. 1.

Ἐν τέλει δὲ καὶ «καλλιτέχνημα τοῦ μέλλοντος» τοῦ ὡς ποιητοῦ καὶ μουσικοῦ ἔξι-  
ῖσου εὐφυεστάτου R. Wagner εἶνε ἡ ἰδέα τῆς τοῖς καθ' ἡμᾶς χρόνοις καὶ λαῶ  
προσηκούσης ἀναζωπυρώσεως. Ἐκείνου τοῦ μεγαλοπρεποῦς καὶ ἐν ἑαυτῷ  
ἀπάσας τὰς ἐλευθερίους τέχνας συνεννοῦντος καὶ τῷ λαῷ σύμπαντι  
ἀφιερωμένου ἔθνικοῦ τῶν Ἑλλήνων δράματος.<sup>1471</sup>

Ἐνῶ ο Λόντος ἀπέδωσε το ἴδιο ἀπόσπασμα ὡς ἐξῆς:

Τελευτῶντες προστίθεμεν ὅτι καὶ τὸ ἀριστοτέχνημα τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ, ὅστις  
καὶ ὡς ποιητῆς καὶ ὡς μουσουργὸς ἔξοχα διεκρίθη, «ἢ μουσική», λέγω, «τοῦ  
μέλλοντος», οὐδὲν ἔστιν ἕτερον ἢ ἰδέα μόνον, ὅπως συμφώνως πρὸς τοὺς νῦν  
χρόνους καὶ τὸν χαρακτήρα τοῦ ἡμετέρου ἔθνους ἀναζωογονηθῆ παρ' ἡμῖν  
ἐκεῖνο τὸ μεγαλοπρεπὲς ἔθνικόν τῶν Ἑλλήνων δράμα, ὅπερ εἰς πάσας τὰς  
καλὰς καὶ ἐλευθερίους τέχνας ἐν ἑαυτῷ συνεννοῖ καὶ ἀφιερωμένον τυγχάνει ὄν  
εἰς ἅπαν τὸ ἔθνος.<sup>1472</sup>

Ἄν καὶ οἱ δύο μεταφράσεις τοῦ γερμανικοῦ κειμένου ἀποδίδουν στὴν οὐσία τοῦ  
περιεχομένου, ὑπάρχουν κάποιες μικρὲς διαφορὲς ποὺ ἀξίζει νὰ ἐπισημανθοῦν. Ἐνῶ ο  
Μάλτος μεταφράζει τὸν ἐντὸς εἰσαγωγικῶν ὄρο «Kunstwerk der Zukunft» ὡς  
«καλλιτέχνημα τοῦ μέλλοντος», ο Λόντος ἐπιλέγει μιὰ περιφραστικότερη λύση ποὺ  
εμπεριέχει καὶ ἓνα κομμάτι ἐρμηνείας: «τὸ ἀριστοτέχνημα [...] ἢ μουσική, λέγω, τοῦ  
μέλλοντος». Αὐτό, πιθανόν νὰ συμβαίνει ἐπειδὴ ο Λόντος ἦταν περισσότερο  
ἐξοικειωμένος με τὸν ὄρο «μουσική τοῦ μέλλοντος» (ποὺ τόσο εἶχε συνδεθεῖ με τὸ  
ὄνομα τοῦ Wagner) καὶ ὄχι τὸν ὄρο «ἔργο τέχνης τοῦ μέλλοντος», καὶ αἰσθανόταν τὴν  
ἀνάγκη νὰ το ἐξηγήσει. Τὴν ἐποχὴ ποὺ ο Λόντος μετέφραζε τὸ βιβλίο τοῦ Weitzmann  
ὁ ὄρος «μουσική τοῦ μέλλοντος» εἶχε ταυτιστεῖ με τὸν Wagner, ἐνῶ τὴν ἐποχὴ ποὺ ο  
Γερμανὸς θεωρητικὸς συνέθετε τὸ πόνημά του, τὸ 1855, ὁ ὄρος Zukunftsmusik εἶχε μόλις  
ἀρχίσει νὰ χρησιμοποιεῖται, ἀλλὰ καὶ νὰ διαμορφώνεται τὸ περιεχόμενό του, με τὸν  
ἴδιο τὸν Weitzmann νὰ παίζει πρωταγωνιστικὸ ρόλο σὲ αὐτό. Ἐτσι, εἶναι ἡ ἀπόσταση  
τοῦ χρόνου (ἀπὸ τὸ 1855 ἕως τὸ 1895) καὶ τὰ ὅσα ἔχουν ἐν τῷ μεταξύ γραφτεῖ γιὰ τὸν  
Wagner ἐπιτρέπουν στὸν Ἕλληνα μεταφραστὴ νὰ διαβάσει τὸν ὄρο «ἔργο τέχνης τοῦ  
μέλλοντος» ὡς ταυτόσημο με τὸν ὄρο «Μουσική τοῦ μέλλοντος», παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι  
οὕτως ἢ ἄλλως τὸ περιεχόμενον τῶν δύο αὐτῶν ὄρων εἶναι συγγενικό.

<sup>1471</sup> Ο.π., σ. 90.

<sup>1472</sup> Ο.π., σ. 84-85.

## 12. Βαγνερολατρεία και εκφυλισμός.

### Η μετάφραση του *Entartung* του Max Nordau από τον Άγγελο Βλάχο (1897).

Η σχέση του Βλάχου με το έργο του Wagner ήταν, όπως είδαμε, μια σχέση που είχε αρνητικό πρόσημο, κάτι που με τον καιρό σταθεροποιούνταν όλο και περισσότερο. Από μια στιγμή και πέρα, θα έλεγε κανείς ότι ο Βλάχος δεν άφηνε ευκαιρία να εκφράσει τα αντιβαγκνερικά του αισθήματα. Είδαμε πως και σε μια διάλεξή του στον Παρνασσό «Περί Ἐθνικοῦ Θεάτρου», το όνομα τοῦ Wagner χρησιμοποιούνταν με ειρωνικό τρόπο: «Οἱ κύριοι οὗτοι εἶνε ἴσως οἱ Ἕλληνες τοῦ μέλλοντος, ἐγὼ δὲ οὔτε τοῦ μακαρίτου Βάγνερ ἐζήλωσα τὴν δόξαν [...]». <sup>1473</sup> Ειρωνική θα ήταν και η αναφορά και στο διήγημα «Ἀνὰ τὰς ὁδοὺς τῶν Ἀθηνῶν»:

Δι' αὐτὸ καὶ σπανία, βραχνή, δειλὴ καὶ ἐξασθενημένη ἀκούγεται ἀπὸ τῆς ὁδοῦ ἢ φωνὴ τοῦ ἐωθινοῦ σαλεποπώλου. Ἀλλ' ἀντ' αὐτῆς ὅμως ποία – θεὲ καὶ Κύριε! – εἶναι ἢ φοβερὰ ἐκείνη κραυγὴ, ἢ σχίζουσα τὰ ὦτα ὡς μελωδικὸν κορυφῶμα νεοβαγνερικῆς μουσικῆς καὶ καλύπτουσα τὸν κυλιόμενον πάταγον τῶν τροχῶν παρελαύνοντος ἀμαξίου;<sup>1474</sup>

Αλλά και στην δεύτερη έκδοση του *Γαλλοελληνικοῦ Λεξικοῦ* του, τέσσερα χρόνια αργότερα, ο Βλάχος προσέθετε στο λήμμα «ἄρμονία» το παράδειγμα: «ἡ νέα μουσικὴ θυσιάζει τὴν μελωδίαν χάριν τῆς ἄρμονίας»,<sup>1475</sup> σχόλιο που βεβαίως αναφέρεται στον Γερμανό συνθέτη.

Τα αντιβαγκνερικά αισθήματα του Βλάχου θα πρέπει να βρήκαν την καλύτερη έκφρασή τους στο έργο του Γερμανοεβραίου, ουγγρικής καταγωγής, συγγραφέα Max Nordau (1849-1923), *Εκφυλισμός* (1892), ένα βιβλίο που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην Ευρώπη, και που αφιέρωνε ένα ολόκληρο κεφάλαιο στη «Βαγνερολατρεία». Ο Nordau, συνομιλούσε με τη σκέψη τού φυσιογνωμιστή ιατροῦ και ανθρωπολόγου Cesare Lombroso (1835-1909) – στον οποίο και είχε αφιερώσει το βιβλίο – ο οποίος είχε, μεταξύ άλλων, διατυπώσει θεωρίες του επιστημονικού ρατσισμού (την ερμηνεία δηλαδή της ανθρώπινης ψυχῆς με βάση τα φυσικά χαρακτηριστικά του ατόμου). Ο Nordau με τον *Εκφυλισμό* επιτίθετο σε όλα τα νεορομαντικά κινήματα και τους δημιουργούς, καθώς αντιμετώπιζε συγκεκριμένες καλλιτεχνικές τάσεις ως ψυχικές ασθένειες. Ἐτσι οι Wagner, Ibsen, Nietzsche, Zola, κ.ά. προσεγγίζονταν με μια ηθικολογική, αλλά και κανονιστική οπτική (προτείνοντας και λύσεις θεραπείας).

<sup>1473</sup> Άγγελος Βλάχος, «Περί Ἐθνικοῦ Θεάτρου», *Ἐστία* 471 (6.1.1885), σ. 35-39: 35. Βλ. και τρίτο κεφάλαιο.

<sup>1474</sup> Άγγελος Βλάχος, «Ἀνὰ τὰς ὁδοὺς τῶν Ἀθηνῶν», *Ἐφημερίς τῶν Ἀθηνῶν*, 24.12.1893. Αναδημοσιεύθηκε και στον τόμο *Ἀνάλεκτα Α'*, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901, σ. 406-412, το παράθεμα στη σ. 408.

<sup>1475</sup> Άγγελος Σ. Βλάχος, *Λεξικὸν Ἑλληνογαλλικόν*, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοπωλεῖον Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1897. Βλ. και Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὁρολογία: Ὁ λεξικογράφος οὐδὲν ἄλλο εἶνε ἢ χρονογράφος τῆς γλώσσης», *Μουσικοὶ Ὅροι στὸ Ἑλληνογαλλικὸν Λεξικὸν τοῦ Ἀγγελοῦ Βλάχου (1871/1897)*, *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 14 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2013), σ. 24-37.

Η απόρριψη και από την πλευρά του Βλάχου αρκετών από τους συγγραφείς που αποτέλεσαν στόχο του Nordau (όπως οι Wagner, Nietzsche και Zola), θα πρέπει να συντέινε στην απόφασή του να μεταφράσει στα ελληνικά το βιβλίο αυτό. Σε κάθε περίπτωση, από το γερμανικό πρωτότυπο ο Βλάχος επέλεξε «τα κυριώτατα μέρη αυτού» και τα δημοσίευσε στα ελληνικά (κατ' αρχήν στην εφημερίδα το *Ἄστυ* το 1897, και, εν συνεχεία, αυτόνομα),<sup>1476</sup> «περικόπτων ἐξ αὐτοῦ ὅτι ὀλιγώτερον ἢ οὐδὸς ἐνδιαφέρει τὸν Ἕλληνα ἀναγνώστην, συμπτύσσων ἐν περιλήψει τὰς φιλοσοφικὰς ἢ ἐπιστημονικὰς αὐτοῦ λεπτολογίας».<sup>1477</sup> Από το αρχικό κείμενο του Εβραίου συντηρητικού συγγραφέα ο Βλάχος δεν μεταφράζει τις εκτενείς αναφορές στον Baudelaire και τον Nietzsche, κρατάει όμως το μεγαλύτερο μέρος από τα κεφάλαια για τον Zola, τον Ibsen, τον Tolstoi και βεβαίως τον Wagner. Εκεί διαβάζουμε ότι ο Wagner «φέρει μόνος αὐτὸς ἐπὶ τῶν ὤμων του φορτίον ἐκφυλισμοῦ»<sup>1478</sup> πολύ βαρῦ, καθὼς ἡ «Βαγνερολατρεία» αποτελεί την πιο διαδεδομένη και σοβαρὴ «ἐξ ὄλων τῶν πνευματικῶν ἀποπλανήσεων τῶν νεωτέρων χρόνων».<sup>1479</sup> Ἄν και υποστηρίζει πως ο εκφυλισμὸς του Wagner εἶναι περισσότερο διακριτὸς στα θεωρητικὰ του κείμενα (φέρνοντας ὡς κατ' ἐξοχὴν παράδειγμα τὴν θεωρία περὶ ἐνώσεως τῶν τεχνῶν, που κατὰ τον συγγραφέα πηγαίνει τὴν τέχνη πρὸς τα πίσω, και ὄχι πρὸς τα μπρος, και ὡς εκ τούτου εἶναι «ἰδιαίτατον τοῦ ἐκφυλισμοῦ χαρακτηριστικόν»,<sup>1480</sup> με ἀποτέλεσμα να θεωρεῖ ὅτι «τὸ μέλλον καλλιτέχνημα τοῦ [Wagner] εἶναι καλλιτέχνημα τοῦ παρελθόντος»),<sup>1481</sup> σε σχέση με τὴ μουσικὴ ο Nordau εντοπίζει τον εκφυλισμὸ τῆς βαγκνερικής δημιουργίας σε δύο κυρίως στοιχεῖα: τὴν «κυρίαν φράσιν» (Leitmotiv) και τὴν ἀτέρμονη μελωδία (σε δύο ἀπὸ τα βασικότερα δηλαδὴ χαρακτηριστικὰ τῆς μουσικῆς του γλώσσας). Ἡ ἀτέρμονη μελωδία «οὐδὲν ἄλλο εἶνε ἢ ἀποκύημα διανοίας ἐκφυλισμένης καὶ μουσικῆς μυστικοπαθείας» καθὼς «ἢ παντελῆς ἔκλυσις τῆς μορφῆς καὶ ἢ ἀπόσβεσις τῶν ὁρίων τῆς»<sup>1482</sup> οπισθοδρομοῦν ἀντὶ να οδηγούν μπροστὰ, ἐνὼ ἡ «κυρία φράσις» καθιστὰ τὴν μουσικὴ ἀκρόαση διανοητικὴ λειτουργία. (Ἄς σημειώσουμε ἐδῶ πως με τον ὄρο «κύρια φράσις» ἀπέδιδε τὴν γερμανικὴ λέξη «Leitmotiv» και ἡ Ἀθηναῖ Σερεμέτη στὴν μετάφρασή τῆς τῆς Ἱστορίας τῆς μουσικῆς του Lavoix fils, ὅπως εἶδαμε λίγο πρὶν). Δεν τυχαίως και ὁ Nordau εκφράζει ἡ ἀντίρρηση για τὴν περιγραφικὴ μουσικὴ, που για τον Nordau εἶναι εκφυλισμὸς καθὼς εκτρέπεται ἀπὸ τὴν φύση τῆς. Δεν εἶναι χωρὶς ἐνδιαφέρον το γεγονός ὅτι στους

<sup>1476</sup> Στις 5.1.1897, 12.1.1897, 19.1.1897, 26.1.1897, 3.2.1897), 3.4.1897, 18.5.1897, 25.5.1897, 9.6.1897, 15.6.1897, 22.6.1897, 29.6.1897, 7.7.1897 και 13.7.1897 στὴν εφημερίδα *Τὸ Ἄστυ* ἡ ἀναφορὰ στον Wagner στὶς 3.4.1897. Βλ. και *Ἐκφυλισμὸς, Κατὰ τὸν Max Nordau, Ὑπὸ Ἀγγέλου Βλάχου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῶν Καταστημάτων τοῦ «Ἄστεως» 1897*. Οἱ παραπομπές ἐδῶ θα γίνονται σε μεταγενέστερη ἐκδοσὴ του 1911. Για τὴν ἐπίδραση τῆς μετάφρασης του κειμένου στα ελληνικά ἀπὸ τον Βλάχο, βλ. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *ὁ.π.*, σ. 415-430.

<sup>1477</sup> Max Nordau, *Ἐκφυλισμὸς, Μετάφρασις Ἀγγέλου Βλάχου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκδοτικὸς Οἶκος Φέξη, 1911, Πρόλογος, δ'.*

<sup>1478</sup> *Ὁ.π.*, σ. 43.

<sup>1479</sup> *Ὁ.π.*, σ. 53.

<sup>1480</sup> *Ὁ.π.*, σ. 45.

<sup>1481</sup> *Ὁ.π.*, σ. 48.

<sup>1482</sup> *Ὁ.π.*, σ. 50.

αφορισμούς του Εβραίου ιατροφιλοσόφου, που ακολουθώντας τα ίχνη του δασκάλου του Cesare Lombroso, προσπάθησε να ερμηνεύσει την καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής του χρησιμοποιώντας τα ευρήματα της ψυχιατρικής, συνυπάρχουν ο Zola, ο Nietzsche και ο Wagner, βασικοί στόχοι και του Άγγελου Βλάχου.

Η κίνηση του Βλάχου να μεταφέρει στην γλώσσα μας το βιβλίο του Nordau δεν θα πρέπει, σε καμμία περίπτωση, να προσεγγίζεται ως μια έκφραση του θεωρούμενου αντιρομαντισμού του.<sup>1483</sup> Ο Άγγελος Βλάχος, κατά τη γνώμη μου,<sup>1484</sup> δεν ήταν αντιρομαντικός όπως εσφαλμένα έχει υποστηριχθεί ευρέως. Ήταν απλά οπαδός μιας συγκεκριμένης τάσης του όψιμου ρομαντισμού, που αντιτίθετο στην άκρατη αισθηματολογία, η οποία αποτελούσε χαρακτηριστικό μιας μόνο από τις τάσεις του πρώιμου ρομαντισμού. Ο Βλάχος ήταν οπαδός αυτού του ρομαντισμού που χαρακτήριζε και τον Γερμανό ποιητή Heinrich Heine. Στην πραγματικότητα ο Βλάχος απέρριπτε κάθε ακραία έκφραση ενός φαινομένου, γι' αυτό και απέρριπτε τον νατουραλισμό του Zola, που στην ουσία αποτελούσε την ακραία εξέλιξη του ρεαλισμού, τον οποίο αποδεχόταν ο Έλληνας λόγιος. Σε αυτό το πνεύμα της απόρριψης του ακραίου και της υπερβολής εντάσσεται το ενδιαφέρον του Βλάχου για τον Εκφυλισμό, αλλά και ο αντιβαγκνερισμός του.

---

<sup>1483</sup> Όπως υποστηρίζει ο Ματθιόπουλος (ό.π., σ. 417), παρασυρόμενος, πιθανόν, από τη μελέτη του Βουτουρή για τον Βλάχο (Π. Βουτουρής, «Άγγελος Βλάχος: "Φιλολόγος του μεσαίωνα" ή "θεμελιωτής";», εισαγωγικό σημείωμα στην έκδοση Άγγελος Βλάχος, *Διηγήματα, Κοινωνικαί εικόνες και μελέται*, φιλολογική επιμέλεια Π. Βουτουρής, Αθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 7-32), στην οποία και παραπέμπει στο σημείο αυτό. Τη θέση αυτή υποστήριξαν ο Παντελής Βουτουρής (ό.π.), ο Δημήτρης Αγγελάτος (*Πραγματικότης και ιδανικόν. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σ. 53), αλλά και η υπογράφουσα («Ο Άγγελος Βλάχος καὶ ἡ μουσικὴ», ό.π., σ. 30) πριν να ασχοληθεί εμβριθώς με το έργο του Βλάχου και παρασυρόμενη από τη θέση που υποστήριζαν όλοι σχεδόν οι μελετητές του. Η άποψη αυτή, που είχε εκφραστεί και παλαιότερα, ήδη από τον Παλαμά («Αντιρομαντικό Στάσιμο τοῦ ποιητικοῦ χοροῦ», *Ἄπαντα Η'*, σ. 503-518), και τον Αιμίλιο Χουρμούζιο («Ένας θεμελιωτής (Ο αντιρομαντικός τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα)», *Νέα Ἐστία ΜΣΤ'*, Ἀφιέρωμα στὸν Ἄγγελο Βλάχο, τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 14-34), δεν μπορεί να στηριχτεί πλέον, ειδωμένη από απόσταση χρονική, όπως προσπάθησα να δείξω στο κείμενό μου: Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Άγγελος Βλάχος: κλασικός ή ρομαντικός», *The Athens Review* 63 (Ιούνιος 2015), σ. 23-26.

<sup>1484</sup> Κουρμπανά, ό.π.

### 13. Ο Wagner στον αγώνα για τον δημοτικισμό. Ψυχάρης, *Για τὸ Ρωμαϊκό Θέατρο* (1901).

Το πιο ενδιαφέρον κεφάλαιο του νεοελληνικού βαγκνερισμού προέρχεται από έναν συγγραφέα του οποίου το όνομα έχει μείνει στην ιστορία για άλλους λόγους. Ο Γιάννης Ψυχάρης (1854-1929), ο σημαντικότερος αυτός γλωσσολόγος και φιλόλογος που έθεσε στόχο της ζωής του – και εν μέρει τον πέτυχε – να καθιερωθεί η επίσημη χρήση της δημοτικής γλώσσας, ήταν, όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, μεγάλος οπαδός του Wagner. Η σχέση του με το έργο του Γερμανού δημιουργού είχε πολλές διαστάσεις, η σημαντικότερη από τις οποίες, σχετίστηκε με την γλωσσική θεωρία του Ψυχάρη. Έτσι, δεν ήταν τόσο η θεώρηση του έρωτα και του θανάτου, που είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, και η οποία καθόρισε την ίδια του τη ζωή, ή η αξιοποίηση του *Leitmotiv* σε επίπεδο λογοτεχνικής αφήγησης, που θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, όσο η στενή σχέση της θεωρίας του για την δημοτική γλώσσα με τον βαγκνερισμό, που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, μια σχέση που είναι σχετική με την γενικότερη «μουσική» θεώρηση της γλώσσας.

Μετά από *Τὸ ταξίδι μου* (1888), το πρώτο μυθιστόρημα-μανιφέστο για τη γλώσσα και το πρώτο μυθιστόρημα στη δημοτική εν γένει, αλλά και το πολυσήμαντο, που θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, *Όνειρο τοῦ Γιαννίρη* (1897), σημαντικό σταθμό στην λογοτεχνική παραγωγή του Ψυχάρη, σε σχέση με τον γλωσσικό αγώνα, αποτέλεσε η έκδοση *Για τὸ Ρωμαϊκό Θέατρο* (1901). Σε αυτήν, ο Ψυχάρης δημοσίευε δύο θεατρικά έργα, ένα δράμα (τον *Κυρούλη*) και μία κωμωδία (τον *Γουανάκο*) σε δημοτική, βεβαίως, γλώσσα, ενώ πρότασε έναν εκτενή πρόλογο-μανιφέστο, στον οποίο το όνομα του Wagner εμφανιζόταν 4 φορές.

Η πρώτη αναφορά που συναντά εύκολα ο αναγνώστης (υπάρχει και ως τίτλος στα περιεχόμενα, καθώς το κάθε κεφάλαιο του 100 σελίδων προλόγου διαθέτει και αναλυτικά περιεχόμενα) είναι περισσότερο ενημερωτικού χαρακτήρα. Έτσι, στο τρίτο κεφάλαιο, όπου γίνεται λόγος για την κωμωδία, υπάρχει το υποκεφάλαιο: « Πῶς γελοῦσε ὁ Wagner». Εκεί, εξηγώντας πως ο σκοπός της κωμωδίας είναι να γελάει ο κόσμος, ο Ψυχάρης διηγούνταν πῶς, ενώ έγραφε το έργο γελούσε, και ο ίδιος, όπως είχε συμβεί και στον Wagner, την περίοδο που συνέθετε τους *Αρχιτραγουδιστές*: Ευρισκόμενος στο σπίτι μιας κυρίας, σκεπτικός και αμίλητος, ξαφνικά ξέσπασε σε δυνατά γέλια. Στην ερώτηση της κυρίας γιατί γελούσε, εκείνος αποκρίθηκε ότι σκεφτόταν πῶς θα έκανε μια σκηνή στους *Αρχιτραγουδιστές*, η οποία του φαινόταν τόσο αστεία, που δεν μπορούσε να κρατηθεί.<sup>1485</sup> Στο ίδιο ύφος κυμαίνεται και η αναφορά στον Λουδοβίκο Β' της Βαυαρίας, ο οποίος, σε αντιδιαστολή με τον αυτοκράτορα Γουλιέλμο (δηλαδή τον τότε αυτοκράτορα της Γερμανίας), έκανε κάτι που «θὰ μείνη ὅταν ὁ αὐτοκράτορας ὁ σημερινὸς θὰ σαπίζη στὰ χῶματα πὸ ἄρπαξε. Κάτι ἔκαμε πὸ θὰ δοξάση τη Γερμανία, περισσότερο ἀπὸ τὶς ἄρπαξιὲς τοῦ Γουλιέλμου. Ἐκαμε τὸ Wagner».<sup>1486</sup>

<sup>1485</sup> Ψυχάρης, *Για τὸ Ρωμαϊκό Θέατρο*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας, 1901, σ. 56.

<sup>1486</sup> *Ο.π.*, σ. 19.

Πιο ενδιαφέρουσες και ουσιαστικές είναι οι άλλες δύο αναφορές στον Γερμανό καλλιτέχνη, οι οποίες δείχνουν και το μέγεθος του θαυμασμού του Ψυχάρη για τον Wagner. Μιλώντας για την ποίηση, της οποίας η αξία δεν υπάρχει μόνο στους μεγάλους και ξακουστούς δημιουργούς, αλλά και στους πιο απλούς ανθρώπους, στην ψυχή του λαού, σημειώνει:

Λάθος μεγάλο να θαρρώ κανείς πως ή ποίηση ενός λαού φαίνεται μόνο και μόνο από τους τυπωμένους του, από τους δημοσιευμένους στίχους, από τους γνωστούς. Η αληθινή ποίηση είναι μέσα στον άνθρωπο, στην ψυχή του μέσα, κ' ή ψυχή, σὰ δὲν τὴ δείχνουνε τὰ βιβλία, σὰ δὲν τὴν φανερώνει τὸ μελάνι τοῦ τυπογράφου, τὴ φανερώνει κάποτες, πολὺ πιὸ σωστὰ ἢ γλώσσα. [...] Ὅταν κανείς μιλεῖ γιὰ τὴν ποίηση ἑνὸς λαοῦ, γιὰ τὴν ποίηση τοῦ Γερμανοῦ, πού λέμε, δὲν βάζει μονάχα μὲ τὸν νοῦ του Wagner καὶ Goethe.<sup>1487</sup>

Το όνομα του Wagner μπαίνει δίπλα σε εκείνο του Goethe ως προς την ποιητική δημιουργία στην γερμανική γλώσσα, δηλαδή, ο Wagner τοποθετείται στην υψηλότερη βαθμίδα της γερμανικής ποίησης. Ταυτόχρονα στο απόσπασμα αυτό κατατίθεται η θέση του Ψυχάρη για την «αληθινή ποίηση», η οποία βρίσκεται μέσα στην ανθρώπινη ψυχή, που συχνά είναι η γλώσσα που την φανερώνει, και η γλώσσα είναι πρωτίστως ήχος. Ὅπως θα σημείωνε κάποια χρόνια αργότερα: «Γλώσσα τὰ τυπωμένα δὲν εἶναι, ἀπαράλλαχτα ὅπως ἡ μουσική πού ὅσο δὲν παίζεται, δὲν ὑπάρχει».<sup>1488</sup> Για τον Ψυχάρη η γλώσσα, όπως και η μουσική είναι ακούσματα, ήχοι, και, όπως θα δούμε, αυτή η θέση του επηρέασε βαθιά και την διαμόρφωση της θεωρίας του για τον δημοτικισμό. Ο γραπτός λόγος είναι όπως η παρτιτούρα, μια συμβατική αποτύπωση της γλώσσας ή της μουσικής για λόγους πρακτικούς. Η παρτιτούρα όμως δεν είναι μουσική. Μουσική είναι η άυλη ερμηνεία της. Το γραπτό κείμενο για τον Ψυχάρη είναι μια παρτιτούρα, που προσπαθεί να αποτυπώσει με ακρίβεια την ηχητική της διάσταση, δηλαδή την πραγματική γλώσσα (εξού και η καθιέρωση, π.χ. του «φ» και του «χ» αντί του «υ» στον δίφθογγο «ευ»).

Για τον λόγο αυτόν ο Ψυχάρης εκτιμούσε ιδιαίτερα τον Wagner και το έργο του. Γιατί ο Wagner είδε την μουσική και τη γλώσσα σαν ένα πράγμα, έγραψε μουσική ακολουθώντας τη γλώσσα, προσπάθησε να αποδώσει με τις νότες το περιεχόμενο των στίχων, προσπάθησε να φέρει κοντά το σημαίνον (το σύμβολο) με το σημαινόμενο (το συμβολιζόμενο). Έκανε με τη μουσική του αυτό που στην ποίηση λέμε κρατυλισμό (την γειννίαση ή ταύτιση σημαίνοντος και σημαινομένου). Στην πραγματικότητα, η γλωσσική θεωρία του Κρατύλου τοποθετεί στην υψηλότερη μορφή ποιητικότητας στην ταύτιση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο (δηλαδή, την δημιουργία της αίσθησης ότι η αυθαίρετη, στην πραγματικότητα, σχέση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο δεν είναι συμβατική, αλλά η λέξη και το αντικείμενο ή η έννοια στην οποία αναφέρεται η λέξη πλησιάζουν μεταξύ τους). Στην περίπτωση

<sup>1487</sup> Ο.π., σ. 37.

<sup>1488</sup> Ψυχάρης, *Μεγάλη Ρωμαϊκή Έπιστημονική Γραμματική*, Α' Έν Αθήναις, Έλευθερουδάκης, 1929, σ. 124.



της όπερας η γειτνίαση, ή ταύτιση, αφορά τη σχέση της μουσικής με το διανοητικό περιεχόμενο των λέξεων, ενώ στην περίπτωση της γλώσσας ήταν η γειτνίαση ή ταύτιση του ήχου της λέξης με το διανοητικό της περιεχόμενο. Ο Wagner επέμεινε πάρα πολύ στην συγγένεια αυτή της ποίησης με την μουσική και για τον Ψυχάρη, που η γλώσσα ήταν ήχος, μουσική, ο Wagner έδινε το ιδανικό παράδειγμα, γι' αυτό και στον πρόλογο *Για τὸ Ρωμαϊκό Θέατρο* σημείωνε πως ο Wagner «ἀξίζει ὡς καὶ στήν Ἑλλάδα νὰ περάσει γιὰ πιὸ ἀοίδιμος κι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Κοραῆ»,<sup>1489</sup> ενώ, ὅπως ἔγραφε σε μια επιστολή του στον Εφταλιώτη για το γλωσσικό ζήτημα, το θέμα ήταν «νὰ τὸ ξαναχύση κανεὶς τὸ σύστημα ὅλως διόλου, νὰ γίνη ἄλλο προῶμα, μὲ σκοπὸ καὶ μὲ θέληση – ὅπως στὴ μουσική του τὸ κάμε κι ὁ Wagner [...]».<sup>1490</sup>

---

<sup>1489</sup> «Εἶναι φυσικά του καμωμένος καὶ γιὰ τὴ μουσική [ο γερμανικὸς λαός], φτάνει κανεὶς νὰ πεῖ τὰ ὀνόματα τοῦ Weber, τοῦ Schumann, τοῦ Schubert καὶ τοῦ Wagner, τοῦ Wagner ποὺ ἀξίζει ὡς καὶ στήν Ἑλλάδα νὰ περάσει γιὰ πιὸ ἀοίδιμος κι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Κοραῆ», Ψυχάρης, *Για τὸ Ρωμαϊκό Θέατρο*, ὁ.π., σ. 33.

<sup>1490</sup> Επιστολή του Ψυχάρη προς τον Εφταλιώτη, με ημερομηνία 1.8.1899 (Καρατζᾶς, *Καψωμένος*, ὁ.π., σ. 183-186: 184).

#### 14. Ο Wagner στην πρώτη διδακτορική διατριβή Έλληνα συγγραφέα. *Georg Wrassivanopoulos, Richard Wagner und die Antike (1905).*

Παρότι βρίσκεται χρονικώς εκτός των ορίων της διδακτορικής αυτής έρευνας, κρίθηκε σκόπιμο να γίνει μια μικρή αναφορά στο πρώτο διδακτορικό που έγινε για το έργο του Richard Wagner από Έλληνα μελετητή, καθώς μάλιστα η απόκλιση αυτή δεν ξεπερνά τα δύο έτη, ενώ η ενασχόληση του συγγραφέα με το έργο του Wagner, έτσι ώστε να έχει υποστηρίξει το διδακτορικό του το 1905, δεν θα μπορούσε παρά να βρίσκεται χρονικά εντός των χρονικών ορίων της διατριβής μου.

Και βέβαια δεν είναι τυχαίο πως η πρώτη διδακτορική έρευνα με ελληνική υπογραφή, που αφορούσε τον Wagner ήταν σχετική με την Αρχαία Ελλάδα. Ο Γεώργιος Βρασιβανόπουλος (1870-μετά το 1922) ήταν γεννημένος στη Βάρνα αλλά, όπως σημειώνει ο ίδιος στο βιογραφικό του σημείωμα που συνοδεύει το διδακτορικό του,<sup>1491</sup> ήταν «Έλλην-καθολικός» («griechisch-katholisch»). Σύμφωνα με το ίδιο σημείωμα, ξεκίνησε τις εγκύκλιες σπουδές του στην Βάρνα και τις ολοκλήρωσε στην Αθήνα (στο πρώτο γυμνάσιο Αθηνών), όπου και σπούδασε κλασική φιλολογία (στο Πανεπιστήμιο Αθηνών). Στη συνέχεια πήγε για μεταπτυχιακές σπουδές φιλοσοφίας και αισθητικής στη Γερμανία (στην Ιένα και το Ερλάγκεν). Αυτό που δεν αναφέρει ο Βρασιβανόπουλος στο βιογραφικό που υπέγραφε ο ίδιος εν έτει 1905, είναι πως το ακαδημαϊκό έτος 1891-92 είχε γραφτεί στο Ωδείο Αθηνών στο μάθημα της χορωδίας και δήλωνε 24 ετών (άρα θα είχε γεννηθεί το 1867, καθώς η ημερομηνία εγγραφής, άρα και δήλωσης ηλικίας, ήταν 28 Σεπτεμβρίου 1891) και στο θρήσκευμα ορθόδοξος. Πατρίδα είχε δηλώσει τη Βάρνα, απασχόληση, φοιτητής φιλολογίας και διεύθυνση κατοικίας οδ. Μαντζάρου 4.<sup>1492</sup> Η μικρή απόκλιση στο έτος γέννησης, που προκύπτει αλλά και η διαφορά στο δόγμα δεν θα πρέπει να μας απασχολήσουν ιδιαίτερα. Το μεν πρώτο ήταν κάτι το αρκετά συνηθισμένο (στα μαθητολόγια του Ωδείου η απόκλιση μέχρι και τρία χρόνια συναντάται συνεχώς), ενώ η δήλωση «ορθόδοξος» στην Αθήνα και «καθολικός» για τη Γερμανία θα μπορούσε να εξυπηρετεί μονάχα θέματα πρακτικής διευκόλυνσης. Εκείνο που έχει σημασία, εν προκειμένω, είναι το γεγονός ότι ο Βρασιβανόπουλος είχε εκδηλώσει το ενδιαφέρον του για τη μουσική πριν φύγει για τη Γερμανία, και είναι κάτι περισσότερο από βέβαιο ότι θα είχε έρθει σε επαφή με την μουσική του Wagner από τα χρόνια αυτά ή και νωρίτερα, στο πλαίσιο των ωδειακών μαθημάτων του, αλλά και της μουσικής ζωής της Αθήνας της εποχής (βλ. σχετικά το τέταρτο κεφάλαιο).

Ο Βρασιβανόπουλος θα πρέπει να έζησε αρκετά χρόνια στη Γερμανία πριν συγγράψει τη διατριβή του, την οποία κατέθεσε στο Πανεπιστήμιο της Ερλάγκης και η οποία εκδόθηκε στο Bayreuth. Μάλιστα, έναν χρόνο μετά, το κείμενο αυτό δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στο *Bayreuther Blätter*.<sup>1493</sup> Η 95 σελίδων έρευνα του

<sup>1491</sup> Το βιογραφικό βρίσκεται στην τελευταία σελίδα του διδακτορικού που είναι χωρίς αρίθμηση ([σ. 95]).

<sup>1492</sup> Εύρετήριο Αρχένων Μαθητών, Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, σχολικό έτος 1891-92 με αύξοντα αριθμό 111.

<sup>1493</sup> Michael Saffle, *Richard Wagner. A guide to research*, New York & London, Routledge, 2002, σ. 367.

Βρασιβανόπουλου χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο εξετάζεται η κλασική παιδεία του Wagner. Στο δεύτερο η αισθητική της αρχαίας Ελλάδας και η θέση του Wagner απέναντί της. Ακολουθεί η αισθητική του Γερμανού συνθέτη και τα σχόλιά του απέναντι στον Πλάτωνα και τον Όμηρο. Το κεφάλαιο 4 αφιερώνεται στη σχέση του Wagner με τον Αριστοτέλη και καταλαμβάνει το 1/3 σχεδόν της διατριβής, ενώ τα υποκεφάλαιά του είναι πολύ αναλυτικά. Εκεί εξετάζονται ξεχωριστά το δράμα, ο μύθος, το ήθος, το έλεος, η διάνοια, η όψις, η λέξις και η μελοποιΐα. Το πέμπτο και πιο ενδιαφέρον κεφάλαιο εξετάζει τη σχέση του Wagner με τον Αισχύλο, αλλά και με τους Feuerbach και Schopenhauer. Στους 32 τίτλους της γερμανόφωνης, κατά κύριο λόγο, βιβλιογραφίας συναντούμε και την *Ελληνική Γραμματολογία* του Γεωργίου Μιστριώτη.

Το βιβλίο του Βρασιβανόπουλου βρίσκεται πλέον στην διεθνή βαγκνερική βιβλιογραφία. Στην πρόσφατη έκδοση σημειώνεται πως η μελέτη αυτή είναι ένα από τα πρωιμότερα εκτενή πονήματα για το ζήτημα της σχέσης του Wagner με την αρχαία Ελλάδα, και επισημαίνεται ιδιαίτερος το γεγονός ότι κατά τον Βρασιβανόπουλο, το *Δαχτυλίδι* αποτελεί την απόδειξη της φιλοσοφικής ανάγνωσης του μύθου αλλά και αριστοτελικής προσέγγισης του δράματος από την πλευρά του Wagner.<sup>1494</sup>

Δεν είναι χωρίς σημασία ότι το ενδιαφέρον του Βρασιβανόπουλου για τον Wagner διατηρήθηκε για πολλά χρόνια μετά από τη σύνθεση της διατριβής του, καθώς τον Δεκέμβριο του 1921 τον συναντούμε στην Αθήνα να δίνει διαλέξεις για αυτό το θέμα ακριβώς: «Ο κ. Γ. Βρασιβανόπουλος, διδάκτωρ τῆς Φιλολογίας καὶ τῆς Αἰσθητικῆς, θὰ ὁμιλήσῃ σήμερον τὴν 7<sup>ην</sup> μ.μ. εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Ὀδεῖον μὲ θέμα " Ὁ Βάγγερ καὶ ὁ ἑλληνικὸς κόσμος"». <sup>1495</sup> Δύο μήνες αργότερα ο Βρασιβανόπουλος έκανε αίτηση προς το Ὀδεῖο Αθηνῶν να του παραχωρηθῆ ἡ αἴθουσα εκδηλώσεων για να δώσει διαλέξεις για τη μουσική. <sup>1496</sup>

\*\*\*

Σε μια συνοπτική αποτίμηση της παρουσίας του Wagner σε εκδόσεις της εποχής, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως και εδώ, όπως και στον Τύπο, παρατηρείται μια εξέλιξη και ωρίμανση του φαινομένου. Από τις απλές αναφορές σε μη μουσικολογικά κείμενα (όπως το Ομηρικό Ζήτημα από τον Άγγελο Βλάχο του 1866) πηγαίνουμε σε πιο εξειδικευμένες, όπως η αναφορά στο πρώτο μουσικολογικό εγχειρίδιο για την όπερα (του Φουστάνου), στην πρώτη Ιστορία της Μουσικής στα ελληνικά (του Lavoix σε μετάφραση της Αθηνάς Σερεμέτη), στο λήμμα στην πρώτη ελληνική εγκυκλοπαίδεια (του Βιζυηνού) και βέβαια στη μονογραφία της Μηνιάτη και το διδακτορικό του Βρασιβανόπουλου (που φέρουν και το όνομα του Wagner στον τίτλο τους). Αλλά και οι επανερχόμενες αναφορές σε βιβλία που

<sup>1494</sup> Jason Geary, *The Politics of appropriation. German Romantic Music and the Ancient Greek Legacy*, New York & Oxford, Oxford University Press, 2014, σ. 197.

<sup>1495</sup> «Διαλέξεις», *Εσπερινή*, 20.12.1921, πρβλ. και «Διαλέξεις», *Πολιτεία*, 20.12.1921.

<sup>1496</sup> «Αἴτησις Γεωργίου Βρασιβανοπούλου, καθηγητοῦ». Αρχεῖο Ὀδείου Αθηνῶν. Φάκελος Εἰσερχομένων 1922.

αφορούν την Βυζαντινή Μουσική αλλά και την αρχαία ελληνική και τη σχέση τους με τη μουσική του Γερμανού συνθέτη, που ξεπερνούν κατά πολύ τα καθαρώς μουσικολογικά ζητήματα, και υπεισέρχονται σε χώρους που αφορούν περισσότερο την ιδεολογία, έχουν τη δική τους βαρύτητα. Τέλος, οι απόψεις του Ψυχάρη για την γλώσσα και τη μουσική και οι οφειλές του στον Wagner θα πρέπει να θέσουν το γλωσσικό ζήτημα σε άλλη βάση, καθώς ακόμη και στο θέμα του δημοτικισμού, όπως φαίνεται, ο Wagner άφησε το στίγμα του.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. Επιρροή στη Λογοτεχνία

«Ο Wagner έχει επηρεάσει όσο κανένας άλλος δημιουργός την κουλτούρα της εποχής μας»<sup>1497</sup> έγραφε ο διαπρεπής μελετητής του Γερμανού δημιουργού, Bryan Magee, το 1968, και πράγματι, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς πώς θα ήταν η μουσική δημιουργία, αλλά και η ποίηση, η δραματολογία, η πεζογραφία, η θεατρική πράξη, ακόμα και οι εικαστικές τέχνες, χωρίς την μεσολάβηση του έργου – μουσικού και θεωρητικού – του Richard Wagner. Μετά τη μουσική, ο χώρος στον οποίο εντοπίζεται εντονότερη η επιρροή του Γερμανού δημιουργού είναι εκείνος της λογοτεχνίας. Οι απόψεις του Wagner για τη σχέση της μουσικής με την ποίηση, το συνολικό έργο τέχνης, την ατέρμονη μελωδία, αλλά και τη χρήση εξαγγελτικών μοτίβων τροφοδότησαν τη λογοτεχνική πέννα πολλών δημιουργών, όχι μόνο από τον κύκλο των Γάλλων Συμβολιστών, οι οποίοι βρήκαν στον Wagner το ιδανικό τους πρότυπο – εξέδωσαν άλλωστε και περιοδικό αφιερωμένο σε αυτόν, τη *Revue Wagnérienne* (1885) – αλλά και από όλη την σύγχρονη με τον συνθέτη, αλλά και μεταγενέστερη λογοτεχνική οικογένεια. Ο μοντερνισμός των James Joyce, T.S. Eliot, Thomas Mann και Marcel Proust χρωστάει πολλά στον Γερμανό δημιουργό, ενώ όλο και πληθαίνουν οι εργασίες που εντοπίζουν βαγκνερικές επιρροές στην παγκόσμια λογοτεχνία.<sup>1498</sup> Στο κλασικό, πλέον, βιβλίο του, *Wagner and literature*, ο Raymond Furness, εξηγούσε, συνοπτικά, έναν από τους λόγους της εκτεταμένης επιρροής του Wagner στον χώρο της λογοτεχνίας:

Η μοναδική φύση της μουσικής του Wagner, η τεράστια ικανότητά της να συμπυκνώνει σε λίγα μέτρα τις βαθύτερες συναισθηματικές και ψυχολογικές εμπειρίες και οι ατελείωτες αρμονικές και ορχηστρικές μεταπλάσεις αυτών των

<sup>1497</sup> Bryan Magee, *Aspects of Wagner*, Revised and enlarged edition, Oxford, Oxford University Press, 2009, σ. 56 (α' έκδοση: 1968).

<sup>1498</sup> Ενδεικτικά αναφέρω μόνο κάποιους σχετικά πρόσφατους τίτλους: Timothy Martin, *Joyce and Wagner. A study of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, Zack Bowen, «Libretto for the Hibernian Meistersinger: *Ulysses* as Opera», *Papers on Joyce* 10/11 (2004-2005), σ. 57-70, Reed Way Danenbrock, «Mozart contra Wagner: The Operatic Roots of the Mythic Method», *James Joyce Quarterly* vol. 27, No. 3 (Spring 1990), σ. 517-531 (διαθέσιμο ηλεκτρονικά και στο: <http://www.jstor.org/stable/25485059>, τελευταία πρόσβαση: 9.10.2011), William Blissett, «Wagner in *The Waste Land*», Jane Campbell-James Deyle (eds.), *The Practical Vision: Essays in English literature in honour of Flora Ray*, Waterloo / Onrtarop, Wilfrid Laurier University Press, 1978, σ. 71-85, Philip Waldron, «The Music of Poetry: Wagner in *The Waste Land*», *Journal of Modern Literature*, XVIII, 4 (Fall 1993), σ. 421-434, Regina F. Compton, «He do the Police to the Tune of a Valkyrie», Master of Music, University of Cincinnati, June 2010, Cesare Cases «Grande e piccolo: Wagner come rappresentante dell'Ottocento in Thomas Mann», Giuseppe Bevilacqua (cura), *Parole e Musica, L'Esperienza Wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, Civiltà Veneziana, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, σ. 87-96, François Sabatier, «La musique dans *À la recherche du temps perdu*», *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust*, [France], Fayard, 2004, σ. 589-692, Benedict Taylor, «The Promise of Happiness: Saint-Saëns's Violin Sonata No. 1 and Proust's *petite phrase*» Conference on Music Literature, Historiography and Aesthetics at the Institute of Musical Research, School of Advanced Studies, University of London (17-18 July, 2014).

«οχημάτων των συναισθημάτων», ή των καθοδηγητικών μοτίβων, άσκησαν τόσο καταλυτική επιρροή στην λογοτεχνία, καθώς μπορούσαν να δημιουργηθούν ψυχολογικές αναφορές, συσχετισμοί και αλληλεξαρτήσεις μεταξύ πλειάδας εικόνων και συμβόλων.[...] Για να θεωρήσουμε ότι ένα ποίημα, ή και ένα μυθιστόρημα, είναι μουσικό, κατά την βαγκνερική έννοια, δεν σημαίνει ότι έχει απλά μια αναφορά σε ένα μουσικό έργο, ή ότι η μουσική και ρυθμική αντήχηση των λέξεών του ενδυναμώνει το διανοητικό του νόημα, αλλά ότι η χρήση του λογοτεχνικού *Leitmotiv* ενισχύει την ποιότητα του συναισθήματος με την επανάληψη, ενοποιώντας τα διαφορετικά μέρη της σύνθεσης και συσχετίζοντας τα διάφορα μέρη σε ένα όλον.<sup>1499</sup>

Η ελληνική περίπτωση έχει να δώσει διαπρεπή, αλλά και πολύ πρώιμα παραδείγματα επιρροής και αφομοίωσης του βαγκνερικού παραδείγματος (ειδικά σχετικά με την χρήση και λειτουργία του *Leitmotiv*). Η ελληνική ποιητική, δραματουργική, και κυρίως πεζογραφική παραγωγή του τελευταίου τέταρτου του 19<sup>ου</sup> αιώνα κατέθεσε τον δικό της οβολό στο πλούσιο σεντούκι του βαγκνερισμού. Η παρουσίαση που ακολουθεί δεν είναι εξαντλητική των έργων που εμπνεύστηκαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο από τον Wagner, είναι όμως ενδεικτική του εύρους και της σημασίας του. Ειδικά η περίπτωση της πεζογραφίας αλλάζει στον παγκόσμιο χάρτη των βαγκνερικών σπουδών, καθώς, ο ελληνικός οβολός αποδεικνύεται τόσο σπάνιος όσο και πολύτιμος.

---

<sup>1499</sup> Raymond Furness, *Wagner and Literature*, New York, Manchester University Press, 1982, σ. 7.

## 1. Ποίηση

Την πρώτη εμφάνιση του ονόματος του Wagner σε ελληνικό ποίημα την οφείλουμε στον Άγγελο Βλάχο. Ο Έλληνας λόγιος και ποιητής που δεν συμπάθησε ποτέ τον Wagner και το έργο του, ήταν ο πρώτος που συνέταξε θεωρητικό κείμενο για αυτόν, αλλά και ο πρώτος που συνέθεσε ποίημα, εμπνευσμένο από τη μουσική του. Αν και σατιρικό, το ποίημα έχει ιδιαίτερη αξία, καθώς δίνει την αίσθηση που είχε ένας ακροατής στα 1860 που άκουγε για πρώτη φορά μουσική του Wagner. Κάτι λιγότερο από τριάντα χρόνια αργότερα (στις αρχές του 1887), ο Αριστομένης Προβελέγγιος και ο Γεώργιος Δροσίνης έγραψαν με διαφορά ολίγων εβδομάδων από μια ελληνική εκδοχή του μύθου του Ιπτάμενου Ολλανδού. Στο τέλος του αιώνα, το 1898, μια παράσταση του *Lohengrin* στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου ενέπνευσε στον Κ.Π. Καβάφη δύο ποιήματα στα οποία, εκτός από τον βαγκνερικό μύθο, εμφανίζεται σε πρωτογενές επίπεδο και το βαγκνερικό Leitmotiv. Ενώ ακριβώς πάνω στο γύρισμα του αιώνα, ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, πριν να γίνει ο Γάλλος Nicolas Ségur, έγραψε ένα «Άσμα άσμάτων», στο οποίο η ιστορία του Σολομώντος περιπλεκόταν με το πνεύμα του *Tannhäuser* αλλά και του *Τριστάνου και Ιζόλδης*. Καμμία από τις πέντε αυτές ποιητικές συνδιαλέξεις με το έργο του Wagner δεν φαίνεται να σχετιζόταν με το κίνημα του γαλλικού ποιητικού συμβολισμού (ένα κίνημα που επηρέασε πολλούς Ευρωπαίους, αλλά και Έλληνες ποιητές, αργότερα), αλλά αποτελούσε μια άμεση, αδιαμεσολάβητη, επιρροή του έργου του Wagner στην ποιητική ευαισθησία των Ελλήνων δημιουργών.

### 1. Άγγελος Βλάχος.

«Τῷ μουσικῷ Βάγνερ μετὰ δῖωρον ἀκρόασιν μουσικῆς του» (1866).

Στην ελληνική περίπτωση, οι απαρχές του Βαγκνερισμού τοποθετούνται στα 1863 όταν ο ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, μεταφραστής, διπλωμάτης, ερασιτέχνης μουσικός, αλλά, κυριότερα, κριτικός Άγγελος Βλάχος δημοσίευσε το δοκίμιο «Ο Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις», γνωρίζοντας στο ελληνόφωνο αναγνωστικό κοινό σε τί συνίστατο η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα του Γερμανού μουσουργού. Στον Άγγελο Βλάχο όμως οφείλουμε και το πρώτο ελληνικό ποίημα εμπνευσμένο από το έργο του Wagner, ένα ποίημα που παρότι αναδεικνύει βασικά τη σατιρική φλέβα του Βλάχου, δεν παραλείπει να παραθέσει και κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της βαγκνερικής ιδιοσυστασίας. Το ποίημα, που έχει τίτλο «τῷ μουσικῷ Βάγνερ», και συνετέθη στη Δρέσδη το 1862, προφανώς μετά από σχετική συναυλιακή εμπειρία του ποιητή («μετὰ δῖωρον ἀκρόασιν μουσικῆς» του όπως δηλώνει ο υπότιτλος του ποιήματος), δημοσιεύθηκε στην Αθήνα το 1866, στη συλλογή «Ἐκ τῶν ἐνόνητων». Το παραθέτω ολόκληρο:

Μὰ τὸν Θεόν! ἂν μουσικὴ ὁ πάταγος καλῆται,  
 Ἄν ἡ παράφωνος μιγὴ ἄλλοπρασάλλων κρότων  
 Ὡς ἄρμονία σήμερον τερπνὴ χειροκροτῆται,  
 Πρὸς ἅγιον μαρτύριον τῶν δυστυχῶν μας ὧτων,  
 Ἄν τῶν γαλῶν αἰ μουσικαὶ κραυγαὶ εἰς τοὺς ὀρόφους  
 Πρόκειται νὰ διαδεχθοῦν μὲ γρουλλισμοὺς καὶ ψόφους  
 Τῆς μελωδίας τὴν φωνήν, τὴν γλῶσσαν τῶν ἀγγέλων,  
 Καὶ μουσικὴ νὰ βαπτισθῆ, ἢ ἄλλως ἀηδία...  
 Ὡ! τότ' ἄς λείψ' ἢ μουσικὴ, θὰ κράξω, μὰ τὸν Δία,  
 (Συγγνώμης σᾶς παρακαλῶ ὁ ὄρκος μου ἄς τύχη·  
 εἶνε εἰδωλολατρικός, πλὴν τὸν ζητοῦν οἱ στίχοι)  
 εἰς τὸν διάβολον αὐτὴν καὶ τὰς κραυγὰς τῆς στέλλων.  
 Διότι – τέλος – κάλλιον τὰ ὦτά μου νὰ ἔχω,  
 Παρὰ κωφὸς βαγνεριστὴς τὰς ἀγνιὰς νὰ τρέχω!  
 – Ὡ Βάγνερ! τί σοὶ ἔπταισε τὸ δυστυχές μας γένος,  
 εἰς τί τῶν ἀγαθῶν βροτῶν ἡμάρτησαν τὰ πλήθη,  
 Κ' ἔχυσες κατ' αὐτῶν βαρὺ τὸ μουσικόν σου μένος,  
 Καὶ ἡ σοφὴ σου κεφαλὴ πικρὰ ἐξεδικήθη;  
 εἰς τί ἐν παραδείγματι, ἐγώ, ἀθῶος ξένος,  
 Ἐπταισα καὶ τὸ δυστυχές μου οὖς ἐτιμωρήθη,  
 Ἀντὶ τῶν δεκαπέντε μου ὠραίων γροσικίων,  
 Ὡν αἰ ἐπάργυροι μορφαὶ γλυκὺ μοὶ ἐμειδίω,  
 Ν' ἀκούσῃ δύο συνεχεῖς ἀτελευτήτους ὥρας  
 Τῆς σεβαστῆς σου κεφαλῆς τὰς μουσικὰς πληθῶρας,  
 Καὶ μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, ἀφοῦ – ὦ θεία δίκη!  
 Τὸ δυστυχές μου ἔτι οὖς εἰς τὸ παρὸν ἀνήκει;  
 Γράφεις, ὡς λέγεις, μουσικὴν διὰ τὸ μέλλον μόνον·  
 Πλὴν τότε θάψε τὴν λοιπόν, κρύψε τῶν παραφῶνων  
 Ἀρμονιῶν σου τὰ μακρὰ ἀπέραντα βιβλία,  
 Καί, ἂν ποτ' ἀναζήσωσι καὶ εὐρωσιν ὠτία  
 Ἐκφυλλισθέντα ἐντελῶς καὶ πρὸς τὸ μέλος ξένα,  
 Ἡ κἂν μὲ τύμπανον τραχὺ καλῶς ὠχυρωμένα,  
 Ἄς ζήσουν, ἄς εὐφημισθοῦν – δὲν θὰ τ' ἀκούουν τότε  
 Ὅσοι τῆς ἄρμονίας σου δὲν εἶνε θιασῶται.<sup>1500</sup>

Ὅπως εἶδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, στον Ἄγγελο Βλάχο δεν ἄρεσε το ἔργο του Wagner κυρίως ἐπειδὴ δεν ταίριαζε στην αισθητικὴ του. Ταυτίζοντας τον βαγνερισμό με ἓνα εἶδος ακραίου μουσικοῦ νατουραλισμοῦ, ο Βλάχος επέκρινε το ἔργο του Γερμανοῦ δημιουργοῦ ἀπὸ τα πρώτα χρόνια τῆς γνωριμίας του με αὐτό,

<sup>1500</sup> Ἄγγελος Βλάχος, «Τῷ μουσικῷ Βάγνερ (μετὰ δῶρον ἀκρόασιν μουσικῆς του)», *Ἐκ τῶν Ἐνότων, Λυρικὰ Ποιήματα βραβευθέντα ἐν τῷ ποιητικῷ διαγωνισμῷ τοῦ 1866, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Κτενᾶ καὶ Σούτσα, 1866, σ. 159-160.*



μέχρι και το τέλος της ζωής του. Η κρίση μας για την θέση του Βλάχου απέναντι στη μουσική του Wagner δεν θα πρέπει να πραγματοποιηθεί με τα αυτιά της σημερινής εποχής, δηλαδή μιας εποχής, που η μουσική γλώσσα έχει προχωρήσει πολύ μετά τον Wagner, αλλά και το ηχητικό σύμπαν του σημερινού ανθρώπου είναι τελείως διαφορετικό από εκείνο του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Όταν πρωτοάκουσε ο Βλάχος αποσπάσματα από βαγκνερική μουσική, η ίδια η έννοια της μουσικής ήταν διαφορετική. Η καθημερινότητα ήταν ηχητικώς διαφορετική. Δεν υπήρχε ο θόρυβος που κατακλύζει την εποχή μας, ούτε η συνεχής παρουσία της μουσικής, στην οποία ζει κανείς σήμερα, εκών άκων. Η ζωή τότε ήταν πολύ πιο σιωπηλή. Η μουσική ήταν κάτι που ακουγόταν μόνο με φυσικό τρόπο, καθώς δεν υπήρχαν μηχανήματα αναπαραγωγής ήχου, και άρα η έντασή της ήταν, εκ των πραγμάτων πολύ χαμηλότερη απ' ό,τι στις μέρες μας. Σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να φανταστούμε και τον ακροατή μιας συναυλίας (και όχι μιας παράστασης, που περιέχει και την έννοια της μέθεξης) με βαγκνερική μουσική. Και κυρίως, αυτή είναι η αξία του ποιήματος για μας σήμερα. Η οπτική (ή, μάλλον, η ακουστική) ενός ανθρώπου της εποχής, μπρος σε κάτι τόσο διαφορετικό, που μπορεί να κάνει έναν ακροατή της εισαγωγής από τον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, να μιλήσει για «φασαρία». Ή, όπως καλύτερα, το διατυπώνει ο ίδιος ο ποιητής : «Καὶ μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, ἀφοῦ – ὦ θεῖα δίκη! / Τὸ δυστυχές μου ἔτι οὖς εἰς τὸ παρὸν ἀνήκει;».

## 2. Αριστομένης Προβελέγγιος «Ο κατηραμένος ναύτης» (1887).

Όπως είδαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια, τον Φεβρουάριο του 1887 έλαβε χώρα στον Παρνασσό μια «ποιητική έσπερίς», στην οποία ο Αριστομένης Προβελέγγιος απήγγειλε

τὸ ἐπικολυρικὸν αὐτοῦ ποίημα «Ὁ κατηραμένος ναύτης», ὅπερ ἐνεπνεύσθη ἐν μέρει ἐκ τῆς γερμανικῆς παραδόσεως, τῆς γνωστῆς ὑπὸ τοῦ τίτλου «Ὁ ἱπτάμενος Ὀλλανδός», ἐφ' ἧς ἐμελοποίησεν ὁ Βάγνερ, διετύπωσεν ὅμως ἐπὶ τὸ ἑλληνικότερον μετὰ περιπαθείας καὶ χάριτος [...].<sup>1501</sup>

Αν και το δημοσίευμα της *Ἐφημερίδος* (που συνέχιζε με παράθεμα μέρους του ποιήματος) μιλά για απαγγελία ολόκληρου του ποιήματος, αλλά και στην επετηρίδα του Παρνασσού της εποχής εκείνης καταγράφεται ότι ο ποιητής διάβασε το ποίημά του αυτό,<sup>1502</sup> είναι μάλλον πιθανότερο ο Προβελέγγιος το βράδυ της 24<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου να απήγγειλε μέρος από το, χιλίων και πλέον στίχων, ποίημά του εμπνευσμένο από τον βαγκνερικό μύθο. Είναι γνωστό πως ο Προβελέγγιος απήγγειλε πολύ ωραία, όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, ο Γερμανός ηθοποιός Ernst von Rossart, τον είχε προτρέψει να ασχοληθεί επαγγελματικά με την υποκριτική,<sup>1503</sup> οπότε μπορούμε να υποθέσουμε πως η απαγγελία του «Καταραμένου ναύτη» από τον ίδιον τον ποιητή, θα ήταν ιδιαίτερος ζωντανή. Σε κάθε περίπτωση το ποίημα, μέρος του οποίου είχε ήδη δημοσιευθεί στην *Ἐστία* τον Δεκέμβριο του 1886 (πιθανόν αυτή η εκδοχή των 79 στίχων και 19 στροφών που δημοσιεύθηκε στην *Ἐστία* να ήταν και η εκδοχή που απήγγειλε ο ποιητής στον Παρνασσό κάποιες εβδομάδες αργότερα) εκδόθηκε αυτοτελώς το 1896. Ο Προβελέγγιος, ο οποίος έζησε πολλά χρόνια απομονωμένος στο γενέθλιο νησί του, είχε γράψει πολλά θαλασσινά ποιήματα. Στη συλλογή *Ποιήματα παλαιά καὶ νέα* είχε ξεχωριστή ενότητα με τίτλο «Θάλασσα!», η οποία αποτελούνταν από 19 ποιήματα, στα 8 από τα οποία ο ναύτης υπήρχε στον τίτλο του ποιήματος. Το τελευταίο ποίημα της ενότητας αυτής αλλά και ολόκληρης της συλλογής, ήταν «Ὁ Καταραμένος ναύτης».<sup>1504</sup>

Σε σχέση με τον βαγκνερισμό του ποιήματος, δεν είναι χωρίς σημασία ότι η

<sup>1501</sup> *Ἐφημερίς*, 25.2.1887. Το ποίημα εμφανίζεται άλλοτε ως «Καταραμένος ναύτης» και άλλοτε ως «Κατηραμένος ναύτης», δηλαδή με χρονική αύξηση στην μετοχή («η» αντί για «α»). Εδώ θα ακολουθείται η εκάστοτε ορθογραφία του δημοσιεύματος. Ο ίδιος ο Προβελέγγιος στην έκδοση του ποιήματος στη συλλογή *Παλαιά καὶ Νέα* (Ἐστία, 1896), έγραφε τη μετοχή χωρίς την χρονική αύξηση: «Καταραμένος ναύτης».

<sup>1502</sup> «Ὁ κ. Ἄρ. Προβελέγγιος, τακτικὸν μέλος [ἀνέγνωσε] τὸ ποίημα αὐτοῦ ὁ Κατηραμένος ναύτης», «Φιλολογικὸς Σύλλογος Παρνασσὸς Ἰανουάριος-Φεβρουάριος. Ἐργασίαι Συλλόγου», *Παρνασσός*, I, τχ. 6 (Φεβρουάριος 1887), σ. 297-300: 298.

<sup>1503</sup> Α. Προβελέγγιος, «Πῶς δὲν ἔγεινα ἠθοποιός», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 8 (1929), σ. 187-194. Βλ. και κεφάλαιο 2.

<sup>1504</sup> Οι τίτλοι των ποιημάτων, κατά σειρά δημοσίευσης στη συλλογή, είναι οι ακόλουθοι: «Ἡ ἐπιστροφή»,

συγγένεια αυτή είχε επισημανθεί ήδη από την πρώτη δημοσιοποίησή του. Γιατί πριν από την εσπερίδα του Παρνασσού την Άνοιξη του 1887 και τη σχετική ανταπόκριση της *Εφημερίδος*, ο ποιητής είχε δημοσιεύσει μέρος αυτού του ποιήματος, όπως είπαμε, στην *Εστία*. Στον πρόλογο-σχόλιο που συνόδευε το ποίημα, μαζί με την περιγραφή της πλοκής, υπήρχε και πάλι αναφορά στον βαγκνερικό Ολλανδό:

Τὸ κατωτέρω δημοσιευόμενον ποίημα τοῦ ἡμετέρου συνεργάτου κ. Ἀρ. Προβελγίου εἶνε ἀπόσπασμα ἐκ μακροῦ καὶ καλλίστου ἐπικολυρικοῦ ποιήματος αὐτοῦ, θέμα ἔχοντος τὴν γνωστὴν γερμανικὴν παράδοσιν τοῦ Πετῶντος Ὀλλανδοῦ, ἣν, ὡς γνωστόν, ἐμελοποίησεν ὁ Βάγνερ. Τὴν παράδοσιν ταύτην ὁ ἡμέτερος ποιητὴς ἐπραγματεύθη ἐλευθέρως καὶ ἑλληνικώτερον οὕτω:

Ὁ «καταραμένος ναύτης» ἔζη εὐδαίμων εἰς ἀρχαίους χρόνους μετὰ τῆς χαριτωμένης αὐτοῦ γυναικός, τὴν ὁποίαν ὅμως ἡ «κακὴ μάννα του» ἐζηλοτύπει καὶ ἐβασάνιζε, καὶ πότε ἔσχισεν ἀγρίως διὰ τῶν ὀνύχων τὸ καλὸν πρόσωπον τῆς νύμφης, ἣτις αἱματόφυρτος παραπονεῖται εἰς τὸν ἄνδρα τῆς. Ὁ υἱὸς ἐν τῷ βρασμῷ τῆς ὀργῆς ἤγειρε χεῖρα κατὰ τῆς μητρός, ἣτις τὸν καταρᾶται, νὰ πλανᾶται ἐπὶ αἰῶνας εἰς ὠκεανούς θυελλώδεις, καὶ τότε μόνον νὰ σταθῆ, ὅταν ἀγαπηθῆ πιστῶς ὑπὸ γυναικός. Ἡ γυνὴ εὐρέθη, νεᾶνις περικαλλῆς τὸν ἀγαπᾶ, καὶ ἡ κατάρα λύεται. Ἐν τῷ παρατιθεμένῳ ἀποσπάσματι παρίσταται ὁ πατὴρ τῆς νεάνιδος, ἐπιστρέψας ἄρτι ἀπὸ μακρὸν ταξίδιον καὶ διηγούμενος πῶς ὁ καταραμένος ναύτης ἔσωσεν αὐτὸν ἀπὸ τὰς χεῖρας τῶν πειρατῶν.<sup>1505</sup>

Δεν αποκλείεται και αυτή η αναφορά στον βαγκνερικό ήρωα, όπως και εκείνη της *Εφημερίδος* να προερχόταν από τον ίδιο τον Προβελγγίιο. Σημασία έχει το γεγονός ότι κρίθηκε σκόπιμο να επισημανθεί η σχέση με τον βαγκνερικό μύθο και, εν προκειμένω, να φανεί η «ελληνοποίηση» της ιστορίας, που σχετίζεται με το μοτίβο της μητρικής εκδίκησης, και που, στην ουσία, αποτελεί τη βασική παρέκκλιση από τον βαγκνερικό-σκανδιναβικό μύθο.

Σχολιάζοντας το ποίημα αυτό ο Παλαμάς, το 1896, σημείωνε πως ήταν το μόνο μακροσκελές ποίημα του Προβελγγίου που προτιμούσε, και επεσήμαινε την ενδεχόμενη συγγένεια με το «Τραγούδι του ναυτικού» του Coleridge:

Ἀλλὰ καὶ οὕτως ἐνυπάρχει εἰς ταῦτα ἡ σφραγὶς ἀπλάστου τινὸς δροσερότητος καὶ εἰλικρινείας, ὁμολογῶ δ' ὅτι σύντομά τινά ποιήματα ὡς «Τὸ ἐρημόνησο» καὶ τὸ «Κρίνο τοῦ γιαλοῦ» τὰ εὐρίσκω ἀσυγκρίτως ἀνώτερα τῶν ἐκτενῶν ἀφηγήσεων ὡς «Ὁ Φύλακας τοῦ Φαναρίου» καὶ ἡ «Νησιώτισσα». Ἐξαίρεσιν μεταξὺ πάντων τούτων ἀποτελεῖ ὁ «Κατηραμένος ναύτης», μέγα χιλιόστιχον

---

«Τὸ λιμάνι τῆς πατρίδος μου», «Γαλήνη», «Τὸ μελτέμι», «Ἡ χήρα τοῦ ναύτη», «Ἡ προδομένη», «Ὁ ἀποχαιρετισμὸς τοῦ ναύτη», «Ἡ νησιοπούλα», «Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ναύτη», «Ὁ πόνος τοῦ ναύτη», «Τὰ Χριστούγεννα τοῦ ναύτη», «Βοσκὸς καὶ ναύτης», «Δρᾶμα θαλασσινόν», «Ὁ γέρο ναύτης», «Τὸ ἐρημόνησι», «Τὸ κρίνο τοῦ γιαλοῦ», «Ὁ φύλακας τοῦ Φαναρίου», «Ἡ νησιώτισσα», «Ὁ καταραμένος ναύτης».

<sup>1505</sup> *Εστία* 571 (7.12.1886), σ. 782.

περίπου ἔργον, μυστηριώδης παράδοσις ἔξαιρομένη μέχρι τοῦ συμβόλου, ἐξόχως δηλονότι ποιητική, κάτι τι ἀνάλογον πρὸς τὸν «Πετώμενον Ὀλλανδὸν» τοῦ Βάγνερ (οὔτινος ἄλλωστε μᾶς ἔδωκεν ἀκριβῆ ἀνάλυσιν ἐν τῇ Ἑστία ὁ κ. Δροσίνης), κάτι τι μὴ στερούμενον ἴσως καὶ τινὸς ἀναλογίας, ἔστω καὶ ἀπωτάτης, πρὸς τὸ «Τραγοῦδι τοῦ ναυτικοῦ» τοῦ Ἀγγλου ποιητοῦ τῶν μεταφυσικῶν καὶ μυστικῶν ὀνείρων Κόλερτζ, κάτι τι ὅπερ ὁ Ἕλλην ποιητὴς συνέπλεξε καὶ συνεσκεύασε μὲ τὴν ἀταξίαν τῆς ἐμπνεύσεως καὶ τὸ ἀσυγκράτητον τοῦ λυρισμοῦ ἀπὸ διάφορα στοιχεῖα, πραγματικὰ καὶ γλωσσικά, ἅτινα ἐνίοτε παραδόξως συγκρούονται. Ὁ «Κατηραμένος ναύτης», εἶναι εἰδύλλιον ὁμοῦ καὶ δράμα καὶ φιλοσοφικὴ ἀλληγορία.<sup>1506</sup>

Ἐκτός ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὴν ἐνδεχόμενη συγγένεια με τὸ ποίημα «The Rime of the Ancient Mariner» τοῦ Samuel Coleridge, ἐνδιαφέρον ἔχει, στὸ σχόλιο τοῦ Παλαμά, ἡ σύγκριση με τὸ ἔργο τοῦ Wagner, ὡς πρὸς τὸ συμβολικὸ περιεχόμενον («μυστηριώδης παράδοσις ἔξαιρομένη μέχρι τοῦ συμβόλου») ἀλλὰ καὶ τὴν ποιητικὴ ἀξία («ἐξόχως δηλονότι ποιητικὴ, κάτι τι ἀνάλογον πρὸς τὸν «Πετώμενον Ὀλλανδὸν» τοῦ Βάγνερ»). Τὸ βαγκνερικὸ ποίημα ἀποτελεῖ μέτρο σύγκρισης γιὰ ἓνα ἄλλο λογοτέχνημα. Ἐνῶ, σχολιάζοντας τὴν μεικτὴ γλώσσα τοῦ ποιήματος, κατέληγε ὁ Παλαμάς πῶς:

ἂν ἦτο μᾶλλον ἀνεπτυγμένον, ἂν ἀνεπτύσσετο ἀρμονικῶς πρὸς τὴν μεγάλην αὐτοῦ ιδέαν, ἂν ἡ γλώσσα δὲν ἐδιχάζετο ἀποτόμως ἐν αὐτῷ (μολονότι, ψυχολογικῶς, τὸ δίγλωσσον τοῦ ποιήματος μέγα φῶς διαχύει εἰς τὴν εὐαισθησίαν καὶ τὴν εἰλικρίνειαν τοῦ ποιητοῦ), ἂν εἶχεν ἀπαρχῆς ἕως τέλους στίχους ὡς αὐτοί:

Ἄχ, μιὰ στεριά! ἓνα κρημνὸ μονάχο  
σ' ἔρημη κι ἄξενη ἀκρογιαλιά!  
Ἄχ, τόσο μόνο τόπο σ' ἓνα βράχο  
ὅσο κρατεῖ τοῦ ὄρνιου ἡ φωλιά!

Μ' ἀπελπισιὰ τὰ χέρια μου ξαπλώνω!  
κύματα, κύματα μὲ τριγυρνοῦν!  
Θαρρῶ πῶς καὶ τὰ χρόνια μου περνοῦν  
Γίνονται κύματα, κύματα μόνο!

Ὁ «Κατηραμένος ναύτης» θὰ ἦτο μεγαλοφάνταστον, ὄχι ἀπλῶς ποίημα, ὡς εἶναι, ἀλλ' ἀριστούργημα.<sup>1507</sup>

Στὴν ἀνάλυσή του τοῦ ποιήματος τοῦ Προβελέγγιου, με ἀφορμὴ τὴν ἐκδόσή του στὴ συλλογὴ *Παλαιὰ καὶ Νέα*, ὁ Παλαμάς ἀντιμετώπιζε τὸ ἔργο τοῦ Wagner, ὄχι ὡς ἓνα ἀπλό σημεῖο λογοτεχνικῆς ἀναφορᾶς, ἀλλὰ ὡς ἓνα ποίημα που μποροῦσε νὰ δώσει το

<sup>1506</sup> Κωστής Παλαμάς, «Παλαιὰ καὶ νέα», *Ἄπαντα*, Β', ὁ.π., σ. 138-149: 143.

<sup>1507</sup> Ὁ.π.

μέτρο σύγκρισης ποιητικής δημιουργίας, με το ύψος του οποίου ερχόταν να συγκριθεί η κατά τον Προβελέγγιο ελληνική εκδοχή. Ο Wagner αποτελούσε το πρότυπο.

Και πράγματι, για τον Προβελέγγιο, αλλά και για τον Δροσίνη, το ποίημα του Wagner αποτέλεσε ένα πρότυπο έμπνευσης και δημιουργίας. Δεν μπορούμε να ξέρουμε σε ποιό βαθμό μπορεί ο «Καταραμένος ναύτης» του Αριστομένη Προβελέγγιου να είχε επηρεάσει στη δημιουργία του «Στοιχειωμένου καραβιού» του Δροσίνη, αλλά το βέβαιο είναι πως στον ποιητικό αυτό κύκλο (του οποίου βεβαίως μέρος αποτελούσε και ο Παλαμάς), ο Wagner ήταν ένα σημείο αναφοράς.

### 3. Γεώργιος Δροσίνης «Τὸ στοιχειωμένο καράβι» (1887).

Ὅπως εἶδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, ὁ Δροσίνης μετὰ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ *Ιπτάμενου Ολλανδοῦ* στη Δρέσδη, ἀνακάλυψε μιὰ «ἐπὶ πλέον εὐτυχία ἐν τῇ ζωῇ», δηλαδή τὴν ἀπόλαυση τῆς μουσικῆς τοῦ Wagner καὶ ἐγίνε «τακτικώτατος θιασώτης τῶν ἔργων αὐτοῦ». Σὲ αὐτὸ εἶχε συντελέσει καὶ ἡ πρωταγωνίστρια τῆς ὄπερας, ἡ Pelagie Andriessen, με τὴν ὁποία ὁ Δροσίνης ἀνέπτυξε μιὰ πνευματικὴ φιλία, μέρος τῆς ὁποίας παρουσίασε σὲ σχετικὸ κείμενό του στὴν *Ἀκρόπολη* τὸν Μάρτιο τοῦ 1887 με τίτλο: «Ἡ βασίλισσα τοῦ θεάτρου». Δύο μῆνες ἀργότερα ὁ Δροσίνης δημοσίευσε στὴν *Ἑστία* ἓνα κείμενο με τίτλο «Ὁ Πλανώμενος Ολλανδός», στο ὁποῖο ἀνέλυε τὸ ἔργο τοῦ Wagner καὶ τὸ ὁποῖο ξεκινούσε με τὸ ποίημα τοῦ Δροσίνης «Τὸ στοιχειωμένο καράβι»:

Ποιός εἶδε μέσ' στὸ πέλαγος καράβι στοιχειωμένο  
Μὲ ματωμένα τὰ πανιά, μ' ὀλόμαυρα κατάρτια;  
Ἀκούραστος, ἀσάλευτος, χλωμὸς καραβοκύρης  
Μέρες καὶ νύχτες ξαγρυπνᾷ στοῦ καραβιοῦ τὴν πλώρη  
Μουγγρίζει ἀγέρας στὰ πανιά, τριζοβολοῦν τὰ ξάρτια  
Καὶ τὸ καράβι σὰν πουλὶ στὸ κῦμα φτερουγίζει  
Κι οὐδ' ἀκρογιάλι βρίσκεται κι οὐδὲ λιμάνι ἐμπρὸς του...

Μὰ θὰ σταθῆ καὶ μιὰ φορὰ καὶ θὰ λυθῆ ἡ κατάρρα,  
Σὰ θὰ βρεθῆ στὸν κόσμον αὐτὸ μιὰ σπλαχνικὴ γυναῖκα  
Ποῦ θ' ἀγαπήσῃ ἀληθινὰ τὸ δόλιο καπετάνιο.

- Ἄχ, δύστηχε θαλασσινέ, καὶ πότε θὰ τὴν εὔρησῃς;...  
Ἄς σ' ἐλεήσῃ ὁ οὐρανὸς κι ἄς μὴν ἀργήσῃ ἡ ὥρα!

Μέσ' στοῦ βοριά τὸ φρένιασμα, στὴ λύσσα τῆς φουρτούνας,  
Κόντρα τοῦ πηγαιν' ὁ καιρὸς καὶ τοῦκοβε τὸ δρόμο,  
Κι ὁ καπετάνιος ξέθαυρα μεγάλο λόγον εἶπε:  
- Αἰώνια κόντρα νὰ μοῦ πᾶς τὸ δρόμο δὲ μοῦ κόβεις!  
Κι ὁ δαίμονας ποῦ τ' ἄκουσε βαρειά κατάρρα κάνει  
-Στοιχειὸ τὸ ξύλο νὰ γενῆ κ' αἰώνια ν' ἀρμενίζῃ  
Κι οὐδ' ἀκρογιάλι νὰ βρεθῆ κι οὐδὲ λιμάνι ἐμπρὸς του!...

Μὰ θὰ σταθῆ καὶ μιὰ φορὰ καὶ θὰ λυθῆ ἡ κατάρρα,  
Σὰ θὰ βρεθῆ στὸν κόσμον αὐτὸ μιὰ σπλαχνικὴ γυναῖκα  
Ποῦ θ' ἀγαπήσῃ ἀληθινὰ τὸ δόλιο καπετάνιο.

- Ἄχ, δύστηχε θαλασσινέ, καὶ πότε θὰ τὴν εὔρησῃς;...

Ἄς σ' ἐλεήσῃ ὁ οὐρανὸς κι ἄς μὴν ἀργήσῃ ἡ ὥρα!

Χρόνους ἑπτὰ καὶ πέλαγα γυρίζει ὁ καπετάνιος  
Κ' ἔρχεται πάλι στὴ στεριά μὲ μιὰ γλυκειὰν ἐλπίδα,  
Πὼς ἢ κατάρα θὰ λυθῆ κ' ἢ μοίρα του θ' ἀλλάξῃ.  
Μ' ἀκόμα δὲν εὐρέθηκε γι' αὐτὸν πιστὴ γυναῖκα.  
- Ἀνάθεμα τὴν ἀπιστιά, τὴν ψεύτρα τὴν ἀγάπη!  
Σύντροφοι, ἀπάνω στὰ πανιά!... Στὸ πέλαγος καὶ πάλι!...  
Κι οὐδ' ἀκρογιάλι ἄς μὴ βρεθῆ, κι οὐδὲ λιμάνι ἐμπρὸς μας!

Μὰ θὰ σταθῆ καὶ μιὰ φορὰ καὶ θὰ λυθῆ ἡ κατάρα,  
Σὰ θὰ βρεθῆ στὸν κόσμον αὐτὸ μιὰ σπλαχνικὴ γυναῖκα  
Ποῦ θ' ἀγαπήσῃ ἀληθινὰ τὸ δόλιο καπετάνιο.

- Ἄχ, δύστυχε θαλασσινέ, καὶ πότε θὰ τὴν εὕρῃς;...  
Ἄς σ' ἐλεήσῃ ὁ οὐρανὸς κι ἄς μὴν ἀργήσῃ ἡ ὥρα!<sup>1508</sup>

Και αμέσως μετά σημειωνόταν: «Διὰ παρεμφερῶν ἴσως στίχων ἢ δημώδης ἑλληνικὴ ποίησις θὰ ἔψαλλε τὴν παράδοσιν τοῦ Στοιχειωμένου Καραβιοῦ, ἃν ἦτο αὕτη τῶ ἡμετέρῳ λαῶ γνωστὴ καὶ κοινῆ ὡς τοῖς Νορβηγοῖς ναύταις».<sup>1509</sup> Ὁ Δροσίνης ἐσπευδε νὰ ἐξηγήσῃ κάτι περισσότερο ἀπὸ προφανές, δηλαδή τὴν πρόθεσή του νὰ συνδέσῃ τὴ σκανδιναυικὴ μυθολογία με τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Μάλιστα ἡ πιθανὴ προέλευσις τοῦ μύθου τοῦ Ἰπτάμενου Ὀλλανδοῦ ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ Ὀδυσσεά, που ἀναφέρεται στὴ συνέχεια, φαίνεται πὼς ἐνίσχυσε ἀκόμη περισσότερο τὴ διάθεσις τοῦ Δροσίνης νὰ ἀναζητήσῃ κοινὲς ρίζες ἀνάμεσα στὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴ γερμανικὴ παράδοσι. Εἶναι ἡ ἴδια ἀκριβῶς ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία ὁ Ἄγγελος Βλάχος ἐξέδωκε τὴν συλλογὴ με τὰ *Lieder* τοῦ Heinrich Heine μεταφρασμένα στα ἑλληνικὰ σαν δημοτικὰ τραγούδια. Ὅμως ὁ Δροσίνης ἐπιστράτευσε στὴν δημιουργία τοῦ δημοτικοφανοῦς τραγουδιοῦ ὄχι μόνον τὸ στοιχεῖο τοῦ μύθου, ἀλλὰ καὶ ἐκεῖνο τῆς ἐπανάληψης, που ἀποτελεῖ ἕνα βασικὸ συστατικὸ στοιχεῖο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ἀλλὰ καὶ χαρακτηριστικὸ τῆς βαγκνερικῆς μουσικῆς. Ἡ συνεχὴς ἐπανάληψις κάποιων στίχων χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν νεοφώτιστο βαγκνεριστὴ γιὰ νὰ συμβολίσῃ τὴν μεταφορὰ στὴν ἑλληνικὴ λαϊκὴ ποιητικὴ παράδοσι τοῦ βαγκνερικοῦ Leitmotiv. Πρόκειται γιὰ ἄλλη μιὰ προσπάθεια οικειοποίησης τοῦ Wagner. Ὅπως οἱ θεωρητικὲς προσεγγίσεις που ἐβρίσκταν κοινὰ χαρακτηριστικὰ ἀνάμεσα στὴν βαγκνερικὴ μουσικὴ γλῶσσα καὶ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ καὶ βυζαντινὴ μουσικὴ, ἔτσι καὶ ὁ Δροσίνης, ἐφτιαξε ἕνα δημοτικοφανὲς τραγούδι γιὰ νὰ ἀποδείξῃ πὼς ὁ κόσμος τοῦ Wagner βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸν ἑλληνικὸ, καὶ μάλιστα, στὸν λαϊκὸ πολιτισμὸ.

<sup>1508</sup> Γεώργιος Δροσίνης, «Ὁ Πλανώμενος Ὀλλανδὸς τοῦ Βάγνερ», Ἐστία ΚΓ', τχ. 592 (3.5.1887), σ. 289-291: 288-89

<sup>1509</sup> Ὁ.π., 290.

#### 4. Κ.Π. Καβάφης «Λοεγκρίν», «Υποψία» (1898).

Ακόμη πιο ενδιαφέρουσα αξιοποίηση του περιεχομένου των έργων αλλά και της τεχνικής του Leitmotiv, συναντούμε στον ποιητή Κ.Π. Καβάφη, κάτι, που, όσο κι αν ακούγεται παράξενο, δεν έχει επισημανθεί από την έρευνα. Δέκα χρόνια μετά την δημοσίευση του βαγκνερικού ποιήματος του Δροσίνη στην *Εστία*, ανέβηκε για πρώτη φορά σε ελληνόφωνη περιοχή μουσικό έργο του Richard Wagner. Τα Χριστούγεννα του 1896-97 ο, δημοφιλέστατος την εποχή εκείνη, *Lohengrin* είδε τα φώτα του θεάτρου Ζιζίνια της Αλεξάνδρειας. Ο ιταλικός θίασος που ανέβασε το έργο σημείωσε μεγάλη επιτυχία και την επόμενη χρονιά η όπερα ξαναπαίχτηκε μαζί με τον *Tannhäuser*.

Την δεύτερη αλεξανδρινή αυτή παράσταση του βαγκνερικού έργου πιστεύω ότι παρακολούθησε ο τριανταπεντάχρονος Καβάφης, καθώς την ίδια εποχή, την Άνοιξη του 1898, συνέθεσε τα ποιήματα «Λοεγκρίν» και «Υποψία» (τον Απρίλιο και Μάιο του 1898, αντίστοιχα).<sup>1510</sup> Το λιμπρέτο των εκδόσεων Ricordi του *Lohengrin* στην ιταλική μετάφραση του Salvatore Marchesi, η οποία και χρησιμοποιήθηκε στην αλεξανδρινή παράσταση της όπερας, που σώζεται στο αρχείο του ποιητή,<sup>1511</sup> σε συνδυασμό με την εγγύτητα των ημερομηνιών της αλεξανδρινής παράστασης του έργου του 1898 και της συγγραφής των ποιημάτων μάς οδηγούν στο λογικό συμπέρασμα ότι ο ποιητής θα πρέπει να υπήρξε θεατής αυτής της παράστασης του βαγκνερικού έργου (και από αυτήν να προμηθεύτηκε και το ιταλικό λιμπρέτο). Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από την προσεκτική ανάγνωση του ποιήματος «Λοεγκρίν», που δείχνει ότι ο Καβάφης γνώριζε τη μουσική της συγκεκριμένης όπερας.

Για το ποίημα «Λοεγκρίν» ο Καβάφης επιλέγει μια σκηνή από την πρώτη πράξη της ομώνυμης όπερας. Σε αυτήν, η Έλσα που κατηγορείται άδικα για τον θάνατο του αδελφού της, αντί να προβάλει κάποιο επιχείρημα για την αθωότητά της, λέει απλά πως περιμένει να έρθει ένας ιππότης να τη σώσει, έτσι ακριβώς όπως είχε δει σε ένα όραμα. Ο βασιλιάς ζητά από τον κήρυκα να καλέσει τον ιππότη, και το κάλεσμά του συνοδεύεται από τον ήχο των σαλπίγγων. Καθώς δεν εμφανίζεται κανείς, ο κήρυκας ξανακαλεί χωρίς αποτέλεσμα, και ενώ η αγωνία κορυφώνεται μετά από μια μακρά παύση, εμφανίζεται ο Λόεγκριν πάνω σε έναν λευκό κύκνο.

Η σκηνή αυτή, μια σκηνή με έντονη δραματικότητα και αυξανόμενη αγωνία φαίνεται πως ενέπνευσε τον Καβάφη στη σύνθεση του ποιήματος «Λοεγκρίν». Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως, και κατά τη γνώμη μου πιστοποιεί το γεγονός ότι ο Καβάφης εμπνεύστηκε το ποίημα από την παράσταση και όχι από την

<sup>1510</sup> Για την χρονολόγηση των ποιημάτων συμβουλευόμαι τον χρονολογικό πίνακα του ίδιου του ποιητή έτσι όπως δημοσιεύτηκε από τον Σαββίδη (Γ.Π. Σαββίδης, «Κ.Π. Καβάφης, Ανέκδοτος Χρονολογικός Πίνακας Σύνθεσης Ποιημάτων, 1891-1925», ό.π.).

<sup>1511</sup> Μιχαήλα Καραμπίνη-Ίατρού, ό.π., σ. 118. Το αντίτυπο του λιμπρέτου δεν έχει χρονολογία, ούτε και κάποια χειρόγραφη σημείωση. Θα ήθελα με την ευκαιρία να ευχαριστήσω τον κ. Μανόλη Σαββίδη, ο οποίος μου επέτρεψε να συμβουλευτώ τους τόμους της βιβλιοθήκης τού Καβάφη.



απλή ανάγνωση του λιμπρέτου που είχε στην κατοχή του,<sup>1512</sup> είναι το γεγονός ότι στο ποίημα αυτό γίνεται μια προσπάθεια μεταγραφής με όρους ποιητικούς του μουσικού εξαγγελτικού μοτίβου, του Leitmotiv, που στη συγκεκριμένη σκηνή, επιτείνει την αγωνία για την έλευση ή μη του Lohengrin:

#### ΛΟΕΓΚΡΙΝ

Λυπᾶται ὁ καλὸς ὁ βασιλεὺς τὴν Ἔλσα  
καὶ πρὸς τὸν Αὐλικὸ τὸν Κήρυκα γυρίζει.

Καλεῖ ὁ Κῆρυξ, καὶ οἱ σάλπιγγες ἠχοῦνε,

Ἄ βασιλέα, σὲ παρακαλῶ ἀκόμη,  
ἀκόμη μιὰ φορὰ ὁ Κῆρυξ νὰ καλέσει.

Ὁ Κῆρυξ πάλι προσκαλεῖ.

Σὲ ἱκετεύω,  
πέφτω στὰ πόδια σου. Λυπήσου με, λυπήσου.  
Εἶναι μακριά, πολὺ μακριὰ καὶ δὲν ἀκούει.  
Γιὰ τελευταία μιὰ φορὰ ὁ Κῆρυξ τώρα  
ἄς προσκαλέσει. Ἴσως θὰ φανεῖ.

Ὁ Κῆρυξ  
ἐκ νέου προσκαλεῖ.

Καὶ νά, σὰν κάτι  
ἄσπρο εἰς τὸν ὀρίζοντα ἐφανερώθη.  
Ἐφάνηκεν, ἐφάνηκεν – εἶναι ὁ κύκνος.

<sup>1512</sup> Κάτι που υποστηρίζει ο Matthias Kappler τονίζοντας την έννοια της σιωπής που υπάρχει στο λιμπρέτο και που ακολουθείται στο ποίημα του Καβάφη, θεωρώντας αδιάφορο το αν ο ποιητής παρέστη σε παράσταση της όπερας. Βλ. Matthias Kappler «Η σιωπή του Lohengrin: Καβάφης και Wagner», Ανακοίνωση στο συμπόσιο *Κ.Π. Καβάφης, ελληνικός και οικουμενικός*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 7.7.2013. Αντιθέτως ο Κώστας Γεωργουσόπουλος θεωρεί πιθανότατο το ενδεχόμενο ο ποιητής να υπήρξε και θεατής κάποιας παράστασης στην σχετική ανάλυση του ποιήματος, σχολιάζοντας κυριότερα την θεατρικότητα που αναδύει το ποίημα: «Οι στίχοι: “λυπάτ’ ο βασιλεύς και προς τον Κήρυκά του / στρέφει, μηχανικώς, χωρίς πολλήν ελπίδα” μας παραπέμπουν σε παράσταση ή φανερώνουν μιαν εκτάκτως ενδιαφέρουσα “σκηνοθετική” φαντασία». Ενώ σε σχέση με το μουσικό ζήτημα επισημαίνει πως αν και γνωρίζουμε λίγα για τις σχέσεις του Καβάφη με την μουσική, οι στίχοι «Κι ο Κήρυξ προσκαλεί κ’ οι σάλπιγγες ηχούνε / Και πάλι προσκαλεί κ’ οι σάλπιγγες ηχούνε/ Και πάλι προσκαλεί κ’ οι σάλπιγγες ηχούνε» είναι δυνατόν, να «παραπέμπουν στην παρτιτούρα». Βλ. Γεωργουσόπουλος, «Θεατρικά κείμενα στη θεματογραφία του Καβάφη», *Λέξη* 23, «Αφιέρωμα στον Καβάφη» (Μάρτιος-Απρίλιος 1983), σ. 214-219: 215.

Ἄ δυστυχία μας, ἄ δυστυχία, ὅταν  
λυπᾶτ' ὁ βασιλεὺς καὶ πρὸς τὸν Κήρυκά του  
στρέφει μηχανικῶς, χωρὶς πολλὴν ἐλπίδα.  
Κι ὁ Κήρυξ προσκαλεῖ κ' οἱ σάλπιγγες ἤχοῦνε.

Καὶ πάλι προσκαλεῖ κ' οἱ σάλπιγγες ἤχοῦνε·  
καὶ πάλι προσκαλεῖ κ' οἱ σάλπιγγες ἤχοῦνε·  
ἀλλὰ ὁ Λοεγκρὶν δὲν ἔρχεται ποτέ του.

Καὶ ὅμως ἀπαράβατη θὰ ἐφυλάττετο ἡ πίστις.<sup>1513</sup>

Ο Καβάφης ἐπιλέγει ἀπὸ τὴν ὄπερα μιὰ σκηνὴ με ἐντονὴ δραματικότητα, στοιχεῖο που προσπαθεῖ νὰ μεταφέρει καὶ στο ποίημα, ἀκριβῶς με τὴ βοήθεια τῆς «ποιητικοποίησης» τοῦ Leitmotiv. Ἡ συνεχῆς ἐπανάληψη τοῦ στίχου «ὁ κήρυξ προσκαλεῖ κ' οἱ σάλπιγγες ἤχοῦνε» ἀποτελεῖ μιὰ λεκτικὴ μεταγραφή τοῦ μουσικοῦ μοτίβου τῶν σαλπύγγων που στὸν *Lohengrin* ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ὄπερας καὶ στὴ συγκεκριμένη σκηνὴ ἐπιτείνει τὴν ἀγωνία γιὰ τὴν ἀφιξὴ ἢ μὴ τοῦ πρωταγωνιστῆ. Πουθενά ἄλλοῦ ὁ Ἀλεξανδρινὸς δὲν ἐπαναλαμβάνει ἕναν στίχο αὐτοῦσιο δύο φορές στὴ σειρά. Ἡ γνώμη μου εἶναι ὅτι αὐτὸ γίνεται ἀκριβῶς καθὼς ὁ Καβάφης, μετὰ τὸ βίωμα τῆς παράστασης θέλησε νὰ μεταδώσει τὴν αἴσθησι τῆς ἀγωνίας που τοῦ δημιούργησε τὸ ἀκουσμα τοῦ μοτίβου τῶν σαλπύγγων. Ἄλλωστε δὲν μοιάζει τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι στὸ ἀντίτυπο τῆς *Ἱστορίας τῆς Μουσικῆς* τοῦ Lavoix (fils) σὲ μετάφραση τῆς Ἀθηνᾶς Σερεμέτη που σώζεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ ποιητῆ, ἡ σελίδα στὴν ὁποία γίνεται λόγος γιὰ τὸ Leitmotiv εἶναι, ὅπως εἶδαμε, τσακισμένη.

Σε ὅ,τι ἀφορᾶ τὸ νοηματικὸ περιεχόμενον, ὁ ποιητὴς διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Wagner, ὡς πρὸς τὸ ὅτι σταματᾶ τὴ δράσι τοῦ ποιήματος λίγο πρὶν τὴν ἐμφάνισι τοῦ Lohengrin, καὶ ἐνὼ στὴν ὄπερα ἡ σκηνὴ τελειώνει με τὴν θριαμβευτικὴ ἀφιξὴ τοῦ ἥρωα, τὸ καβαφικὸ ποίημα τελειώνει με μιὰ ματαίωσι. Ἦταν τὴν ἴδια ἐποχὴ (λίγους μῆνες ἀργότερα) που ὁ Καβάφης ἔγραψε καὶ τὴν πρώτη μορφή τοῦ ποιήματος «Περιμένοντας τοὺς Βαρβάρους». Καὶ ἐκεῖ περιγράφεται μιὰ σκηνὴ ἀναμονῆς κάποιων που τελικὰ δὲν ἔρχονται ποτέ. Μάλιστα τὸ πρῶτο πληθυντικὸ («ἄ δυστυχία μας») στὸν «Λοεγκρὶν» μεταθέτει τὸ πρόβλημα ἀπὸ τὸ προσωπικὸ στὸ γενικότερο (ὅπως γίνεται καὶ στὸ «Περιμένοντας τοὺς Βαρβάρους»), κάτι που ὑπάρχει καὶ στὴν «Ὑποψία», ἕνα ποίημα που ολοκληρώνει νοηματικὰ τὸ «Λοεγκρὶν».

## Ἡ ΥΠΟΨΙΑ

Καὶ ποιὸς θὰ ὀμιλήσει τὸ χειρότερο.  
(Αὐτὸ καλύτερα νὰ μὴ ἐλεγόταν).

<sup>1513</sup> Κ.Π. Καβάφης, *Κρυμμένα Ποιήματα (1877;-1923)*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1997, σ. 70-71,

Ποιός θά 'λθει νὰ μᾶς πεῖ (Μὴ τὸν ἀκούσομεν.  
Μὴ τὸν ἀκούσομεν. Θὰ τὸν ἠπάτησαν)  
τὴν ἄδικη κατηγορία· κ' ἔπειτα  
τὸ κάλεσμα, τὸ ξανακάλεσμα τοῦ Κήρυκος,  
τὸν ἔνδοξο τὸν ἐρχομὸ τοῦ Λοεγκρίν –  
κύκνο, καὶ μαγικὸ σπαθί, καὶ ἅγιο Γκραλ –  
καὶ ἐπὶ τέλους τὴν μονομαχίαν του,  
εἰς τὴν ὁποίαν τὸν ἐνίκησεν ὁ Τελραμόνδος.<sup>1514</sup>

Ἡ για μια ακόμη φορά ηθελημένη απόκλιση από την κανονική πλοκή του Λιμπρέτου<sup>1515</sup> (στην πραγματικότητα είναι ο Lohengrin που κερδίζει στη μονομαχία) στοχεύει, κατά τη γνώμη μου, στην ανάδειξη του πραγματικού νοήματος του έργου. Ἐνῶ ο ἥρωας νικά στη μονομαχία, εἶναι ἐν τέλει χαμένος, καθὼς ο Telramund καταφέρνει με την δολιότητά του να τον νικήσει, πείθοντας την Elsa να ρωτήσει ποιό είναι το όνομά του. Αυτό ἄλλωστε δηλώνει και ο τίτλος του ποιήματος: ο Telramund κερδίζει τον Lohengrin ὄχι με το σπαθί του, ἀλλὰ ἐμφυσώντας την υποψία στην Ἐλσα και ωθώντας την να χάσει την πίστη της στον Lohengrin και να οδηγηθεί στην καταστροφή της. Ὅπως ἔχει ἐπισημάνει η Diana Haas,<sup>1516</sup> τα δύο αυτά ποιήματα πραγματεύονται το ζήτημα της πίστης (τελευταία λέξη του ποιήματος «Λοεγκρίν») και της υποψίας (τίτλος του δεύτερου ποιήματος), που αποτελεί και βασικό θέμα της ὄπερας του Wagner. Ἐτσι, η σκόπιμη απόκλιση από την κανονική πλοκή του βαγκνερικού έργου, στην πραγματικότητα στοχεύει στην ανάδειξη του βασικού θέματος της ὄπερας. Ο ἴδιος ο ποιητής ἔλεγε ὅτι τα ποιήματα αυτά αποτελούν (μαζί με τα «Τείχη» και «Παράθυρα») ἓνα «παράπονον ἐναντίον τῆς δυστυχίας».<sup>1517</sup>

Ο Καβάφης ἔγραψε τα δύο αυτά στιχουργήματα σε μια πρώιμη φάση της ποιητικής του πορείας, γιατί παρότι τον Απρίλιο του 1898 ο ποιητής ἔκλεινε τα τριανταπέντε του χρόνια, εἶχε ἔως τότε γράψει λίγα ἀπὸ τα ποιήματα για τα οποία ἔγινε ἀργότερα γνωστός. Το διάστημα αυτό ο Καβάφης ἀναζητούσε ἀκόμη την ποιητική του ταυτότητα, φλέρταρε με τον Παρνασσισμό,<sup>1518</sup> ἐνῶ δεν εἶναι τυχαίο ὅτι την ἴδια ἐποχὴ συνέθεσε κάποια ποιήματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τον χώρο του θεάτρου. Σε αυτό το πλαίσιο ἐντάσσονται και τα δύο βαγκνερικά, ἀν και πιστεύω ὅτι το ενδιαφέρον του Αλεξανδρινού για το ἔργο του Wagner ξεκίνησε ουσιαστικά ἀπὸ την παράσταση που ο Καβάφης παρακολούθησε στην Αλεξάνδρεια το 1898. Βεβαίως ο

<sup>1514</sup> Κ.Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα*, ὁ.π., σ. 72.

<sup>1515</sup> Ο Καβάφης δεν ἀκολουθεῖ την κανονική πλοκή και σε ἄλλα ποιήματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ το θεᾶτρο, ὅπως το «Ὁ Βασιλεὺς Κλαύδιος», που ἔγραψε τον ἐπόμενο χρόνο. Βλ. Σόνια Ἰλίνσκαγια, *Κ.Π. Καβάφης. Οἱ δρόμοι πρὸς τὸ ρεαλισμὸ στὴν ποίηση τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνα*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 89.

<sup>1516</sup> Diana Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. Collection de l'Institut Néo-Hellénique, 1996, σ. 401.

<sup>1517</sup> Κ. Π. Καβάφης, *Πεζά, παρουσίαση-σχόλια* Γ. Α. Παπουτσάκης, Ἀθήνα, Φέξης, 1963, σ. 239. Κείμενο γραμμένο στις 21.9.1898.

<sup>1518</sup> Βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ὁ Καβάφης και ο γαλλικὸς παρνασσισμός», *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης, Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρῶν 1-3 Ἰουλίου 1983, Ἀθήνα, Γνώση, 1984, σ. 315-346.

ποιητής γνώριζε, όπως άλλωστε έχει ήδη υποστηριχθεί,<sup>1519</sup> τον συνθέτη και το έργο του και μέσα από τα θεωρητικά διαβάσματα ενώ δεν έπαψε να ενδιαφέρεται γι' αυτόν και πολύ αργότερα (καθώς φαίνεται να μαρτυρεί μια αρκετά μεταγενέστερη έκδοση (1916) του διηγήματος του Wagner *Μιά επίσκεψη στον Μπετόβεν*, που σώζεται στο αρχείο του ποιητή),<sup>1520</sup> όμως η μοναδική αυτή παρουσία του βαγκνεरिकού έργου στην καθαφική ποίηση και ιδιαίτερα η απόπειρα «ποιητικοποίησης» του Leitmotiv που συναντούμε στον «Λοεγκρίν» φαίνεται να σχετίζονται περισσότερο με την εμπειρία την παρακολούθησης της παράστασης του μουσικού δράματος και να μην είναι αποτέλεσμα φιλολογικής εργασίας. Έτσι η αλεξανδρινή παράσταση του *Lohengrin* στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία, κατά τη γνώμη μου, καθώς σε αυτήν θα πρέπει να αποδίδουμε τη μικρή αλλά σημαντική συμμετοχή του Καβάφη στην υποδοχή του Wagner στον ελληνικό χώρο.

---

<sup>1519</sup> Haas, *ό.π.*, σ. 258.

<sup>1520</sup> Μάλιστα με χειρόγραφο αφιέρωση του μεταφραστή Μίμη Βάλσα, στον οποίο ενδεχομένως και να οφείλεται η συμπερίληψη του συγκεκριμένου έργου στην βιβλιοθήκη του ποιητή.

## 5. Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Άσμα ασμάτων» (1900).

Όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο, ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος υπήρξε ένας από τους θερμότερους βαγκνεριστές. Το κριτικό του έργο βρίθκει από αναφορές στον Wagner ως μουσικό, αλλά και ως ποιητή και φιλόσοφο. Ο εντοπισμός της επιρροής του Γερμανού δημιουργού στο έργο άλλων λογοτεχνών (D' Annunzio, Δροσίνης, Ψυχάρης) δεν τον εμπόδισε να εμπνευστεί και ο ίδιος από αυτόν. Έτσι, την Άνοιξη του 1900 ο Επισκοπόπουλος δημοσίευσε στο *Περιοδικόν μας* το ποίημά του «Άσμα ασμάτων», ένα μακρύ πεζό ποίημα – ο Παλαμάς το ονόμασε «λυρικό μυθιστόρημα»<sup>1521</sup> – στον πρόλογο του οποίου δήλωνε ο ίδιος την βαγκνερική επιρροή:

Εἶνε ἓνα ὄνειρον φιλόδοξον τῶν εἰκοσι ἐτῶν, ἓνα ὄνειρον νεότητος, ἡ ἐπιθυμία τοῦ νὰ ψάλῃ κανεῖς ἓνα ἄσμα ασμάτων, ἓνα αἶνον ἔρωτος τόσον περιπαθῆ καὶ πύρινον, ὥστε νὰ κάμνῃ νὰ τρίζουσι αἱ ἴνες μέσα εἰς τοὺς κορμούς τῶν δένδρων, νὰ γονιμοποιῆ τὰ κύταρα, νὰ ἐξευμενίζῃ τὰ ἄστρα καὶ νὰ περιλαμβάνῃ ὁλόκληρον τὴν δύναμιν τοῦ ἡλίου.

Νὰ μεταφέρῃ κανεῖς εἰς λέξεις τὴν ἔκστασιν καὶ τὸ παραλήρημα τῆς δευτέρας πράξεως τοῦ *Τριστάνου*, νὰ ἀφυπνίσῃ τὴν ἠχῶ τὴν παλλομένην ἀκόμη, τὴν ὁποῖαν ἀφήκαν αἱ πύριναί φράσεις, τὰς ὁποίας ὡς λατρείαν καὶ ὡς θρησκείαν ἐτόνισε ὁ βασιλεὺς Σολομών εἰς τὴν Σουλαμίτιδα, νὰ ὑψώσῃ μίαν θρησκείαν τῆς ἀγάπης ἐξαγνίζουσαν τὴν ἡδονὴν, καθαρίζουσαν ὑπὸ τὴν δύναμιν τοῦ πάθους τὴν σάρκα, ὅλην τὴν σάρκα – ἰδοὺ ὁποῖον ὑπῆρξε τὸ μέγα σχέδιον ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἐξῆλθε τὸ μικρὸν αὐτὸ ποίημα.

Εἶνε μιὰ ἐπὶκρισις τὴν ὁποῖαν δύναται τις νὰ κάμῃ εἰς τὸν συγγραφέα ὅτι ὁ ἔρωτος, ὅπως εἰς τὸ πρῶτον μέρος τοῦ *Ταρχόυζερ*, δεικνύεται καὶ ἐδῶ ὡς ἓνα μέγα σπήλαιον τῆς Βενουσμπεργ, πλημμυρισμένον ἀπὸ τῆς Αφροδίτης τὰς γοητείας.

Ἡ θεότης τῆς σαρκός, ἡ ἔκστασις καὶ τὸ μεγαλεῖον τῶν πέντε αἰσθήσεων κυριαρχῆ ἀπανταχοῦ. Ἀλλὰ ἂν προσέξῃ κανεῖς δύναται νὰ ἀκούσῃ περιδινουμένην καὶ ἐδῶ εἰς τὸ βάθος, ἀσθενῆ ἀκόμη, μόλις προβάλλουσιν τὴν φωνὴν τὴν ἐξαγνιστικὴν καὶ τὴν φωνὴν τὴν καθαρτήριον τῆς Ἐλισάβετ. Ἐπειτα καὶ ἐδῶ ὁ πόνος ἀναμιγνύεται παντοῦ μὲ τὴν ἡδονὴν ὅπως εἰς ὅλα τοῦ ἔρωτος καὶ αὐτὸ θὰ ἤρκει ὡς ἐξαγνιστήριον καὶ αὐτὸ θὰ ἤρκει ὡς ἐξαγορά. Καὶ ἄλλως τε ὁ συγγραφεὺς δίδει τὸ ἔργον αὐτὸ προπάντων ὡς ἀμάρτημα.<sup>1522</sup>

Ἡ ἐμπνευση τοῦ Επισκοπόπουλου εἶναι σαφής. Ὁ Σολομώντας καὶ ὁ Wagner. Ἀν ὅμως γιὰ τὸν Σολομώντα τὸ ποίημα εἶναι ἓνα, τὸ περιώνυμο (καὶ ομώνυμο) «Άσμα ασμάτων», γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ Wagner, ἡ ἐμπνευση προέρχεται καὶ ἀπὸ τὸν *Τριστάνο*, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν *Tannhäuser*. Τὸ ποίημα τοῦ Επισκοπόπουλου εἶναι μιὰ

<sup>1521</sup> Κωστής Παλαμάς, *Ἄπαντα*, ΙΣΤ', ὁ.π., σ. 204-207: 204.

<sup>1522</sup> Ν. Ἐπισκοπόπουλος «Άσμα ασμάτων», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Α' (Μάρτιος-Ἰούλιος 1900), σ. 257.

μακρά και τολμηρή περιγραφή του ερωτικού του πόθου για την αγαπημένη του. Οι 30 μικρές ενότητες, στις οποίες χωρίζεται το ποίημα, εξαντλούνται στην εξύμνηση του γήινου έρωτα, που εξαγνίζεται (όπως στο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, αλλά και στον *Tannhäuser*) από την ουράνια υπόστασή του. Η φράση «Νὰ μεταφέρει κανείς εις λέξεις τὴν ἔκστασιν καὶ τὸ παραλήρημα τῆς δευτέρας πράξεως τοῦ *Τριστάνου*» είναι σαφής: να κάνει ποίηση αυτό που ο Wagner κάνει με την μουσική και την ποίηση, και εν προκειμένω, να μεταφέρει με λέξεις την ερωτική έκσταση που ο Γερμανός συνθέτης παρουσιάζει στο έργο του. Αυτή η έμπνευση από το μουσικό δράμα στέκεται, για τον Επισκοπόπουλο, δίπλα στην εμπειρία της ανάγνωσης των στίχων («αἱ πύριναί φράσεις, τὰς ὁποίας ὡς λατρείαν καὶ ὡς θρησκείαν ἐτόνισε ὁ βασιλεὺς Σολομὼν εἰς τὴν Σουλαμίτιδα»). Το έργο του Wagner, η συνύπαρξη της μουσικής με την ποίηση λειτουργούν εξίσου επιδραστικά με ένα ποίημα. Ίσως και περισσότερο, καθώς ο Επισκοπόπουλος αναφέρει και την δυϊκή υπόσταση του έρωτα (σωματική και ψυχική) που υπάρχει στον *Tannhäuser*. Θα μπορούσε κανείς να διαβάσει το «Ἄσμα ἁσμάτων» του Επισκοπόπουλου με μουσική υπόκρουση του Wagner.

\*\*\*

Στην σύντομη αυτή αναφορά στις περιπτώσεις Ελλήνων ποιητών που εμπνεύστηκαν ο καθένας με τον τρόπο του το έργο του Richard Wagner μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι και οι πέντε ήταν ποιητές που συναντήθηκαν με το έργο του Γερμανού συνθέτη σε μια πρώιμη φάση της δημιουργικής τους πορείας. Σε αυτό δεν μοιάζει τυχαίο το γεγονός ότι όλοι μετέφεραν στο χαρτί μια αίσθηση που τους δημιούργησε η εμπειρία της συναυλίας ή παράστασης βαγκνεरिकού έργου, ενώ ο καθένας από τους αυτούς αξιοποίησε και μετέπλασε στο έργο του το στοιχείο εκείνο που του ταίριαζε καλύτερα. Ο αντιβαγκνεριστής Βλάχος, παρέμεινε σε μια μάλλον εξωτερική προσέγγιση, με σαρκαστική αντιμετώπιση βασικών χαρακτηριστικών που περισσότερο λέγονταν για τον συνθέτη και παρέπεμπαν σε γελοιογραφία· ο νεοφώτιστος βαγκνεριστής Δροσίνης αποτύπωσε το όραμά του για μια βαθύτερη σύνδεση της ελληνικής με την γερμανική παράδοση, όπως ακριβώς και ο πνευματικός καθοδηγητής του Προβελέγγιος, ενώ ο Επισκοπόπουλος, (ο θερμότερος, μαζί με τον Δροσίνη, οπαδός του Wagner) κινήθηκε μάλλον στον χώρο του ύστερου ρομαντισμού. Τέλος, ο πιο ψυχραιμος αλλά και ώριμος Καβάφης μας άφησε τη δική του πρόταση για την ποιητική αξιοποίηση ενός από τα σημαντικότερα βαγκνερικά χαρακτηριστικά, τη χρήση του Leitmotiv.

## 2. Θέατρο

Ένας δείκτης της εξάπλωσης του φαινομένου του βαγκνερισμού στον τόπο μας είναι η ένταξη βαγκνερικής μουσικής (δηλαδή μουσική του ίδιου του Wagner ή μουσική γραμμένη στο ύφος του Wagner) σε θεατρικά έργα της εποχής. Σε μια κωμωδία (τις *Τορπίλλες* του 1879) και σε ένα δράμα (το *Μυστικό του Γάμου* του 1896), οι συγγραφείς, Βλάσης Γαβριηλίδης και Γιάννης Καμπύσης, αντιστοίχως, προϋποθέτουν για την σκηνική παρουσίαση των έργων τους βαγκνερική μουσική, ενώ ο δεύτερος καλεί τον θεατή να παρακολουθήσει επί σκηνής έναν διάλογο για τη μουσική του Wagner. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Wagner περνάει (ή θα περνούσε αν τα έργα είχαν δει τα φώτα της ράμπας) και στο ελληνικό σανίδι της εποχής.

### 1. «Μουσική Βάγνερ παταγεί τώρα εν τῇ καρδίᾳ μου».

Βλάσης Γαβριηλίδης (*Τορπίλλαι*, 1879).

Ο Wagner ως μουσική υπόκρουση.

Τον Αύγουστο του 1879 ο αθηναϊκός Τύπος<sup>1523</sup> διαφήμιζε την επικείμενη έκδοση της κωμωδίας μετ' ασμάτων του Βλάση Γαβριηλίδη, *Τορπίλλαι*, η οποία από τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους πωλούνταν στα βιβλιοπωλεία. Σε αυτήν την κωμωδία, που ο συγγραφέας της είχε αφιερώσει στον φίλο του Κλεάνθη Τριαντάφυλλο, υπήρχαν και τρία άσματα σε στίχους του Τριαντάφυλλου τα οποία είχαν μελοποιηθεί «ὑπὸ τοῦ ἀρχιμουσικοῦ τῆς φρουρᾶς κ. Σάιλερ καὶ τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ κ. Σαμάρα». <sup>1524</sup> Ὅμως το έργο αυτό, σύμφωνα με τις σκηνικές του οδηγίες, έχει μουσική υπόκρουση και σε πολλά άλλα σημεία, σε ένα από τα οποία, η υπόδειξη είναι, όπως είδαμε, να ακουστεί «μουσική Βάγνερ»:

Πράξη Β', Σκηνή Η'

ΑΡΙΑΔΝΗ (μόνη).

Ἐπανευρίσκω τὴν καρδίαν μου, τὸν νοῦν μου. Τί παίγνια ἡμεῖς οἱ ἄνθρωποι ὀλίγων αἰσθημάτων; Ὅμοιάζομεν μουσικὸν ὄργανον, εἰς ὃ μία χορδὴ θραυομένη φέρει τὸν θάνατον. Δὲν τραγουδεῖ πλέον, ἀλλ' ἀγωνιᾷ,

<sup>1523</sup> *Ραμπλαγᾶς* 111 (30.8.1879), *Στοά*, 2.9.1879, 7.9.1879 και εξής.

<sup>1524</sup> Β. Γαβριηλίδης, *Τορπίλλαι*, Κωμωδία εἰς δύο πράξεις μετὰ προλόγου καὶ ασμάτων, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Πέτρου Πέρρη, 1879, σ. 24). Η λανθασμένη αναφορά στον όνομα του Ιωσήφ Καίσαρη αντί του Ανδρέα Σάιλερ από τον Θόδωρο Χατζηπανταζή (Θόδωρος Χατζηπανταζής (εἰσαγωγή), *Τὸ Κωμειδύλλιο*, Α' Αθήνα, Ἑρμῆς, 1981, σ. 236) επαναλαμβάνεται και στην πρόσφατη έκδοση του Γιώργου Λεωτσάκου (*Σπύρος Σαμάρας [...]*, *ό.π.*, σ. 697). Για τις νεανικές συνθέσεις του Σαμάρα βλ. και Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ο νεαρός Σαμάρας στην Αθήνα», *Μουσικὸς Ἑλληνομνημῶν* 10 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2011), σ. 11

ψυχοῤαγεῖ... Τί εἶναι λοιπὸν αὐτὸς ὁ ἔρωσ; Εἶναι ὑγῆς ἢ νοσηρὰ κατάστασις; Τώρα αἰσθάνομαι πάλιν τὴν τρικυμίαν του. Ἄλλ' εἰς τὸ βάθος τῆς τρικυμίας αὐτῆς ὑποφώσκουν φαιδροὶ ὀρίζοντες ζωῆς. Ἐπὶ δύο ἡμέρας χωρὶς τοῦ ἔρωτος ἡ καρδία μου ἦτο κενή. Τί ἡσυχία; Ἄλλ' ἡσυχίαν ἔχουν καὶ τὰ νεκροταφεῖα... (Ὡσεὶ ἀποτεεινομένη εἰς τὴν μουσικὴν). Ζωηρότερα, ζωηρότερα... Μουσικὴ Βάγνερ παταγεῖ τώρα ἐν τῇ καρδίᾳ μου (Παύει ἡ μουσικὴ).<sup>1525</sup>

Ἡ τόσο ενδιαφέρουσα αὐτὴ αναφορὰ στη «Μουσικὴ Βάγνερ», που ἐν προκειμένῳ σημαίνει τὴ δυνατὴ μουσικὴ με ἔντονο ρυθμὸ (ἡ ὁποία ἐρχεται ὡς ἀντιπαραθέση στὴν ἀπαλὴ μουσικὴ που ἀκουγόταν στὴν ἀρχή, για να συμβολίσει τὴν ψυχολογικὴ τρικυμία που αἰσθάνεται ἡ ἡρωίδα στὴν καρδιά της που ἔχει ξυπνήσει καὶ πάλι ἀπὸ τὸν ἔρωτα), σημαίνει πὼς το 1879, που γράφτηκε τὸ ἔργο, στὴ συνείδηση τοῦ κοινού της Ἀθήνας ἡ μουσικὴ τοῦ Wagner ἦταν μουσικὴ ἔντονη καὶ θορυβώδης. Ταυτόχρονα, ἐδῶ, για πρώτη ἰσως φορὰ, ἓνας δραματοργὸς θεωρεῖ πὼς ἡ μουσικὴ τοῦ Wagner ἀποτελεῖ ἀπαραίτητο συμπλήρωμα για τὸ θεατρικὸ τοῦ ἔργο. Ἡ πλήρης παρουσίασὴ τοῦ προϋποθέτει «μουσικὴ Βάγνερ» ἔτσι ὥστε, χάρις σε αὐτήν, να περιγραφεῖ δραματοργικὰ ἡ ψυχολογικὴ κατάσταση της ἡρωίδας. Ἡ μουσικὴ (τοῦ Wagner) θα συμπληρώσει αὐτὸ που τὸ δράμα θέλει να πει. Ὁ Γαβριηλίδης με αὐτὸν τὸν τρόπο προσέγγισε διττὰ τὸ ἔργο τοῦ Wagner, ἀφενὸς μεν χρησιμοποιώντας τὴ μουσικὴ τοῦ ὡς ολοκλήρωση τοῦ σκηνικοῦ τοῦ ἔργου, ἀλλὰ καὶ με τὴν κίνησή της αὐτὴ (ἡ μουσικὴ ὡς συμπλήρωμα για τὴν δραματοργικὴ ολοκλήρωση τοῦ ἔργου) γινόταν ὁπαδὸς της θεατρικῆς θεωρίας τοῦ Wagner που πρέσβευε τὴν ἀπαραίτητη συνύπαρξη μουσικῆς καὶ ποιήσεως ἐπὶ σκηνῆς.

---

<sup>1525</sup> Γαβριηλίδης, ὁ.π., σ. 49-50.



## 2. «Σᾶς ἀρέσει ὁ Βάγνερ;». Γιάννης Καμπύσης (*Τὸ Μυστικὸ τοῦ γάμου*, 1896). Ὁ *Parsifal* και η ἀπώθηση της σεξουαλικότητος.

Ὅπως εἶδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, ο Καμπύσης ἐτρέφε ιδιαίτερη ἀγάπη για την γερμανική κουλτούρα και δη για το ἔργο του Richard Wagner. Στο πρώτο του ολοκληρωμένο θεατρικό ἔργο, *Τὸ μυστικὸ τοῦ γάμου* (εκδόθηκε το 1896 ἀλλὰ γράφτηκε το καλοκαίρι του 1893),<sup>1526</sup> ο Καμπύσης ἔκανε ἀναφορά στον Wagner και το ἔργο του (ειδικά τον *Parsifal*) μέσα σε ἕνα πλαίσιο συμβολικό. Κάτω ἀπὸ την φαινομενικά ἀπλοϊκή ἱστορία που ἀφηγείται, το *Μυστικὸ τοῦ γάμου* κρύβει ἕνα συμβολιστικό και συνάμα ψυχαναλυτικό ἔργο. Ὁ Συμβολισμός εἶχε βεβαίως ἀξιοποιήσει σε μεγάλο βαθμὸ τις ἀνακαλύψεις της νεώτερης ψυχολογίας, ὁμως ἐδῶ ο Καμπύσης ἔκανε ἕνα βῆμα παρὰ πέρα. Ἐγράψε ἕνα ἔργο ψυχαναλυτικό, σχεδόν ψυχιατρικό, κινούμενο γύρω ἀπὸ το πρόβλημα της βασικῆς ηρωίδας του πάσχει ἀπὸ υστερία. Ὁ ψυχίατρος πατέρα της, ἀλλὰ και ο νέος που ἐρωτεύεται και στη συνέχεια παντρεύεται, που εἶναι ἐπίσης ψυχίατρος (και που ἐκπροσωποῦν την παλαιότερη και την νεώτερη σχολή ψυχανάλυσης ἀντίστοιχα) προσπαθοῦν να την θεραπεύσουν. Ὁ Wagner και η μουσική του ταυτίζονται με την νεώτερη σχολή της ψυχανάλυσης (και μάλιστα με την πιο ἀκραία ἐκδοχή της), ἀλλὰ και του θεοσοφισμοῦ, του οποιῦ οπαδός ἦταν ο νεαρός ψυχίατρος Ἀλέκος Κιάρας. Ὁ τελευταίος γνώριζε ἀπέξω τον *Parsifal* (το κατ' ἐξοχήν, κατὰ τον Rudolf Steiner, θεοσοφικό ἔργο)<sup>1527</sup> ἐνῶ με τον θεοσοφισμό του *Parsifal* συνδέεται και το πρόβλημα της υστερίας της νεαρῆς Ὀλγας. Ὁ *Parsifal* γίνεται το ἔμβλημα των δύο νέων, που για διαφορετικούς λόγους ἀσπίαστηκαν τον πλατωνικό ἔρωτα.

Στην πρώτη πράξη του ἔργου μαθαίνουμε ἀπὸ τον πατέρα της κοπέλας, Χρίστο Λάκη, για το πρόβλημά της Ὀλγας. Πριν ἀπὸ κάποια χρόνια μια πυρκαγιά ἐπληξε το σπίτι τους και κινδύνεψαν ὅλοι σοβαρά. Ἡ Ὀλγα μετὰ ἀπὸ αὐτὴν την τραυματική ἐμπειρία ἀπέκτησε νευρική ἀνορεξία, η οποία ὅλο και ἐπιδειωνόταν, με ἀποτέλεσμα να κινδυνεύει να πεθάνει. Ἡ ἐπιστροφή του Ἀλέκου Κιάρρα, παιδικοῦ φίλου της Ὀλγας ἀπὸ το ἐξωτερικό ὅπου εἶχε πάει για σπουδές (καθόλου τυχαία η ἐπιλογή της γαλλικῆς πόλης Nancy, ὅπου ἐφάρμοζαν ὑπνωτισμό για να θεραπεύσουν ἀσθενεῖς) φαίνεται πως κάνει καλό στην νεαρή κόρη, που σιγά σιγά ἀνακτά το ἐνδιαφέρον της για τη ζωὴ. Ὁ Ἀλέκος ὑπόσχεται στον πατέρα της να την σώσει, χάρις στην ἀγάπη και την φροντίδα του, ἀλλὰ γρήγορα ἀντιλαμβάνεται πως εἶναι ἐρωτευμένος μαζί της και

<sup>1526</sup> Γιάννης Α. Καμπύσης, *Μυστικὸ τοῦ γάμου. Ἡ φάρσα τῆς ζωῆς*, Ἀθήνα, Τυπογραφεῖο Ἡ Κόριννα, 1896. Στον πρόλογο της ἐκδόσης με ἡμερομηνία 20 Αυγούστου 1895, ο συγγραφέας παραθέτει ἕνα γράμμα μιας φίλης του στον οποιῦ σημειώνεται πως το ἔργο το εἶχε πρωτοδιαβάσει η κοπέλα πριν δύο καλοκαίρια. Ἐδῶ χρησιμοποίησ την ἐπανεκδοσὴ του 1921 ἀπὸ τον Ἐλευθερουδάκη. Στον τόμο των *Ἀπάντων* του Καμπύσης ἀπὸ τον Βαλέτα δεν ὑπάρχει καμμία ἀναφορὰ στον πρόλογο.

<sup>1527</sup> Ὅπως ὑποστήριξε στην διάλεξή του για τον *Parsifal* στις 29 Ιουλίου 1906 (δημοσιεύεται στα ἀγγλικά στον τόμο 97 των *Ἀπάντων* του συγγραφέα σε μετάφραση της Mary Adams. Ἡ ἀγγλικὴ ἐκδοχή εἶναι προσβάσιμη και διαδίκτυακά στο [http://wn.rsarchive.org/Lectures/Prsfal\\_index.html](http://wn.rsarchive.org/Lectures/Prsfal_index.html), τελευταία ἐπίσκεψη 8.4.2017).

πως η αγάπη του δεν είναι αγνή. Οπαδός του θεοσοφισμού ο Αλέκος, που δήλωνε «παντρεμένος με την ιδέα»,<sup>1528</sup> αισθάνεται ντροπή για τον ερωτικό του πόθο προς έναν «άγγελο», όπως η Όλγα. Η τελευταία, πάλι, επίσης ερωτευμένη με τον Αλέκο, ονειρεύεται να βρίσκεται για πάντα δίπλα του. Οι γονείς της κοπέλας, που την είδαν να συνέρχεται από την ανορεξία της αισθάνονται μεγάλη χαρά και ευλογούν την ένωση των δύο νέων. Ο Αλέκος και η Όλγα μοιάζουν ευτυχισμένοι, μέχρι που έρχεται η πρώτη νύχτα του γάμου. Ο Αλέκος πλησιάζει την Όλγα, η οποία τον αποστρέφεται με τρόμο. Το ίδιο και το επόμενο βράδυ και το μεθεπόμενο. Και ενώ ο ένας δεν μπορεί χωρίς τον άλλο, οι δύο νέοι χωρίζουν. Μετά από λίγο καιρό που η Όλγα έχει επιστρέψει στο πατρικό της, ο Αλέκος πάει να την ξαναβρεί και ξανασιμύουν.

Η βασική ιδέα του έργου, το «μυστικό του γάμου», είναι η σεξουαλική ζωή. Ο Αλέκος, μνημένος στις ιδέες του θεοσοφισμού και του πνευματισμού θεωρεί πως «άφτη ή ζωή εΐνε περαστικό γεφύρι για τόν άλλον κόσμον τόν αληθινό». Και πως «εκεί βρίσκεται ή αληθινή έφτυχία και κεί ξανασιμύουν για πάντα πιά, όσοι ένóθηκαν με πνευματική αγάπη σέ τούτο τόν κόσμον».<sup>1529</sup> Αυτές οι ιδέες ταΐριαξαν ιδανικά στην σεξουαλικώς ψυχρή Όλγα, η οποία υποφέρει από υστερία (η νευρική ανορεξία αποτελεί ένα σύμπτωμα αυτής τής, σχετιζόμενης με την σεξουαλικότητα, νεύρωσης). Ο ιδανικός πνευματικός κόσμος του Αλέκου δεν απειλούσε την απωθημένη σεξουαλικότητα της Όλγας. Μόλις αυτό άλλαξε, η κοπέλα τρώμαξε, τον είδε διαφορετικό («άλλάζει ξάφνου ή μορφή τ' Αλέκου και τονέ βλέπω αλιότικο»),<sup>1530</sup> ενώ η περιγραφή της: «έχει ένα μάτι τόσο... Τò κορμί του...», δεν αποτελεί τόσο έναν κεκαλυμμένο τρόπο να μιλήσει ο Καμπύσης για την σωματική αλλαγή στον σεξουαλικά ερεθισμένο Αλέκο, αλλά μια μετατόπιση από την πλευρά της Όλγας, που λόγω της υστερίας της βλέπει το μάτι του αγαπημένου της να μεγαλώνει, ενώ στην πραγματικότητα αυτό που μεγάλωνε ήταν η ανδρική του φύση.<sup>1531</sup>

Στο προσεκτικά γραμμένο και γεμάτο συμβολισμούς έργο, ο Καμπύσης έχει εντάξει και μια σκηνή, κατά την οποία παΐζεται μουσική. Στην Πρώτη Πράξη του έργου, ένας οικογενειακός φίλος ο Νίκος Διαμαντίδης, «βαρύτονος πρώτης»,<sup>1532</sup> τραγουδάει, με τη συνοδεία πιάνου (τη συνδρομή μιας φίλης) μια δική του σύνθεση, «Το τραγούδι των πιστών» (ο τίτλος φέρνει αμέσως στον νου το «τραγούδι των προσκυνητών» από τον *Tannhäuser*, όπως άλλωστε και οι στίχοι που μιλούν για δύο προσκυνητές που πήγαιναν στη Ρώμη). Η ομήγυρις χαΐρεται στο άκουσμα της μουσικής που χαρακτηρίζει «μελωδικότατη» και στην συνέχεια, κάθεται και ο Αλέκος

<sup>1528</sup> Καμπύσης, ό.π., σ. 41.

<sup>1529</sup> Ο.π., σ. 37.

<sup>1530</sup> Ο.π., σ. 68.

<sup>1531</sup> Στην ανάλυση της υστερίας της Ντόρας, ο Freud περιγράφει ένα ανάλογο περιστατικό μετατόπισης από την πλευρά της υστερικής κοπέλας, η οποία όταν τη φίλησε ένας άντρας που είχε ερωτευτεί εκείνη αισθάνθηκε αποστροφή (δηλαδή αντέστρεψε το συναίσθημα από ευχαρίστηση σε αηδία). Μετά από αυτό το περιστατικό ένιωθε συχνά πίεση στους ώμους της, που αποτελούσε, στην ουσία, την μετάθεση της πίεσης που είχε αισθανθεί στο κάτω μέρος του σώματός της από το ανδρικό σώμα κατά τη διάρκεια του φιλιού, κάτι που, λόγω του αμφιθυμικού αισθήματος που της προκαλούσε (ευχαρίστηση/αηδία) το είχε απωθήσει.

<sup>1532</sup> Ο.π., σ. 14.

στο πιάνο να παίξει και να τραγουδήσει και αυτός μια δική του σύνθεση, «Τὸ ἄπλευρο πουλί». Στο ἀκουσμά του ο Νίκος Διαμαντίδης, χειροκροτά και λέει: «Τί ἄρμονία!... Σᾶς ἀρέσει ὁ Βάγνερ, κ. Κιάρρα;». Ο Αλέκος Κιάρρας απαντά: «Μὲ τρελαίνει... ἐσᾶς;...», για να λάβει την ἀπάντηση του Διαμαντίδη: «Οἱ ἄρμονίες του μοῦ περεχοῦνε τὴν ψυχὴ!... Μὰ τί να σᾶς πῶ, δὲν ἐδοκίμασα ποτές μου τέτοιου εἴδους ἀκόρντα στὶς φτωχὲς μου μελωδίες!...».

Ἡ ἐρώτηση αν ἀρέσει ο Wagner στον Αλέκο Κιάρρα, ἀμέσως μετὰ το ἀκουσμα του τραγουδιού του, μαζί με την φράση «Τί ἄρμονία!» ἀφήνουν να ἐννοηθεῖ πως ἡ μουσικὴ που ἐπαιξε ο Κιάρρας θα πρέπει να ἦταν γραμμένη στο ὕφος του Wagner, ἔτσι ὥστε να προκαλέσει τὴ σχετικὴ ἀπορία του συνομιλητή. Ο Διαμαντίδης, του οποίου ἡ μουσικὴ χαρακτηρίστηκε μελωδικότατη ἀπὸ τον Κιάρρα φαίνεται πως θαύμαζε τον Wagner, χωρὶς ὅμως να τολμᾶ να ἐφαρμόσει στὶς δικὲς του συνθέσεις τὰ «ἀκόρντα» του. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ του ο Κιάρρας, που ἀγαποῦσε ἰδιαίτερος τον Wagner και ἤξερε ἀπέξω ὅλον τον *Parsifal*, εἶχε ἐπηρεαστεῖ, ὅπως φαίνεται στο τραγούδι του, ἀπὸ τὰ συνθετικὰ διδάγματα του Γερμανοῦ δημιουργοῦ. Ἡ πρώτη λοιπὸν σύνθεση του Διαμαντίδη θα πρέπει να ἦταν μελωδικότερη, ἐγγύτερα στα ἀκουσματα τῆς ἐποχῆς και ἐκείνη του Κιάρρα θα πρέπει να εἶχε πιο ἐξελιγμένες ἀρμονίες. Ἐτσι, ο κ. Λάκης, ο ψυχίατρος πατέρας τῆς Ὀλγας, που φαίνεται λιγότερο ἐξοικειωμένος με τὰ μουσικά, ἀλλὰ και ὑπέρμαχος τῆς παλαιᾶς σχολῆς ψυχοθεραπείας, ἀποφαίνεται: «Ἐγὼ τί να σᾶς πῶ, κύριοί μου... Τ' ἀφτί μου ἀπ' ἀφτὲς τὶς ντελικατέντζες δὲν παρακαταλαβαίνει... Μὰ 'κεῖνο ποῦ ξέρω εἶνε πῶς τὸ τραγούδι τῶν πιστῶν μ' ἄρσεσε πιὸ πολὺ!...». Ο Νίκος Διαμαντίδης απαντά: «Ὅχι δά! ... ἡ ἄρμονία τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ κ. Κιάρρα ἔχει μιὰ συμβολικὰ ὅλους διόλου περιπάθεια...», υπογραμμίζοντας τον συμβολισμό στη βαγκνερική μουσικὴ, ἀλλὰ και στο πνεῦμα του ἴδιου του Καμπύση. Ἡ ἀπάντηση του κ. Λάκη, που ἦταν οπαδὸς του θετικισμοῦ ἦταν: «Κί' ἐδῶ οἱ συμβολισμοί;! Ἀμ' ἀφτὸ εἶνε!... Ἐγὼ, κύριοί μου, τὰ σκεπασμένα διαμάντια δὲν τὰ θέλω... προτιμῶ καὶ τὸ γυαλί ἀπέναντί τους!...». Ἐτσι, ἤδη ἀπὸ τὴν Πρῶτη Πράξη, ἡ μουσικὴ του Wagner ἔχει συνδεθεῖ με τον συμβολισμό, ἀλλὰ και τον ἰδανισμό του Αλέκου Κιάρρα, του νεαροῦ ψυχίατρο, οπαδοῦ των πιο ἐξελιγμένων μεθόδων ψυχοθεραπείας (ὑπνωσης, κ.τ.λ.), ἐνῶ ἡ μελωδικότερη και παλαιότερη μουσικὴ με τον ορθολογικότερο και παραδοσιακὸ πρεσβύτερο ψυχίατρο.

Ἡ ἀναφορὰ στον Wagner γίνεται πιο ἐντονὴ και σημαντικὴ στην Τρίτη Πράξη του ἔργου, ὅπου ο *Parsifal* ἀποκτᾶ συμβολικὸ ρόλο. Ἡ Ὀλγα, που ἔχει χωρίσει με τον Αλέκο, κοιτάζοντας κάποιες παρτιτούρες που εἶχε παραγγείλει, συγκινεῖται ἰδιαίτερα ὅταν βρῖσκει ἐκείνη του *Parsifal*, καθὼς τὸ ἔργο αὐτὸ ἄρσεσε ἰδιαίτερα στον ἀγαπημένο τῆς, και ἀποφασίζει να μάθει και ἐκείνη ἀπέξω ὅλο τὸ ἔργο, ὅπως τὸ ἤξερε και ο Αλέκος που τὸ προτιμοῦσε ἀπὸ οποιαδήποτε ἄλλη μουσικὴ:

Ὁ κ. Λάκης: Ἄμ τὸν Πάρσιφαλ δὲν τὸν εἶδες;

Ὁλγα: Ἐφεραν καὶ τὸν Πάρσιφαλ; ποῦ εἶνε μπαμπά; Ἄ! νά... (τὸν πέρνει στὰ χέρια τῆς). Τὸν Πάρσιφαλ!... Τοῦτο τὸ μελόδραμα μπαμπά, εἶταν πιά, ποῦ ὁ Αλέκος τὸξερε ἀπόξω ὅλο. Θὰν τὸ μάθω κι' ἐγώ... Ἄμα ῥωτοῦσες, μπαμπά, τὸν

Άλέκο, ποιὰ μουσική τάρσεσε περισσότερο, πάντα τὸν Πάρσιφαλ ἔλεγε...<sup>1533</sup>

Ενώ λίγο μετά διηγείται το ὄνειρο που εἶχε δει:

Λοιπόν, μπαμπά, εἶδα, πὼς βρισκόμουνα στὸν Ἄρη τὸν ἀστέρα μαζὺ μὲ τὸν Ἀλέκο! καὶ πὼς, ἀκοῦς, ἐγὼ εἶμουν στὸ σῶμα τοῦ Ἀλέκου κι' ἐκεῖνος στὸ δικό μου τὸ σῶμα! ... κι' εἶχαμε καὶ φτερὰ καὶ φτερουγούσαμε μαζὶ ἀπὸ δέντρο σὲ δέντρο κι' εἶταν ἐκεῖ μουσικές, σὰν τὸν Πάρσιφαλ τοῦ Βάγνερ γλυκὲς κι' ἔνιοθα νὰ εἶμαι τόσο ἐφκαριστημένη...<sup>1534</sup>

Το ὄνειρο της κοπέλας εἶναι νὰ ενωθεῖ με τὸν ἀγαπημένο της («ἐγὼ εἶμουν στὸ σῶμα τοῦ Ἀλέκου κι' ἐκεῖνος στὸ δικό μου τὸ σῶμα!»), ὅμως χρειαζόταν τὸν *Parsifal* γιὰ νὰ εξαγνίσει αὐτὴ τους τὴν ἔνωση, ἡ ὁποία δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ἔχει πνευματικὴ διάσταση. Τὸ ἔργο αὐτὸ λειτουργεῖ στὸ δράμα τοῦ Καμπύση σὰν ἓνα σύμβολο τοῦ ἀγνοῦ ἔρωτα, ἀπαλλαγμένου ἀπὸ τὴν ἐπίγεια σωματικὴ του βίωση, ἔτσι ἀκριβῶς ὅπως τὸν εἶχαν ἀρχικῶς ονειρευτεῖ οἱ δύο νέοι.

Ἔτσι, μιὰ παράσταση τοῦ *Μυστικοῦ τοῦ Γάμου*, θὰ ἔδινε στὸν θεατὴ πολλές πληροφορίες γιὰ τὸν Wagner (κυρίως μέσα ἀπὸ τὸν σχετικὸ διάλογο), ἀλλὰ θὰ προϋπέθετε καὶ ἀπὸ τὸν συνθέτη που θὰ ἀναλάμβανε νὰ γράψει μουσικὴ γι' αὐτό, νὰ μιμηθεῖ τὸ ὄφος τοῦ Wagner. Ὅπως ἀκριβῶς στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ ἀπὸ τὴν *Τορπίλλες* τοῦ Βλάση Γαβριηλίδη, ὅπου σὲ ἄλλο πλαίσιο (κωμικὸ), υπήρχε ἡ ἴδια ἀπαιτῆση ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ συγγραφέα. Ἡ μουσικὴ τοῦ Wagner εἶχε πλέον περάσει στὴν ἐλληνικὴ δραματοποιία, καὶ μέσω αὐτῆς, στὴν ἐλληνικὴ Σκηνή.

---

<sup>1533</sup> Ο.π., σ. 64.

<sup>1534</sup> Ο.π., σ. 66.

### 3. Πεζογραφία

Αναφορές στον Wagner και στο έργο του εμφανίζονται σε πολλά λογοτεχνικά κείμενα. Ήδη οι πρώτες αναφορές της *Εὐνομίας* (βλ. κεφάλαιο 3) εντοπίζονται σε κείμενα που έχουν λογοτεχνικό χαρακτήρα. Είναι χρονογραφήματα, διάλογοι φανταστικοί, αφηγήσεις περιηγητικές που με κάποια αφορμή μιλούν για τον Γερμανό δημιουργό. Στο παρόν κεφάλαιο δεν θα ασχοληθούμε με αυτές τις αναφορές που θα μπορούσαν να εμφανίζονται και σε κείμενα χωρίς λογοτεχνικές αξιώσεις και που μιλούν για τον Wagner κατά τρόπο θεωρητικό, αλλά θα εξετάσουμε τα λογοτεχνικά έργα στα οποία η παρουσία του βαγκνερισμού δεν αρκείται σε αναφορές, αλλά είναι σχετική με την ίδια τη δημιουργία του λογοτεχνήματος, αποτελεί βασικό συστατικό της πλοκής ή της αφήγησης. Πρωταγωνιστές δύο σημαντικοί Έλληνες λόγιοι, των οποίων ωστόσο η λογοτεχνική σχέση με τον Wagner είναι σχεδόν ή εντελώς άγνωστη, ο Γεώργιος Βιζυηνός και ο Γιάννης Ψυχάρης.<sup>1535</sup> Σε αυτήν την παρουσίαση θα ενταχθεί, κατ' εξαίρεση, και το πρώτο από τα περιγραφόμενα μυθιστορήματα, του οποίου οι εκτεταμένες αναφορές στον Wagner υπάρχουν ήδη από τον τίτλο του, και ως εκ τούτου, αξίζει ιδιαίτερης μνείας.

#### 1. Θ. Μ., «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser*» (1880).

##### Με αφορμή μια βαγκνερική παράσταση.

Το καλοκαίρι του 1880 (δύο έτη πριν τον θάνατο του Wagner) ξεκίνησε να δημοσιεύεται σε συνέχειες ένα μυθιστόρημα με τίτλο «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser* [sic]. Αναμνήσεις Βιέννης», στο δεκαπενθήμερο κωνσταντινουπολίτικο *Γραφικὸ Κόσμο*, υπογεγραμμένο από τον «Θ.Μ.».<sup>1536</sup> Σε αυτό, ο αφηγητής, μιλώντας σε πρώτο πρόσωπο, περιέγραφε τις εντυπώσεις από την επτάμηνη παραμονή του στη Βιέννη. Πρόκειται για το πρώτο, απ' όσο γνωρίζω, μυθιστόρημα στα ελληνικά, που περιέχει στον τίτλο του αναφορά σε έργο του Richard Wagner. Με αφορμή την επίσκεψη στην

<sup>1535</sup> Με εξαίρεση το κείμενο του Παν. Μουλλά (ό.π.), όπου χρησιμοποιούνταν ο λογοτεχνικός όρος *leitmotiv* να μιλήσει για την έννοια του επανερχόμενου μοτίβου σε δύο διηγήματα του Βιζυηνού και του Μ. Πασχάλη («Όμηρος, Γκαίτε και Βάγκνερ στο “Αί συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας” του Γ. Μ. Βιζυηνού», *ΙΓ' Διεθνῆς Επιστημονικὴ Συνάντηση στον Τομέα ΜΝΕΣ, Α.Π.Θ.*, Αφιερωμένη στη μνήμη του Παν. Μουλλά, Θεσσαλονίκη 3-6 Νοεμβρίου 2011), όπου γινόταν μνεία στην ονομαστική αναφορά στον Wagner στο διήγημα «Αί συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας»), υπήρχε μόνο η δική μου δημοσίευση για τον Βιζυηνό (Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ὁ Βιζυηνός καὶ ἡ μουσικὴ», ό.π.), όπου για πρώτη φορά εξεταζόταν η επιρροή του Wagner στην αφηγηματικὴ τεχνικὴ του Βιζυηνού (κυρίως στο «Αί συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας»). Ὅσο για τον Ψυχάρη, οι βαγκνερικές επιρροές σε ένα μέρος του έργου του είχαν εντοπιστεῖ από την κριτικὴ τὴν εποχὴ που πρωτοδημοσιεύθηκαν τα έργα του και μόνον (βλ. σχετικά παρακάτω).

<sup>1536</sup> «Θ.Μ.», «Ἐπεισόδιον τοῦ *Tannhäuser* [sic]. Ἀναμνήσεις Βιέννης», Ὁ *Γραφικὸς Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), Ἔτος Α', τχ. Ι' (15.7.1880), σ. 301-304.

Όπερα, όπου παιζόταν ο *Tannhäuser*, ο συγγραφέας μιλάει εκτενώς για το έργο του Wagner, εναλλάσσοντας τη στοιχειώδη πλοκή με αισθητικές θέσεις για τον Γερμανό δημιουργό.

Η λεπτομερής περιγραφή της πόλης της Βιέννης αλλά και του θεάτρου της βάζει αμέσως τον αναγνώστη στο κλίμα της εποχής:

Ἐψάλλετο τὴν ἑσπέραν ἐκείνην ὁ πολύκροτος Τανχάϋζερ (*Tanhaiuser*) μουσικόδραμα ἐκ τῶν πρωτίστων τοῦ τρομεροῦ Βάγνερ, διὸ καὶ τὸ Βαγνερομανὲς Βιενναῖον κοινὸν ἄθροον ἐπολιόρκει τοῦ θεάτρου τὰς πύλας ἐρίζον ἡμῖν καὶ τὴν ἐλαχίστην ἐν αὐτῷ γωνίαν [...].

Ὑπὸ τηλικούτους διηνεκεῖς θαυμασμοὺς ἐκρούομεν δι' εἰκοστὴν καὶ ἐπέκεινα ἴσως φορὰν τὴν ἑσπέραν ἐκείνην τὸν πυλῶνα τοῦ μεγάλου ἀκαδημαϊκοῦ θεάτρου, ἀλλὰ διὰ πρώτην τὸ Repertoire τοῦ μουσικοσυνθέτου Βάγνερ, αἰτοῦντες ταπεινῶς εἰσιτήριον, καὶ μόλις κατόπιν μόχθων καὶ πάλης κατὰ τοῦ πλήθους, κατωρθοῦμεν – δόξα τῷ Θεῷ – νὰ προμηθευθῶμεν δύο θέσεις ἔστω καὶ ἐν τῇ τετάρτῃ στοᾷ ἢ ἀμφιθεάτρῳ (*gallerie*) καὶ ὡς πεινῶντα πρόβατα πρὸς νομὴν ἀνεβαίνομεν ἐν σπουδῇ τῆς δεξιᾶς κλίμακος ἀνὰ τρεῖς τὰς βαθμίδας καταληψόμενοι τὰ ἐδώλια ἡμῶν, οἷονεὶ φοβοῦμενοι μὴ ὁ Βάγνερ μᾶς φύγη...<sup>1537</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο, μέσα στην Όπερα, ο Έλληνας αφηγητής και ο συμπατριώτης φίλος του γνώρισαν μια νεαρή Γερμανίδα, «ἀληθῶς χαριέσσα»,<sup>1538</sup> η οποία φανερώθηκε θερμὴ οπαδὸς του Wagner. Όταν η κοπέλα τους προσπέρασε και κάθισε δίπλα τους, κρατούσε στο χέρι της μια βεντάλια και «ὀλόκληρον τὴν ὀγκώδη μουσικὴν βίβλον τοῦ *Τανχάϋζερ*»,<sup>1539</sup> τὴν ὁποία ἀρχισε νὰ μελετᾷ πρὶν τὴν ἐναρξὴ τῆς παράστασης. Εκείνο που εντυπωσίασε τους δύο φίλους ἦταν πὼς ἀπὸ το ντύσιμό της και τὴν συμπεριφορὰ της, ἦταν φανερό, πὼς ἀνήκε στην κατώτερη τάξη, και παρόλα αυτά μελετοῦσε τὴν παρτιτούρα τοῦ *Tannhäuser*:

Ἐκ τῆς σεμνοπρεποῦς, ἀλλὰ χαριέσσης ἐν τῇ σεμνότητι, στολῆς αὐτῆς, καὶ τῆς ἐπτοημένης, οὕτως εἰπεῖν, συμπεριφορᾶς ἐννοήσαμεν ὅτι ἡ περικαλλὴς ἐκείνη κόρη ἀνῆκε τῷ ὄχλῳ ἢ τῷ ἐργατικῷ λαῷ, ἀλλ' εἰ δυνατὸν ν' ἀποκαλέσῃ τις ὄχλον ἢ λαὸν κόρην δεκαεπταετίδα ἀναγιγνώσκουσαν καὶ μελετῶσαν ἐπὶ τροχάδην μουσικὴν, καὶ δὴ μουσικὴν τοῦ Βάγνερ.<sup>1540</sup>

Η εμπειρία της μουσική του Wagner, μια εμπειρία, που ἦταν πρωτόγνωρη για τον αφηγητή, ο οποίος είχε πάει πολλές φορές στην Όπερα, αλλά για πρώτη φορά θα παρακολουθούσε παράσταση με έργο του Wagner ἦταν μαγευτική, τόσο, που παρά τὴν γοητεία που ἀσκούσε πάνω του η νεαρή Γερμανίδα, ο Θ.Μ., τὴν ξέχασε και

<sup>1537</sup> Ο.π., σ. 302-303.

<sup>1538</sup> Ο.π., σ. 304.

<sup>1539</sup> Ο.π.

<sup>1540</sup> Ο.π.

απορροφήθηκε από το βαγκνερικό θαύμα:

Ἡ εἰσαγωγή (ouverture) τοῦ *Tannhäuser* ἤρξατο ἐν ἀπάσῃ τῇ παταγῶδει αὐτῆς δόξῃ, ἐφ' ᾧ καὶ μετὰ ρίγους ἀπέστρεψα αὐθωρεὶ τὸ ὄμμα ἀπὸ τῆς Βαγνεριζούσης κορασίδος, καὶ ἐνητένισα τὴν Βαγνερίζουσαν ὀρχήστραν, καὶ ἤκουον ἐναλλάξ καὶ ἐρρίγουν, καὶ ἐπὶ τέταρτον ὄλον τῆς ὥρας ἀνιπτάμην ἐν τῷ [οὐρανῷ] μετέωρος καὶ κατηρχό[μην] παραυτικά καὶ ἀπροόπτως εἰς τὴν γῆν, καὶ ἐρριπτόμην ἐν διανοίᾳ ἀπὸ βράχου εἰς βράχον ἰδεῶν καὶ ἀπὸ σκοπέλου εἰς σκόπελον φαντασίας.<sup>1541</sup>

Ἡ μουσικὴ τοῦ *Tannhäuser* ταξίδεψε τὸν νεαρό ἀφηγητὴ στὸν κόσμον τῆς φαντασίας, ἀλλὰ καὶ τῶν ιδεῶν. Καὶ παρότι «δὲν ἦτο μουσικὴ» ἡ μουσικὴ ποῦ ἀκούσε, καθῶς:

ἀπ' ἀρχῆς ἄχρι τέλους ἔλλειπεν ἡ μελωδία, ἦν γδοῦπος ἄλλεπάλληλος ἐπέκεινα τῶν ἑκατὸν ὀργάνων, ἦν βρυχηθμοὶ λεόντων ἐναλλάξ καὶ λεαινῶν καὶ λεοντιδέων ἐν ἐνὶ καὶ τῷ αὐτῷ ὑποχθονίῳ ἄντρῳ, ἦν ὀρυγμοὶ οὐς ἐξερρεύοντο ἑκατὸν καὶ ἐπέκεινα δρακόντων πνεύμονες,<sup>1542</sup>

ἡ ἐμπειρία τὸν καθήλωσε. Ἀνάμεσα στὴν περιγραφή τῶν ἐντυπώσεών του αὐτῶν, καὶ τῆς μακρᾶς καὶ λεπτομεροῦς ἀφήγησής τῆς πλοκῆς τοῦ *Tannhäuser*, ὁ Θ.Μ. ἐνέταξε καὶ τὴν διήγησιν τῆς γνωριμίας τῶν δύο Ἑλλήνων μετὰ τὴν Γερμανίδα «Βαγνερίζουσα». Μετὰ μεγάλη συστολή ὁ ἀφηγητὴς τόλμησε νὰ τῆς ἀπευθύνῃ τὸν λόγο καὶ, εὐρισκόμενος σὲ ἀμηχανία, μὴ ξέροντας τί νὰ τῆς πει, κατάφερε ἀπλᾶ νὰ τὴν ρωτήσῃ ἀν ἦταν Γερμανίδα. Ἐτοί καὶ ἐκεῖνος μετὰ τὴν σειράν του τῆς εἶπε πῶς ἦταν Ἕλληνας. Αὐτὴ ἡ εἶδησις ἐνθουσίασε τὴν νεαρὴν κοπέλα, ἡ ὁποία δείχνοντάς του τὴν αὐλαίαν «παριστάνουσαν τὸν Ὅμηρον κρατοῦντα ἑκατέρωθεν ἐκ τῆς χειρὸς δύο κόρας... τὴν Ἰλιάδα καὶ τὴν Ὀδύσειαν» τοῦ ἀπάντησε: «Τῷ μικροσκοπικῷ τούτῳ ἔθνεϊ ὀφείλουμεν πανθ' ὅσα ὡσεὶ διὰ τηλεσκοπίου πανταχοῦ ὀρῶμεν». Ὁ νεαρὸς Ἕλληνας συγκινήθηκε καὶ δάκρυσε. «Ἡ ἐθνικὴ φιλαυτία [τ]οῦ ἀνεπτέρωθι, ἀκρωμένου ἐν τῇ τετάρτῃ στοᾷ τοῦ Βιενναίου θεάτρου ἀπὸ στόματος Γερμανίδος τοιούτους λόγους»,<sup>1543</sup> ἐνῶ ἡ κόρη ἐπέστρεψε τὴν μελέτη τῆς παρτιτούρας. Σὲ αὐτὸ τὸ πλαίσιο τῆς συγγένειας τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ πνεύματος μετὰ τὴν νεώτερη γερμανικὴ κουλτούρα ξεκίνησε καὶ ἡ κουβέντα γιὰ τὸν Wagner. Ὁ Ἕλληνας ἀφηγητὴς τόλμησε νὰ ρωτήσῃ τὴν νεαρὰ φίλην του τί τὴν συγκινούσε τόσο σὲ αὐτὴν τὴν μουσικὴ ποῦ τοῦ φαινόταν «δύσπεπτη», καὶ πῶς θὰ μπορούσε καὶ ὁ ἴδιος, κάποια στιγμή, νὰ εἰσέλθῃ «προσήλυτος» στὸ «τάγμα» τῶν Βαγκνεριστῶν. Ἐτοί ξεκίνησε μιὰ κουβέντα γιὰ τὴν γερμανικὴ μουσικὴ, ἀλλὰ καὶ τὴν βαγκνερική μουσικὴ, κατὰ τὴν ὁποία ἡ νεαρὰ θιασώτης τοῦ Wagner περιέγραψε ὅλα τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἀφηγητὴς προσέθεσε ἐπεξηγηματικὴ ὑποσημείωσις, στὴν ὁποία ἐπεσήμαινε πῶς

<sup>1541</sup> Ὁ.π., σ. 333. Ὑπάρχει ἀσυνταξία καὶ ἐλλειψὴ κάποιων γραμμάτων στὸ πρωτότυπο, ποῦ οφείλονται προφανῶς στὸν δαίμονα τοῦ τυπογραφείου. Ὑποθέτω πῶς αὐτὰ ποῦ λείπουν εἶναι αὐτὰ ποῦ ἔχω βάλει ἐντὸς ἀγκυλῶν.

<sup>1542</sup> Ὁ.π.

<sup>1543</sup> Ὁ.π., σ. 362.

προσποιούνταν επίτηδες τον «άντιβαγνεριστήν ἵνα ἀπὸ στόματος Βαγνερομανοῦς» μάθει για τον Γερμανό συνθέτη. Θα ἔλεγε κανείς ότι δεν ἤθελε να αφήσει στον αναγνώστη του ούτε την υπόνοια ότι ο ἥρωας που σε πρώτο πρόσωπο αφηγούνται την ιστορία (και που ως εκ τούτου ταυτιζόταν με τον ἴδιο) θα μπορούσε να ἦταν πολέμιος του Wagner. Ἐτσι, αποποιούμενος αυτόν τον ρόλο, και εξηγώντας πως δεν ἔχει φιλοδοξίες αξιολόγησης του ἔργου του, ομολογούσε πως εἶχε ενθουσιαστεί και συγκινηθεῖ «καθ' ὅλας τὰς τῶν ἀριστουργημάτων τοῦ Βάγνερ παραστάσεις». <sup>1544</sup>

Μετά το τέλος της παράστασης, «Τανχάυζερ, Βάγνερ καὶ ἡ κόρη ἐκείνη ἀνεκυκ[λ]ῶντο ἐν τῷ [...] ἐγκεφάλῳ» του αφηγητή «ὡς ὄπτασῖαι διαλυθεῖσαι, ἀλλ' ὧν ἡ ἔκπληξις μένει παρ' ἡμῖν ἔτι». <sup>1545</sup> Οἱ δύο φίλοι αναζήτησαν την νεαρά «Βαγνερίζουσα» και τις επόμενες ἡμέρες στην ὄπερα, ἀλλὰ εἰς μάτην. Την συνέχεια της ιστορίας οἱ ἀναγνώστες του *Γραφικοῦ Κόσμου* δεν την ἔμαθαν ποτέ, καθὼς μετά την 7<sup>η</sup> συνέχεια (που δημοσιεύθηκε την 15<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1880), διεκόπη ἡ δημοσίευση του μυθιστορήματος.

---

<sup>1544</sup> Ο.π.

<sup>1545</sup> Ο.π., σ. 461.



## 2. «Ο ποιητής ἀρέσκεται διατρίβων περὶ τὰς ἀρμονίας τῶν φθόγγων, τῶν ἰδεῶν, τῶν χαρακτήρων».<sup>1546</sup>

Γεώργιος Βιζυηνός (1883-4). Ο συγγραφέας ως μουσικός.

Στις λιγότερο γνωστές γνώσεις του Βιζυηνού (που τα τελευταία μόνο χρόνια έχει αρχίσει να γίνεται αντικείμενο σοβαρής μελέτης και να μην αντιμετωπίζεται ως ένας απλός παραμυθάς),<sup>1547</sup> θα πρέπει να προσθέσουμε και τη μουσική. Αν και δεν γνωρίζουμε πολλά στοιχεία σχετικά με την επαφή του με τη μουσική, με εξαίρεση την πληροφορία που τον ήθελε να ψέλνει επ' αμοιβή,<sup>1548</sup> το ίδιο του το έργο, λογοτεχνικό αλλά και φιλοσοφικοαισθητικό δεν μπορεί παρά να μας πείσει ότι οι γνώσεις του Βιζυηνού για τη μουσική ήταν αναμφίβολα βαθιές. Ο ίδιος στη μελέτη του για τον Πλωτίνου σημείωνε ότι «τούς τόνους τούς ἀντιλαμβανόμεθα σχεδὸν πάντοτε ὡς σύμβολα ἀντικειμενικοῦ τινος περιεχομένου».<sup>1549</sup>

Στα διηγήματά του Βιζυηνού (τα ἔξι γνωστότερα διηγήματα είναι, κατά σειρά δημοσίευσης: «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρὸς μου», «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως», «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», «Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας», «Τὸ μόνον τῆς ζωῆς του ταξιδιον» και «Ὁ Μοσκῶβ Σελήμ» τα πρώτα πέντε δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τον Απρίλιο του 1883 ἕως και τον Ιούλιο του 1884 στο περιοδικό *Ἐστία*, ενώ ο «Μοσκῶβ Σελήμ» δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Ἐστία* την Ἀνοιξη του 1895, ὅσο ο συγγραφέας βρισκόταν ἤδη στο Φρενοκομείο),<sup>1550</sup> η μουσική παίζει ιδιαίτερο ρόλο. Ἄλλοτε χρησιμοποιεῖται με τρόπο μετωνυμικό (δηλαδή με μεταφορική χρήση μουσικῶν ὄρων για να περιγραφούν τόποι ἢ καταστάσεις), ἄλλοτε με τρόπο ενταγμένο στην ἴδια στην ἱστορία του διηγήματος. Στις «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» οἱ ἤχοι τῆς φύσεως μοιάζουν με «σατανικὲς συναυλίες» και τρομάζουν τόσο τον αφηγητὴ που νομίζει πως ἀντὶ για τον ἄνεμο ἀκούει «στοναχὰς πνιγομένων ἀνθρώπων, ὀλολυγμοὺς βιαζομένων γυναικῶν, κλαυθμηρισμοὺς ἐκτεθειμένων

<sup>1546</sup> Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ψυχολογικαὶ Μελέται ἐπὶ τοῦ Καλοῦ, Α' Πνευματικαὶ Ἰδιοφυῖαι (Παραγωγοὶ τοῦ Καλοῦ)*, Ἐν Ἀθήναις, Σπυρίδ. Κουσουλίνου, 1885, σ. 24.

<sup>1547</sup> Ὅπως εὐστοχα παρατηροῦσε ο Παν. Μουλλάς στην καλύτερη, κατά τη γνώμη μου μελέτη, για τον διηγηματογράφο Βιζυηνό (ό.π., νζ'). Ο Μουλλάς ἀποδίδει το γεγονός στο ὅτι «στον τόπο μας ο γνήσιος δημιουργὸς πρέπει προπάντων να εἶναι ἀμόλυντος ἀπὸ τη σκέψη και τη γνώση».

<sup>1548</sup> Νικόλαος Ι. Βασιλειάδης, «Γεώργιος Μ. Βιζυηνός [Ὁ Ἑλληὺν Γκὺ δὲ Μωπασσάν]», Κωνσταντῖνος Φ. Σκόκος, *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1894*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδη, 1894, σ. 297-313: 301. Ἐπίσης στη Θεολογικὴ Σχολὴ τῆς Χάλκης, ὅπου φοίτησε το διάστημα 1872-73, το πρόγραμμα σπουδῶν συμπεριλάμβανε και το μάθημα τῆς «Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς» (Γεώργιος Βιζυηνός, *Τὰ Ποιήματα*, τ. Α', φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ἑλένα Κουτριάνου, Ἀθήνα, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, 2003, «Εἰσαγωγή», σ. 13-199: σ. 51). Τα θεατρικὰ μαθήματα που λέγεται πως παρακολούθησε στη Γερμανία δεν ἀποκλείεται να περιείχαν και μουσικὴ· δυστυχῶς ἡ πληροφορία τῆς Κυριακῆς Μαμώνη («Νέα στοιχεῖα για τη ζωὴ και το ἔργο του Βιζυηνού», *Διαβάζω* 278, (8.1.1992) «Αφιέρωμα στον Γ. Βιζυηνό», σ. 18-21: 19.) «εἶναι γνωστὸ ὅτι ο Βιζυηνός στη Λειψία παρακολούθησε και μαθήματα σκηνικῆς τέχνης» δεν ἐπεκτείνεται σε λεπτομέρειες.

<sup>1549</sup> Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ἡ Φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ παρὰ τῷ Πλωτίνῳ*, Ἀθήνα, Ἄρμος, [1995], σ. 57.

<sup>1550</sup> Γ.Μ. Βιζυηνός, «Μοσκῶβ Σελήμ», *Ἐστία*, 28.4.1896-16.5.1896.

παιδίων»,<sup>1551</sup> ενώ στο «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» ο πρωταγωνιστὴς ερωτεύεται το «χονδροκοπημένο ἀγοροειδὲς κοράσιον», με το «ἀρρενωπὸν καὶ ἰταμὸν πρόσωπον»<sup>1552</sup> ἀκούγοντας την ὁμορφη φωνή του. Μάλιστα σε αυτό το διήγημα θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως ο συγγραφέας ἐπινόησε την ὑπαρξη τρικυμίας για να περιορίσει τις μετακινήσεις και την κοινωνικότητα των ἐπιβατῶν του πλοίου, ἔτσι ὥστε ο ἀφηγητὴς του «μόνον τὴν φωνὴν της, ἢ μᾶλλον τὸν ἀρμονικὸν της γέλωτα ἤκου[ε] ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρόν».<sup>1553</sup> Το γέλιο της κοπέλας ἀκουγόταν στα αυτιά του ἀφηγητῆ ὡς μουσική:

ἐν αὐτῇ τὸ ἔργο τοῦ γελᾶν δὲν ἦτο ἀνατεθειμένον εἰς τὰ σαρκικὰ νεύρα καὶ τὰς φυσιολογικὰς τοῦ σώματος κινήσεις, ἀλλ' ἐξετελεῖτο ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους παρ' αὐτῆς τῆς ψυχῆς ἐπὶ τῶν χορδῶν μυστηριώδους ἀρμονικοῦ τινος ὄργανου, τοῦθ' ὅπερ ἔκαμνε τὸν γέλωτα τῆς παρθένου νὰ εἶναι ἐκφραστικότερος, μουσικώτερος, ἀυλώτερος πάσης ἐνάρθρου φωνῆς καὶ λογικῆς γλώσσης.<sup>1554</sup>

Ἔτσι, ἐνῶ «τὸ φαινόμενον τοῦτο διετέλει εἰς προφανῆ ἀντίφασιν πρὸς τοὺς ἐξωτερικοὺς τῆς κόρης χαρακτήρας [...] ὅταν τὴν ἤκουες ἠναγκάζεσο νὰ τὴν φαντάζεσαι ὡς τὸ μόνον ἰδανικὸν ὠρίμου παρθενικῆς τελειότητος»,<sup>1555</sup> ο ἥρωας ερωτεύτηκε το δεκατετράχρονο ἀρρενωπὸ κορίτσι παραβλέποντας και το νεαρόν της ηλικίας του, ἀλλὰ και το ἀσχημο της εμφάνισης, καθὼς «λογικὴ καὶ ἀριθμητικὴ συνεμάχουν μᾶλλον μὲ τὰ ὦτα παρὰ μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς».<sup>1556</sup>

Το μοτίβο της ωραίας φωνῆς, που εἶναι ικανὴ να ἐμπνεύσει τον ἔρωτα, το συναντοῦμε σε ἄλλα τρία διηγήματα του Βιζυηνοῦ. Το τραγούδι ὡς ἀρχικὴ – ἢ και μοναδικὴ – αἰτία ἐρωτικῆς ἀφύπνισης ὑπάρχει ὡς βασικὴ ἰδέα στο παιδικὸ διήγημα «Ὁ Τρομάρας», ὅπου τὸ φοβισμένο ἀγόρι μὲ τὸ παρωνύμιο Τρομάρας πηγαίνει νὰ ἐργαστεῖ σε ἓνα σιδηρουργεῖο. Εκεί στην προσπάθειά του να μην ἀκούει τον τρομακτικὸ θόρυβο των φυσερῶν που τον φοβίζει, ἀρχίζει να τραγουδά για να καλύπτει με τὴ φωνή του τους δυνατοὺς ἤχους. Ἔτσι, τὴν ὁμορφη φωνή του τὴν ἀκούει ἡ κόρη του νομάρχη, ἡ ὁποία ἀρχίζει «ν' ἀγαπᾶ τὸν Τρομάρα χωρὶς νὰ τὸν γνωρίζει. Ὡσποῦ ἐπὶ τέλους ἀπὸ τὴν πολλὴ της τὴν ἀγάπη ἔχασε τὴν ὄρεξή της καὶ ἤρχισε νὰ χλωμιάζει καὶ νὰ ἀδυνατίζει».<sup>1557</sup> «Τὴ φωνή του τὴν ἀκούομεν, ἀλλὰ τὴ μούρη του δὲν τὴν εἶδαμε» σκέφτεται ο νομάρχης που ψάχνει να βρεῖ για ποιὸν ἡ κόρη του ἔχασε το μυαλό της, φανταζόμενος πως «ἴσως εἶναι ὁ υἱὸς τοῦ ὑπουργοῦ, ἴσως

<sup>1551</sup> Βιζυηνός, *Νεοελληνικὰ Διηγήματα*, ὁ.π., σ. 134.

<sup>1552</sup> Ὁ.π., σ. 32

<sup>1553</sup> Ὁ.π., σ. 36.

<sup>1554</sup> Ὁ.π., σ. 37.

<sup>1555</sup> Ὁ.π.

<sup>1556</sup> Ὁ.π. Για τὴν ἀντιπαράθεση των αἰσθήσεων της ὄρασης και της ἀκοῆς στο συγκεκριμένο διήγημα βλ. και Βαγγέλης Ἀθανασόπουλος, *Οἱ Μύθοι τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Γ. Βιζυηνοῦ*, Ἀθήνα, Καρδαμήτσας, 1996, σ. 331-334.

<sup>1557</sup> Γ.Μ. Βιζυηνός, *Τὰ Ἄπαντα*, τ. Α', Πρόλογος Σ. Μελάς, Εἰσαγωγή Κλ. Παράσχος, Κ. Μαμώνη, ἐπιμέλεια Κ. Μαμώνη, Ἀθήνα, Βίβλος, 1955, σ. 318.

εἶναι ὁ υἱὸς κανενὸς μεγαλοσιάνου». <sup>1558</sup> Και παρότι μαθαίνει πως πρόκειται για τον βοηθό του σιδηρουργού, του υπόσχεται το χέρι της κόρης του αν καταφέρει να πιάσει έναν άγριο ληστή. Το παιδικό διήγημα έχει αίσιο τέλος, με τον Τρομάρα να έχει κερδίσει την κόρη του νομάρχη χάρις στην ωραία του φωνή. Αλλά και στο «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξειδίου» ο μικρός αφηγητής πείθεται να πάει να μάθει την τέχνη της ραπτικής, μαγεμένος από τη διήγηση του παππού για τις βασιλοπούλες που ερωτεύονται τα μικρά ραφτόπουλα επειδή τραγουδούν όμορφα και επειδή συχνά καταφέρνουν να κερδίζουν ακόμη και τον θρόνο χάρις στην όμορφη φωνή τους («Πατεράκι μου, ἢ τὸ ραφτόπουλο, πὸν τραγουδᾷ τόσο εὐμορφα, ἢ θὰ πεθάνω!»). <sup>1559</sup> Τέλος, το όμορφο τραγούδι της Ρωσίδας Παυλόφσκας, αν και δεν καταλάβαινε τη γλώσσα, «ἐλαλοῦσε μέσ' στὰ φυλλοκάρδια» <sup>1560</sup> του Μοσκώβ Σελήμ.

Το μοτίβο αυτό επανέρχεται σε αρκετά διηγήματα του Βιζυηνού, αλλά σε κάποια από αυτά υπάρχει και μουσική που εντάσσεται στην πλοκή (όπως, π.χ., στο «Ἀμάρτημα τῆς μητρός μου», όπου περιγράφεται το μοιρολόγι του Γύφτου, <sup>1561</sup> ή μια σκηνή γαμήλιου γλεντιού, όπου έπαιζαν βιολιά, <sup>1562</sup> ή στο «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως», όταν στο ιταλικό λιμάνι κατέφθασε μουσικός θίασος και «μετά τινα τεμάχια γνωστῶν ἰταλικῶν μελοδραμάτων [...] ἤρχησε νὰ ψάλλῃ ἐν μέσῳ θρησκευτικῆς σιγῆς τὸν ὕμνον τῆς πολιούχου τῶν Νεαπολιτῶν Ἀγίας, διπλάζων, ἐν βαθείᾳ κατανύξει μετὰ πᾶσαν στροφήν, τὴν κατακλεῖδα: Santa Lucia! Santa Lucia!»). <sup>1563</sup>

Πιο ενδιαφέρουσες είναι οι μουσικές μεταφορές στα διηγήματα του Βιζυηνού. Στο «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως», ο συγγραφέας περιγράφει το τοπίο της Νάπολης με όρους μουσικής: Η Νάπολη, ευρισκόμενη στην «αγκαλιά» του Πανσίλυπου προκαλεί την ζήλεια του Βεζούβιου, ο οποίος αποφαίνεται (οι υπογραμμίσεις δικές μου) :

*Συγκαλῶ εἰς συναυλίαν τοὺς χοροὺς τῶν καταχθονίων Τυφώνων καὶ τὰς ὀρχήστρας τῶν ἐναερίων Λαιλάπων, εἰς τὴν μουσικὴν τῶν ὀποίων ὡς καὶ τὰ ἄψυχα χορεύουσι βουνά, κ' ἐν μέσῳ τῆς ὑπερανθρώπου αὐτῆς συμφωνίας τῆ προσφέρω τὴν πυρέσσουσαν χεῖρα. – Αποποιεῖται!* <sup>1564</sup>

Η μουσική μεταφορά φτάνει στο λογοτεχνικό της απόγειο στο «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξειδίου». Εκεί η περιγραφή της συμπεριφοράς της γιαγιάς αποδίδεται με μουσικούς όρους, δημιουργώντας ένα είδος μουσικής υπόκρουσης τα αυτιά του αναγνώστη (οι υπογραμμίσεις δικές μου):

*Ἡ γιαγιά, εἰς τοιαύτας περιστάσεις, ὠμοίαζε μὲ τοὺς μηχανισμοὺς ἐκείνους, οἱ ὅποιοι, ὅταν ἄπαξ χορδισθῶσι, πρέπει νὰ παίξωσι πλέον τὴν*

<sup>1558</sup> Ο.π.

<sup>1559</sup> Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, ὁ.π., σ. 168.

<sup>1560</sup> Ο.π., σ. 241.

<sup>1561</sup> Ο.π., σ. 10.

<sup>1562</sup> Ο.π., σ. 22.

<sup>1563</sup> Ο.π., σ. 53.

<sup>1564</sup> Ο.π., σ. 47- 48.

μουσικήν αὐτῶν μέχρι καὶ τοῦ τελευταίου τόνου. Διαφορὰ ὑπῆρχε μόνον ἐν τούτῳ, ὅτι τὴν μουσικήν τῆς γιαγιάς οὐδεὶς ὑπέμεινε νὰ τὴν ἀκούσῃ ποτὲ μέχρι τέλους. [...] Ἡ γλῶσσα τῆς γιαγιάς ἐξηκολούθησε τὸν σκοπὸν αὐτῆς τίς οἶδε πόσῃν ὥραν καὶ μετὰ τὴν ἀναχώρησίν μου, διότι, ὅταν ἐπέστρεψα ἐγὼ, ἐκείνη ἐγόγγυζεν ἀκόμη πολὺ ἰσχυρότερον, παρ' ὅ,τι ἔκαμνε συνήθως χωρὶς τινος αἰτίας [...].

- Ποῦ εἶναι ὁ παπποῦς γιαγιά; Ἠρώτησα εὐλαβῶς, ἐπιστρέψας μετ' ὀλίγον καὶ εὐρῶν αὐτὴν εἰς τὰ καλά της, πιθανῶς διότι δὲν ὑπῆρχεν ἄλλη ἐργασία πρόχειρος δι' ἐμέ.

- Ἀμ' ποῦν' τος, για; ποῦν' τος! ἀνέκραξεν ἐκείνη, χορδισθεῖσα τώρα ἐπὶ ἄλλου τόνου: Ἐπῆγε καὶ μὲ ἄφηκε! Ὁ "χαΐμανᾶς"! Ὁ "τεμπέλαρος"! Ὁ ἀχρημάτιστος! ὁ ἀκαμάτης! καὶ οὕτω καθεξῆς ὀ...ὀ...ὀ... μέχρι τέλους. [...].

-Τώρα ποῦ δὲν ἔχει δουλειά, τί νὰ κάμνη ἄρα γε ὁ καὶ μένος ὁ παπποῦς; εἶπον ἔπειτα χαμηλοφώνως καὶ τρόπον τινὰ πρὸς ἑμαυτὸν διαλεγόμενος.

-Ἀμ' λιάζεται! Ὑπέλαβεν ἡ γιαγιά χορδιζομένη εἰς ὑψηλότερον τόνον. Λιάζει τὴν κοιλιὰ του! Ὁ ψωμοκαταλύτης! Ὁ χαραμοφᾶς! Ὁ ἀνάξιος! ὀ...ὀ...ὀ... πάλιν μέχρι τέλους.<sup>1565</sup>

Εδώ η γιαγιά παρομοιάζεται με το μουσικό κουτί (δηλαδή με έναν μηχανισμό που, όταν κουρδιστεί πρέπει να παίξει ὡς το τέλος) και που ἄπαξ και οργιστεί δεν σταματᾶ να εκδηλώνει τον θυμὸ της μέχρι ο τελευταίος να εκτονωθεῖ πλήρως. Ὁμως τῆ μουσική αὐτῆς τῆς γιαγιάς κανεὶς δεν ἄντεχε νὰ τὴν ἀκούει μέχρι τέλους, ἐνῶ ἡ ἴδια εξακολουθοῦσε τὸν σκοπὸ τῆς για πολλή ὥρα, ἀκόμη και χωρὶς ἀκροατῆς. Ἀλλὰ και ὅταν ὁ ἀφηγητῆς ἐπιστρέφει ἡ γιαγιά ἀλλάζει τόνο (ἀλλάζει δηλαδή τονικότητα, ὕψος) και στο τέλος τῆς περιγραφῆς «χορδίζεται» σε ὑψηλότερο τόνο (σε ἄλλο τονικό ὕψος). Ἡ περιγραφή του Βιζυηνοῦ εἶναι τόσο ἀκριβῆς, που ὁ ἀναγνώστης ἀκούει στα αυτιά του τις μετατροπῆς τῆς φωνῆς τῆς γιαγιάς, παρακολουθεῖ τῆ μουσική τῆς φωνῆς τῆς που ξεκινᾶει ὡς μουσικό κουτί που δεν σταματᾶ μέχρι νὰ ξεκουρδιστεῖ, ἀλλάζει ὕψος και περιεχόμενο και τελειώνει με ἕνα κρεσέντο. Ἐνδιαφέρον ἔχουν οἱ τρεῖς διαφορετικῆς χρήσεις τῆς λέξης «τόνος» που ἐμφανίζονται στο ἀπόσπασμα: στην πρώτη περίπτωση ἡ λέξη τόνος σημαίνει τὴ νότα (το μουσικό κουτί παίζει μέχρι και του τελευταίου τόνου)· στη δεύτερη, ἡ λέξη τόνος δηλώνει ταυτόχρονα τὴν τονικότητα και τὸ ὕψος (ἡ φωνή τῆς γιαγιάς ἀλλάζει τόνο, κάνοντας μια μετατροπία)· ἐνῶ στην τρίτη ἡ λέξη τόνος δηλώνει τὸ τονικό ὕψος, τὸ «ρεζίστρο» (ἡ γιαγιά μιλάει σε ὑψηλότερο τόνο, σε ὑψηλότερη συχνότητα ἢ, ἐνδεχομένως με μεγαλύτερη ἔνταση).

## 2.1. Οἱ συνέπειες μίας βαγκνερικής παράστασης.

Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον θα εἶχε νὰ σταθούμε σε μίᾶ διαφορετικῆ ἔνταξη τῆς μουσικῆς στο ἔργο του Βιζυηνοῦ. Το πιο μουσικό ἀπὸ ὅλα τα διηγήματά του, εἶναι

<sup>1565</sup> Ο.π., σ. 186-187.

εκείνο που, κατά πάσα πιθανότητα, έγραψε και πρώτο.<sup>1566</sup> Οι ρομαντικές «Συνέπειες τής παλαιᾶς ιστορίας», εκτός από το ότι είναι το εκτενέστερο από τα διηγήματα του Βιζυηνού, είναι και το μόνο στο οποίο ο συγγραφέας αναφέρεται ρητά σε ονόματα πνευματικών ανθρώπων με τους οποίους συνομιλεί μέσα στο διήγημα: εκτός από τον καθηγητή του στο πανεπιστήμιο της Γοττίγγης και επόπτη της διατριβής του, ψυχολόγο, Hermann Lotze, και τον φυσιολόγο και γεωλόγο Carl Vogt, ο Βιζυηνός αναφέρεται στους έμμεσους δασκάλους του: τους ποιητές Όμηρο, Heine, Goethe και τον συνθέτη Richard Wagner. Αν και έχουν επισημανθεί πολλά ακόμη πρότυπα του διηγήματος αυτού (Shakespeare,<sup>1567</sup> Poe,<sup>1568</sup> Hoffmann,<sup>1569</sup> Kotzebue<sup>1570</sup>) με λιγότερο ή περισσότερο έντονη παρουσία στο διήγημα, θα σταθούμε στις δηλωμένες από τον ίδιο τον συγγραφέα αναφορές καθώς έχουν ειδικό βάρος (όταν ο Βιζυηνός δεν θέλει να ονοματίσει κάποιον ήρωα, απλά αποφεύγει να αναφέρει το όνομά του και χρησιμοποιεί το αρχικό του, π.χ. ο «ομηρομαθέστατος» καθηγητής Χ\*\*\*,<sup>1571</sup> ο

<sup>1566</sup> Καθώς, όπως ορθώς, κατά τη γνώμη μου, πιστεύει ο Μουλλάς (ό.π., πδ'), δεν είναι απαραίτητο να θεωρήσουμε πως ο Βιζυηνός έγραψε τα διηγήματά του με τη σειρά με την οποία τα δημοσίευσε, το διήγημα αυτό φέρει ακόμη τα ίχνη του ρομαντισμού που στη συνέχεια θα εκλείψουν.

<sup>1567</sup> Μουλλάς, ό.π., 4β'

<sup>1568</sup> Ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος βλέπει στην «υποκατάσταση του κειμένου της επιστολής τού καθηγητή Μ. από το κείμενο της ερμηνείας της, που συντάσσει ο αφηγητής» επιρροές από το διήγημα του E.A. Poe «The Purloined Letter», ενώ σχετικά με θέματα τεχνικής εντοπίζει θέσεις που υπάρχουν στο δοκίμιο ίδιου συγγραφέα, «The Philosophy of Composition». Πιο συγκεκριμένα ότι «στο διήγημα η εντύπωση (effect) απασχολεί κατά κύριο λόγο τον συγγραφέα και ότι όλοι οι συνδυασμοί των γεγονότων ή του τόνου πρέπει να αποσκοπούν στη δημιουργία της εντύπωσης αυτής, ακολουθείται κατά γράμμα από τον Βιζυηνό σ' αυτό τὸ διήγημα», Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξὺ φαντασίας καὶ μνήμης*, Αθήνα, Έστία, 1994, σ. 93 και 96 αντίστοιχα. Ο Μουλλάς εντοπίζει στο σύνολο της διηγηματογραφίας του Βιζυηνού ομοιότητες με το «αστυνομικό πρότυπο» του Poe, βλ. Μουλλάς, ό.π., πς'

<sup>1569</sup> Συγκεκριμένα, η Αλεξάνδρα Ρασιδάκη εντοπίζει συσχετισμούς με το διήγημα του E.T.A. Hoffmann «Τὰ ὄρυχια τοῦ Φαλοῦν», βλ. Αλεξάνδρα Ρασιδάκη «Συνέπειες τοῦ ρομαντισμοῦ: Τὸ διήγημα τοῦ Βιζυηνού “Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας” ὡς χρονικὸ μελαγχολίας», *Νέα Έστία* 1801 (Ιούνιος 2007), σ. 1029-1050: 1037-1041.

<sup>1570</sup> Ο William Wyatt επισημαίνει πως στο έργο του Heine *Harzreise*, που αναφέρεται στο ὄρος Harz και από το οποίο ο Βιζυηνός πρέπει να άντλησε αρκετά στοιχεία για το διήγημά του υπάρχει και μία κοπέλα με το όνομα Ευλαλία (ὅπως ονομάζεται και η νεαρή πλύστρα που πλήγωσε τον Πασχάλη). Ευλαλία ὁμως λέγεται και η κεντρική ηρωίδα του θεατρικού έργου του A. Kotzebue *Menschenhass und Reue* και το οποίο πρέπει να γνώριζε ο Βιζυηνός. Βλ. Ουίλιαμ Φ. Ουάιτ, «Συνέπειαι», μτφρ. Στέλλα Παναγιωτοπούλου, *Διαβάζω* 278, (8.1.1992). «Αφιέρωμα στον Γ. Βιζυηνό», σ. 40-43: 42. Ας σημειώσουμε εδώ πως το έργο αυτό του Kotzebue είχε μεταφραστεί στα ελληνικά από τον Κ. Κοκκινάκη και είχε εκδοθεί στη Βιέννη το 1801 με τον τίτλο *Μισανθρωπία και Μετάνοια*: δύο χρόνια αργότερα παίχθηκε στα Αμπελάκια σε ερασιτεχνική παράσταση οργανωμένη από τον Γεώργιο Σακελλάριο, βλ. σχετικά, Βάλτερ Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801» στον τόμο *Πορείες και Σταθμοί, Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2005, σ. 40-177.

<sup>1571</sup> Για την ταυτότητα του καθηγητή Χ\*\*\* που ταυτίζεται με τον Carl Ewald Hasse, βλ. Π. Σιδερά-Λύτρα, «Πρόσωπα και πράγματα από το διήγημα του Βιζυηνού “Αἱ Συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας”», *Θρακικά* 11 (Σειρά Β'), τ. 11 (1996-7), σ. 73-100, τα σχετικά με τον καθηγητή, στις σ. 77-80. Δεν θα συμφωνήσω με την θέση του Χρυσανθόπουλου (ό.π., σ. 97), ο οποίος βλέπει πίσω από τον καθηγητή Χ\*\*\* τον δάσκαλο του Βιζυηνού Η. Lotze, καθώς αφενός μεν η περιγραφή από τον Βιζυηνό του

καθηγητής Μ., η κυρία Β.). Οι ονομαστικές αυτές αναφορές είναι σαφώς δηλωτικές του πεδίου στο οποίο κινείται το διήγημα και ορίζει εξαρχής και τα επίπεδα ανάγνωσής του: ψυχολογία, θετικές επιστήμες, αρχαία ελληνική ποίηση (και μάλιστα δια μέσω της γερμανικής φιλολογίας),<sup>1572</sup> σύγχρονη ρομαντική ποίηση, θέατρο, όπερα. Η ψυχολογία εκτός από τον τίτλο (γρήγορα γίνεται σαφές ότι πρόκειται για τις ψυχολογικές συνέπειες της παλαιάς ιστορίας), δηλώνεται και από την ιδιότητα του αφηγητή (σπουδαστής ψυχολογίας): αλλά και από την επίσκεψη στο φρενοκομείο όπου, όπως σημειώνει ο καθηγητής Χ\*\*\*, θα κάνει εκεί, το «πρώτον ψυχιατρικόν μάθημα».<sup>1573</sup> Και, πράγματι, η ενασχόληση του αφηγητή με την περίπτωση της παράφρονος Κλάρας (η οποία μάλιστα κατάγεται από το «δουκάτο της Βάδης», δηλαδή την ιδιαίτερη πατρίδα του δασκάλου και οικείου του Βιζυηνού, του θεμελιωτή της Πειραματικής Ψυχολογίας, Wilhelm Wundt), θα αποτελέσει μια ψυχολογική προσέγγιση μιας περίπτωσης «ερωτικής απελπισίας».

Αλλά και σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία, ο συγγραφέας φροντίζει να αποτίσει φόρο τιμής σε κάθε ένα από τα πρότυπά του. Αφού γνωρίσει στο φρενοκομείο την Κλάρα συνοδεύοντας τον καθηγητή του, πηγαίνει να δει τον φίλο του Πασχάλη που διαμένει στην πόλη Κλάουσταλ. Μαζί θα επισκεφθούν το όρος Χάρτς (Harz), και συγκεκριμένα την κορυφή όπου ο Goethe έγραψε το περίφημο «τραγούδι του οδοιπόρου», τον τόπο όπου διαδραματίστηκαν οι Βαλπούργιες Νύχτες του *Faust*, καθώς και τα μεταλλωρυχεία που είχε επισκεφθεί και ο Heine.<sup>1574</sup> Πρόκειται για ένα πνευματικό προσκύνημα στον γερμανικό Παρνασσό, από το μεταλλείο του οποίου θα αντλήσει και πρώτη ύλη για το δικό του έργο. Το υλικό αυτό ο Βιζυηνός το επεξεργάζεται και το τοποθετεί στο διήγημά του με τρόπο ώστε να μην φαντάζει παράταιρο, να εντάσσεται οργανικά στο δικό του δημιουργήμα, αλλά και να μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον αναγνώστη ως σημείο αναφοράς. Έτσι κατά το προσκύνημα στον τόπο, όπου ο Goethe έγραψε το «τραγούδι του οδοιπόρου» η ομορφιά και ησυχία της φύσης που προκαλούσε «παράδοξον αίσθημα θρησκευτικής κατανύξεως»<sup>1575</sup> παρακίνησαν τον Πασχάλη να απαγγείλλει το ποίημα στα ελληνικά, με αποτέλεσμα ο αφηγητής να δακρύνει από συγκίνηση. Μάλιστα η επισήμανση του Πασχάλη «πρέπει να ήτο τοιαύτη ή έσπέρα, όταν έγραψε τούς στίχους»,<sup>1576</sup> δίνουν την

---

καθηγητή Χ\*\*\* ταιριάζει απόλυτα με τον Carl Ewald Hasse (με μοναδική εξαίρεση το ότι ο Hasse δεν είχε αποβιώσει όταν ο Βιζυηνός έγραφε το διήγημα), αλλά και γιατί στο διήγημα ο ίδιος ο Βιζυηνός διαχωρίζει τα πρόσωπα: ο αφηγητής μας λέει πως επισκέφθηκε τον καθηγητή Χ\*\*\* φέροντας «ἐν συστατικὸν τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου Η. Lotze» (Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα*, ό.π., σ. 105).

<sup>1572</sup> Ο Όμηρος απαγγέλλεται με ερασιμακή προφορά από τον Γερμανό «ομηρόφιλο» καθηγητή. Στο ίδιο πλαίσιο νομίζω μπορεί να ενταχθεί και η επιλογή του «τραγουδιού του οδοιπόρου» του Goethe που βασίστηκε σε στίχους του Αλκμάννα (βλ. παρακάτω).

<sup>1573</sup> Βιζυηνός, ό.π., σ. 109.

<sup>1574</sup> Για την συνομιλία του Βιζυηνού με το έργο του Heine *Harzreise*, βλ., Ουάιτ, ό.π., σ. 41-42. Δεν είναι χωρίς σημασία πως το μοτίβο του ορυχείου ανήκει στα κατ' εξοχήν μοτίβα του ρομαντισμού, όπως σημειώνει η Αλεξάνδρα Ρασιδάκη (ό.π., σ. 1035-1037), αν και στο συγκεκριμένο διήγημα το μοτίβο αποδυναμώνεται ως ρομαντικό στοιχείο λόγω της αναφοράς στο σχετικό επιστημονικό έργο του Carl Vogt.

<sup>1575</sup> Βιζυηνός, ό.π., σ. 128.

<sup>1576</sup> Ο.π.

αίσθηση πως οι δύο νεαροί Έλληνες αναβιώνουν κατά μία έννοια τη στιγμή εκείνη. Είναι άραγε τυχαίο ότι ο Βιζυηνός επέλεξε το συγκεκριμένο ποίημα που ο Goethe έγραψε πάνω σε στίχους του αρχαίου λυρικού Αλκμάνα;<sup>1577</sup> Σίγουρα πάντως δεν είναι τυχαίο ότι οι στίχοι αυτοί θα αποτελέσουν και την κατακλείδα του διηγήματος, καθώς ο αφηγητής, αναλογιζόμενος το τραγικό τέλος του φίλου του θα επαναλάβει το ποίημα με δάκρυα στα μάτια, αφήνοντας τον αναγνώστη με στον απόηχο των στίχων του Γερμανού ποιητή, απόηχος που θα μπορούσε να ηχεί στις νότες του Franz Schubert.<sup>1578</sup>

Το ότι ο Πασχάλης επιλέγει το «τραγούδι του οδοιπόρου» βρίσκεται σε αντιστοιχία με το γεγονός ότι η Κλάρα απαγγέλλει, ή μάλλον τραγουδά, συνοδεύοντας με την άρπα της, το τραγούδι της Mignon από τον *Wilhelm Meister* του Goethe (και εδώ ο αναγνώστης θα μπορούσε να ακούσει τη μουσική του Amboise Thomas από την αντίστοιχη άρια της όπεράς του *Mignon*: «Connais-tu le pays», Πράξη Α', Σκηνή Στ').<sup>1579</sup> Επειδή όμως κανένα τραγούδι, όπως λέει, δεν της ταιριάζει, η Κλάρα τραγουδάει και ένα άσμα που περιγράφει μια ανεμώνη που ερωτεύτηκε έναν διαβάτη και που εξαιτίας του έχασε τα πέταλά της. Το ποίημα αυτό, που γνωρίζουμε πως ο Βιζυηνός έγραψε το 1882,<sup>1580</sup> συμπεριλήφθηκε στη ποιητική του συλλογή *Ατθίδες Αὔραι* (1883) με τον τίτλο «Ανεμώνη». Το ποίημα έτσι όπως δημοσιεύθηκε στη συλλογή παρουσιάζει κάποιες μικρές διαφορές με το αρχικό του διηγήματος· ενώ το ενταγμένο στο διήγημα ποίημα τελειώνει με το δίστιχο: «Διατί, αχ! διατί / ν' αγαπήσ' ένα διαβάτη;...», στις *Ατθίδες Αὔρες* ο τελευταίος στίχος έχει γίνει: «ξεστηρίχθηκε απ' το βράχο». Εκτός του διηγήματος όπου δεν είναι απαραίτητος ο συσχετισμός με τον διαβάτη, ο συγγραφέας έχει διαφοροποιήσει τον στίχο και καθώς η συλλογή και το διήγημα κυκλοφόρησαν σχεδόν ταυτόχρονα, η διαφοροποίηση αυτή είναι προφανώς σχετική με την ένταξη του ποιήματος αυτού στα συμφραζόμενα του διηγήματος.

Το τραγούδι της Κλάρας συνομιλεί με εκείνο του Πασχάλη, αλλά σημαντικότερο σημείο επικοινωνίας των δύο ερωτευμένων εντοπίζουμε σε μια άλλη διακειμενική αναφορά του Βιζυηνού, στον *Ιπτάμενο Όλλανδὸ* του Wagner. Η βασική

<sup>1577</sup> Η Margaret Alexiou δίνει μια εναλλακτική ανάγνωση του τίτλου του διηγήματος: «Συνέπειες του διαλόγου μεταξύ ελληνικής και γερμανικής αρχαιολατρίας [Hellenism] από τον Όμηρο και τον Αλκμάνα ως τον Goethe και τον Heine», τονίζοντας αυτήν την, κατά τα άλλα, υπαινικτική από τον Βιζυηνό σχέση. Βλ. Margaret Alexiou, *After Antiquity. Greek Language, Myth and Metaphor*, New York, Cornell University Press, 2002, σ. 296.

<sup>1578</sup> Η μελοποίηση του ποιήματος από τον Schubert το 1822 είχε γίνει δημοφιλέστατη σε όλη την Ευρώπη και είναι μάλλον ή βέβαιον πως την γνώριζε και ο Βιζυηνός αλλά και το αναγνωστικό κοινό του.

<sup>1579</sup> Οι στίχοι της άrias αποτελούν σχεδόν μετάφραση του γερμανικού πρωτοτύπου. Η όπερα αυτή, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1866, στην Opéra-Comique του Παρισιού, είχε μεγάλη επιτυχία και στον ελλαδικό χώρο. Η Αθήνα του 1884, οπότε και πρωτοδημοσιεύθηκε το διήγημα αυτό, είχε χειροκροτήσει πολλές φορές την *Mignon*, καθώς το αθηναϊκό κοινό γνώριζε το έργο από το 1874 (βλ., ενδεικτικά, *Εφημερίς*, 25.9.1874), ενώ η όπερα αυτή έμελλε να εγκαινιάσει και το Νέον Θέατρο Αθηνών (το λεγόμενο του Συγγρού) το 1888.

<sup>1580</sup> Συγκεκριμένα στις 27 Αυγούστου 1882 στο Δάσος της Βουλώνης, όπως μαρτυρούν τα κατάλοιπα του συγγραφέα, βλ. Μαρίνος Ξηρέας, *Άγνωστα βιογραφικά στοιχεία και κατάλοιπα του Βιζυηνού*, Λευκωσία, 1949, σ. 82. Το ποίημα αυτό μελοποίησε ο Χρήστος Στρουμπούλης και έγινε ευρύτερα γνωστό με τον τίτλο «Ένας βράχος στο βουνό».

ιδέα στο διήγημα «Αί συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» αφορά τις μοιραίες συνέπειες μιας παλαιᾶς ερωτικής ἱστορίας του φίλου του αφηγητή, Πασχάλη, σε μια πρόσφατη ερωτική του περιπέτεια. Ἐτσι ο Πασχάλης, απατημένος ἀπὸ μια γυναίκα που δεν τον αγάπησε πραγματικά, δεν αισθάνεται ἄξιος τῆς αγάπης τῆς αθῶας νεαρᾶς Γερμανίδας Κλάρας, που πεθαίνει τρελή ἀπὸ ἔρωτα γι' αὐτόν. Οι συγγένειες με τον *Ιπτάμενο Ολλανδό* εἶναι ἤδη αρκετές (: ο Ὀλλανδὸς περιφέρεται κουβαλώντας τὴν κατάρα να μην πεθάνει, ἀν δεν βρεθῆ μια γυναίκα που να τον αγαπήσει πραγματικά, μέχρι που γνωρίζει τὴν Senta, ἡ οποία πεθαίνοντας τον λυτρώνει). Ὁ παραλληλισμὸς αὐτὸς δεν εἶναι ὅπως στις ἄλλες περιπτώσεις υπαινικτικὸς, ἀλλὰ δηλώνεται ἀπὸ τον ἴδιο τον συγγραφέα. Διηγείται ο Πασχάλης: «Εἰς τὸ θεᾶτρον εἶχε παρασταθῆ ὁ *Πετῶν Ὀλλανδὸς* τοῦ Βάγνερ. Ὁ ὑποκριθεὶς τὸ πρόσωπον τοῦτο ἠθοποιὸς ἐπαρουσιάσθη, ὡς συνήθως, μαυροφορεμένος, μὲ μαῦρα μάτια, μαῦρα μαλλιά καὶ γένεια, ἀλλὰ μὲ τέτοιον κόψιμον καὶ τόσον ὠχρὸς καὶ μελαγχολικὸς, ὥστε πολλοὶ ἐνόμισαν ὅτι ἔβλεπον ἐμὲ ἐπὶ τῆς σκηνῆς».<sup>1581</sup> Ἡ ταύτιση του Πασχάλη με τον Ολλανδό γίνεται ἀπὸ τον ἴδιο τον Βιζυηνό,<sup>1582</sup> καὶ ἐνισχύεται με διάφορα στοιχεῖα που υπάρχουν στο διήγημα. Για παράδειγμα ο Πασχάλης, ὅπως καὶ ο Ολλανδὸς, «εἶναι κουρασμένος», διακατέχεται ἀπὸ μία καὶ μόνη ἐπιθυμία «ἀναπαύσεως καὶ ἡσυχίας»: «Ποθῶ ὕπνον, ὕπνον, ὕπνον»,<sup>1583</sup> τον αἰώνιο βεβαίως, καθὼς αὐτὸ τὸ νόημα παίρνει καὶ ο τελευταῖος στίχος ἀπὸ τὸ «τραγούδι του οδοιπόρου» («καὶ σὺ θὰ κοιμᾶσαι ἐν βραχεῖ») στο τέλος του διηγήματος.

Μεγάλον ενδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀντίστοιχη ταύτιση τῆς Κλάρας με τὴν Senta, που ἀν καὶ δεν γίνεται ρητᾶ, ὅπως στην περίπτωση του Πασχάλη με τον Ολλανδό, εἶναι πιο ουσιαστικὴ. Κι αὐτὸ γιατί ἡ Κλάρα δεν μοιάζει με τὴν βαγκνερική ηρωίδα μόνον γιατί ἐρωτεύεται μέχρι θανάτου τον «καταραμένο» καὶ προδομένο ἀπὸ τις γυναῖκες ἄνδρα, ἀλλὰ καὶ γιατί ἡ Κλάρα εἶναι μια ἄλλη Senta: ὅπως ἡ Senta ἀγαποῦσε τον Ολλανδό πρὶν ἀκόμη τον γνωρίσει, ἦταν ἐρωτευμένη με τον μῦθο του καὶ ἐπιθυμοῦσε να θυσιασθεῖ για να τον σώσει ἔτσι καὶ ἡ Κλάρα εἶχε ομολογήσει για τον Ολλανδό πως ἦταν «τὸ ἰδανικὸν τῆς φαντασίας τῆς, ὁ πόθος τῆς καρδίας τῆς».<sup>1584</sup> Ἡ Κλάρα με τὴν ψυχὸσύνθεση τῆς βαγκνερικής ηρωίδας ἀναζητᾶ καὶ ἐκείνη ἕναν Ολλανδό, τον ὁποῖο γνωρίζει στο πρόσωπο του Ἑλληνα μαυροντυμένου καὶ μελαγχολικοῦ Πασχάλη. Ἐτσι ἡ Κλάρα, ἀν καὶ παρουσιάζει ἐντονες ομοιότητες με τις ηρωίδες του Goethe (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Mignon καὶ ἡ Μαργαρίτα του *Faust* θὰ μπορούσε νὰ διεκδικήσει τὸ πρότυπο του Βιζυηνού), ἀλλὰ καὶ του Shakespeare (ὁ Μουλλάς βλέπει στο πρόσωπο τῆς Κλάρας μια Γερμανίδα Οφηλία),<sup>1585</sup> βρίσκεται ἐγγύτερα στην βαγκνερική ηρωίδα.

Ἐνας ἄλλος ουσιαστικὸς καὶ ὑπόρρητος δεσμὸς με τὴν ὄπερα εἶναι σχετικὸς με

<sup>1581</sup> Βιζυηνός, ὁ.π., σ. 142.

<sup>1582</sup> Τὴν ταύτιση αὐτὴ ἐπεσήμανε καὶ ὁ Μιχαὴλ Πασχάλης στην ἀνακοίνωσή του (ὁ.π.). Ευχαριστῶ ἰδιαιτέρως τον κ. Πασχάλη ὁ ὁποῖός μου παραχώρησε ἀντίγραφο τῆς ἀνακοίνωσής του πρὶν τὴν τελικὴ τῆς δημοσίευση.

<sup>1583</sup> Βιζυηνός, ὁ.π., σ. 139.

<sup>1584</sup> Ὁ.π., σ. 142.

<sup>1585</sup> Μουλλάς, ὁ.π., 4β'.



το θέμα του ανεκπλήρωτου έρωτα. Ο Πασχάλης και η Κλάρα αγαπούν ο ένας τον άλλον, και ο λόγος που δεν μπορούν να ευτυχίσουν δεν σχετίζεται με κάποιο αντικειμενικό πρόβλημα – μάλιστα ο πατέρας της Κλάρας φαίνεται θετικός στη σχέση της κόρης του με τον Πασχάλη (άλλη μια ομοιότητα με την βαγκνερική όπερα: είναι ο πατέρας της Senta που της φέρνει τον Ολλανδό για σύζυγο). Ο λόγος για τον οποίο ο έρωτάς τους δεν μπορεί να εκπληρωθεί έγκειται στην παλαιά ιστορία που ο Πασχάλης κουβαλάει σαν κατάρα. Έτσι ο ιδανικός έρωτας – που ο Πασχάλης γνώρισε στο πρόσωπο της Κλάρας – δεν μπορεί να είναι επίγειος. Μόνο με τον θάνατο οι δύο ερωτευμένοι μπορούν να ενωθούν. «Καὶ θὰ ἐνωθῶμεν αἰωνίως, αἰωνίως»<sup>1586</sup> λέει ο Πασχάλης για την μετά θάνατον ένωσή του με την αγαπημένη του Κλάρα, ενώ δεν είναι τυχαίο πως και εδώ ο Βιζυηνός ακολουθεί τον βαγκνερικό μύθο. Όπως ο θάνατος της Senta θα απελευθερώσει τον Ολλανδό, έτσι και η εσφαλμένη εντύπωση του Πασχάλη για τον θάνατο της Κλάρας οδηγεί και αυτόν στον θάνατο, με αποτέλεσμα οι δύο νέοι να πεθάνουν ταυτοχρόνως (αν και μακριά ο ένας από τον άλλο), όπως ακριβώς και οι βαγκνερικοί ήρωες: τη στιγμή που η Senta αυτοκτονεί πέφτοντας στη θάλασσα, λύνει τα μάγια και απελευθερώνει και τον Ολλανδό από τα εγκόσμια.

Στο διήγημα υπάρχουν κι άλλοι απόηχοι από την όπερα του Wagner. Η σκηνή της βραδινής συνάντησης που διηγείται ο Πασχάλης: «Μιὰ ὑπερφυσική συννενόησις τῶν καρδιῶν! – μ' ἐκυρίευσεν ἕνας φλογερός, ἕνας ἀκατάσχετος πόθος νὰ ἰδῶ τὴν Κλάραν. [...] καὶ ἰδοὺ ἡ Κλάρα ἐμπρὸς μου»,<sup>1587</sup> φέρνει αναπόφευκτα στον νου μια αντίστοιχη σκηνή του *Ιπτάμενου Ολλανδού*, κατά την οποία η Senta τραγουδάει την μπαλάντα για τον μύθο του Ολλανδού κοιτάζοντας το πορτραίτο του κι εκείνος εμφανίζεται μπροστά της. Μάλιστα σύμφωνα με τον Carl Dahlhaus, η σκηνή αυτή «δεν είναι μια απλή αφήγηση για τον Ιπτάμενο Ολλανδό, αλλά μια επίκληση που τον κάνει να εμφανιστεί ολοζώντανος μπροστά της»,<sup>1588</sup> ενώ «παρασύρεται και η ίδια μέσα στη δράση της: είναι σαν να γίνεται τμήμα του πίνακα που η ίδια ζωγραφίζει».<sup>1589</sup>

Οι αναφορές όμως στο βαγκνερικό πρότυπο δεν σταματούν εδώ. Ο συσχετισμός των ηρώων του Βιζυηνού με εκείνο του *Ιπτάμενου Ολλανδού* επανέρχεται ως *Leitmotiv* στο διήγημα. Μετά την αρχική αναφορά στο γεγονός ότι η Κλάρα φανέρωσε κατά κάποιο τρόπο τον έρωτά της για τον Πασχάλη μέσω της ομολογίας της πως ο «*Πετῶν Ὀλλανδὸς τοῦ Βάγκνερ*» ήταν «τὸ ἰδανικὸν τῆς φαντασίας της, ὁ πόθος τῆς καρδίας της»,<sup>1590</sup> η φράση επανέρχεται σχεδόν πανομοιότυπη και με το ίδιο νοηματικό περιεχόμενο, και όχι ως απλή αναφορά στην όπερα, αλλά ως υπενθύμιση του συσχετισμού μεταξύ του Πασχάλη και του Ολλανδού, άλλες τρεις φορές: «Ἀπὸ τοῦ πρώτου ἐκείνου φανεροῦ ὑπαινιγμοῦ περὶ τοῦ *Πετῶντος Ὀλλανδοῦ* οὔτε λέξιν...» (σ.

<sup>1586</sup> Βιζυηνός, *ό.π.*, σ. 161.

<sup>1587</sup> *Ο.π.*, σ. 150-151.

<sup>1588</sup> Carl Dahlhaus, *Τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ*, Μετάφραση Θόδωρος Παρασκευόπουλος, επιμέλεια Δήμος Κουβίδης, Μάκης Σολωμός, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2010, σ. 33.

<sup>1589</sup> *Ο.π.*

<sup>1590</sup> Βιζυηνός, *ό.π.*, σ. 231.

144) «Ἀπὸ τῆς πρώτης ἐκείνης ὁμολογίας περὶ τοῦ Πετῶντος Ὀλλανδοῦ, εἶναι ἀληθές, ποτὲ δὲν μοι εἶπε...» (σ. 146), «Οὔτε ὅσα μοι μὲ εἶπε κατὰ τὸν πρώτον ἐκείνον ὑπαινιγμόν, μὲ τὸν Πετῶντα Ὀλλανδὸν τοῦ Βάγνερ» (σ. 150)· Οἱ τρεῖς επαναληπτικές φράσεις με τὰ ἴδια συστατικά συνιστοῦν ἓνα πραγματικό «εξαγγελτικό μοτίβο» που ἐρχεται νὰ λειτουργήσῃ, ὅπως καὶ στα ἔργα τοῦ Wagner, συμβολικά. Δὲν εἶναι τυχαίως στὶς τρεῖς επαναλαμβανόμενες φράσεις ὑπάρχει ἀρνητικό σχῆμα («οὔτε λέξιν», «ποτὲ δὲν», «οὔτε ὅσα») που υπογραμμίζει τὴν ἐννοια τοῦ ἀνεκπλήρωτου – ἐν προκειμένῳ τοῦ ἀνεκπλήρωτου ἐρώτα – ἐνῶ οἱ τέσσερις, στὸ σύνολο, ἀναφορές στὴ βαγκνερική ὄπερα εἶναι ἀπόλυτα συμμετρικές: μόνο στὴν πρώτη καὶ στὴ τελευταία ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ συνθέτη σηματοδοτώντας, κατὰ κάποιον τρόπο, τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τῆς συμβολικῆς ἀναφορᾶς στὸ βαγκνερικό παράδειγμα.

Ὅμως ἡ χρῆση τοῦ φραστικοῦ αὐτοῦ Leitmotiv στὸν διήγημα δὲν περιορίζεται στους ἥρωες που σχετίζονται με τὸ γερμανικό πρότυπο. Ἡ τρεῖς φορές επαναλαμβανόμενη φράση «ὁ ἄγνωστος παράγων Ψ, τουτέστιν ἡ ψυχὴ»<sup>1591</sup> που λέει ὁ καθηγητῆς Χ\*\*\* σε τρία διαφορετικά σημεία τοῦ διηγήματος ταυτίζεται μὲ συγκεκριμένο πρόσωπο (θα μπορούσαμε νὰ το ὀνομάσουμε τὸ «μοτίβο τοῦ καθηγητῆ Χ\*\*\*») καὶ βέβαια λειτουργεῖ ὡς υπενθύμιση τῆς ψυχολογικῆς ἐρμηνείας τῶν πραγμάτων. Ἐνα ἄλλο Leitmotiv εἶναι ἐκεῖνο που περιγράφει τὴν ἐπιθυμία τοῦ Πασχάλη νὰ συναντήσῃ τὴν ἀγαπημένη του καὶ ἡ επικείμενη συνάντησή τους («Μ' ἐκυρίευσεν ἓνας φλογερὸς, ἓνας ἀκατάσχετος πόθος νὰ ἰδῶ τὴν Κλάραν [...] Καὶ ἰδοὺ ἡ Κλάρα ἐμπρός μου» (σ. 150-151), «Πῶς μ' ἐκυρίευσεν ἓνας ἄγριος, ἀκράτητος πόθος, νὰ τὴν ἰδῶ καὶ πῶς εὐρέθη αἴφνης ἐνώπιόν μου» (σ. 159), «Ἐκεῖ μ' ἐκυρίευσεν αἴφνης ὁ φλογερὸς ἐκεῖνος πόθος νὰ τὴν ἰδῶ [...]. Ὅπως τὴν ἐπόθησα, ἔτσι μ' ἐφάνη, ἔτσι παρουσιάσθη ἐνώπιόν μου» (σ. 160). Ἐδῶ τὸ μοτίβο επανέρχεται μαζί με τὸν πόθο τοῦ Πασχάλη στὴν υπόλοιπη ἀφήγησή του: «Ἀλλὰ, ἀπὸ τότε νομίζω, μοῦ ἐπανέρχεται ὁ σφοδρὸς ἐκεῖνος πόθος, ἀπαράλλακτα καθὼς ἐκείνην τὴν ἡμέραν» (σ. 151).

Ἐκτός ἀπὸ τὸν *Ἰπτάμενο Ὀλλανδό*, ὁ Βιζυηνὸς εἶχε ὑπ' ὄψιν του καὶ ἄλλα βαγκνερικά ἔργα ὅταν συνέτασσε τὶς «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ἱστορίας». Μιλώντας γιὰ τὸν φίλο τοῦ Πασχάλη, ὁ ἀφηγητῆς σημειώνει:

Δὲν θὰ λησμονήσω ποτὲ ὁποῖαν φανταστικὴν ἐντύπωσιν μοὶ ἐνεποίει ὁσάκις τὸν ἔβλεπον ἐπιστρέφοντα ἐκ τῶν μεταλλίων. Μὲ τὸν ὤμοσκεπῆ αὐτοῦ σκουῖφον ἐπὶ κεφαλῆς, τὸν εἰδικὸν φανὸν τοῦ μεταλλευτοῦ κάτωθι τοῦ στήθους, μὲ τὴν σκυτίνην ποδιὰν περὶ τοὺς γλουτούς, καὶ τὴν ἀστράπτουσαν αὐτοῦ σφῦραν ἐπὶ τοῦ ὤμου, μοὶ ἐφαίνετο ὡς ἐν τῶν ἀγαθοποιῶν ἐκείνων πλασμάτων τῆς γερμανικῆς μυθολογίας, εἰς τὰς χεῖρας τῶν ὁποίων ὑποτίθεται ἐμπεπιστευμένη ἡ παραγωγὴ καὶ ἡ ἐπιτήρησις τῶν θησαυρῶν τῆς γῆς.<sup>1592</sup>

Ὁ φίλος τοῦ ἀφηγητῆ, φοιτητῆς μεταλλειολογίας, ὅταν ἐπέστρεφε ἀπὸ τὴν πρακτικὴ

<sup>1591</sup> Γιὰ τὴν ἀκρίβεια οἱ τρεῖς ἀναφορές βρίσκονται σε διαφορετικὴ πτώση: «τοῦ ἀγνώστου τούτου παράγοντος Ψ, τουτέστι τῆς ψυχῆς» (σ. 105), «τὸν ἄγνωστον παράγοντα Ψ, τουτέστι τὴν ψυχὴν», (σ. 119), «ἐν τῷ ἀγνώστῳ παράγοντι Ψ, ἡγουν τῆ ψυχῆ» (σ. 166).

<sup>1592</sup> Βιζυηνός, *ὁ.π.*, σ. 133.

του άσκηση στα ορυχεία και φορούσε την στολή του, θύμιζε στον αφηγητή τους *Nibelungen*.

Στο ίδιο διήγημα υπάρχουν και απόηχοι από τον *Τριστάνο και Ιζόλδη*. Η σκηνή της βραδινής συνάντησης του Πασχάλη με την Κλάρα στο δάσος και η ερωτική τους συνεύρεση υπό την προστασία της τροφού της (σ. 150-151) φέρνει αναπόφευκτα στον νου την ερωτική σκηνή από την δεύτερη πράξη του *Τριστάνου*, ενώ η επιθυμία για μετά θάνατον ένωση των ηρώων μοιάζει να έχει αναφορές όχι μόνο στον *Ολλανδό*, αλλά και στον *Τριστάνο*.

Οι «Συνέπειες τής παλαιᾶς ιστορίας» είναι ένα διήγημα συνύπαρξης πολλών προτύπων που συμπλέκονται μεταξύ τους για να αποτελέσουν τη «σκηνογραφία» του διηγήματος, όπως θα έλεγε και ο Βιζυηνός. Ας μην ξεχνούμε πως οι σχέσεις των προτύπων δεν είναι τυχαίες. Εκτός από τις προαναφερθείσες συγγένειες (του Goethe, του Heine αλλά και του Αλκμάννα), ας θυμηθούμε πως ο Wagner χρησιμοποίησε ένα ποίημα του Heine για να φτιάξει το λιμπρέτο του *Ολλανδού*, ενώ ο Shakespeare αποτέλεσε μαζί με την αρχαία ελληνική τραγωδία πρότυπο για τον Γερμανό συνθέτη. Η συνομιλία με την αρχαία ελληνική δημιουργία μέσω της ευρωπαϊκής της εξέλιξης (και μάλιστα της γερμανικής) αποτελεί μια σταθερά (στο διήγημα θα μπορούσαμε να το εντοπίσουμε και στη σχέση της Γερμανίδας Κλάρας με τον Έλληνα Πασχάλη), η οποία σε συνδυασμό με την ψυχολογική οπτική προσέγγιση που διέπει όλο το διήγημα δημιουργούν ένα κλίμα που ο Βιζυηνός δεν θα επαναλάβει σε κανένα άλλο του αφήγημα (ένας ακόμη λόγος να τοποθετήσουμε το έργο αυτό στην αρχή της διηγηματογραφίας του Βιζυηνού), καθώς μετά από αυτό και με ενδιάμεσο στάδιο τὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως», ο συγγραφέας θα περάσει σε μια άλλη τεχνική, πιο ώριμη, με λιγότερες άμεσες και δηλωμένες αναφορές σε πρότυπα και σε ένα ύφος πιο προσωπικό και αναγνωρίσιμο.

Στο πλαίσιο του γερμανικού ρομαντισμού θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε και την επαφή του Βιζυηνού με το έργο του Henrik Ibsen (παρότι ο Νορβηγός συγγραφέας απασχόλησε τον Έλληνα δημιουργό αρκετά χρόνια μετά την συγγραφή των διηγημάτων του),<sup>1593</sup> καθώς η σχέση μεταξύ του Ibsen και του Wagner συνδεόταν με δεσμούς συγγενικούς. Ήδη το 1907 η Jennette Lee εντόπιζε ομοιότητες μεταξύ των συμβόλων του Ibsen και των βαγκνερικών Leitmotive,<sup>1594</sup> ενώ ο Thomas Mann το 1928 διαπίστωνε μια «αδελφική σχέση» ανάμεσα στο έργο του Ibsen και εκείνο του Wagner, όχι μόνο λόγω της «τιτάνιας θανατολαγνείας τους»<sup>1595</sup> – κάτι που θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε και στον Βιζυηνό<sup>1596</sup> – αλλά κυριότερα επειδή οι δύο «μάγοι του Βορρά»

<sup>1593</sup> Γ.Μ. Βιζυηνός, «Ερρικός Ίβσεν», *Εστία* τ. 33 (1892), ἀρ. 10 (σ. 153-156) και 11 (σ. 167-171). [= Γ.Μ. Βιζυηνός, *Στους δρόμους τής λογιουσύνης. Κείμενα γνώσης, θεωρίας και κριτικής*, ό.π., σ. 579-597].

<sup>1594</sup> Jennette Lee, *The Ibsen Secret: A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen*, Honolulu, Hawaii, University Press of the Pacific, (Reprint from 1907 edition), σ. 105. Για τη σχέση μεταξύ των έργων του Ibsen και του Wagner βλ. και Kjetil Hanvevik, *Ibsen and the Gesamtkunstwerk*, Ibsen Centre – Faculty of Arts, University of Oslo, στη διαδικτυακή διεύθυνση: [www.ibsensociety.liu.edu/conferencepapers/gesamtkunstwerk.pdf](http://www.ibsensociety.liu.edu/conferencepapers/gesamtkunstwerk.pdf).

<sup>1595</sup> Thomas Mann, «Ίψεν και Βάγκνερ», *Ο Βάγκνερ και η εποχή μας*, Μετάφραση Γιάννης Λάμπας, Αθήνα, Printa, 1933, σ. 33-37: 33.

<sup>1596</sup> Τα πέντε από τα έξι γνωστά διηγήματα του Βιζυηνού έχουν τουλάχιστον ένα θάνατο (κάποια

ήταν

πολύ συγγενικοί σε όλες τις τέχνες της γοητείας και της προβολής μιας τόσο αισθησιακής όσο και περίτεχνης διαβολικής τεχνοτροπίας, μεγάλοι στην οργάνωση του εντυπωσιασμού, στη λατρεία της λεπτομέρειας, στη συμβολική και δυσνόητη παράσταση, στον σεβασμό προς την ξαφνική έμπνευση, την ποιητικοποίηση της πνευματικότητας – καθαυτό μουσικοί, όπως αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ο Βόρειος: όχι μόνο ο ένας που έμαθε συνειδητά τη μουσική και τη χρησιμοποίησε σαν κατακτητής [...] αλλά και ο άλλος, αυτός όμως πιο εγκεφαλικά, πιο ενδόμυχα, με τη μουσική κρυμμένη πίσω απ' τα λόγια.<sup>1597</sup>

Αυτά τα λόγια θα μπορούσαν να είχαν γραφτεί και για τον Βιζυηνό, γιατί ποιος δεν βλέπει στην τεχνική του την «λατρεία της λεπτομέρειας», «τη συμβολική δυσνόητη παράσταση», αλλά και τη μουσική «κρυμμένη πίσω από τα λόγια»;<sup>1598</sup>

## 2.2. Το Leitmotiv ως «Carte de visite».

Μετά το πρώτο, κατά τη γνώμη μου, διήγημά του ο Βιζυηνός εξέλιξε τη χρήση της τεχνικής του Leitmotiv. Στο μάλλον κωμικό «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως», που ο Βιζυηνός θα πρέπει να έγραψε μετά από τις «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ἱστορίας», το Leitmotiv χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει τα κωμικά χαρακτηριστικά ενός από τους πρωταγωνιστές. Μετά από την αρχική περιγραφή (οι παραπομπές αφορούν την προαναφερθείσα έκδοση των διηγημάτων με τις σελίδες να αναφέρονται στο τέλος των παραθεμάτων):

Πατήρ της ἦτον ἀληθῶς ὁ κύριος, ὃν εἶχον συναντήσῃ πρὸ μικροῦ ὡς γνωστόν μου, γοργοῖς καὶ μικροῖς βήμασι διασκελίζοντα κατὰ μῆκος τὸ κατάστρωμα. Τὸν εὖρωμεν εἰσέτι περιπατοῦντα, πάντοτε ταχέως, πάντοτε τὰς χεῖρας ὀπισθεν, τοὺς ὀφθαλμοὺς ἡδονικῶς προσηλωμένους ἐπὶ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου

---

περισσότερους)· μόνο στο «Μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως» ο θάνατος δεν είναι κυριολεκτικός, αλλά μεταφορικός. Ο Παν. Μουλλάς χαρακτηρίζει τα διηγήματα «έργο-προσκλητήριο νεκρών», Μουλλάς, *ό.π.*, π.ε' - π.ς'.

<sup>1597</sup> Mann, *ό.π.*, σ. 36.

<sup>1598</sup> Ο αναγνώστης που θα αναζητήσει κάτι σχετικό στο κείμενο του Γιώργου Μανάκα, «Η χρηστικότητα της μουσικής στο έργο του Γεωργίου Βιζυηνού. Συγκριτική μουσικοφιλολογική προσέγγιση των καλλιτεχνημάτων του» (*Εξώπολις* 5 «Γεώργιος Βιζυηνός, Εκατό χρόνια απ' τον θάνατό του, 1896-1996», Αλεξανδρούπολη, Καλοκαίρι 1996, σ. 216-225), θα διαπιστώσει ότι η βρίθουσα πραγματολογικών σφαλμάτων μελέτη – όπως ότι η πρώτη μελοποίηση ποιήματος του Βιζυηνού έγινε το 1975 (Μανάκας, *ό.π.*, σ. 221) – δεν έχει καμμία σχέση με αυτά που υπόσχεται ο τίτλος της. Από αυτόν τον τίτλο θα πρέπει να παρασύρθηκε και η φιλόλογος Ελένα Κουτριάνου, η οποία, στην «Εισαγωγή» της στην έκδοση των *Ποιημάτων* του Βιζυηνού (*ό.π.*, σ. 192, υποσ. 409), παραπέμπει στο βιβλίο του Μανάκα σημειώνοντας πως πρόκειται για μια «απόπειρα σύνδεσης του έργου τού Βιζυηνού με τη μουσική και ειδικότερα με τη βυζαντινή παράδοση».

του, τοῦ ὁποῖου τὸ ἥμισι δὲν ἦτο παρὰ λευκὴ τέφρα στερεῶς κρατουμένη εἰς τὸ ἀκαῆς μέρος καὶ ἀκριβῶς τὸ αὐτὸ σχῆμα τοῦ χονδροῦ σιγάρου διατηροῦσα. Καὶ τοῦτο φαίνεται ὅτι ἤρρεσκεν εἰς τὸν καπνιστὴν, διότι, ὅταν ἤκουσε τὴν φωνὴν τῆς θυγατρὸς του, πρὶν ἀποστρέψῃ ἀπὸ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου τοὺς ὀφθαλμούς, ἔλαβεν αὐτὸ μετὰ μεγάλης προσοχῆς διὰ τῆς μιᾶς χειρὸς, καὶ τὸ ἐκράτησεν οὕτως, ὥστε νὰ κωλύσῃ τὴν κατάπτωσιν τῆς τέφρας ἐκεῖνης (σ. 33).

Ο κύριος Π. συνοδευόταν πάντα ἀπὸ ἓνα, τουλάχιστον ἀπὸ τὰ Leitmotiv του: τον γοργό βηματισμό, τὰ χέρια πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη, τὰ μάτια καρφωμένα στὴν ἄκρη τοῦ πούρου του:

Ἦτο ὁ κ. Π. μὲ τὰς χεῖρας πάντοτε δεδεμένας ὀπισθεν, τοὺς ὀφθαλμούς πάντοτε ἡδονικῶς προσηλωμένους ἐπὶ τὸ ἄκρον τοῦ σιγάρου του, ἀλλ' ἰστάμενος τώρα [...] καὶ χωρὶς νὰ σηκώσῃ τοὺς ὀφθαλμούς ἀπὸ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου του, ἐδόθη ἐκ νέου εἰς τὴν συνήθη αὐτοῦ κίνησιν, μὲ τὰς χεῖρας πάντοτε δεδεμένας ὀπισθεν (σ. 39).

Ὁ κ. Π. ὅσον καὶ ἂν ἐταξειδεύεν, δὲν εἶδε κυρίως ἄλλο τι παρὰ τὸ ἄκρον τοῦ σιγάρου του (σ. 40).

Ἦθελα νὰ εἶπω, ἀπεκρίθη μὲ τοὺς ὀφθαλμούς πάντοτε ἡδονικῶς προσηλωμένους ἐπὶ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου (σ. 40).

Ὅστις δὲν ἐζήτει νὰ εὔρη τὴν φύσιν εἰμὴ ἐπὶ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου του (σ. 41).

Καὶ ἐνῶ ἐσκεπτόμην ταῦτα ὁ κ. Π. ἤρχετο καὶ παρήρχετο ἀπ' ἔμπροσθέν μου, μὲ τὰς χεῖρας πάντοτε δεδεμένας ὀπισθέν του, μὲ τοὺς ὀφθαλμούς πάντοτε προσηλωμένους εἰς τὸ ἄκρον τοῦ ἐν τῷ στόματι σιγάρου του, καὶ μὲ βῆμα τὸ ὁποῖον καθίστα ἀδύνατον τὴν ἐξακολούθησιν τῆς διακοπείσης συνομιλίας μας. (σ. 42).

Ὁ κ. Π. ἐπρόσεξε πρῶτον νὰ ἐμποδίσῃ τὴν τέφραν ἀπὸ τοῦ νὰ πέσῃ ἐκ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου του, ἔπειτα, χωρὶς κἂν νὰ παρατηρήσῃ τὴν κόρην του [...] (σ. 43).

Ὁ κ. Π. καθ' ὅλον αὐτὸ τὸ διάστημα δὲν ἔπαυσε περιπατῶν μὲ τὰς χεῖρας ὀπισθεν, ὡς δὲν ἔπαυσε προσηλῶν τοὺς ὀφθαλμούς εἰς τὸ ἄκρον τοῦ σιγάρου του (σ. 55).

Δὲν θὰ τὴν βλέπετε ἐν Καλκούττη, ἀπήντησεν ἐκεῖνος, ἀτενίζων ἡδονικῶς τὸ ἄκρον τοῦ σιγάρου του, διότι δὲν θὰ εἶναι αὐτοῦ (σ. 55).

Νὰ μάθῃ τοὺς τρόπους τῆς ὑψηλῆς κοινωνίας, ἀπήντησεν ὁ κ. Π., ὡς ἐὰν ἐλάλει

ἡδέως μὲ τὸ ἄκρον τοῦ σιγάρου του (σ. 56).

Ἡ ξύλινη μηχανὴ ἐξηκολούθει νὰ ὀμιλῇ μὲ τὸ ἄκρον τοῦ σιγάρου της (σ. 56).

Ἐν τούτοις ὁ Κροῖσος στιχουργὸς οὐδὲν ἠννόησεν· ὄχι τόσον διότι ἦτο σκοτεινά, ὅσον διότι δὲν εἶχε σηκώσει τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀπὸ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου του (σ. 56).

Ἡ προσήλωση στὴν ἀκρὴν τοῦ πούρου τοῦ κ. Π. συμβολίζει τὸν ἐγωκεντρισμὸ του, τὸν περιορισμένο ὀρίζοντα ἐπαφῆς με τὸν ἔξω κόσμον. Εἶναι ἓνας τρόπος νὰ περιγράψῃ κανεὶς ἓναν ἄνθρωπον ποὺ θα ὀνομάζαμε «κοντόφθαλμος», ὁ ὁποῖος ἀκόμη καὶ τὴν φύσιν, τὴν ἀναζητοῦσε στὴν ἀκρὴν τοῦ πούρου τοῦ («Ὅστις δὲν ἐζήτει νὰ εὔρῃ τὴν φύσιν εἰμὴ ἐπὶ τοῦ ἄκρου τοῦ σιγάρου του»). Στὴν ἀκρὴν τοῦ πούρου τοῦ τελείωνε ὁ κόσμος του. Το χαρακτηριστικὸ αὐτὸ τῆς προσωπικότητος τοῦ κ. Π., ὁ Βιζυηνὸς το πρόβαλε ἐπαναλαμβάνοντας με κάθε ευκαιρία τὴν ἐμμονὴν του αὐτή. Ἐδῶ ὁ εἰρωνικὸς χαρακτηρισμὸς τοῦ Debussy τοῦ βαγκνερικῶν Leitmotiv ὡς «ἐπισκεπτῆρια κάρτα» («carte de visite») ταιριάζει ἰδανικά.

Ὁ κ. Π. ὁμῶς εἶχε καὶ ἄλλα χαρακτηριστικὰ ποὺ τὸν συνόδευαν συχνά, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νὰ κοιτάζει τὴν ἀκρὴν τοῦ πούρου τοῦ, ποὺ ὑπάρχει ἤδη στὴν πρώτη του ἐμφάνιση, ὁπότε τὸν εἶδαμε νὰ δρασκελίζει ἀσταμάτητα:

Ἀκριβῶς τὸ ἴδιον πρῶγμα κάμνω κ' ἐγώ, εἶπεν, ἀλλ' ὅταν εἶμαι εἰς τὴν Καλκούτταν. Ὅταν δὲν εἶμαι εἰς τὴν Καλκούτταν, ταξειδεύω. Καὶ ὅταν ταξειδεύω, δὲν εἰμπορῶ νὰ σταθῶ (σ. 39).

Ἦτο λοιπὸν περιττὴ ἡ διαβεβαίωσις τοῦ κ. Π. ὅτι ὅταν ταξειδεύῃ δὲν ἠμπορεῖ νὰ σταθῇ. Ὅστις τὸν ἔβλεπεν ἔπρεπε νὰ τὸ συμπεράνῃ (σ. 40).

Ἐγώ, ἐξηκολούθησεν ὁ κ. Π., ρεμβάζω πολὺ συχνά, ἀλλὰ ρεμβάζω πολὺ συχνά ὅταν εἶμαι εἰς τὴν Καλκούτταν. Ὅταν δὲν εἶμαι εἰς τὴν Καλκούτταν ταξειδεύω· καὶ ὅταν ταξειδεύω δὲν ἠμπορῶ νὰ σταθῶ! (σ. 40).

Καὶ ὁ κ. Π. ἐτάχυνε τόσον πολὺ τὸ βῆμά του, ὥστε ἐγώ ὅστις ἀπὸ τινος ἔτρεχον κατόπιν τοῦ μᾶλλον παρὰ συνεβάδιζον αὐτῶ, ἠναγκάσθην νὰ ριφθῶ εἰς τὴν πρώτην ἐπὶ τῆς ὁδοῦ ἡμῶν καθέδραν, πρὶν προφθάσω νὰ τὸν εὐχαριστήσω, διότι ἡ σφοδρὰ ἐκείνη κίνησις μου ἐζάλισεν αἰφνιδίως τὴν κεφαλὴν καὶ κατέστησε τὸ βῆμά μου σφαλερὸν καὶ παραπέον. Ὁ κ. Π. τὸ παρατήρησεν, ἀλλὰ βλέπεις, «ὅταν ταξειδεύῃ δὲν ἠμπορεῖ νὰ σταθῇ». Διὰ τοῦτο ἐξηκολούθησε μόνον τὴν δολιχοδρομίαν του (σ. 41).

[...] τοῦ ἐκκεντρικοῦ Ἀγγλου, ὁ ὁποῖος δὲν ἠμπορεῖ νὰ σταθῇ ὅταν ταξειδεύῃ [...] καὶ «ὅταν δὲν εἶναι εἰς τὴν Καλκούτταν, ταξειδεύῃ» (σ. 42).

Η εμμονή του κ. Π. με την Καλκούτα, με την οποία, στην ουσία, συνδέεται και το ατέρμονο βάδισμά του όταν βρίσκεται εκτός αυτής, συνδέεται από μια στιγμή και πέρα με ένα τρίτο Leitmotiv, εκείνο της πρόσκλησης προς τον αφηγητή να πάει στην Καλκούτα:

Ἄλλο πράγμα ἢ Καλκούττα! [...] Ἐλᾶτε νὰ μ' ἐπισκεφθῆτε! Ἐλᾶτε νὰ μ' ἐπισκεφθῆτε, νὰ τὸ μόνον εὐκόλον! (σ. 41).

Θὰ ἔλθω νὰ σᾶς ἐπισκεφθῶ εἰς τὴν Καλκούτταν. Ὁ πατήρ σου μὲ προσεκάλεσεν (σ. 43).

Ὅταν ὁ κ. Π. συνεπλήρωσε τὸν περὶ Ἰνδιῶν διθύραμβόν του μὲ τὴν εὐχάριστον ἐπωδὴν: «Ἐλᾶτε νὰ μ' ἐπισκεφθῆτε», οἱ ὑγροὶ τῆς κόρης ὀφθαλμοὶ [...] ἐπαναλάμβανον σιγαλῆ τῆ φωνῆ τὴν ἐπωδὴν τοῦ κ. Π.: Ἐλᾶτε νὰ μᾶς ἐπισκεφθῆτε. [...] Ὡ, ναί, σᾶς παρακαλῶ, ἐλᾶτε νὰ μᾶς ἐπισκεφθῆτε! - ἀνεφώνησεν ἡ παρθένος (σ. 44).

Το μοτίβο αυτό, στην πορεία του διηγήματος, μετατρέπεται σε μοτίβο του ίδιου του ήρωα που θέλει να πάει στην Καλκούτα, καθώς έχει ερωτευτεί την κόρη του κ. Π.:

Καὶ φλογερὸς πόθος διέκαιε τὴν καρδίαν ὑπὸ τὰ στέρνα μου καὶ ἀπεφάσιζα ἀπαρεγκλήτως νὰ μεταβῶ εἰς Καλκούτταν (σ. 58).

Ὅταν ὁμως συνειδητοποίησε πὼς ἡ κόρη δεν θα ἦταν ἐκεῖ, τὸ μοτίβο ἀντεστράφη:

ὠργίσθην κατὰ τοῦ «ἀπηνουῶς» πατρός, καὶ ἀπεφάσισα στερεῶς καὶ ἀμετακλήτως καὶ δὲν ἐπῆγα εἰς Καλκούτταν (σ. 59).

Η χρήση του λογοτεχνικού Leitmotiv σε αυτό το διήγημα είναι αρκετά εκτεταμένη πιθανόν επειδή η λειτουργία της χρήσης αυτής είναι βασικά κωμική. Στα υπόλοιπα πεζογραφήματα του Βιζυηνού η τεχνική του Leitmotiv εφαρμόζεται σε άλλο επίπεδο, όχι τόσο πολύ λεκτικό, όσο θεματικό.

### 2.3. Η εξέλιξη του Leitmotiv. Από τη φράση, στο θέμα.

Αν και ο Βιζυηνός δεν εγκατέλειψε ποτέ την χρήση των φραστικών επαναλαμβανόμενων μοτίβων, εξέλιξε την τεχνική του αυτή, με την μετάπλαση των μοτίβων από φραστικά σε θεματικά. Τα μοτίβα που επανέρχονταν για να λειτουργήσουν υπενθυμιστικά για τον αναγνώστη, άρχισαν σιγά σιγά να μεταπλάθονται σε μοτίβα θεμάτων, καταστάσεων, εννοιών τα οποία δεν συμβολίζονται απαραίτητως με συγκεκριμένες φράσεις. Το πρώτο διήγημα στο οποίο αυτό εντοπίζεται καλύτερα, είναι το «Ἀμάρτημα τῆς μητρός μου».

Ὅπως ἔχει ἤδη ἐπισημάνει καὶ ὁ Μουλλάς, ἡ ἐπιδείνωση τῆς ἀσθένειας τῆς

Αννιώως ανάγεται σε Leitmotiv,<sup>1599</sup> και δηλώνεται με τις ακόλουθες φράσεις:

Ἐν τούτοις ἡ ἀσθένεια τῆς Ἀννιώως ὅλονέν ἐδεινοῦτο (σ. 4).

Ἡ κατάσταση τῆς Ἀννιώως ἔβαινεν ἀργὰ μὲν καὶ ἀπαρατηρήτως, ἀλλ' ὅλονέν ἐπὶ τὰ χεῖρω (σ. 5).

Ἡ κατάσταση τῆς ἀσθενοῦς ἐδεινοῦτο (σ. 5).

Τὸ παιδίον ἐχειροτέρευεν ἀδιακόπως (σ. 5).

Παρότι συμφωνῶ ἀπολύτως με αὐτὴν τὴν παρατήρηση, καθὼς καὶ τὶς φράσεις-παραδείγματα που δίνει ὁ Μουλλάς, πιστεύω πως τὸ πραγματικὸ Leitmotiv τοῦ διηγήματος, δὲν εἶναι τόσο ἡ επιδείνωση τῆς ἀρρώστιας τῆς ἀδελφῆς τοῦ ἀφηγητή, ἀλλὰ ἡ επιδείνωσή αὐτὴ συνδυασμένη με τὴν ἀντίδραση τῆς μητέρας πρὸς αὐτὴν, καθὼς ἀν προσέξουμε στὴ συνέχεια τῶν παραπάνω φράσεων, ὑπάρχει πάντα καὶ ἡ ἀνταπόκριση τῆς μητέρας πρὸς τὸ ἀρρώστο κορίτσι που ἀπορροφᾷ ὅλη τὴ σκέψη καὶ τὴ φροντίδα καὶ που ἀποτελεῖ κρίσιμο, ψυχολογικὸ, παράγοντα γιὰ τὸ ἀφήγημα:

Ἐν τούτοις ἡ ἀσθένεια τῆς Ἀννιώως ὅλονέν ἐδεινοῦτο καὶ ὅλονέν περισσότερο συνεκεντροῦντο περὶ αὐτὴν τῆς μητρὸς μας αἱ φροντίδες (σ. 4).

Ἡ κατάσταση τῆς Ἀννιώως ἔβαινεν ἀργὰ μὲν καὶ ἀπαρατηρήτως, ἀλλ' ὅλονέν ἐπὶ τὰ χεῖρω. Καὶ ἡ παράτασις αὕτη τῆς ἀορίστου καχεξίας ἔκαμνε τὴν μητέρα μας ἄλλην ἐξ ἄλλης (σ. 5).

Ἡ κατάσταση τῆς ἀσθενοῦς ἐδεινοῦντο. Ἡ μητρικὴ στοργὴ ἐνίκησεν τὸν φόβον τῆς ἀμαρτίας (σ. 5).

Τὸ παιδίον ἐχειροτέρευεν ἀδιακόπως, καὶ ἡ μήτηρ μας ἐγίνετο ὅλονέν ἀγνώριστος. Ἐνόμιζες ὅτι ἐλησμόνησε πῶς εἶχε καὶ ἄλλα τέκνα (σ. 5).

Ἡ σχέση τῆς μητέρας με τὴν κόρη, κάτι που ἀποτελεῖ ἀφορμὴ ἡ μάνα νὰ ξεχάσει πῶς εἶχε ἄλλα παιδιά (γίους) ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ θέμα τοῦ διηγήματος. Ἐδῶ πλέον τὸ Leitmotiv γίνεται θεματικὸ: Ἡ μικρὴ ἀδελφὴ τοῦ ἀφηγητή σκοτώνεται κατὰ λάθος ἀπὸ τὴν μητέρα (αὐτὸ εἶναι τὸ ἀμάρτημά της), ἡ ὁποία προσπαθεῖ νὰ ἀντικαταστήσει τὴ χαμένη κόρη, πρῶτα με μιὰ φυσικὴ δεύτερη ἀδελφὴ, που παίζει ὄχι μόνον τὸ ὄνομα τοῦ βρέφους που σκοτώθηκε (Ἀννιώ), ἀλλὰ καὶ τὴ μοῖρα της (ἐπίσης πεθαίνει μικρὴ ἀπὸ ἀσθένεια – αὐτὴ τὴν ἀσθένεια που ὅλο καὶ επιδεινώνεται). Στὴ συνέχεια ἡ μητέρα υιοθετεῖ ἄλλη μιὰ κόρη, τὴν μεγαλώνει καὶ αὐτὴ φεύγει ἀπὸ τὸ σπίτι, καὶ

<sup>1599</sup> «Στὸ πρῶτο μέρος ὁ ἐπίμονος παρατατικὸς πιστοποιεῖ τὴν ἐπαναληπτικότητα τῶν γεγονότων [...]. Ὁ ἐπαναληπτικὸς χαρακτήρας τοῦ παρατατικοῦ ἐκδηλώνεται κυρίως μὲ τὸ βασικὸ μοτίβο (χειροτέρευση τῆς Ἀννιώως) ποὺ ἀνάγεται σὲ leitmotiv», Μουλλάς, ὁ.π., ργ'



ύστερα και δεύτερη κόρη, που επίσης επιβιώνει. Με την τέλεια αυτή συμμετρία (οι δύο πρώτες, φυσικές κόρες πεθαίνουν και οι δύο δεύτερες, υιοθετημένες επιβιώνουν) συνυπάρχει και το επαναλαμβανόμενο μοτίβο της άφιξης μιας κόρης που απορροφά την φροντίδα της μητέρας, η οποία λόγω της αρχικής της αμαρτίας να σκοτώσει το πρώτο της παιδί, υποκύπτει σε δεύτερη αμαρτία, να ξεχάσει πως είχε και άλλα παιδιά, και έτσι, να τα σκοτώσει και αυτά, σε συμβολικό-ψυχολογικό επίπεδο.

Εδώ οι σπουδές ψυχολογίας του Βιζυηνού συναντούν την αφηγηματική τεχνική του, η οποία, εμπνευσμένη, κατά τη γνώμη μου από τον Wagner, ωρίμασε πλέον σημαντικά και ξέφυγε από την απλή επανάληψη φράσεων, προχωρώντας προς την θεματική επανάληψη θεμάτων, ιδεών, συμβόλων.

Συμβολικό, εκτός από λεκτικό, Leitmotiv υπάρχει και στο «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξιδιόν», όπου, όπως έχει ήδη επισημάνει, και πάλι ο Μουλλάς, το ταξίδι αποτελεί «το βασικό θέμα, το Leitmotiv».<sup>1600</sup> Βέβαια στο διήγημα αυτό υπάρχουν πολλά ταξίδια. Το ταξίδι του αφηγητή μακριά από το σπίτι του και ταξίδι του πίσω στο σπίτι για να δει τον παππού. Τα ταξίδια του παππού, που κάποια στιγμή ο αναγνώστης ανακαλύπτει πως δεν είχαν ποτέ πραγματοποιηθεί (ήταν φανταστικά), η επαναλαμβανόμενη ακύρωση κάθε ταξιδιού που ο παππούς προσπαθούσε να κάνει και, τέλος, το μόνο ταξίδι που έκανε ο παππούς, το ταξίδι προς την αιωνιότητα (στο οποίο και αναφέρεται ο τίτλος). Για το ταξίδι αυτό, ο Βιζυηνός χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο Leitmotiv. Την εικόνα του παππού που παλεύει με τον άγγελο που έχει έρθει να τον πάρει. Ταυτόχρονα η επιθυμία του ετοιμοθάνατου παππού να δει τον εγγονό του πριν φύγει από τη ζωή λειτουργεί ως βάρος για το παιδί που νομίζει πως ο παππούς θέλει βοήθεια για να νικήσει τον άγγελο. Έτσι το αρχικό μοτίβο με τη μάχη του παππού με τον άγγελο συμπλέκεται με εκείνο που ο παππούς περιμένει τον εγγονό (όχι για να τον αποχαιρετίσει, αλλά για να τον σώσει) :

Ὁ παπποῦς παλεύει μὲ τὸν ἄγγελο! εἶπεν ὁ Θύμιος, ἐνῶ ἀνέβαινεν ἀκόμη καὶ χωρὶς τινὸς εἰσαγωγικῆς διατυπώσεως. Ὁ παπποῦς ψυχομαχᾷ καὶ σὲ γυρεύει· ἔλα πᾶμε γρήγορα. Γιατί, διές, ἂν δὲν προφτάξης, θ' ἀποθάνῃ καὶ θὰ μείνουν ἀνοικτὰ τὰ μάτια του (σ. 176).

Ὁ παπποῦς παλεύει μὲ τὸν ἄγγελον! Αὐτὸ βεβαίως δὲν ἦτο καλὴ δουλειά. Ἄλλ' ὁ παπποῦς γυρεύει καὶ μένα. Αὐτὸ ἦτον ἀκόμη χειρότερο! Αὐτὸ θὰ εἶπῃ πῶς ὁ παπποῦς μοναχὸς του δὲν εἰμπορεῖ νὰ τὰ βγάλῃ πέρα μὲ τὸν ἄγγελο καὶ μὲ καλεῖ νὰ τὸν βοηθήσω (σ. 176-177).

[...] ὁ παπποῦς, μὴ ἠξεύρων τώρα πῶς θὰ «ξεκάμη» μόνος του μὲ τὸν ἄγγελο, προσεκάλει ἐμὲ τὸν «πεχληβάνην» του διὰ νὰ τὸν βοηθήσω νὰ βροντήξῃ τὸν ἀντίπαλόν του χαμαί, διὰ ν' ἀναλάβω, ἴσως ἴσως ἐγὼ αὐτὸς τὸν φοβερόν ἐκεῖνον ἀγῶνα περὶ ζωῆς καὶ θανάτου!... (σ. 177).

Ὁ παπποῦς του παλεύει μὲ τὸν ἄγγελο! εἶπεν ὁ Θύμιος τώρα πρὸς αὐτὸν

<sup>1600</sup> Μουλλάς, ὁ.π., ρκ'.

κρεμῶν ἔτι μᾶλλον τὰ καταιβασμένα του «μουῖτρα». Ὁ παπποῦς του μᾶς ἀφίνει χρόνια, κ' ἐγύρευε νὰ διῆ τὸ παιδί. Ξέρεις, εἶναι ἡ ὑστερινή του θέλησι (σ. 178).

Καθ' ὅλον αὐτὸ τὸ διάστημα ὁ παπποῦς δὲν εἰμποροῦσε βεβαίως ν' ἀντέχη παλαίων μὲ τὸν ἄγγελον. Τὰ ἐννεήκοντα ὀκτῶ χρονάκια του εἶχον κυρτώσει πρὸ πολλοῦ ἤδη τὸ λεβέντικόν του ἀνάστημα. Βέβαια, βέβαια! Ὁ ἄγγελος θὰ μοῦ τὸν ἐξαπλώσῃ τὸν καϋμένον χαμαί, πρὶν τὸν προφτάξω, καὶ θ' ἀποθάνῃ ὁ παπποῦς καὶ θὰ μείνουν ἀνοικτὰ τὰ μάτια του! (σ. 180).

Ὁ καϋμένος ὁ παπποῦς! Πῶς θὰ τὰ βγάλῃ πέρα μὲ τόσο φοβερὸν ἀντίπαλον!... (σ. 182).

[...] νὰ πληροφορηθῶ τί ἀπέγεινεν ὁ καϋμένος ὁ παπποῦς κατὰ τὸν μεταξὺ τοῦ ἀγγέλου καὶ αὐτοῦ ἀγῶνα (σ. 186).

Ὁ παππούλης ἐβρόντηξε τὸν ἄγγελον χαμαὶ καὶ τὴν «ἐσκαπούλισεν»! ἐσκέφθην κατ' ἐμαυτὸν (σ. 188).

Ὁ καϋμένος ὁ παπποῦς! ἐσκέφθην πρὸς ἐμαυτὸν, ἐπάλευσε κ' ἐκίνησε τὸν ἄγγελον χωρὶς τῆς βοήθειας μου, ἀλλὰ ἐξαντλήθη καὶ ἀδυνάτισε τόσο πολὺ, πού, ἂν ξανακυλήσῃ ἔτσι καθὼς εἶναι, κανεὶς δὲν τὸν γλυτώνει. (σ. 200).

Το ταξίδι σε αυτό το διήγημα ἔχει τρεις διαφορετικές διαστάσεις: το φανταστικό ταξίδι του παππού (που δεν έγινε ποτέ και του οποίου η περιγραφή στον εγγονό βασιζόταν στα ταξίδια που είχε κάνει η γιαγιά)· το συνεχῶς αναβαλλόμενο ταξίδι του παππού· το πραγματικό ταξίδι, ο θάνατος. Αυτό λοιπόν το Leitmotiv, το θεματικό πλέον μοτίβο του ταξιδιού στο διήγημα αυτό ἔχει τρεις βασικές παραλλαγές, που ὅμως παραπέμπουν στο ἴδιο θέμα.

#### 2.4. Fuga a 5 voci.

Το πιο ενδιαφέρον διήγημα του Βιζυηνού ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς φόρμας εἶναι τὸ «Ποῖος ἦτο ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου». Ὁ Μουλλάς τὸ εἶχε χαρακτηρίσει τὸ πιο φιλόδοξο.<sup>1601</sup> Καὶ πράγματι ἡ ἀφηγηματικὴ τεχνικὴ τοῦ συγκεκριμένου διηγήματος εἶναι υποδειγματικὴ. Μόνο στὴ μέση τῆς ἀφήγησης ἀντιλαμβάνεται ὁ ἀναγνώστης πῶς ὁ συγγραφέας διηγείται τὴν ἴδια ἱστορία μέσα ἀπὸ τὸ στόμα πέντε διαφορετικῶν ἀφηγητῶν, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ καθένας προσθέτει ἓνα κομμάτι στὴν τελικὴ εἰκόνα. Κατακερματίζει δηλαδή, ὁ Βιζυηνός, τὴν ἀφήγηση τῆς ἱστορίας που θέλει νὰ μας πει σε διαφορετικὰ πρόσωπα, τὰ ὁποῖα προβάλλουν, ἀπὸ τὴ δική τους βεβαίως σκοπιά, τὴν ἱστορία, χωρὶς νὰ γνωρίζουν οὔτε ἐκεῖνα, ἀλλὰ οὔτε καὶ ὁ ἀναγνώστης μέχρι μιὰ στιγμὴ, ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἱστορία. Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ ὑπάρχει ἤδη μερικῶς καὶ

<sup>1601</sup> Μουλλάς, ὁ.π., ρί'.

στις «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» ἀλλά σε πολύ πιο ἀπλή μορφή.<sup>1602</sup> Ἐδώ φτάνει στο ἀπόγειό της. Παρότι ἡ χρήση τοῦ Leitmotiv ὑπάρχει καὶ ἐδώ (με πολλές φρασούλες νὰ ἐπανέρχονται γιὰ νὰ χαρακτηρίσουν πρόσωπα ἢ καταστάσεις, π.χ. ὁ Κιαμήλ ἐμφανίζεται πάντα χλωμός καὶ θλιμμένος),<sup>1603</sup> ἡ βασικὴ ἀφηγηματικὴ τεχνικὴ τοῦ διηγήματος δὲν στηρίζεται πλέον πάνω σε αὐτὲς τὶς ἐπαναλήψεις, ἀλλὰ στὴν ἐναλλαγὴ τῆς ἀφήγησης τῆς ἴδιας ἱστορίας μέσα ἀπὸ διαφορετικὲς ὀπτικὲς, οἱ ὁποῖες στο τέλος δημιουργοῦν στο μυαλό τοῦ ἀναγνώστη, καὶ μόνο, τὴν πλήρη εἰκόνα τῆς ἱστορίας. Ἔτσι ἐνῶ ἡ τεχνικὴ τοῦ Leitmotiv παραμένει (καὶ φραστικά, ἀλλὰ καὶ θεματικά), τὸ κέντρο βάρους περνᾷ στον κατακερματισμὸ τῆς ἀφήγησης σε πέντε διαφορετικὲς φωνές, θυμίζοντας τὴν τεχνικὴ τῆς φούγκας.

Ἡ ιδιαίτερη σχέση τοῦ Βιζυηνοῦ με τὴν ψυχολογία (ὅπου ὁ ρόλος τῶν συμβόλων εἶναι θεμελιώδης) ἀποτελεῖ ἴσως καὶ μιὰ βασικὴ αἰτία γιὰ τὴν ὁποία ὁ συγγραφέας ἀπὸ τὴν Βιζῶ συνδέθηκε τόσο πολὺ με τὸ ἔργο τοῦ Wagner. Ἀλλὰ καὶ ἡ υιοθέτηση τῆς τεχνικῆς τοῦ Leitmotiv, που ἐνισχύει τὴν προβολὴ τῶν συμβόλων καὶ τῶν συμβολισμῶν, ἀλλὰ καὶ συνδέεται με τὴν ἐννοια τῆς ἐπανάληψης που ὑπάρχει στὴν ψυχολογία (ὄχι μόνο στὴν ψυχοναγκαστικὴ ἐπανάληψη τῶν ἐμμοιών (idées fixes), ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στὴν ἀπλὴ ἀλλὰ χαρακτηριστικὴ ἐπανάληψη τῶν συμπτωμάτων μιᾶς διαταραχῆς) δὲν θὰ μπορούσε παρὰ νὰ βρεῖ ἰδανικὴ λειτουργία στο ἔργο ἐνός ψυχολόγου, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ συνθέτη, συγγραφέα.<sup>1604</sup>

Στο δοκίμιο τοῦ γιὰ τὴν Αἰσθητικὴ τοῦ Πλωτίνου, που ὁ Βιζυηνὸς υπέβαλε ἐπὶ υφηγεσία στο Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, καὶ που τελικὰ τοῦ χάρισε τὴ θέση τοῦ Ὑφηγητῆ τῆς Ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας, ἐρχεται νὰ ἐμπλουτίσει τὴν εἰκόνα γιὰ τὶς μουσικὲς γνώσεις καὶ ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα. Οἱ θέσεις τοῦ νεοπλατωνικοῦ φιλόσοφου, δοσμένες βασικά μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῶν γερμανικῶν κλασικῶν σπουδῶν τοῦ Ἑλληνα λογοτέχνη,<sup>1605</sup> ἀποτελοῦν συχνὰ τὴν ἀφορμὴ γιὰ νὰ περιγράψει ὁ Βιζυηνὸς τὴ δική του αἰσθητικὴ. Χαρακτηριστικὴ ὡς πρὸς αὐτὸ εἶναι ἡ ἀναφορὰ τοῦ στις τέχνες τοῦ χρόνου, οἱ ὁποῖες σύμφωνα με τὸν Πλωτίνου μειονεκτοῦν σε σχέση με ἐκείνες τοῦ χώρου, καθὼς δὲν μας ἐπιτρέπουν νὰ συλλάβουμε τὸ ἔργο τέχνης συνολικά καὶ συμμετρικά. Γράφει γιὰ τὴ σχετικὴ ἀποψη τοῦ Πλωτίνου: «τὰς μουσικὰς συνθέσεις τὰς ἀκούομεν ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἐξελισσομένας πρὸ τῆς κρίσεως ἡμῶν, εἰς τρόπον ὥστε τὸ σύνολον αὐτῶν οὐδέποτε ἐπιδοῦν ἐπὶ τῆς ψυχῆς μετ' ἴσης τῶν

<sup>1602</sup> Ὅταν ὁ ἀναγνώστης ἀντιλαμβάνεται πὼς τὸ πρῶτο ψυχιατρικὸ μάθημα τοῦ ἀφηγητῆ δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὴν περίπτωση τῆς ἀγαπημένης τοῦ φίλου τοῦ Πασχάλη που ἔχει παραφρονήσει.

<sup>1603</sup> «Ἀλλὰ βαθεῖαν ἐντύπωσιν μοὶ ἐνεποίησε τώρα ἡ ὠχρὰ καὶ μελαγχολικὴ τοῦ Κιαμήλ ὄψις, τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὁποίας μοὶ ἐφάνησαν τόσον ἡμέρα, τόσον ἡδέα, ὥστε ἐκέρδησεν οὕτως εἰπεῖν ἐξ ἐφόδου τὴν συμπάθειάν μου» (σ. 75), «Ὁ Κιαμήλης [...] μετὴν ὠχρὰν καὶ συμπαθητικὴν αὐτοῦ μορφήν, [...] μετὸ γλυκὺ καὶ μελαγχολικὸν αὐτοῦ μεῖδιμα ἐπὶ τῶν χειλέων» (σ. 80), «καὶ οὐχὶ τὴν ὠχρὰν τοῦ Κιαμήλ ὄψιν, ποιούντος τὸν μέγαν αὐτοῦ "τεμενᾶν" μετὸ αἰωνίως μελαγχολικὸν ἐκεῖνο μεῖδιμα» (σ. 81), «[...] τοῦ δυστυχοῦς Κιαμήλη. Ἡ ὠχρὰ μορφή, οἱ ρεμβῶδεις ὀφθαλμοί, τὸ μελαγχολικὸν ἐκεῖνο στοιχεῖον ἐν ὅλῃ αὐτοῦ τῇ ὑπάρξει» (σ. 88).

<sup>1604</sup> Γιὰ τὴν μουσικὴ δομὴ στα διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ, καθὼς καὶ γιὰ τὴν γενικότερη σχέση τοῦ με τὴ μουσικὴ, βλ. Κουρμπανᾶ, «Ὁ Βιζυηνὸς καὶ ἡ μουσικὴ», ὁ.π.

<sup>1605</sup> Τὴ θέση αὐτὴ ὑποστηρίζει καὶ ὁ Παῦλος Καλλιγᾶς στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ στὴ σύγχρονη ἐκδοσὴ τοῦ δοκιμίου τοῦ Βιζυηνοῦ, Παῦλος Καλλιγᾶς, «Σχεδιάγραμμα Εἰσαγωγῆς», στο Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ἡ Φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ παρὰ τῷ Πλωτίνῳ*, ὁ.π., σ. 7-25: 11.

διαφόρων μερῶν ἐντάσεως».<sup>1606</sup> Στο σημείο αυτό ο Βιζυηνός κρίνει αναγκαίο να διευκρινίσει πως αυτό αφορά τον δέκτη και όχι τον δημιουργό του έργου τέχνης και προσθέτει την εξής υποσημείωση:

Ἐννοεῖται ὅτι ἐνταῦθα πρόκειται περὶ τῆς ἀντιλήψεως τοῦ ἐξωτερικοῦ καλοῦ καὶ περὶ τῆς ἐσωτερικῆς αὐτοῦ συνόψεως ὑπὸ τῆς ψυχῆς τοῦ παράγοντος καλλιτέχνου. Διότι ὁ τελευταῖος, εἴτε μουσικὸς εἴτε ποιητὴς εἶναι, πρὶν ἢ συνθέσῃ ἐν χρόνῳ τὰ διάφορα τοῦ ἔργου μέρη, ἔχει τὸ σύνολον αὐτοῦ συγχρόνως προκειμένον πρὸ τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς καὶ ὑφίσταται τὴν ὑπὸ τοῦ συνόλου πάθησιν καὶ συγκίνησιν, ὡς ἐὰν τὸ ἔβλεπεν ἐν χρόνῳ.<sup>1607</sup>

Στο χωρίο αυτό, ο Βιζυηνός περιγράφει, ουσιαστικά, την δική του συγγραφική μεθοδολογία. Και δεν είναι τυχαίο πως ο διηγηματογράφος Βιζυηνός συνθέτει τα έργα του με ιδιαίτερο τρόπο. Η γραφή του δεν είναι γραμμική, η συχνή χρήση της τεχνικής flash-back ἢ τα πολλαπλά επίπεδα χρονικής αφήγησης (ιδιαίτερα στο διήγημα «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου»), η χρήση της συμμετρίας στη δομή και όχι μόνο, δεν θα μπορούσαν να επιτευχθούν παρά μόνον αν ο συγγραφέας δούλευε ἔξω από τον χρόνο. Ο Βιζυηνός γράφει τα διηγήματά του, ὅπως ο ποιητής ένα ποίημα, και μάλιστα η εκπεφρασμένη συγγένεια της ποίησης με τη μουσική, ἢ μάλλον του ποιητή με τον συνθέτη, που περιγράφεται στο παραπάνω απόσπασμα, μας φέρνει στον νου τον συγγραφέα Βιζυηνό να δημιουργεί τα έργα του σαν συνθέτης που γράφει μια παρτιτούρα: Να ετοιμάζει τα πεντάγραμμα, να βάζει τα ὄργανα (πρόσωπα) και την τονικότητα (ῦφος), να σκέφτεται τα θέματα, και το πότε και το πώς θα μπαίνουν στο ἔργο, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο θα συνδυάζονται μεταξύ τους για να φτιάξουν τις σωστές αρμονίες· η μετατροπία είναι αγαπημένη του τεχνική, ὅπως και η χρήση του Leitmotiv, αν και ο απόλυτος κανόνας στα πεζά έργα του είναι ο νόμος της συμμετρίας, ενώ το τέλος ἔρχεται πάντα να συναντήσει την αρχή, συχνά ανατρέποντάς την.

Ο Βιζυηνός χρησιμοποίησε την τεχνική του Leitmotiv σε όλα του τα διηγήματα, είτε σε επίπεδο λεκτικό, είτε σε επίπεδο θεματικό. Ακόμη και στο τελευταίο του διήγημα, το «Μοσκόφ Σελήμ», που δημοσιεύθηκε ὅσο ο συγγραφέας του βρισκόταν πλέον ἐγκλειστος στο Δρομοκαῖτειο, και στο οποίο ὅλες αυτές οι τεχνικές ἔχουν υποχωρήσει, υπάρχουν επαναλαμβανόμενες φράσεις που λειτουργούν ως Leitmotiv.<sup>1608</sup>

Ο χαρακτηριστικός ορισμός του Thomas Mann για την λειτουργία του Leitmotiv στη λογοτεχνία, που αναφέραμε και πριν, θα μπορούσε να είχε ειπωθεί, πολλά χρόνια νωρίτερα, με αφορμή το ἔργο του Βιζυηνού: «Η μαγική formula που λειτουργεί

<sup>1606</sup> Ο.π., σ. 52.

<sup>1607</sup> Ο.π., υποσ. 2.

<sup>1608</sup> Π.χ., «σ' αὐτὴν τὴν κόρην ἔδωκεν ἢ μητέρα σου τὸ δαχτυλίδι, αὐτὴ θὰ εἶναι τὸ "κισμέτι" σου» (σ. 232), «ἀφοῦ ἔδωκε τὸ δαχτυλίδι μου εἰς τὴν Μελέικα, θὰ εἶπῃ πὼς ἦταν τὸ "κισμέτι" μου» (σ. 234), «Μὰ ἢ Μελέϊκά μου εἶχε τὸ δαχτυλίδι ὅπου τῆς ἔδωκε ἢ μητέρα μου. Δὲν ἐγίνετο νὰ τὴν ἀφήσω» (σ. 242).

αμφίδρομα και ενώνει το παρελθόν με το μέλλον, το μέλλον με το παρελθόν» και τελικά εξασφαλίζει «την βαθύτερη ενότητα και την διαρκή παρουσία του όλου κάθε στιγμή». <sup>1609</sup> Ταυτόχρονα, η λογοτεχνική κατάθεση του Βιζυηνού στον χώρο των βαγκνερικών σπουδών μεταθέτει τα όρια της επιρροής του Wagner στη λογοτεχνία πριν τον Edouard Dujardin (1861-1949), ο οποίος ισχυριζόταν πως με το μυθιστόρημά του *Les lauriers sont coupés* που δημοσιεύτηκε το 1887 (στην *Revue Indépendante* και τον επόμενο χρόνο αυτόνομα) ήταν ο πρώτος που μετέφερε στον χώρο της πεζογραφίας το βαγκνερικό Leitmotiv. <sup>1610</sup> Ο Βιζυηνός είχε προηγηθεί.

---

<sup>1609</sup> Thomas Mann, "Introduction to the *Magic Mountain*," held at English Translation of Princeton University (1939), από το Furness, *ό.π.*, σ. 22.

<sup>1610</sup> Στο βιβλίο Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur: Son apparition, ses origines, sa place dans l' œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, βλ. σχετικά Furness, *ό.π.*, σ. 17-18.

### 3. Ut musica lingua.

#### Ο Wanger και το ψυχαρικό μυθιστόρημα της Ρωμοσύνης (1897).

Η σχέση του Ψυχάρη με τον Wagner, αλλά και τη μουσική γενικότερα αποτελεί ένα κεφάλαιο που δεν έχει ακόμη γραφτεί και το οποίο, όταν συναχθεί, θα φωτίσει με εντελώς διαφορετικό τρόπο ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα της ιστορίας της φιλολογίας μας, και αυτό είναι το γλωσσικό ζήτημα. Πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτό είχε βεβαίως η θεωρία του Ψυχάρη, η οποία ήταν συνυφασμένη με τη γενικότερη θεώρηση του Έλληνα γλωσσολόγου για τη γλώσσα, και που, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ήταν μια θεώρηση μουσική. Η γλώσσα για τον Ψυχάρη ήταν πρωτίστως ήχος, άκουσμα, δηλαδή μουσική. «Γλώσσα τὰ τυπωμένα δὲν εἶναι, ἀπαράλλαχτα ὅπως ἡ μουσικὴ ποὺ ὅσο δὲν παίζεται, δὲν ὑπάρχει»,<sup>1611</sup> έγραφε στη *Ρωμαίικη Γραμματικὴ* του.

Η γλώσσα που βρισκόταν πιο κοντά σε αυτό το ιδανικό ταίριασμα περιεχομένου και ήχου, ήταν, για τον Ψυχάρη, η δημοτική. Σε αυτήν εντόπιζε, μέσω της βαγκνερικής ορολογίας την ιδανική γλωσσική έκφραση. Στο πρόλογο της γαλλόφωνης νουβέλας του *Cadeau de nocces*, που κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1893, σημειώνει χαρακτηριστικά, απευθυνόμενος στον Anatole France (η υπογράμμιση του συγγραφέα):

Θα έπρεπε ίσως να απολογηθώ που δεν σας προσφέρω αυτό το βιβλίο στα ελληνικά. Πραγματικά μου ραγίζει την καρδιά. Σε κάθε χώρα, οι ακατέργαστες λέξεις (*les mots du cru*) έχουν έναν τονισμό (*accent*), είναι σχεδόν μια χειρονομία (*geste*), που συχνά λέει περισσότερα από κάθε φιλοσοφικό σχόλιο και αποτελούν από μόνες τους μια λογική, μια αλήθεια, μια ψυχή. Δεν κατάφερα πάντα να μεταφέρω αυτή αυθεντικότητα και την αίσθηση των πρωτότυπων εκφράσεων, αυτήν την μαγευτική μουσική, όπου το *leitmotiv* ξεπηδάει από μόνο του. Είθε η ηχώ αυτής της μελωδίας να μην σβήσει φτάνοντας ως εσάς.<sup>1612</sup>

Αυτό που λέει ο Ψυχάρης στο συγκεκριμένο κείμενο είναι ότι προσπάθησε να αποδώσει στα γαλλικά μια αίσθηση αυθεντικότητας που μόνο στην ελληνική θα μπορούσε να αποδοθεί. Μάλιστα συχνά υποσημειώνει στα ελληνικά την πρωτότυπη έκφραση, καθώς θεωρεί πως αυθεντικές εκφράσεις δεν μπορούν να αποδοθούν στα γαλλικά. Το *Leitmotiv* που δημιουργείται από μόνο του, είναι ο αυθεντικός λόγος των ανθρώπων, που χάρις στην ιδιαιτερότητά του, αποτελεί μια ταυτότητα. Δεν

<sup>1611</sup> Ψυχάρης, *Μεγάλη Ρωμαίικη Έπιστημονική Γραμματική*, Α', ό.π., σ. 124.

<sup>1612</sup> «Je devrais même m'excuser de ne pas vous offrir ce livre en grec. C'est pour moi un véritable crève-cœur. Les mots du cru, dans chaque pays, ont un accent, presque un geste qui en disent souvent plus long que tout commentaire philosophique et qui sont par eux-mêmes une logique, une vérité, une âme. Je n'ai pas toujours su rendre ce pittoresque et cette saveur des expressions originales, cette musique enchantée, où le *leitmotiv* éclot de lui-même. Puisse l'écho de cette mélodie ne pas s'affaiblir en vous arrivant», Jean Psichari, *Cadeau de nocces*, Paris, Calmann Lévy, 1893, x.

χρειάζεται ο δημιουργός να κατασκευάσει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λόγου του κάθε ανθρώπου, δεν χρειάζεται να φτιάξει ένα Leitmotiv, γιατί αυτό υπάρχει από μόνο του. Δεν είναι χωρίς σημασία πως τα λόγια αυτά προέρχονται από τα χείλη ενός καθηγητή γλωσσολογίας, συνάδελφο και συνοδοιπόρο του Ferdinand de Saussure, και πως αυτό έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στα όσα λέγονται αναφορικά με τη γλώσσα και τις χρήσεις της. Η διάκριση του λόγου (language), που έκανε ο Saussure, ανάμεσα στη γλώσσα (langue) και την ομιλία (parole), μεταφέρεται από τα χείλη του Ψυχάρη με όρους μουσικούς. Αντί για την «ομιλία», για την διαφορετική χρήση της γλώσσας από τον κάθε άνθρωπο κατά τρόπο ξεχωριστό, ο Ψυχάρης χρησιμοποιεί τον όρο Leitmotiv. Εδώ η μουσική, η λογοτεχνία και η γλωσσολογία συναντώνται. Η διαφορετική χρήση της γλώσσας που θα διαφοροποιεί τον κάθε ήρωα, το Leitmotiv του, θα λειτουργεί και ως σύμβολο («σημαίνον» κατά μία έννοια) του ήρωα.

Όμως η έννοια του Leitmotiv στη θεωρία του Ψυχάρη έχει ακόμη πιο μουσική σημασία, όπως φαίνεται από ένα λίγο μεταγενέστερο κείμενό του, το οποίου εξέλιξε κατά μία έννοια την παραπάνω θεώρηση. Στην γαλλική έκδοση του μυθιστορηματός του *Τὸννειρο τοῦ Γιαννίρη* (*Le rêve de Yanniri*), που εκδόθηκε στα γαλλικά (1897/8) αμέσως μετά την ελληνική έκδοση (1897), ο Ψυχάρης μιλούσε αμεσότερα για την αξία της δημοτικής γλώσσας, και την λειτουργία του Leitmotiv σε αυτήν (οι υπογραμμίσεις του συγγραφέα):

Τον Μάρτιο του 1891, αν θυμάμαι καλά, γράφοντας αυτή τη μικρή νουβέλα, που έχει τον τίτλο *Ζήλια*, δοκίμαζα το *Leit-motiv*. Δεν πρωτοτυπούσα, ο Alphonse Karr είχε ήδη κάνει μια αρκετά πετυχημένη χρήση του *Leit-motiv*. Ας μην κρύβουμε ότι πρόκειται για κάτι το παιδαριώδες, τουλάχιστον στα γαλλικά. Το *Leit-motiv* δεν έχει μουσικό λόγο ύπαρξης, στερείται της τεχνικής του, έτσι όπως ο κ. Kufferath την έχει εκθέσει στο ωραίο βιβλίο του *Tristan et Yseult*, που δεν έχω σταματήσει να μελετώ. Το *Leit-motiv* δεν έχει νόημα σε μια γλώσσα όπου, όπως στα γαλλικά, ο τονισμός είναι πάντα στην τελευταία συλλαβή. Στα ελληνικά είναι διαφορετικά. Μια μικρή αλλαγή στην θέση των λέξεων, και, ως εκ τούτου, στους τονισμούς, επιτρέπει, σε κάθε επανάληψη του μοτίβου, να υπάρχουν μελαγχολικές υφέσεις ή πιο οξείες διέσεις, ανάλογα με το αν η κατάσταση προβάλλει τις μεν ή τις δε. Και μόνο η παρουσία, στο τέλος της φράσης, μιας λέξης ενός συγκεκριμένου ρυθμού, ενός τραγουδιού από συλλαβές, ενίοτε αρκεί για την επίκληση μιας ολόκληρης χορωδίας από συναισθήματα που έχουν δημιουργηθεί αλλού από άλλες λέξεις. Έτσι, σε αυτήν την ευτυχισμένη γλώσσα που λέγεται ελληνική [...] δημιουργείται μια υπέροχη αντιστοίχιση, μια βαθιά συνένωση των ανθρώπων με τα πράγματα [...] και δίνει στο *Leit-motif* απεριόριστες σημασίες.<sup>1613</sup>

<sup>1613</sup> «En mars 1891, s'il m'est permis de le rappeler, écrivant une petite nouvelle intitulée: *Jalousie*, j'essayais du *Leit-motiv* dans le roman. Je n'innovais pas: Alphonse Karr avait déjà fait du *Leit-motiv* un usage suffisamment heureux. Ne nous dissimulons pas que c'est une puérilité, du moins en français. Le *Leit-motiv* n'a pas sa raison d'être musicale, est veuf de sa technique, telle que M. Kufferath l'a exposée dans son bon livre sur *Tristan et Yseult*, que je n'ai cessé de méditer, le *Leit-motiv* n'a pas de sens dans une langue où

Η γαλλική γλώσσα, στην οποία ήταν γραμμένο το προλογιζόμενο βιβλίο ήταν υπερβολικά αριστοκρατική, όπως έλεγε και ο ίδιος στο ίδιο κείμενο,<sup>1614</sup> για να αποδώσει το αυθεντικό νόημα που ήθελε ο συγγραφέας. Συν τοις άλλοις, η φύση της γαλλικής γλώσσας, ο μονότονος τονισμός των λέξεων στη λήγουσα, αλλά και ο τονισμός του τέλους της φράσης πάντα, έκανε την κάθε επανάληψη μιας φράσης-μοτίβου κάτι το «παιδαριώδες», καθώς δεν επέτρεπε την εναλλαγή τονισμών άρα και ύφους. Η χρήση ενός Leitmotiv στην ουσία καταργούνταν, κατά τον Ψυχάρη, καθώς το μοτίβο δεν μπορούσε να παραλλαχθεί μουσικά (αφού ο τονισμός ήταν πάντα ο ίδιος), παρά μόνο λεκτικά, όμως αυτό στερούσε στο Leitmotiv την μουσική του διάσταση. Γιατί, για τον Ψυχάρη, το λογοτεχνικό Leitmotiv είχε δύο διαστάσεις, εκείνης του περιεχομένου (του γλωσσικού του νοήματος) και εκείνης της μουσικής του (του ήχου), όπως άλλωστε και η ίδια η γλώσσα (γλώσσα = μουσική). Στη γαλλική γλώσσα αυτό δεν μπορούσε να επιτευχθεί. Όμως ιδανική ως προς αυτό, ήταν η ελληνική γλώσσα. Και ελληνική γλώσσα είναι η δημοτική, η γλώσσα του λαού. Σε αυτήν, η οποία βρίθεται τονισμών και εναλλαγής ρυθμών, το κάθε Leitmotiv μπορεί εύκολα να παραλλαχθεί, με μια μικρή αλλαγή στην διάταξη της φράσης, που συνεπάγεται και αλλαγή στους τονισμούς και τον ρυθμό και άρα και στο ύφος, ανάλογα με την περίπτωση. Έτσι εύκολα σε κάθε επανάληψη ενός μοτίβου μπορούν να υπάρχουν «μελαγχολικές υφέσεις ή πιο οξείς διέσεις, ανάλογα με το αν η κατάσταση προβάλλει τις μεν ή τις δε». Και στη λογοτεχνία, όπως και στη βαγκνερική μουσική, το Leitmotiv παραλλάσσεται ανάλογα με τις καταστάσεις, και βεβαίως, λειτουργεί και συνειρμικά: «Μόνο η παρουσία, στο τέλος της φράσης, μιας λέξης ενός συγκεκριμένου ρυθμού, ενός τραγουδιού από συλλαβές, ενίοτε αρκεί για την επίκληση μιας ολόκληρης χορωδίας από συναισθήματα που έχουν δημιουργηθεί αλλού από άλλες λέξεις».

Όλα όσα περιγράφει στον πρόλογο της γαλλικής έκδοσης του μυθιστορημάτος του, ο Ψυχάρης τα εφαρμόζει στην ελληνική εκδοχή του, η οποία, όπως θα δούμε είναι μια παρτιτούρα από μοτίβα που διαπλέκονται. Θα έλεγε κανείς ότι το βιβλίο του Kufferath που αναφέρει ο Ψυχάρης (που δεν είναι άλλο από το βιβλίο που αναφέρει και τον ίδιο για την τριστηνική φύση των ηρώων του) δεν χρησιμοποιήθηκε μόνο για μελέτη, αλλά και ως καμβάς για την σύνθεση του μυθιστορημάτος του Γιαννίρη. Έτσι, στο μυθιστόρημα αυτό, στο οποίο εφαρμόζεται η θεωρία του Ψυχάρη, που συνδυάζει το βαγκνερικό παράδειγμα της χρήσης του Leitmotiv, με τα αιτήματα του δημοτικισμού, αποτελεί ένα λογοτεχνικό πείραμα (ένα πείραμα πολύ πιο σύνθετο

---

l'accent comme en français est toujours sur la dernière syllabe. En grec cela est différent. Une modification légère dans la place des mots et, par conséquent, des accents, permet, à chaque reprise du motif, les *bémols* mélancoliques ou les *dièzes* plus aigus, suivant que la situation réclame les uns ou les autres. La seule présence, en fin de phrase, d'un mot d'un certain rythme, d'un chant des syllabes suffit parfois au rappel de tout un chœur de sentiments rendus ailleurs par d'autres mots. Ainsi dans cette langue heureuse que s'appelle le grec [...] une correspondance merveilleuse, une fusion intime s'établit entre les êtres et les choses [...] et donne au *Leit-motif* des sens illimités», Jean Psichari, «Deux mots», *Le rêve de Yanniri*, Paris, Calman-Lévi, 1897/1898, I-XVI: VII-VIII.

<sup>1614</sup> Jean Psichari, «Deux mots», *Le rêve de Yanniri*, Paris, Calman-Lévi, 1897/1898, I-XVI: II.



από *Το Ταξίδι μου*), που ονομάζεται από τον ίδιο τον συγγραφέα του, ως το «μυθιστόρημα της Ρωμιοσύνης». Και το μυθιστόρημα της ρωμιοσύνης είναι ένα μυθιστόρημα βαγκνερικό, όχι μόνο για τους λόγους που παρέθετε ο Furness (ως προς τη δομή και τη χρήση των εξαγγελτικών μοτίβων),<sup>1615</sup> αλλά και λόγω του ιδιαίτερου ρόλου της σχέσης μουσικής και λόγου. Ολόκληρη η γλωσσική θεωρία του Ψυχάρη, βρίσκεται πίσω από αυτήν.

### 3.1 «Ούτε εγώ χωρίς εσένα, ούτε εσύ χωρίς εμένα». Οι τριστανικοί ήρωες του Ψυχάρη.

Στο δεύτερο κεφάλαιο είδαμε πως εκτός από το έργο και η ζωή του Ψυχάρη είχαν συνδεθεί με εκείνο του Wagner και πως ειδικά ο Τριστάνος είχε σημαδέψει το πρώιμο πεζογραφικό έργο αλλά και τη συναισθηματική ζωή του Έλληνα διανοητή, ο οποίος ταύτισε τον αδιέξοδο έρωτά του με την Όλγα Βαλαωρίτου με εκείνον του μυθικού-βαγκνερικού ζεύγους. Είδαμε επίσης πως η σχέση του αυτή με τον βαγκνερικό Τριστάνο (σχέση που προηγείτο της γνωριμίας του με την Όλγα Βαλαωρίτου) είχε ήδη επισημανθεί από την γαλλική κριτική της εποχής, κάτι που είχε καταγράψει σε σημειωματάριό της η Όλγα Βαλαωρίτου-Μυρριάνα. Ο Γάλλος κριτικός Maurice Kufferath στο αφιερωμένο στον Τριστάνο βιβλίο του, εντόπιζε τριστανικές απηχήσεις στο δεύτερο κατά σειρά γαλλικό μυθιστόρημα (ή μάλλον νουβέλα) του Jean Psichari, *Cadeau de nocces*:

Ούτε εσείς χωρίς εμένα, ούτε εγώ χωρίς εσάς, είχε ήδη πει η Marie de France. Σε ένα πολύ πρόσφατο μυθιστόρημα συναντούμε και πάλι το ίδιο συναίσθημα, αναλυμένο με λεπτότητα και με έναν παράξενο παραλληλισμό, πιθανόν ασυνείδητο για τον συγγραφέα τον ίδιο, που καταλήγει να εκφράσει μια θεωρία για τον έρωτα όχι ταυτόσημη αλλά παρόμοια με εκείνη του Wagner. Είναι για το *Γαμήλιο Δώρο* του κυρίου Γιάννη Ψυχάρη που θέλω να μιλήσω. Για εκείνον, όπως για τον Wagner, ο αληθινός έρωτας είναι τόσο βαθύς, τόσο πλήρης, τόσο απόλυτος που συνεπάγεται για τους ερωτευμένους το απόλυτο δόσιμο της ζωτικής τους ενέργειας. Δεν έχει σημασία ότι μπορεί να έχουν αγαπηθεί μόνο μια ώρα, από τη στιγμή που θα αγαπιούνται, η αγάπη τους θα είναι παντοτινή. Δεν υπάρχει παρελθόν για τον ερωτευμένο. Δεν θυμάται. Εκείνη βρίσκεται συνεχώς μπροστά του και το πάθος δεν γνωρίζει τον χρόνο. Είναι μια μοναδική στιγμή που εξακολουθεί. Είναι το πιο σημαντικό γεγονός και το μόνο που μετράει στην ιστορία μιας ψυχής και μένει εντελώς ανεξάρτητο από αυτό που ο κ. Ψυχάρης πολύ όμορφα ονομάζει φυσική χειρονομία: το φιλί είναι μόνο ένα ενδεχόμενο, πράγμα που δεν κάνει τον έρωτα λιγότερο αληθινό. Η κατάκτηση είναι σχεδόν μια λέξη χωρίς σημασία. Παρότι χωρισμένοι, οι ερωτευμένοι μπορούν να είναι ευτυχισμένοι στο ερωτικό τους όνειρο και να αισθάνονται στην πληρότητά του την ανείπωτη αίσθηση της ζωής: «Να αγαπάς και να

<sup>1615</sup> Furness, ό.π.

αγαπιέσαι! Πώς να αντισταθεί κανείς σε αυτήν την καταστροφική χαρά;». Και ο κ. Ψυχάρης, μας δείχνει έναν ερωτευμένο που, κατά το παράδειγμα του Τριστάνου, πεθαίνει νικημένος από τη φλόγα που τον κατατρώνει και για τον οποίο αυτός ο θάνατος είναι μια μέθη, γιατί ο σκοπός της ζωής έχει επιτευχθεί και μόνο που έχει αγαπήσει και έχει αγαπηθεί.<sup>1616</sup>

Έτσι ο θάνατος για τον Τριστάνο και την Ιζόλδη δεν είναι μια παραίτηση, μια θυσία, αντιθέτως είναι μια ακόμη απόλαυση της ζωής των ψυχών που πλέον είναι ενωμένες για πάντα, σε μια μοναδική υπόσταση.<sup>1617</sup>

Στο εξαιρετικά ενδιαφέρον βιβλίο του Maurice Kufferath για τον Τριστάνο, εκτός από τις αναφορές σε δημιουργούς που ενέπνευσαν τον Wagner, ο Ψυχάρης είναι ο μοναδικός συγγραφέας για τον οποίο γίνεται λόγος. Η αναφορά στο μόλις ένα έτος νωρίτερα εκδεδομένο βιβλίο του Έλληνα συγγραφέα αποτελεί τον μοναδικό, στο 373 σελίδων πόνημα του Kufferath, συσχετισμό με έργο ενός σύγχρονου δημιουργού, όπου η εκλεκτική συγγένεια εντοπίζεται στην προσπάθεια του συγγραφέα να αναλύσει καλύτερα το νόημα του έργου και ιδιαιτέρως τη σχέση έρωτα και θανάτου, που αποτελεί και τον βασικό θεματικό του πυρήνα.

Σε σχέση με το περιεχόμενο του βιβλίου και την συγγενειά του με τον Τριστάνο, οι επισημάνσεις του Kufferath είναι πολύ εύστοχες. Η προσέγγιση του Ψυχάρη απομακρύνεται από εκείνη του Βέρθερου (με τον οποίο συνδιαλέγεται ρητά και διαφωνεί με την τραγική θεώρηση του καταδικασμένου έρωτα), για να εξυμνηθεί ο έρωτας ως αυταξία. Το μεγαλείο του έρωτα συνίσταται στην ύπαρξή του. «Να αγαπάς και να αγαπιέσαι» («Aimer! être aimé»), αυτό είναι το motto του ψυχαρικού ήρωα, που επανέρχεται επίμονα στο κεφάλαιο που σχολιάζεται η διαφορά αυτή με τον Βέρθερο:

Δεν μπορώ να καταλάβω τον Βέρθερο. Τί θέλει; Γιατί δεν πεθαίνει από ευτυχία, αντί να αυτοκτονήσει απελπισμένος; Ο έρωτας αυτός δεν είχε απορροφήσει ό,τι δύναμη είχε αυτή η ψυχή; Να αγαπιέσαι! να αγαπιέσαι! [...] Ο σκοπός της ζωής έχει επιτευχθεί, έχει επιτευχθεί και μόνο που αγαπά κανείς και η ψυχή μέσα σε αυτήν την απόλαυση δεν ξέρει αν ο έρωτας είναι ευτυχία ή δυστυχία, ο έρωτας έχει πλημμυρίσει την ψυχή και αυτό είναι αρκετό.<sup>1618</sup>

Ενώ η φράση «Να αγαπάς και να αγαπιέσαι» επαναλαμβάνεται πέντε φορές στο

<sup>1616</sup> Σε αυτό το σημείο τελειώνει το απόσπασμα που μετέγραψε η Όλγα Βαλαωρίτου στο ημερολόγιό της.

<sup>1617</sup> Maurice Kufferath, *Le Théâtre de R. Wagner de Tannhæuser [sic] à Parsifal, Essais de critique littéraire, esthétique et musicale, Tristan et Iseult*, Paris, Librairie Fischabher - Bruxelles, Scott Frères - Leipzig, Otto June, 1894, σ. 187.

<sup>1618</sup> «Je ne puis pas comprendre Werther. Que lui faut-il? Comment n'est-il pas mort de bonheur, au lieu de se tuer dans le désespoir? Cet amour n'avait-il donc pas absorbé tout ce qu'il y avait de forces en cette âme? Être aimé! Être aimé! [...] le but de la vie est atteint; il est atteint, par cela seul qu'on aime, et l'âme, dans ce délice, ne sais plus si l'amour est heureux ou malheureux; il la déborde et c'est assez», *ό.π.*, σ. 152-153.

κεφάλαιο αυτό,<sup>1619</sup> που θέλει να διαφοροποιήσει τον ήρωα του Ψυχάρη από τον απελπισμένο Βέρθερο. Ο αδιέξοδος έρωτας δεν είναι πηγή δυστυχίας, και ο θάνατος δεν είναι το μοιραίο τέλος του έρωτα που δεν έχει επίγεια πραγμάτωση. Ο θάνατος δεν είναι κάτι τρομακτικό. «Δεν φοβάμαι πιά τον θάνατο»,<sup>1620</sup> σημειώνει ο ήρωας, που θεωρεί πως η αγάπη του «είναι ένα άνθος που έχει ανθίσει μέσα στον θάνατο» αλλά παρόλα αυτά την αισθάνεται αθάνατη. «Δεν είναι δυνατόν μια τέτοια αγάπη να χαθεί. Είσαι γεμάτη από εμένα. Παραμένει στην ψυχή σου»,<sup>1621</sup> για να καταλήξει σε μια θανατολαγνεία: «Πεθαίνει κανείς από αγάπη; Θα ήθελα να πεθάνω από αγάπη για σένα».<sup>1622</sup>

Τα λόγια των ψυχαρικών ηρώων απηχούν, χωρίς αμφιβολία το βαγκνεरिक Liebestod,<sup>1623</sup> την βίωση του έρωτα πέρα από τη ζωή και τον θάνατο, που, όπως είδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, έζησαν και στην πραγματική ζωή τους ο ίδιος ο Ψυχάρης και η Όλγα Βαλαωρίτου. Μάλιστα, μετά τον θάνατο της αγαπημένης του ο Ψυχάρης συνέθεσε πλήθος ποιημάτων που αποτύπωναν την έλξη αυτή για τον θάνατο, εξαιτίας του πόνου για την απώλεια του αγαπημένου προσώπου, αλλά και ένα ποίημα, του οποίου η συγγένεια με τον Τριστάνο είναι αδιαμφισβήτητη, καθώς ξεκινά με τον στίχο: «Ούτε εγώ χωρίς εσένα, ούτε εσύ χωρίς εμένα».<sup>1624</sup>

Ο αληθινός έρωτας του Ψυχάρη με την Όλγα Βαλαωρίτου αποτυπώθηκε λογοτεχνικά στο αυτοβιογραφικό *Τόνειρο του Γιαννίρη*. Μετά από γλωσσικό μανιφέστο, *Το Ταξίδι μου* του 1888, ο Ψυχάρης συνέθεσε το δεύτερο μυθιστόρημά του γραμμένο στη ελληνική – δημοτική βεβαίως – γλώσσα, που αποτελεί και αυτό ένα είδος μανιφέστου, μια εξέλιξη, κατά μία έννοια, του *Ταξιδιού*, καθώς άλλωστε και *Τόνειρο του Γιαννίρη* ένα ταξίδι αφηγείται. Το έργο εκδόθηκε σχεδόν ταυτόχρονα και στα γαλλικά, όμως ο συγγραφέας θεωρούσε τη γαλλική εκδοχή του «παράφραση» και όχι μετάφραση της ελληνικής, κι αυτό γιατί ο αυθεντικός λόγος της δημοτικής δεν μπορεί να μεταφραστεί στα γαλλικά:

Κι αλήθεια σάν πῆρα νὰ γράψω τ' Ὀνειρο τοῦ Γιαννίρη [...] ἀποροῦσα ἐπειδὴ δὲν ἔβλεπα σὲ καμιὰ φιλολογία τίποτε πὸν νὰ μοιάζει καὶ φοβόμουνα μήπως κι ἄσκημα τὰ βόλεβα ὅταν κατάλαβα πὼς ἀπτὸ τ' ἀσυνείθιστο ἄλλοῦ τοῦ

<sup>1619</sup> Στο κεφάλαιο IX (σ. 152-158).

<sup>1620</sup> «La mort mon Elia, ne me fait plus peur», *ό.π.*, σ. 132.

<sup>1621</sup> «Notre amour, c'est une fleur éclose dans la mort et pourtant je la sens immortelle; il n'est pas possible qu'un pareil amour soit perdu. Je t'ai remplie de moi. Cela demeure dans ton âme», *ό.π.*, σ. 168.

<sup>1622</sup> «Est-ce qu'on meurt d'amour? Je voudrais mourir d'amour pour toi», *ό.π.*, σ. 192.

<sup>1623</sup> Για την φιλοσοφική ανάλυση της σκηνης αυτής στο μουσικό δράμα του Wagner, βλ. Αναστασία Α. Σιώπη, «Ο "θάνατος" στη μουσική του Βάγκνερ: η σκηνή "Liebestod" στο έργο *Τριστάνος και Ιζόλδη*», στον τόμο *Richard Wagner (1813-1883), Δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου του*, *ό.π.*, σ. 93. Πρβλ. και Anastasia Siopsi, «Theorizing "Death": The meaning of negation as a Hegelian inheritance in Richard Wagner's Musik als Idee», *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 4, No 1 (July 2007), σ. 31-52 καθώς και Αναστασία Σιώπη, «Θεωρητικοποιώντας τον "θάνατο": το Liebestod (*Τριστάνος και Ιζόλδη*) μέσα από τα πρίσματα της ερμηνευτικής του», *Πρακτικά Συμποσίου Μουσική Θεωρία και Ανάλυση-Μεθοδολογία και Πράξη*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, (Θεσσαλονίκη 29.9-1.10.2006), σ. 140-150.

<sup>1624</sup> Βλ. σχετικά κεφάλαιο 2.

παντοτεινοῦ διαλόγου, ὁ τρόπος αὐτὸς μιὰ νὰ ρωτᾶς καὶ μιὰ μοναχός σου ν' ἀποκρίνεσαι εἶταν ἴσια ἴσια ὁ τρόπος ὁ ρωμαϊκός. Γιὰ τοῦτο δὲν μπόρεσα ποτέ μου νὰ μεταφράσω τὸν *Γιαννίρη*. Στὸ γαλλικὸ δὲν ἔρχεται· νὰ ταλλάξης ὅμως νὰ βγάλῃς τὸ δράμα ποὺ παίζει μόνη τῆς ἡ ψυχὴ, βγάζεις ἀμέσως καὶ τὴ ζωηράδα, βγάζεις τὴ ζωὴ – ὅπως θαρῶ καὶ νάγινε στὴ γαλλικὴ μου τὴν *Παράφραση*, γιατί ἔργα ποὺ γράφονται σε γλώσσα ζωντανή, ἔργα ποὺ τὰ πῆρες ἀπὸ τὰ σπλάχνα ἑνὸς λαοῦ, ἔργα ποὺ μέσα τους μιὰ ψυχὴ γλυκοτρέμει, ἀδύνατο ποτέ τους νὰ μεταφραστοῦνε.<sup>1625</sup>

Ἔτσι, στο βιβλίο αὐτό, στην ελληνικὴ του εκδοχή, ὁ Ψυχάρης προσπάθησε νὰ κάνει ἐκεῖνο ποὺ δὲν εἶχε καταφέρει με τὸ γαλλικὸ *Γαμήλιο Δώρο*. Νὰ μεταφέρει στον γραπτὸ λόγο τὴν αἴσθησι των χαρακτήρων ποὺ δημιουργεῖ ἡ αυθεντικὴ γλώσσα, ἡ δημοτικὴ, με τὸ πηγαίῳ Leitmotiv τῆς. Βέβαια στο μυθιστόρημα αὐτό, τὸ Leitmotiv εἶναι κάτι πολὺ περισσότερο ἀπὸ «γλωσσικὴ ταυτότητα», εἶναι ἡ βάση πάνω στην οποία θα ξετυλιχθοῦν καὶ θα διαπλεχθοῦν ὅλα τα μοτίβα τῆς ἀφήγησις, τῆς ὁποίας ἡ βάση εἶναι καθαρὰ μουσικὴ.

### 3.2. «Ἐκτελεσμένον μὲ τοὺς κανόνες τῆς συμφωνίας». Το μυθιστόρημα ὡς παρτιτούρα.

Το αυτοβιογραφικὸ αὐτὸ μυθιστόρημα χωρίζεται συμμετρικὰ σε δύο μέρη («Γιαννίρης» καὶ «Μυρριάννα»). Στὸ πρῶτο, ὁ Γιαννίρης-Ψυχάρης περιγράφει τὴν πορεία του ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στο Παρίσι καὶ τα χρόνια τῆς ἐκεῖ καταξίωσής του στον ἀκαδημαϊκὸ χώρο, καθὼς καὶ τὴν προσωπικὴ του ζωὴ, ποὺ κατέληξε στον γάμο με τὴν Βέρσα. Τὸ δεύτερο μέρος εἶναι αφιερωμένο στην ἐρωτικὴ του σχέση με τὴν Μυρριάννα. Ἐδῶ, ὑπάρχει (ὅπως καὶ στην πραγματικότητά τῆς ζωῆς του ζεύγους Ψυχάρη-Βαλαωρίτου) ὁ σκόπελος τοῦ γάμου του, ποὺ καθιστᾶ τὸν ἐρωτὰ ἀδιέξοδο. Τὸ μυθιστόρημα ὁλοκληρώθηκε πρὶν τὸν θάνατο τῆς Ὀλγας Βαλαωρίτου (καὶ γράφτηκε ἀπὸ τις 27.12.1893 ὡς τις 25.2.1896),<sup>1626</sup> ὅμως ὁ Ψυχάρης δὲν ἐπεφύλασσε καλύτερο τέλος οὔτε γιὰ τὴν μυθιστορηματικὴ τῆς εκδοχή. Ἡ μυθικὴ Μυρριάννα πεθαίνει στο τέλος τοῦ βιβλίου, καὶ λίγο καιρὸ μετὰ τὴν ἀκολουθεῖ καὶ ὁ Γιαννίρης. Ἡ Μυρριάννα καὶ ὁ Γιαννίρης πεθαίνουν ἀπὸ ἐρωτὰ κατὰ ἐντελῶς τριστανικὸ τρόπο. Ὅπως σημειῶνε σε κριτικὴ του ὁ Ἐπισκοπόπουλος :

Καὶ ὁ ἔρωσ ἐκτυλίσσεται εἰς ὅλον τὸ δεύτερον μέρος ἀνερχόμενος ὁλοέν, ἀπαράλλακτα ὅπως ἀνέρχεται εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ *Τριστάνου καὶ τῆς Ἰζόλδης*, εἰς ἔρωσ, ὁ ὁποῖος ἀπλώνεται εἰς κύματα, ὁ ὁποῖος φθάνει εἰς παραληρισμόν.<sup>1627</sup>

Μάλιστα ὁ Βαγκνερόφιλος κριτικὸς διακρίνει καὶ ἰχνη τοῦ *Ολλανδού* στο τέλος τοῦ

<sup>1625</sup> Ψυχάρης, *Γιὰ τὸ Ρωμαϊκὸ Θέατρο*, ὁ.π., σ. 40-41.

<sup>1626</sup> Ὅπως σχολαστικὰ σημειώνεται ἀπὸ τὸν συγγραφέα του στο τέλος τῆς ἀφήγησις, (σ. 502).

<sup>1627</sup> Ν. Ἐπ. «Τὸ Ὀνειρο τοῦ Γιαννίρη», *Τὸ Ἄστυ*, 22.11.1897 [= Ἐπισκοπόπουλος, Α', σ. 353-359: 358].

έργου:

Καὶ ἐν μέσῳ τῆς πανδήμου καταστροφῆς ἐπέρχεται ἡ τελικὴ ἡρεμία, ὁ ἔρως τελεῖται καὶ τὸ θῦμα τοῦ πάθους καὶ τοῦ θανάτου λύεται εἰς τὴν γαλήνην, ἀπαράλλακτα ὅπως εἰς τὸ τέλος τοῦ *Ἰπταμένου Ὀλλανδοῦ*, ὅπου τὸν ἴλιγγον τοῦ θανάτου καὶ τὸν ἴλιγγον τοῦ ἔρωτος σβήνουν εἰς ἓν νεῦμα θεῖον αἰ ἄρπαι τῆς ἡρεμίας τῆς ἀγγελικῆς.<sup>1628</sup>

Για να συνεχίσει, σχεδόν απολογούμενος:

Δὲν ἤξεύρω διατὶ τοιαύτας παρομοιώσεις μοῦ ἐμπνέει τὸ βιβλίον τοῦ *Ψυχάρη*. Εἶνε μᾶλλον τὸ θέμα του τὸ τόσο συμβολικόν, τὸ ἐκτελεσμένον μὲ τοὺς κανόνας τῆς συμφωνίας μᾶλλον, παρὰ μὲ τοὺς κανόνας τοῦ μυθιστορήματος – καὶ αὐτὸ θὰ σᾶς ἐξηγῇ πολλὰ ἀνεξήγητα – εἶνε ἡ μουσικὴ φράσις τοῦ *Ψυχάρη* [...] εἶνε ἡ ψυχὴ του ἡ ἀπαλή, ἡ χυμένη τόσο ἀρμονικῶς καὶ τόσο μελωδικῶς ἐπὶ ὅλου τοῦ μυθιστορήματος.<sup>1629</sup>

Ο *Επισκοπόπουλος*, ἐκτός ἀπὸ τὴν βαγκνερική ἐπιρροή στο περιεχόμενον τοῦ ἔργου, ἐντόπιζε καὶ μορφολογικὲς ἀντιστοιχίες με τὴ μουσικὴ. Ἀντιλαμβανόταν δηλαδὴ ὅτι ἡ *Ψυχάρης* εἶχε χρησιμοποιήσει μουσικὲς φόρμες στο μυθιστόρημα αὐτό («ἐκτελεσμένον μὲ τοὺς κανόνας τῆς συμφωνίας μᾶλλον, παρὰ μὲ τοὺς κανόνας τοῦ μυθιστορήματος»), κάτι που ἀποτελεῖ κλειδί για νὰ καταλάβει ὁ ἀναγνώστης τὰ «ἀνεξήγητα». Ποιὰ εἶναι ὁμῶς τὰ ἀνεξήγητα καὶ ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ οἱ μουσικοὶ κανόνες που ἔχουν ἀντικαταστήσει τοὺς λογοτεχνικοὺς;

Τὸ πρῶτο πράγμα που ἀντιλαμβάνεται ὁ ἀναγνώστης τοῦ βιβλίου εἶναι ἡ συμμετρικὴ καὶ μάλιστα κατοπτρικὴ δομὴ του. Τὸ μυθιστόρημα χωρίζεται σε δύο ἰσοδύναμα μέρη: «*Γιαννίρης*» καὶ «*Μυρῳιάνα*». Τὸ πρῶτο μέρος, τὸ «*αρσενικό*» ἀσχολεῖται με τὴν ἀφήγηση τῆς περιπέτειας τοῦ πρωταγωνιστῆ στο Παρίσι, τῆς πορείας του πρὸς τὴν καταξίωση, που κορυφώνεται με τὴν «*δόξα*»:

Πρῶτο μέρος. Ὁ *Γιαννίρης*

Α'. Τὸ παράθυρο  
Β'. Στρατὶ στρατί  
Γ'. Καρδιοχτύπια  
Δ'. Ἀγώνας  
Ε'. Ἀθανασία  
ΣΤ'. Κρινάκια κι ἀμμουδιά  
Ζ'. Λαχτάρα  
Η'. Δόξα

<sup>1628</sup> Ο.π.

<sup>1629</sup> Ο.π., σ. 359.

Ενώ το δεύτερο, το «θηλυκό» εξαντλείται στη διήγηση του έρωτα και ξεκινάει από την δόξα για να καταλήξει με αντίστροφη συμμετρία στην αρχή και να κλείσει, εν τέλει, αυτόν τον κύκλο με μια coda:

Δέφτερο μέρος. Η Μυθόριάνα

Θ'. Δόξα

Γ'. Λαχτάρα

ΙΑ'. Αμμουδιά και κρινάκια

ΙΒ'. Άθανασία

ΙΓ'. Αγώνας

ΙΔ'. Καρδιοχτύπια

ΙΕ'. Στρατι στρατί

ΙΣΤ'. Τò παράθυρο

ΙΖ'. Σεισμός κι άθανασία

Η έννοια της αντιστροφής είναι τόσο χαρακτηριστική που στα καρκινικά κεφάλαια έξι και έντεκα (τα μόνα δύο κεφάλαια που περιέχουν δύο λέξεις), αντιστρέφονται ακόμη και οι λέξεις της παράθεσης («Κρινάκια κι άμμουδιά» το κεφάλαιο ΣΤ' και «Άμμουδιά και κρινάκια» το κεφάλαιο ΙΑ'),<sup>1630</sup> ενώ, η ονομασία του τελευταίου κεφαλαίου, της coda, «Σεισμός κι άθανασία» αποτελεί μια φράση Leitmotiv, που στο βιβλίο συμβολίζει τον έρωτα.

Η δομή του μυθιστορήματος χρησιμοποιεί ως βάση τις δύο πρώτες θεματικές ενότητες που εκτίθενται στη Φόρμα Σονάτας – τουλάχιστον σύμφωνα με την ρομαντική μεθερμηνεία της αντίθεσης πρώτου και δεύτερου θέματος – με το πρώτο μέρος να έχει πιο αρσενικό χαρακτήρα (πιο δυναμικό, επικό περιεχόμενο) και το δεύτερο πιο θηλυκό (λυρικό, συναισθηματικό). Ενώ ως προς την κατοπτρική δομή, έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε πως αυτή έχει εντοπιστεί και σε καθοδηγητικά μοτίβα του Τριστάνου και της Ιζόλδης, έργου, η βασική ιδέα του οποίου (η πραγμάτωση του έρωτα με τον θάνατο) δεσπόζει στο μυθιστόρημα. Σύμφωνα με τον Hans Keller<sup>1631</sup> το μοτίβο της Ιζόλδης που προτείνει τον θάνατο ως λύτρωση του έρωτα (b) αποτελεί την καρκινική μορφή τού μοτίβου τού Τριστάνου (a):

<sup>1630</sup> Στα περιεχόμενα, γιατί στο εσωτερικό του βιβλίου, προφανώς από παραδρομή και τα δύο κεφάλαια έχουν τον τίτλο «Άμμουδιά και κρινάκια». Αν και στη γαλλική έκδοση ο τίτλος είναι ο ίδιος και στα δύο κεφάλαια («Les lys et la grève»).

<sup>1631</sup> Hans Keller, «Tristan and the Realism of Adolescence», *Essays on Music*, Christopher Winter, Bryana Northcott, Irene Samuel (eds.), Cambridge University Press, 1994, σ. 58, όπου και η δημοσίευση των μοτίβων.



### 3.3. Leitmotive.

Ως προς την έννοια των καθοδηγητικών μοτίβων *Τόνειρο του Γιαννίρη* αποτελεί μια παρτιτούρα από μοτίβα που χαρακτηρίζουν ήρωες και καταστάσεις, και συχνά διαπλέκονται και μεταξύ τους. Μάλιστα αν έχουμε στον νου μας αυτά που ο συγγραφέας περιέγραφε στον πρόλογο της γαλλικής έκδοσης για τις δυνατότητες που προσφέρει η ελληνική γλώσσα με τις παραλλαγές των μοτίβων (λεκτικές και ηχητικές) σε μια φράση και τις «απεριόριστες σημασίες» που τα Leitmotive μπορούν να δώσουν, θα μπορέσουμε να αντιληφθούμε καλύτερα τί θέλει να κάνει ο Ψυχάρης με αυτό το μυθιστόρημα-παρτιτούρα.

Στο πρώτο μέρος («Γιαννίρης») είναι τα μοτίβα του ομώνυμου ήρωα που δεσπάζουν, ενώ στο δεύτερο («Μυρριάνα») εκείνα της Μυρριάνας. Τυχαίο δεν είναι ακόμη, το γεγονός ότι τα δύο βασικά μοτίβα των πρωταγωνιστών («Σκεπτικός, πάντα σκεπτικός» του Γιαννίρη) και («τὸ πάναγνο τὸ πλάσμα») της Μυρριάνας συμβολίζουν τα δύο βασικά χαρακτηριστικά της ανδρικής και γυναικείας φύσης, έτσι όπως την έβλεπε η εποχή, αλλά και η βαγκνερική φιλοσοφία. Ο άνδρας είναι το πνεύμα και η γυναίκα το συναίσθημα. Ενώ συχνά το βασικό μοτίβο του Γιαννίρη («Σκεπτικός, πάντα σκεπτικός») αποτελεί και Leitmotiv της Μυρριάνας («Σκεπτική, πάντα σκεπτική»), καθώς ο συγγραφέας θέλει να τονίσει την συγγένεια των ψυχών τους. Ακόμη και τα ονόματά τους έχουν φθογγικές ομοιότητες και συμμετρίες: το «ν» και το «ρ» δεσπάζουν, ενώ και στα δύο συναντούμε ένα διπλό σύμφωνο (όχι το ίδιο, στη μία περίπτωση το «ν» είναι διπλό και το «ρ» μονό, ενώ στην άλλη συμβαίνει το αντίστροφο), ενώ τα φωνήεντα είναι «α» και «ι» (ή τα ομόηχα «η» και «υ», δηλαδή τα φωνήματα «α» και «ι»), όπως, δηλαδή, συμβαίνει και στο πραγματικό όνομα του Ψυχάρη (άλλωστε το «Γιαννίρης» αποτελεί μια σύντμηση του «Γιάννη[ς Ψυχά]ρης»).

Το βασικό Leitmotiv του Γιαννίρη: «συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος», που εμφανίζεται για πρώτη φορά στην αρχή του μυθιστορήματος (σ. 9) διατρέχει όλο το βιβλίο, ίδιο ή με μικρές διαφοροποιήσεις:

Οί τρόποι του εἶταν πολὺ ἀπλοί, πολὺ φυσικοί· μὰ τί νὰ κάνεις; εἶτανε συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος ὁ Γιαννίρης (σ. 9).

Μονολογοῦσε ὁ Γιαννίρης καὶ συλλογιότανε, συλλογιότανε. Καὶ βέβαια στοχάζουνταν ὁ Γιαννίρης (σ. 19-20).

Ὁ Γιαννίρης ἀφτὰ μῆτε τὰ ἤξερε. Ξετρελλάθηκαν ὅλοι πιά μαζί του. Μὰ

συλλογισμένος, ὁ δύστυχος, πάντα συλλογισμένος (σ. 34).

Τὸ πρῶϊ πῆγε στοῦ Χάλβοδα μὲ τὴ διόρθωση. Καὶ συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος (σ. 47).

Δὲν τὸ σήκωνε νὰ μὴν εἶναι ὁ πρῶτος, πάντα ὁ πρῶτος. Μὰ συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος (σ. 53).

Τὸ ὕφος του φυσικὸ καὶ τὸ πρόσωπό του συλλογισμένο, σὰν ποὺ εἶτανε πάντοτε (σ. 60).

Συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος! [...] Τί περίεργο παιδί! Μήτε μὲ τὸ καινούριο του τὸ δράμα δὲ σύχαζε. Συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος (σ. 80).

Πρῶτος, πάντα πρῶτος ὁ Γιαννίρης. Καὶ συλλογισμένος ὁ δύστυχος, πάντα σὰ λιγάκι συλλογισμένος. Νὰ διοῦμε, λέει, νὰ διοῦμε, καὶ πόσο θὰ βαστάξῃ τὸ πρᾶμα (σ. 83-84).

Σὰ ν᾿ἄλλαξε κ' ἡ ὄψη του. Δὲν εἶταν πιά συλλογισμένος, ὅπως εἶτανε πάντα (σ. 89).

Ὅμως συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος, καὶ στὴ μέθη του ἀπάνω συλλογισμένος (σ. 105).

Ὁ Γιαννίρης ἀποροῦσε. Συλλογισμένος πάλε συλλογισμένος. Μιλοῦσε πότε μὲ τὸν ἕνανε, πότε μὲ τὸν ἄλλονε κι ὁ καθένας του μονολογοῦσε ἀπάνω κάτω τὰ ἴδια (σ. 123).

Τὸ συλλογίστηκε, τὸ ξανασυλλογίστηκε· δὲν εἶχε ποὺ νὰ πῆς, καὶ τόση ὄρεξη ὁ Γιαννίρης (σ. 147).

Τί ἔχει; Γιατί νὰ φαίνεται τάχα συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος (σ. 153).

Μὰ συλλογισμένος ὁ βασιλιάς, πάλε συλλογισμένος. Μπορεῖ νὰ ἤθελε ἄλλα καὶ κεῖνος (σ. 156).

«Νὰ ποὺ βρέθηκε, ἔλεγε ὁ Γιαννίρης, καὶ μιὰ χώρα νὰ μᾶς πιστέψῃ». [...]. Συλλογισμένος ὁ Γιαννίρης, πάντα συλλογισμένος (σ. 192).

Τὴ δόξα, τὴ δόξα καὶ πάντα τὴ δόξα. Καὶ πάντα, πάντα συλλογισμένος, κι ἀνασαμὸ δὲν εἶχε (σ. 195).



Κ' ὕστερα συλλογισμένος, πάλε συλλογισμένος. Καί πρῶτος, πάντα πρῶτος. Ἐνα χαμόγελο καὶ σώνει (σ. 203).

Ὁ γέρος [...] συλλογισμένος, σὰν τὸ Γιαννίρη συλλογισμένος (σ. 208).

Ὁ Γιαννίρης ἀκολουθοῦσε. Συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος. Μὰ καὶ θλιμμένος ὁ δύστυχος πολὺ (σ. 209).

Ἀκλουθοῦσε, ἀκλουθοῦσε συλλογισμένος ὁ Γιαννίρης (σ. 210).

Γιατί νὰ τὸν ἀποχαιρέτησῃ μὲ τέτοια λόγια; Συλλογισμένος ὁ Γιαννίρης, πάλε συλλογισμένος [...]. Κι ὁ ἴδιος τάχα τί πολεμοῦσε; τί κατάλαβε; τί κατάφερε; Συλλογισμένος ὁ Γιαννίρης, πάντα συλλογισμένος (σ. 225).

[...] καὶ δὲν ξέρω γιατί ὄχ ἐκείνη τὴν ὥρα εἶτανε σὰ συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος (σ. 279-280).

[...] δυὸ τρεῖς ἄνθρωποι μαζωμένοι τοῦ θύμιζαν τῆς δόξας τὴν ἀντάρα, ἴσως τοῦ ξανάνιωναν πάλε στὸ γιοφύρι, συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος (σ. 294).

Ἀλήθεια φίλος της, προστάτης καὶ πατέρας. Κατέβηκε ὄχ τὸ βουνὸ συλλογισμένος, πάλε συλλογισμένος (σ. 475).

[...] καὶ σὰν περνοῦσε μέρα δίχως νάνεβῆ ὁ Γιαννίρης καὶ σὰν τὴν ἀποχαιρέταε καμιά φορὰ συλλογισμένος, πάλε συλλογισμένος, ἀπελπίζονταν ἡ Μυρριάνα (σ. 477).

Το βασικό μοτίβο, που συχνά εκτός από την περισυλλογή επισημαίνει και την δυστυχία, άλλοτε διαπλέκεται με δευτερεύοντα («Εἶναι ὁ πρῶτος, πάντα ὁ πρῶτος. Μὰ συλλογισμένος πάντα συλλογισμένος» σ. 53, «Πρῶτος, πάντα πρῶτος ὁ Γιαννίρης. Καὶ συλλογισμένος ὁ δύστυχος, πάντα σὰ λιγάκι συλλογισμένος», σ. 83), άλλοτε ανατρέπεται («δὲν εἶταν πιά συλλογισμένος, ὅπως εἶτανε πάντα», σ. 89), ἢ παραλλάσσεται («ὁ γέρος [...] συλλογισμένος, σὰν τὸ Γιαννίρη συλλογισμένος» (σ. 208). Χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του Γιαννίρη εμφανίζονται και άλλα, πάντα με την χρήση του Leitmotiv:

Εἶταν πολὺ καλὸς μαθητής, πάντα καὶ πάντα πρῶτος [...] σ' ὅλους τοὺς διαγωνισμοὺς ἔβγαινε πρῶτος, πάντα πρῶτος ὁ Γιαννίρης (σ. 14).

Πρῶτος, πάντα πρῶτος. Κάθε ξέταση καὶ πρῶτος ὁ Γιαννίρης. Μὰ εἶταν ἐκεῖ, θὰ πῆς ἑκατὸ διακόσιοι νέοι στὸν ἴδιο διαγωνισμό που πολεμοῦσαν ποῖος νάρπάξῃ τὴν καλύτερη θέση. Τίποτε! Πρῶτος, πάντα πρῶτος ὁ Γιαννίρης (σ. 20).

Στὰ βιβλία, πάντα πρῶτος στὰ βιβλία (σ. 26).

Τὸ πιὸ πιτυχημένο μυθιστόρημα, στὰλήθεια ἀπ' ὅσα γραφτήκανε σὲ κείνα τὰ χρόνια. Πρῶτος, πάντα πρῶτος ὁ Γιαννίρης (σ. 47-48).

Δὲν τὸ σήκωνε νὰ μὴν εἶναι ὁ πρῶτος, πάντα ὁ πρῶτος. Μὰ συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος (σ. 53).

Πρῶτος, πάντα πρῶτος ὁ Γιαννίρης. Καὶ συλλογισμένος ὁ δύστηχος, πάντα σὰ λιγάκι συλλογισμένος. Νὰ διοῦμε, λέει, νὰ διοῦμε, καὶ πόσο θὰ βαστάξῃ τὸ πρῶμα (σ. 83-84).

Κ' ὕστερα συλλογισμένος, πάλε συλλογισμένος. Καὶ πρῶτος, πάντα πρῶτος. Ἐνα χαμόγελο καὶ σώνει (σ. 203).

ἢ

Εἶχε πάντα ἓνα ὕφος σοβαρό, πὺν ἔμοιαζε μάλιστα σὰ μαχμούρικο καὶ βαριεστιμένο, μὰ πολὺ νόστιμο (σ. 8).

Νὰ μὴ λέμε δὰ καὶ κάθε τόσο πῶς ὁ Γιαννίρης εἶναι ἓνας κατσούφης καὶ βάζουμε ὅλο στὴ μέση τὰ μαχμουρλίκια του. Θὰ τὸν ἀδικήσουμε (σ. 36).

Τὰ μαχμουρλίκια του πάλε ὁ Γιαννίρης· ἢ Βέρσα ἐκείνη τὴ βραδιά δὲν τοῦ ἄρесе τόσο πὺν νὰ χάσῃ καὶ τὰ μυαλά του (σ. 40).

Ὁ Γιαννίρης δὲν εἶναι κείνος πὺν κοκκινίζει σὰν τὰ κορίτσια, ὅταν κοκκίνιζαν ἀκόμη δηλαδή, ἄμα τοῦ καθίσης κανέναν ἔπαινο; Ὁ μαχμούρης ὁ Γιαννίρης; (σ. 58).

Ἀποροῦσε τώρα κ' ἢ Βέρσα μὲ τὸ Γιαννίρη, πὺν τὸν ἔβρισκε κάπου κάπου καὶ μαχμούρη (σ. 83).

ἢ το εκτενές μοτίβο που επανέρχεται μόνο μια φορά:

Ἐστερα, μὲ τὴν ἐπιστήμη, ξέχασε πῶς ὑπῆρχε καὶ μιὰ Λιάνα. Ὁ Γιαννίρης ὅμως εἶταν ἀπὸ κείνους πὺν μιὰ ἰδέα ῥιζώνεται στὸ νοῦ τους βαθιὰ καὶ κάποτε θέλει χρόνια ὥσπου νὰ φυτρώσῃ καὶ νὰ βγάλῃ τὸ δέντρο τὰ φύλλα του ὅλα. Καθὼς ξαναεἶδε τὴ Λιάνα, θυμήθηκε τὸ ῥοδάκινο (σ. 76).

Πάντα σιγὰ σιγὰ ἔμπαινε στὸ νόημα· πάντα καιρὸς τοῦ χρειαζότανε. Ὁ Γιαννίρης εἶταν ἀπὸ κείνους πὺν μιὰ ἰδέα στὸ νοῦ τους βαθιὰ ῥιζώνεται, μὰ

ὥσπου νὰ φυτρῶση θέλει χρόνια κάποτε, χρόνια ὥσπου νὰ βγάλῃ τὸ δέντρο ὅλα τὰ φύλλα του. Ὡς τόσο πολεμοῦσε, πονοῦσε, τυραννιοῦνταν καὶ βασανιοῦνταν ὁ Γιαννίρης (σ. 80).

Ενδιαφέρον ἔχουν καὶ τα μοτίβα δευτερευόντων προσώπων, ὅπως αὐτὰ τῆς Βέρσας, ἡ ὁποία εμφανίζεται ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή νὰ γυαλίζει ἀπὸ πάνω ὡς κάτω καὶ με μιὰ θέληση «μυτερὴ σαν βελόνι»:

Ὡραία γυναίκα· δὲν μπορεῖς νὰ πῆς! Τὴν ἔβλεπες κ' ἔλεγες πὼς γυάλιζε ἀπὸ πάνω ὡς κάτω [...]. Γυάλιζαν τὰ δυὸ τῆς τὰ μάτια (σ. 37).

Ἄγγελος ἢ Βέρσα δὲν εἶταν. Τὸ σκοπὸ τῆς, καὶ δὲν τὴν ἔμελε γιὰ τίποτις. Μυτερὴ σὰν τὸ βελόνι ἢ θέλησή τῆς, καὶ βελόνι πὺ δὲ σπάει. Πάντα ὀμπρός· μόνο νὰ πιτύχη (σ. 38).

Ἦθελε καὶ καλὰ νὰ πιάσῃ τὸν τόπο τῆς, κ' ἢ θέλησή τῆς σὰν τὸ βελόνι (σ. 69).

Μυτερὴ σὰν τὸ βελόνι ἢ θέλησή τῆς. Ἦκανε μιὰ ἀπόφαση στὴ στιγμή κι ὀμπρός. Γραμματάκι τοῦ Χόλβου [...] (σ. 73).

Κ' ἔλαμπαν τὰ μάτια τῆς τὰ φλογερά καὶ γυάλιζε ἢ Βέρσα ἀπὸ πάνω ὡς κάτω (σ. 74).

Εἶχε τὸ σκοπὸ τῆς ἢ γυναίκα. Κρύφιο σκοπὸ. Μυτερὴ σὰν τὸ βελόνι ἢ θέλησή τῆς (σ. 136).

Ἦ Βέρσα σοῦ τὸ λέει. Καὶ πρόσεχε. Μυτερὴ σὰν τὸ βελόνι ἢ θέλησή τῆς (σ. 137).

[...] Σὰν ξηλωμένο λιγάκι, ἀπάνου μεριά. Νά σου καὶ τὸ βελόνι πὺ μπαίνει μέσα στὴν καρδιά. Νοιώστο! Ἔτσι νοιώθεις καὶ τὴ Βέρσα (σ. 138).

Ἦ Βέρσα θὰ βγῆ τώρα καὶ προξενήτρα; Πές το κ' ἔτσι δὲ μᾶς μέλει. Μυτερὴ σὰν τὸ βελόνι ἢ θέλησή τῆς καὶ σὰν τὸ βελόνι τρυπᾷ (σ. 142).

Γυάλιζε ἢ Βέρσα ἀπὸ τὴν κορφή ὡς τὰ πόδια (σ. 156).

Ἦρθε σὰ γάτα, σὰ γατί· χάδεψε πρῶτα, ἔκρυψε τὸ θυμὸ τῆς, κρατήθηκε [...]. Ἔπειτα ἄρχισε. Μυτερὴ σὰν τὸ βελόνι ἢ θέλησή τῆς (σ. 184-5).

Ὅχι δὲ γίνεται ἔτσι. Μυτερὴ σὰν τὸ βελόνι ἢ θέλησή τῆς. Στὸ κεφάλι τῆς μέσα ματαγύριζε τὴν ἰδέα ἐκείνηνα τὴν παλιά (σ. 193).

Γυάλιζαν τὰ δυὸ τῆς τὰ μάτια καὶ μάλιστα τόσο πολὺ πὺ ὅλη τῆς πιά ἔμοιαζε

σὰ νὰ σπιθοβολοῦσε. Μὲ τὰ δυό της τα μάτια, ἔλαμπε ἡ Βέρσα ἀπὸ πάνω ἴσια μὲ κάτω (σ. 234).

Το μοτίβο αὐτὸ με τὴ μυτερὴ σαν βελόνι θέληση καὶ τὴν λάμψη που στο πρόσωπο τῆς Βέρσας μετατρέπεται στο κεφάλαιο «Δόξα» τοῦ πρώτου μέρους στὴν ἐξῆς παρομοίωση:

Ἦρθε ὁ καταστρεμὸς κι ἀφανίστηκαν ὅλα· ἀπὸ τὰ φλογισμένα τ' ἄντερα τοῦ φεγγαριοῦ [...] θεόρατοι γκρεμνοὶ ἀνοιξαν ἴσια μὲ τὰ βάραθρα κάτω καὶ πέτρες μυτερὲς σὰν βελόνι γυάλιζαν ἀπάνω στὶς κορφὲς καὶ στοὺς κάμπους (σ. 237).

Δὲν τόννοιωθε ἡ Βέρσα· εἶταν ἡ ἴδια κρῦα σὰν τὴ δόξα, κρῦα σὰν τὸ φεγγάρι, καὶ σὰν τὸ φεγγάρι, καὶ σὰν τὴ δόξα συνάμα σπιθοβολοῦσε. Ἀγριεύτηκε ὁ Γιαννίρης καὶ τρόμος θεότρελλος τὸν συνεπῆρε. Ἄρχισε νὰ συλλογιέται πὼς ἄνθρωποι καὶ πλανῆτες ἀκοῦν ἓνα νόμο, ἔχουνε μιὰ τύχη, καὶ πὼς ἡ γις μιὰ μέρα θὰ τελειώση σὰν τὸ φεγγάρι, καὶ δὲ θὰ φαίνονται στὸ σημερινὸ μας ἀπάνω τόμορφοστόλιστο καὶ μυρωδάτο χῶμα παρὰ χαλάσματα καὶ σωροὶ, βράχοι, γκρεμνοὶ, κάμποι καὶ βουνά, πέτρες μυτερὲς σὰν τὸ βελόνι, πὺ καὶ κεῖνες θὰ πέσουν καὶ θὰ καταστραφοῦνε (σ. 237-8).

Τοῦ φεγγαριοῦ τὸ φῶς κι ὁ θάνατος τοῦ φεγγαριοῦ τοῦ θέριζαν τὰ σπλάχνα. Σπασμένα τὰ βελόνια τὰ πιὸ μυτερά. Μαζί τους κι ἡ θέληση σπασμένη (σ. 239).

Ἡ Βέρσα, ἡ γυναικεία μορφή που δεσπόζει στο πρώτο μέρος τοῦ μυθιστορήματος, το οποίο περιγράφει τὴν πορεία τοῦ Γιαννίρη προς τὴν δόξα καὶ τὴν κατάκτηση τῆς δόξας, ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμὸ με τὴν ἴδια τὴν φιλοδοξία τοῦ πρωταγωνιστή. Ἡ μορφή αὐτὴ ἀποτελεῖ καὶ τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἀληθινῆς ἀγάπης που ὁ ἥρωας θὰ γνωρίσει στο δεύτερο μέρος. Εκεί ἡ δεσπόζουσα Μυρριάνα θὰ συμβολίσει ὄχι μόνο τὴν ἀληθινὴ ἀγάπη, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀληθινὴ ψυχὴ τοῦ ἥρωα, τὴν ψυχὴ τῆς ρωμιοσύνης, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας σημειώνει στὴν ἐπιλογικὴ παράγραφο τοῦ βιβλίου του: «Ἐσένα πὺ εἶσαι ἡ πάναγνη, πὺ εἶσαι ἡ ἀληθινή, πὺ εἶσαι ἡ παναιώνια Ψυχὴ τῆς Ῥωμιοσύνης».<sup>1632</sup>

Ἡ μορφή τῆς μυθικῆς Μυρριάνας που ἀποτελεῖ ἓνα ψευδώνυμο τῆς Ὀλγας Βαλαωρίτου, καθὼς, ὅπως εἶπαμε, ὁ συγγραφέας δὲν μπορούσε γιὰ λόγους κοινωνικῆς ἀναγκαιότητας νὰ χρησιμοποιήσει τὸ πραγματικὸ τῆς ὄνομα – αὐτὸ δὲν το κάνει οὔτε σε προσωπικὲς του σημειώσεις – εἶχε πάρει στὴν συνείδηση τοῦ Ψυχάρη μιὰ διάσταση που ξεπερνοῦσε ἐκείνη τοῦ ἔρωτα. Ἡ ἀγνή γυναικεία ψυχὴ, γεμάτη καλοσύνη καὶ ομορφιά, που ὁ δημιουργὸς συνάντησε στο μεσοστράτι τῆς ζωῆς του, στὴν ἐλληνικὴ ὑπαιθρο μετὰ ἀπὸ μιὰ μακρὰ καὶ ἐπώδυνη πορεία ἀκαδημαϊκῆς καταξίωσης, ἦταν συνάμα καὶ ἡ ἐνσάρκωση τῆς ἐλληνικῆς ψυχῆς, ἔτσι ὅπως τὴν εἶχε φανταστεί ὁ Ψυχάρης. Αὐθεντικὴ, ἐλληνικὴ, ἀπλή. Ἡ Μυρριάνα δὲν ἦταν μόνο ὁ

<sup>1632</sup> Ψυχάρης, *Τὸνειρο τοῦ Γιαννίρη*, ὁ.π., σ. 502.

απόλυτος έρωτας, αλλά ήταν και η συνάντηση με το όραμα του Ψυχάρη, το όραμα για τη γλώσσα. Όπως διηγείται ο ίδιος σε επιστολή του προς τον Αργύρη Εφταλιώτη, το βράδυ που τη γνώρισε (τον Νοέμβριο του 1893), η Όλγα Βαλαωρίτου τού μιλούσε «για τόν άγώνα, για τή γλώσσα, για τήν Έλλάδα», και του έλεγε πως «ή νίκη εΐτανε δική» τους. Τότε διαπίστωσε ο Ψυχάρης πως ήταν «γεννημένοι, καμωμένοι ό ένας για τόν άλλονα».<sup>1633</sup> Ενώ σε ποίημά του ο Ψυχάρης υποσχόταν στην κόρη του εθνικού, τότε, ποιητή της Ελλάδας, πως σε λίγο όλοι οι Έλληνες θα μιλούν την γλώσσα τη δική τους, δηλαδή τη δημοτική. Και πιθανόν ο πρόωρος θάνατος της αγαπημένης του και συνεπακόλουθη ενίσχυση της μυθοποίησης της μορφής της στη συνείδησή του να επέτεινε την ταύτιση αυτή μεταξύ της Όλγας Βαλαωρίτου και των ιδεών που η ίδια και ο Ψυχάρης μοιράζονταν. Σε κάθε περίπτωση, η μορφή της Μυρριάνας στο μυθιστόρημα περιγράφεται με δεκάδες μοτίβα που διαπλέκονται μεταξύ τους αριστοτεχνικά. Η συνεχής αναφορά στα χαρακτηριστικά της μαβρομαλλούσας και γαλαζομάτας, λυγερής σαν καλαμιά, Μυρριάνας που σαν λουλούδι που έγερνε να σε καλημερίσει, γεμάτη καλοσύνη και αθωότητα, καλύπτει, σαν πυκνό ύφασμα, ολόκληρο το δεύτερο μέρος του βιβλίου:

Έβλεπα ένα φως πού θεότρελλη χαρά με συνεπήρε και πού άγνωστη λύπη τήν καρδιά μου ράγισε. Μέσα στο φως τής άβγης μιá κόρη με μάβρα μαλλιά χυμένα, πού τής σκέπαζαν όλη τή ράχη, σιγά σιγά βάδιζε κ' έσκυβε τó κεφάλι· λές κ' έγερνε λουλούδι να σε καλημερίση (σ. 8).

[...] σάν και κείνηνα πού μπήκε ήσυχα στο μνήμα [...]. Τό χαριτωμένο τó πλάσμα, τó πάναγνο! Εικόνα τής αγάπης πού πρόβαλε να τόν καλημερίση και θεότρελλη χαρά τονέ συνεπήρε κι άγνωστη λύπη τήν καρδιά του ράγισε! (σ. 39).

Δέν εΐταν όμορφο μόνο, εΐτανε χαριτωμένο κι άπλό και γλυκόλαλο παιδί, αγαθωσύνη γεμάτο. Σάν τήν καλαμιά λυγερή, με τάψηλό της τάνάστημα τó βεργόλιγνο, όταν κουνούσε τó κεφάλι, λές κ' έγερνε λουλούδι να σε χαιρετίση. Ήμερη, σεμνή, ανήξερη κόρη, κι όμως συλλογισμένη, πάντα λιγάκι συλλογισμένη. Τά μάτια της εΐχαν τó χρῶμα τούρανοῦ και τά φρούδια της και τά μαλλιά της εΐχαν τής γής τής πιό μάβρης τó χρῶμα. Και στή μιλιá της και στήν πορπατησιá της έμοιαζε σα θεá τής Καλοσύνης [...]. Εΐταν άκακο, άπονήρεφτο, άπερηφάνεφτο πλάσμα, πού δέν κατάλαβε ποτέ της τί θα πη να ζουλέβη, να

<sup>1633</sup> «Εκεϊ, εκεί, εκεί, στο σπίτι άφτό πού σου λέω, μιá βραδειά, στα 1893, μήνα Νοέβρη, 25, ή ώρα δέκα τήν πρωτοεΐδα! Τήν πρωτοεΐδα κι έννοιωσα στή στιγμή μέσα μου χαλασμό. Φουρτούνα στο κεφάλι μου κ' ή ψυχή μου φουρτούνα. Δέν πιστέβω ναγάπησε κανείς όσο τήν αγάπησα άμέσως, γιατί αλήθεια τήν αγάπησα άμέσως μ' όλη τήν αγάπη πού τής έχω και τώρα. Στεκόμουνα άντίκρυ της, στεκάμενη κ' ή ΐδια. Τήν κοΐταζα. Μου μιλούσε για τόν άγώνα, για τή γλώσσα, για τήν Έλλάδα. Μου έλεγε πως ή νίκη εΐτανε δική μας. Και τάλεγε με τά μάτια της γιομάτα πίστη θάρρος και φως. Καθίσαμε. Στόν τοΐχο πλάγι μας κρεμότανε μιá εικόνα πού παράσταινε μιá βαρκούλα και μου φαινότανε πως άπό τή μιá μεριά στήν άλλη τού ποταμού γλιστρούσε ή ψυχή μου προς τήν ψυχή της άπάνω στα νερά μέσα στή βαρκούλα τή σιγανή. Μέθη αλήθινή. Εΐμαστε γεννημένοι, καμωμένοι ό ένας για τόν άλλονα». Επιστολή τής 25<sup>ης</sup> Απριλίου 1899 του Ψυχάρη από το Παρίσι.

θυμώνη κανένας, πού δὲ μάλλονε ποτέ της μὲ κανέναν, πού δὲν ἔβαζε μὲ τὸ νοῦ της παρὰ τὸ καλό. Μεγαλόκαρδο πλάσμα κι ἄθῶο (σ. 277-8).

Ἡ Μυρῳιάνα δὲν ἀποκρίθηκε τίποτα κ' ἔσκυψε συλλογισμένη τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι, χαμήλωσε σιγὰ σιγὰ τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια [...]. Ἴσως ἢ Μυρῳιάνα γιὰ τοῦτο, μ' ὅλη της τὴν ἄγνωρη ψυχὴ, εἶταν καὶ συλλογισμένη, πάντα σὰ λιγάκι συλλογισμένη (σ. 279).

Κούνησε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι· λὲς κ' ἔγερνε λουλούδι νὰ σὲ καλημερίση. Τὰ πονήρεφτο, τᾶκακο τὸ πλάσμα! Τὰθῶο τὸ παιδί, ἀγαθωσύνη γεμάτο! (σ. 282).

Ἄχ! κόρη τούτη δὲν εἶναι· εἶναι ἢ Ἀγάπη πού προβάλλει. Τονὲ συνεπῆρε θεότρελλη χαρά. Κούνησε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι· λὲς κ' ἔγερνε λουλούδι νὰ σὲ καλημερίση (σ. 287).

Ἀπὸ μακριὰ τὴ γνώρισε πού ἔρχότανε, σὰν τὴν καλαμιὰ λιγερὴ, μὲ τάψηλό της τὰνάστημα, τὸ βεργόλιγνο [...]. Τὰ πονήρεφτο, τᾶκακο τὸ πλάσμα τὸ χαριτωμένο! (σ. 288).

Ἐκείνη δὲν ἀπόρησε διόλου! Τὸ χαριτωμένο, τᾶκακο τὸ πλάσμα, τᾶγαθό! [...] μισοβράχηκαν καὶ δακριογυάλισαν τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια! [...] Τὸ σιγανόλαλο τὸ παιδί, ἀγαθωσύνη γεμάτο! Καὶ σὰ συλλογισμένη λιγάκι, πάντα σὰ συλλογισμένη (σ. 291).

Ἐσκυψε, χαιρέτισε τὸ πλάσμα τὸ χαριτωμένο. Ἄχ! δὲν εἶδε, δὲν μπορούσε ἀκόμη νὰ διῆ στὰ μάτια τοῦ Γιαννίρη τὴ φλόγα ἐκείνη πού ἔμοιαζε πῶς ἢ ζωὴ του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ Μυρῳιάνα (σ. 292).

Ἡ Μυρῳιάνα τὴν ἄκουγε πάλε μὲ τὸ χαμόγελό της τὸ σοβαρό. Συλλογισμένη, πάντα σὰ λιγάκι συλλογισμένη. Ἄχ! τὸ χαριτωμένο τὸ πλάσμα, τὸ πανάγαθο! Ἡ ἀπότηρεφτη, ἢ μαλαματένια της ἢ καρδιὰ εἶτανε ξάστερη καὶ καθάρια σὰν τὸν οὐρανό, τὸν οὐρανὸ πού ἔλουζαν τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια μέσα στὰ νερά τους τὰ σιγανὰ (σ. 303).

– «Θὰ προσπαθήσω». Καὶ κούνησε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι, λὲς κ' ἔνα λουλούδι ἔσκυβε νὰ σὲ καλημερίση. Τὸ πονεμένο τᾶκακο τὸ παιδί! Καὶ σὰν τί τάχατις νὰ προσπαθήση; (σ. 304).

Προσπάθησε, προσπάθησε ὅσο μπόρεσε τὰνήξερο τὸ παιδί, ἀγαθωσύνη γεμάτο. Τοῦ κάκου! Φιλότιμο καὶ ἀγάπη δὲν ταιριάζουνε μαζί· δὲν ταίριαζε ὁ Βόλχος μὲ τὴ Μυρῳιάνα. Μιὰ μέρα ἔσκυψε τὸ κεφαλάκι της τὸ μαβρόμαλλο κ'

εἶπε πῶς δὲ θέλει, μὰ κ' ἓνα ὄχι νὰ σοῦ πῆ, ἔμοιαζε πάλε σὰ λουλούδι πὺ γέρνει νὰ σὲ καλημερίση (σ. 308).

Χόρεβε ἡ Μυρῳιάνα, σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τάψηλό της τὰνάστημα τὸ βεργόλιγνο [...]. Τὸ χαριτωμένο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο! Ἡ ἀπονήρεφτη, ἡ μαλαματένια της ἡ καρδιά εἶτανε ξάστερη καὶ καθάρια σὰν τὸν οὐρανό, τὸν οὐρανὸ πὺ ἔλουζαν τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια μέσα στὰ νερά τους τὰ σιγανά. Ἡμερη κι ἀνήξερη κόρη! [...] Τάθῳο τὸ παιδί, ἀγαθωσύνη γεμάτο, πὺ πονοῦσε ὅλους τοὺς δυστυχισμένους [...]. Ἐρωτας σαρκοφλογοισμένος καὶ πάναγνη ἀγάπη δὲν ταιριάζουνε μαζί. Δὲν ταίριαζε ὁ Θανάσης μὲ τὴ Μυρῳιάνα (σ. 313).

Ἄχ! τὰνάστημά της τάψηλό, τὸ βεργόλιγνο! Πρόβαλε σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή καὶ κουνοῦσε τὸ κεφαλάκι της τὸ μαβρόμαλλο. [...] Βάδιζε ἡ Μυρῳιάνα συλλογισμένη, πάντα σὰ λιγάκι συλλογισμένη. Μυροβόλαε ὅλο της τὸ κορμί! τὸ χαριτωμένο κ' ἔσκυβε τὸ κεφάλι νὰ χαιρετήση. Ζύγωσε, κάθισε μαζί μας σ' ἓνα σκαμνί. Τὸ γλυκόλαλο τὸ παιδί, ἀγαθωσύνη γεμάτο! Γύρισε πρὸς τὸ Γιαννίρη καὶ μὲ τὸ χαμόγελό της τάπαλό, λὲς καὶ χαμογέλαε γερμένο ἓνα λουλούδι, σιγὰ σιγὰ τοῦ εἶπε· «Φαίνεται πῶς βαρεθήκατε τὸ Νησί μας καὶ γυρέβετε συντροφιά». Τὸ γλυκόλαλο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο! Μὲ τί ὕφος, μὲ τί φωνὴ χαμηλωμένη τὸ εἶπε! Τοῦ ἦρθε σὰ χάδι, τοῦ ἦρθε καὶ σὰν παράπονο ἡ φωνὴ της. Γιατί νὰ μοιάζη συλλογισμένη, ἀφοῦ γνώρισε τοὺς ἄλλους γιὰ τὴ Μυρῳιάνα; Τὰνήξερο τὸ πλάσμα, ἡ ἀπονήρεφτη ἡ παρθένα! (σ. 316-317).

Ἄμα ἀγνάντεβε τὴ Μυρῳιάνα, λαμποκόπαε τὸ πρόσωπό του [...]. Τονὲ συνέπαιρνε θεότρελλη χαρὰ, φτάνει πὺ τὴν ἔβλεπε ἐκείνη μπροστά. [...] Ἐπλεχε ἡ καρδιά του σ' ἄπειρο φῶς [...] Τάμοιρο τὸ πλάσμα τὸ χαριτωμένο! (σ. 319).

Μὰ τῆς ἦρθε καημὸς κ' ἔκρυψε τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια· θόλωσαν τὰ νερά τους τὰ σιγανά [...]. Τὸ πανάγαθο τὸ παιδί! Τῆς κόστιζε καὶ νὰπαρνηθῆ καὶ δέφτερη φορὰ τῆς Μαρίκας (σ. 320).

Λυποῦνταν τάθῳο τὸ παιδί, τὰνήξερο, κι ἀπλὰ καὶ χαριτωμένα τοῦ τὸ εἶπε. Τοῦ τὸ εἶπε! Τί παράξενη ἀλήθεια πὺ εἶναι ἡ ἀγάπη! Σὰν τὰκουσε ὁ Γιαννίρης, ἀγνωστη λύπη τὴν καρδιά του ῥάγισε καὶ τὴν ἴδια τὴ στιγμή πὺ ἄκουγε τὴ φωνὴ της κ' ἔβλεπε τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια, τονὲ συνέπαιρνε χαρὰ θεότρελλη (σ. 321).

Σὰν τὴν ἀποχαιρέτισε στὴ σκάλα ὁ Γιαννίρης, γύρισε τὰνήξερο τὸ πλάσμα, ἀγαθωσύνη γεμάτο καὶ τὸν κοίταξε μὲ τὸ χαμόγελό της τάπαλό. Κούνησε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι· λὲς κ' ἓνα λουλούδι ἔσκυβε νὰ σὲ καλημερήση. Τῆς πῆρε τὸ χέρι ὁ Γιαννίρης. Θολώθηκαν τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ, καὶ μόλις εἶδε ἡ πάναγνη κόρη στὰ μάτια τοῦ Γιαννίρη τὴ φλόγα ἐκείνη πὺ ἔμοιαζε πῶς

ή ζωή του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ ζωὴ της (σ. 322).

Μόνη ἡ Μυρῳίανα, τᾶγνωρο ἀκόμη τὸ παιδί, στὸ μάλαμα τῆς καρδιᾶς της, στοῦ νοῦ της τὸ φῶς καὶ στὴ δύναμη τῆς ἀγάπης φανέρωσε στὸν κόσμον μιὰ μέρα ὅλο τὸ θᾶμα τὸ γυναικῆσιο (σ. 324).

Ἡ Μυρῳίανα δὲν ἀγαποῦσε τὸ Γιαννίρη καὶ νὰ τῆς ἔλεγεσ πῶς μιὰ μέρα θὰ τὸν ἀγαπήσει, θὰ νόμιζε πῶς χωρατέβεις καὶ τὴν περιάζεις. Θὰ γελοῦσε τὸ παιδί τὸ χαριτωμένο [...]. Τᾶγνωρο τὸ πλάσμα, τὸ πανάγαθο! Ποῦ νὰ τῆς κατεβῆ ἡ ὑποψία πῶς ἔτρεμε ὁ Γιαννίρης καὶ τὴν ἀγαποῦσε; Μόλις τὴν εἶδε ἡ πάναγνη κόρη στὰ μάτια τοῦ Γιαννίρη τὴ φλόγα ἐκείνη ποῦ ἔμοιαζε πῶς ἡ ζωὴ του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ ζωὴ της (σ. 325-326).

Μήπως ὡς τὰ τότες ἀπάντησε ποτέ του τέτοιο πλάσμα, γνώρισε τέτοια ἀγάπη ποτέ του; Σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τᾶψηλό της τᾶνάστημα, τὸ βεργόλιγνο, τὴν ἔγλεπε μέρα νύχτα στὸ ῥιχτίμι. Λὲς κ' ἓνα λουλούδι ἔσκυβε νὰ σὲ χαιρετήση. Τᾶνήξερο τὸ παιδί, τὸ πανάγαθο! (σ. 328).

Τὸ πάναγνο τὸ παιδί, ἀθωοσύνη γεμάτο! Πόσες φορὲς ὅταν κοίταζα τὴ Μυρῳίανα, μοῦ φάνηκε σὰ νὰ φοροῦσε ἀπὸ τὴν κορφή ὡς τὰ πόδια ἓνα διάφανο κάτασπρο βέλο, ποῦ ἔμοιαζε λιανούτσικο συννεφάκι ὀλόγυρά της χυμένο! Δακρυογυάλιζαν κάποτε τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια καὶ θαρῳεῖς τὴν ὠρα ἐκείνη πῶς ξαφνικὰ τὸ διάφανο κάτασπρο βέλο ἄνοιγε κι ἀπὸ μέσα ξέβγαине μὲ τὸ κεφαλάκι γερμένο ἡ Καλοσύνη νὰ σὲ χαιρετήση (σ. 329).

Τὸ χέρι του γύρεβε πάντα τῆς Μυρῳίανας τὴ χεριά· τὰ μάτια τοῦ παντοῦ ζητοῦσαν τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια, τὰ χεῖλι του τὸ τριανταφυλλί της τὰ χεῖλι· τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι, σὰν τὸ λουλούδι γερμένο, περνοῦσε πάντα μπροστά του καὶ τὸ κυνηγοῦσε· ἀνάσαινε καὶ μὲ κάθε του ἀνάσα μύριζε γύρω γύρω τὸ μυροβόλισμα τὸ χαριτωμένο τοῦ κορμιοῦ της. Τὴ Μυρῳίανα, τὴ Μυρῳίανα λαχταροῦσε· ἔβλεπε, ἄκουε, τρελλοπόθαε τὴ Μυρῳίανα. Κι ὅλος ὁ Γιαννίρης, σὰ χαμένος, ὠρμοῦσε κατὰ τὸ μέρος ποῦ εἶταν ἡ Μυρῳίανα (σ. 333).

Ἡ καρδιά του λαμποκοποῦσε. Τοῦ εἶχε μηνύσει πῶς θὰ γυρίσουμε σὲ δέκα μέρες. Θὰ γυρίση τὸ πλάσμα τὸ χαριτωμένο, μὲ τὰ μάτια τὰ γαλανὰ, ἡ μαβρομαλλοῦσα! (σ. 366).

Ἐρχουνταν, ἔρχουνταν ἡ Μυρῳίανα καὶ στὴν πλώρη ἀκκουμπισμένη θωροῦσε τὴ θάλασσα τὴ σμαραγδένια. Σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τᾶψηλό της τᾶνάστημα τὸ βεργόλιγνο, ἔσκυβε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι, συλλογισμένη, σὰ λιγάκι συλλογισμένη. Ἄχ! τᾶνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο! Σήκωνε κάποτε τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια κ' ἔλουζε ὁ οὐρανὸς τὴν



ὁμορφιά του στὰ νερά τους τὰ σιγανά (σ. 367-368).

Τᾶγνωρο τὸ πλάσμα, τᾶπονήρφο, ἀθωοσύνη γεμάτο, χάρηκε σὰν ἄραξε τὸ βαπόρι κι ἀνέβηκε ὁ Γιαννίρης νὰ μᾶς ἀπαντήσει. Χάρηκε ἄδολα τὸ παιδί καὶ μήτε στοχάστηκε νὰ τὸ κρύψη. Θολώθηκαν τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ καὶ δακριογυάλισαν τὰ νερά τους. Τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι, σὰ λούλουδο γερμένο, ἔσκυψε νὰ τὸν καλημερίση. Τῆς ἔπιασε τὸ χέρι καὶ τὴν κοίταξε. Εἶταν ὀλόχαρος, ξέγνοιαστος, ξεθαρόεμμένος καὶ γελοῦσε. Ἴσως ὅμως ἔννοιωσε ἢ Μυρριάνα στοῦ Γιαννίρη τὰ μάτια τῆ φλόγα ἐκείνη, πὺ ἔμοιαζε πὺς ἢ ζωὴ του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ ζωὴ της (σ. 368-369).

Μήπως δὲν εἶταν ἢ Μυρριάνα σὰ θεὰ τῆς Καλοσύνης μαθημένη στὰ οὐράνια νὰ ζῆ καὶ πὺ τὴν ζοῦσε μὲ τοὺς ἀνθρώπους, νὰ τοὺς εἶναι παρηγοριά; Ἄχ! τᾶπερηφάνεφο πλάσμα, τὸ πάναγνο! (σ. 370).

Ἐκλαιαν, ἔκλαιαν τὰ μάτια τὰ γαλανὰ. Τᾶνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο! Δὲ γύρεβε νὰ τὸ κρύψη, πὺς κλαίει (σ. 372).

Τὴν εἶδε ὁ Γιαννίρης. Πετάχτηκε νὰ τὴ χαιρετήσει. Σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τᾶψηλό της ἀνάστημα τὸ βεργόλιγνο, διάβηκε ἢ Μυρριάνα γοργὰ γοργὰ, μὲ τὸ γερμένο τὸ λουλούδι δὲν ἔσκυβε νὰ τὸν καλημερίση. Γιατί, γιατί ἔτσι νὰ διαβῆ τὸ πλάσμα τὸ χαριτωμένο, τὸ μονάκριβο; (σ. 373).

Ἄχ! τᾶγνωρο τὸ παιδί, τὸ συλλογισμένο! Δὲν ἤξερε τί τῆς ἔρχονταν κ' ἢ ἴδια. Χαμογέλασαν ἀπαλὰ καὶ λυπημένα τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ, σὰν μπῆκε ὁ Γιαννίρης. Μὲ τί ὕφος μὲ τί φωνὴ χαμηλωμένη τοῦ λαλοῦσε! Τοῦ ἤρθε σὰ χᾶδι, τοῦ ἤρθε καὶ σὰν παράπονο ἢ φωνὴ της. Τᾶκακο τὸ πλάσμα, ἀθωοσύνη γεμάτο! [...] Κούνησε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι. Τὴν παρακάλεσε καὶ πάλε καὶ πάλε. Βράχηκαν τὰ ματόφυλλά του [...] Κούνησε τὸ μαβρόμαλλο τὸ κεφαλάκι κ' ἔνα λουλούδι ἔσκυβε νὰ σ' ἀνταμώσει (σ. 374).

Δὲν τῆς εἶπε ὁ Γιαννίρης· σ' ἀγαπῶ· δὲν εἶπε σ' ἀγαπῶ τοῦ Γιαννίρη, μὰ, ὅσο κουβέντιαζαν οἱ ἄλλοι ἀναμεταξύ τους, κοιτάζονταν ἢ Μυρριάνα κι ὁ Γιαννίρης. Κοιτάζονταν ὁ Γιαννίρης κ' ἢ Μυρριάνα κι ὅ,τι ἔτρεμε κι ὅ,τι κρυφολαλοῦσε στοῦ ἑνὸς τὴν καρδιά, κρυφολαλοῦσε κ' ἔτρεμε ἀντάμα στὴν καρδιά τοῦ ἄλλουνοῦ. Ἐννοιωθαν κ' οἱ δύο τους τὴν ἴδια τὴν ἀγάπη, ἔννοιωθαν τὴν ἴδια ἀθανασία κι ὠρμοῦσε ἢ ζωὴ του πρὸς τὴ ζωὴ της καὶ πρὸς τὴ ζωὴ τοῦ Γιαννίρη ὅλη τῆς Μυρριάνας ἢ ζωὴ (σ. 375).

Σὰ συλλογιούνταν ἢ Μυρριάνα τὸ Χάρο, ἔσκυβε χαριτωμένα τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι, νὰ τὸν καλημερίση [...]. Τὸ πάναγνο τὸ παιδί, ἀγαθωσύνη γεμάτο! Ἐνα διάφανο κάτασπρο βέλο σὰ λιανούτσικο συννεφάκι ὀλόγορά της

χυμένο τὴν ἀποσκέπαζε ἀπὸ τὴν κορφή ὡς τὰ πόδια· ἄνοιγε τώρα τὸ βέλο καὶ ξεπρόβαλλε ἀφτόρμητα ἡ Καλοσύνη ἀπὸ τὴ μισόσκεπη τῆς Μυρριάνας τὴν ψυχὴ (σ. 380).

Κ' εἶναι ἀλήθεια πῶς τὸν ἀγαποῦσε; Ὅχι δὲν μποροῦσε νὰ τὸ πιστέψῃ. Ἄγνωστος πόνος τὴν καρδιά του ῥάγισε καὶ θεότρελλη χαρὰ τονὲ συνεπῆρε. Ἐκλαιγε καὶ γελοῦσε, ἀναγάλλιαζε καὶ τοῦ καίγουνταν τὰ σπλάχνα (σ. 387).

Ἀνέβαινε ἡ Μυρριάνα πρὸς τὸ βουνὸ συλλογισμένη, σὰ λιγάκι συλλογισμένη [...]. Τὸ γερμένο τὸ λουλούδι, τὸ μονάκριβο, ἔσκυβε πονεμένα τάπαλό του τὸ κεφαλάκι. Ἄχ! τὸ κεφαλάκι του τάπαλό! Εἶδες στὸν κόσμον πιὸ χαριτωμένο; εἶδες στὸν κόσμον τέτοια ὁμορφιά κι ἀγαθωσύνη; (σ. 388).

Ἀναγάλλιαζαν ὁ οὐρανὸς ἀντάμα κ' ἡ θάλασσα κ' ἡ γῆς ποὺ ἔρχουνταν ἡ κόρη ἡ πανόμορφη, σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τάψηλό της τὰνάστημα τὸ βεργόλιγνο· παρηγοριοῦνταν ἡ θάλασσα κι ὁ οὐρανὸς κ' ἡ γῆς μαζί τους παρηγοριοῦνταν ποὺ ἔρχουνταν ἡ ἀγάπη νὰ τοὺς καλημερίσῃ (σ. 389).

Ἀπάνω στὸ δισκάρι τοῦ βουνοῦ τὸ ξεστρογγυλωμένο ἀνταμώθηκαν ὁ Γιαννίρης κ' ἡ Μυρριάνα. Δὲν τραβήχτηκε ποὺ τὸν εἶδε, ἡ πάναγνη κόρη, ἀγαθωσύνη γεμάτη· στάθηκε, τοῦ ἔδωσε τὸ χέρι [...]. Δὲ μίλααν ὁ Γιαννίρης κ' ἡ Μυρριάνα· τί νὰ μιλήσουν; Ἡ ζωὴ τους ὠρμοῦσε ἡ μιὰ πρὸς τὴν ἄλληνα κ' ἓνα χαμόγελο δακριοβρεμένο τοὺς ῥόδιζε τὰ χεῖλη καὶ στὰ στήθια τους ἔννοιωθαν κ' οἱ δυὸ τὴν ἴδια τὴν ἀθανασία (σ. 390).

Τ'ἄγνωρο τ'ἀνήμπορο τὸ παιδί, τὸ χαριτωμένο! Ἦθελε ἀφέντη καὶ προστάτη καὶ πατέρα καὶ δὲν μποροῦσε μοναχό του. Συλλογισμένη πάντα συλλογισμένη. Ὅταν τὴν παράδερνε ὁ πόνος, τὸ Γιαννίρη συλλογιζόταν [...]. Ἡ Μυρριάνα, τ'ἀνήμπορο τὸ παιδί, ποὺ γύρευε προστάτη καὶ πατέρα, γίνονταν ἄξαφνα μέσα της σὰ μάννα, σὰν ἀδερφή, σὰν κόρη, κ' ἡ φωνὴ της προσπαθοῦσε νὰ εἶναι ἀκόμη πιὸ χαϊδευτικιά, πῖο γλυκολαλοῦσα, γιὰ νὰ καλοκαρδίσῃ ὁ ἀγαπημένος. Ἡ φροντίδα της εἶταν ἀφτή. Συλλογισμένη, πάντα συλλογισμένη (σ. 394).

Ποῦ εἶναι τὰ πετράδια, τὰ μαργαριτάρια καὶ τὰ σμαργάδια γιὰ νὰ τὰ σπείρῃ στὸ δρόμον ποὺ περπάταε ὁ Γιαννίρης; Ποῦ εἶναι κανίστρι φορτωμένο μυρτιὲς ξεσκορπισμένες, γαρούφαλα, γαζίες, ῥόδα καὶ μενεξέδες, νὰ τοῦ τὰ χαρίσῃ; Καὶ θολώνουνταν τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια. Κόρη ἀλήθεια τούτη δὲν εἶταν· εἶταν ἡ Ἀγάπη, ψυχὴ καὶ σάρκα, ποὺ δὲν καταλάβαινε ἀκόμη κ' ἡ ἴδια ὡς ποῦ πάει ἡ δύναμή της. Συλλογισμένη, πάντα συλλογισμένη. Δὲν εἶταν τώρα πιά ὁ Γιαννίρης συλλογισμένος (σ. 395).

Μίλησε τῆς Μυρριάνας. Τὸ χαριτωμένο τὸ πλάσμα, τὸ πανάγαθο! Στὰ γαλανὰ της τὰ μάτια πέρασε σὰν πονεμένο τὸ κῦμα ποὺ ἔτρεμε στὰ νερά τους.

θολώθηκαν τὰ νερά τους τὰ σιγανὰ καὶ ταράχτηκε ἡ πάναγνη κόρη (σ. 411).

Ἄχ! Γιαννίρη μου [...] Μπὰς καὶ μιὰ στιγμή δὲ θυμήθηκες τὴ Μυρῳιάνα; Τὸ χαριτωμένο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο! Ἴσια ἴσια τὴν ὥρα ποὺ στὸ ῥιχτίμι περπατοῦσε ὁ Γιαννίρη μὲ τὸ Λιβάρη καὶ ποὺ τοῦ κουβέντιαζε ὁ Λιβάρης, διάβηκε στὸ δρόμο, στὴν ἄκρη τοῦ ῥιχτιμιοῦ, ἡ ἀθάνατη κόρη, σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τάψηλό της τὰνάστημα τὸ βεργόλιγνο (σ. 414-415).

Τᾶμοιρο τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο! Γιατί νὰ τὸ κατατρέχουν καὶ νὰ τὸ κυνηγοῦνε; Τί δὲν τὰφίνουνε κατὰ πῶς εἶναι, μὲ τῶνειρό του τὸ ζωντανεμένο, στὰ μάτια τὰ γαλανὰ; Συλλογισμένη, πάλε συλλογισμένη. Ἐμοιαζε ἡ Μυρῳιάνα σὰ νὰ βιάδιζε καὶ νὰ βάσταε μὲ τὰ χέρια της κανίστρι φορτωμένο μυρτιὲς ξεσκορπισμένες, γαρούφαλα, γαζίες, ῥόδα καὶ μενεξέδες, ὅλες τὶς χάρες, ὅλα τὰ λουλούδια τῆς καρδιάς της καὶ νὰ τᾶκανε ὅλα πεσκέσι τῆς Ἀγάπης (σ. 415).

Ἄχ! ἔλεγε μοναχό του τὸ πλάσμα τὸ πάναγνο [...]. Δὲ γύρευε ἡ Μυρῳιάνα ξεφάντωσησες καὶ χαρές· δάκρυα, βάσανα κι ἀπελπισιά, τέτοιο εἶταν τὸ μερτικό της (σ. 416).

Τἀνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο, ἀθωοσύνη γεμάτο! Φέрте μαργαριτάρια, φέрте ζαφίρια καὶ διαμάντια, φέрте λουλούδια καὶ φέрте μυρωδιές, νὰ σκορπίσουμε στὸ δρόμο ποὺ βαδίζει [...]. Πῶς τόλμησε ἡ Μυρῳιάνα; Δάκρυα, βάσανα κι ἀπελπισιά, τέτοιο εἶταν τὸ μερτικό της. Ἡ μοῖρα της εἶτανε τέτοια. Κι ἄρχιζε πάλε τᾶγνωρο τὸ παιδί, τὸ φοβισμένο, νὰ κλαίη καὶ νὰ πονάη. Θολώθηκαν τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ (σ. 431).

– «Μυρῳιάνα, Μυρῳιάνα μου, Ἐσύ!». Ἐσκυψε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι. Μὰ κ' ἔνα ὄχι νὰ σοῦ πῆ, ἔμοιαζε πάλε σὰ λουλούδι ποὺ γέρνει νὰ σὲ καλημερίση [...].

– «Μυρῳιάνα, Μυρῳιάνα μου, Ἐσύ!». Χαμήλωσε τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ καὶ τὰνασήκωσε πάλε. Δακριογυάλιζαν τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια [...]. Παραπονομένα, σιγὰ σιγὰ, ἔσκυψε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι καὶ σίμωσε στὸ Γιαννίρη [...].

– «Μυρῳιάνα, Μυρῳιάνα μου, Ἐσύ!». Ἐπεσε μπροστά της γονατιστὰ καὶ τῆς φίλησε τὸ χέρι. Ἐφεξε τὸ πρόσωπό της. Τὸ χαμόγελό της ἐκεῖνο τὸ χαριτωμένο, τὸ πανάγαθο, τοῦ ἀποχάδειψε τὸν καημό. Κούνησε τὸ κεφαλάκι της νὰ φύγη. Ἐλιωνε, ἔλιωνε ἡ ψυχὴ της μὲ τοῦ Γιαννίρη τὴν καλοσύνη. Κατέβηκε ὄχ τὸ βουνό. Θαρῶεις καὶ κατέβαινε λουλούδι κ' ἔσκυβε ποῦ καὶ ποῦ νὰ τὸν καλημερίση (σ. 433).

Ἄχ! καὶ πῶς γίνεται, ἀφοῦ λέει πῶς τὸν ἀγαπᾶ, νὰ μὴν τὸ νοιώθῃ πῶς ὅλη του ἡ ζωὴ ὀρμᾶ πρὸς τὴ ζωὴ της, πῶς ὅλη του τὴ ζωὴ μὲ τὸ φιλί του διψάει νὰ τῆς τὸ

δώση; Όχι, όχι! Δέν τῆς μέλει γιά τόν καημό του. Ἄγνωστη λύπη τὴν καρδιά του ῥάγισε. Καὶ τᾶλεγε τῆς Μυρριάνας καὶ δάριζε συνάμα. Ἐπεσε μπροστά του γονατιστὴ καὶ τήραξε τὸ Γιαννίρη μὲ τὰ γαλανὰ τῆς μάτια. Καὶ τί δέν τοῦ κρέναν ἐκείνη τὴν ὥρα τὰ μάτια τῆς τὰ γαλανὰ;

– «Μὴν κλαίς, ψυχὴ μου, μὴν κλαίς, καὶ πεθαίνω». Βιαστικὰ βιαστικὰ, τῆς ἄρπαξε τὰ χέρια ὁ Γιαννίρης νὰ σηκωθῆ. Στέκουνταν ὀλόρθια μπροστά του, τὸ κεφαλάκι τῆς γερμένο, σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερὴ, μὲ τὰψηλό τῆς τάνάστημα τὸ βεργόλιγνο. Κοιτάχτηκαν ἀντάμα. Δακρυογυάλισαν τὰ μάτια τὰ γαλανὰ· λὲς καὶ στὰ σιγανὰ τὰ νερά τους ἀποπερνούσε, σὰν τὸ κῦμα, τὸνειρό τῆς παραπονεμένο (σ. 434-435).

Ἀκουμποῦσε ἡ Μυρριάνα πιὸ ξέθαῖρα, πιὸ ἤσυχα τώρα στὸν κόρφο τοῦ Γιαννίρη τὸ μαβρόμαλλό τῆς τὸ κεφαλάκι. Τὸ πάναγνο τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο! Δέν κοστίζει τὸ πρῶτο, ὅσο κοστίζει τὸ δεῦτερο φιλί. Φίλος τῆς, ἀδερφός τῆς καὶ πατέρας (σ. 437).

Γύρισε ἀπὸ τὸ ῥημοκκλήσι τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο, ἀγιωσύνη γεμάτο. Πρόβαλε στῆς θείας τῆς, σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερὴ, μὲ τὰψηλό τῆς τάνάστημα τὸ βεργόλιγνο [...]. Τὴν ἄκουγε ἡ Μυρριάνα καὶ θολώνουνταν τὰ μάτια τῆς τὰ γαλανὰ. Ἄγνωστη λύπη τὴν καρδιά τῆς ῥάγισε. Τὸ πανάγαθο τὸ παιδί τὸ γλυκόλαλο! Δέν δίστασε οὔτε μιὰ στιγμή. Ἐσκυψε τὸ κεφαλάκι τῆς τὸ μαβρόμαλλο· λὲς κ' ἓνα λουλούδι ἔγερνε νὰ σὲ καλημερίση (σ. 446).

Τὸ πονεμένο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο! [...] Θωροῦσε, θωροῦσε τὸ βαπόρι συλλογισμένη, πάντα συλλογισμένη [...]. Ἦσυχα καὶ χαριτωμένα, μὲ τὰψηλό τῆς τάνάστημα τὸ βεργόλιγνο, σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερὴ, διάβηκε ἡ Μυρριάνα καὶ τράβηξε ἴσια πρὸς τὸ κορφοβούνι. Σὰν εἶδε τὸ Γιαννίρη, ἔπεσε στὴν ἀγκαλιά του. Δακρυογελοῦσε·

– «Ἄχ! φίλε μου Ἐσύ, ἀδέρφι μου, καὶ πατέρα!». Ἄγνωστη λύπη τὴν καρδιά του ῥάγισε καὶ θεότρελλη χαρὰ τὸν συνεπῆρε [...]. Ἐκλινε τὸ μαβρόμαλλό τῆς τὸ κεφαλάκι, σὰν τὸ λουλούδι γερμένο, τὸν τήραξε στὰ μάτια μὲ μιὰν ἀγάπη ποὺ στὴ ζωὴ του δέν εἶδε τόσο μεγάλη, τόσο ξάστερη καὶ τόσο πιστὴ, καὶ τότες μόνο τοῦ ψιθύρισε σιγὰ σιγὰ τᾶκακο, τὸ πάναγνο τὸ πλάσμα, τὸ γλυκόλαλο (σ. 449).

Κάθουνταν ἡ Μυρριάνα στὸ σκαμνάκι τῆς συλλογισμένη, πάντα συλλογισμένη, ὅσο τῆς μιλοῦσε ὁ Γιαννίρης. Ἐγερνε χαριτωμένα τὸ μαβρόμαλλό τῆς τὸ κεφαλάκι. Τῆς ἔπιανε τὰ χέρια γονατισμένος καὶ θωροῦσε τὰ μάτια τῆς τὰ γαλανὰ. Λὲς καὶ τὴν προσκύνει σὰν εἰκόνα, πεσμένος μπροστά τῆς κατὰ γῆς. Ὁρμοῦσε πρὸς τὴ Μυρριάνα ἡ ζωὴ του ὅλη, ὠρμοῦσε πρὸς τὴ ζωὴ τῆς ἢ ζωὴ του. Τὰνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο! (σ. 455).

Ἦθελε μὲ τὰ φιλιὰ του, ἂν μπορούσε, νὰ τὴν ἀποσκεπάση, νὰ τὴν ἀγιάση, νὰ τὴν χρίση, νὰ βάλῃ σὲ κάθε του φιλι τὴ λατρεία ποὺ τῆς εἶχε, μὲ κάθε του φιλι

τὴν ψυχὴ τῆς νὰ τῆς ἀγγίξῃ [...]. Ἄχ! ἐκεῖνο τὸ φιλὶ τὸ παναιώνιο ποῦ τὴν ἴδια στιγμὴ μέσα σου νοιώθεις χαλασμό κ' ἡσυχιά, χαρὰ καὶ θάνατο, ταραχὴ καὶ γαλήνη, σεισμό κι ἀθανασία! (σ. 456-457).

Ἐπεσε μιὰ μέρα ἀπελπισμένος ὁ Γιαννίρης στὰ πόδια τῆς Μυρῳιάνας. Τὰνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο! Τρόμαξε μὲ τὸ φίλημα τοῦ Γιαννίρη. Συλλογισμένη, πάντα συλλογισμένη! Τὸν πῆρε ἀπὸ τὰ χέρια σιγὰ σιγὰ. Τᾶκακο τὸ παιδί, τὸ γλυκόλαλο! Ἐβαλε τὸ Γιαννίρη σιμά τῆς νὰ καθίση. Τοῦ χάδεβε τὰ ματόφυλλα καὶ τὰ μαλλιά, τονὲ χάδεβε ἢ φωνὴ τῆς. Ἐκλινε στὸν κόρφο του τὸ μαβρόμαλλό τῆς τὸ κεφαλάκι καὶ τοῦ ψιθύρισε ἀγάλια ἀγάλια (σ. 457).

Κάθουνταν κάποτες ὥρες μοναχὴ τῆς ἢ Μυρῳιάνα στὸ κορφοβούνη κ' ἔκλινε τὸ μαβρόμαλλό τῆς τὸ κεφαλάκι. Συλλογισμένη, πάντα συλλογισμένη. Τὸ Γιαννίρη τῆς συλλογιόυνταν κι ὅλο τὸ Γιαννίρη. Τᾶκακο τὸ πλάσμα, τὸ πανάγαθο, ἐλεημοσύνη γεμάτο! [...]. Βάδιζε κ' ἢ Μυρῳιάνα συλλογισμένη στὸ δισκάρι τοῦ βουνιοῦ τὸ ξεστρογγυλωμένο καὶ θαρῳεῖς πῶς βαστοῦσε μὲ τὰ χέρια τῆς κανίστρι φορτωμένο μυρτιὲς ξεσκορπισμένες, γαρούφαλα, γαζίες, ῳόδα καὶ μενεξέδες, ὅλες τὶς χάρες, ὅλες τὶς μυρωδιὲς τῆς ψυχῆς τῆς, νὰ κάνη πεσκέσι τῆς Ἀγάπης. Καὶ πατοῦσε μὲ τρόπο τῆ γὶς καὶ τὴν κατάκαιγε ὁ πόνος. Δάκρυα, βάσανα κι ἀπελπισιά, τέτοιο εἶταν τὸ μερτικό τῆς [...]. Τὸ ἡμέρο τὸ πλάσμα, τὸ γλυκόλαλο! Κ' ἕνα ὄχι νὰ σοῦ πῆ, ἔμοιαζε πάλε σὰ λουλούδι ποῦ γέρνει νὰ σὲ καλημερίση (σ. 473-474).

Ἀκουμποῦσε ἢ Μυρῳιάνα χαριτωμένα στὸν κόρφο τοῦ Γιαννίρη τὸ μαβρόμαλλό τῆς τὸ κεφαλάκι κι ἀνασήκωνε, νὰ τὸν κοιτάξῃ, τὰ γαλανὰ τῆς τὰ μάτια. Ὅταν ἀκουμποῦσε ἢ Μυρῳιάνα ῳωτεμένα στοῦ Γιαννίρη τὸν κόρφο τὸ κεφαλάκι τῆς τὸ μαβρόμαλλο, κάποτες ἔννοιωθε μέσα τῆς θεόγλυκη γαλήνη κ' ἡσυχάδα, ποῦ τὸν εἶχε πλάγι τῆς πλάγι τὸ φίλο, τὸν προστάτη καὶ τὸν πατέρα, κάποτες ἀνατρίχιαζε κι ὠρμοῦσαν κοπαδιστὰ πρὸς τὸ Γιαννίρη τὰ φιλιὰ τῆς. Τὰνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο, ἀθωοσύνη γεμάτο! [...] Ἀλήθεια φίλος τῆς, προστάτης καὶ πατέρας. Κατέβαινε ὄχ τὸ βουνὸ συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος. Καὶ περνοῦσαν οἱ νύχτες ἄγριες καὶ φουρτουνιασμένες κι ὠρμοῦσε ὀλοένα ἢ ζωὴ του πρὸς τῆς Μυρῳιάνας τῆ ζωὴ καὶ τῆς ζωῆς του ἀλάκερης ὁ πόθος ζήταε τῆ Μυρῳιάνα. Ἄχ! νὰ μποροῦσε μ' ἕνα του φιλὶ τὴν ψυχὴ τῆς νὰ τῆς ἀγγίξῃ, μ' ἕνα του φιλὶ νὰ τῆς ἀποφιλήσῃ τῆς καρδιᾶς τῆς τὴν καλοσύνη, τὸ χνούδι τοῦ μυαλοῦ τῆς, τὸ λούλουδο τῆς ὁμορφιάς τῆς! (σ. 474-475).

Τὰνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ χαριτωμένο, μήτε τὰ βασανά του, μὰ μήτε καὶ τὰ δικά τῆς ἔννοιωνε ἢ Μυρῳιάνα, καὶ σὰν περνοῦσε μέρα δίχως νᾶνεβῆ ὁ Γιαννίρης καὶ σὰν τὴν ἀποχαιρέταε καμιά φορὰ συλλογισμένος, πάλε συλλογισμένος, ἀπελπίζονταν ἢ Μυρῳιάνα πορπατώντας μοναχὴ τῆς στὸ κορφοβούνη, κ' ἔκλινε τὸ μαβρόμαλλό τῆς τὸ κεφαλάκι κι ἀναστέναζε (σ. 477).

Σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τάψηλό της τὰνάστημα τὸ βεργόλιγνο, περπάταε ἡ Μυρριάνα στὸ δισκάρι τοῦ βουνιοῦ τὸ ξεστρογγυλωμένο καὶ μήτε πρόσεξε τὸ παιδί τὸ πανόμορφο, τὸ συλλογισμένο, ἀθωοσύνη γεμάτο κι ἀγάπη (σ. 481).

Σὰν τὴν καλαμιὰ λυγερή, μὲ τάψηλό της τὰνάστημα τὸ βεργόλιγνο, περπατοῦσε ἡ Μυρριάνα μοναχή της στὸ δισκάρι τοῦ βουνιοῦ τὸ ξεστρογγυλωμένο [...]. Ἐκλινε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι τᾶμοιρο τὸ πλάσμα τὸ γλυκόλαλο. Θολώθηκαν τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ. Μόλις ἀκούστηκε ἡ φωνή της, πὺ ψιθύρισε σιγὰ σιγὰ, μὲ καημοὺς καὶ παρακάλια (σ. 486-487).

Πῆγε πλάγι της σιγὰ σιγὰ, λὲς καὶ τὴν ξύπνησε, μόνο πὺ τῆς ἄγγιξε τὸ μαβρόμαλλο τὸ κεφαλάκι. Ἄνοιξε τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ καὶ τὸν κοίταξε. Θολώθηκαν τὰ σιγανὰ τὰ νερά τους. Στὰ νερά τους τὰ σιγανὰ ζωντάνεψε τὸνειρο τῆς Ἀγάπης (σ. 500).

Χαρακτηριστικὸ της ἔνωσης των δύο ερωτευμένων εἶναι ὅτι τὸ βασικὸ μοτίβο τοῦ Γιαννίρη, «συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος» ἀποτελεῖ καὶ μοτίβο της Μυρριάνας («συλλογισμένη, πάντα συλλογισμένη»), ἐνῶ ὅταν οἱ δύο νέοι ερωτεύονται, ἀποκτοῦν μαζί ἓνα μοτίβο, πὺ εἶναι ἐκεῖνο της Μυρριάνας, πὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ σύμβολο της ἀγάπης:

Μύριζε ἡ θάλασσα ἀπὸ μακριὰ, μύριζαν τὰ δέντρα κ' ἔσμιγαν ἀδερφωμένες οἱ δυὸ τους οἱ μυρωδιές. Σὰν ἀπαλὰ λουλούδια γερμένα ἔσκυβαν τὰνήξερό τους τὸ κεφαλάκι χαριτωμένα καὶ χαιρετιοῦνταν [...]. Σὰν ὕφασμα λιανὸ λιανό, σὰ χνούδι καμωμένο ἀπὸ χαλάζι, ξαπλωνότανε ἡ ἀγάπη ἀπάνω στὰ μαβρόμαλλά τους τὰ κεφάλια, στ'ἄγνωρα τὰ παιδιὰ ἀγιοσύνη γεμάτα [...]. Ἀγάπη λαχταροῦσαν, ἀγάπη πονοῦσαν, ἔβρισκαν ἀγάπη τὰ πλάσματα τὰ χαριτωμένα (σ. 391).

Συλλογισμένοι κ' οἱ δυὸ τους, συλλογισμένοι [...]. Τὰ πάναγνα τὰ πλάσματα, τὰ χαριτωμένα! [...] Ἐκλιναν τὸ κεφάλι, ἀγιοσύνη γεμάτα, καὶ τοὺς φάνηκε μιὰ στιγμή πὺς ἓνα χέρι μυστικό, ἄφαντο χέρι, στεφάνωνε τὶς ψυχές τους στὸ ὀημοκκλησι τῆς ἀγάπης (σ. 443).

Ενδιαφέρον ἔχουν καὶ τὰ μοτίβα πὺ περιγράφουν τὰ συναισθήματα τοῦ Γιαννίρη, ἀπέναντι στὴν παρουσία της Μυρριάνας. Ἡ χαρὰ με τὴν λύπη διαπλέκονται πάντα:

Ἐβλεπα ἓνα φῶς πὺ θεότρελλη χαρὰ μὲ συνεπῆρε καὶ πὺ ἀγνωστη λύπη τὴν καρδιά μου ῥάγισε. Μέσα στὸ φῶς τῆς ἀβγῆς μιὰ κόρη μὲ μάβρα μαλλιὰ χυμένα, πὺ τῆς σκέπαζαν ὄλη τὴ ῥάχη, σιγὰ σιγὰ βάδιζε κ' ἔσκυβε τὸ κεφάλι λὲς κ' ἔγερνε λουλοῦδι νὰ σὲ καλημερίση (σ. 8).

[...] σάν καὶ κείνηνα πού μπῆκε ἤσυχα στὸ μνήμα [...]. Τὸ χαριτωμένο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο! Εἰκόνα τῆς ἀγάπης πού πρόβαλε νὰ τὸν καλημερίση καὶ θεότρελλη χαρὰ τονὲ συνεπῆρε κι ἄγνωστη λύπη τὴν καρδιά του ῥάγισε! (σ. 39).

Ἄχ! κόρη τούτη δὲν εἶναι· εἶναι ἡ Ἀγάπη πού προβάλλει. Τονὲ συνεπῆρε θεότρελλη χαρὰ. Κούνησε τὸ μαβρόμαλλό της τὸ κεφαλάκι· λὲς κ' ἔγερνε λουλούδι νὰ σὲ καλημερίση (σ. 287).

Ἄμα ἀγνάντεβε τὴ Μυρριάνα, λαμποκόπαε τὸ πρόσωπό του [...]. Τονὲ συνέπαιρνε θεότρελλη χαρὰ, φτάνει πού τὴν ἔβλεπε ἐκείνη μπροστά. [...] Ἐπλεχε ἡ καρδιά του σ' ἄπειρο φῶς [...] Τάμοιρο τὸ πλάσμα τὸ χαριτωμένο! (σ. 319).

Λυποῦνταν τὰθῶο τὸ παιδί, τάνήξερο, κι ἀπλὰ καὶ χαριτωμένα τοῦ τὸ εἶπε. Τοῦ τὸ εἶπε! Τί παράξενη ἀλήθεια πού εἶναι ἡ ἀγάπη! Σάν τᾶκουσε ὁ Γιαννίρης, ἄγνωστη λύπη τὴν καρδιά του ῥάγισε καὶ τὴν ἴδια τὴ στιγμή πού ἄκουγε τὴ φωνή της κ' ἔβλεπε τὰ γαλανὰ της τὰ μάτια, τονὲ συνέπαιρνε χαρὰ θεότρελλη (σ. 321).

Κ' εἶναι ἀλήθεια πῶς τὸν ἀγαποῦσε; Ὅχι δὲν μποροῦσε νὰ τὸ πιστέψη. Ἄγνωστος πόνος τὴν καρδιά του ῥάγισε καὶ θεότρελλη χαρὰ τονὲ συνεπῆρε. Ἐκλαιγε καὶ γελοῦσε, ἀναγάλλιαζε καὶ τοῦ καίγουνταν τὰ σπλάχνα (σ. 387).

Ενῶ το συναίσθημα του ἔρωτα που σαν κύμα παρασέρνει τον ἥρωα αποτυπώνεται με το εξής μοτίβο:

Ἀπάνω στὸ δισκάρι τοῦ βουνοῦ τὸ ξεστρογγυλωμένο ἀνταμώθηκαν ὁ Γιαννίρης κ' ἡ Μυρριάνα [...]. Ἡ ζωὴ τους ὠρμοῦσε ἡ μιὰ πρὸς τὴν ἄλληνα κ' ἓνα χαμόγελο δακριοβρεμένο τοὺς ῥόδιζε τὰ χεῖλη καὶ στὰ στήθια τους ἔννοιωθαν κ' οἱ δυὸ τὴν ἴδια τὴν ἀθανασία (σ. 390).

Ὁρμοῦσε πρὸς τὴ Μυρριάνα ἡ ζωὴ του ὅλη, ὠρμοῦσε πρὸς τὴ ζωὴ της ἡ ζωὴ του. Τάνήξερο τὸ πλάσμα, τὸ πάναγνο! (σ. 455).

Ἐσκυψε, χαιρέτισε τὸ πλάσμα τὸ χαριτωμένο. Ἄχ! δὲν εἶδε, δὲν μποροῦσε ἀκόμη νὰ διῆ στὰ μάτια τοῦ Γιαννίρη τὴ φλόγα ἐκείνη πού ἔμοιαζε πῶς ἡ ζωὴ του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ Μυρριάνα (σ. 292).

Θολώθηκαν τὰ μάτια της τὰ γαλανὰ, καὶ μόλις εἶδε ἡ πάναγνη κόρη στὰ μάτια τοῦ Γιαννίρη τὴ φλόγα ἐκείνη πού ἔμοιαζε πῶς ἡ ζωὴ του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ ζωὴ της (σ. 322).

Μόλις τὴν εἶδε ἡ πάναγνη κόρη στὰ μάτια τοῦ Γιαννίρη τὴ φλόγα ἐκείνη ποῦ ἔμοιαζε πῶς ἡ ζωὴ του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ ζωὴ της (σ. 325-326).

Ἴσως ὅμως ἔννοιωσε ἡ Μυρῳιάνα στοῦ Γιαννίρη τὰ μάτια τὴ φλόγα ἐκείνη, ποῦ ἔμοιαζε πῶς ἡ ζωὴ του ὅλη ἄστραφτε μέσα συγκεντρωμένη καὶ πετιούντανε πρὸς τὴ ζωὴ της (σ. 368-369).

Ἐννοιωθαν κ' οἱ δύο τους τὴν ἴδια τὴν ἀγάπη, ἔννοιωθαν τὴν ἴδια ἀθανασία κι ὠρμούσε ἡ ζωὴ του πρὸς τὴ ζωὴ της καὶ πρὸς τὴ ζωὴ τοῦ Γιαννίρη ὅλη τῆς Μυρῳιάνας ἡ ζωὴ (σ. 375).

Ἡ φράση «σεισμός και ἀθανασία», που ἀποτελεῖ και το τελευταῖο καταληκτικό κεφάλαιο του βιβλίου, συμβολίζει τον ἔρωτα. Ὁ πρωταγωνιστὴς το ἀναφέρει για πρώτη φορά στο πρώτο μέρος του βιβλίου του, ὅπου αἰσθάνεται το ερωτικό σκίρτημα για μια κοπέλα, τὴ Λιάνα:

Πέφτει μπροστὰ της γονατιστά·

– «Δικιά μου, εἶσαι δικιά μου».

Κι ἀκούστηκε ἕνα σκούξιμο τρομάρα. Θάνατος καὶ χαρά. Σεισμός κι ἀθανασία (σ. 105).

Καὶ τὸ φιλί τους ἐκεῖνο, ποῦ ἔσμιξαν κ' οἱ δύο τους, ἀκόμα σπαρταροῦσε λαχταρισμένος ὁ τρομερὸς παράφορος πόθος ποῦ ἔβραζε στοῦ Γιαννίρη τοῦ ἴδιου τὸ αἶμα, τὴν ὥρα ποῦ στὴν καρδιά του πρώτη φορά ἔννοιωσε τέτοιο χαλασμό, θάνατο καὶ χαρά, ταραχὴ κ' αἰώνια γαλήνη, σεισμό κι ἀθανασία (σ. 110).

Δεν εἶναι τυχαῖο πῶς το Leitmotiv του ἔρωτα ἔχει μέσα και τὴν ἔννοια του θανάτου. Το πνεῦμα του Τριστάνου διακατέχει ὅλο το βιβλίο. Στο μυθιστόρημα που ἐξέδωσε ο Γιαννίρης, *Τὸ κρινάκι τῆς ἀμμουδιᾶς* (του οποίου ο τίτλος παραπέμπει στα ἀντίστοιχα δύο κεφάλαια του μυθιστορήματος), οἱ δύο νεαρά ερωτευμένα παιδιά, «πάναγνα κρινάκια καὶ τὰ δύο»,<sup>1634</sup> που ζούσαν ἕναν ἀδιέξοδο ἔρωτα (ἡ κοπέλα ἦταν παντρεμένη) «ἀποφάσισαν τὰ δύστυχα παιδιά νὰποθάνουν ἀγκαλιασμένα»: «Τὴν ἴδια ὥρα ποῦ ἔπιναν τὸ φαρμάκι καὶ φιλιούντανε στόμα με στόμα, ἔννοιωθαν αἰώνια τὴν ἐφτυχία, ἔννοιωθαν ἀθάνατη μέσα τους τὴν ἀγάπη».<sup>1635</sup> Εἰς ἔχουμε τὴν ἀντανάκλαση τῆς πραγματικῆς ἱστορίας του Γιαννίρη μέσα στο μυθιστόρημά του, ἐνῶ και ἡ ἴδια ἡ ζωὴ του Ψυχάρη, κατοπτριζόταν και αὐτὴ στο βιβλίο. Ὁ καθρέφτης μέσα στον καθρέφτη. Το μοτίβο του ἀδιέξοδου ἔρωτα, που πραγματώνεται μόνο με τον θάνατο, εἶναι παρόν σε ὅλο το βιβλίο. Ὁ Γιαννίρης ἀργότερα (ἀφού ἔχει γράψει το βιβλίο αὐτό – *Τὸ κρινάκι τῆς ἀμμουδιᾶς*) ομολογεῖ, ὅταν γνωρίζει τον ἀληθινὸ ἔρωτα

<sup>1634</sup> Ψυχάρης, *Τὸνεῖρο τοῦ Γιαννίρη*, ὁ.π., σ. 108.

<sup>1635</sup> Ὁ.π.



στο πρόσωπο της Μυρριάνας: «Ἀφοῦ ἀγάπησε, καὶ λαβωμένος νὰ εἶναι καὶ ἀφανισμένος δὲν τοῦ κόφτει· θὰ ῥιχτῆ στοῦ Χάρου τὴν ἀγκαλιὰ καὶ θὰ τοῦ πῆ. Ἔλα καὶ σ' ἀποθυμῶ· ἔλα, ἔλα καὶ θὰ σὲ φιλήσω».<sup>1636</sup> Ἀντιστοιχῶς, καὶ οἱ δύο μαζί, Γιαννίρης καὶ Μυρριάνα, καθὼς «χρωστοῦσαν ὁ ἕνας τοῦ ἄλλουνοῦ πού γνώρισαν τὴν ἀγάπη», σκέφτονταν: «τί πειράζει τώρα νὰ ποθάνουν;».<sup>1637</sup> Καὶ, ἐν τέλει, ὅπως εἶδαμε καὶ στο δεῦτερο κεφάλαιο, τὰ ἴδια συναισθήματα εἶχε καὶ ὁ συγγραφέας τοῦ βιβλίου, ὁ ἴδιος ὁ Ψυχάρης, ὁ ὁποῖος ζούσε σαν τὸν ἥρωά του, ὡς τριστανικός καὶ αὐτός ἥρωας.

Στ' ὄνειρο τοῦ Γιαννίρη, ὁ Ψυχάρης αξιοποιεῖ με δύο τρόπους τὸ βαγκνερικό Leitmotiv. Ὁ ἕνας εἶναι ἡ ἐκτεταμένη χρῆση ἐπαναλαμβανόμενων χαρακτηριστικῶν μοτίβων που σαν πολύχρωμες πινελιές συνθέτουν ἕναν ἱμπρεσιονιστικό πίνακα. Τὴν ἐπαναληπτικότητα τῶν μοτίβων αὐτῶν, ὁ Παλαμάς τὴν εἶδε ὡς μιὰ προσπάθεια μίμησης τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ἀν καὶ ἡ ἀναφορὰ στὴν «ἀπέραντη μελωδία», που μάλλον ὑπονοεῖ τὸ Leitmotiv, σίγουρα εἶναι βαγκνερικής φύσεως:

Ἦφος παραμυθιοῦ πού διηγεῖται μιὰ γριὰ στὰ παιδιὰ της, μὲ λυρισμούς καὶ μὲ ἀπλότητες, μὲ ξαναμιλήματα καὶ μὲ τσακίσματα τέτοια σὲ κάθε σελίδα, σὰν «ἀπέραντες μελωδίες»: Ὁ Γιαννίρης συλλογισμένος, πάντα συλλογισμένος! Ἡ Βέρσα, μυτερὴ ἢ θέλησή της σὰν τὸ βελόνι! Ἡ Μυρριάννα· λὲς κ' ἕνα λουλούδι ἔσκυβε νὰ σὲ καλημερίση!<sup>1638</sup>

Ὁ δεῦτερος, καὶ λιγότερο ἐμφανής, τρόπος ἀφομοίωσης τοῦ βαγκνερικοῦ παραδείγματος ἦταν ἡ ἴδια ἡ γλῶσσα, αὐτὸ που ὁ συγγραφέας ὀνόμαζε «Leitmotiv που ξεπηδάει ἀπὸ μόνο του». Ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ. Ἡ αυθεντικὴ ἐλληνικὴ γλῶσσα, που με τὴν μουσικότητά καὶ τὸν ρυθμὸ της δίνει στὸν συγγραφέα τὴν δυνατότητα νὰ πλάσει ἀμέτρητες παραλλαγές ἐνός μοτίβου καὶ νὰ τις προσαρμόσει, κατὰ τὸν βαγκνερικό τρόπο, ἀνάλογα με τὶς καταστάσεις. Ὁ ὄνειρο τοῦ Γιαννίρη ἀποτελεῖ τὴν πιο ὀλοκληρωμένη λογοτεχνικὴ ἐφαρμογὴ τοῦ βαγκνερικοῦ μοντέλου, που, καὶ σὲ συνδυασμὸ με τὴν μουσικὴ δομὴ του μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ σαν μιὰ παρτιτούρα, που ἄλλωστε παρτιτούρα εἶναι, γιὰ τὸν Ψυχάρη, καὶ τὸ γραπτὸ κείμενο· ὑπάρχει γιὰ νὰ σημάνει (με τὴν γλωσσολογικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου), δηλαδὴ νὰ συμβολίσῃ κάτι ἄλλο.

Ἄλλωστε ὀλόκληρο τὸ 500 σελίδων βιβλίο ἀποτελεῖ τὴν ἐξιστόρηση ἐνός ονείρου (χῶρος που λειτουργεῖ με σύμβολα), ἀλλὰ ὅπως ἔλεγε καὶ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας γιὰ τὸ βιβλίο αὐτό, «τὸ ὄνειρο τὸ ἴδιο δὲν εἶναι παρὰ ἕνα σύμβολο».<sup>1639</sup> Στὴν ἀρχὴ τοῦ βιβλίου, ὁ ἀφηγητὴς μας περιγράφει ἕνα προφητικὸ ὄνειρο,<sup>1640</sup> που

<sup>1636</sup> Ο.π., σ. 334.

<sup>1637</sup> Ο.π., σ. 393.

<sup>1638</sup> Παλαμάς, «Τὸ μυθιστόρημα τῆς ἐλληνικῆς ψυχῆς», Ἄπαντα, ΣΤ', ὁ.π., σ. 125-136: 135.

<sup>1639</sup> «C'est un rêve que toute la vie de Yanniri et ce rêve n'est lui-même qu'un symbole!», Jean Psichari, «Deux mots», *Le rêve de Yanniri*, ὁ.π., I-XVI: I.

<sup>1640</sup> «Ἄξαφνα μοῦ φάνηκε πὼς σὲ κείνη τὴ στράτα τὴν ὠραία περπατοῦσα ἐγώ, μόνος. Κοίταξα καὶ μακριὰ μακριὰ εἶδα ξημερώματα· γλυκοχάραζε. Ἔβλεπα ἕνα φῶς πού θεότρελλη χαρὰ μὲ συνεπῆρε καὶ πού ἀγνωστὴ λύπη τὴν καρδιά μου ῥάγισε. Μέσα στὸ φῶς τῆς ἀβγῆς μιὰ κόρη μὲ μάβρα μαλλιὰ χυμένα, πού τῆς σκέπαζαν ὅλη τὴ ῥάχη, σιγὰ σιγὰ βάδιζε κ' ἔσκυβε τὸ κεφάλι· λὲς κ' ἔγερνε λουλούδι νὰ σὲ καλημερίση. Γύρισε, μὲ κοίταξε – τί ματιὰ πού εἶταν ἐκείνη! – καὶ προχώρησε. Ἡ

αποτελεί και το θέμα του βιβλίου, την πορεία του ήρωα που καταλήγει στη Μυρριάνα. Το βιβλίο αυτό λειτουργεί, όπως τα όνειρα, με σύμβολα. Είναι ένα όνειρο που ζητά να ερμηνευθεί. Δεν είναι τυχαίο πως η αναφορά στο όνειρο αυτό γίνεται σε όλα τα κεφάλαια του βιβλίου, υπενθυμίζοντας στον αναγνώστη τη σχέση της αφήγησης με το αρχικό σύμβολο. Η Μυρριάνα, η «παναιώνια Ψυχή τῆς Ρωμισύνης»,<sup>1641</sup> η αγνή ελληνική ψυχή, που ταυτίζεται με την ελληνική γλώσσα, δεσπόζει στο βιβλίο, όπως δεσπόζει και η δημοτική γλώσσα, σαν πηγαίο Leitmotiv. Γιατί, όπως σημειώνεται στο *Ταξίδι μου*, «γλώσσα καὶ πατρίδα εἶναι τὸ ἴδιο».<sup>1642</sup> Γι' αυτό ο Παλαμάς ονόμασε *Τῶνειρο τοῦ Γιαννίρη* «το μυθιστόρημα της ελληνικής ψυχής».<sup>1643</sup>

### 3.4. Ο Ψυχάρης «Tondichter».

Αν και οι βαγκνερικές και μουσικές επιρροές είναι αναμφίβολες στο λογοτεχνικό έργο του Ψυχάρη, δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι αυτές μπορούν να εντοπιστούν και στα γραπτά του. Και στους προλόγους που είδαμε, αλλά και σε επιστολές του Ψυχάρη, είναι εκπεφρασμένη με σαφήνεια η θέση τού συγγραφέα απέναντι στην συνειδητή χρήση λογοτεχνικών εξαγγελτικών μοτίβων. Όπως είδαμε, ο ίδιος ομολογούσε το 1897 πως είχε προσπαθήσει να κάνει μια εφαρμογή του λογοτεχνικού Leitmotiv στη γαλλική νουβέλα του *Jalousie* (*Ζήλια*). Το ίδιο όμως είχε κάνει και στην ελληνική εκδοχή της. Σε επιστολή του προς τον Αργύρη Εφταλιώτη ήδη τον Ιανουάριο του 1891, αναφερόμενος στο διήγημά του «Ζούλια», που δημοσιεύθηκε δύο μήνες αργότερα στο περιοδικό *Εστία*,<sup>1644</sup> ο Ψυχάρης εξηγούσε στον φίλο και συνοδοιπόρο του πως η επανάληψη μιας φράσης στο διήγημα, ήταν ηθελημένη, καθώς ήταν «ένα είδος Leitmotiv»:

«Δὲν εἶναι πουθενὰ κανέννας ἡσυχος, ὀλόφαιδρος τόπος, ἡλιολουσμένος, πὸν νὰ μὴν πονῆ ἢ καρδιά μας». Ναί! τῶχω δυὸ φορές, μιὰ τὸ λέει ὁ Καρλής, μιὰ ὁ Πάλμος· ἀφτὸς ὁ τόπος ὁ ἡλιολουσμένος εἶναι καὶ γιὰ τοὺς δυὸ ὁ θάνατος, γιὰτὶ στὸν τάφο μοναχὰ ἡσυχάζει κ' ἡ ἀγάπη· εἶναι ἓνα εἶδος Leit motiv καὶ γιὰ τοῦτο τῶβαλα δυὸ φορές, ὄχι τρεῖς, στὴν ἀρχὴ μιλῶ γιὰ ἡλιοπερέχυτα περιβόλια·

---

στράτα πήγαινε ἴσια μ' ἓνα νησί, στὸ νησί τέλειωνε, καὶ γιὰ μιᾶς γινόταν ἀφαντῆ. Στὸ νησί εἶταν ἓνα μνήμα, κάτασπρο. Ἡ κόρη μπήκε μέσα ἡσυχὰ. Καὶ κάθισα τότες ἐγὼ ἀπάνω στὸ μνήμα καὶ πιά δὲ μιλοῦσα», Ψυχάρης, *Τῶνειρο τοῦ Γιαννίρη*, ὁ.π., σ. 8.

<sup>1641</sup> Ὁ.π., σ. 502.

<sup>1642</sup> Ψυχάρης, «Δυὸ λόγια», *Τὸ Ταξίδι μου*, Αθήνα, Τυπογραφεῖον Σ.Κ. Βλαστοῦ, 1888, α'.

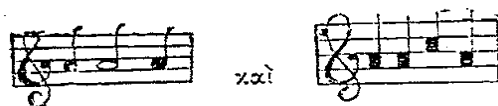
<sup>1643</sup> Παλαμάς, ὁ.π.

<sup>1644</sup> Ψυχάρης, «Ζούλια», *Εστία*, τόμ. τχ. 12 (24.3.1891), σ. 177-184 καὶ τχ. 14 (17.4.1891), σ. 209-215. Το διήγημα δημοσιεύθηκε καὶ στον πρῶτο τόμο ἀπὸ τα *Ρόδα καὶ Μῆλα* (ὁ.π., σ. 181-221). Επίσης το διήγημα ἐκδόθηκε αὐτόνομα στα γαλλικά σε εκατὸ ἀντίτυπα, το 1892 (Jean Psichari, *Jalousie*, Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1892) ἀλλὰ καὶ μαζί με το *Cadeau de nocces* το 1893. Η παραπομπή θα γίνεῖ στον τόμο της *Εστίας*.

τάχατις γιά νά δείξω άπαρχής πώς ήλιο θέλει όλο ή άγάπη κ' ήλιο δέ βρίσκει.<sup>1645</sup>

Από τα συμφραζόμενα της επιστολής φαίνεται πως ο Ψυχάρης απαντούσε σε γράμμα τού Εφταλιώτη, στο οποίο ο επιστήθιος φίλος του τού έκανε γλωσσικά σχόλια για τη «Ζούλια». Σε αυτά θα πρέπει να του επεσήμαινε την τριπλή επανάληψη μιας έκφρασης που αφορούσε τον ήλιο. Ο Ψυχάρης εξηγούσε πως η επανάληψη γινόταν δύο φορές (συμμετρικά, βεβαίως, κατανεμημένη στις δύο ερωτικές ιστορίες που αφηγείται το διήγημα). Για την ακρίβεια, στο διήγημα οι δύο φράσεις έχουν ως εξής: «Δέν είναι, δέν ύπάρχει κανέννας τόπος πουθενά πού νά μήν πονή ή καρδιά, πού νάνασάνη ή ψυχή μας, κανέννας ήσυχος, όλόφαιδρος τόπος, ήλιολουσμένος, πού νά μη μαρτυριοῦμαι;» (σ. 180) και «θαρόρῳ πώς ξανοίγει μπροστά μου κανέννας ήσυχος, όλόφαιδρος τόπος, ήλιολουσμένος, πού δέν πονεί ή καρδιά μου» (σ. 214), δηλαδή δεν πρόκειται ακριβώς για επανάληψη, αλλά για μεταλλαγμένο μοτίβο που συμβολίζει το ίδιο πράγμα, ενώ η τρίτη – στην πραγματικότητα, η πρώτη – έδινε τον τόνο του έργου: «ήλιο θέλει όλο ή άγάπη κ' ήλιο δέ βρίσκει» (σ. 177), όπου ο ήλιος είναι η ζεστασιά της αγάπης, που αναζητούν οι δύο άρρενες πρωταγωνιστές (Καρλής και Πάλμος) και δεν τον βρίσκουν. Ενώ δεν είναι χωρίς σημασία ότι πως και στην «Ζούλια» τού 1891 το τριστανικό μοτίβο ήταν παρόν: «στόν τάφο μονάχα ήσυχάζει ή άγάπη».

Η μουσική αντίληψη της γλώσσας που είχε καθορίσει την γλωσσολογική αλλά και γλωσσική αντίληψη του Ψυχάρη φαίνεται ακόμη και από το γεγονός ότι συχνά μιλώντας για ζητήματα γλωσσολογικά, έδινε παραδείγματα χρησιμοποιώντας πεντάγραμμα. Π.χ., στο κείμενο «Ίστορικά και γλωσσολογικά ζητήματα», που δημοσιεύθηκε το 1902 στον πρώτο από τους επτά τόμους της σειράς *Ρόδα και Μήλα*,<sup>1646</sup> ο Ψυχάρης θέλοντας να δείξει τη διαφορά της εκφοράς του λόγου της νεοελληνικής σε σχέση με την αρχαία ελληνική παρέθετε δύο πεντάγραμμα στο κλειδί του σολ. Στο πρώτο, που απεικόνιζε τον τρόπο τονισμού της νεοελληνικής είχε τρεις νότες στο ίδιο τονικό ύψος (Ia), εκ των οποίων η δεύτερη είχε μεγαλύτερη αξία (τη διπλή) από την πρώτη και την τρίτη (τέταρτο, ήμισυ, τέταρτο), ενώ στο δεύτερο πεντάγραμμα, όπου περιγραφόταν ο τρόπος εκφοράς στην αρχαία εποχή, υπήρχαν τέσσερις νότες ίδιας αξίας (τέταρτα), αλλά διαφορετικού ύψους, Ia, Ia, do, Ia:



Από την έκδοση *Ρόδα και Μήλα*, Α' (1902), σ. 109.

Ο σύγχρονος τονισμός συνίσταται σε μεγαλύτερη διάρκεια παραμονής σε ένα φωνήεν, δηλαδή μεγαλύτερη αξία στη μουσική, ενώ η αρχαία, συνίστατο σε

<sup>1645</sup> Επιστολή με ημερομηνία 24 Ιανουαρίου 1891 (Καρατζάς, Καψωμένος, ό.π., σ. 21-22: 21).

<sup>1646</sup> Ψυχάρης, «Ίστορικά και γλωσσολογικά ζητήματα», *Ρόδα και Μήλα*, Α', Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Έστίας, 1902, σ. 53-165.

υψηλότερο τόνο. Αντίστοιχα λόγια έγραφε και στον φίλο του Αργύρη Εφταλιώτη, ήδη σε επιστολή τής 9<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1892:

[...] άφτός ό τόνος πού βλέπεις και βάζουμε πάνω άπό κάθε λέξη ήταν για τους άρχαίους σά μιá νότα μουσική· ή φωνή άνέβαινε ψηλά με τόν κάθε τόνο



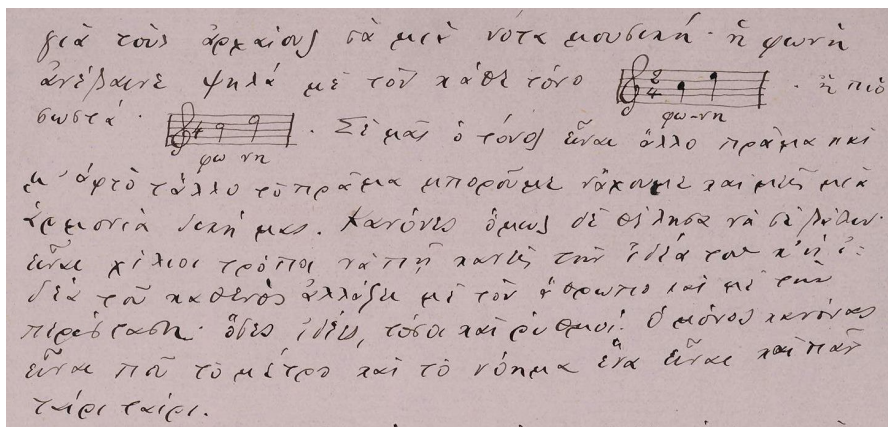
ή πιό σωστά·



Σέ μās ό τόνος είναι άλλο πράμα και μ' άφτό τάλλο τó πράμα μπορούμε νάχουμε και μεϊς μιá άρμονία δική μας.<sup>1647</sup>

Στην συνέχεια της σύντομης αυτής επιστολής, ο Ψυχάρης επεσήμαινε:

Είναι χίλιοι τρόποι νά πη κανεις την ιδέα του κ' ή ιδέα του καθενός αλλάζει με τόν άνθρωπο και με την περίσταση· όσες ιδέες τόσοι και οί ρυθμοί. Ό μόνος κανόνας είναι πώς τó μέτρο και τó νόημα ένα είναι και πών ταίρι ταίρι.<sup>1648</sup>



Αρχείο Ψυχάρη, Φάκελος Αλληλογραφίας 127, έγγραφο 3 verso.

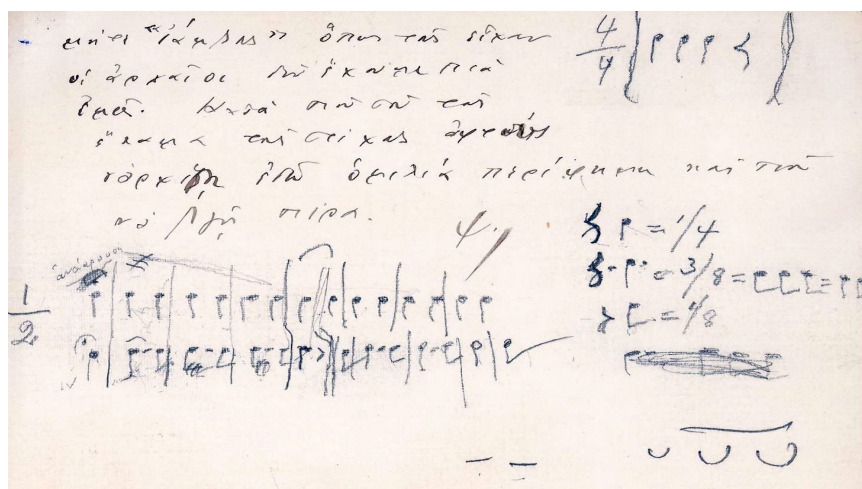
Για να μας θυμίσει την έννοια του Leitmotiv με την σημασία της «ομιλίας», της

<sup>1647</sup> Αρχείο Ψυχάρη, Φάκελος Αλληλογραφίας 127, έγγραφο 3 verso. Η επιστολή δημοσιεύεται και στο Καρατζάς, Καψωμένος, ό.π., σ. 37.

<sup>1648</sup> Ό.π., σ. 37-38.

ιδιογλωσσίας, της διαφορετικής δηλαδή από τον κάθε άνθρωπο χρήσης του λόγου κατά την διάκριση του Saussure. Μόνο που η επισήμανση πως το μέτρο και το νόημα πάνε μαζί, δηλαδή η μουσική της λέξης και το διανοητικό της περιεχόμενο (ή γλωσσολογικώς: το σημαινόμενο και το σημαίνον) φέρνει την αναφορά κοντά στον Wagner (ο οποίος προσπάθησε στα μουσικά του δράματα να ενώσει τη μουσική με την ποίηση). Αυτός είναι ο μόνος κανόνας της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας: μορφή και περιεχόμενο να πηγαίνουν «ταίρι ταίρι», όπως στα βαγκνερικό μουσικά δράματα.

Αλλά και σε άλλη επιστολή της 29<sup>ης</sup> Ιουλίου 1899, μιλώντας για ζητήματα μετρικής, ο Ψυχάρης σημείωνε την διάρκεια των μετρικών ποδών όχι με τα σημάδια του μακρού και βραχέως αλλά και πάλι με νότες:



Αρχεῖο Ψυχάρη, Φάκελος Αλληλογραφίας 134, ἔγγραφο 61 verso.

Ἡ ζωὴ του Ψυχάρη ἦταν γεμάτη μουσικὴ. Καὶ πρὶν ἀκόμη γνωρίσει τὴ δευτέρα σύζυγό του, τὴν κατὰ 37 χρόνια νεώτερή του πιανίστα καὶ συνθέτρια, Irène Baume, (μαθήτρια του d'Indy καὶ μετέπειτα δασκάλα στη Schola Cantorum) με τὴν ὁποία παντρεύτηκε τὸ 1913, ὁ Ψυχάρης διατηροῦσε ἀλληλογραφία, μεταξύ ἄλλων, με τοὺς Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Paul Dukas καὶ Camille Saint-Saëns, ἡ ὁποία σώζεται στο Ἀρχεῖο του.<sup>1649</sup>

Παρότι στα πρώτα χρόνια τῆς δημιουργίας του ὁ Ψυχάρης εἶχε μιὰ ἰδιαίτερη σχέση με τὸν Τριστάνο, υπήρχε καὶ ἄλλο ἓνα βαγκνερικό ἔργο που ξεχώριζε, ὁ *Lohengrin*. Ἐναν χρόνο πρὶν τὸν θάνατό του, ὁ Ψυχάρης ἔλαβε, ὡς δῶρο ἀπὸ ἓξι μαθητὲς του στη Σορβόνη με ἀφορμὴ τὴν ἀποχώρησή του ἀπὸ τὴν διδασκαλία, τὸ βιβλίο τοῦ Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* (Paris, 1886), συνοδευόμενο με μιὰ μακροσκελὴ ἀφιέρωση, στὴν ὁποία ἐπισημαινόταν ἡ πρόωμη ἐπιρροή του Wagner στὸν Ψυχάρη, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῆς, που ἦταν ὁ δάσκαλός τους νὰ γίνῃ ἓνας «Λοεγγρῖνος τῆς ἰδέας» (οἱ υπογραμμίσεις δικές μου):

<sup>1649</sup> Οἱ ἐπιστολές αὐτές, καθὼς καὶ ἡ γενικότερη σχέση του Ψυχάρη με τὴ μουσικὴ πέραν του βαγκνερισμοῦ θα ἀποτελέσει ἀντικείμενο ξεχωριστῆς μελέτης μου.

Διαλέξαμε βιβλίο που θα αρρούμε πώς δὲ νὰ σοῦ εἶναι δυσάρεστο. Εἶναι τὸ γνωστὸ καὶ μελετημένο ἔργο που ἕνας μεγάλος μουσικογράφος τῆς Γαλλίας, ὁ Ad. Jullien, ἀφιέρωσε στὴ δράση τοῦ Wagner. Ὁ Wagner! Τὸ ξαίρουμε πὼς ὅταν εἴσουν ἀκόμη νέος, οἱ ὄπερες ἐκεῖνες οἱ μαγεφτικές χαδέβανε τὰ ποιητικὰ τὰ ὄνειρά σου. Ἔτσι τὸ κατόρθωσες Πατέρα, νὰ μᾶς βγῆς καὶ σὺ κατόπι ἕνας πρόμαχος τῆς Ἀλήθειας, τῆς Δικαιοσύνης, ἕνας στρατιώτης, ἕνας Λοεγγρίνος τῆς Ἰδέας.<sup>1650</sup>

Ἐναν χρόνο αργότερα (τον Ιούλιο του 1920), η δεύτερη σύζυγός του του ἔγραφε σε ἐπιστολὴ τῆς πῶς θα πήγαινε νὰ δει τον *Lohengrin* καὶ θα τον σκεφτόταν,<sup>1651</sup> ἐνῶ τον Αύγουστο τῆς ἴδιας χρονιάς, ὁ Ψυχάρης εἶχε παραγγεῖλει ἕνα κάρδο που ἀπεικόνιζε τον *Lohengrin*, ὅπως μαρτυρᾷ σχετικὸ ἔγγραφο ἀπὸ το ἀτελιέ του Lucien Crozet.<sup>1652</sup>

Ἡ σχέση του Ψυχάρη με τον Wagner εἶχε πάρα πολλές διαστάσεις. Λογοτεχνικές (σε ζητήματα θεμάτων καὶ δομῆς), γλωσσολογικές (ὡς πρὸς τὴν διαμόρφωση των θέσεων του γιὰ το γλωσσικό), καὶ προσωπικές (στὴν δική του θεώρηση του ἔρωτα καὶ του θανάτου). Εἶχε ὅμως, ὅπως φαίνεται, μιὰ ἀκόμη διάσταση. Ἀπὸ μιὰ ἐρευνητικὰ ἀναξιοποίητη, ἀκόμη, ἐπιστολὴ τοῦ 1889, συνάγεται πῶς ὁ Ψυχάρης εἶχε συνθέσει ὁ ἴδιος μουσική, ἡ ὁποία θα πρέπει νὰ ἦταν ἐπηρεασμένη ἀπὸ τον Wagner, καθὼς σύμφωνα με τὴν δικό του χαρακτηρισμό, ἡ «επανέκθεσή τῆς ἦταν γεμάτη βαγκνεριανισμό».<sup>1653</sup>

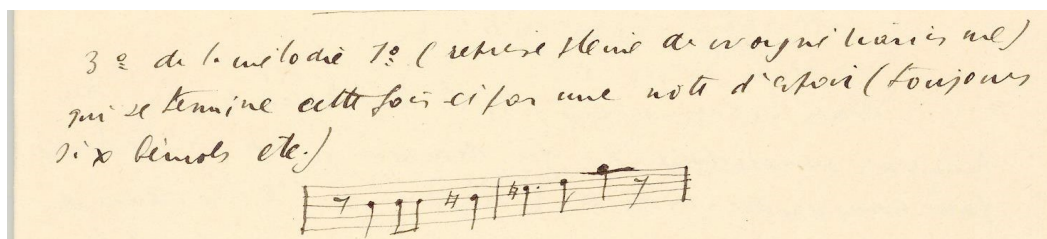
---

<sup>1650</sup> Ἡ ἀφιέρωση βρῖσκεται στὴν κενὴ σελίδα που ὑπάρχει ἀντικριστὰ ἀπὸ τὴν σελίδα τίτλου τοῦ βιβλίου καὶ φέρει ἡμερομηνία: «Κεριακὴ 15 τοῦ Γιούλη 1928». Ὁ Πάβλος Κωνσταντινίδης εἶναι ἐκεῖνος που γράφει καὶ υπογράφει ἐκ μέρους των υπολοίπων πέντε μαθητῶν (κα. Grandjean, Μαριάνθη Μαβροειδῆ, J. de Kolonrat, Θόδωρος Γεωργιάδης, R. Reutz) τὴν ἀφιέρωση αὐτή. Ὁ τόμος φυλάσσεται στὴν Μπενάκειο Βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς, στὴ Συλλογὴ Ψυχάρη (ΨΥΧ20240). Σχετικὴ μελέτη γιὰ τὴν σχέση του Ψυχάρη με τον Wagner ετοιμάζει ἡ Ἡρῶ Κατσιώτη, ὅπως ἔχει προδημοσιεύσει στὴν σελίδα τῆς στὴν Academia («Ὁ Λοεγγρίνος τῆς Ἰδέας" καὶ ὁ "ἀληθινὸς ἀφτοκράτορας τῆς Γερμανίας": Ψυχάρης καὶ Βάγκνερ»). Ἀπὸ τὴν σχετικὴ περίληψη τοῦ κειμένου που δεν ἔχει ἀκόμη ολοκληρωθεῖ, λίγα μόνο στοιχεῖα φαίνεται νὰ συμπίπτουν με ὅσα παρουσιάζονται στὴν παρούσα μελέτη, κυρίως μαρτυρίες που ἀφοροῦν τον θαυμασμό του Ψυχάρη γιὰ τον Γερμανὸ συνθέτη ἐνῶ δεν φαίνεται νὰ γίνεται κάποια νύξη σχετικά με τὴν ἐπιρροή του Wagner στὴν λογοτεχνικὴ δημιουργία ἢ τις ἀπόψεις γιὰ τὴ γλώσσα του Ψυχάρη.

<sup>1651</sup> «Mardi, 9 Juillet 1929, [...] Je vais jeudi soir à *Lohengrin*. Je penserai à toi [...]». Ἀρχεῖο Ψυχάρη, (II) Ἀλληλογραφία, φάκελος 81, υποφάκελος 2, ἐπιστολὴ 44.

<sup>1652</sup> Ἀρχεῖο Ψυχάρη, (II) Ἀλληλογραφία, φάκελος 22, ἐπιστολὴ 45.

<sup>1653</sup> Ἐπιστολὴ τοῦ Ψυχάρη, με ἡμερομηνία 20 Σεπτεμβρίου 1889, ἀπὸ το Perros Guirec (Côtes du Nord), Ἀρχεῖο Ψυχάρη, (II) Ἀλληλογραφία, φάκελος 124, ἐπιστολὴ 36. Ἡ ἐπιστολὴ αὐτή, καθὼς καὶ πλήθος ἄλλων που σχετίζονται με τὴ μουσικὴ θα ἀξιοποιηθοῦν σε ἐκτενέστερη μελέτη γιὰ τὸ ζήτημα αὐτό.



Απόσπασμα επιστολής του Ψυχάρη (Αλληλογραφία, φάκελος 124, επιστολή 36).

\*\*\*

Ο Thomas Mann, το έργο του οποίου έχει σχετιστεί με τον Wagner όσο ίσως κανενός άλλου μοντέρνου συγγραφέα, έλεγε πως το Leitmotiv αποτελεί «τη μαγική συνταγή που λειτουργεί αμφίδρομα και συνδέει το παρελθόν με το μέλλον, το μέλλον με το παρελθόν».<sup>1654</sup> Πολλά χρόνια πριν τον Γερμανό συγγραφέα, δύο σημαντικές λογοτεχνικές μορφές της Ελλάδας, ο Βιζυηνός και ο Ψυχάρης, εφάρμοσαν (ο πρώτος στην καθαρεύουσα και ο δεύτερος στη δημοτική), τη μαγική αυτή συνταγή στα έργα τους με τρόπο απολύτως συνειδητό, καθώς και οι δύο ήταν κάτι πολύ περισσότερο από λογοτέχνες. Με σπουδές στην Ψυχολογία ο πρώτος και στη Γλωσσολογία ο δεύτερος – δύο γνωστικά πεδία που λειτουργούν σε μεγάλο βαθμό με την χρήση των συμβόλων – ο Βιζυηνός και ο Ψυχάρης αξιοποίησαν το βαγκνερικό παράδειγμα με τρόπο θαυμαστό. Γιατί και οι δύο αφομοίωσαν την ιδέα που δανείστηκαν από έναν μουσικό, τόσο καλά, που, εκατό και πλέον χρόνια μετά, κανείς να μην έχει αντιληφθεί πως οι δύο αυτοί συγγραφείς έγραφαν στην πραγματικότητα παρτιτούρες. Ενώ ο Ψυχάρης έκρυβε κάτω από αυτές τις παρτιτούρες το όραμά του για τη γλώσσα.

<sup>1654</sup> Στην εισαγωγή της αγγλικής έκδοσης του *Μαγικού Βουνού* (1939), η πληροφορία από το Furness, ό.π., σ. 22.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. Η επιρροή στους συνθέτες.

Παρότι ο βαγκνερισμός ως μουσικό και αισθητικό φαινόμενο ξεπερνάει, όπως είπαμε, κατά πολύ τον χώρο της μουσικής δημιουργίας και πράξης, η επιρροή του Wagner στην ίδια τη μουσική σύνθεση, στους ίδιους τους συνθέτες αποτελεί, χωρίς αμφιβολία, μια σημαντικότερη, αν όχι την πιο σημαντική έκφραση του βαγκνερισμού. Σχετικά με τον ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα η έρευνα πάνω σε αυτό το θέμα είναι αρκετά δυσχερής καθώς συχνά υπάρχουν δευτερογενείς πληροφορίες για βαγκνερική επιρροή, χωρίς όμως να υπάρχουν τα ίδια τα έργα, έτσι ώστε να μπορούμε να διαπιστώσουμε τί ακριβώς ήταν αυτό που θεωρούνταν βαγκνερισμός τότε και γιατί. Στις περιπτώσεις που τα έργα ή κάποια έργα έχουν σωθεί, η σύγκριση αυτή είναι βεβαίως εφικτή και έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να συγκριθεί αυτό που θεωρούνταν τότε βαγκνερισμός και αυτό που καθιερώθηκε αργότερα να θεωρείται ως βαγκνερική επιρροή. Στην παρούσα μελέτη, η οποία δεν έχει χαρακτήρα συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης, θα επισημανθούν πέντε περιπτώσεις συνθετών των οποίων η σχέση με τον Wagner ήταν κάτι που είχε γίνει αντιληπτό και είχε σχολιαστεί και στην εποχή τους. Ενώ συνθέτες των οποίων το όνομα έχει σήμερα συνδεθεί με τον βαγκνερισμό, αλλά την εποχή εκείνη δεν έχει εντοπιστεί κάποια σχετική αναφορά, όπως, π.χ., ο Δημήτριος Λιάλιος, δεν θα μας απασχολήσουν εδώ.

### 1. Τάκης Μπέτσος, ένας άγνωστος βαγκνεριστής.

Την Άνοιξη του 1887 σε μια από τις εβδομαδιαίες συναυλίες τού Παρνασσού παρουσιάστηκε ένα πρωτότυπο εμβατήριο για πλήρη ορχήστρα που υπέγραφε ο νεαρός συνθέτης Τάκης Μπέτσος, ένα έργο που σήμερα, προς το παρόν, λανθάνει. Σύμφωνα με την κριτική της *Εβδομάδος* το έργο αυτό «ἐνεῖχε τι τὸ Βαγκνερικὸν καὶ ἀνεμίμησε τὸ ἐμβατήριον τῶν *Ταρχάουζερ*».<sup>1655</sup> Ὅπως φαίνεται η ανάμνηση αυτή θα πρέπει να ήταν αρκετά έντονη, καθώς ο ανώνυμος κριτικός συνέχιζε θυμίζοντας πως σε κανένα κλάδο της τέχνης δεν είναι δυνατόν ο δημιουργός να αποφύγει «ξενικὰς ἐπηρείας», και ταυτόχρονα επεσήμαινε ότι «τὸ πρωτόλειον τοῦ νεαροῦ συνθέτου ἤρκεσε νὰ ἀποδείξη καὶ τούτου τὸ καλλιτεχνικὸν χάρισμα»,<sup>1656</sup> κάτι για το οποίο ο κριτικός συνέχαιρε τον συνθέτη και συνιστούσε περαιτέρω μελέτη για την δημιουργία «τελείων ἔργων». Διαβάζοντας κανείς την κριτική της *Εβδομάδος* έχει την αίσθηση ότι ο αρθρογράφος αντιμετώπισε με επιείκεια και καλή διάθεση την προσπάθεια του νεαρού συνθέτη, η οποία ως βασικό της χαρακτηριστικό είχε την σαφή αναφορά στον βαγκνερικό *Tannhäuser*, ένα έργο το οποίο ακουγόταν στις αθηναϊκές πλατείες και

<sup>1655</sup> «Ἡ μουσική παρ' ἡμῖν», *Εβδομάς* 8 (21.3.1887), σ. 2-3: 3.

<sup>1656</sup> Ο.π.



αίθουσες συναυλιών, όπως είδαμε, πάρα πολύ συχνά.

Λιγότερο καλοπροαίρετη και επιεικής ήταν η κριτική της *Ακροπόλεως* για το επηρεασμένο από τον Wagner εμβατήριο του Τάκη Μπέτσου:

Τὸ θριαμβευτικὸν ἔμβατήριον τοῦ νεαροῦ Μπέτσου ὑπῆρξεν ἀτυχές. Οὔτε ἡ σύνθεσις ἀλλ' οὔτε καὶ ἡ ἐκτέλεσις ὑπῆρξαν εὐάρεστα. Ὁ νέος ἐμφορούμενος ἰσχυρᾶς δόσεως φιλοδοξίας καὶ μαγευθεὶς ὑπὸ τῆς βαγνερείου μούσης, ἐπελάβετο ἔργον πολλῶ ἀνωτέρου τῶν δυνάμεων αὐτοῦ. Ἡ σύνθεσις οὔτε ἀπέβη μουσικὸν ριψοκινδύνευμα. Δὲν ὑπάρχει ἡ ἐσωτερικὴ ἐκείνη ἐνότης, ἡ αὐστηρὰ αἰσθητικὴ τέχνη, τὸ χυτὸν ἐκεῖνο, ὅπερ χαρακτηρίζει τὰ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα [...].<sup>1657</sup>

Το δημοσίευμα έκλεινε με την εξήγηση ότι ο ρόλος της κριτικής δεν είναι μόνο να ενθαρρύνει, αλλά και να επικρίνει, και συμβούλευε τον νεαρό συνθέτη να ακολουθήσει το παράδειγμα του δασκάλου του, που δεν ήταν άλλος από τον «κ. Λαμπελέτ, οὐ αὐ συνθέσεις ἐν τῇ ἀπλότητι καὶ χάρητι αὐτῶν εἶνε ἀληθῆ καλλιτεχνήματα».<sup>1658</sup>

Ο Τάκης Μπέτσος, γεννημένος στην Αθήνα γύρω στα 1870,<sup>1659</sup> ήταν γιος τῆς ποιήτριας Μαργιέτας Μπέτσου, γνωστής στον χώρο της φιλολογίας και από τα άρθρα της και, κυριότερα, τα ποιήματά της. Η σχέση του Τάκη με την μουσική ξεκίνησε ήδη από την παιδική του ηλικία και ενθαρρύνθηκε ιδιαίτερα από τη μητέρα του, η οποία είχε αναλάβει εξ ολοκλήρου τη μόρφωσή του καθώς χήρεψε πολύ νωρίς. Σύμφωνα με σχετικό δημοσίευμα της *Ποικίλης Στοᾶς*, ο Τάκης Μπέτσος συνέθεσε το πρώτο του έργο σε ηλικία 12 ετών, ενώ σύντομα άρχισε να παρουσιάζει τις συνθέσεις του στο ευρύ κοινό, αποσπώντας «τὰ συγχαρητήρια τῶν διδασκάλων του καὶ δὴ διακεκριμένων ξένων».<sup>1660</sup> Τα στοιχεία που διαθέτουμε για τις μουσικές του σπουδές είναι πολύ περιορισμένα. Εκτός από την παραπάνω αναφορά για την μαθητεία του δίπλα στον Λαμπελέτ (τον Ναπολέοντα), ξέρουμε ότι τουλάχιστον για ένα έτος – το έτος της συναυλίας του Παρνασσού – ο Μπέτσος βρέθηκε στο Ωδείο Αθηνών (όπου και πιθανόν να γνώρισε τον Λαμπελέτ, καθώς την εποχή εκείνη ο Κερκυραῖος συνθέτης δίδασκε σε αυτό το ίδρυμα). Σύμφωνα με την εγγραφή του στο Ωδείο,<sup>1661</sup> ο Μπέτσος το 1886 ήταν 17 ετών, Αθηναῖος και μουσικός στο επάγγελμα, κάτι που δεν θα έπρεπε να μας εντυπωσιάζει, καθώς όπως είδαμε από το δημοσίευμα της *Ποικίλης Στοᾶς* ο Μπέτσος πειραματιζόταν με τη σύνθεση από τα 12 του χρόνια. Στο ίδιο αυτό δημοσίευμα υπάρχει και μια εικόνα του συνθέτη καθώς και το σύντομο χορευτικό του έργο *Gavotte all' antico*, pour piano, op. 83. Ο αύξων αριθμός σύνθεσης δηλώνει ότι ο

<sup>1657</sup> Φ., «Ἐν τῷ Παρνασσῷ», *Ἀκρόπολις*, 23.4.1887.

<sup>1658</sup> Ο.π.

<sup>1659</sup> Η χρονολογία γέννησης συνάγεται από την εγγραφή του στην τάξη της Ωδικής στο Ωδείο Αθηνών το 1886-7 οπότε δήλωνε 17 ετών, μουσικός στο επάγγελμα και τόπο καταγωγῆς την Αθήνα (βλ. Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α').

<sup>1660</sup> «Ἀπὸ τὸν μουσικὸν κόσμον», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοᾶ*, Ἐθνικὴ Εἰκονογραφημένη Ἐπετηρὶς, Περίοδος Β', Ἔτος ΙΔ', Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1899, σ. 570-571.

<sup>1661</sup> Μαθητολόγιο Ἀρρένων Α' (Ἀρχεῖο Ωδείου Αθηνών).

Μπέτσος ήταν ένας πράγματι παραγωγικός συνθέτης. Σημειωτέον ότι στο καλογραμμένο αυτό έργο δεν διακρίνονται, πιθανόν και λόγω του είδους στο οποίο ανήκει (χορευτική μουσική σαλονιού), ίχνη βαγκνερισμού.

Σε κάθε περίπτωση, το σημαντικό στοιχείο σχετικά με τον βαγκνερισμό τού συνθέτη αυτού είναι ότι, σύμφωνα τουλάχιστον με τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, ο Μπέτσος, μέχρι την εποχή που συνέθεσε το έργο στο οποίο εντοπίστηκαν βαγκνερικές επιρροές, ζούσε στην Αθήνα. Δεν σπούδασε στο εξωτερικό και πιθανόν να μην είχε καν ταξιδέψει, γεγονός που σημαίνει ότι η επιρροή του Wagner ήταν κάτι που συντελέστηκε στην ελληνική πρωτεύουσα, στο πλαίσιο των ιδιαίτερων σπουδών του, ή στο πλαίσιο των σπουδών του στο Ωδείο Αθηνών και στο βαθμό που η μουσική ζωή της Αθήνας τού έδινε την δυνατότητα να γνωρίσει τη μουσική του Wagner.

Ο Τάκης Μπέτσος δεν θα πρέπει να αποτέλεσε μια μοναδική περίπτωση άγνωστου βαγκνεριστή συνθέτη. Η μουσική ζωή της Αθήνας της εποχής εκείνης είχε δώσει σε πολλούς νέους φερέλπιδες μουσικούς την δυνατότητα να συνθέσουν περισσότερο ή λιγότερο σημαντικά έργα, επηρεασμένα από την μουσική γλώσσα του Wagner.

## 2. Ο Δημήτριος Λάλλας, ο «πεφιλημένος μαθητής του Βάγνερ».

Όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, ο Μεγαροβίτης Δημήτριος Λάλλας, είχε ζήσει, μαθητεύσει και συνεργαστεί με τον Richard Wagner κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του ανεβάσματος της *Τετραλογίας* στο Bayreuth, που έλαβε χώρα το καλοκαίρι του 1876, ως μέλος της περίφημης «Nibelungen Kanzelei». Η βασική ευθύνη του ήταν να αντιγράψει ή και να συμπληρώνει παρτιτούρες του Wagner. Και μόνο η διετής αυτή ενασχόληση με το πρωτογενές βαγκνερικό υλικό, αλλά και η καθημερινή επαφή με τον ίδιο τον συνθέτη, δεν θα μπορούσε παρά να αφήσει τα ίχνη του στην μουσική γλώσσα του συνθέτη Λάλλα.

Όπως επίσης είδαμε, ο Λάλλας επέστρεψε οριστικά στην πατρίδα του, κάποια στιγμή μετά το 1876 (ή πιθανότερα, κατά τη γνώμη μου, μετά το 1882 και την παράσταση του *Parsifal*). Μετά από μια σύντομη παραμονή στην Κωνσταντινούπολη, ο Λάλλας εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου δραστηριοποιούνταν ως μουσικοπαιδαγωγός, αλλά και συνθέτης. Την εποχή εκείνη είχε ήδη γίνει γνωστή η ιδιαίτερη σχέση του με τον Wagner. Το φθινόπωρο του 1888 βρήκε τον Δημήτριο Λάλλα στην Αθήνα. Σύμφωνα με δημοσίευμα της αθηναϊκής εφημερίδας *Ἀκρόπολις*, ο Λάλλας επρόκειτο να «διέλθῃ τὸν χειμῶνα ἐνταῦθα»,<sup>1662</sup> ερχόμενος από το Βιτώλιο, δηλαδή το Μοναστήρι, την ιδιαίτερη πατρίδα του, την οποία επισκεπτόταν συχνά. Το δημοσίευμα χαρακτήριζε τον Λάλλα ως έναν «ἐκ τῶν θερμότερων φιλοπατρίδων μακεδόνων», ενώ δεν παρέλειπε να αναφέρει ότι διατέλεσε «πεφιλημένος μαθητής τοῦ Βάγνερ» και «κατ' ἐξοχὴν συνθέτης εὐδόκιμος».<sup>1663</sup> Αν και δεν γνωρίζουμε αν τελικώς ο Λάλλας πέρασε τον χειμῶνα του στην ελληνική πρωτεύουσα, το βέβαιο είναι ότι την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1888 (π. ημ.) «ῶραιότατον ἔμβατήριον ἤκουσαν [...] πρὸ τῶν Ἀνακτόρων ἐκτελούμενον ὑπὸ τῆς τοῦ κ. Σάϊλερ μουσικῆς τῆς φρουρᾶς ὅσοι παρευρέθησαν ἐκεῖ. Ἦτο τὸ Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον, τὸ ὁποῖον συνέθεσεν ὁ Ἕλληνας μουσικὸς κ. Δ. Λάλλας».<sup>1664</sup> Όπως φαίνεται από τη συνέχεια του δημοσιεύματος το ἔργο επρόκειτο να παιχτεί στους εορτασμούς της 25ετηρίδος του βασιλέως Γεωργίου, που είχαν λάβει μέρος λίγες μέρες πριν, αλλά «δι' ἔλλειψιν χρόνου δὲν ἠδυνήθη νὰ μάθῃ καὶ ἐκτελέσῃ κατὰ τὰς ἐορτὰς τῆς εἰκοσιπενταετηρίδος ἢ τοῦ κ. Σάϊλερ μουσικῆς».<sup>1665</sup>

Το ενδιαφέρον και η ενασχόληση του Λάλλα με τα ζητήματα που αφορούσαν την πολιτική κατάσταση της πατρίδας του (η γενέτειρά του το Μοναστήρι, αλλά και η Θεσσαλονίκη όπου ἔζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του βρίσκονταν τότε υπό οθωμανική κατοχή) είναι κάτι που δεν έχει προσεχθεί όσο θα ἔπρεπε. «Ολίγοι γνωρίζουν τὸν θερμὸν καὶ ἀγνὸν πατριωτισμὸν τοῦ ἀειμνήστου Λάλλα», σημειώνει στη νεκρολογία του ο φίλος του Σαγιαξής.<sup>1666</sup> Ο Λάλλας ανέπτυξε έντονη πατριωτική

<sup>1662</sup> «Ἀφίξεις», *Ἀκρόπολις*, 26.9.1888.

<sup>1663</sup> Ο.π.

<sup>1664</sup> «Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον», *Εφημερίς*, 1.11.1888.

<sup>1665</sup> Ο.π.

<sup>1666</sup> Σαγιαξής, *ό.π.* Η φροντίδα και αγάπη του Λάλλα για την πατρίδα του πιθανόν να ευθύνεται, κατά μία έννοια, και για τον θάνατό του, ο οποίος τον βρήκε στο Μοναστήρι, όπου είχε ταξιδέψει από την Θεσσαλονίκη, όπου διέμενε τότε, για να συλλέξει δημοτικά τραγούδια. Βλ. *Φῶς* (Θεσσαλονίκης),

δράση, ενώ σύμφωνα τουλάχιστον με μια πληροφορία, χάρισε την περιουσία του στον Μακεδονικό αγώνα. Η ευαισθητοποίησή του αυτή, που όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, τον απασχολούσε και στις συζητήσεις του με τον Wagner, ήταν κάτι που είχε φανεί και στο συνθετικό του έργο. Εκτός από το *Μακεδονικόν Έμβατήριον* που παίχτηκε στην Αθήνα το 1888 (αλλά πιθανόν να χρονολογείται από την εποχή της μαθητείας του στο Μόναχο),<sup>1667</sup> ο Λάλλας συνέθεσε αργότερα, το 1906, και τον *Μακεδονικό Παιάνα*, ένα έργο που επρόκειτο να παρουσιαστεί στους Μεσολυμπιακούς Αγώνες του 1906. Σε αυτήν την προσπάθεια σημαίνοντα ρόλο είχε παίξει και ο Ίων Δραγούμης, όπως αποκαλύπτεται από την μεταξύ του Δραγούμη και του Λάλλα αλληλογραφία.<sup>1668</sup> Δεν είναι γνωστό αν ο Δραγούμης ήταν εκείνος που είχε παροτρύνει τον Λάλλα να συνθέσει κάποιο μουσικό έργο για τον Μακεδονικό Αγώνα ή όχι, αλλά το βέβαιο είναι πως ο ένθερμος πατριώτης επιθυμούσε να παιχτεί ο *Μακεδονικός Παιάν* του Λάλλα στους Μεσολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας του 1906, έτσι ώστε να προβληθεί σε διεθνές επίπεδο το μακεδονικό ζήτημα. Σε επιστολή του προς τον πατέρα του σημείωνε: «Δέν θά ἦτο ἄσκοπον νὰ ἐγένετο μακεδονική ἐορτή κατὰ τοὺς Ἀγῶνας. Καὶ οἱ συνηγμένοι Ἕλληνες καὶ οἱ ξένοι θὰ ἔβλεπον ὅτι ἐν πάσῃ περιστάσει συμπάσχομεν κ' συναισθανόμεθα μετὰ τῆς Μακεδονίας».<sup>1669</sup>

Ο Λάλλας έστειλε τον Φεβρουάριο του 1906 το μοναδικό χειρόγραφο της σύνθεσης αυτής στον Δραγούμη που βρισκόταν τότε στο Δεδεαγάτς (τη σημερινή Αλεξανδρούπολη), συνοδεύοντάς την με μια επιστολή – τη μοναδική αυτόγραφη επιστολή του που σώζεται μέχρι σήμερα – στην οποία εξηγούσε την μεγάλη του επιθυμία ο Καίσαρης που θα παραλάμβανε το έργο να φροντίσει να το μελετήσει καλά, «καθόσον τὸ ἔργον τυγχάνει ὀλίγον περίπλοκον», όπως σημείωνε, και δεν θα ήθελε να «ἐντροπιάσ[η] τὴν φιλάτην πατρίδα [τους] καὶ τοὺς Μακεδόνας»,<sup>1670</sup> αν δεν παρουσιαζόταν παιγμένο καλά. Τελικώς ο «Μακεδονικός Παιάνας» δεν παίχτηκε στους Μεσολυμπιακούς Αγώνες του 1906 (πιθανόν τα χρονικά περιθώρια να μην το επέτρεψαν, έτσι ώστε να γίνει η σωστή προετοιμασία), αλλά παρουσιάστηκε έναν χρόνο αργότερα, σε χορό υπέρ της Μακεδονικής Περιθάλψεως, που δόθηκε στη Στρατιωτική Λέσχη Αθηνών.

Από τα δημοσιεύματα του αθηναϊκού Τύπου μαθαίνουμε ότι επρόκειτο για έναν «θύριον ἐμπνευσμένον, ὅπου ὁ λυρισμὸς καὶ ἡ περιπάθεια τῶν τυχῶν τῆς δοκιμαζομένης πατρίδος του, πλέκεται εἰς φράσεις βαγνερείου ὕφους».<sup>1671</sup> Ο λόγος για

---

29.5.1955. Βλ. και Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Δημήτριος Λάλλας (1844-1911) και ο Μακεδονικός Αγώνας. Από το *Μακεδονικόν Έμβατήριον* στον *Μακεδονικό Παιάνα*», Ανακοίνωση στη Δεύτερη Μουσικολογική Ημερίδα της Φιλαρμονικής Εταιρείας «Μάντζαρος», (Κέρκυρα, 22.5.2016), διαθέσιμο ηλεκτρονικά στην σελίδα: [www.academia.edu/25728796/Ο\\_Δημήτριος\\_Λάλλας\\_1844-1911\\_και\\_ο\\_Μακεδονικός\\_Αγώνας.\\_Από\\_το\\_Μακεδονικόν\\_Έμβατήριον\\_στον\\_Μακεδονικό\\_Παιάνα](http://www.academia.edu/25728796/Ο_Δημήτριος_Λάλλας_1844-1911_και_ο_Μακεδονικός_Αγώνας._Από_το_Μακεδονικόν_Έμβατήριον_στον_Μακεδονικό_Παιάνα)).

<sup>1667</sup> Βλ. σχετικά, Στέλλα Κουρμπανά, «Από τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν. Μία συνοδευτική ἐπιστολή σὲ πέντε χειρόγραφες συνθέσεις τοῦ Δημητρίου Λάλλα», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 21-22 (Μάιος-Δεκέμβριος 2015), σ. 60-62.

<sup>1668</sup> Δαλέζιου, ὁ.π.

<sup>1669</sup> Επιστολή του Ίωνος Δραγούμη στον πατέρα του με ημερομηνία 19 Μαρτίου 1906. Δαλέζιου, ὁ.π.

<sup>1670</sup> Βλ. ὁ.π.

<sup>1671</sup> *Οἱ Καιροί*, 23.2.1907.

την επιρροή του Wagner γίνεται πιο συγκεκριμένος, όταν εξηγείται πως

ὁ μουσουργός του, σπουδάσας καὶ ζήσας μακρὰ ἔτη ἐν Γερμανίᾳ καὶ ἐκτραφεὶς εἰς τὴν θρησκείαν τοῦ ἐν Μπαϋρόυτ λατρευομένου θεοῦ, παρήγαγεν, ἐμπνευσθεὶς ἐκ τῶν ἀτυχημάτων τῆς γενέτειράς του ὠραῖον μουσικὸν ἔργον, ἐντελῶς βαγνερικῆς ὑφῆς, ἐνθυμίζον τὸ θαυμάσιον προσίμιον τοῦ *Λόεγκριν* εἰς τὴν ἀρχὴν του, πεποτισμένον διὰ τελείας ἐνορχηστρώσεως καὶ μεγάλης ἐκφράσεως τόνων.<sup>1672</sup>

Ὁ «Μακεδονικὸς Παιάν» λοιπὸν ἦταν μία σύνθεσις μελαγχολικῆ, με ἐντονὴ καὶ σαφὴ βαγνερικὴ ἐπιρροή ἀλλὰ καὶ ἀψογὴ τεχνικῆ. Τί ἦταν ὅμως ἐκεῖνο που τὴν ἔκανε ξεχωριστὴ, ἀξία νὰ αποτελέσει ἀληθινὸ παιάνα γιὰ τὴν Μακεδονία; Ἡ ἐφημερίδα *Αἱ Αἰθῆναι* ἐξηγεί:

Ὁ *Μακεδονικὸς Παιάν*, ἐπιβλητικὸς ἐν τῇ μεγαλοπρεπείᾳ του καὶ θελκτικὸς ἐν τῇ μελωδίᾳ του, προδίδει ἀμέσως πόσον ἔχει ἐπηρεασθῆ ὁ συνθέτης αὐτοῦ ἀπὸ τοῦ Βάγνερ, οὗτινος ὑπῆρξε φίλος καὶ θαυμαστής. Καὶ εἶνε ἀληθῶς ἡ ἐμπνευσις τοῦ ἐνθέρμου πατριώτου ἀνάλογος πρὸς τὴν τέχνην τοῦ ἐμβριθοῦς μουσουργοῦ. Ὁ κ. Λάλλας μὲ τόσην ζωρότητα καὶ μὲ τόσον αἴσθημα ἀποδίδει ὅλας τὰς συγκινήσεις τῆς μακεδονικῆς ψυχῆς, ὥστε καὶ ὁ ψυχρότερος ἀκροατὴς εὐκρινῶς δύναται νὰ παρακολουθήσῃ τὰ ἐλεγεία μὲ τὰ ὁποῖα ἀρχίζει καὶ τὰ ὁποῖα ἐνῶρις συμπνίγουν εὐοίωνα ὄνειρα, ὧν ἡ χαρμόσυνη πραγματοποίησις θαυμασίως συμπλέκεται μὲ τὸν ἐθνικὸν ἡμῶν ὕμνον εἰς τὸν ὁποῖον καταλήγει ὁ *Μακεδονικὸς Παιάν*.<sup>1673</sup>

Ὁ ἐθνικὸς ὕμνος, συνειδητὴ ἀναφορὰ καὶ πραγματικὸ ἐξαγγελτικὸ μοτίβο ἦταν αὐτὸ που συνέδεε ἀρρηκτὰ τὴ μοῖρα τῆς Μακεδονίας με ἐκείνη τῆς υπόλοιπης, τῆς ἀπελευθερωμένης πλέον Ἑλλάδας, υπογραμμίζοντας τὴν ἐλληνικότητα τῆς Μακεδονίας, ἐνῶ ἡ σχέση με τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα υποδηλωνόταν ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν τίτλο, δηλαδή, τὴν ἐπιλογή τῆς ἀρχαιοελληνικῆς λέξης «παιάν». Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι κάποια δημοσιεύματα δὲν παρέλειψαν νὰ υπερτονίσουν αὐτὴν τὴ σύνδεση ἀνάμεσα στὴν Ἀρχαία καὶ τὴ σύγχρονη Ἑλλάδα:

Ὅ,τι πνευματικὸν γεννᾶ ἡ Μακεδονία φέρεται φυσικῶς πρὸς τὴν Ἑλλάδα. Ὁ πολιτισμὸς τῆς Μακεδονίας εἶνε ἐλληνικὸς. Διὰ τῆς ἐλληνικῆς ἀγωγῆς του ὁ συνθέτης τοῦ μοναδικοῦ παιᾶνος Μεγαροβίτης Λάλλας ἔγινε μουσικὸς καὶ ἐγνώρισε τὸν διδάσκαλόν του Βάγνερ.<sup>1674</sup>

Με τὴν περιγραφή του ἔργου αὐτοῦ ἀπὸ τὸν Τύπο τῆς Αἰθῆνας συμφωνοῦσε, ἐν

<sup>1672</sup> *Ο.π.*, 24.3.1907.

<sup>1673</sup> *Αἰθῆναι*, 21.2.1907. Βλ. καὶ *Ἐμπρός*, 24.2.1907: «[...] Μακεδονικὸς Παιάν, ἐν τῷ ὁποίῳ, ὡς ἀστραπῆς λάμψις ἐκθαμβωτικὴ διαλάμπει αἴφνης καὶ ὁ Ἐθνικὸς Ὑμνος, ἦτο ἀντάξιός τῆς χώρας ὑπὲρ ἧς ἐποιήθη».

<sup>1674</sup> *Νέον Ἄστυ*, 22.2.1907.

πολλοί, και ο αυτήκοος μάρτυς της βραδιάς Φίλιππος Δραγούμης, έτσι όπως αποτυπώθηκε στα ημερολόγιά του:

Ἐπαιξαν τὸν παιᾶνα δύο φορές, καὶ ἀλήθεια, εἶναι ὠραιότατος· ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους εἶναι μελαγχολικός· κατ' ἀρχὰς παριστάνει τὴν λυπηρὰν κατάστασιν τῆς Μακεδονίας, αἴφνης ἀκούονται σάλπιγγες ἐξεγείρουσαι πάλιν τὴν συνείδησιν τῶν Ἑλλήνων καὶ εἰς τὸ τέλος συναρμολογεῖ τὴν ἀρχὴν τοῦ ἐθνικοῦ ὕμνου, δηλών οὕτω τὰς ἐλπίδας τοῦ Ἑλληνισμοῦ, καὶ τελειώνει μὲ ἤχους ἐνθουσιασμοῦ. Αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι εἶναι μαθητὴς τοῦ Wagner καὶ θαυμαστὴς τοῦ Beethoven.<sup>1675</sup>

Δυστυχῶς τα σωζόμενα ἔργα του Λάλλα εἶναι ελάχιστα, καθὼς το βασικό corpus των συνθέσεων του χάθηκε, ὅπως εἶπαμε, καθὼς βρισκόταν στον θαλάσσιο δρόμο για τον εκδοτικό οἶκο. Οι σημαντικές αυτές συνθέσεις – στις οποίες θα πρέπει να συμπεριλαμβανόταν και μία ὄπερα, ὅπως εἶδαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο – θα πρέπει να είχαν ἔντονα τα ἴχνη του δασκάλου τοῦ Λάλλα, καθὼς ἄλλωστε και ολόκληρη η ζωή τοῦ τελευταίου εἶχε καθοριστεῖ ἀπὸ τη σχέση του με τον Wagner. Η ἀπάντηση ὁμως σε αυτό το ερώτημα βρίσκεται χαμένη στον βυθὸ της θάλασσας.

---

<sup>1675</sup> Εγγραφή της 20<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1907, Λεωτσάκος, «Δημήτριος Λάλας [...]», ὁ.π., σ. 245.

### 3. Διονύσιος Ροδοθεάτος. Ανάμεσα στην «*Idée fixe*» και το «*Leitmotiv*».

Όταν, τέσσερα έτη μετά την κυκλοφορία τής μονογραφίας της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη για τον Wagner (*Le Théâtre de Bayreuth et la reforme musicale de Richard Wagner*, Φλωρεντία, 1873), ο Λαυρέντιος Βροκίνης (1850-1911) εξέδωσε τα *Βιογραφικά του Σχεδάρια*, είχε απευθυνθεί στον «μυημένο[ν] τ' άπόρρητα τής έπιστήμης ταύτης [= της μουσικής] μυστήρια»,<sup>1676</sup> Διονύσιο Ροδοθεάτο για να σχολιάσει την μελέτη αυτή, ως τον κατεξοχήν αρμόδιο να μιλήσει για το ζήτημα του βαγκνερισμού. Ο Ιθακίσιος συνθέτης Διονύσιος Ροδοθεάτος (1849-1892), είχε ξεκινήσει τις μουσικές του σπουδές στην Κέρκυρα κοντά στον Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο και συνέχισε στην Νάπολη και το Μιλάνο. Όπως έχει επισημανθεί από τον Κώστα Καρδάμη,<sup>1677</sup> την εποχή της παραμονής τού Ροδοθεάτου στο Μιλάνο (δηλαδή γύρω στα 1869-1874), η πρωτεύουσα της Λομβαρδίας είχε αρχίσει να διάκειται πιο φιλικά απέναντι στο έργο του Wagner, ενώ το 1871 έγινε και η πανιταλική πρώτη έργου του (*Lohengrin*) στη Μπολόνια. Εκεί, αλλά και στο Παρίσι, και – κυριότερα στη Βιέννη – όπου βρέθηκε για σπουδές, ο Επτανήσιος συνθέτης θα πρέπει να εξοικειώθηκε με το έργο του Wagner.

Πόσο τυχαίο θα μπορούσε να είναι το γεγονός ότι ο Ροδοθεάτος εμφανίστηκε και πάλι ως ειδήμων του βαγκνερισμού και σε μια έκδοση του 1887 την *Αρμονία και Μελωδία* του Ιωάννη Φουστάνου, για να υποστηρίξει ότι «ό συγγραφεύς έχει εύκρινη και καθαράν ιδέαν περι τού νέου μουσικού συστήματος τού Wagner»;<sup>1678</sup> Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το ενδιαφέρον για τον Wagner ήταν ιδιαίτερος αυξημένο την εποχή εκείνη, και ιδιαίτερος για έναν συνθέτη, όπως ο Ροδοθεάτος, ο οποίος είχε επηρεαστεί από τα νέα συνθετικά ρεύματα, είχε μεγάλη σημασία αυτά που λέγονταν για τον Γερμανό δημιουργό να είναι σωστά, να μη δίδεται λανθασμένη εικόνα για το έργο του. Αν και στο έργο του Ιθακήσιου μουσουργού δεν εντοπίζονται άμεσες αρμονικές ή μελωδικές επιρροές από τον Wagner,<sup>1679</sup> ο Ροδοθεάτος έκλεινε σαφώς προς την «γερμανίζουσα μουσική»,<sup>1680</sup> ενώ τα τρία συμφωνικά έργα που συνέθεσε όσο βρισκόταν στο Μιλάνο (*Atalia*, *Lo Cid*, *Idée Allégorique* – τα δύο πρώτα χαρακτηριζόμενα από τον ίδιο τον συνθέτη ως συμφωνικά ποιήματα, ενώ το τρίτο ως ραψωδία),<sup>1681</sup> τον

<sup>1676</sup> Βροκίνης, ό.π.

<sup>1677</sup> Κώστας Καρδάμης, «Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος και τὰ συμφωνικά έργα του», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 1 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2008), σ. 18-23: 19.

<sup>1678</sup> Φουστάνος, *Αρμονία και Μελωδία*, ό.π., σ. 83.

<sup>1679</sup> Κώστας Καρδάμης, «Greece and Symphonism: The case of Dionysios Rodotheatos through his symphonic poem *Atalia* (for wind band), 1879», στον τόμο *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Κέρκυρα, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, 2010, σ. 111-126: 116.

<sup>1680</sup> Βλ. σχετικά, Κώστας Καρδάμης, «Διονυσίου Ροδοθεάτου, *Oitona* (1876): Ένας κέλτικος μύθος στην Κέρκυρα» στο Ιωάννης Φούλιας - Θεόδωρος Κίτσος (επιμ.), *Αρχαίοι μύθοι και μουσική δημιουργία, Πρακτικά Διατμηματικού Συμποσίου* (Θεσσαλονίκη, 21- 22 Οκτωβρίου 2012), σ. 83-96: 89 (διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στην ιστοσελίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας: [musicology.mus.auth.gr](http://musicology.mus.auth.gr)).

<sup>1681</sup> «*Atalia*, Poema Sinfonico di D. Rodoteato», «*Lo Cid*, Poema Sinfonico di D. Rodoteato» και «*Rapsodie, Idée allégorique*, composée par Denis Rodotheatos», στο Κώστας Καρδάμης, «Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος

τοποθετούν σε έναν συνθετικό χώρο, αν όχι απαραίτητως γερμανικό, πάντως όχι ιταλικό. Η δημιουργία και μόνο του συμφωνικού ποιήματος φέρνει τον συνθέτη στον χώρο της περιγραφικής μουσικής που, καλώς ή κακώς, σε μεγάλο βαθμό ταυτίστηκε με το έργο του Wagner αλλά και του Liszt. Ο τελευταίος ήταν αυτός που είχε προτείνει τον όρο «Συμφωνικό ποίημα» («symphonische Dichtung») για το μουσικό έργο συμφωνικής μουσικής που περιέγραφε με νότες κάτι εξωμουσικό. Αλλά και ο χαρακτηρισμός «ραψωδία» της Αλληγορικής Ιδέας φέρνει αναπότρεπτα στον νου τον δημιουργό των *Ουγγρικών Ραψωδιών*. Ταυτόχρονα, όπως έχει παρατηρήσει ο Χάρης Ξανθουδάκης,<sup>1682</sup> η γαλλική προτίμηση για τα θέματα των συμφωνικών του ποιημάτων (εμπνευσμένα από έργα των Corneille και Racine) – αλλά και ο ίδιος ο τίτλος της «ραψωδίας», *Idée Allégorique*, θα πρόσθετα εγώ – φέρνουν τον Ροδοθεάτο εγγύτερα στην μπερλιόζική ιδέα της «Idée fixe». Αν ο Ροδοθεάτος δεν ήταν θιασώτης της του Wagner σχολής, ήταν οπωσδήποτε οπαδός των νέων τάσεων που εκπροσωπούσε η περιγραφική μουσική, έτσι όπως εκφραζόταν την εποχή εκείνη από τον Berlioz και τον Liszt. Οι τελευταίοι χρησιμοποίησαν στα συμφωνικά τους ποιήματα μουσικά επαναλαμβανόμενα μοτίβα τα οποία είχαν μια λειτουργία που είχε πολλές συγγένειες με το βαγκνερικό Leitmotiv (καθοδηγητικό μοτίβο). Το τελευταίο – όρος που ανήκει στον Wolzogen και που προσπαθεί να ερμηνεύσει αδρότερα τον όρο Grundmotiv (βασικό μοτίβο) που χρησιμοποιούσε ο ίδιος ο Wagner – είναι στην ουσία μια *idée fixe*, η οποία επανέρχεται επίμονα στο έργο, αλλά έχει διαφορετική δομική λειτουργία, εντονότερο συμβολισμό και συνήθως αρκετές παραλλαγές. Παραμένει όμως, στην βάση του, ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο.

Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος βρισκόταν, από την άποψη αυτή, μάλλον εγγύτερα στη μπερλιόζική επεξεργασία του επαναλαμβανόμενου μοτίβου, όμως η πρόταξη των μουσικών μοτίβων του τρίτου μέρους του *Lo Cid* (όπου αναπαριστάται μια σκηνή μάχης) στην χειρόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη,<sup>1683</sup> παραπέμπει άμεσα στην βαγκνερική πρόταξη των μουσικών Leitmotiv. Ο Ροδοθεάτος, όπως και ο Φουστάνος την ίδια εποχή, ακολουθούσε στην ουσία τα νεώτερα μουσικά ρεύματα, στα οποία πρωτοστατούσε ο Wagner, αλλά δεν βρισκόταν μόνος του σε αυτό. Έτσι, όταν ο Ιθακήσιος συνθέτης μιλούσε για την Σχολή του Wagner θα πρέπει να είχε στον νου του την νεώτερη αντίληψη για τη μουσική γλώσσα, στην οποία συμπεριλαμβάνονταν και οι Liszt και Berlioz. Έτσι δεν είναι καθόλου παράξενο που στην επίκρισή του για την προγραμματική σύνθεση του Φουστάνου, όπως θα δούμε και αμέσως παρακάτω, ο αντίπαλός του έβαζε τον Wagner πλάι στον Berlioz. Την εποχή εκείνη οι δύο αυτοί συνθέτες εκπροσωπούσαν την περιγραφική μουσική.

---

και τα συμφωνικά έργα του», *ό.π.*, σ. 21-22. Το κείμενο αυτό συνοδεύουν και φωτογραφίες των εξωφύλλων των χειρόγραφων παρτιτουρών, στις οποίες παρατίθεται και ο πλήρης τίτλος του κάθε έργου (στις σ. 19, 20 και 21 αντιστοίχως).

<sup>1682</sup> Haris Xanthoudakis, «Composers, Trends and the Question of Nationality», *Nineteenth-Century Music Review* 8 (2011), 41-55: 52.

<sup>1683</sup> *Ο.π.*



#### 4. Ο Ιωάννης Φουστάνος, «ἐκδίδει à la Wagner καὶ Berlioz ἐπεξηγηματικούς προλόγους».

Ο Ιωάννης Φουστάνος (1856-1933), ο ιατρός, μουσικοκριτικός και ερασιτέχνης μουσικός από την Σύρο, αποτέλεσε, όπως είδαμε, ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο της πρόσληψης του βαγκνερισμού στην Ελλάδα. Και αυτό όχι μόνο χάρις στα κείμενά του που σχολίαζαν την ιδιαιτερότητα της βαγκνερικής δημιουργίας, αλλά και γιατί στην μουσικολογική του διαμάχη με τον Διονύσιο Κλάδη, σχετικά με την δυνατότητα ή μη της μουσικής να περιγράφει, ο Φουστάνος συνέθεσε ένα έργο περιγραφικής μουσικής προς επίρρωσιν της θέσης του ότι η μουσική μπορεί πράγματι να περιγράψει κάτι εξωμουσικό.

Η πρώτη μορφή αυτού του έργου ήταν, όπως είδαμε και στο τρίτο κεφάλαιο, για ορχήστρα πνευστών, και μπορούμε με αρκετή ασφάλεια να υποθέσουμε ότι οι λόγοι γι' αυτό ήταν πρακτικοί. Ήταν πολύ πιο εύκολο το έργο αυτό να αποδοθεί από την μπάντα της Σχολής Απόρων παιδών που κάθε απόγευμα παιάνιζε στην κεντρική πλατεία της Σύρου, παρά να παρουσιαστεί σε κάποια συναυλία από πλήρη ορχήστρα. Αυτό δεν ήταν ιδιαίτερος συνηθισμένο την εποχή εκείνη στην Σύρο. Έτσι, στις 27 Αυγούστου του 1888 έγραφε η Πατρὶς Ερμουπόλεως:

Ὁ γνωστὸς ἐν τῇ πόλει ἡμῶν διὰ τὴν φιλομουσίαν του ἰατρὸς κ. Ἰω. Φουστάνος συνέθεσεν ἐσχάτως στρόβιλον, *Le Réveil* ζωηρότατον, ὅστις θέλει ἐκτελεσθῆ ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ θιάσου τῆς Σχολῆς τῶν Ἀπόρων Παίδων ἐν τῇ πλατεῖα τῆς πόλεως ἡμῶν αὔριον Κυριακῆν. Τοῦ ὠραίου αὐτοῦ στροβίλου προτάσσεται εἰσαγωγικὴ συμφωνία ἀρμονικωτάτη καὶ λίαν τεχνικὴ, παριστάνουσα τὴν πρωΐαν.<sup>1684</sup>

Τί ακριβῶς παρίστανε αὐτὴ ἡ πρωΐα, ἐξηγούσε ἕνα ἀθηναϊκὸ δημοσίευμα:

Ἐν Σύρῳ τὴν παρελθοῦσαν κυριακῆν ἐξετελέσθη ἐν τῇ πλατεῖα ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ θιάσου τῆς σχολῆς τῶν ἀπόρων παιδῶν, ἡ νέα μουσικὴ σύνθεσις τοῦ φιλομούσου αὐτόθι ἰατροῦ κ. Ἰ. Φουστάνου, ὁ βαλλισμὸς *Le Réveil*, ὅστις ἄρχεται διὰ ἱκανῶς μακρᾶς εἰσαγωγικῆς συμφωνίας χαρακτηριστικῆς, παριστανούσης τὴν πρωΐαν καὶ τὴν κατ' αὐτὴν ἀφύπνησιν τῆς φύσεως. Ἐν τῇ εἰσαγωγικῇ ταύτῃ συμφωνίᾳ ἀκούονται δύο γλυκεῖα ποιμενικαὶ μελωδία, μετὰ τὰς ὁποίας παύει ὁ θιάσος καὶ μακρόθεν ἀκούεται ἐφθινὸν κυνηγετικὸν ᾄσμα ὑπὸ τριῶν κυνηγετικῶν κεράτων ἐν ἀρμονίᾳ ἐκτελούμενον· εἰς ταῦτα ἀπαντᾷ ὁ θιάσος παριστάνων τὴν πρωϊνὴν κίνησιν τοῦ χωρίου καὶ κρούων ἐν ρυθμῷ καλοῦς ἤχους δύο κωδῶνων σημαινόντων τὸν ὄρθρον. Ἐνταῦθα ἐκ τοῦ θιάσου ἀκούονται κελαδήματα πτηνῶν ὑπὸ τοῦ ottavino ἐκτελούμενα. Τὰ κέρατα ἐπαναλαμβάνουσι νέον ἐφθινὸν καὶ τέλος ὁ θιάσος ὀλόκληρος περατοῖ τὴν

<sup>1684</sup> Πατρὶς (Ερμουπόλεως), 27.8.1888.

είσαγωγήν καὶ ἀρχίζει τὸν βαλλισμὸν.<sup>1685</sup>

Δεν είναι χωρίς σημασία πως το έργο αυτό άρεσε πολύ στο κοινό:

Ἡ ἐκτέλεσις τοῦ ἔργου ἐγένετο θριαμβευτική. Ἡ πλατεῖα ἔβριθε κόσμου, ὅστις μετὰ προσοχῆς ἠκροῶτο καταγοητευμένος, ἰδίως καθ' ἦν στιγμὴν ὁ θίασος ἔπαυσε ἵνα ἀκουσθῶσι τὰ μακρόθεν σημαίνοντα κυνηγετικὰ κέρατα τὸ ἐφθινόν, καὶ μετὰ τὸ τέλος τῆς ὅλης ἐκτελέσεως ἐξεχύθη εἰς ζωηρότατα χειροκροτήματα. Ὁ βαλλισμὸς ὦν ζωηρότατος καὶ εὐρρυθμος ἤρεσε ἐπίσης ὑπερβολικά.<sup>1686</sup>

Το δημοσίευμα έκλεινε με την είδηση της επικείμενης κυκλοφορίας της έκδοσης του έργου για πιάνο από γαλλικό εκδοτικό οίκο. Η Πρωϊνή Έξέγερσις πράγματι κυκλοφόρησε σε αναγωγή για πιάνο, όμως όχι από γαλλικό οίκο, αλλά ιταλικό, τον μιλανέζικο οίκο Pigna. Στην έκδοση αυτή, ο Φουστάνος είχε πράγματι προσθέσει την εξής προμετωπίδα:

Ἡ εἰσαγωγή ἀναπαριστᾶ τὸ πρωινό. Μετὰ ἀπὸ ἓνα σύντομο προλούδιο ξεκινᾶ μια ποιμενική μελωδία που εμφανίζεται δύο φορές. Ὑστερα, αἴφνης, ἀκούμε ἀπὸ μακριὰ τρία κυνηγητικὰ κέρανα που παίζουν τὴν φανφάρα τοῦ κυνηγιού. Σε αὐτὴν τὴν κυνηγητικὴ φανφάρα ἀπαντᾶ ολόκληρο τὸ σύνολο, ἐκφράζοντας τὴν κίνηση τοῦ χωριού που ξυπνᾶ, καὶ ἐμπλουτίζεται με τὸ χτύπημα τῆς καμπάνας καὶ τὸ τραγούδι τῶν πουλιῶν. Μετὰ ἀπὸ μιὰ δευτέρη μελωδία κυνηγιού, ἐπανερχεται ἡ ποιμενική μελωδία τῆς ἀρχῆς, ἡ ὁποία σβῆνει στὸν ἦχο τῶν τρομπετῶν που ἀναγγέλλουν τὴ μέρα, καὶ τὸ βαλς ξεκινᾶ ἀναπαριστώντας τὴ δίνη τῆς ζωῆς, στὸν ρυθμὸ τῆς ὁποίας ἡ ἀνθρωπότητα στροβιλίζεται ἀσταμάτητα.<sup>1687</sup>

Ἡ πρακτικὴ τῆς προσθήκης προλόγου περιγραφῆς τῆς μουσικῆς που ἀκολουθεῖ ἦταν κάτι που συνηθιζόταν στὶς προγραμματικὲς συνθέσεις ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Vivaldi, ἐνῶ στὸ ρεπερτόριο τοῦ φλάουτου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, με τὸ ὁποῖο ἦταν σαφῶς ἐξοικειωμένος ὁ Φουστάνος, ἡ προσθήκη τέτοιων προλόγων ἦταν κάτι ἐπίσης πολὺ

<sup>1685</sup> Νέα Ἐφημερίς, 2.9.1888.

<sup>1686</sup> Ο.π.

<sup>1687</sup> «L'introduction représente le matin. Après un prélude court commence une mélodie pastorale en deux reprises; puis on entend tout à coup dans le lointain trois cornes de chasse entonnant la fanfare de la diane. A cette fanfare de chasse répond toute la bande exprimant le mouvement du village, qui se réveille, réhaussé de coup de cloches et du chant des oiseaux. Après un second air de chasse se reproduit la mélodie pastorale du commencement; celle-ci en s'éteignant donne suite au son des trompettes qui annoncent le jour, et la valse commence représentant le tourbillon de la vie où l'humanité tourne sans cesse». Jean Foustanos, Syra (Grèce), 14 Juillet 1888. Προμετωπίδα στὴν έκδοση τοῦ σπαρτίτου που ἀπόκειται στὸ Ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας, με χειρόγραφη ἀφιέρωση τοῦ συνθέτη πρὸς τὴν Ἐταιρεία: «Τῆ Φιλαρμονικῆ Ἐταιρείᾳ Κερκύρας προσφέρει τὴν σύνθεσιν ταύτην, Ἐν Σύρῳ τῇ 1<sup>η</sup> Ἰουλίου 1889, ὁ συνθέτης, Ἰ. Φουστάνος». Ευχαριστῶ γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς πληροφορίας τὸν φίλο ἐρευνητῆ, Κώστα Καρδάμη.

συνηθισμένο. Όμως η απόφαση του Φουστάνου να εκδώσει το έργο αυτό με την προσθήκη του προγραμματικού προλόγου, είχε, εν προκειμένω, μαχητικό χαρακτήρα, όπως ορθώς αντιλήφθηκε ο μουσικοκριτικός αντίπαλός του και γι' αυτό του απέδωσε την κατηγορία μίμησης πρακτικών των Wagner και Berlioz :

[...] όταν σπουδαίως έννοει νὰ παρουσιάση εις τὸ κοινὸν ἓν βάλς ὡς ὑψηλὴν ἔμπνευσιν, ὡς ἀναπαράστασιν τῶν λαμπροτέρων εἰκόνων τῆς φύσεως, καὶ πρὸς κατανόησιν τοῦ ἔργου του ἐκδίδει (à la Wagner καὶ Berlioz) ἐπεξηγηματικὸς προλόγους [...].<sup>1688</sup>

Τον Φεβρουάριο του 1889 παρουσιάστηκε στο θέατρο Απόλλων το βαλς του Φουστάνου ενορχηστρωμένο για συμφωνική ορχήστρα, σε μια ευεργετική βραδιά που δόθηκε υπέρ της Σχολής Απόρων παιδων της Ερμούπολης. Στα διαλείμματα της *Gioconda* του Ponchielli ακούστηκαν το *Πρώτο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* του Mendelssohn, με σολίστ τον Αιμίλιο Γκομφιώτη, και η *Πρωινή Έξέγερσις* του Φουστάνου.<sup>1689</sup> Ο συνθέτης χειροκροτήθηκε θερμά και κλήθηκε επί σκηνής.<sup>1690</sup> Όπως αναφέρεται σε δημοσίευμα του Τύπου το έργο του Φουστάνου θα ερμήνευε «ή ορχήστρα μετά τμήματος τοῦ μουσ. θιάσου τῆς Σχολῆς»,<sup>1691</sup> γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το μέρος των πνευστών κράτησαν οι μουσικοί του θιάσου Απόρων παιδων (που άλλωστε γνώριζαν πολύ καλά το έργο) και κάποιοι μουσικοί από την ορχήστρα του θεάτρου συνεργάστηκαν για τα έγχορδα.

Σύμφωνα με την εκδοχή του χειρογράφου της πλήρους ενορχηστρώσεως του έργου, που προσφάτως εντοπίστηκε στο Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, η αυτόγραφη παρτιτούρα των 20 σελίδων φέρει ημερομηνία 25 Μαρτίου 1889 («"Le Réveil", "Πρωινή Έξέγερσις". Βαλλισμός συντεθείς δι' ορχήστραν ὑπὸ Ἰωάννου Φουστάνου. Ἐν Σύρῳ τῇ 25 Μαρτίου 1889»)<sup>1692</sup> Όμως είναι αρκετά ασφαλές να υποθέσουμε πως στην συναυλία της 4<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1889 ακούστηκε αυτή και όχι η εκδοχή για ορχήστρα πνευστών. Είναι πιθανότερο η ημερομηνία 25 Μαρτίου, που ευδιάκριτα διαβάζεται στο χειρόγραφο του Φουστάνου, να αποτελεί την ημερομηνία αντιγραφής (ή και τελικής εκδοχής) του έργου πριν την αποστολή-αφιέρωσή του στην Φιλαρμονική Εταιρεία Αθηνών: «Τῇ Φιλαρμονικῇ Ἐταιρίᾳ Ἀθηνῶν προσφέρει τὴν σύνθεσιν ταύτην ὁ συνθέτης Ἰ. Φουστάνος». Η αφιέρωση αυτή δεν αποκλείεται να ήταν σχετική με την επικείμενη συμμετοχή του έργου στην Ολυμπιάδα του Ζάππα στην Αθήνα, αν και σε αυτήν την εκδήλωση το έργο παρουσιάστηκε από τη μουσική του πυροβολικού, που, απ' όσο γνωρίζουμε ήταν ορχήστρα πνευστών. Σε κάθε περίπτωση το έργο παίχτηκε στις 29 Ιουνίου 1889 στο Ζάππειο με αρχιμουσικό τον παλαιό δάσκαλο του Φουστάνου Ιωσήφ Καίσαρη. Η *Νέα Ἐφημερίς* σημείωνε πως το έργο είχε συντεθεί «κατὰ τὸ ὑπὸ

<sup>1688</sup> \*\*\* «Ι. Φουστάνου *Réveil* (Βαλλισμός)», *Πατρὶς* (Ερμουπόλεως), 5.7.1889.

<sup>1689</sup> *Πατρὶς* (Ερμουπόλεως), 4.2.1889.

<sup>1690</sup> *Ο.π.*, 11.2.1889.

<sup>1691</sup> *Ο.π.*, 4.2.1889.

<sup>1692</sup> Η παρτιτούρα στην πρώτη αυτή σελίδα φέρει επίσης σφραγίδα της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών, σφραγίδα της Μουσικής Εταιρείας, καθώς και σφραγίδα της βιβλιοθήκης του Ωδείου Αθηνών με αριθμό εισαγωγής 000108.

του Στραούς καθιερωθέν σύστημα» εξηγώντας:

συνιστάμενος δηλαδή [ὁ βαλλισμός] ἐκ πέντε μερῶν, ὧν ἕκαστον ὑποδιαίρεται εἰς δύο στροφάς. Μετὰ βραχὺ ἐν τῇ εἰσαγωγῇ προανάκρουσμα παριστάνον τὰ πρῶτα ὑποτρέμοντα φωτοβολήματα τῆς ἡοῦς, ἄρχεται ἡρέμα ποιμενικὴ μελωδία ἤσυχος καὶ γλυκεῖα εἰς ἐξύμνησιν τῆς πρωΐας. Ἡ μελωδία αὕτη ἀναπτύσσεται εἰς δύο στροφάς, μετὰ τὸ τέλος τῶν ὁποίων αἴφνης μακρόθεν ἀντηχοῦσιν ἤχοι τριῶν κυνηγητικῶν κεράτων σημαινόντων τὸ ἐφθινὸν καὶ καλούντων τοὺς κυνηγοὺς εἰς ἔξοδον. Εἰς τὸ κυνηγητικὸν τοῦτο ἐφθινὸν μέλος ἀνταποκρίνεται ὀλόκληρος ὁ θίασος παριστάνον τὴν ἐν τῷ χωρίῳ ἀρχομένην κίνησιν, τῶν κωδῶνων αὐτοῦ ἠχούντων τὸν ὄρθρον, ἐνῶ συγχρόνως ἀκούονται κελαδήματα πτηνῶν. Μετὰ τοῦτο ἐπαναλαμβάνεται αὐθις νέον ἐφθινὸν μέλος ὑπο τῶν κυνηγητικῶν κεράτων, καὶ ἀντηχεῖ ἐκ νέου ὑφ' ὀλοκλήρου τοῦ θιάσου ἢ ἐν τῇ ἀρχῇ γλυκεῖα ποιμενικὴ μελωδία, ἣτις βαθμηδὸν ἐξασθενοῦσα καὶ ἐκπνέουσα δίδει συνέχεια αἴφνης εἰς γοργὸν ἐγερτήριον σάλπισμα ἀγγέλον τὴν πλήρη εἴσοδον τῆς ἡμέρας μεθ' ἧς ἀρχεται ὁ βαλλισμός εἰς ἀμυδρὰν ἐκδήλωσιν τοῦ ἀενάως ἐπαναλαμβανομένου καθημέραν στροβίλου ἐνῶ στρέφεται καὶ περιδινεῖται ἢ ἀνθρωπότης ἀπὸ καταβολῆς κόσμου.<sup>1693</sup>

Δεν υπάρχει αμφιβολία ὅτι τὸ κείμενο αὐτὸ τῆς *Νέας Ἐφημερίδος* (τῆς ὁποίας ὁ Φουστάνος ἦταν συνεργάτης ἀπὸ το 1882 καὶ ἀρα διατηροῦσε στενὲς σχέσεις με τοὺς συντάκτες τῆς) μετέφερε τὸ περιεχόμενο τοῦ προγραμματικῆς κειμένου ποὺ ὁ Φουστάνος εἶχε προτάξει στὴν ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου τοῦ. Αὐτὸ δὲν θα πρέπει νὰ ἐντυπωσιάζει. Τὸ εἶδαμε νὰ συμβαίνει καὶ ἀργότερα, τὸν Μάρτιο τοῦ 1894, ὅταν ὁ Γερμανὸς πιανίστας Albert Friedenthal (1862-1921) ἐπαίξε σὲ ρεσιτάλ γιὰ πιάνο ἓνα ἀπόσπασμα τοῦ *Ἰπτάμενου Ολλανδοῦ*. Καὶ τότε ὁ Τύπος εἶχε δημοσιεύσει τὸ προγραμματικὸ σημεῖωμα, ποὺ περιέγραφε τί ἐπρόκειτο νὰ ἀκούσουν ὅσοι θα παρευρίσκονταν στὴν συναυλία.<sup>1694</sup> Ἡ βαγκνερική περιγραφικὴ μουσικὴ, χωρὶς σκηνικὴ ἀναπαράσταση, χρειαζόταν τὴ βοήθεια τοῦ λόγου γιὰ νὰ γίνῃ ἀντιληπτὴ, ὅπως στα συμφωνικὰ ποιήματα.

Τὸ βαλς τοῦ Φουστάνου ξαναπαίχτηκε στὸ Ζάππειο ἀπὸ τὴν ορχήστρα τοῦ Ἰωσήφ Καίσαρη, ἓνα μῆνα ἀργότερα (στὶς 17 Αὐγούστου 1889),<sup>1695</sup> ἐνῶ εἶχε προηγηθεῖ καὶ μιὰ συναυλία στὸ Νέο Φάληρο καὶ πάλι με τὴν ορχήστρα τοῦ Καίσαρη, ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴν *Πρωϊνὴ Ἐξέγερσι* παίχτηκε καὶ μιὰ πόλκα τοῦ Φουστάνου.<sup>1696</sup> Τὴν ἴδια ἐποχὴ διαφημιζόταν στὸν Τύπο τῆς Αθήνας ἡ ἐκδοσὴ τοῦ *Réveil*.<sup>1697</sup>

<sup>1693</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 25.6.1889. Γιὰ τὴν συναυλία αὐτὴ βλ. καὶ *Νέα Ἐφημερίς*, 30.6.1889, «Βὰλς Φουστάνου», *Ἀκρόπολις*, 30.6.1889.

<sup>1694</sup> «Ἡ Ἐσπερίς τοῦ κ. Φρεϊδενταλ», *Ἐφημερίς*, 21.3.1894. Βλ. καὶ κεφάλαιο 4.

<sup>1695</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 17.8.1889.

<sup>1696</sup> *Ο.π.*, 19.7.1889.

<sup>1697</sup> «Ἐξεδόθη μετὰ καλλιτεχνικῆς φιλοκαλίας νέον ὠραιότατον βάλς, *Le Réveil*, τοῦ κ. Ἰω. Φουστάνου. Ἀντίτυπα τούτου πωλοῦνται ἐν τοῖς βιβλιοπωλείοις Βίλπεργ, Ἐστίας καὶ Ζ. Βελουδίου πρὸς δρ. 2.50, «*Le Réveil*», *Νέα Ἐφημερίς*, 19.7.1889, 23.7.1889, 5.8.1889. Λίγους μῆνες ἀργότερα τὸ ἔργο διαφημίστηκε καὶ σὲ κανονικὴ διαφημιστικὴ καταχώριση (με ἀριθμὸ 226): «*Le Réveil*. Βαλλισμός διὰ

Δεν αποκλείεται αυτή η επιτυχία του έργου του Φουστάνου στην Αθήνα να συνετέλεσε ώστε ο «διακεκριμένος ἐν Κερκύρα ἱερεὺς κ. Κων. Βούλγαρης, πρόεδρος τῆς αὐτόθι φιλαρμονικῆς ἐταιρίας δι' ἐπιστολῆς του πρὸς τὸν ἐν Σύρῳ κ. Ἰω. Φουστάνον [νὰ] ἐζήτησε τὸν βαλλισμὸν αὐτοῦ διὰ τὸν μουσικὸν θίασον τῆς ἐταιρίας».<sup>1698</sup> Το ἔργο του Φουστάνου παρουσιάστηκε στην Κέρκυρα τον Σεπτέμβριο του ἴδιου ἔτους με μεγάλη επιτυχία:

Ὑπὸ τοῦ μουσικοῦ θιάσου τῆς ἐν Κερκύρα Φιλαρμονικῆς Ἐταιρίας ἐξετελέσθη πρὸ τινῶν ἡμερῶν τὸ ὑπὸ τοῦ ἡμετέρου συμπολίτου Ἰωάννου Φουστάνου συντεθὲν μουσικὸν ἔργον *Réveil*, ζητηθὲν ἐπὶ τούτῳ παρὰ τοῦ Προέδρου τῆς Φιλαρμονικῆς. Ἦρθε δὲ λίαν εἰς τὸ φιλόμουσον τῆς Κερκύρας κοινὸν καὶ ἐπληρήθη παρὰ τῶν εἰδημόνων ὡς ἐπιτυχὲς ἔργον φαντασίας. Γράφομεν ταῦτα ἐναβρυνόμενοι ὅτι ἔργον Ἑρμουπολιτικοῦ ἐχειροκροτήθη ἀπὸ τὸ κοινὸν τῆς Κερκύρας, τοῦ ἔχοντος τόσον λεπτὸν τὸ μουσικὸν αἶσθημα.<sup>1699</sup>

Το γεγονός της κερκυραϊκῆς επιτυχίας επιβεβαιώνεται και από σχετικὴ ἐπιστολή που ο τότε γραμματέας της Φιλαρμονικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας, Ι.Κ. Ζούλας, εἶχε αποστείλει πρὸς τον Φουστάνο, στην οποία ευχαριστοῦσε μεν για την παραχώρηση του «Βαλλισμοῦ», ὡστε να παιχτεῖ ἀπὸ τον μουσικὸ θίασο τῆς Ἐταιρίας, ἀλλὰ και συνέχαιρε για την «πλήρη ἐπιδοκιμασίαν ἧς ἔτυχε» το ἔργο.<sup>1700</sup> Η επιτυχία τοῦ *Réveil* ἐφτάσε ὡς την Αἴγυπτο, καθὼς την ἐπόμενη χρονιά, το βαλς του Φουστάνου παίχτηκε στο Πορτ-Σαῖτ, «ἐν τῷ ἐκεῖ ἑλληνικῷ συλλόγῳ» και «ἐχειροκροτήθη ἐνθουσιωδῶς ὑπὸ τοῦ φιλομούσου ἀκροατηρίου, συγκειμένου οὐ μόνον ἐξ Ἑλλήνων, ἀλλὰ και ἐκ ξένων».<sup>1701</sup>

Παρά την εκτεταμένη επιτυχία του ἔργου του Φουστάνου, ο σταθερὸς του ἀντίπαλος, Διονύσιος Κλάδης ἐξακολούθησε να του ἀντιτίθεται, να τον κατηγορεῖ για βαγκνερισμό («δημοσιεύει ἐμβατήριον ἢ πόλκαν ὑπὸ τὴν ἔμπνευσιν τῶν θεωριῶν τοῦ Wagner»),<sup>1702</sup> ἔτσι η διαμάχη Φουστάνου-Κλάδης για την περιγραφικὴ μουσικὴ και, ἐμμέσως, πλην σαφῶς, και για τον Wagner, συνεχίστηκε με ἀφορμὴ πλέον την ἴδια τη μουσικὴ, που ἄλλωστε ο Φουστάνος φαίνεται πως εἶχε συνθέσει (και φροντίσει να παρουσιάσει στο κοινὸ) γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τον σκοπὸ.

---

κλειδοκύμβαλον ὑπὸ Ἰωάν. Φουστάνου, Πωλεῖται εἰς τὸ χαρτοπωλεῖον Πάλλη και Κοτζίᾳ και βιβλιοπωλεῖον Ἰωαν. Νοτάρη ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἑρμοῦ», *Νέα Ἐφημερίς*, 10.5.1890 και ἐξῆς.

<sup>1698</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 12.6.1889.

<sup>1699</sup> *Πατρὶς* (Ἐρμουπόλεως), 16.9.1889.

<sup>1700</sup> Ὅπως κατατίθεται στο βιβλίον ἐπιστολῶν τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας (στον τόμο που περιλαμβάνει ἀντίγραφα ἀπὸ τις ἐξερχόμενες ἐπιστολές ἀπὸ 6 Δεκεμβρίου 1884 ἕως και 25 Ἀπριλίου 1893) με ἀύξοντα ἀριθμὸ 1739 και η ἡμερομηνία 24 Σεπτεμβρίου 1889. Ευχαριστῶ τον Κώστα Καρδάμη και την Φιλαρμονικὴ Ἐταιρία Κερκύρας για την ἀδεια ἐπίσκεψης και σχετικῆς ἐρευνας στο ἀρχεῖο τῆς ἐταιρείας. Σχετικὴ με την συναυλία αὐτῆ του ἔργου του Φουστάνου στην Κέρκυρα θα πρέπει να ἦταν και προσφορὰ τῆς ἐντυπῆς μεταγραφῆς για πιάνο ἀπὸ τον Φουστάνο την ἴδια ἐποχὴ.

<sup>1701</sup> *Ἥλιος* (Ἐρμουπόλεως), 15.9.1891.

<sup>1702</sup> \*\*\* «Ι. Φουστάνου *Βαλλισμός*», *Πατρὶς* (Ἐρμουπόλεως), 15.7.1889.

## 5. «Ο Σαμάρας συλλαμβάνεται βαγνερίζων».

Η επιρροή του Wagner στον συνθέτη Σπύρο Σαμάρα είναι κάτι που έχει ήδη επισημανθεί από την έρευνα,<sup>1703</sup> γι αυτό και στην μελέτη αυτή θα επικεντρωθούμε στον βαγκνερισμό του Σαμάρα έτσι όπως έγινε αντιληπτός στην εποχή του. Και, όπως θα δούμε, το όνομα του Σαμάρα συνδέθηκε με εκείνο του Wagner με αφορμή όλες, σχεδόν, τις μεγάλες του συνθέσεις, αρχής γενομένης από την πρωιμότερη σκηνική του σύνθεση.

Τον 1879 εκδόθηκε, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η κωμωδία μετ' ασμάτων *Τορπίλλαι*, του Βλάση Γαβριηλίδη. Τα άσματα της κωμωδίας είχαν μελοποιηθεί «υπό του ἄρχιμουσικοῦ τῆς φρουρᾶς κ. Σάϊλερ καὶ τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ κ. Σαμάρρα»,<sup>1704</sup> όπως σημείωνε ο συγγραφέας στην έκδοση του έργου. Όμως το έργο αυτό, σύμφωνα με τις σκηνικές του οδηγίες, είχε μουσική υπόκρουση σε πολλά σημεία, σε ένα από τα οποία, η υπόδειξη ήταν να ακουστεί «μουσική Βάγνερ», όπως είδαμε. Αν η μουσική αυτή ήταν πρωτότυπη μουσική του Wagner και όχι κάποια μουσική που να θύμιζε Wagner, τότε η μουσική του Σαμάρα θα ακουγόταν μαζί με εκείνη του Wagner. Διαφορετικά οι δύο συνθέτες που συνεργάστηκαν με τον Γαβριηλίδη θα είχαν κληθεί να συνθέσουν μια μουσική που θα μιμούταν εκείνη του Γερμανού δημιουργού.

Η πρώτη γνωστή και ουσιαστική επιρροή του έργου του Wagner στον Σαμάρα εντοπίζεται στην πρώτη του όπερα που είδε τα φώτα της σκηνής, την *Flora Mirabilis*, που ανέβηκε στο θέατρο Carcano του Μιλάνου τον Μάιο του 1886. Όπως έδειξε στην πρόσφατη διδακτορική του διατριβή για την μουσική γλώσσα του Σαμάρα ο Δημοσθένης Φιστουρής, η επιρροή του Wagner στη *Flora Mirabilis*, θα μπορούσε να εντοπιστεί στην εκτεταμένη χρήση καθοδηγητικών μοτίβων,<sup>1705</sup> αλλά και στην ομοιότητα του φινάλε της *Flora Mirabilis* με την εισαγωγή της *Βαλκυρίας*.<sup>1706</sup> Η παρουσία του Wagner στο έργο αυτό είχε επισημανθεί ήδη την επομένη της ιταλικής του Πρώτης, όταν ο Τύπος του Μιλάνου μιλούσε για βαγκνερική επιρροή ήδη στην εισαγωγή της όπερας.<sup>1707</sup> Ο «N.» που υπέγραφε την κριτική στη ρωμαϊκή *Perserveranza*

<sup>1703</sup> Γιώργος Λεωτσάκος, «Τρεις όπερες του Σαμάρα με χαμένες ενορχηστρώσεις» στον τόμο *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές*, Έβδομος Κύκλος 10 Απριλίου-23 Μαΐου 2011, σ. 15- 49: 18-19, όπου αναλύονται οι βαγκνερικές επιρροές στη *Flora Mirabilis*· Δημοσθένης Φιστουρής, *Η μελωδική γραμμή και η φωνητική γραφή στις όπερες του Σπύρου Σαμάρα (Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία)*, διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Τ.Μ.Σ., Αθήνα 2014 (διαθέσιμη ψηφιακά και από την ιστοσελίδα του ΕΚΤ)· Σταματία Γεροθανάση «Η επίδραση του Ρίχαρντ Βάγκνερ στη *Μάρτυρα* και στη *Ρέα* του Σπυρίδωνα-Φιλίσκου Σαμάρα», Ανακοίνωση στο *Μουσικολογικό Συμπόσιο στο πλαίσιο των 12<sup>ων</sup> Ελληνικών Μουσικών Γιορτών* (Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, 10-12.6.2016). (Πρακτικά υπό ηλεκτρονική έκδοση) Ευχαριστώ ιδιαίτερος την κυρία Γεροθανάση η οποία που διέθεσε το κείμενο της ανακοίνωσής της πριν την τελική έκδοση των πρακτικών.

<sup>1704</sup> Β. Γαβριηλίδης, *Τορπίλλαι*, ό.π., σ. 24. Βλ. και τη σχετική υποσημείωση στο κεφάλαιο 6.

<sup>1705</sup> Φιστουρής, ό.π., σ. 422-426.

<sup>1706</sup> Ο.π., σ. 428.

<sup>1707</sup> «Dopo poche battute wagneriane d'introduzione [...]», N., «Teatri e Notizie Artistiche. *Flora Mirabilis* di Spiro Samara», *La Perserveranza*, 18.5.1886.

(ένα έντυπο που ανήκε στον μπρεσάριο του Σαμάρα, Edoardo Sonzogno) σχολίαζε τις εμφανείς επιρροές σύγχρονων Γάλλων συνθετών και κυρίως του Wagner, εξηγώντας ότι σε σχέση με τον τελευταίο ο Σαμάρας υπολείπεται ως προς τη δύναμη και τον ενορχηστρωτικό χρωματισμό.<sup>1708</sup> Ακόμη πιο συγκεκριμένος γινόταν ο σημαντικότερος Ιταλός μουσικοκριτικός Amintore Galli στη δική του κριτική, που δημοσιεύθηκε επίσης αμέσως μετά την πρεμιέρα:

Ο Σαμάρας είναι ένας συνθέτης ουσιαστικά μοντέρνος και ως εκ τούτου στη μουσική του κυριαρχεί το πολυφωνικό στοιχείο [...]. Όλες σχεδόν οι βασικές μελωδικές ιδέες που αναπτύσσονται στη *Flora Mirabilis* εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της πρώτης πράξης [...]. Είναι η θεματική αρχή πάνω στην οποία σχηματίζεται η κλασική συμφωνία, μεταφερωμένη στο μουσικό δράμα – ο Wagner ήταν εκείνος που εγκαινίασε μια τέτοια συνύπαρξη, επιτυγχάνοντας με αυτόν τον τρόπο να συμφιλιώσει τις απαιτήσεις της μουσικής σκέψης που ήθελε στη φυσική της εξέλιξη με εκείνες του δράματος: αναπαράσταση στην αληθινή ζωή ή ιδανικό του ανθρώπου. Ο *Τριστάνος και Ιζόλδη* είναι το αρχέτυπο αυτού του είδους.<sup>1709</sup>

Ο Wagner λοιπόν ήταν ένα παράδειγμα μουσικού μοντερνισμού και ως τέτοιο αποτελούσε σημείο αναφοράς για τον Σαμάρα. Το συγκεκριμένο παράδειγμα δεν αφορούσε τόσο τη μουσική (αν και ο λόγος για τα μουσικά μοτίβα που εμφανίζονται – και μάλιστα σχεδόν όλα στην πρώτη πράξη – αποτελεί άμεση παραπομπή στον Wagner) όσο στη μουσικοδραματική δομή της σαμαρικής *Flora* που θυμίζει εκείνη του Γερμανού συνθέτη (κατεξοχήν παράδειγμα του οποίου αποτελεί, σύμφωνα με τον Galli, ο *Τριστάνος*).

Ως προς τις επιρροές από άλλους συνθέτες ο Galli αναφέρει εκτός από τον Wagner, τους Ιταλούς, τον Γάλλο Berlioz και τον Ρώσο Rubinstein περιγράφοντας, έτσι, τον εκλεκτικισμό του Κερκυραίου συνθέτη:

[...] από τους Ιταλούς στους Γάλλους, από τους Γερμανούς στους Ρώσους και στην δική του μουσική ήξερε πώς να μεταλαμπαδεύσει τις μελωδικές χάρες της πατρίδας του Rossini, τους εκτυφλωτικούς ενορχηστρωτικούς χρωματισμούς του Berlioz στις περιπλανώμενες συγχορδίες και τη μελωδική λογική του μεγάλου της Λειψίας, τη στυλιστική δυναμική του Rubinstein, περνώντας από

<sup>1708</sup> «Troviamo oltre agli autori francesi moderni, Wagner primo in lista, ma di Wagner manca però al Samara la potenza ed il colorito istrumentale [... ]», N., «Teatri e Notizie Artistiche. *Flora Mirabilis* di Spiro Samara», *La Perserveranza*, 18.5.1886.

<sup>1709</sup> «Samara è un compositore essenzialmente moderno e come tale, nella sua musica l'elemento profonico predomina [...]. Pressochè tutti i pensieri melodici capitali che si svolgono nella *Flora Mirabilis* fanno la loro prima comparsa nel corso del primo atto [...]. È il principio tematico onde s'informa la sinfonia classica trasportato nel drama musicale - Wagner fu quello che inaugurò siffatto comporre, riuscendo per tal modo a conciliare le esigenze del pensiero musicale che vuole nel suo naturale svolgimento con quelle del dramma: rappresentazione della vita reale o ideale dell' uomo. Il *Tristano ed Isolda* è l'archetipo del genere», A. Galli, «Rivista Musicale. *Flora Mirabilis*», *Il Secolo*, 17-18.5.1886.

τον αισθησιασμό των μεν στον ιδεαλισμό των δε [...].<sup>1710</sup>

Σε αντιστοιχία με την προσέγγιση του Galli εντοπίζονται και πολλές αναφορές σε ελληνικές κριτικές, όπου η αναφορά στον Wagner είναι συνώνυμη με την αναφορά στην έννοια της πρωτοπορίας. Όταν τον Ιανουάριο του 1887 (δηλαδή κάποιους μήνες μετά την πρεμιέρα της *Flora* στο Μιλάνο) «έξετελέσθησαν εν τῇ αἰθούσῃ τοῦ "Παρνασσού" δύο μέρη τοῦ μελοδράματος τοῦ Ἑλληνοσ μουσουργοῦ κ. Σ. Σαμάρα [...], ὁ χορὸς τῶν πνευμάτων, καὶ ὁ χορὸς τῶν ἀνθέων», ἐπισημάνθηκε ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολι πως ἡ μουσικὴ αὐτῶν εἶχε μεγάλη «πρωτοτυπία καὶ σοβαρότητα», πως ἐξέλειπε «ἡ μελωδία καθόσον ὁ κ. Σαμάρας [ἦτο] ὄπαδὸς τῆς νεωτέρας σχολῆς, τῆς ζητούσης τοῦ θετικισμοῦ καὶ εἰς τοὺς μουσικοὺς ἀκόμη τόνους, ἀλλὰ πλήρης ἀρμονίας».<sup>1711</sup> Ἐδῶ ὁ μουσικὸς θετικισμὸς ἦταν αὐτὸς που ἔκανε τὸν μουσικοσυνθέτη νὰ μὴν ἐξαντλεῖται σὲ ωραίες μελωδίες, ἀλλὰ νὰ δίνει βάρους στὴν ἀρμονικὴ ἀνάπτυξη τῶν συνθέσεων του. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ νεωτέρα σχολή στὴν ὁποία ἀναφέρεται τὸ δημοσίευμα εἶναι ἐκείνη τοῦ Wagner.

Ὅταν ἡ *Flora Mirabilis* σημείωσε τεράστια ἐπιτυχία στο μιλανέζικο θέατρο Carcano τὸν Μάιο τοῦ 1886, γεγονός που οδήγησε καὶ σὲ δεῦτερο ἀνέβασμα τοῦ ἔργου στὴν ἴδια πόλη, ἀλλὰ στο σημαντικότερο Teatro alla Scala τὸ φθινόπωρο τῆς ἐπόμενης χρονιάς, οἱ ἐλληνικὲς ἐφημερίδες μετέφεραν τὸν ἀπόηχο τῆς ἐπιτυχίας χωρὶς νὰ λείπει ἡ ἀπαραίτητη ἀναφορά στὸν Wagner:

Ἄπασαι ἀνεξαιρέτως αἱ ξένα ἐφημερίδες ὀνομάζουσιν αὐτὸν Ἰταλὸν καὶ "τὸν μέλλοντα Βάγνερ τῆς Ἰταλίας", γράφουσι δὲ "ἡ Ἰταλία δύναται νὰ καυχᾶται διὰ τοῦ μουσουργοῦ τῆς, οὗ τὸ μέλλον προμηνύεται τόσον ἔνδοξον", ὁ Ἰταλὸς βαγνεριστὴς Σαμάρας περιποιεῖ τιμὴν εἰς τὴν σύγχρονον μουσικὴν ἐποχὴν τῆς Ἰταλίας.<sup>1712</sup>

Τὸν Οκτώβριο τοῦ ἴδιου ἔτους ὁ Εἰρηναῖος Ἀσώπιος γράφοντας γιὰ τὸν βίο καὶ τὸ ἔργο τῆς Μαργαρίτας Ἀλβάνα Μηνιάτη καὶ ἀναφερόμενος στὴ μονογραφία τῆς γιὰ τὸν Wagner, μιλοῦσε καὶ αὐτὸς γιὰ τὴν ἐπιρροή του τελευταίου στὸν Σαμάρα:

Καὶ αὐτὸς ὁ περιφανὴς Ἰωσήφ Βέρδης, ὡς λέγουσι, ἐν τῷ τελευταίῳ αὐτοῦ ἔργῳ, τῷ Ὅθελλω, παρεκκλίνων τῆς φυσικῆς ὀύμης αὐτοῦ, ἐπηρεάζεται ὑπὸ τοῦ οὐαγνεριακοῦ νεωτερισμοῦ, ᾧ μετὰ τὴν Κερκυραϊαν Ἀλβάναν, θύει καὶ ὁ ἐπισημῶς Κερκυραῖος κ. Σπύρος Σαμάρας.<sup>1713</sup>

<sup>1710</sup> «[...] Dagli italiani ai francesi, dai tedeschi ai russi e nella sua musica seppa transfondere le grazie melodiche della patria di Rossini, lo smagliante colorito strumentale di Berlioz ai accordi peregrini e la logica musicale del grande di Lipsia, la robustezza stilistica dell Rubinstein, passando del sensualismo degli uni al idealismo degli altri [...]», A. Galli, «Rivista Musicale. *Flora Mirabilis*», *Il Secolo*, 17-18.5.1886.

<sup>1711</sup> «Φλόρα Μιράμπιλις», *Ἀκρόπολις*, 26.1.1887.

<sup>1712</sup> *Νέα Ἐφημερίς*, 7.12.1887. Πρὸβλ. καὶ τὸ δημοσίευμα τῆς *Ἀκροπόλεως*: «τὸν ἀποκαλοῦσιν Ἰταλὸν Βάγνερ, γράφουσιν ὅτι ὁ βαγνεριστὴς Σαμάρας περιποιεῖ τιμὴν εἰς τὴν σύγχρονον μουσικὴν ἐποχὴν τῆς Ἰταλίας [...]», «Σπυριδῶν Σαμάρας», *Ἀκρόπολις*, 10.12.1887.

<sup>1713</sup> Ἀσώπιος, «Μαργαρίτα Ἀλβάνα Μηνιάτη. Βίος καὶ Συγγράμματα», ὁ.π., σ. 233. Τὸ κείμενο ἔχει



Στο ίδιο πνεύμα της πρωτοπορίας κατέτασσε την όπερα και η κριτική από το μοναδικό, από όσο γνωρίζουμε, ανέβασμα της όπερας στη Γαλλία. Τον Μάρτιο του 1888 η *Flora Mirabilis* παρουσιάστηκε στη Νίκαια. Παρά την επιτυχία του έργου, το κοινό στάθηκε αμήχανο μπρος στην «νέα μουσική» που είχε αυτό το έργο,<sup>1714</sup> που «δεν [ήταν] φτιαγμένο για να ενθουσιάζει τα πλήθη και δεν [είχε] πολλές ευδιάκριτες δραματικές καταστάσεις».<sup>1715</sup>

Δεν θα πρέπει όμως να νομίσει κανείς ότι οι εραστές της μελωδίας δεν θα την συναντήσουν στην όπερα του κ. Σπύρου Σαμάρα· υπάρχει πολλή μελωδία στη *Φλώρα Μιράμπιλις*, αλλά όχι έτσι όπως την εννοούμε συνήθως, χωρισμένη με σαφήνεια σε μικρά αποσπάσματα, ξεχωριστά το ένα από το άλλο, εδώ είναι συνεχής, αδιάκοπη και, ως εκ τούτου, μη αντιληπτή για τους περισσότερους ακροατές. [...] Αντί για μια καθαρή φόρμα, δεμένη, σύντομη και ζωντανή, όπως αρμόζει στα θεατρικά πράγματα, ο κ. Σαμάρας έφτιαξε μια μορφή υπέρμετρα μακροσκελή· προφανώς δεν έχει για την θεατρική τέχνη απόψεις που να ταιριάζουν με τους καθιερωμένους κανόνες.<sup>1716</sup>

Και εδώ πίσω από τους μη καθιερωμένους κανόνες της μουσικής γλώσσας κρύβεται ο Wagner. Μια απρόσμενη σύνδεση με τον Γερμανό συνθέτη επιχείρησε ένας Ιταλός κριτικός, λίγους μήνες αργότερα, μετά την παράσταση της όπερας στην Alessandria της Ιταλίας τον Δεκέμβριο του 1888:<sup>1717</sup>

Στη *Flora Mirabilis* ο νεαρός μαέστρο αποκαλύπτεται εξαιρετικός γνώστης της κλασικής σχολής. Wagner, Weber, Mozart, Gounod και να σιγά σιγά οι τάσεις του Σαμάρα προς τον κλασικισμό [...].<sup>1718</sup>

---

ημερομηνία 31 Οκτωβρίου 1889.

<sup>1714</sup> «Η δυσκολία αυτής της μουσικής – η οποία δεν είναι φτιαγμένη για χορωδούς που τραγουδούν με το αυτί – εξηγεί αυτή τη διστακτικότητα [της χορωδίας]», «Théâtres et Concerts. Théâtre Municipal», *Le Petit Niçois*, 21.3.1888.

<sup>1715</sup> «Le libretto de cet opéra [...] n'est pas fait pour enthousiasmer les masses et n'abonde pas en situations dramatiques bien tranchées», «Théâtres et Concerts. Théâtre Municipal», *Le Petit Niçois*, 21.3.1888.

<sup>1716</sup> «[...] Il ne faudrait pourtant pas croire que les amateurs de mélodie n' en trouveront pas dans l'opéra de M. Spiro Samara; il y eut même beaucoup de mélodie dans *Flora Mirabilis*, mais elle n'existe point là, comme on l'entend communément, débitée clairement en petits fragments séparés les uns des autres, elle y eut continue, perpétuelle et par conséquent insaisissable pour la plupart des auditeurs. [...] Au lieu d' une forme nette, serrée, brève et vivante comme il convient aux choses du Théâtre, M. Samara a affecté une forme démesurément allongée; il n'a évidemment pas sur l'art du Théâtre des idées concordantes avec les règles courantes», «Théâtres et Concerts. Théâtre Municipal. *Flora Mirabilis*», *Le Petit Niçois*, 25.3.1888.

<sup>1717</sup> Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Η *Flora Mirabilis* στην Alessandria της Ιταλίας (1888) και το νέο ντουέτο της τρίτης πράξης», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 18-19 (Μάιος-Δεκέμβριος 2014), σ. 42-49.

<sup>1718</sup> «Il giovane maestro si rivela eccellente conoscitore della scuola classica. Wagner, Weber, Mozart, Gounod e via via, ecco le tendenze del Samara verso il classicismo [...].», «La *Flora Mirabilis* del maestro Spiro Samara al Municipale di Alessandria», *Il Teatro Illustrato*, Anno VIII, N. 96 (Dicembre 1888), σ. 190 (αναδημοσίευση από τον *Osservatore* της Alessandria).

Τα ίχνη του βαγκνερισμού διαπιστώθηκαν όμως και από τους Έλληνες κριτικούς μετά τις κερκυραϊκές και αθηναϊκές παραστάσεις της όπερας.<sup>1719</sup> Και τα σχόλια αυτά κυμαίνονταν από απλές αναφορές στη «σχολή Βάγνερ» μέχρι λεπτομερέστερες και ουσιαστικότερες αναλύσεις. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι η νέα σχολή, είναι η μη ιταλική σχολή που πρόσκειται προς το γαλλικό και το βαγκνερικό ύφος:

Αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ τὸ μελόδραμα δεικνύει ἄνδρα ἔχοντα ἐν ἀφθονίᾳ τὸ μουσικὸν τάλαντον, νεαρὸν μουσουργόν, ὅστις πολλὰ καὶ ἔνδοξα ἐν τῷ μέλλοντι ὑπόσχεται. Ἔχει δύσκολα καὶ ποικίλα τεμάχια· ἡ instrumentation εἶναι ἐκ τῶν ἀρίστων· ἔχει πολλὴν μελέτην καὶ σπουδὴν· δὲν ἀνήκει εἰς τὴν ἰταλικὴν σχολὴν ἢ μουσικὴ τοῦ Σαμάρα, ἀλλ' εἰς τὴν γαλλικὴν, ὑπενθυμίζουσαν πολλαχοῦ τὴν γερμανικὴν καὶ μάλιστα τοῦ Βάγνερ.<sup>1720</sup>

Σε κάποιες περιπτώσεις η αναφορά στον Wagner γίνεται πιο συγκεκριμένη. Η *Ἐφημερίς* μετά την κερκυραϊκή παράσταση της όπερας έγραψε:

Ἡ δευτέρα πράξις, ἣτις δύναται νὰ θεωρηθῆ καὶ ἡ ὠραιότερα τῶν τριῶν, ὡς στιλβαδάμας μεταξὺ δύο ἀδαμάντων, διαιρεῖται, οὕτως εἰπεῖν, εἰς πέντε κυρίως μεγάλα μέρη. Τὸ πρῶτον ἀποτελεῖται ἐκ δύο τεμαχίων, τουτέστιν ἐκ μικροῦ χοροῦ ξυλοχτιστῶν μελπόντων χαρακτηριστικὸν ἐπιχώριον ἄσμα εἰς τὸν χειμῶνα, οὔτινος ἢ ἐν ὀρχήστρᾳ συνοδείᾳ ἐκφράζει φυσικώτατα διὰ τοῦ κινήματος τῶν τετραχόρδων τὸ τουρτούρισμα καὶ τὸ ρίγος καὶ ἐκ τοῦ συμφωνικοῦ τεμαχίου διὰ μόνην ὀρχήστραν (sarabande), ἐν τῷ ὁποίῳ μία καὶ ἡ αὐτὴ τυπικὴ φράσις (Leit-motiv) ἐκτυλίσσειται ἐν ποικιλωτάτῃ μεταβολῇ χρώματος, ρυθμοῦ καὶ ἤχου, πλεκομένη δικτυοειδῶς καὶ μεταβαίνουσα ἀπὸ ὀργάνου εἰς ὄργανον καὶ μὲ θαυμασίαν τέχνην, ἐξ ἧς δίνεται δῆλον πόσον ὁ μουσουργὸς ἐπιτυγχάνει εἰς τὸ συμφωνικὸν εἶδος.<sup>1721</sup>

Ο χαρακτηρισμός του Σαμάρα ως συνθέτη που έχει επηρεαστεί από τον Wagner στην ουσία σήμαινε την ένταξή του στη νέα σχολή σύνθεσης. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το άρθρο του «θεατή» της *Ἐφημερίδος*:

Ἡ μουσικὴ τοῦ μελοδράματος τούτου εἶνε τῷ ὄντι γλυκεῖα, παθητικὴ λίαν. [...]

<sup>1719</sup> Για τις παραστάσεις αυτές βλ. αντίστοιχα Στέλλα Κουρμπανά, «"Πατριδος σέμνωμα - Σπύρον Σαμάραν - Κερκυραῖοι γεραῖουσι". Η *Flora Mirabilis* και η προεμιέρα της στην Ελλάδα», *Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας, Επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια από τη γέννησή του*, Κέρκυρα, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, 2011, σ. 45-79 και Αὔρα Ξεπαπαδάκου, «Συναυλίες, Θέατρο, Μελόδραμα καὶ ἄλλες ἐκδηλώσεις κατὰ τοὺς ἑορτασμοὺς τῶν Γάμων τοῦ Κωνσταντίνου Α'», *Παρνασσός*, ΜΓ' (2001), σ. 375-402.

<sup>1720</sup> «Ὁ Σπύρος Σαμάρας ἐν Κερκύρα», *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 15/27.2.1889.

<sup>1721</sup> «Ἡ Φλώρα Μιράμπιλις ἐν Κερκύρα. Ἰδιαιτέρα τηλεγραφικὴ ἀνταπόκρισις τῆς *Ἐφημερίδος*», *Ἐφημερίς*, 7.2.1889.

Οὐχ ἦττον ὅμως ἡ μουσικὴ αὐτοῦ εἶνε ἀπλῆ, ἡ ἐνοργάνωσις οὐχὶ πολυσύνθετος, οὔτε δύσκολος ἡ ἐκτέλεσις αὐτῆς ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ. Τοῦτο εἶνε ἐκ τῶν γνωρισμάτων τῆς ἰταλικῆς σχολῆς. Τούναντίον σήμερον ἡ ἐνοργάνωσις εἶνε λίαν δύσκολος, διότι διὰ τῆς εἰσαγωγῆς τῆς συμφωνίας αἱ μελωδίαί τῶν νεωτέρων μουσουργῶν καθίστανται σύνθετοι καὶ τὸ ὅλον ἀρμονικώτερον, πλουσιώτερον, ἐμφαντικώτερον. Τὸ εἶδος τοῦτο τῆς συμφωνίας ἐν τῷ μελοδράματι εἰσήχθη διὰ τῶν Γερμανῶν μουσουργῶν κυρίως, τοῦ Mozart, τοῦ Weber, τοῦ Beethoven, τοῦ Glück [sic], τοῦ Bach, ἀλλὰ κατ' ἐξοχὴν ὅμως τοῦ μεγάλου Wagner. Εἰς τὰ ἴχνη δὲ τούτων ἐβάδισαν ὁ Meyerbeer, ὁ Rossini καὶ ἄλλοι. Τέλος δὲ καὶ αὐτὸς ὁ Verdi μεταβαλὼν ὕφος ἔγραψε πρὸ τινος τὸν *Othello* κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τῶν μεγάλων τῆς Γερμανίας διδασκάλων, τοῦ δὲ ἡμετέρου Σαμάρα ἢ περίφημος *Flora Mirabilis* οὐδὲν ἕτερον ἔστι ἢ συμφωνία, ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους διήκουσα, ἐνοργάνωσις συνετω[τά]τη, ἀρμονία δὲ πλουσιωτάτη καὶ ποικιλία μεγίστη μελωδιῶν ἐν ἐνὶ καὶ τῷ αὐτῷ μέρει. Διὰ τοῦτον δὲ τὸν λόγον τὸ μελοδράμα, ὅπερ ἐν δάφναις περιῆλθε τὴν Εὐρώπην, ἐνταῦθα οὔτε ἐννοήθη κἄν, ὅτε δις ἢ τρις ὀλόκληρον τὸ ἐπαιάνισεν ἡ τελειοτάτη ἐνταῦθα μουσικὴ (banda) τοῦ πυροβολικοῦ.<sup>1722</sup>

Ἡ παράστασις τοῦ ἔργου λίγους μῆνες μετὰ σὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα ἔδωκε τὴν ευκαιρίαν γιὰ ἀκόμη περισσότερα σχόλια. Ἀκόμα καὶ οἱ κριτικὲς ποὺ δὲν ἔκαναν ρητὴ ἀναφορὰ στὸν Wagner περιέγραφαν ἓνα εἶδος ὄπερας τοῦ οὐοίου τα χαρακτηριστικὰ εἶχαν μέχρι ἐκεῖνη τὴ στιγμὴ ἀποδοθεῖ στὸν Γερμανὸ δημιουργό:

Πρέπει νὰ ἐπανέλθῃ τις δις καὶ τρις εἰς τὸ θέατρον διὰ νὰ ἐννοήσῃ καὶ νὰ ἀπολαύσῃ τὴν μουσικὴν τῆς *Φλώρας*, ἣτις εἶνε καθαυτὸ μουσικὴ savante, ἐπιστημονικὴ, ἐντεχνος, νεωτεριστικὴ καὶ δὲν ἀφήνει τὴν ἔμπνευσιν νὰ παρασύρῃ εἰκὴ καὶ ὡς ἔτυχεν ὅπου αὐτὴ θέλει. Ἡ πρώτη πρᾶξις διὰ νὰ κατανοηθῇ ἐντελῶς ἀπαιτεῖ πολλὴν προσήλωσιν, ἀφοσίωσιν διαρκῆ καὶ σιγὴν θρησκευτικὴ [...]. Ἡ δευτέρα πρᾶξις εἶνε ἀρρήτου γλυκύτητος καὶ ἀφήνει εἰς τὴν ψυχὴν αἴσθημα ἀορίστου καὶ οἰονεὶ μοιραίας τινος μελαγχολίας, ὁποῖον ἐξαιρέτως προσιδιάζει εἰς τὴν φύσιν τῶν μύθων, καὶ ἰδίᾳ τῶν μύθων τῶν βορειῶν χωρῶν, τῶν πλεόντων εἰς ρεμβῶδη ἀοριστίαν, παρομοίαν πρὸς τὴν ὀμιχλώδη ἀτμοσφαιραν, τὴν περικαλύπτουσιν αὐτάς.<sup>1723</sup>

Ἡ Ἀκρόπολις ἀντιθέτως μιλοῦσε γιὰ ἀμεση καὶ συγκεκριμένη βαγκνερικὴ ἐπιρροή, ἐξηγώντας ὅτι μετὰ τὸ πέρασμα τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ ἀπὸ τὸ οπερατικὸ στερέωμα, τα πάντα θα πρέπει νὰ ἰδωθοῦν ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἐπίδρασῆς του:

Ἴδου τὸ νεώτερον ὕφος. Μετὰ τὸν Βάγνερ ἡ μουσικὴ ἀναλαμβάνει τὴν πρωτοκαθεδρίαν καὶ δὲν ἐξωθεῖται ἀπὸ τῆς σκηνῆς εἰς τὰ μαγειρεῖα διὰ νὰ προετοιμάζῃ μόνον διὰ τοὺς αἰσθηματίας μερικὰς κοτολέτας ἀπὸ λαμινόρε καὶ

<sup>1722</sup> Θεατῆς, «Ἡ θεατρικὴ ἐσπερίς. Τροβατόρε», *Ἐφημερίς*, 25.1.1889.

<sup>1723</sup> «Ἡ δευτέρα παράστασις τῆς *Φλώρα Μιράμπιλις*», *Ἐφημερίς*, 1.11.1889.

τίποτε φωνητικὰ ἐκλέρ διὰ τοὺς στομάχους τῶν σαλονίων. Ἡ μουσικὴ ἀναλαμβάνει ὡς ἐργολάβος ὅλον τὸ δράμα. Κάτω ἢ ρητορικὴ, κάτω καὶ τὰ πυροτεχνήματα τοῦ λάρυγγος! Ἡ μουσικὴ καὶ μόνη αὕτη πρέπει κατὰ τὸν Βάγνερ νὰ κυριαρχῇ νὰ δεσπόζῃ.[...] Ὁ Βάγνερ ἐξηκολούθησε τὸ μέγα ἔργον τοῦ Μότσαρτ. Εἶνε ὀλόκληρος διαδοχὴ βασιλέων ἐστεμμένων τῆς μουσικῆς τέχνης ἐπὶ 60 ἤδη ἔτη, ἥτις ἐπήνεγκε τὴν ἐπανάστασιν ταύτην εἰς τὸ μελόδραμα.

Ενώ πιο συγκεκριμένα για τον Σαμάρα εξηγούσε:

Τὸ φόρτε τοῦ Σαμάρα εἶνε ἡ ὀρχήστρα [...]. Μετά τινος σάλπιγγας τὰ ὑποκώφως ἐπὶ τοῦ καντινίου ψελλίζοντα τετράχορδα ἀλλὰ Βάγνερ μετὰ ταῦτα ἡ ἄρπα, ἔπειτα οἱ βάρβιτοι καὶ τόσα τόσα ἄλλα ψιθυρίσματα [...]. Ἐνοργάνωσις! Ἴδου ὁ Σαμάρας [...].<sup>1724</sup>

Ἰδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ἡ κριτικὴ του πολέμιου του Wagner Ἀ.Ν. Πετσάλη, ὁ οποίος ἐντόπιζε καὶ αὐτὸς βαγκνερικὰ χαρακτηριστικὰ στὴν ὄπερα του Σαμάρα, θεωρώντας τα ὁμως με ἀρνητικὴ διάθεση, σε μια κριτικὴ ἀρκετὰ ἀμήχανη:

Τὸ μέγα ἄτοπον τοῦ ἔργου εἶνε ἡ σχολὴ αὐτοῦ. Ὁ Βάγνερ καὶ ὁ Hugo τῆς δευτέρας περιόδου αὐτοῦ κατέστρεψαν ὁ μὲν τὴν μουσικὴν ὁ δ' ἕτερος τὴν ποίησιν, οὐχὶ τόσον διότι ἴδρυσαν τὴν λατρείαν τοῦ ἀκαταλήπτου καὶ τοῦ τερατώδους, ὅσον διότι αὐτοί, μεγαλοφυεῖς ὄντες εἰς τὸ εἶδος των, παρέσυραν πολλούς, μὴ τοιούτους, πρὸς μίμησιν αὐτῶν, καὶ ἐννοεῖται τί δύναται νὰ παραχθῇ ἐξ ἀπομιμήσεως τοιούτων διδασκάλων παρὰ μαθητῶν μόλις ἀξίων τοῦ βαθμοῦ «σχεδὸν καλῶς».

Σπεύδω νὰ διακηρύξω ὅτι ἡ παρομοίωσις δὲν ἀφορᾷ εἰς τὸν κ. Σαμάραν· πρόκειται περὶ τῆς σχολῆς ἧς γίνεται θύμα. Οὗτος ὁμολογῶ εὐχαρίστως φαίνεται ἔχων προσόντα καλλιτέρου μέλλοντος· γνωρίζει ἄριστα τὸν χειρισμὸν τῆς ὀρχήστρας καὶ τῶν ὀργάνων, ἰδίως τῶν πνευστῶν· ἐξ ἀκουσίων δι' αὐτοῦ ἐγκαταλείψεων εἰς μελωδικὰς τινὰς ἐμπνεύσεις, ἅς σπεύδει, ὡς δειλὸς μαθητῆς, νὰ καταστρέψῃ, φοβούμενος μὴ προσκρούσῃ εἰς τὰ ἱερά καὶ ὅσια τῆς Νέας Σχολῆς, ἰδίως τῶν νεωτέρων Βαγκνεριζόντων Γάλλων, Massenet, κ.τ.λ.<sup>1725</sup>

Ὁ Πετσάλης συνέχιζε προτείνοντας στὸν νεαρό συνθέτη νὰ «ἀποσκορακίσῃ τὴν ψυχρὰν καὶ ξηρὰν σχολὴν τῆς σήμερον καὶ νὰ τραπῇ εἰς τὴν λατρείαν τῶν ἀληθινῶν ἐκείνων θεῶν τῆς Μουσικῆς, τοῦ Mozart, τοῦ Beethoven, τοῦ Βελλίνη, τοῦ Ροσσίνη, τοῦ Mayerbeer, τοῦ Βέρδη».<sup>1726</sup> Τὸ πρόβλημα γιὰ τὸν κριτικὸ ἦταν ὅτι ὁ Σαμάρας, ἀκολουθώντας τις ἀρχές αὐτῆς τῆς σχολῆς ἐφτιαξε ἓνα ἔργο που δὲν ἦταν ὄπερα, ἀλλὰ συμφωνικὴ μουσικὴ:

<sup>1724</sup> Φ. «Ἡ Φλόρα Μιράμπιλις», Ἀκρόπολις, 31.10.1889.

<sup>1725</sup> Ἀ.Ν. Πετσάλης, «Ἡ Flora Mirabilis», Ἐφημερίς, 15.11.1889.

<sup>1726</sup> Ο.π.

Ἡ *Flora* πράγματι δὲν εἶναι δραματικὴ μουσική· δηλαδή ἐν αὐτῇ δὲν πάσχουν καὶ αἰσθάνονται τὰ δρῶντα πρόσωπα, εἶναι μουσικὴ συμφωνική, *musique symphonique*, ὡς ὅλα σχεδὸν τὰ τῆς νεωτέρας μουσικῆς σχολῆς προϊόντα. Τὸ μέλος σχεδὸν ἐλλείπει, αὐτὸ δηλαδή ἐκφράζον τὸ αἶσθημα καὶ αὐτὸ γεννῶν ἐν ἡμῖν τὴν συγκίνησιν· [...] ἢ ἐκ σκηνῆς ἀπουσία τοῦ τελειοτέρου καὶ παθητικώτερου ὀργάνου πρὸς παράστασιν τῶν αἰσθημάτων καὶ ἰδεῶν ὅπερ ἐπλασεν ἢ φύσις, τῆς φωνῆς μελωδούσης, ἣν οἱ νεωτερισταί, ὅπαδοι τῆς λεγομένης μουσικῆς τοῦ Μέλλοντος, ὅπερ, ἐλπίζω ὅτι οὐδέποτε θὰ γείνη παρόν, ἀπεσκοράκισαν ὡς ἄχρηστον, καθιστᾶ ἀπαράδεκτα ἐν τῇ κοινῇ συνειδήσει τὰ ἔργα των.<sup>1727</sup>

Στην πραγματικότητα, ἡ «Νέα» αὐτὴ «Σχολή» γιὰ τον Πετσάλη ἔχει ὡς ἀρχὴ τῆς τῆ δημιουργία μιᾶς διανοητικῆς μουσικῆς που δὲν μπορεῖ νὰ συγκινήσει, καὶ παρότι ἀναγνωρίζει στον Σαμάρα τέχνη καὶ ευφυΐα (καθὼς καὶ κάποια σημεῖα στα ὁποῖα ὁ συνθέτης φαίνεται νὰ ἀπιστεῖ ὡς πρὸς τὴν νέα αὐτὴ σχολή), τον ἀποκαλεῖ «μουσικὸν πρώτης τάξεως», που ἐλλεῖπει ἐμπνεύσεως κάνει «μουσικὴ δευτέρας τάξεως». Γιατί «ἡ μόνη φροντίς τοῦ Νεωτεριστοῦ εἶνε τὸ *effet*, πρὸς τοῦτο δύο μέσα μεταχειρίζεται· τὴν ἐκπληξιν, δηλαδή τὸ ἀκατάληπτον καὶ τὴν καινοτομίαν».<sup>1728</sup> Στὴν κριτικὴ αὐτὴ τοῦ Πετσάλη βλέπουμε τὸ στοιχεῖο τοῦ βαγκνερισμοῦ επικεντρώνεται στα χαρακτηριστικά που, κατὰ τον κριτικὸ, ἔχει ἡ νέα σχολή, καὶ που ἐν προκειμένῳ ταυτίζεται με τὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος. Ἡ παραμέληση τῆς μελωδίας καὶ ἡ πρόταξη τῆς διανοητικότητας ἀποτελοῦν γιὰ τον Ἕλληνα μουσικοκριτικὸ θανάσιμο ἀμάρτημα στο ὁποῖο υπέπεσε ὁ Σαμάρας, παρασυρόμενος ἀπὸ τὰ διατάγματα τῆς νέας αὐτῆς σχολῆς.

Ἡ δευτέρα ὄπερα τοῦ Σαμάρα στὴν ὁποῖα ἐντοπίζονται ἰχνη ἐπιρροῆς τοῦ Wagner εἶναι ἡ βεριστικὴ *Μάρτυς*, ἓνα ἔργο που ἀνέβηκε στὴ Νάπολη στὶς 23 Μαΐου 1894. Στὴ *Μάρτυρα*, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐξόφθαλμη ἀναφορὰ τοῦ λιμπρέτου στον βαγκνερικὸ *Τριστάνο* (με τὸν πρωταγωνιστὴ τῆς ὄπερας νὰ λέγεται καὶ αὐτὸς *Tristano*), ἔχουν ἐντοπιστεῖ μουσικὲς ὁμοιότητες με τὸν *Ἰπτάμενο Ολλανδὸ*,<sup>1729</sup> καὶ τὴν *Βαλκυρία*.<sup>1730</sup> Ὅμως ὁ ἐλληνικὸς Τύπος τῆς ἐποχῆς δὲν συσχέτισε τὸ ἔργο αὐτὸ με τὴν μουσικὴ γλῶσσα τοῦ Wagner. Ἐτσι ἡ ἐπόμενη οὐσιαστικὴ σύνδεση τῆς μουσικῆς τοῦ Σαμάρα με ἐκείνη τοῦ Wagner στὸν Τύπο τῆς ἐποχῆς ἐγίνε με ἀφορμὴ τὸν *Ολυμπιακὸ Ὕμνο*.

Στις 20 Ἀπριλίου τοῦ 1895, ἡ Ολυμπιακὴ Επιτροπὴ, που διοργάνωσε τοὺς Ολυμπιακοὺς Ἀγῶνες τῆς Ἀθήνας τὸ 1896 (τοὺς πρώτους Ολυμπιακοὺς Ἀγῶνες στὴν νεώτερη ἐποχῇ), ἀποφάσισε νὰ ἀναθέσει στον διάσημο, πλέον, Ἕλληνα συνθέτη Σπύρο Σαμάρα, τὴν σύνθεση γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Ολυμπιακοῦ Ὕμνου. Λίγες ἡμέρες ἀργότερα, ἀποφασίστηκε καὶ ἡ ἀνάθεση τῆς σύνταξης τοῦ ποιήματος στον Κωστή

<sup>1727</sup> Ο.π.

<sup>1728</sup> Ο.π.

<sup>1729</sup> Φιστουρής, ὁ.π., σ. 486-489.

<sup>1730</sup> Γεροθανάση, ὁ.π.

Παλαμά.<sup>1731</sup> Οι βαγνερικοί απόηχοι στη μουσική του *Υμνου* έγιναν αμέσως αντιληπτοί στην πλειονότητα των δημοσιευμάτων που σχολίαζαν το έργο, και τα οποία κυμαίνονταν από την απλή αναφορά στον Γερμανό συνθέτη και τη σχολή του, μέχρι και την ταύτιση σχεδόν του Σαμάρα με τον Wagner. Ο αντιβαγκνεριστής Πετσάλης, δεν μπορούσε να μη διακρίνει την βαγκνερική επιρροή στο έργο, χωρίς όμως αυτό να του απαγορεύει να το θεωρήσει ένα από τα καλύτερα του Κερκυραίου συνθέτη:

Ἡ ἑναρξίς τοῦ ὕμνου τοῦ κ. Σαμάρα ἐγείρει ἀμέσως τὴν προσοχὴν τοῦ ἀκροατοῦ καὶ γοργὸν ἐξεγείρει τὸ αἶσθημα τοῦ ἐνθουσιασμοῦ. Τὰ χάλκινα ὄργανα προοιμιαζόμενα ἠχηρῶς καὶ μὲ ἔξαρσιν, ἐνθαρρυνόμενα δὲ μεθοδικῶς καὶ ὑπὸ τῶν λεπτῶν πνευστῶν καὶ ἐγχόρδων ὀργάνων, ἀφαρπάζουσι τὸν ἀκροατὴν καὶ διαθέτουσιν αὐτὸν ἠρωϊκῶς, δύναμαι εἰπεῖν· καίτοι τὸ προοίμιον τοῦτο ὑπομνήσκει ἡμῖν τὸ περίφημον ἐμβατήριον τοῦ *Tannhäuser* ὅμως ἀναμφιλέκτως δύναται νὰ καταλεθῇ μεταξύ τῶν καλλιτέρων σελίδων, ἃς ἔγραψεν ὁ Ἕλλην καλλιτέχνης.<sup>1732</sup>

Ο Γεώργιος Τσοκόπουλος εντόπιζε την επιρροή του Wagner στο τέλος του έργου:

[...] Καὶ ὅσον αἱ φωναὶ εἰσέρχονται ἢ μία μετὰ τὴν ἄλλην καὶ ὀρχήστρα καὶ χάλκινα ὄργανα προπαρασκευάζουσι τὸ θριαμβευτικὸν φινάλε μὲ τὴν ἔντασιν τῶν σαλπισμάτων καὶ τῶν τυμπάνων, τόσον καταφαίνεται ἢ ἰσχυρὰ ἐπίδρασις τῆς νεωτέρας μουσικῆς, ἰδίως τοῦ Βάγνερ, ἐπὶ τοῦ ἐμπνευσμένου μας συνθέτου.<sup>1733</sup>

Ενώ ο «Ρέτγκεν», που θεωρούσε πως ο Σαμάρας ανέδνε βαγκνερισμό σε όλα του τα έργα, έβλεπε τον *Υμνο* σχεδόν ως βαγκνερικό έργο:

Ἡ ἀρχὴ τοῦ ὕμνου τοῦ κ. Βάγνερ. – Συγγνώμη! – Τοῦ κ. Σαμάρα ἤθελον νὰ εἶπω, εἶνε σφόδρα βαγνέρειος. Μυρίζει *Σείγκφριδ, Ἴζολδ, Τριστάν* καὶ ὅτι ἄλλο ἐκ τοῦ δαιμονίου Ὁρφέως τῆς Βαῦραϊτ. Καὶ τί καταλληλότερον δι' ὕμνον μεγαλοπρεπῆ καὶ συναρπαστικὸν ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ Βάγνερ; Ἄλλως τε ὁ Σαμάρας ἀεὶ ἐξ ἐκείνου ἐμπνέεται. Καὶ ἐν τῇ *Φλώρα-Μιράμπιλυ* ἀκόμη ὅσον καὶ ἂν προσπαθῆ νὰ κρυφθῆ, πανταχοῦ συλλαμβάνεται βαγνερίζων.<sup>1734</sup>

<sup>1731</sup> Βλ. σχετικά Χάρης Ξανθουδάκης, «Ο Ολυμπιακός Ὑμνος και η πρεμιέρα του: Μια ελληνική επίδειξη μουσικῶν δυνάμεων», στον τόμο *Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας. Επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια από τη γέννησή του*, ὁ.π., σ. 19-44 : 23, ὅπου, μεταξύ άλλων, ο συγγραφέας αποδεικνύει με παράθεση πρωτογενῶν τεκμηρίων την πρωταρχική επιλογή του Σαμάρα ως συνθέτη του *Υμνου* και την ακόλουθη ανάθεση της στιχοποίησης στον Παλαμά, και ὄχι το αντίθετο που εἶχε παλαιότερα υποστηριχθεί.

<sup>1732</sup> Α.Ν. Πετσάλης, «Ὁ Ὑμνος εἰς τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνας τοῦ κ. Σαμάρα», *Ἀκρόπολις*, 25.4.1896.

<sup>1733</sup> Τ-ς [= Γεώργιος Τσοκόπουλος], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Ὁ Ὑμνος τοῦ Σαμάρα», *Τὸ Ἄστυ*, 26.3.1896.

<sup>1734</sup> Ρέτγκεν, «Οἱ Ἀγῶνες. Ὁ Ὑμνος τοῦ κ. Σαμάρα, ἐν τῷ Σταδίῳ», *Ἀκρόπολις*, 24.3.1896.

Η μουσική του *Ύμνου* ενσωματώθηκε αργότερα στη *Ρέα* (Φλωρεντία, 1908), στην οποία οι βαγκνεरिकές επιρροές είναι οι συχνότερες και πολυποικιλότερες από οποιοδήποτε άλλο έργο του Σαμάρα.<sup>1735</sup> Αλλά και στην *Mademoiselle de Belle-Isle* του 1905, όταν ανέβηκε στην Αθήνα την Άνοιξη του 1907, ο Γεώργιος Λαμπελέτ παρατηρούσε την «ἐπήρειαν τῆς βαγνερικῆς αἰσθητικῆς, κυρίως εἰς τὸ οὐσιῶδες μέρος τὸ ὁποῖον λαμβάνει ἡ ὀρχήστρα εἰς τὸ δρᾶμα καὶ εἰς τὴν ἀρχὴν νὰ εἶνε τὸ ποιητικὸν δρᾶμα σκοπὸς καὶ ἡ μουσικὴ ἓνα μέσον εἰς τὸ μελόδραμα».<sup>1736</sup>

Πιθανόν ο καλύτερος χαρακτηρισμός για το έργο του, να οφείλεται στον φίλο του συνθέτη Κωστή Παλαμά, ο οποίος πέντε χρόνια μετά τον θάνατο του Σαμάρα έγραφε:

Ἦρχισε νὰ λαμβάνη σειρὰν μεταξὺ τῶν ἐμπνευσμένων συνθετῶν εἰς τὴν χώραν τοῦ Βέρδη, ὅσον καὶ ἂν ἔβλεπεν ὑπεράνω τῶν ὀρίων τῆς θετῆς πατρίδος του, πρὸς τὸ Μπαῦροϊθ, τὴν μουσικὴν Μέκκαν, ὅπου ἐλατρεῦετο ὁ Βάγνερ.<sup>1737</sup>

Αν θα θέλαμε να κάνουμε έναν απολογισμό της γενικότερης εικόνας για τον βαγκνερισμό στην ελληνική μουσική δημιουργία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τον τρόπο που αυτός έγινε αντιληπτός από την εποχή, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε μια βασική παραδοχή. Εκτός από τις περιπτώσεις στις οποίες η επιρροή είναι καταφανής (και θα μπορούσε ακόμη και να θεωρηθεί ηθελημένη αναφορά από τον συνθέτη), ως βαγκνερισμός γινόταν αντιληπτή κάθε προσπάθεια απομάκρυνσης από την παλαιότερη σχέση του συνθέτη με την μελωδικότητα και η διάθεση μιας πιο διανοητικής προσέγγισης του είδους της όπερας (αυτό που γενικά θεωρήθηκε απομάκρυνση από την ιταλική όπερα και επικέντρωση στην αρμονία έναντι της μελωδίας). Αυτή η διανοητικότητα, ο εγκεφαλισμός, συνδέθηκε με την μουσική περιγραφικότητα, που συχνά γινόταν αντιληπτή ως μουσικός θετικισμός. Η νέα αντίληψη για την σύνθεση, η νέα σχολή της μουσικής, όχι μόνο η μουσική του Wagner, αλλά και εκείνη του Liszt και του Berlioz ήταν, για τους κριτικούς της εποχής, ένα είδος βαγκνερισμού. Και πιθανόν να είχαν και δίκιο. Άλλωστε ο Γερμανός κριτικός Franz Brendel (1811-1868) συμπεριλάμβανε και τους Liszt και Berlioz στην κατηγορία της «Νέας Γερμανικής Σχολής» («Neudeutsche Schule») – έναν όρο που ο ίδιος καθιέρωσε για να αντικαταστήσει τον όρο της «Μουσικής του Μέλλοντος» («Zukunftsmusik») και για να περιγράψει αυτήν την νέα μουσική γλώσσα – θεωρώντας ότι γερμανισμός μπορεί να θεωρηθεί οτιδήποτε ανήκει στο γερμανικό πνεύμα.<sup>1738</sup>

<sup>1735</sup> Βλ. σχετικά Φιστουρής, *ό.π.*, σ. 523-524, 526-534, 539, 544. Πρβλ. και Γεροθανάση, *ό.π.*, καθώς και την ομιλία του Χάρη Ξανθουδάκη «Από τη *Ρέα* του Σαμάρα στην *Αδελφή Βεατρίκη* του Μητρόπουλου. Μια ελληνική πορεία στον δρόμο του βαγκνερισμού», που έλαβε χώρα στην Φιλαρμονική Εταιρία Κερκύρας στις 18 Δεκεμβρίου 2013.

<sup>1736</sup> Γεώργιος Λαμπελέτ, «*Η Δεσποινίς Μπελλιλ* (ἄρθρον ειδικόν)», *Ἐμπρός*, 2.4.1907. Βαγκνεरिकές επιρροές παρατηρούσε στο έργο αυτό και ο γαλλικός Τύπος της εποχής (Blondel, «*Mademoiselle de Belle-Isle et la presse italienne*», *Le Monde Artiste*, Année 45, N. 48 (26.11.1905) σ. 780-761: 760).

<sup>1737</sup> Κωστής Παλαμάς, «Ἑλληνες Μουσουργοί», *Ἄπαντα*, Δ', σ. 550-555: 551.

<sup>1738</sup> Βλ. σχετικά το εισαγωγικό κείμενο και τα σχόλια του James Deaville στην δημοσίευση της ιστορικής

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

### Συμπεράσματα

Η ανά χείρας μελέτη προσπάθησε να προσεγγίσει ένα πολύπλευρο καλλιτεχνικό και αισθητικό φαινόμενο που έλαβε χώρα στον τόπο μας τον προπροηγούμενο αιώνα. Μελετώντας τις σκέψεις και τα κείμενα, καθώς και τα καλλιτεχνικά έργα των ανθρώπων που σχετίστηκαν με το φαινόμενο του ελληνικού βαγκνερισμού, έχει κανείς την δυνατότητα να παρακολουθήσει την πορεία και την εξέλιξη σκέψεων και ρευμάτων που διατρέχουν το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά και να ταξιδέψει σε μια εποχή αρκετά διαφορετική από τη δική μας.

Αυτό το ταξίδι στον χρόνο είναι, κατά τη γνώμη μου, απαραίτητη προϋπόθεση για να αντιληφθεί κανείς τη βαθύτερη ουσία και σημασία του αντικειμένου της έρευνας, κάτι που δυστυχώς λείπει σε μεγάλο βαθμό από αρκετές σύγχρονες προσεγγίσεις. Δεν γίνεται να κρίνουμε σωστά μια θέση για τη μουσική του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αν χρησιμοποιούμε τα σημερινά μέτρα και σταθμά. Αν δεν γνωρίζουμε τί σήμαινε μουσική την εποχή εκείνη, ή τί εννοούσαν με όρους που χρησιμοποιούμε και σήμερα, αλλά για τους ανθρώπους εκείνης της εποχής είχαν άλλο περιεχόμενο, Για παράδειγμα, για τον νεώτερο ερευνητή, η έννοια της ιταλικής όπερας πιθανόν να συμπεριλαμβάνει εξίσου τους Rossini, Bellini, Donizetti με τον Verdi και τον Puccini. Ενώ την εποχή εκείνη (τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα) για την Ελλάδα (αλλά και ολόκληρο τον κόσμο) ιταλική όπερα ήταν βεβαίως ο Verdi, οι εκπρόσωποι του bel canto, Rossini, Bellini, Donizetti, αρκετοί άλλοι, ξεχασμένοι σήμερα συνθέτες, αλλά δεν ήταν ο Puccini. Ο τελευταίος δεν είχε ακόμη εμφανιστεί ή μόλις εμφανιζόταν στο διεθνές στερέωμα. Οπότε σε ένα κείμενο του 19<sup>ου</sup> αιώνα που αναφέρεται στην ιταλική όπερα, ο συγγραφέας που μιλούσε για ιταλική όπερα δεν είχε στον νου τα ίδια πράγματα με αυτά που έχει ο σύγχρονος μελετητής.

Με αντίστοιχο τρόπο θα πρέπει να προσεγγίσουμε και την αντίληψη που υπήρχε εκείνη την εποχή για την έννοια της μουσικής. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η σχέση των ανθρώπων με τη μουσική ήταν, εκ των πραγμάτων, εντελώς διαφορετική από τη σημερινή. Σε μια καθημερινότητα χωρίς μηχανές και ηλεκτρισμό, τα πάντα είχαν πιο αργούς ρυθμούς από τους σημερινούς, αλλά και χαμηλότερες εντάσεις. Το ηχητικό σύμπαν του μέσου ανθρώπου ήταν αναγκαστικά φυσικής προέλευσης, ενώ η μουσική αποτελούσε κάτι που για να το ακούσει κανείς προϋπέθετε πως κάποιος θα την παρήγαγε. Με εξαίρεση το ανθρώπινο τραγούδι, η παραγωγή της μουσικής απαιτούσε και αντίστοιχη γνώση και προετοιμασία. Η μουσική δεν υπήρχε απαραίτητως στην καθημερινότητα των ανθρώπων, μάλλον το αντίθετο. Ο σημερινός κριτής της εποχής εκείνης θα πρέπει να φανταστεί μια ζωή χωρίς εύκολη ακρόαση μουσικής (κάτι το τόσο αυτονόητο σήμερα), άρα και μια εντελώς διαφορετική

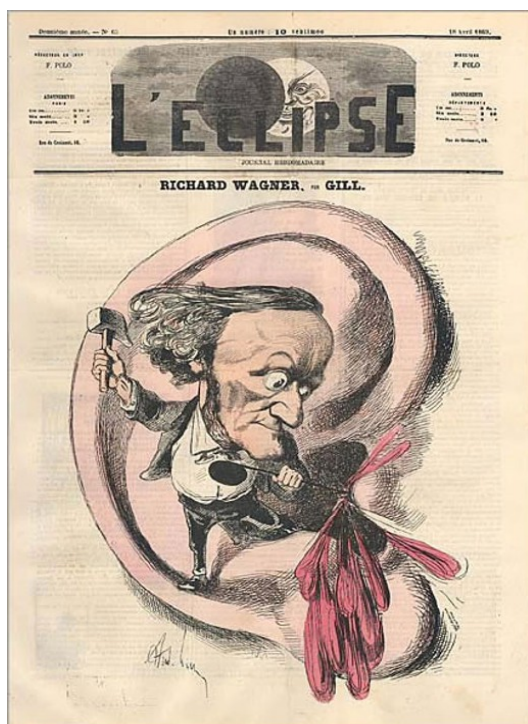
---

ομιλίας του Brendel στη Λειψία τον Ιούνιο του 1859 (ομιλία στην οποία πρότεινε την καθιέρωση του όρου «Νέα γερμανική Σχολή») στην έκδοση Thomas Grey (ed.), *Wagner and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2009, σ. 311-315 και 329-332, όπου δημοσιεύεται και η εν λόγω ομιλία του Brendel σε αγγλική μετάφραση (σ. 316-329).



προσέγγιση της έννοιας της μουσικής. Οπότε αυτό που σήμερα θεωρούμε αυτονόητο στη μουσική, μπορεί τότε να ήταν ανήκουστο. Γιατί, όπως σημειώνει και ένας οπερόφιλος της εποχής, τα γεγονότα του παρελθόντος «πρέπει να κρίνονται ούχι απόλυτως αλλά κατά τους χρόνους, τὰς περιστάσεις και τὰς ἀνάγκας ἐν τῷ μέσῳ τῶν ὁποίων πρεσβεύονται».<sup>1739</sup>

Με αυτόν τον γνώμονα, και μόνον, μπορούμε να αξιολογήσουμε τις προσεγγίσεις για τον Wagner και τη μουσική του κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Όταν ο Άγγελος Βλάχος γράφει το κείμενό του για τον Γερμανό συνθέτη, και, εν έτει 1863, καταθέτει όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν την ιδιαιτερότητα του δημιουργού αυτού (με ελάχιστη, ξένη βιβλιογραφία στη διάθεσή του αλλά και ελάχιστα ακούσματα), πραγματοποιεί κατά τη γνώμη μου έναν άθλο, παρά το γεγονός ότι τελικώς δεν αποφαίνεται θετικά γι' αυτό που κρίνει. Θα ήταν επιστημονικώς άτοπο αν υποτιμούσαμε αυτήν την κατάθεση του Βλάχου επειδή ήταν αρνητική και επειδή άκουγε τη βαγκνερική μουσική ως φασαρία. Αντιθέτως, θα πρέπει να αντιλαμβανόμαστε την ύπαρξη τέτοιων προσεγγίσεων ως καταγραφή της αντίληψης της εποχής (ή μιας αντίληψης της εποχής) για την έννοια της μουσικής. Η μουσική γλώσσα του Wagner, με τις προχωρημένες αρμονίες και τις μεγάλες αυξομειώσεις της έντασης, ηχούσε, την εποχή εκείνη, ως φασαρία για τα αυτιά πολλών ακροατών, όχι μόνο επειδή η μουσική ήταν ως τότε διαφορετική, αλλά και επειδή το ηχητικό σύμπαν ήταν ασυγκρίτως πιο σιωπηλό από το σημερινό. Έτσι πριν, π.χ., να επικρίνουμε την γνωστή, γελοιογραφία του Gill στην γαλλική Έκλειψη του 1862, καλό θα ήταν να σκεφτούμε το βαθύτερο περιεχόμενό της.



*L'Eclipse*, 18.4.1862

<sup>1739</sup> Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, [η πρώτη μορφή: 1853], ἐπιμέλεια Κ. Θ. Δημαράς, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 1970, σ. 150.

Η προσέγγιση του φαινομένου του βαγκνερισμού στον ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα ξεκινάει από τους ανθρώπους που σχετίστηκαν με τον ίδιο τον Richard Wagner και τον πνευματικό του χώρο (Δούμπας, Λάλλας, Ραγκαβής, Μηνιάτη), καθώς δεν υπάρχει αμφιβολία πως η προσωπική γνωριμία με τον δημιουργό ή τον κύκλο του αποτελεί τον σημαντικότερο τρόπο επιρροής και μεταφοράς απόψεων. Αλλά και όσοι δεν γνώρισαν τον ίδιο τον Wagner ή τον πνευματικό του κύκλο του, αλλά γνώρισαν το έργο και τη σκέψη του σε ταξίδια, κυρίως, στη Γερμανία, επέστρεψαν στην Ελλάδα εμφορούμενοι από το πνεύμα του βαγκνερισμού. Όμως ακόμη και οι λόγιοι που δεν γνώρισαν το φαινόμενο «Wagner» παρά στον ελληνικό χώρο, δεν προσήλθαν σε αυτό με λιγότερο ζήλο, γεγονός που φανερώνει, για άλλη μια φορά, την ισχύ του φαινομένου.

Στο σύνολο των απόψεων που εκφράστηκαν για τον Wagner και το έργο του από τους Έλληνες λογίους του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες σταθερές που τις διέπουν. Μια σημαντική προσέγγιση είναι εκείνη που αφορά το θέμα της «περιγραφικής μουσικής». Είδαμε πως ήδη ο πρώτος Έλληνας κριτικός του Wagner, ο Άγγελος Βλάχος, εντόπιζε στη μουσική γλώσσα του Γερμανού μουσουργού έναν νατουραλισμό, ο οποίος σχετιζόταν με τη διάθεση του συνθέτη να αποδώσει πιστά με νότες την εκτός μουσικής πραγματικότητα. Αυτή η προσέγγιση ενός «μουσικού νατουραλισμού» που ο Βλάχος διέκρινε στον Wagner το 1863, θα εμφανιστεί και σε διεθνές επίπεδο, αργότερα (πιθανόν όχι πριν το 1906 και τον Oscar Bie, ο οποίος συνέκρινε τον λογοτεχνικό νατουραλισμό του Zola με εκείνον του Richard Wagner).<sup>1740</sup> Στο ίδιο πλαίσιο του μουσικού νατουραλισμού, ως της ακραίας μορφής της μουσικής περιγραφικότητας, προσέγγισε και ο Ροϊδης την βαγκνερική μουσική γλώσσα, με αποτέλεσμα, να συμφωνήσει για μια φορά με τον μεγάλο του κριτικό αντίπαλο Άγγελο Βλάχο, σε ένα μέρος της κριτικής του στον Γερμανό συνθέτη. Οπαδός της φορμαλιστικής θεωρίας, ο Ροϊδης θεωρούσε πως η μουσική δεν μπορεί να περιγράψει κάτι έξω από αυτήν, και έτσι έβλεπε το στοίχημα του Wagner αποτυχημένο.

Με εξαίρεση τους Βλάχο και Ροϊδη, οι υπόλοιποι κριτικοί προσέγγιζαν την μουσική περιγραφικότητα, που εντόπιζαν στον Wagner, με θετικό πρόσημο, ενίοτε δε θεωρούσαν αυτήν ως το βασικότερο προτέρημα της μουσικής του εκφραστικότητας. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του Γεωργίου Δροσίνη, ο οποίος εξήρε το εγχείρημα του Wagner να αποδώσει την αίσθηση της τρικυμίας με νότες στον *Ιπτάμενο Ολλανδό*, λέγοντας πως ο συνθέτης «δὲν ἐφαντάσθη· ἐφωνογράφησεν ἀπὸ τῆς φύσεως», και μάλιστα με τόση επιτυχία ώστε «ὁ ἀκούων τὴν ἔξοχον ἐκείνην σύνθεσιν, κλείει τοὺς ὀφθαλμοὺς καὶ νομίζει ἑαυτὸν ἐν μέσῳ πελάγει καὶ σαλεύεται καὶ κλυδωνίζεται καὶ ἀγωνιᾷ». Τα λόγια του Έλληνα λογίου θυμίζουν το δημοσίευμα του Τύπου που, εν έτει 1894, με αφορμή τη συναυλία του πιανίστα A. Friedenthal, περιέγραφε την τρικυμία του *Ολλανδού* που «οἱ ἀκροαταὶ θὰ ἰδοῦν ζωντανήν, ἀλλὰ παριστωμένην διὰ τῶν ἤχων τῆς μεγαλοφυοῦς συνθέσεως τοῦ Βάγνερ». Βεβαίως δεν είναι τυχαίο πως την ίδια εποχή η θεωρητική διαμάχη για την περιγραφική μουσική

<sup>1740</sup> Carl Dahlhaus, *Realism and Nineteenth-Century Music*, ὁ.π., σ. 57.

βρισκόταν στο απόγειό της στην Ευρώπη (και οι σχετικές αναφορές στο όνομα του Wagner είχαν κεντρική θέση). Έτσι, δεν θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε τη αντιπαράθεση του Φουστάνου με τον Κλάδη το 1886-9 και του Ροΐδη με τον Λαμπελέτ το 1895 για την περιγραφικότητα της μουσικής, ανεξάρτητα από αυτήν την διεθνή μουσικολογική συζήτηση. Στην συνείδηση του κόσμου της εποχής (και εντός και εκτός της Ελλάδας) η έννοια της περιγραφικής μουσικής αν δεν ταυτιζόταν, σίγουρα συνδεόταν άμεσα, με τον Wagner, όπως ακριβώς συνέβαινε και με τη έννοια της «μουσικής του μέλλοντος». Βέβαια ο ίδιος ο συνθέτης, με τα θεωρητικά του κείμενα (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849, *Zukunftsmusik*, 1860) είχε συνδέσει το όνομά του με το μέλλον. Έτσι οτιδήποτε ήταν νεωτερισμός ονοματιζόταν «μουσική του μέλλοντος» και συνδεόταν με το όνομα του Wagner και όχι με τον κύκλο των συνθετών που γύρω από τον Liszt στη Βαϊμάρη ακολούθησαν εξελιγμένη μουσική γλώσσα που είχε πολλά κοινά, αλλά δεν ταυτιζόταν με εκείνη του Wagner. Οι έννοιες «μουσική του μέλλοντος» και «περιγραφική μουσική» αναφέρονταν ουσιαστικά στο ίδιο πράγμα, στην ίδια σχολή, που για τους ακροατές της εποχής ήταν το αντίπαλο δέος της έως τότε μουσικής γλώσσας (βασικά της ιταλικής όπερας) και άρα ταυτιζόνταν με το έργο του Wagner. Έτσι, πολλοί συνθέτες που ακολούθησαν μια πιο εγκεφαλική μουσική έκφραση, που απομακρυνόταν από την ιταλική μελωδικότητα και το πιο στυλιζαρισμένο ύφος, θεωρήθηκαν βαγκνεριστές (και μέχρι έναν βαθμό πιθανόν και να ήταν, στο μέτρο που η μουσική του Wagner προκάλεσε αυτήν την αντίδραση σε πολλούς συνθέτες που δεν ανήκαν *stricto sensu* στην χορεία του βαγκνερισμού). Έτσι συχνά βλέπουμε και το όνομα πολλών Ιταλών, βεριστών, ή και του όψιμου Verdi, να συγκαταλέγονται σε αυτήν την κατηγορία. Βαγκνερισμός λοιπόν την εποχή εκείνη ήταν ό,τι νέο υπήρχε στη μουσική γλώσσα.

Ο Wagner ως πρότυπο, αλλά και ως εκπρόσωπος του γερμανικού πνεύματος είναι άλλη μια σταθερά στην ελληνική προσέγγιση. Με προεξάρχοντα τον Γιάννη Καμπύση, αλλά και άλλους θερμούς οπαδούς του γερμανικού πολιτισμού (Επισκοπόπουλο, Μήτσο Χατζόπουλο-«Μποέμ», Κωνσταντίνο Χατζόπουλο) ο Wagner αλλά και η γερμανική τέχνη και ποίηση προβάλλονται ως το απόλυτο πρότυπο. Αυτό δεν είναι καθόλου άσχετο με το γεγονός ότι οι παραπάνω συγγραφείς, καθώς και όλοι σχεδόν όσοι ασχολήθηκαν με το φαινόμενο Wagner, είχαν σπουδάσει στη Γερμανία. Σχετική με την παραμονή στη Γερμανία θα πρέπει να ήταν και μια απρόσμενη όψη του βαγκνερισμού στον ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα, εκείνη που αφορούσε την ίδια τη ζωή. Ένας από τους λόγους για τους οποίους ο κόσμος του Wagner ήταν τόσο επιδραστικός στο έργο και την σκέψη τόσο πολλών ανθρώπων στο «τέλος αιώνος», ήταν το γεγονός ότι ο ρομαντικός αυτός κόσμος του Γερμανού δημιουργού ταίριαζε απόλυτα σε καλλιτεχνικά αλλά και πραγματικά αιτήματα της εποχής κατά την οποία έσβηναν και τα τελευταία κάρβουνα του ύστερου ρομαντισμού, κάποια από τα οποία η δυναμική του βαγκνερισμού κατάφερε να αναζωπυρώσει και συχνά να μεταλαμπαδεύσει σε νέα ρεύματα. Έτσι ο κόσμος του Wagner δεν τροφοδότησε μόνο αισθητικά, ιδεολογικά αλλά και καλλιτεχνικά ρεύματα αλλά και την ίδια τη ζωή των ανθρώπων που συχνά ταυτιζόνταν με ήρωες του Wagner, είτε γιατί εμπνέονταν από αυτούς, είτε γιατί η εποχή το ευνοούσε. Ο Χατζόπουλος, ο Καμπύσης, πιθανόν ο

Βιζυηνός, αλλά και ο Χρηστομάνος, και βέβαια ο Ψυχάρης, ανέπνεαν τον ίδιο αέρα με τους βαγκνερικούς ήρωες. Ο Wagner είχε διαποτίσει όχι μόνο το έργο τους αλλά και την ίδια τους τη ζωή.

Στην αντίθετη κατεύθυνση, βρισκόταν η προσπάθεια συσχετισμού τού Γερμανού συνθέτη με την αρχαία ελληνική μουσική, αλλά και με την νεώτερη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Η σύνδεση με την Αρχαία Ελλάδα δεν αποτελεί ελληνική μοναδικότητα. Όπως είδαμε, με αφορμή την ανακάλυψη των Δελφικών Ύμνων, πολλοί ξένοι μουσικολόγοι εντόπιζαν αντιστοιχίες μεταξύ της θεωρούμενης ως μουσικής της αρχαίας εποχής και της γλώσσας του Wagner. Σε σχέση όμως με την καθ' ημάς εκκλησιαστική, απ' όσο γνωρίζω, ήταν μόνο Έλληνες λόγιοι που έβρισκαν συσχετισμούς. Σε κάθε περίπτωση οι δύο αυτές διασυνδέσεις είναι, για τον ελληνικό λόγο, περισσότερο ιδεολογικές και λιγότερο μουσικολογικές κατά την γνώμη μου. Όχι τόσο γιατί δεν είναι νόμιμο να θεωρήσουμε πως η μουσική γλώσσα του Wagner δεν μπορεί να ειδωθεί μουσικολογικά σε αντιστοιχία με την αρχαιοελληνική και την βυζαντινή, όσο γιατί στην ελληνική περίπτωση, ήταν μάλλον μια επιθυμία να βρεθεί αυτή η αντιστοιχία, παρά πραγματικά μουσικολογικά επιχειρήματα, όπως ουσιαστικά κατέθετε και ο Ραγκαβής, ότι δηλαδή, οι συνθέσεις του Wagner έμοιαζαν με «τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν καὶ [...] τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἡμῶν μουσικὴν», επειδή έτειναν «τὴν ψυχὴν νὰ κυριεύωσι μᾶλλον καὶ νὰ συγκινῶσι, παρὰ νὰ τέρπωσι διὰ μελωδιῶν». Η ομοιότητα που εντοπίζεται εδώ σχετίζεται περισσότερο με την βαρύτητα που έχει ένας τέτοιος συσχετισμός για την υποδοχή του Wagner στη χώρα μας. Η σύνδεση της νέας αυτής μουσικής σχολής με την αρχαία ελληνική μουσική νομιμοποιεί, κατά μία έννοια, την σχέση της και με την νεώτερη Ελλάδα. Εφόσον ο Wagner έχει στοιχεία που τον συνδέουν με το ένδοξο παρελθόν μας, με το οποίο επιθυμούμε και να διατηρήσουμε ζωντανή επαφή, τότε έχουμε έναν παρά πάνω λόγο να τον αποδεχθούμε και να τον αφομοιώσουμε. Αντιστοίχως και στον χώρο της βυζαντινής μουσικής, οι όποιες ομοιότητες με τον Wagner προσφέρουν τις ίδιες δυνατότητες αφομοίωσης, ενώ οι δύο αυτές μαζί (αρχαία Ελλάδα και Βυζάντιο) αναδεικνύουν και την πολιτισμική συνέχεια του ελληνισμού. Από την άλλη, η σύγκριση της αρχαίας ελληνικής μουσικής και της νεώτερης βυζαντινής με το πιο πρωτοποριακό ρεύμα της μουσικής την εποχή εκείνη έδινε άλλη αίγλη στο μουσικό μας παρελθόν. Για άλλη μια φορά, η Ελλάδα έδειχνε τον δρόμο, αφού και το απώτερο αλλά και το πιο πρόσφατο μουσικό της παρελθόν σχετίζονταν με την νεώτερη σχολή της μουσικής.

Η βασικότερη όμως προσέγγιση της σκέψης και του έργου του Richard Wagner, αποτελεί ο συσχετισμός του ολικού έργου τέχνης που οραματιζόταν ο Γερμανός δημιουργός με την συνύπαρξη όλων των τεχνών στο αρχαίο δράμα, κάτι που άλλωστε αποτελούσε και συνειδητό και εκπεφρασμένο στόχο του Wagner. Έτσι ο Επισκοπόπουλος ονόμαζε τον συνθέτη «συμπατριώτη», ο Καζαντζάκης «νέο Αισχύλο», όπως και ο Παλαμάς («Η μουσική τού Βάγνερ είναι σήμερα ή τραγωδία τού Αισχύλου»), ενώ ο Νιρβάνας, ο Χρηστομάνος, ο Λαμπελέτ, ο Καμπύσης οραματιζόνταν ένα «Ελληνικό Bayreuth». Και εδώ η ιδεολογία σχετίζεται με την ανάδειξη της βαθύτερης σύνδεσης του βαγκνερικού οράματος με ένα ελληνικό προίον, την τραγωδία. Αλλά σχέσεις συγγένειας αναζητούσε και ο Γεώργιος Δροσίνης

όταν εντόπιζε αντιστοιχίες μεταξύ της αφήγησης του μύθου του Ιπτάμενου Ολλανδού από τον συνθέτη, με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Εδώ η σύνδεση αφορά τον λαϊκό πολιτισμό, και δεν θα πρέπει να είναι άσχετη με την χερντερική ιδέα του εντοπισμού της ταυτότητας του λαού στο δημοτικό τραγούδι, κάτι στο οποίο ο Δροσίνης συγκλίνει με τον Τσοκόπουλο και τον Λαμπελέτ. Οι τελευταίοι συσχετίζουν την έννοια της εθνικότητας της μουσικής με τον Wagner, και βλέπουν το παράδειγμα του Γερμανού συνθέτη ως το μοντέλο για την δημιουργία ελληνικής μουσικής. Έτσι ο Wagner είναι παρών σε όλα τα σημαντικά μουσικολογικά ζητήματα που απασχόλησαν την ελληνική διάνοηση της εποχής: αρχαία ελληνική μουσική, βυζαντινή, λαϊκή παράδοση και εθνική μουσική. Ταυτόχρονα, όλες αυτές οι προσεγγίσεις μπορούν να ειπωθούν και ως μια προσπάθεια «ελληνοποίησης» του Wagner.

Από τα βιβλία που εκδόθηκαν (και στα οποία εντοπίζονται επίσης οι παραπάνω σταθερές) δεν υπάρχει αμφιβολία πως τα σημαντικότερα ήταν οι δύο μονογραφίες για τον Wagner, το διδακτορικό του Βρασιβανόπουλου για τον Wagner και τους Αρχαίους (1905) και η μελέτη της Μηνιάτη για το Θέατρο του Bayreuth και την μουσική μεταρρύθμιση του Wagner (1873). Και οι εκδόσεις αυτές είναι σημαντικές όχι μόνο γιατί αποτελούν μονογραφίες για τον δημιουργό, αλλά και γιατί είναι πολύ αξιόλογες ως προς το περιεχόμενό τους. Ο Βρασιβανόπουλος, ο πρώτος Έλληνας που έκανε διδακτορική διατριβή για τον Wagner (και ένας από τους πρώτους παγκοσμίως που επέλεξε αυτό το θέμα ως αντικείμενο πανεπιστημιακής μελέτης), εξετάζει διεξοδικά ένα από τα πιο σημαντικά ζητήματα στις βαγκνερικές σπουδές, τη σχέση του συνθέτη με την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και τέχνη. Η Μηνιάτη από την άλλη, με την ιδιαίτερη ματιά αλλά και πένα της, μεταφέρει στις σελίδες της μονογραφίας της όλο το μεγαλείο της ουσίας του κόσμου του Wagner και μάλιστα ενώ ο δημιουργός ήταν ακόμη εν ζωή και εν καλλιτεχνική εξέλιξη.

Ως προς τους Έλληνες συνθέτες δεν είναι βεβαίως παράξενο πως ο στενός φίλος και συνεργάτης τού Wagner Δημήτριος Λάλλας επηρεάστηκε από τον δάσκαλό του, ούτε ότι ο Κερκυραίος Σπύρος Σαμάρας, που είχε την ευκολία να προσαρμόζει το μουσικό του ύφος όπως ήθελε, ακολούθησε την νέα μουσική γλώσσα, η οποία είχε εν πολλοίς επηρεαστεί από τις απόψεις του Wagner. Έτσι ακόμη και αν δεν ήταν μέλος της ιταλικής «scapigliatura» που άνθησε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην γείτονα, θα είχε, κατά τη γνώμη μου, και πάλι ορατή την επιρροή του Γερμανού συνθέτη. Όπως άλλωστε και ο Διονύσιος Ροδοθεάτος, του οποίου ο βαγκνερισμός εντάσσεται επίσης στο προοδευτικό συνθετικό πνεύμα της εποχής. Αλλά και οι μη επώνυμοι συνθέτες που επηρεάστηκαν από την μουσική γλώσσα του Wagner, όπως ο Ιωάννης Φουστάνος ή ο Τάκης Μπέτσος, αποδεικνύουν το μέγεθος της διάδοσης του βαγκκερισμού στον τόπο μας. Μάλιστα το παράδειγμα του Φουστάνου είναι χαρακτηριστικό, καθώς το έργο που συνέθεσε (το βαλς *Le Réveil*) ήταν ένα προγραμματικό έργο που είχε στόχο να αποδείξει πως η μουσική μπορούσε να γίνει περιγραφική, και το έργο χρησιμοποιήθηκε ως το έσχατο επιχείρημα σε μια κουβέντα για την περιγραφική μουσική. Οι νότες πήραν την θέση των λέξεων. Και το στοίχημα κερδίστηκε.

Αν και στο χώρο της ελληνικής δραματουργίας της εποχής έχουν ήδη εντοπιστεί τα ίχνη της παρουσίας του Wagner, ο χώρος του θεάτρου, της σκηνικής

πράξης δηλαδή, θα πρέπει να απασχολήσει την θεατρολογική έρευνα σε βάθος, καθώς δεν υπάρχει αμφιβολία πως στον βαθμό που η θεατρική αντίληψη του Wagner επηρέασε την διεθνή θεατρική σκηνή, τα ίχνη της έφτασαν και μέχρι τον τόπο μας, όπως άλλωστε είδαμε σε δύο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, τους δύο σημαντικότερους σκηνοθέτες της εποχής, τον Θωμά Οικονόμου και τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο.

Η λογοτεχνία, που επίσης έχει απασχολήσει μέχρι έναν βαθμό την φιλολογία, (κυρίως σε ό,τι αφορά την ποίηση) αποτελεί κατά τη γνώμη μου το πλέον ενδιαφέρον πεδίο βαγκνερισμού, όχι τόσο ως προς την ποίηση, όσο ως προς τον πεζογραφικό λόγο και κυρίως σε ζητήματα μορφολογικά. Ο Βιζυηνός και ο Ψυχάρης αφομοίωσαν πολύ νωρίς το μουσικό παράδειγμα του Wagner για να το μετατρέψουν σε γλωσσικό και να λειτουργήσουν ως συνθέτες. Πολύ πριν την καθιερωμένη, στην παγκόσμια λογοτεχνία, απαρχή της αξιοποίησης του βαγκνερικού παραδείγματος, που στην ουσία ήρθε με τον μοντερνισμό (αλλά για την περίπτωση του Βιζυηνού ακόμη και πριν τον Dujardin ο οποίος διατεινόταν πως ήταν ο πρώτος λογοτέχνης που μετέτρεψε το μουσικό Leitmotiv σε λεκτικό) η ελληνική πεζογραφική παραγωγή με τους δύο αυτούς εκπροσώπους, μπορεί, και πρέπει, να πάρει την θέση που της αξίζει στον παγκόσμιο χάρτη των βαγκνερικών σπουδών.

Στην περίπτωση μάλιστα του Ψυχάρη, που η δική του προσέγγιση και χρήση του βαγκνερικού Leitmotiv στη λογοτεχνία τόνιζε ιδιαίτερα την μουσική του διάσταση, έπαιξε σημαίνοντα ρόλο και σε μια άλλη όψη του βαγκνερισμού του. Ο Ψυχάρης συνέδεσε την θεωρία του για τον δημοτικισμό με τον Wagner, καθώς την εποχή που διαμόρφωνε ακόμη τις γλωσσικές του θέσεις, βίωσε και την εντονότερη βαγκνερική του φάση. Η αντίληψή του για την αξία της δημοτικής, ως της μόνης γλώσσας που επιδεχόταν την εφαρμογή του βαγκνερικού Leitmotiv (δηλαδή της δυνατότητας παραλλαγής ενός μοτίβου και ως προς το διανοητικό περιεχόμενο της λέξης αλλά και ως προς το ηχητικό-μουσικό), σε συνάρτηση (αν όχι ταύτιση) με την αντίληψη της αυθεντικότητας που αναδύει αυτή η γλώσσα, βοήθησαν τον Ψυχάρη να διαμορφώσει τις θέσεις του για το γλωσσικό, οι οποίες τελικά του χάρισαν και την ιδιαίτερη θέση στην Ιστορία. Αυτή όμως η θέση είχε τις ρίζες της στον βαγκνερισμό.

## ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η βιβλιογραφία περιλαμβάνει τους τίτλους των κειμένων και πηγών που χρησιμοποιήθηκαν και παραπέμφθηκαν στην εργασία. Δεν περιλαμβάνονται οι τίτλοι άρθρων εφημερίδων εκτός αν αφορούν κείμενα που σχολιάστηκαν. Στον κατάλογο με τις εφημερίδες και τα περιοδικά περιλαμβάνονται οι τίτλοι των εντύπων που ερευνήθηκαν.

Παρατίθενται πρώτα τα κείμενα που έχουν όνομα συγγραφέα (επώνυμο ή και ψευδώνυμο), στην συνέχεια ακολουθούν τα κείμενα με υπογραφή αρχικών γραμμάτων που δεν έχουν ταυτιστεί με κάποιον συγγραφέα και στο τέλος παρατίθενται τα κείμενα (αυτόνομες εκδόσεις ή άρθρα του Τύπου) χωρίς όνομα συγγραφέα, πάντα με αλφαβητική σειρά. Στις περιπτώσεις που τα ονόματα των συγγραφέων και των κειμένων δεν είναι στην ίδια γλώσσα, η αναφορά καταχωρίζεται με γνώμονα τη γλώσσα του κειμένου. Στην περίπτωση αυτή η εγγραφή μπαίνει στο τέλος του γράμματος στο οποίο θα καταχωριζόταν αν το όνομα ήταν γραμμένο στη γλώσσα του κειμένου (π.χ. το βιβλίο Carl Dahlhaus, *Τα μουσικά δράματα του Ρίχαρντ Βάγκνερ*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2010, μπαίνει στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία ως τελευταία εγγραφή του «N»· αντίστοιχα, η εγγραφή Κώστας Καρδάμης, «Greece and Symphonism: The case of Dionysios Rodotheatos through his symphonic poem *Atalia* (for wind band), 1879», στον τόμο *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Κέρκυρα, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, 2010, σ. 111-126 μπαίνει στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία στο τέλος του «K»).

Στις περιπτώσεις που τα κείμενα έχουν αναδημοσιευθεί σε συγκεντρωτικούς τόμους (Απαντα, κ.τ.λ.) θα καταχωρίζεται μόνο η δεύτερη αυτή και τελική δημοσίευση για λόγους εξοικονόμησης χώρου.

## ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Δημήτρης Αγγελάτος, *Πραγματικότητα και ιδανικόν. Ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002.
- Αδαμάντιος Ι. Αδαμαντίου, «Η Όρχησις ἐν τῷ Δράματι», *Παρνασσός*, τόμ. ΙΖ', τχ. 7 (Μάρτιος 1895), σ. 551-560.
- Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οί Μύθοι τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Γ. Βιζυηνοῦ*, Αθήνα, Καρδαμήτσας, 1996.
- Μηνάς Αλεξιάδης, «Ο Δημήτριος Βερναρδάκης και τα περί μουσικής» στην *Ημερίδα Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης: Η ζωή και το έργο του* (Τ.Θ.Σ. - Ε.Κ.Π.Α., 10.10.2007).
- Σωτηρία Αλιμπέρτη, «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη», *Εφημερίς τῶν κυριῶν*, τχ. 392-397 (2.4.1895-7.5.1895).

- Α. Μ. Ανδρεάδης, *Ἐμμανουήλ Ροΐδης. Βιογραφικὸν Σημείωμα*, Ἐν Ἀθήναις, Βασιλικὸν Τυπογραφεῖον Νικολάου Χιῶτη, 1911.
- γ-α [= Γεώργιος Ἀξιώτης], «Τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν καὶ ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ», *Κριτικὴ* 19-20 (1.10.1903), σ. 647-648.
- Μάρθα Ἀποσκίτου-Ἀλεξίου, «Τριάντα τέσσερα ἄγνωστα γράμματα τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», *Ἀμάλθεια*, τόμ. 9, τχ. 35 (Ἀπρίλιος-Ἰούνιος 1978), σ. 117-164.
- [Ἰωάννης] Ἀρσ[ένης], «Γεώργιος Ν. Καλλισπέρης», *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὴ Εἰκονογραφημένη Ἐπετηρίς*, Περίοδος Β', Ἔτος ΙΔ', Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1899, σ. 387.
- Εἰρηναῖος Ἀσώπιος, «Μαργαρίτα Ἀλβάνα Μηνιάτη. Βίος καὶ Συγγράμματα», *Ἡμερολόγιον τῶν κυριῶν Β'* (1889), σ. 221-238.
- Νάσος Βαγενᾶς, *Ἡ εἰρωνικὴ γλῶσσα. Κριτικὲς μελέτες γιὰ τὴ νεοελληνικὴ γραμματεία*, Ἀθήνα, Στιγμὴ, 1994.
- Νικόλαος Ἰ. Βασιλειάδης, «Γεώργιος Μ. Βιζυηνός [Ὁ Ἕλληνας Γκὺ δὲ Μωπασσάν]», *Κωνσταντῖνος Φ. Σκόκος, Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1894*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδη, 1894, σ. 297-313.
- Π. Βεργωτῆς, *Ἡ Ἱερά μας μουσικὴ*, (ἀνατύπωσις), Ἀργοστόλι, Τύποις Προόδου, 1889.
- Π. Βεργωτῆς, *Ὁ Ἔρωσ τῆς Ἰδέας*, Ἀργοστόλι, Τυπογρ. Ἡ Ἠχώ, 1877.
- Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης, *Δράματα*, Ἔκδοσις Νέα, πολλαχῶς μεταρρυθμισθεῖσα καὶ ἐπιδιορθωθεῖσα μετὰ προλεγομένων, σημειώσεων, κρίσεων, κ.λ.π., τ. Α', περιέχων *Μαρίαν Δοξαπατρῆ, Μερόπην καὶ Εὐφροσύνην*, Ἀθήνησιν, Ἐκ τῶν Τυπογραφείων τοῦ «Κράτους», 1903.
- [Δημήτριος Βερναρδάκης], *Λόγος Αὐτοσχέδιος περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, συνταχθεὶς μὲν ὑπὸ Δημητρίου Βερναρδάκη, κατ' ἐντολὴν τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου καὶ ἐκφωνηθεὶς ὑπ' αὐτοῦ ἐν τῷ Βαρβακείῳ τὴν δ' Δεκεμβρίου, ἡμέραν τῆς συστάσεως αὐτοῦ, Ἐν Τεργέστη, Τύποις τοῦ Αὐστρουγγρικοῦ Λόυδ, 1876.
- Γεώργιος Βιζυηνός, *Τὰ Ποιήματα*, τ. Α', φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ἑλένα Κουτριάνου, Ἀθήνα, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, 2003.
- Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ἡ Φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ παρὰ τῷ Πλωτίνῳ*, Ἀθήνα, Ἀρμός, [1995].
- Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ψυχολογικαὶ Μελέται ἐπὶ τοῦ Καλοῦ, Α' Πνευματικαὶ Ἰδιοφυΐαι (Παραγωγοὶ τοῦ Καλοῦ)*, Ἐν Ἀθήναις, Σπυρίδ. Κουσουλίνου, 1885.
- Γ.Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικὰ Διηγήματα*, ἐπιμέλεια Παν. Μουλλᾶς, [Ἀθήνα], Ἑστία, 1994.
- Γ.Μ. Βιζυηνός, *Στοὺς δρόμους τῆς λογιουσύνης. Κείμενα γνώσης, θεωρίας καὶ κριτικῆς*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Παν Μουλλᾶς, Ἐπιλεγόμενα-Υπόμνημα Βενετία Ἀποστολίδου-



Μαίρη Μικέ, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2013.

- Γ.Μ. Βιζυηνός, *Τὰ Ἄπαντα*, τ. Α', Πρόλογος Σ. Μελάς, Εισαγωγή Κλ. Παράσχος, Κ. Μαμώνη, επιμέλεια Κ. Μαμώνη, Αθήνα, Βίβλος, 1955.

- Πάνος Βλαγκόπουλος, «Ἄρια αρμονία: Η σχέση της Ελληνίδας λογίας Μαργαρίτας Αλβάνα-Μηνιάτη (1821-1887) και του Γάλλου συγγραφέα Édouard Schuré (1841-1929)», Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.) *Ελληνικότητα και Ετερότητα. Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' τον 19° αιώνα, Β'* (Πρακτικά του Συμποσίου, Ε.Ι.Ε. 14-17 Μαΐου 2015), Αθήνα, 2016, σ. 531-541.

- Ἄγγελος [Βλάχος], «Καλλιτεχνία. Ὁ Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις», *Χρυσάλλις* 6 (15.3.1863), σ. 185-190.

- Ἄγγελος Βλάχος, *Ἀνάλεκτα Α'-Β'*, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901.

- Ἄγγελος Βλάχος, *Ἐκ τῶν Ἐνότων, Λυρικὰ Ποιήματα, βραβευθέντα ἐν τῷ ποιητικῷ διαγωνισμῷ τοῦ 1866*, [Ἀθήνα], Τύποις Κτενᾶ καὶ Σούτσα, 1866.

- Ἄγγελος Βλάχος, *Λυρικὰ Ποιήματα*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν ἀδελφῶν Πέρρη, 1875.

- Ἄγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», *Κωμωδίαί*, Ἐν Ἀθήναις, παρὰ τοῖς Ἐκδόταις Α. Καναριώτη καὶ Ζ. Γρυπάρη, 1871.

- Ἄγγελος Βλάχος, *Τὸ Ὀμηρικὸν ζήτημα, ἤτοι Ἱστορία τῶν Ὀμηρικῶν Ἐπῶν*, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις καὶ Δαπάνη Ἰω. Ἀγγελοπούλου, 1866.

- Ἄγγελος Σ. Βλάχος, *Λεξικὸν Ἑλληνογαλλικόν*, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοπωλεῖον Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1897.

- Γεώργιος Ἀ. Βλάχος, «Ἄγγελος Βλάχος», *Νέα Ἐστία*, «Ἀφιέρωμα στὸν Ἄγγελο Βλάχο», Χριστούγεννα 1949, σ. 3-13.

- Π. Βουτουρής, «Ἄγγελος Βλάχος: "Φιλολόγος τοῦ μεσαίωνα" ἢ "θεμελιωτής";», εἰσαγωγικὸ σημείωμα στὴν ἔκδοση Ἄγγελος Βλάχος, *Διηγήματα, Κοινωνικαὶ εἰκόνες καὶ μελέται*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Π. Βουτουρής, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1997, σ. 7-32.

- Σταλίνα Βουτσινά «Ὁ Γεώργιος Μηνιάτης καὶ ἡ νεοελληνικὴ τέχνη», *Γ' Πανιόνιο Συνέδριο* (Κέρκυρα 1-4.5.2014). Πρακτικά ὑπὸ ἔκδοση.

- Λαυρέντιος Βροκίνης, *Βιογραφικὰ Σχεδάρια τῶν ἐν τοῖς γράμμασιν, ὠραίαις τέχναις καὶ ἄλλοις κλάδοις τοῦ κοινωνικοῦ βίου διαλαμπάντων Κερκυραίων, ἀπὸ τῶν μέσων τῆς παρελθούσης ἑκατονταετηρίδος μέχρι ἀρχῶν τῆς ἐνεστώσης, μετὰ προσθήκης πλείστων τε καὶ ποικίλων σημειώσεων καὶ ἄλλων εἰδήσεων περὶ τῆς καταγωγῆς, τοῦ τε φιλολογικοῦ καὶ κοινωνικοῦ αὐτῶν βίου*, Κέρκυρα, Τυπογραφεῖον «Κοραῆς» Ἰωσήφ Ναχαμούλης, 1877.

- Richard Wagner, «Μουσικὴ τοῦ Μέλλοντος» (Μετάφραση Β. Ρώτας) *Θέατρο* 12 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1963), σ. 9-24.

- Carl Friedrich Weitzmann, *Ιστορία τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, ἐξελληνισθεῖσα ὑπὸ Ἀναστασίου Ν. Μάλτου, Δ.Φ., Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1893.
- C.F. Weitzmann, *Ιστορία τῆς παρ' Ἑλλησι Μουσικῆς*, μεθερμηνευθεῖσα εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκ τῆς Γερμανικῆς μετὰ πολλῶν τοῦ κειμένου διορθώσεων καὶ πλείστων προσθηκῶν καὶ παραπομπῶν εἰς τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς, ὑπὸ Ἰ.Α. Λόντου, Δρ. Φιλ. καὶ καθηγητοῦ ἐν Ἀθήναις, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀλεξ. Παπαγεωργίου, 1895.
- Β[λάσης] Γαβριηλίδης, *Τορπίλλαι*, Κωμῳδία εἰς δύο πράξεις μετὰ προλόγου καὶ ἀσμάτων, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Πέτρου Πέρρη, 1879.
- Σταματία Γεροθανάση «Ἡ ἐπίδραση τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ στὴ Μάρτυρα καὶ στὴ Ρέα τοῦ Σπυρίδωνα-Φιλίσκου Σαμάρα», Ανακοίνωση στὸ Μουσικολογικὸ Συμπόσιο στὸ πλαίσιο τῶν 12<sup>ων</sup> Ἑλληνικῶν Μουσικῶν Γιορτῶν (Ἀθήνα, Βυζαντινὸ Μουσεῖο, 10-12.6.2016).
- Μιχάλης Γεωργίου, «Ἡ θεατρικὴ δράση τοῦ Θωμά Οικονόμου σὲ Βιέννη καὶ Γερμανία», *Σκηνή* 7 (2015), σ. 275-308.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θεατρικὰ κείμενα στὴ θεματογραφία τοῦ Καβάφη», *Λέξη* 23, «Αφιέρωμα στὸν Καβάφη» (Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1983), σ. 214-219.
- Α[γηςίλαος] Γ[ιαννόπουλος] Ἡ[πειρώτης], «Ἐπιστολαὶ ἐξ Ἰταλίας, 6/18 Φεβρουαρίου 1888», *Ἐφημερίς*, 13.2.1888.
- Ἀγορῆ Γκρεκοῦ, *Ἡ καθαρὴ ποίηση στὴν Ελλάδα. Ἀπὸ τὸν Σολωμὸ ὡς τὸν Σεφέρη: 1833-1933*, Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2000.
- Ἀντώνης Γλυντζουρῆς, *Ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη στὴν Ελλάδα. Ἡ ἀνάδυση καὶ ἡ ἐδραίωση τῆς τέχνης τοῦ σκηνοθέτη στὸ νεοελληνικὸ θέατρο*, Ἀθήνα, Ἑλληνικά Γράμματα, 2001.
- Ἀντώνης Γλυντζουρῆς, *Πόθοι αετοῦ καὶ φτερά πεταλούδας. Τὸ πρῶμο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη καὶ οἱ ευρωπαϊκὲς πρωτοπορίες τῆς εποχῆς του. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς Παρακμῆς στὴ νεοελληνικὴ δραματολογία τῶν ἀρχῶν τοῦ εικοστοῦ αἰῶνα*, Ἰνστιτούτο Μεσογειακῶν Σπουδῶν - Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2009.
- Ἀναστάσιος Ν. Γούδας, *Βίοι Παράλληλοι τῶν ἐπὶ τῆς Ἀναγεννήσεως τῆς Ελλάδος διαπρεψάντων ἀνδρῶν, τόμος Γ', Πλοῦτος ἢ Ἐμπόριον*, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Μ.Π. Περίδου, 1870.
- Ἀλέξανδρος Γ. Γρηγορίου «Λουκάς Καπελμάιερ (1839-1904), ὁ πρῶτος διευθυντὴς τῆς Δημοτικῆς Φιλαρμονικῆς», *Ελευθερία* (Λάρισα), 3.4.2016.
- Milena Jovanović - Πολύδωρος Γκοράνης, «Ὁ Γιάννης Ψυχάρης καὶ ἡ Γλωσσολογικὴ Ἐταιρεία τῶν Παρισίων», *Συνέχειες ἀσυνέχειες, ρῆξεις στὸν ἐλληνικὸ κόσμον (1204-2014) οικονομία, κοινωνία, ἱστορία λογοτεχνία, Πρακτικὰ Πέμπτου Συνεδρίου τῆς Ἑρωπαϊκῆς Ἐταιρείας Νεοελληνικῶν Σπουδῶν* (Θεσσαλονίκη 2-5 Ὀκτωβρίου 2014), ἐπιμέλεια Κωνσταντῖνος Α. Δημάδης, Ἑρωπαϊκὴ Ἐταιρεία Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, τ.

Δ', Αθήνα, 2015, σ. 473-486.

- Ελευθερία Δαλέζιου, «Ο συνθέτης Δημήτρης Λάλας και ο Μακεδονικός Παιάν: Δύο ανέκδοτες επιστολές από το αρχείο του Ίωνος Δραγούμη στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 10 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2011), σ. 19-25.
- Κατερίνα Διακουμοπούλου, «Επτανήσιοι συνθέτες στις ΗΠΑ (Τέλη 19<sup>ου</sup> και πρώτο μισό 20<sup>ου</sup> αιώνα)», *Γ' Πανιώνιο Συνέδριο* (Κέρκυρα, 1-3 Μαΐου 2014), Πρακτικά υπό έκδοση.
- Μ.Φ. Δραγούμης, «Ο Λαυρέντιος Καμηλιέρης στο Bayreuth», *Μουσικολογία* 12-13 (2000), σ. 152-154.
- Γεώργιος Δροσίνης, *Άπαντα, Ζ'*, *Σκόρπια Φύλλα τῆς ζωῆς μου*, φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Αθήναι, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2001.
- Γεώργιος Δροσίνης, *Άπαντα, Η'*, *Σκόρπια Φύλλα τῆς ζωῆς μου*, φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Αθήναι, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2001.
- Γεώργιος Δροσίνης, *Άπαντα, ΙΒ'*, *Σύμμικτα Γ'*, *Άρθρα-Μελέτες-Συνεντεύξεις*, φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Αθήναι, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2005.
- Γεώργιος Δροσίνης, *Άπαντα, ΙΘ'*, *Ημερολόγια*, φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Αθήναι, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2003.
- Γεώργιος Δροσίνης, *Γεώργιος Νάζος και τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν*, Αθήνα, Ἔστια, 1938.
- Εἷς Θεατῆς, «Ἡ παράστασις τοῦ *Robert le diable*», *Ἐφημερίς*, 17.1.1889.
- Εἷς Θεατῆς, «Συνέχεια τῶν ἐν Φαλήρῳ», *Ἐφημερίς*, 8.8.1875.
- Ν. Ἐπισκοπόπουλος «Ἄσμα ἀσμάτων», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Α' (Μάρτιος-Ἰούλιος 1900), σ. 257.
- Ν. Ἐπισκοπόπουλος, *Ἐπιλογή κειμένων ἀπὸ τὸ Ἄστυ και τὸ Νέον Ἄστυ*, φιλολογική επιμέλεια Ν. Μαυρέλος, τόμ. Α'-Β', Αθήνα, Ἰδρυμα Κώστα και Ἑλένης Οὐράνη, 2011.
- Ἀθ. Π. Εὐτ[αξίας], «Ἡ ἐν Βόννη μουσική πανήγυρις εἰς ἀνάμνησιν τοῦ Ροβέρτου Σχιουμάννου Ι.», *Κλειῶ* (Τεργέστης), 1/13.9.1873.
- Γ.Ν. Ζωγραφάκης, «Ferencz Liszt», *Πατρὶς* (Ερμουπόλεως), 9.8.1886.
- Γεράσιμος Γ. Ζώρας, *Οἱ λογοτέχνες τῆς παλαιᾶς και τῆς νέας Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς στὸν Φ.Σ. Παρνασσός*, Αθήναι, Ἐκδόσεις Φιλολογικοῦ Συλλόγου Παρνασσός, 1993.
- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Ἐκ τῆς Νεωτέρας Ἱστορίας μας: ἡ πρώτη βουλευτική ἐκλογή», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1891*, Ἔτος Θ', Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1891, σ. 90-98.
- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, *Ἐκ τῆς Νεωτέρας Ἱστορίας μας. Ἰωάννης Κωλέττης. Μελέτη ἀναγνωσθεῖσα ἐν τῷ Συλλόγῳ Παρνασσῶ τῇ 10<sup>ῃ</sup> Μαρτίου ἐ.ἔ.*, ἐν Αθήναις, Ἐκ τῆς

Τυπογραφίας τῆς Βασιλικῆς Αὐλῆς Νικολάου Γ. Ἰγγλέση, 1890, <sup>2</sup>1900.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Ἡ γυνὴ ἐν τῷ δικαίῳ», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1886*, Ἔτος ΣΤ', Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1886, σ. 178-199.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Κοινωνικαὶ ἀδιαθεσίαι», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1894*, Ἔτος Γ', Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1894, σ. 90-102.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Κοινωνικαὶ Σημειώσεις», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1889*, Ἔτος Η', Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1888, σ. 85-92.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Ὁ βασιλεύς», *Παρνασσός*, Ἔτος Γ', τχ. 6 (1887), σ. 253-269.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, *Περὶ αἰρέσεων. Ἐναίσιμος διατριβὴ ἐπὶ διδακτορικῇ ἀναγορεύσει*, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον τῆς Ἐνώσεως, 1883.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Περὶ αὐτοκτονίας καὶ ἀλληλοκτονίας ἐν Ἑλλάδι», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΔ', τχ. 7 (1892), σ. 442-443.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Περὶ Μονομαχίας», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΑ', τχ. 4 (1887), σ. 169-187.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Πολύγαμοι λαοί», Ἰωάννης Α. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά. Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον 1887*, Ἔτος Ζ', Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας τῆς β. Αὐλῆς Ν. Ἰγγλέση καὶ Κορίννης, 1887, σ. 66-72.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Σιδηροδρομικαὶ Σημειώσεις», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΔ', τχ. 2 (1891), σ. 85-91.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, *Συμπληρωματικὸν ὑπόμνημα πρὸς τὸ σεβαστὸν συμβούλιον τῶν ἐν Ἀθήναις πλημμελειοδικῶν κατὰ τοῦ εἰσαγγελέως*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Παρασκευᾶ Λεωνῆ, 1915.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Τὸ Μπάϊροτ (Ἐκ τοῦ Ἡμερολογίου μου)», *Ἀττικὸν Μουσεῖον*, Ἔτος Γ', τόμ. Β', τχ. 18 (1.12.1890), σ. 186.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, *Τὸ Σύνταγμα ἐν Ἑλλάδι. Μελέτη*, Ἐν Ἀθήναις, Ἔστια, 1901.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, *Ἐπόμνημα πρὸς τὸ σεβαστὸν συμβούλιον τῶν ἐν Ἀθήναις πλημμελειοδικῶν κατὰ τοῦ εἰσαγγελέως*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Παρασκευᾶ Λεωνῆ, 1915.

- Δ. Ε. Ἡλιόπουλος, «Ψεῦδη οὐκ ἄνευ», *Παρνασσός*, Ἔτος ΙΒ', τχ. 7-8-9 (1889), σ. 333-356.

- Jean d' Hydra, «Τὸ Μπάϊρωϊτ», *Ὁ Διόνυσος* 1 (1901), σ. 66-69.

- Ἡ Προσωπίς, «Ὁ "Περιπαθῆς Προσκυνητῆς" τοῦ Ἰωάννου Μωρέα», *Τὸ Ἄστυ*, 24.12.1890.

- Θεατῆς, «Ἡ θεατρικὴ ἐσπερίς. Τροβατόρε», *Ἐφημερίς*, 25.1.1889.

- Γ.Δ. Θοιβιδόπουλος, «Ἡ Μουσική τοῦ Μέλλοντος», *Ἀττικόν Μουσεῖον*, Ἔτος Β', τχ. 1 (Μάρτιος 1884), σ. 7-9.
- Γεώργιος Θοιβιδόπουλος, *Ἀνάλυσις τῆς Αἰσχύλου Ὀρεστείας*, Ἐν Ἀθήναις, Π.Α. Πετράκου, 1905.
- Γεώργιος Θοιβιδόπουλος, *Ἑλληνική γραμματολογία, πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων*, Ἐγκριθεῖσα ἐν τῷ κατὰ τὸν νόμον ΓΣΑ' διαγωνισμῷ τῶν διδακτικῶν βιβλίων διὰ τὴν τετραετίαν 1910-1914, Ἐν Ἀθήναις, Δ.Χ. Τερζόπουλος, 1910.
- Γεώργιος Θοιβιδόπουλος (ἐπιμ.), *Ἰσοκράτους Λόγοι κατὰ τὴν ἔκδοσιν τοῦ Friderici Blass*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῶν Καταστημάτων Μιχ. Σαλιβέρου, 1904.
- Γεώργιος Θοιβιδόπουλος (ἐπιμ.), *Λυσία, Λόγοι*, κατὰ τὴν ἔκδοσιν Th. Thalhem, Ἀθήναι, Ἐκ τῶν Καταστημάτων Μιχ. Σαλιβέρου, 1914.
- Γεώργιος Θοιβιδόπουλος (ἐπιμ.), *Πλουτάρχου, Περὶ παιδῶν ἀγωγῆς*, μετὰ σχολίων, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Δ.Γ. Εὐστρατίου, <sup>1</sup>1903 καὶ Τυπογραφεῖον Παρασκευᾶ Λεωνῆ, <sup>2</sup>1913.
- Γεώργιος Δ. Θοιβιδόπουλος, *Στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γραμματολογίας*, Πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1894.
- Γεώργιος Δ. Θοιβιδόπουλος, *Στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γραμματολογίας*, Πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων, τῶν διδασκαλείων καὶ τῶν παρθεναγωγείων, Β' ἔκδοσις μετερρρυθμισμένη, Ἀθήναι, Τυπογραφεῖον Γεωργίου Δελαγραμμάτικα, 1903.
- Ἄλκης Θοῦλος «Ὁ κριτικός», υποκεφάλαιο στο συλλογικὸ κείμενο «Τὸ ἔργο τοῦ Χατζόπουλου», *Νέα Ἔστια*, Ἔτος ΙΔ', 332 (15.10.1940), σ. 1275-6.
- Σόνια Ἰλίνσκαγια, *Κ.Π. Καβάφης. Οἱ δρόμοι πρὸς τὸ ρεαλισμὸ στὴν ποίηση τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνα*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1983.
- Κ.Π. Καβάφης, *Κρυμμένα Ποιήματα (1877;-1923)*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ.Π. Σαββίδης, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1997.
- Κ.Π. Καβάφης, *Πεζά, παρουσίαση-σχόλια Γ.Α. Παπουτσάκης*, Ἀθήνα, Φέξης, 1963.
- Κ.Π. Καβάφης, *Τὰ Πεζὰ (1882;-1931)*, Φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Μιχάλης Πιερός, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 2003.
- Νίκος Καζαντζάκης, *Ἀναφορὰ στὸν Γκρέκο*, Ἑλένη Καζαντζάκη, Ἐκδοσις Ἑκτη, Ἀθήνα, χ.χ.
- Γεώργιος Ν. Καλλισπέρης, «Γερμανικὰ Ἐξάμηνα. Τὸ Θέατρον», *Ἡμερολόγιον τῶν Φιλοτέχνων τοῦ 1898*, Ἔτος Β', Ἐν Ἀθήναις, 1897, σ. 63-70.
- Γεώργιος Ν. Καλλισπέρης, «Καλλιτεχνικὴ Ἐπιθεώρισις. Ἐν Bayreuth. Ὁ Parsifal, ἐν τῷ θεάτρῳ τοῦ Wagner», *Νέα Ἐφημερίς*, 6.9.1888.
- Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Ἀπὸ τὸν Ορφέα ἕως σήμερα*, Ἀθήνα, Γιαλλελής, 1998.

- Μανόλης Καλομοίρης, «Ἡ Τέχνη μου κ' οἱ πόθοι μου (Ἀπόσπασμα). Ἐνας Ἑλληνας μουσικὸς στὴ Βιέννα (Ἐβρουσθένης Γκίτζας) Α'», *Ὁ Νουμᾶς* 388 (18 τοῦ Ἀπρίλη 1910), σ. 4-6 καὶ «Ἡ Τέχνη μου κ' οἱ πόθοι μου (Ἀπόσπασμα). Ἐνας Ἑλληνας μουσικὸς στὴ Βιέννα (Ἐβρουσθένης Γκίτζας) Β'», *Ὁ Νουμᾶς* 389 (25 τοῦ Ἀπρίλη 1910), σ. 5-7.
- Μανώλης Καλομοίρης, *Ἡ ζωὴ μου καὶ ἡ τέχνη μου, Ἀπομνημονεύματα 1883-1908*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1988.
- Λ[αυρέντιος] Καμηλιέρης, «Αἱ παραστάσεις τοῦ Μπαῦρώυτ. (Ἐπιστολὴ μουσικοῦ)», *Τὸ Ἄστυ*, 1.8.1901.
- Λ[αυρέντιος] Καμηλιέρης, «Αἱ Παραστάσεις τοῦ Μπαῦρώυτ. Ἐσπερὶς παρὰ τῆ Κᾶ Βάγνερ. (Ἐπιστολὴ μουσικοῦ)», *Τὸ Ἄστυ*, 2.8.1901.
- [Γιάννης Α. Καμπύσης], «Λίγες σημειώσεις», *Ἡ Τέχνη* 10-11 (Αὐγουστος-Σεπτέμβριος 1899), σ. 24.
- Γιάννης Α. Καμπύσης, *Μυστικὸ τοῦ γάμου. Ἡ φάρσα τῆς ζωῆς*, Ἀθήνα, Τυπογραφεῖο Ἡ Κόριννα, 1896.
- Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ἐένος Κόσμος. Γερμανικὰ γράμματα», *Τέχνη* 2 (Δεκέμβριος 1898), σ. 45-47, 3 (Ἰανουάριος 1899), σ. 70-72, 4 (Φεβρουάριος 1899), σ. 96, 5 (Μάρτιος 1899), σ. 126-128, 7 (Μάιος 1899), σ. 191-192.
- Γ[ιάννης] Κ[αμπύσης], (μετάφραση), «Ὁ μῦθος τοῦ βασιληᾶ Φρότε (ἀπὸ τῆ Νέα Ἔδδα)», *Τὸ Περιοδικὸν μας Β'* (Αὐγουστος 1900-Φεβρουάριος 1901), σ. 161-163.
- Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ὁ Προμηθεὺς τοῦ Γκαϊτε. Λίγες σημειώσεις», *Ὁ Διόνυσος*, 1 (1901), σ. 4-11.
- Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ὁ Τολστόης κ.τ.λ.», *Ὁ Διόνυσος*, 1 (1901), σ. 61-66.
- Γιάννης Α. Καμπύσης, «Ὁ Ψυχαρισμὸς κ' ἡ ζωὴ», *Τὸ Περιοδικὸν μας, Α'* (Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1900), σ. 86-89.
- Γιάννης Α. Καμπύσης, «Friedrich Nietzsche», *Τὸ Περιοδικὸν μας, Β'* (Αὐγουστος 1900-Φεβρουάριος 1901), σ. 75-82.
- Μιχαήλα Καραμπίνη-Ἰατροῦ, (καταγραφή καὶ ἐπιμέλεια), *Ἡ βιβλιοθήκη Κ.Π. Καβάφη*, Ἀρχεῖο Καβάφη, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 2003.
- Σταμ. Κ. Καρατζᾶς, Ἑρατ. Γ. Καψωμένος καὶ ἐρευνητικὴ ὁμάδα (ἐπιμ.) *Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία τῶν πρώτων δημοτικιστῶν Ι, Γιάννη Ψυχάρη καὶ Ἀργύρη Ἑφταλιώτη Ἀλληλογραφία, 714 γράμματα (1890-1923)*, Τόμ. Α' *Κείμενα*, Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων, Ἰωάννινα, 1988.
- Τάκης Καρβέλης, *Κωσταντῖνος Χατζόπουλος, ὁ πρωτοπόρος*, Ἀθήνα, Σοκόλης, 1998.
- Κώστας Καρδάμης, «Διονυσίου Ροδοθεάτου, *Oitona* (1876): Ἐνας κέλτικος μῦθος στὴν Κέρκυρα» στο Ἰωάννης Φούλιας - Θεόδωρος Κίτσος (ἐπιμ.), *Ἀρχαῖοι μῦθοι καὶ μουσικὴ δημιουργία, Πρακτικὰ Διατμηματικὸ Συμποσίου* (Θεσσαλονίκη, 21- 22 Οκτωβρίου 2012), σ. 83-96.

- Κώστας Καρδάμης, «Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος και τα συμφωνικά έργα του», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 1 (Σεπτέμβριος–Δεκέμβριος 2008), σ. 18–23.
- Ατανάζιο Κατράρο, «Ἡ συνάντηση μὲ τὸν Marinetti», *Ὁ φίλος μου ὁ Καβάφης*, Μετάφραση Ἀριστέα Ράλλη, [Ἀθήνα], Ἴκαρος, χ.χ.
- Ἄννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός "Βαγνερισμός" (Ὁ Βάγκνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ – "θέματα γιὰ ξετύλιγμα")», Μαίρη Μικέ - Μίλτος Πεχλιβάνος
- Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ὁ λόγος τῆς παρουσίας. Τιμητικός τόμος γιὰ τὸν Παν. Μουλλά*, Ἀθήνα, Σοκόλης, 2005, σ. 105-112.
- Ἄννα Κατσιγιάννη, «Ὁ Βάγκνερ στὸ πρῶμο ἀφηγηματικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», *Σύγκριση* 20 (Φεβρουάριος 2010), σ. 138-15.
- Ἡρώ Κατσιώτη, «Γιὰ τὸ Δοκίμιον Ὑποκριτικῆς τοῦ Ἡλία Ὁρολογά Δασαρίτου», *Ἀνάπτυπο ἀπὸ τὸν τόμο, Ὁ ἠθοποιὸς καὶ ἡ τέχνη τῆς Ὑποκριτικῆς. Θεωρία καὶ Πράξη, Ἱστορία καὶ Παρόν. Πρακτικὰ Ἐπιστημονικῆς Δημερίδας*, Ε.Κ.Π.Α., Ergo, 2011.
- Δ.Ν.Κ[λάδης], *Ἐλμεν*, διήγημα πρωτότυπον, Ἐν Ἐρμουπόλει, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ρ. Πρίντεζη, 1884.
- Δ.Ν.Κ[λάδης], *Ἐν τοῖς ἀγροῖς*, πρωτότυπον, Ἐν Ἐρμουπόλει, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ρ. Πρίντεζη, 1882.
- Δ.Ν.Κ[λάδης], «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις. *Forza del destino*», *Πατρὶς* (Ἐρμουπόλεως), 29.11.1886.
- Δ. Ν. Κλάδης, «Μουσικὴ. Εἰσαγωγὴ *Fra Diavolo*», *Πατρὶς* (Ἐρμουπόλεως), 9.12.1886.
- Δ.Ν.Κ[λάδης], «Μουσικὴ. Πρὸς τὸν Φιλόμολπον», *Πατρὶς* (Ἐρμουπόλεως), 20.12.1886.
- Κόμησσα Γαλλοβέϋ, «Ἐπιφυλλὶς τοῦ Ἄστεως. Ὁ Βάγκνερ ἐν Βαϊρεΐτ, Β'», *Τὸ Ἄστυ*, 15.2.1895.
- Δ. Κονταρίνης, «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις», *Ἀναγέννησις* (Ἐρμουπόλεως), 19.11.1881.
- Δ. Κονταρίνης, «Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις. *Ριγολέτος–Μάκβεθ–Λουκία Δελλαμερμούρ*», *Ἀναγέννησις* (Ἐρμουπόλεως), 5.12.1881.
- Γιάνης Κορδάτος, *Εἰσαγωγὴ στὴν Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐργατικοῦ Κινήματος*, Ἀθήνα, Μπουκουμάνης, 1972.
- Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Μιὰ ἐπιστολὴ γιὰ πέντε χειρόγραφεσ συνθέσεις τοῦ Δημητρίου Λάλλα», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 21-22 (Μάιος-Δεκέμβριος 2015), σ. 60-62.
- Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὁρολογία: "Ὁ λεξικογράφος οὐδὲν ἄλλο εἶνε ἢ χρονογράφος τῆς γλώσσης", Μουσικοὶ Ὁροὶ στὸ Ἑλληνογαλλικὸν Λεξικὸν τοῦ Ἄγγελου Βλάχου (1871/1897)», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 14 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2013), σ. 24-37.
- Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Γαλλικὸ μελόδραμα ἢ γαλλικὸ μελοδραμάτιο; Το σοβαρὸ καὶ τὸ ελαφρὺ μουσικὸ θεατρικὸ εἶδος καὶ ἡ υποδοχὴ τους στὴν Ἐρμούπολη τοῦ 1887»,

Τριμηνιαίο Δελτίο του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής 5 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2007),  
Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, σ. 11-12.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Η μουσική αισθητική του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου»,  
ανακοίνωση στην Α' Συνάντηση Νέων Επιστημόνων (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών,  
2.11.2012). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο <https://goo.gl/Cdvgji>.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Η Μουσική Έφημερίς και η άγνωστη ιστορία της (1893-1896)»,  
*Μουσικός Έλληνομνήμων* 2 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2009), σ. 12-24.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Η μουσική στα σχολεία της Ερμούπολης», *Μουσική  
Εκπαίδευση στην Ελλάδα: από το χθες στο σήμερα*, Ημερίδα του Τμήματος Μουσικών  
Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου (Αθήνα, Σχολή Καλών Τεχνών, 9 Ιουνίου 2007).

- Στέλλα Κουρμπανά, «Η *Flora Mirabilis* στην Alessandria τής Ιταλίας (1888) και τὸ νέο  
ντουέτο τής τρίτης πράξης», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 18-19 (Μάιος-Δεκέμβριος 2014),  
σ. 42-49.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Μαργαρίτα Αλβάνα Μηνιάτη. Η πρώτη Ελληνίδα  
βαγκνερίστρια», ανακοίνωση στο *I Πανιώνιο Συνέδριο* (Κέρκυρα 30.4-4.5.2014).  
Πρακτικά υπό έκδοση.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Άγγελος Βλάχος και η μουσική», *Μουσικός Έλληνομνήμων*  
15 (Μάιος-Αύγουστος 2013), σ. 25-36.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Άγγελος Βλάχος: κλασικός ή ρομαντικός», *The Athens Review  
of Books* 63 (Ιούνιος 2015), σ. 23-26.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Βιζυηνός και η μουσική», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 11  
(Ιανουάριος-Απρίλιος 2012), σ. 3-19.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Δημήτριος Λάλλας και ο Μακεδονικός Αγώνας. Από το  
*Μακεδονικόν Εμβατήριον* στον *Μακεδονικό Παιάνα*», Ανακοίνωση στο Β'  
Μουσικολογικό Συμπόσιο της Φιλαρμονικής Εταιρίας Μάντζαρως, που έλαβε χώρα  
στην Κέρκυρα, 28-30 Μαΐου 2016. Διαθέσιμο διαδικτυακά και στο [www.academia.edu/25728796/Ο\\_Δημήτριος\\_Λάλλας\\_1844-1911\\_και\\_ο\\_Μακεδονικός\\_Αγώνας.\\_Από\\_το\\_Μακεδονικόν\\_Εμβατήριον\\_στον\\_Μακεδονικό\\_Παιάνα](http://www.academia.edu/25728796/Ο_Δημήτριος_Λάλλας_1844-1911_και_ο_Μακεδονικός_Αγώνας._Από_το_Μακεδονικόν_Εμβατήριον_στον_Μακεδονικό_Παιάνα).

- Στέλλα Κουρμπανά, «Ο Καβάφης, ο Wagner και η Τράπεζα του Μέλλοντος», *Νέα  
Εστία* 1858 (Ιούνιος 2013), σ. 215-227.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Ο *Lohengrin* και η πρώτη παράσταση βαγκνερικού έργου στην  
Έλλάδα», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 16 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2013), σ. 9-22.

- Στέλλα Κουρμπανά, «Ο νεαρός Σαμάρας στην Αθήνα», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 10  
(Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2011), σ. 11-18.

- Στέλλα Κουρμπανά, «"Πατρίδος σέμνωμα - Σπύρον Σαμάραν - Κερκυραίοι  
γεραίρουσι". Η *Flora Mirabilis* και η προεμιέρα της στην Ελλάδα», *Σπυρίδων-Φιλίσκος  
Σαμάρας, Επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια από τη γέννησή του*, Κέρκυρα,  
Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, 2011, σ. 45-79.



- Στέλλα Κουρμπανά, «Το "πρώτο ελληνικό μελόδραμα" και οι διεκδικητές του», Άννα Ταμπάκη-Ουρανία Πολυκανδριώτη (επιμ.), *Ελληνικότητα και ετερότητα: Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'εθνικός χαρακτήρας' στον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πρακτικά Συμποσίου, τόμος Β', Αθήνα, 2016, σ. 505-515.
- Στέλλα Κουρμπανά, «Τρία μουσικά χειρόγραφα στο Αρχείο του Άγγελου Βλάχου», *Μουσικός Ελληνομνήμων* 13 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2012), σ. 15-31.
- Στέλλα Κουρμπανά, «Τῶ μουσικῶ Βάγνερ, μετὰ δῖωρον ἀκρόασιν μουσικῆς του. Ο Wagner στην ελληνική ποίηση του 19<sup>ου</sup> αιώνα», ανακοίνωση στην ημερίδα *Γλώσσα-Λόγος-Μουσική* της Φιλαρμονικής Εταιρίας «Μάντζαρος» (Κέρκυρα 7-8.6.2015).
- Στέλλα Κουρμπανά, «Verdi και Wagner στα μουσικοκριτικά και μουσικοθεωρητικά κείμενα της Ερμούπολης του 19<sup>ου</sup> αιώνα», ανακοίνωση στην ημερίδα *Giuseppe Verdi και Richard Wagner: Δύο αντίποδες της μουσικής 200 χρόνια μετά*, Τ.Μ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.-Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ. (Αθήνα, 21.3.2014).
- Matthias Kappler, «Η σιωπή του Lohengrin: Καβάφης και Wagner», Ανακοίνωση στο Συμπόσιο *Κ.Π. Καβάφης, ελληνικός και οικουμενικός*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 7.7.2013.
- Sabine Koch, «Από τον Wagner και πέρα: Η μαθητεία και η καριέρα του Δημητρίου Λάλα στην Δυτική Ευρώπη», 7<sup>ο</sup> Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας (Κέρκυρα 30 Οκτωβρίου - 1 Νοεμβρίου 2015), επιμέλεια Ιωάννης Φούλιας - Πέτρος Βούβαρης - Κώστας Καρδάμης - Κώστας Χάρδας, Θεσσαλονίκη, 2016, σ. 156-162.
- Γεώργιος Λαμπελέτ, «*Η Δεσποινίς Μπελλίλ* (ἄρθρον εἰδικόν)», *Ἐμπρός*, 2.4.1907.
- Γεώργιος Λαμπελέτ, «*Ἡ Ἐθνικὴ Μουσικὴ*», *Τὰ Παναθήναια* Β', 15.11.1901, σ. 82-90 και 30.11.1901, σ. 126-131.
- Γεώργιος Λαμπελέτ, «*Ἡ μουσικὴ καὶ ὁ κ. Ροῖδης*», *Μουσικὴ Ἐφημερίς*, Ἔτος Β', 3 (Μάρτιος 1895), σ. 2-4.
- Γεώργιος Λαμπελέτ, «*Ὁ Παπαντωνίου φίλος τῆς μελωδίας*», *Νέα Ἔστια* 319 (1.4.1940), «*Ἀφιέρωμα στὸν Ζαχαρία Παπαντωνίου*», σ. 451-2.
- Γεώργιος Λαμπελέτ, «*Ὁ Ριχάρδος Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ του (Ἐπίδρασις τῶν ἀρχῶν τοῦ Βάγνερ ἐπὶ τῆς συγχρόνου μουσικῆς τέχνης καὶ ἐπὶ τῆς τέχνης γενικῶς)*», *Τὸ Περιοδικόν μας*, Β', τχ. 15 (1.10.1900), σ. 121-130 και τχ. 16 (15.19.1900), σ. 147-155.
- Γεώργιος Λαμπελέτ, «*Ὁ Ὕμνος τοῦ Ἀπόλλωνος ἐν τῷ Ὀμίλῳ τῶν Φιλομούσων*», *Μουσικὴ Ἐφημερίς*, Ἔτος Α', τχ. 7 (Ἀπρίλιος 1894), σ. 2-3.
- Δ. Λαυράγκας, «*Καλλιτεχνία. Εὐρυσθένης Γκίζας*», *Τὰ Παναθήναια*, Γ', 15.12.1902, σ. 152.
- H. Lavoix fils, *Ἱστορία τῆς μουσικῆς*, μετάφρασις Ἀθηνᾶ Ν. Σερεμέτη. Ἐν Αθήναις, Τύποις Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1888.

- Γιώργος Λεωτσάκος, «Δημήτριος Λάλας. Ο Μακεδόνας μαθητής και οικείος του Ρίχαρντ Βάγκνερ (1844-1911)», *Ο Βάγκνερ και η Ελλάδα*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, [1992], σ. 207-245.
- Γιώργος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917). Ο μεγάλος άδικημένος της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής. Δοκιμή βιογραφίας*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2013.
- Γιώργος Λεωτσάκος, «Τρεις όπερες του Σαμάρα με χαμένες ενορχηστρώσεις» στον τόμο *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές, Έβδομος Κύκλος (10 Απριλίου-23 Μαΐου 2011)*, σ. 15- 49.
- Θ[εαγένης] Λ[ιβαδάς], *Τῆ μακαρία σκιᾶ τοῦ ἀοιδήμου Νικολάου Στ. Δούμπα*, τῆ 28.4.1900 / Th[eagenis] L[ibadas], *Den Manen des Unvergesslichen Nicolaus Dumba*, 28 April 1900, Wien, Verlag der Griech-Oriental Kirchengemeinde zur Heil Dreifaltigkeit, 1900.
- Δημοσθένης Ν. Λυμπερίου, *Απόκρυφα Σύρου*, Μυθιστορία, Τόμος Α', Ἐν Ἐρμουπόλει, Τύποις τοῦ Ἔθνους, 1866.
- Μ. Μαλακάσης, «Σημειώσεις. Ἡ Πεντηκονταετηρίς τοῦ κ. Βλάχου», *Κριτική* 5 (1.3.1903), σ. 165-166.
- Ἀν[αστάσιος] Μ[άλτος], «Λάλας (Δημήτριος)», *Μέγα Εγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐλευθερουδάκης, 1930.
- Ἀναστάσιος Μάλτος, *Συλλογὴ Διφώνων, Τριφώνων καὶ Τετραφώνων Αἰσμάτων εἰς χρῆσιν ἑλληνικῶν σχολείων καὶ γυμνασίων*, μέρος πρῶτον, Ἐν Λειψία, Breitkopf & Härtel, 1881.
- Ἀναστάσιος Μάλτος, *Τερψιχόρη, ἤτοι Συλλογὴ Σχολικῶν Αἰσμάτων πρὸς χρῆσιν τῶν σχολείων*, Τεῦχος πρῶτον, Ἐν Λειψία, Breitkopf & Härtel, 1884.
- Ἀναστάσιος Μάλτος, *Τερψιχόρη, ἤτοι Συλλογὴ Σχολικῶν Αἰσμάτων πρὸς χρῆσιν τῶν σχολείων*, Τεῦχος δεύτερον, Ἐν Ὀδησσῶ, Τύποις Χρυσογέλου καὶ Σίας, 1885.
- Κυριακή Μαμώνη, «Νέα στοιχεία για τη ζωή και το ἔργο του Βιζυηνοῦ», *Διαβάζω* 278, (8.1.1992) «Αφιέρωμα στον Γ. Βιζυηνό», σ. 18-21.
- Γιώργος Μανάκας, «Ἡ χρηστικότητα της μουσικής στο ἔργο του Γεωργίου Βιζυηνοῦ. Συγκριτικὴ μουσικοφιλολογικὴ προσέγγιση των καλλιτεχνημάτων του», *Εξώπολις* 5 «Γεώργιος Βιζυηνός, Ἐκατὸ χρόνια ἀπ' τον θάνατό του, 1896-1996», Ἀλεξανδρούπολη, Καλοκαίρι 1996, σ. 216-225.
- Μάρξ-Ἐγγελς, *Τὸ Κοινωνικὸ Μανιφέστο*, Μετάφραση Κωσταντίνου Χατζοπούλου, χ.ῶ.ε., 1913.
- Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Ἡ Τέχνη Πτεροφυεῖ ἐν οδύνῃ. Ἡ πρόσληψη του νεορομαντισμοῦ στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005.
- Μελαίνικος, «Μουσικὴ Κίνησις. Δημήτριος Λάλας», *Σκρίπ*, 5.3.1925.
- Σόλων Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1999.

- Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική. Συμβολή εις την Ιστορίαν της*, Αθήναι, χ.ῶ.ε., 1958.
- Ιωάννης Μουρελός, «Ο Ζολα περι μουσικῆς. Απόσπασμα ἐκ τοῦ *Ceuvre*», *Φιλολογικὴ Ἠχώ* (Κωνσταντινουπόλεως), τ. Γ', τχ. 2 (10.2.1896), σ. 12-13.
- Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, *Ἐκθεσις τῶν ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως αὐτοῦ Πεπραγμένων, Ἰούλιος 1871 - Ἰούνιος 1875*, Αθήνησι, Τύποις Ἀνδρέου Κορομηλά, 1875.
- Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, *Ὡδεῖον Ἀθηνῶν, Ἐκατονταετηρὶς 1871-1971*, χ.ῶ.ε., χ.χ.
- Νίκος Μπακουνάκης, *Δημοσιογράφος ἢ ρεπόρτερ. Ἡ αφήγηση στις ἐλληνικὲς εφημερίδες, 19<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αἰῶνας*, Αθήνα, Πόλις, 2014.
- Νίκος Μπακουνάκης, «Εμμανουήλ Ροῖδης καὶ Ριχάρδος Βάγκνερ: Μια φιλολογικὴ περιέργεια», *Λέξη* 108 (Μάρτιος-Απρίλιος 1992), σ. 165-169.
- Μαρία Μπαρμπάκη, *Οἱ πρώτοι μουσικοὶ σύλλογοι τῆς Ἀθήνας καὶ τοῦ Πειραιᾶ καὶ ἡ συμβολὴ τους στη μουσικὴ παιδεία (1871-1909)*, διδακτορικὴ διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Τ.Μ.Σ., Αθήνα, 2009.
- Γιάννης Μπελώνης, «Γεώργιος Ἀξιώτης (1875-1924): Ψηφίδες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἑνὸς παραγκωνισμένου, ἀν καὶ σημαντικώτατου, ἐργάτη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς [Μέρος Β']», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 15 (Μάιος-Αὐγουστος 2013), σ. 3-17.
- Μποέμ, «Γιάννης Καμπύσης», *Τὸ Περιοδικὸν μας*, Α', τχ. 24 (15.2.1901), σ. 340-349.
- Thomas Mann, «Ίψεν καὶ Βάγκνερ», *Ὁ Βάγκνερ καὶ ἡ εποχὴ μας*, Μετάφραση Γιάννης Λάμψας, Αθήνα, Printa, 1933.
- Ιωάννης Δ. Νικολάρας, *Ἡ ἀρχαία μουσικὴ καὶ ὁ ὕμνος τοῦ Ἀπόλλωνος. Μελέτη καλλιτεχνικὴ καὶ φιλολογικὴ*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1894.
- Ιωάννης Νικολάρας, «Ἡ μουσικὴ τοῦ Μέλλοντος (σκαλάθυρμα)», Κωνσταντῖνος Φ. Σκόκος, *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1891*, Ἔτος Στ', Αθήνα 1890, σ. 366-372.
- Παῦλος Νιρβάνας, «Ἑλληνικὸν Βαϊρώυτ», *Τὸ Ἄστυ*, 4.4.1899.
- Παῦλος Νιρβάνας, *Ἄπαντα Γ', Ε'*, ἐπιμέλεια Γ. Βαλέτας, Αθήναι, Χρ. Γιοβάνης, 1968.
- Φρ. Νίτσε, «Ὁ Νίτσε κατὰ τοῦ Βάγκνερ. Δικαιολογητικὰ κομμάτια ἑνὸς ψυχολόγου», *Ὁ Διόνυσος* 2 (1901), σ. 101-107.
- Κυριάκος Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά Φιλολογικά ψευδώνυμα*, Τρίτη ἐκδοση, ἐπεξεργασμένη με προσθήκες καὶ συμπληρώσεις, Αθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Εστίας, 2005.
- Carl Dahlhaus, *Τα μουσικὰ δράματα τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ*, Μετάφραση Θόδωρος Παρασκευόπουλος, ἐπιμέλεια Δήμος Κουβίδης, Μάκης Σολωμός, Αθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2010.

- [Max Nordau], *Έκφυλισμός κατά τὸν Max Nordau, Ὑπὸ Ἀγγέλου Βλάχου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῶν Καταστημάτων τοῦ «Ἄστεως» 1897.*
- Max Nordau, *Έκφυλισμός, Μετάφρασις Ἀγγέλου Βλάχου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκδοτικὸς Οἶκος Φέξη, 1911.*
- [Henri Blaze de Bury], «Περὶ τοῦ ἐν Ἰταλία μουσικοῦ ζητήματος», *Μετάφρασις Θεοδώρου Ἰ. Φέρμπου, Παρνασσὸς Ζ', τχ. 8 (Αὐγούστος 1883), σ. 698-706.*
- Τ[ιμόθεος] Ε[ανθόπουλος], «Ὀλίγα τινα περὶ Βάγνερ», *Ὁ Κόσμος (Κωνσταντινουπόλεως), ΛΑ' (9.4.1883), σ. 499-500.*
- Χάρης Ξανθουδάκης «Ἀπὸ τῆς Ρέα τοῦ Σαμάρα στὴν Ἀδελφὴ Βεατρίκη τοῦ Μητρόπουλου. Μία ἐλληνικὴ πορεία στὸν δρόμο τοῦ βαγκνερισμοῦ», (ομιλία στὴν Φιλαρμονικὴ Εταιρεία Κερκύρας στὶς 18 Δεκεμβρίου 2013).
- Χάρης Ξανθουδάκης, «Ὁ Ὀλυμπιακὸς Ὕμνος καὶ ἡ προεμιέρα του: Μία ἐλληνικὴ ἐπίδειξη μουσικῶν δυνάμεων», στὸν τόμο *Σπυριδῶν-Φιλίσκος Σαμάρας. Ἐπετειακὸς τόμος γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του*, Φιλαρμονικὴ Εταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2011, σ. 19-44.
- Χάρης Ξανθουδάκης - Στέλλα Κουρμπανά, «Ἰωάννης Α. Φουστάνος, ἓνας Σπαρτιάτης ἰατρός τῆς Ερμούπολης: ὁ πρῶτος Ἕλληνας μουσικοκριτικὸς», *Κοινὴ Γνώμη (Σύρου)*, 4 καὶ 7.7.2006.
- Αὔρα Ξεπαπαδάκου, «Συναυλίες, Θέατρο, Μελόδραμα καὶ ἄλλες ἐκδηλώσεις κατὰ τοὺς ἑορτασμοὺς τῶν Γάμων τοῦ Κωνσταντίνου Α'», *Παρνασσὸς ΜΓ' (2001), σ. 375-402.*
- Μαρίνος Ξηρέας, *Ἄγνωστα βιογραφικὰ στοιχεῖα καὶ κατάλοιπα τοῦ Βιζυηνοῦ, Λευκωσία, χ.ό.ε., 1949.*
- Οὐίλιαμ Φ. Ουάιτ, «Συνέπειαι», *μτφρ. Στέλλα Παναγιωτοπούλου, Διαβάζω 278, (8.1.1992), «Αφιέρωμα στὸν Γ. Βιζυηνό», σ. 40-43.*
- Κωστῆς Παλαμᾶς, *Ἄπαντα, Β', Δ', ΣΤ', Ζ', Η', ΙΒ', ΙΕ', ΙΣΤ', Η', Ἀθήνα, Γκοβόστης, χ.χ.*
- Ἰ. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Ἀνέκδοτα γράμματα τοῦ Γιάννη Καμπύση», *Νέα Ἐστία 224 (15.4.1936), σ. 555-559.*
- Ἰωάννα Παπαγεωργίου, «Ἐπιρροές τῆς Ευρωπαϊκῆς Θεωρίας τοῦ 19<sup>ου</sup> καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20<sup>ου</sup> αἰῶνα στὴ Θυσία τοῦ Καζαντζάκη», *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὸν 17<sup>ο</sup> στὸν 20<sup>ο</sup> αἰῶνα, Πρακτικὰ Α' Πανελληνίου Θεατρολογικοῦ Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, ἐπιμέλεια Ἰωσήφ Βιβιλάκης, Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Ἀθήνα, Ergo, 2002.*
- Πέτρος Παπαγεωργίου, «Ὁ Δημήτριος Στεργίου Λάλας καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ», *Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον, 1913, σ. 227-238.*
- Ἑλένη Παπαδάκη, «Περὶ Μουσικῆς τοῦ Βάγνερ καὶ τῶν ἔργων αὐτοῦ», *Ἐφημερὶς τῶν Κυριῶν, Ἔτος Ζ', ἀρ. 328 (21.11.1893), σ. 4-5, ἀρ. 329 (28.11.1893), σ. 2-3 καὶ ἀρ. 331*

(12.12.1893), σ. 9-10.

- Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον καὶ Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου & Ἀθανασιάδου, 1890.

- Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ὁ Ίψεν στὴν Ελλάδα. Ἀπὸ τὴν πρώτη γνωριμία στὴν καθιέρωση (1890-1910)*, Ἀθήνα, Κέδρος, 1983.

- Βάνια Παπανικολάου, *Ἡ συμβολὴ τῆς Νέας Σκηπῆς στὴν εξέλιξη τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου*, διδακτορικὴ διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμῆμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας-Μουσικολογίας, Ρέθυμνο, 2011.

- Δ.Ν. Πάππος, «Ἀῦρα Δρακοπούλου, «Αἱ Συναυλίας. Ὁ κύριος Νικολάου εἰς τὸ Ὠδεῖον», *Τὸ Περιοδικόν μας Α'* (Μάρτιος 1899-Ἰούλιος 1900), σ. 251-252.

- Δ.Ν. Πάππος, «Καὶ λίγα γιὰ τὴ μουσικὴ μας. Αἱ συναυλίας τῆς Μουσικῆς Ἑταιρείας», *Τὸ Περιοδικόν μας Α'* (Μάρτιος 1899-Ἰούλιος 1900), σ. 76-79.

- Δ.Ν. Πάππος, «Ἐναὶ φιλολογίαι. Γερμανικὴ Φιλολογία. Ὁ πρῶτος τόμος τῆς ἀλληλογραφίας τοῦ Νίτσε», *Τὸ Περιοδικόν μας Β'* (Αὔγουστος 1900-Φεβρουάριος 1901), σ. 357-358.

- Δ.Ν. Πάππος, «Τὰ ώραῖα γράμματα καὶ αἱ τέχναι. Ζωγραφικὴ», *Τὸ Περιοδικόν μας Β'* (Αὔγουστος 1900-Φεβρουάριος 1901), σ. 238-240.

- Δ.Ν. Πάππος, «Τὸ ἔργον ἑνὸς γίγαντος. *Der Ring der [sic] Nibelungen* ὑπὸ R. Wagner, ἐν Bayreuth», *Τὰ Παναθηναῖα Β'*, 15.9.1901, σ. 393-401.

- Δ.Ν. Πάππος, «Φύλλα δεκαπενθημέρου. Ἕνας δημιουργὸς τοῦ βαγνερικοῦ θεάτρου», *Τὸ Περιοδικόν μας Α'* (Μάρτιος 1899-Ἰούλιος 1900), σ. 244-245.

- Μιχάλης Πασχάλης, «Ὀμηρος, Γκαίτε καὶ Βάγκνερ στὸ “Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας” τοῦ Γ. Μ. Βιζυηνοῦ», *II' Διεθνῆς Επιστημονικὴ Συνάντηση στὸν Τομέα ΜΝΕΣ, Α.Π.Θ., Ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τοῦ Παν. Μουλλά, Θεσσαλονίκη 3-6 Νοεμβρίου 2011.*

- Πατρινός, «Μασκάνης, ἦτοι ὁ νέος Βέρδης. Ἐν Ρώμῃ τῇ 10 Ἰουνίου 1890. (Τοῦ ἐξ Ἰταλίας ἀνταποκριτοῦ μας)», *Ἀκρόπολις* 6.6.1890.

- Μαρία Παχνιστή, *Ὠδεῖο Ἀθηνῶν (1871-1873): τὰ περὶ τῆς ἰδρύσεώς του μέσα ἀπὸ τὶς ἀρχεϊακὲς πηγές του*, (Μεταπτυχιακὴ Ἐργασία), Ἴονιο Πανεπιστήμιο, Σχολὴ Μουσικῆς καὶ Ὀπτικοακουστικῶν Τεχνῶν, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Μεταπτυχιακὸ Πρόγραμμα, Κέρκυρα, 2016.

- Σὰρ Πελαδάν, «Ὁ Σὰρ Πελαδάν πρὸς τοὺς Ἀθηναίους», *Τὸ Ἄστυ*, 21.3.1898.

- Κυριακὴ Πετράκου, *Ὁ Καζαντζάκης καὶ τὸ Θέατρο*, Ἀθήνα, Μίλητος, 2005.

- Α. Ν. Πετσάλης, «Ἡ Κάρμεν ἐν τῷ Νέῳ Θέατρῳ», *Ἐφημερίς*, 3.10.1889.

- Α.Ν. Πετσάλης, «Ἡ *Flora Mirabilis*», *Ἐφημερίς*, 15.11.1889.

- Α.Ν. Πετσάλης, «Ο Ὕμνος εἰς τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνας τοῦ κ. Σαμάρα», *Ἀκρόπολις*, 25.4.1896.
- Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός», *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης, Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Πανεπιστήμιο Πατρών 1-3 Ιουλίου 1983, Αθήνα, Γνώση, 1984, σ. 315-346.
- Θεμ. Πολυκράτης, «Βιβλιοκρισία. Ἀρμονία καὶ Μελωδία, ὑπὸ Ἰ. Φουστάνου», *Ἐβδομάς* 36 (3.10.1887), σ. 8.
- Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης «Ἐν τῷ Παρνασσῷ. Ἀνάγνωσμα περὶ διασωθέντων ὕμνων τῆς ἀρχαιότητος», *Ἐφημερὶς τῶν συζητήσεων*, 11.4.1894.
- Ἀ. Προβελέγγιος, «Ἡ πρώτη μου ἀγάπη», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 10 (1931), σ. 56-57.
- Ἀριστομένης Προβελέγγιος, *Ποιήματα, παλαιὰ καὶ νέα*, τόμος Α', Ἐν Αθήναις, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας Γ. Κασδόνη, 1896.
- Ἀ. Προβελέγγιος, «Πῶς δὲν ἔγεινα ἠθοποιός», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 8 (1929), σ. 187-194.
- Ἀ. Προβελέγγιος, «Πῶς ἔγραψα τὸν *Θησέα*, τὸ πρῶτον ἔργον μου», *Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος* 6 (1927), σ. 291-296.
- Σοφία Προβελεγγίου Σουλιώτη, «Ο ποιητὴς Ἀριστομένης Προβελέγγιος», *Πελεκάν*, Αφιέρωμα στον Ἀριστομένη Προβελέγγιο, «Τριάντα χρόνια ἀπὸ το θάνατο» (Καλοκαίρι 1966), σ. 29-32.
- Βάλτερ Πούχνερ, «Οἱ πρώτες θεατρικὲς μεταφράσεις τοῦ Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα τοῦ August von Kotzebue, Βιέννη 1801» στον τόμο *Πορείες καὶ Σταθμοί, Δέκα Θεατρολογικὰ Μελετήματα*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2005.
- Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1995.
- Michaela Prinzinger, «Το παιδί, το παιχνίδι και η αισθητικὴ παιδεία: Το επιστημονικὸ ἔργο τοῦ Γ.Μ. Βιζυηνοῦ και η φιλοσοφικὴ ψυχολογία τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα», Α. Αργυρίου - Κ. Α. Δημάδης - Α. Δ. Λαζαρίδου (επιμ.), *Ο ελληνικὸς κόσμος ἀνάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, 1453-1981*, τ. Α', Αθήνα, Ἑλληνικά Γράμματα, 1999, σ. 395-404.
- Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, *Ἀπομνημονεύματα*, Δ', Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999.
- Ἀ.Ρ. Ραγκαβῆς, «Περὶ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», *Ἑστία*, τόμ. ΚΕ', ἀρ. 642 (17.4.1888), σ. 241-244.
- [Ἀ.Ρ. Ραγκαβῆς], *Μουσικὴ Ἀνθολογία Α'. Συλλογὴ Μελωδιῶν ἐφηρμοσμένων εἰς ἄσματα τοῦ Ἀ.Ρ. Ραγκαβῆ*, Durand, Schoenewerk & Cie, Paris, χ.χ.
- [Ἀ.Ρ. Ραγκαβῆς], *Μουσικὴ Ἀνθολογία Β'. Συλλογὴ Μελωδιῶν ἐφηρμοσμένων εἰς ἄσματα τοῦ Ἀ.Ρ. Ραγκαβῆ*, Ἐν Λειψία, Τύποις Κ.Γ. Ρόεδερ, χ.χ.
- Αλεξάνδρα Ρασιδάκη «Συνέπειες τοῦ ρομαντισμοῦ: Το διήγημα τοῦ Βιζυηνοῦ “Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας” ὡς χρονικὸ μελαγχολίας», *Νέα Ἑστία* 1801 (Ιούνιος

2007), σ. 1029-1050.

- Ρέτγκεν, «Οί Αγῶνες. Ὁ Ὑμνος τοῦ κ. Σαμάρρα, ἐν τῷ Σταδίῳ», *Ἀκρόπολις*, 24.3.1896.
- Ἐμμανουήλ Ροῖδης, *Ἄπαντα*, Β', Γ', Δ', Ε', φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ἄλκης Ἀγγέλου, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1978.
- Γ.Π. Σαββίδης, «Κ.Π. Καβάφη, Ἀνέκδοτος Χρονολογικὸς Πίνακας Σύνθεσης Ποιημάτων, 1891-1925», *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* 108 (Δεκέμβριος 1963), σ. 567-576.
- Γ.Θ. Σαγιαξῆς, «Δημήτριος Στ. Λάλλας», *Φῶς* (Μοναστηρίου) 4.9.1911.
- Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, *Ἡ ὄπερα στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν οἰθωνικὴ περίοδο (1833-1862), μέσα ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ Τύπου καὶ τοὺς περιηγητὲς τῆς εποχῆς, διδακτορικὴ διατριβή, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο-Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα, 2011.*
- Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Οἱ παραστάσεις ὄπερας στὴν Ζάκυνθο ἀπὸ το 1835 ἕως τὴν ενσωμάτωση τῶν Ἐπτανήσων στὸ "Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος" (1864)», *Πολυφωνία* 21 (Φθινόπωρο 2012), σ. 109-153 καὶ 22 (Ἀνοιξη 2013), σ. 35-74.
- Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Οἱ παραστάσεις ὄπερας στὴν Κεφαλονιά ἀπὸ τὴν ίδρυση τοῦ Θεάτρου "Σολομού" (1837) ἕως τὰ πρῶτα ἔτη λειτουργίας τοῦ Θεάτρου "Κέφαλος" καὶ τὴν ενσωμάτωση τῶν Ἐπτανήσων στὸ "Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος" (1864)», *Πολυφωνία* 23 (Φθινόπωρο 2013), σ. 90-132 καὶ 24 (Ἀνοιξη 2014), σ. 77-107.
- Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Οἱ παραστάσεις ὄπερας στὸ θέατρο τῶν Πατρῶν κατὰ τὴν οἰθωνικὴ περίοδο (1850-1862)», *Πολυφωνία* 25 (Φθινόπωρο 2014), σ. 103-144.
- Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Οἱ παραστάσεις ὄπερας στὸ Ναύπλιο κατὰ τὴν οἰθωνικὴ περίοδο», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 7 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2010), σ. 3-11.
- Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Παραστασιολόγιο ὄπερῶν ποὺ ἀναβιβάστηκαν στὰ θέατρα τῶν Ἐπτανήσων ἀπὸ ἰταλικοὺς ἐπαγγελματικοὺς θιάσους τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα (1820-1900)», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 18-19 (Μάιος-Δεκέμβριος 2014), σ. 24-41.
- Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Τὸ κτίριο τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (1839-1898)», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 5 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2010) σ. 25-41.
- Κώστας Σαρδελῆς, *Βλάσης Γαβριηλίδης 1949-1920. Μεγάλος Ἀναμορφωτὴς τῆς ἐλληνικῆς δημοσιογραφίας καὶ πνευματικὸς ηγέτης*, Ἀθήνα, Μορφωτικὸ Ἰδρυμα τῆς Ἐνώσεως Συντακτῶν Ἡμερησίων Ἐφημερίδων Ἀθηνῶν, [2005].
- Κυρία Ἀ.Ν.Σ[ερεμέτη], «Μουσικὸν Δεκαπενθήμερον», *Ἐβδομάς* 40 (31.10.1887), σ. 7.
- Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, Α', Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1992.
- Μαρία Σεχοπούλου, *Ἡ πρόσληψη τοῦ Ἀύγουστου Σπρίντμπεργκ στὴν Ἑλλάδα: Μεταφράσεις-Παραστάσεις*, διδακτορικὴ διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν, Ἀθήνα, 2014.
- Π. Σιδερά-Λύτρα, «Ὁ Γεώργιος Βιζυηνὸς φοιτητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Γοτίγγης», *Θρακικά*, Σειρὰ Β', τ. 11 (1996-97), σ. 41-72.

- Π. Σιδερά-Λύτρα, «Πρόσωπα και πράγματα από το διήγημα του Βιζυηνού "Αι Συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας"», *Θρακικά* 11 (Σειρά Β'), τ. 11 (1996-7), σ. 73-100.
- Αλέξανδρος Σιδεράς, «Ο Γεώργιος Βιζυηνός φοιτητής στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου», *Θρακικά*, Σειρά Β', τ. 11 (1996-97), σ. 115-121.
- Αλέξανδρος Σιδεράς, «Τὸ διδακτορικὸ δίπλωμα τοῦ Γεωργίου Βιζυηνοῦ», *Νέα Ἑστία* 1719 (Μάρτιος 1999), σ. 241-253.
- Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου (1794-1944)*, Τόμος Δεύτερος, Μέρος Πρῶτο, Κέντρο μελέτης καὶ Ἔρευνας τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, Θεατρικὸ Μουσεῖο, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1999.
- Γιάννης Σιδέρης, *Τὸ Ἀρχαῖο Θεᾶτρο στὴ Νέα Ἑλληνικὴ Σκηνή (1871-1932)*, Ἀθήνα, Ἴκαρος, [1976].
- Αναστασία Σιώψη, «Για το θεωρητικό ἔργο του Κερκυραίου συνθέτη, διανοούμενου και μουσικοκριτικὸ Γεωργίου Λαμπελέτ (1875-1945)», ανακοίνωση στο *Ι' Πανιόνιο Συνέδριο* (Κέρκυρα, 1-4.5.2014), Πρακτικά ὑπὸ ἐκδοσὴ.
- Αναστασία Α. Σιώψη, *Η νεοελληνικὴ πολιτισμικὴ φυσιογνωμία μέσα ἀπὸ τὸ ρόλο τῆς μουσικῆς σε αναβιώσεις τοῦ ἀρχαίου δράματος. Μουσικὲς διαδρομὲς ὡς ἀντανεκλάσεις τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας στὴ νεότερη*, Ἀθήνα, Gutenberg, 2012.
- Αναστασία Σιώψη, «Θεωρητικοποιώντας τὸν "θάνατο": τὸ Liebestod (Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη) μέσα ἀπὸ τὰ πρίσματα τῆς ἐρμηνευτικῆς του», Πρακτικά Συμποσίου *Μουσικὴ Θεωρία καὶ Ἀνάλυση-Μεθοδολογία καὶ Πράξη*, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, (Θεσσαλονίκη 29.9-1.10.2006), σ. 140-150.
- Αναστασία Α. Σιώψη, *Richard Wagner (1813-1883). Δοκίμια γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τῆς θεωρίας καὶ τοῦ ἔργου του*, Ἀθήνα, Panas Music, Παπαρηγορίου-Νάκας, 2013.
- Δημήτρης Σπάθης, *Ἀπὸ τὸν Χορτάτση στὸν Κουν. Μελέτες γιὰ τὸ Νεοελληνικὸ Θεᾶτρο*, ἐπιμέλεια Νικηφόρος Παπανδρέου, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2015.
- Δημήτρης Σπάθης, «Ὁ θεατρικὸς Βερναρδάκης. Κλασικὸς ἢ ρομαντικὸς;», *Λεσβιακὰ, Δελτίον τῆς Ἑταιρείας Λεσβιακῶν Μελετῶν*, Πρακτικά Συνεδρίου «Οἱ ἀδελφοὶ Βερναρδάκη στὰ νεοελληνικὰ γράμματα», (Μυτιλήνη, 7-9 Μαΐου 1986), τ. ΙΑ', Ἀθήνα 1987, σ. 70-71.
- Δημήτρης Σπάθης, «Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος καὶ ἡ καθιέρωση τῆς σκηνοθεσίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο», *Ὁ Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος καὶ ἡ ἐποχὴ του. 130 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του*, Ἀθήνα 1 Μαρτίου 1997, Ἴδρυμα Γουλανδρῆ-Χορν – Ἀστικὴ Ἑταιρεία Θεάτρου καὶ Μιμικῆς «Αἰωρία», σ. 137-155.
- Ἀριστείδης Στεργελλῆς, «Βαλαωρικὰ. Ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας», *Παρνασσός, περίοδος Β'*, τ. ΙΒ', ἀρ. 1 (Ἰανουάριος-Μάρτιος 1970), σ. 113-120.
- Πέτρος Στεργιόπουλος, «Ευρυσθένης Γκίτζας, "Ὁ θεὸς τῶν ἡχῶν"», *Μουσικὸς Τόνος* 14 (Χειμῶνας-Ἀνοιξὴ 2006), σ. 15-18.



- Στεφ. [= Στέφανος Στεφάνου], «Από ημέρας εις ημέραν. Οί Βρυκόλακες», *Τὸ Ἄστυ*, 31.10.1894.
- Στ. Ι. Στεφάνου, «Ἡ Συμβολικὴ ποίησις», *Τὸ Ἄστυ*, 13-14.12.1892.
- Στ. Στεφάνου, «Από ημέρας εις ημέραν. "Ἴβις"», *Τὸ Ἄστυ*, 29.11.1893.
- Αὐγουστος Στρίντμπεργ, «Ἡ δεσποινίδα Τζούλια. Νατουραλιστικὴ τραγωδία, μεταφερομένη στὸ ἑλληνικὸ ἀπὸ τὸν Γιάννη Ἀ. Καμπύση», *Ἡ Τέχνη* 10-11 (Αὐγουστος-Σεπτέμβριος 1899), σ. 250-270.
- Δ.Π. Ταγκόπουλος, «Γιάννης Καμπύσης. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του», *Ὁ Νουμᾶς*, Χρονιὰ Κ., τχ. 2 (771), Φλεβάρης 1923, σ. 82-91.
- Πολίνα Ταμπακάκη, «Ἐθνικὴ ταυτότητα καὶ ἡ μουσικὴ ὡς τραγούδι: Ὁ Παλαμάς καὶ ἡ μουσικὴ» *Ταυτότητες στὸν ἑλληνικὸ κόσμον (ἀπὸ το 1204 ἕως σήμερα)*, Πρακτικὰ Δ' Ευρωπαϊκοῦ Συνεδρίου Νεοελληνικῶν Σπουδῶν (Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), τόμος Ε', 2011, σ. 381- 393.
- Πολίνα Ταμπακάκη, *Ἡ «μουσικὴ ποιητικὴ» τοῦ Γιώργου Σεφέρη. Μία μελέτη τῆς σχέσης τῆς μοντερνιστικῆς ποίησης με τὴ μουσικὴ*, Ἀθήνα, Δόμος, 2011.
- Ἀθηνᾶ Ταρσοῦλη, *Μαργαρίτα Ἀλβὰνα Μηνιάτη*, [Ἀθήνα], Πυρσός, 1935.
- Κώστας Τομανάς, *Ἡ καλλιτεχνικὴ κίνησις στὴ Θεσσαλονίκη (1885-1944)*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 1996.
- Αθανάσιος Τρικούπης, «Ὁ Wagner καὶ ὁ ἑλληνικὸς κόσμος», Ἀνακοίνωσις στὴν Ημερὶδα *Giuseppe Verdi καὶ Richard Wagner: Δύο ἀντίποδες τῆς μουσικῆς 200 χρόνια μετὰ*, Τ.Μ.Σ. Ε.Κ.Π.Α.–Τ.Μ.Σ. Α.Π.Θ., (Ἀθήνα, 21.3.2014).
- Ι.Μ. Τζαφέτας, Ε. Κοπετνυ, *Νικόλαος Δούμπα (1830-1900) = Nicolaus Dumba (1830-1900): 100 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μαικίηνα τῶν Τεχνῶν καὶ Ἐθνικοῦ ευεργέτη τῆς Αυστρίας καὶ τῆς Ἑλλάδας*, Θεσσαλονίκη, χ.ό.ε., 2002.
- Χοῦστον Στιούαρτ Τσάμπερλαϊν, «Ἡ θέσις τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ εἰς τὴν ἱστορίαν», *Ὁ Διόνυσος* 3 (1901), σ. 193-204.
- Γεώργιος Τσατσαρώνης, *Ἀριστομένης Ι. Προβελέγγιος, 1850-1936, Ἐνας πρωτοπόρος τῆς παιδικῆς λογοτεχνίας*, (διδακτορικὴ διατριβή), Ἰωάννινα, 2006.
- Παντολέων Δ. Τσιτσεκλής, μαθητὴς τῆς πρώτης γυμνασιακῆς τάξεως, «Ἡ Γερμανία ὅποια εἶνε», *Πατρις* (Ερμουπόλεως), 18.11.1886.
- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Αἱ Ἀθῆναι διασκεδάζουσι, Α'. Τὸ Ἑλληνικὸν θέατρον», *Ἐβδομάς* 28 (13.7.1891), σ. 5- 7.
- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Αἱ Ἀθῆναι διασκεδάζουσι, Β'. Τὸ Γαλλικὸν Κωμειδύλλιον», *Ἐβδομάς* 30 (27.7.1891), σ. 6-8.
- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Αἱ Ἀθῆναι διασκεδάζουσι, Γ'. Τὸ Ἑλληνικὸν Μελόδραμα», *Ἐβδομάς* 31 (3.8.1891), σ. 7-8.

- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Αί Αθήναι διασκεδάζουσι, Δ'. Τὸ Κωμειδύλλιόν μας», *Ἑβδομάς* 33 (5.10.1891), σ. 7-9.
- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Ἡ κριτικὴ ἐν τῷ Νεοελληνικῷ Θεάτρῳ», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Σκόκου τοῦ ἔτους 1891*, σ. 457-464.
- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Ἡ Μουσικὴ ἐν Αῤῥήναις ἐπὶ τῆς πρώτης δυναστείας», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Σκόκου τοῦ ἔτους 1902*, σ. 275-282.
- Γ.Β. Τσοκόπουλος, «Θεατρικὴ κίνησις. Δημ. Κορομηλᾶ, *Εὐρυμέδη*, Πολ. Δημητρακοπούλου, *Ἀπὸ τῆς γῆς στὸν οὐρανόν*, Γρ. Ξενοπούλου, *Ὁ Τρίτος*», *Τὰ Ὀλύμπια* 5 (9.12.1895), σ. 39-40.
- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Καλλιτεχνία. Ἡ μουσικὴ μας», *Ἡ Ἑλλάς κατὰ τοῦς Ὀλυμπιακοῦς Ἀγῶνας τοῦ 1896. Πανελλήνιον Εἰκονογραφημένον Λεύκωμα*, Ἐν Αῤῥήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἑστίας, 1896, σ. 346-349.
- Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Σπυριδῶν Ξύνδας», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον Σκόκου τοῦ ἔτους 1898*, σ. 372-374.
- Γ[εώργιος] Τ[σοκόπουλος], «Ὁ Σουρῆς ἠθοποιός», *Τὸ Ἄστυ*, 29.11.1898.
- Γ[εώργιος] Τ[σοκόπουλος], «Τὸ Θέατρον Μπούκουρα», *Τὸ Ἄστυ*, 22.11.1898.
- Τ-ς [= Γεώργιος Τσοκόπουλος], *Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Ὁ ὕμνος τοῦ Σαμάρα*», *Τὸ Ἄστυ*, 26.3.1896.
- Φάλσταφ [= Γεώργιος Τσοκόπουλος], «Ἑλληνικὸν Μελόδραμα», *Τὸ Ἄστυ*, 19.6.1891.
- Φανεραῖος [=Μπάμπης Ἄννινος], «Ἀπὸ ἡμέρας εἰς ἡμέραν. Ἡ Συμβολικὴ ποίησις», *Τὸ Ἄστυ*, 11-12.12.1892.
- Αικατερίνη-Μυρτώ Φατούρου, *Οἱ σχετιζόμενες με τὸ Ὁδεῖο Αῤῥηνῶν ορχήστρες πνευστῶν (μπάντες) μέσα ἀπὸ τὸ ἀρχεῖακὸ υλικὸ τοῦ Ὁδείου καὶ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς, (μεταπτυχιακὴ ἐργασία), Ἴονιο Πανεπιστήμιον, Σχολὴ Μουσικῆς καὶ Ὀπτικοακουστικῶν Τεχνῶν, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Μεταπτυχιακὸ πρόγραμμα, Κέρκυρα, 2016.*
- Θεοδώρος Ἰ. Φέρμπος, (μετάφρασις), «Περὶ τοῦ ἐν Ἰταλίᾳ μουσικοῦ ζητήματος», *Παρνασσὸς Ζ'*, τχ. 8 (Αὐγούστος 1883), σ. 698-706.
- Ἀλέξανδρος Φιλαδελφεύς, «Ἀνασκαφαὶ τῶν Δελφῶν. Ἡ Ἀρχαία μουσικὴ», *Ἐφημερὶς τῶν συζητήσεων*, 24.11.1893 καὶ 25.11.1893.
- Ἄγγελος Φιλανθρωπινός, «Ἡ Ἀρχαία Μουσικὴ», *Τὰ Παναθηναῖα Α'* (1900), σ. 41-44 καὶ 84-86.
- Φιλόμολπος [= Ἰωάννης Φουστάνος], «Θεατρικά. *La forza del destino*», *Πολίτης* (Ερμουπόλεως), 29.11.1886.
- Φιλόμολπος [= Ἰωάννης Φουστάνος], «Μελέτη ἐπὶ τῆς μουσικῆς τοῦ μελοδράματος *Fra Diavolo*», *Πολίτης* (Ερμουπόλεως), 22.11.1886.

- Φιλόμολπος [= Ίωάννης Φουστάνος], «Μουσικά. Εισαγωγή τοῦ *Fra Diavolo*», *Πολίτης* (Ερμουπόλεως), 5.12.1886.
- Φιλόμολπος [= Ίωάννης Φουστάνος], «Μουσική. Ἡ Εισαγωγή *Fra Diavolo* καὶ αἱ στοιχειώδεις ἄγνοιαι τοῦ κ. Δ.Ν.Κ.», *Πολίτης* (Ερμουπόλεως), 13.12.1886.
- Δημοσθένης Φιστουρῆς, *Ἡ μελωδική γραμμὴ καὶ ἡ φωνητικὴ γραφὴ στις ὀπερες του Σπύρου Σαμάρρα (Μουσικοδραματολογικὴ ἀνάλυση καὶ αισθητικὴ ἐρμηνεία)*, διδακτορικὴ διατριβή, Ε.Κ.Π.Α., Τ.Μ.Σ., Αθήνα, 2014.
- Δημοσθένης Φιστουρῆς, «Ἡ μούσα τῆς ὀπερας στα δυο κοσμοπολίτικα κέντρα τῆς καθ' ἡμᾶς Ανατολῆς: Κωνσταντινούπολη καὶ Σμύρνη», στο μουσικολογικὸ συμπόσιο *Ελλάδα καὶ Ὀπερα*, στο πλαίσιο των «12<sup>ον</sup> Ἑλληνικῶν Μουσικῶν Γιορτῶν» (Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο Αθηνῶν, 10-12 Ἰουνίου 2016).
- Ίωάννης Α. Φουστάνος, *Ἀστέρες, ἤτοι Συλλογὴ Παροιμιῶν καὶ παροιμιωδῶν ἐκφράσεων τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν μετὰ ἀναγκαιῶν ἐξηγήσεων*, Ἀθήνησι, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Θ. Παπαλεξανδρῆ, 1877.
- Ίωάννης Α. Φουστάνος, *Ἐκκλησις πρὸς τοὺς βουλευτὰς τῆς διπλῆς βουλῆς ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης*, Ἐν Σύρῳ, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς «Ἱατρικῆς Προόδου», 1911.
- Ίωάννης Α. Φουστάνος, «Ἡ Μουσικὴ ἐν τῇ ἱατρικῇ», Ίωάννης Ἰ. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον, Ἔτος Η'*, 1889, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου 1888, σ. 290-303.
- Ίωάννης Α. Φουστάνος, «Ἡ Μουσικὴ ὑπὸ αισθητικὴν ἔποψιν, ἤτοι ἡ παραστατικὴ καὶ ἐκφραστικὴ δύναμις τῆς μουσικῆς καὶ ἡ ἠθικὴ ἐπίδρασις αὐτῆς ἐπὶ τοῦ ἀνθρώπου», Κωνστ. Φ. Σκόκος, *Ἐτήσιον Ἡμερολόγιον 1889*, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1889, σ. 241-259.
- Ίωάννης Α. Φουστάνος, «Ἱστορία τῆς Μουσικῆς», Ίωάννης Ἰ. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον, Ἔτος Ζ'*, 1887, Ἐν Αθήναις, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας τῆς Β. Αὐλῆς Ν. Ἰγγλέση καὶ Κορρίνης, σ. 148-162.
- Ίωάννης Α. Φουστάνος, *Τὰ δεινὰ τῆς χάριτος Οὐντλεϋ*, ἐκ τοῦ γαλλικοῦ, Ἀθήνησι, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Μιχαήλ Ν. Ἀγγελίδου, 1876.
- Ίωάννης Φουστάνος, *ἱατρός, Ἀρμονία καὶ Μελωδία, ἤτοι μουσικαὶ μελέται μετὰ τεχνοκριτικῆς ἀναλύσεως διαφόρων μελοδραμάτων*, Ἐν Ἐρμουπόλει Σύρου, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ρενιέρη Πρίντζη, 1887.
- Α. Χ. Χαμουδόπουλος, «Μιὰ λησμονημένη καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία. Ἐνας Ἕλληνας μαθητῆς τοῦ Βάγνερ. Ὁ Δημ. Λάλας. Ἡ μουσικὴ ἰδιοφυΐα του. Ὁ Ἔρως του», *Ἡ Κυριακὴ τοῦ Ἐλευθέρου Βήματος*, 15.5.1927.
- Θόδωρος Χατζηπανταζῆς, *Ἡ Ἑλληνικὴ Κωμῶδία καὶ τὰ πρότυπά τῆς στο 19<sup>ο</sup> αἰῶνα*, Ἡράκλειο, Ἰνστιτούτο Μεσογειακῶν Σπουδῶν-Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 2004.

- Θόδωρος Χατζηπανταζής (εισαγωγή), *Τὸ Κωμειδύλλιο, Α'*, Αθήνα, Ἐρμῆς, 1981.
- Κωσταντίνος Χατζόπουλος, *Κριτικὰ Κείμενα*, Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κρίστα Ἀνεμούδη Ἀρζόγλου, Αθήνα, [1996].
- Κωσταντίνος Χατζόπουλος, «Σοσιαλισμὸς καὶ Τέχνη», *Ὁ Νουμᾶς* 340 (19.4.1909), σ. 2-5 καὶ 341 (26.4.1909), σ. 2-5.
- Σάννου Χατζοπούλου-Χαίγκμαν, *Τα απομνημονεύματά μου: «Ἡ ζωὴ μου μετὰ τὸν Κώστα Χατζόπουλο»*, ἐπιμέλεια-σχόλια-ἐρευνα Μαίρη Χρυσικοπούλου, Ἀργίτιο, Λαογραφικὸ Ἱστορικὸ Φιλολογικὸ Μουσεῖο Αἰτολοακαρνανίας, 2011.
- Αἰμίλιος Χουρμούζιος, «Ἐνας θεμελιωτὴς (Ὁ ἀντιρομαντικὸς τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα)», *Νέα Ἐστία ΜΣΤ'*, Ἀφιέρωμα στὸν Ἄγγελο Βλάχο, τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 14-34.
- [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος], «Εἰσήγησις Κωνστ. Χρηστομάνου πρὸς τοὺς ἐν τῷ θεάτρῳ τοῦ Διονύσου συνελθόντες ἰδρυτὰς τῆς Νέας Σκηνῆς», *Νέα Ἐστία*, τ. ΛΕ', τχ. 826 (1.12.1961), σ. 1626-1627.
- Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Τὸ βιβλίον τῆς αὐτοκρατείας Ἐλισάβετ. Φύλλα Ἡμερολογίου*, Ἀθήναι, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1908.
- Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Τὸ βιβλίον τῆς αὐτοκρατείας Ἐλισάβετ. Φύλλα Ἡμερολογίου*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1987.
- Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξὺ φαντασίας καὶ μνήμης*, Ἀθήνα, Ἐστία, 1994.
- Ψυχάρης, *Γιὰ τὸ Ρωμαϊκὸ Θέατρο*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἐστίας, 1901.
- Ψυχάρης, *Μεγάλῃ Ρωμαϊκῇ Ἐπιστημονικῇ Γραμματικῇ, Α'* Ἐν Ἀθήναις, Ἐλευθερουδάκης, 1929.
- Ψυχάρης, *Ρόδα καὶ Μῆλα Α'*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἐστίας, 1902.
- Ψυχάρης, *Ρόδα καὶ Μῆλα Β'*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἐστίας, 1903.
- Ψυχάρης, *Τὸν νεῖρο τοῦ Γιαννίρη*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἐστίας, 1897.
- Ψυχάρης, *Τὸ Ταξίδι μου*, Ἀθήνα, Τυπογραφεῖον Σ.Κ. Βλαστοῦ, 1888.
- Ἡλίας Ὁρολογᾶς Δασαρήτης, φοιτητῆς τῆς φιλοσοφικῆς σχολῆς, *Δοκίμιον Ὑποκριτικῆς*, Ἀθήνησιν, 1883.
- [Ἡλίας Ὁρολογᾶς Δασαρήτης], *Ἡ Ψυχολογία καὶ Παιδαγωγία τοῦ Πλουτάρχου*, Αἰνέσιμος [sic] διδακτορικὴ διατριβὴ ὑπὸ Ἡλία Δασαρήτου Διδάκτορος τῆς Φιλοσοφίας, Ἐν Γόθῳ, F. A. Perthes, 1889.

\*

- ΑΛ., «Λόεγκριν», *Ἐβδομᾶς* 16 (16.5.1887), σ. 6-7.
- Γ\*, «Ἡ νεότης τοῦ Βάγνερ», *Ἐστία* τ. 15, τχ. 374 (27.2.1883), σ. 136-138.

-Δ., «Ριχάρδος Βάγνερ», Ἰωάννης Ἀ. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐτήσιον Ἡμερολόγιον, Ἔτος Γ'*, 1883, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἐνώσεως, 1882, σ. 227-229.

- δ-κ, [χωρίς τίτλο], Ἰωάννης Ἀ. Ἀρσένης, *Ποικίλη Στοά, Ἐθνικὸν Εἰκονογραφημένον Ἡμερολόγιον, Ἔτος ΙΓ'* (1898), Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἐστίας, 1898, σ. 438-439.

- Θ.Μ., «Ἐπεισόδιον τοῦ Tanhaüser [sic]. Αναμνήσεις Βιέννης», *Ὁ Γραφικὸς Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), Ἔτος Α', τχ. Γ' (15.7.1880), σ. 301-304 - ΙΣΤ' (15.10.1880), σ. 502-508.

- Κ., «Περὶ ᾠδικῶν καφφενείων (Caffè-Chantants)», *Μέλλον τῆς Σύρου* (Ερμουπόλεως), 3.10.1873 - 10.10.1873.

- Κ.Σ., «Ὁ βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐν Βιέννῃ», *Ἐθνικὸν Πνεῦμα*, 18.6.1871.

- Ρ., «Ὀδοιπορικὰ. Ἡμέραι τινὲς ἐν Βιέννῃ. Β'», *Ἐπτάλοφος* (Κωνσταντινουπόλεως) 48 (30.7.1864), σ. 351-353.

- Σ.Π.Π., «Ἐκδρομὴ ἐν φωλεᾷ ἀηδόνας», *Ὁ Γραφικὸς Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), Ἔτος Α', τχ. ΙΓ' (1.9.1880), σ. 405-410 - ΙΔ' (15.9.1880), σ. 426-430.

- \*\*\* «Ἰ. Φουστάνου *Βαλλισμός*», *Πατρις* (Ερμουπόλεως), 15.7.1889.

- \*\*\* «Ἰ. Φουστάνου *Réveil* (*Βαλλισμός*)», *Πατρις* (Ερμουπόλεως), 5.7.1889.

\*

- [Ανυπόγραφο], «Ἀγησίλ. Γιαννόπουλος Ἡπειρώτης», *Τὸ Ἄστυ*, 28.9.1897.

- [Ανυπόγραφο], «Ἀνάλεκτα», *Ἐφημερίς. Φιλολογικὸν Παράρτημα τῆς Κυριακῆς* 3 (1.8.1882).

- [Ανυπόγραφο], «Ἀναδρομὴ εἰς τὰ περασμένα. Ἡ ἱστορία τῶν ᾠδείων τῆς Θεσσαλονίκης», *Φῶς* (Θεσσαλονίκης), 29.5.1955.

- [Ανυπόγραφο], «Ἀνάμνησις τοῦ Βάγνερ», *Ἐστία*, ΚΗ' (Ἰανουάριος-Ἰούνιος 1890), σ. 255.

- [Ανυπόγραφο], «Ἀποβίωσις τοῦ Βάγνερ», *Ὁ Κόσμος* (Κωνσταντινουπόλεως), ΚΒ' (5.2.1883), σ. 354.

- [Ανυπόγραφο], «Ἀφίξεις», *Ἀκρόπολις*, 26.9.1888.

- [Ανυπόγραφο], «Β. Ξανθόπουλος», *Τὸ Ἄστυ* 159 (9.10.1888), σ. 8.

- [Ανυπόγραφο], «Γουλλιέλμος Ριχάρδος Βάγνερ», *Ἐφημερίς τῶν παιδων*, τόμ. 26, αρ. 303 (Μάρτιος 1893), σ. 2042-2044.

- [Ανυπόγραφο], «Διάφορα. Ἡ παράστασις τῆς Τετραλογίας τοῦ Ρ. Βάγνερ ἐν Λονδίῳ», *Ἐσπερος* (Λειψίας), 1/13.5.1882.

- [Ανυπόγραφο], «Διάφορα», *Πανδώρα*, ΙΒ', τχ. 287 (1.3.1862), σ. 576.

- [Ανυπόγραφο], «Εἰκὼν Σπυριδῶνος Πίλλικα», *Πανδώρα*, ΙΔ', τχ. 323 (1.9.1863), σ. 285-

6.

- [Ανυπόγραφο], «Εἷς νέος Λόεγκριν», *Ἐφημερίς*, 18.5.1892.
- [Ανυπόγραφο], «Ἐπιφυλλίς. Διὰ τῆς θυρίδος τοῦ σιδηροδρόμου», *Ἐννομία*, 21.12.1862.
- [Ανυπόγραφο], «Ἐπιφυλλίς. Δραματουργικαὶ Πομφόλυγες», *Ἐννομία*, 22.9.1862.
- [Ανυπόγραφο], «Ἐπιφυλλίς. Μουσικὴ Ἑσπερίς ἐν Βερολίνω», *Ἐννομία*, 3.11.1862.
- [Ανυπόγραφο], «Ἐρευναι περὶ τῆς ἀρχαίας ἑλλην. μουσικῆς», *Νέα Ἐφημερίς*, 14.7.1894.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Μουσικὴ. Διάλεξις Ἀγγλοῦ μουσικολόγου. Κρίσεις Γερμανοῦ κριτικοῦ», *Ἐφημερίς τῶν συζητήσεων*, 16.7.1894.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ ἀρχαία μουσικὴ εἰς τὸν Παρνασσόν», *Νέα Ἐφημερίς*, 12.4.1894.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ βαγνεριανὴ τετραλογία», *Ἐξέγερσις* (Ἐρμουπόλεως) 4.9.1876.-16.10.1876.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ Βαλκυρία τοῦ Βάγνερ», *Ἐβδομάς* 7 (14.3.1887), σ. 7.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ ἰταλικὴ μουσικὴ ἐν Βιέννῃ - Δὲν ἔχει ἐκεῖ τόσην πέρασιν ἢ τοῦ Βάγνερ - Ἡ ἱστορία τῆς νεότητος τοῦ Μασκάνη», *Ἐφημερίς*, 16.9.1892.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ Μουσικὴ ἐν Ἀθήναις. Τί λέγει μία Γερμανίς», *Τὸ Ἄστυ*, 11.9.1899.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ παράστασις τοῦ Λόχεγκριν ἐν Παρισίοις», *Ἀκρόπολις*, 1.5.1887.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ πρώτη Ἑλληνὶς διδάκτωρ», Κωνστ. Φ. Σκόκος, *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1892*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1891, σ. 97-101.
- [Ανυπόγραφο], «Θὰ ἔχωμεν καὶ Βάγνερ», *Ἀκρόπολις*, 4.3.1889.
- [Ανυπόγραφο], «Θέατρα. Ἡ πρώτη τοῦ Λόεγκριν», *Ἀθηναί*, 7.3.1903.
- [Ανυπόγραφο], «Θέατρα. Ὁ Λόεγκριν», *Ἐστία*, 21.2.1903.
- [Ανυπόγραφο], «Θεατρικά», *Πατρὶς* (Ἐρμουπόλεως), 14.11.1881.
- [Ανυπόγραφο], «Θέατρον καὶ Μουσικὴ. [...] Τὸ μελόδραμα τοῦ Βάγνερ», *Τὸ Ἄστυ*, 25.12.1893.
- [Ανυπόγραφο], «Ἡ Κοινὴ Γνώμη. Οἱ Βαγνερισταί», *Ὁ Νουμᾶς* 20 (9.3.1903), σ. 4.
- [Ανυπόγραφο], «Ἰωσήφ Βέρδης (Giuseppe Verdi)», *Κλειῶ* (Τεργέστης) 13 (1/13.7.1889), σ. 193-194.
- [Ανυπόγραφο], «Καλλιτεχνικά. Ἐκ Βερολίνου, τῆ 5/17 Φεβρουαρίου. Ριχάρδος Βάγνερ-Ἐββεν Βούθ», *Νέα Ἐφημερίς*, 21.2.1883.
- [Ανυπόγραφο], «Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον», *Ἐφημερίς*, 1.11.1888.
- [Ανυπόγραφο], «Μικρὰ Χρονικά. Ὁ Ρίχαρντ Βάγνερ μὲ τὸ σκοινὶ εἰς τὸν λαιμόν», *Ἀκρόπολις*, 10.4.1887.

- [Ανυπόγραφο], «Μουσική Κίνησις. Ὁ Μακεδονικὸς Παιάν», *Ἀθήναι* 21.2.1907.
- [Ανυπόγραφο], «Νέον Βαγνερικὸν Θέατρον», *Τὸ Ἄστυ*, 25.5.1895.
- [Ανυπόγραφο], «Ὁ βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων ἐν Βιέννῃ. Απόσπασμα Ἀλληλογραφίας Νεολόγου, Βιέννη 7/19 Ἰουνίου», *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 12/24.6.1871.
- [Ανυπόγραφο], «Ὁ *Lohengrin* τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ», *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), 14/26.10.1871.
- [Ανυπόγραφο], «Ὁ Μακεδονικὸς Παιάν», *Νέον Ἄστυ*, 22.2.1907.
- [Ανυπόγραφο], «Ὁ μουσουργὸς Ριχάρδος Βάγνερ», *Ἑσπερος* (Λειψίας) 44 (15/27.2.1883), σ. 316-318.
- [Ανυπόγραφο], «Ὁ Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος ἐν Παρισίοις. Ἡ διάλεξις τοῦ Ρενάχ. Ἡ ἐντύπωσις», *Ἐφημερίς*, 7.4.1894.
- [Ανυπόγραφο], «Ὁ Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος», *Τὸ Ἄστυ*, 24.3.1894.
- [Ανυπόγραφο], «Ὁ Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος», *Τὸ Ἄστυ*, 13.7.1894.
- [Ανυπόγραφο], «Περὶ τοῦ μουσικοῦ πνεύματος τῶν Γερμανῶν», *Ἐρμούπολις* (Ἐρμουπόλεως), 16.2.1867.
- [Ανυπόγραφο], «Περὶ ᾠδικῶν καφφενείων (Caffé-chantants)», *Τὸ Μέλλον τῆς Σύρου* (Ἐρμουπόλεως), 3.10.1873 – 11.10.1873.
- [Ανυπόγραφο], «Πολύτιμοι σύζυγοι μουσουργ[βν]», *Κωνστ. Φ. Σκόκος, Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1899, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου*, σ. 231-233.
- [Ανυπόγραφο], «Ριχάρδος Βάγνερ», *Ἀττικὸν Μουσεῖον, Ἔτος Α', τχ. 1* (Φεβρουάριος 1883), σ. 15-16.
- [Ανυπόγραφο], «Ριχάρδος Βάγνερ», *Ἐφημερίς*, 5.2.1883.
- [Ανυπόγραφο], «Σύγχρονοι Ἕλληνες Συγγραφεῖς. Στέφανος Στεφάνου», *Τὸ Ἄστυ*, 6-7.4.1893.
- [Ανυπόγραφο], «Τὸ Σύγχρονον Θέατρον ἐν Γαλλίᾳ. Δράματα τῆς συμβολικῆς σχολῆς. Οἱ γάμοι τοῦ Σατανᾶ. Ὁ ἰππότης τοῦ παρελθόντος. Δύο νέοι ποιηταί», *Ἐφημερίς*, 15.6.1892.
- [Ανυπόγραφο], «Ὑμνος τοῦ Απόλλωνος», *Νέα Ἐφημερίς*, 21.3.1894.
- [Ανυπόγραφο], «Φιλολογία. Ἐπιστήμη. Καλλιτεχνία», *Δελτίον τῆς Ἐστίας* 292 (1.8.1882), σ. 1.

\*

- *Βιολέτα Βαλερὺ ἢ Ἡ Αποπεπλανημένη*, δράμα εἰς 3 πράξεις, ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ, ὑπὸ Δ. Ν. Λυμπερίου, Ἐν Ἐρμουπόλει, Τύποις Ν. Βαρβαρέσου, 1859.
- *Ἑλληνικὴ Ἐμπορικὴ Σχολὴ Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1881-82*, Ἐν Κωνσταντινουπόλει,

Τύποις Σ.Ι. Βουτυρά καὶ Σίας, 1881.

- Ελληνικὴ Ἐμπορικὴ Σχολὴ Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1882-83, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ.Ι. Βουτυρά, 1883.

- Ελληνικὴ Ἐμπορικὴ Σχολὴ Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1883-84, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ.Ι. Βουτυρά, 1884.

- Ελληνικὴ Ἐμπορικὴ Σχολὴ Χάλκης. Σχολικὸν Ἔτος 1884-85, Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Σ.Ι. Βουτυρά, 1885.

- Ζωγράφειος Ἀγών, ἤτοι Μνημεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Αρχαιότητος ζῶντα ἐν τῷ νῦν Ἑλληνικῷ λαῷ, τόμος Α', Ἐν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Ἰ. Παλλαμάρη, 1891.

- Κανονισμὸς τοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου «Ὀρφεύς», Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον Δημητρίου Ἰασεμίδου, 1880.

- Λεύκωμα Καβάφη 1863-1910, ἐπιμέλεια Λένα Σαββίδη, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1983.

- Λουκία Λαμερμούρ, μελόδραμα, μετάφρασις ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ, Ἐν Ἐρμουπόλει, Τύποις Ἐξεγέρσεως, 1874.

#### ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ-ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

(ὅπου δὲν σημειώνεται τόπος ἐκδόσεως, ἐννοεῖται ἡ Ἀθήνα):

Ἀθῆναι

Αἶολος (Ἐρμουπόλεως)

Αἰῶν

Ἀκρόπολις

Ἀλήθεια

Ἀλήθεια (Ἐρμουπόλεως)

(Τὸ) Ἄστν

Ἀττικὸν Μουσεῖον

Αὐγὴ

(Τὸ) Βυζαντινὸν Ἡμερολόγιον

(Ὁ) Γραφικὸς Κόσμος (Κωνσταντινουπόλεως)

(Τὸ) Δελτίον τῆς Ἐστίας

(Ὁ) Διώνυσος

Ἐβδομάς



Ἐθνικὴ Ἀγωγή  
Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον (Σκόκου)  
Ἐθνικὸν Πνεῦμα  
Ἐθνοφύλαξ  
Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος  
Ἐμπρὸς  
Ἐξέγερσις (Ερμουπόλεως)  
Ἐπτάλοφος (Κωνσταντινουπόλεως)  
Ἐρμούπολις (Ερμουπόλεως)  
Ἐσπερος (Λειψίας)  
Ἐστία (περιοδικό)  
Ἐστία (εφημερίδα)  
Ἐννομία  
Ἐφημερίς  
Ἐφημερίς (Φιλολογικὸν Παράρτημα τῆς Κυριακῆς)  
Ἐφημερίς τῶν κυριῶν  
Ἐφημερίς τῶν παιδῶν  
Ἐφημερίς τῶν συζητήσεων  
(Ὁ) Ἥλιος (Ερμουπόλεως)  
Καιροὶ  
Κλειῶ (Λειψίας)  
Κλειῶ (Τεργέστης)  
(Ὁ) Κόσμος (Κωνσταντινουπόλεως)  
Κριτικὴ  
Κωνσταντινούπολις (Κωνσταντινουπόλεως)  
Μακεδονία (Θεσσαλονίκης)  
Μέλλον  
(Τὸ) Μέλλον τῆς Σύρου (Ερμουπόλεως)  
Μὴ Χάνεσαι  
Μουσικὴ Ἐφημερίς  
Νεολόγος (Κωνσταντινουπόλεως)

Νέον Ἄστν  
Νέα Ἐφημερίς  
Νουμᾶς  
(Τὰ) Ὀλύμπια  
Παλιγγενεσία  
(Τὰ) Παναθήναια  
Πανδώρα  
Πανόπη (Ερμουπόλεως)  
Παρνασσός  
Πατρὶς (Ερμουπόλεως)  
Τὸ Περιοδικόν μας  
Ποικίλη Στοὰ  
Πολίτης (Ερμουπόλεως)  
Πρωῖα  
(Ο) Ραμπαγᾶς  
(Ο) Ρωμηός  
Σημαία  
Σκρίπ  
Στοὰ  
(Η) Τέχνη  
Φιλολογικὴ Ἡχώ (Κωνσταντινουπόλεως)  
Χρόνος  
Χρυσάλλις  
ᾠρα

## ΒΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Margu rite Albana, *Le Corrège, Sa vie et son œuvre*, Nouvelle  dition, Paris, Perrin et Cie, 1900.
- Marguerite Albana Mignaty, *Le Th atre de Bayeuth et La Réforme Musicale de Richard Wagner*, Florence, Imprimerie Galil ienne, 1873.
- Margaret Albana Mignaty, *Sketches of the Historical Past of Italy: From the Fall of the Roman Empire to the Earliest Revival of Letters and Arts*, London, 1876.
- Margaret Alexiou, *After Antiquity. Greek Language, Myth and Metaphor*, New York, Cornell University Press, 2002.
- Paul M. Allen, Introduction στο Édouard Schuré, *The Great Initiates. A study of the secret history of Religions*, Translated from the French by Gloria Rasberry, N.Y., Harper & Row, 1961, σ. 4-12.
- W.M. Ashton Ellis, *Life of Wagner IV*, London, Kegan Daul, Trench, Tr bnes & Co, 1904.
- Richard H. Bell, *Wagner's Parsifal: An Appreciation in the Light of his Theological Journey*, Eugene, Oregon, Cascade Books, 2013.
- André Bellesort, «La Vie Littéraire.  douard Schuré», Feuilleton du *Journal des débats*, 19.9.1928.
- Camille Benoît, *Les Motifs typiques des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg, comédie musicale par Richard Wagner:  tude pour servir de guide à travers la partition, précédée d' ne notice sur l'œuvre poétique*, Paris, Schott, 1888.
- Camille Benoît, *Richard Wagner. Musiciens, poètes, philosophes. Aperçus et jugements précédés de lettres inédites en France et traduits de l'allemand pour la première fois*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1887.
- Henri Blaze de Bury, «La question musicale en Italie», *Revue des Deux Mondes*, vol. 58, Année LIII, 3<sup> me</sup> période, livraison de 15.8.1883, σ. 918-933.
- William Blissett, «Wagner in *The Waste Land*», Jane Campbell-James Deyle (eds.), *The Practical Vision: Essays in English literature in honour of Flora Ray*, Waterloo / Onrtarop, Wilfrid Laurier University Press, 1978, σ. 71-85.
- Zack Bowen, «Libretto for the Hiberinan Meistersinger: *Ulysses as Opera*», *Papers on Joyce* 10/11 (2004-2005), σ. 57-70.
- Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven & London, Yale University Press, 2006.
- Cesare Cases «Grande e piccolo: Wagner come rappresentante dell'Ottocento in Thomas Mann», Giuseppe Bevilacqua (cura), *Parole e Musica, L'Esperienza Wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, Civilt  Veneziana, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, σ. 87-96.

- David Charlton (ed.), *The Cambridge Companion to Grand-Opera*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- Constantin Christomanos, «Das Innere Schweigen», *Wiener Rundschau*, 15.12.1896, σ. 103.
- Constantin Christomanos, «Hofrath v. Scala und die Banausen», *Wiener Rundschau*, 15.11.1898, σ. 24.
- Constantin Christomanos, *Tagebuchblätter, I. Folge*, Wien, Verlag von Moritz Perles, 1899.
- Constantin Christomanos, «Um die Todte», *Wiener Rundschau*, 15.9.1898, σ. 785-78.
- T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris and the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, New Jersey, 1984.
- André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Jean Colrat, «Eugène Véron: contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890)», *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2008/1 (N.18) σ. 203-118.
- Regina F. Compton, «He do the Police to the Tune of a Valkyrie», *Master of Music*, University of Cincinnati, June 2010.
- Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, Berkeley (L.A.), University of California Press, 1989.
- Carl Dahlhaus, *Realism and Nineteenth-Century Music*, translated by Mary Whittall, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Reed Way Danenbrock, «Mozart contra Wagner: The Operatic Roots of the Mythic Method», *James Joyce Quarterly*, vol. 27, No. 3 (Spring 1990), σ. 517-531.
- Renato di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'ottocento*. Nuova edizione ampliata, riveduta e corretta, Torino, E.D.T., 1991.
- Spiridione De Biasi, «Rassegna di Letteratura Greco-Moderna», *Rivista Contemporanea* 4 (1.4.1888), σ. 172-176.
- Leonardo de Lorenzo, *My complete story of the flute. The instrument, the performer, the music*, Revised and expanded Edition, Texas, Texas Tech University Press, 1992.
- Vincent d'Indy, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris, Librairie Delagrave, 1930.
- Therese Dolan, *Manet, Wagner and the Musical Culture of their time*, United Kingdom, Ashgate, 2013.
- Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur: Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931.
- F.-J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Biographie générale de la Musique, Supplément et Complément*. Publiée sous la direction de Arthur Pougin, Paris, 1881 (ανατύπωση 2001).

- Christopher Fifield, *True artist, true friend. A biography of Hans Richter*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Filippo Filippi, *Musica e Musicisti, critiche, Biografie ed esecuzioni*, Milano, 1876.
- Filippo Filippi, (note e appendici), *Secondo viaggio nelle regioni dell' avvenire, coi disegni del Teatro di Bayreuth, ritratto ed autografi di Wagner*, Milano, Fratelli Dumolara, 1881.
- Pierre Flinois, *Le Festival de Bayreuth, Histoire, mythologie, renseignements pratiques*, Paris, Sand, 1989.
- Francesco Florimo, *Riccardo Wagner ed i wagneristi*, Ancona, A.G. Morelli, 1883.
- Octave Fouque, «Le drame lyrique et Richard Wagner», *L'Art*, 7<sup>ème</sup> Année, t. IV (1881), σ. 68, 69, 70, 138, 139, 140, 199, 200.
- Gottfried S. Fraenkel, «Berlioz, the Princess and 'Les Troyens'», *Music & Letters*, Vol. 44, No. 3 (July 1963), σ. 249-256.
- Carolina Fucci, «L'Opera d'arte totale da Wagner ai Futuristi» στο <http://www.bibliomanie.it>.
- Raymond Furness, *Wagner and Literature*, New York, Manchester University Press, 1982.
- M.A.A. Galloway, «Wagner at Bayreuth», *Nineteenth Century* 36 (Oct. 1894), σ. 507-514.
- Gioralano Gasparella, *Filippo Filippi, Un critico d' arte e musicista*, Firenze, 1901.
- Jason Geary, *The Politics of appropriation. German Romantic Music and the Ancient Greek Legacy*, New York & Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Adolph Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, - Dilettanten und- Komponisten*, Berlin 1906 [ανατύπωση, Moeck 1987].
- August Göllerich, *Liszt Zweiter Teil*, Leipzig, Reclam, [1888].
- Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. His life, his work, his century*, translated by J. Maxwell Brownjohn, A Helen and Kurt Wolff Book, San Diego / New York / London, Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Henry Gréville, *L'ingénue*, Sixième Édition, Paris, Librairie Plon, 1884.
- Thomas Grey (ed.), *Wagner and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Delphine Grivel, *Maurice Denis et la musique*, Lyon, Symétrie, 2011.
- Delphine Grivel, *Maurice Denis, peintre mélomane, le rôle de la musique dans sa vie, son œuvre, son art*, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Michèle Barbe, Sorbonne, Université Paris IV, 2001, 5 vol.
- Diana Haas, *Le Problème religieux dans l'œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882-1905)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. Collection de l'Institut Néo-Hellénique, 1996.
- André Hallays, «Au jour le jour. À Bayreuth», *Journal des débats*, 26.7.1896.

- Kjetil Hanvevik, *Ibsen and the Gesamtkunstwerk*, Ibsen Centre – Faculty of Arts, University of Oslo, στη διαδικτυακή διεύθυνση: [www.ibsensociety.liu.edu/conferencepapers/gesamtkunstwerk.pdf](http://www.ibsensociety.liu.edu/conferencepapers/gesamtkunstwerk.pdf).
- Émile Hennequin, *La critique scientifique*, Perrin et Cie, Paris, 1888.
- David Huckvale, «Wagnerian visual imagery from France and Germany (1860-1940)», *RIDIM/RCMI Newsletter* Vol. 18, No. 1 (Spring 1993), σ. 17-25.
- Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864.
- Christoph Hust, *August Bungert*, Tutzing, Hans Schneider, 2005.
- Adolphe Jullien, «Deux tableaux de Fantin-Latour», *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> semestre 1907.
- Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres*, orné de quatorze lithographies originales par M. Fantin-Latour et quinze portraits de Richard Wagner, Librairie de l'Art, Paris, Jules Rouam, Londres, Gilbert Wood & Cie, 1886.
- Milena Jovanović, «Jean Psichari et Ferdinand de Saussure», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Πρακτικά Τέταρτου Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010), επιμέλεια Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, τ. Γ', Αθήνα 2011, σ. 179-193.
- Kevin C. Karnes, «Wagner, Klimt, and the metaphysics of creativity in fin-de-siècle Vienna», *Journal of the American Musicological Society*, Vol.62, No 3 (Fall 2009), σ. 647-697.
- Hans Keller, «Tristan and the Realism of Adolescence», *Essays on Music*, Christopher Winter, Bryana Northcott, Irene Samuel (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Sabine Koch, «Bringing the Western Canon to Northern Greece: Dimitrios Lalas and Emiliios Riadis as pioneers of art music», Ανακοίνωση στην ημερίδα που οργάνωσε το Τ.Μ.Α. του Α.Π. Θεσσαλονίκης, *Αστικός Πολιτισμικός Μετασχηματισμός: Προς μια ιστορική εθνομουσικολογική προσέγγιση (Θεσσαλονίκη, τέλη 19ου αι. – 1912)*, (Θεσσαλονίκη, 21 Μαΐου 2015).
- Elvira Konecny, *Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wien, 1970.
- König Ludwig 2 II und Richard Wagner, *Briefwechsel*, Wittesbacher Ausgleichs Fonds und Winifred Wagner. Bearbeitet von Otto Strobel, 5 Bänden, Karlsruhe, C. Braun, 1936-1939, Band 3.
- Stella Kourbana, «The Birth of Music Criticism in Greece: The Case of the Historian Konstantinos Paparrigopoulos», *Nineteenth-Century Music Review* 8 (June 2011): 85-100.

- Stella Kourmpana, «A Musical School for the Middle Class: Musical Education as a National Demand» Roderick Beaton, Katerina Levidou, Polina Tambakaki, Panos Vlagopoulos (eds.), *Music, Language and Identity in Greece: Defining a National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Routledge (υπό έκδοση).
- Stella Kourmpana, «Early uses of the Wagnerian Leitmotif in Greek Literature: Vizyinos (1884), Cavafy (1898)», στο συνέδριο *Music Literature, Historiography and Aesthetics* (Institute of Musical Research, School of Advanced Studies, University of London 17–18.7.2014).
- Maurice Kufferauth, *Le Théâtre de Richard Wagner de Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale. Tristan et Iseult*, Paris, Librairie Fischabher - Bruxelles, Scott Frères - Leipzig, Otto June, 1894.
- Κώστας Καρδάμης, «Greece and Symphonism: The case of Dionysios Rodotheatos through his symphonic poem *Atalia* (for wind band), 1879», στον τόμο *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας*, Κέρκυρα, Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, 2010, σ. 111-126.
- David C. Large, «Reception. Posthumous reputation and influence», in Barry Millington (ed.) *The Wagner Compendium, A guide to Wagner's life and music*, London, Thames & Hudson, 1992.
- Henri Lavoix (fils), *Histoire de la musique*, Paris, A. Quantin, 1884.
- Jennette Lee, *The Ibsen Secret: A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen*, Honolulu, Hawaii, University Press of the Pacific, (Reprint from 1907 edition).
- Raphaëlle Legrand – Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique, Trois siècles de vie théâtrale*, Sciences de la Musique, C.N.R.S., 2002.
- Anne Leonard, «The Musical Imagination of Henri Fantin-Latour», James H. Rubinm, Olivia Mattis (eds), *Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915*, United Kingdom, Ashgate, 2014, σ. 203-224.
- Edward Lippman, *The Philosophy & Aesthetics of Music*, Introduction by Christopher Hatch, London, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1999.
- Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1851.
- Daniele Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e Futuristi in musica*, Milano, Ricordi, LIM, 1996.
- Bryan Magee, *Aspects of Wagner*, Revised and enlarged edition, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Bryan Magee, *Wagner and Philosophy*, England, Penguin, 2000.
- Stéphane Mallarmé, «Richard Wagner, Rêverie d'un poète français», *Revue Wagnérienne* VII (8.8.1885), 195-200.
- Haine Malou, *Ernest Van Dyck, un ténor à Bayreuth. Suivi de la correspondance avec Cosima*

Wagner, Lyon, Éditions Symétrie, 2005.

- Adrien Marx, *Silhouettes de mon temps*, Paris, E. Dentu, 1889.

- Timothy Martin, *Joyce and Wagner. A study of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

- Guy de Maupassant, *La vie errante*, Paris, Paul Ollendorff, 1890.

- Scott Messing, *Schubert in the European Imagination vol. 2, Fin-de-siècle Vienna*, New York, University of Rochester Press, 2007.

- Barry Millington (ed.), *The New Grove Guide to Wagner and his operas*, New York, Oxford University Press, 2006.

- Barry Millington, «Wagnerism», Stanley Sadie (ed.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, Grove, 2001.

- Jean Moréas, «Un manifeste littéraire», *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18.9.1886.

- Maria Teresa Mori, «Margherita Albana Mignaty e Pasquale Villari», *Dimensioni e problemi della ricerca storica. Rivista di Dipartimento di Storia Moderna e Contemporanea dell'Università di Studi di Roma "La Sapienza"* 1 (Gennaio-Giugno 2005), p.101-125.

- Herta Muller, «Richard Wagner und Johannes Brahms in Meiningen», *Musik und Gesellschaft* 33 (1983), σ. 282-285.

- Jean-Jacques Nattiez, *Analyses et interprétations de la musique: La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Vrin, 2013.

- Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, vol. I-IV, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

- Frederick Niecks, *Programme Music in the Last Four Centuries. A Contribution to the History of Musical Expression*, London, Novello, [1906].

- Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner, Aktenstücke eines Psychologen*, Leipzig, C. G. Naumann, 1889.

- Ettore Paratore, «Wagner nella letteratura e cultura italiana moderna», Giuseppe Bevilacqua (cura), *Parole e Musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, Firenze, Olschki, 1986, σ. 189-214.

- Joséphin Péladan, *La quête de Graal, proses lyriques de l'éthopée La Décadence latine*, Paris, Salon de la Rose-Croix, 1894.

- Joséphin Péladan, *Le Théâtre complet de Wagner (Les XI opéras, scène par scène) avec notes biographiques et critiques*, Paris, Chamuel, 1894.

- Balilla Pratella, «La Musica Futurista. Manifesto Tecnico (29.3.1911)», *I Manifesti del Futurismo*, σ. 45-51.

- J.-G. Prud'homme, *Richard Wagner et la France*, Maurice Senart, 1921.

- Jean Psichari, *Cadeau de nocces*, Paris, Calmann Lévy, 1893.



- Jean Psichari, *Efendi*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1908.
- Jean Psichari, *Jalousie*, Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1892.
- Jean Psichari, *Le rêve de Yanniri*, Paris, Calman-Lévi, 1897/1898.
- Salomon Reinach, *Manuel de philologie classique, d'après le Triennium Philologicum de W. Freund, et les derniers travaux de l'érudition*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1880.
- Théodore Reinach, «La Musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique* VIII-XII (Août-Décembre 1893), σ. 584–610.
- Hubert Reitterer, «Adolf Schimon» *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL). Band 10, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1994, διαθέσιμο και ηλεκτρονικά στο [http://www.biographien.ac.at/oeb1\\_10/142.pdf](http://www.biographien.ac.at/oeb1_10/142.pdf).
- Joseph Rheinberger, *Die Münchner Musikschültagebücher (Inspektionsbücher)*, <http://www.rheinberger.li>.
- Martin Röder, *Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1881.
- Thierry Roger, « La pensée du dedans : E. Hennequin ou la refonte psychologique de la critique littéraire», *Fabula / Les colloques*, «L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite»: Littérature, psychologie, psychanalyse, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1636.php>
- Giancarlo Rostirolla (cura), *Wagner in Italia*, Torino, Edizioni RAI, 1982.
- François Sabatier, «La musique dans À la recherche du temps perdu», *La Musique dans la prose française des Lumières à Marcel Proust*, [France], Fayard, 2004, σ. 589-692.
- Michael Saffle, *Richard Wagner. A guide to research*, New York & London, Routledge, 2002.
- Camille Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.
- Hannu Salmi, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland and the Baltic Province. Reception, Enthusiasm, Cult*, New York, University of Rochester Press, 2015.
- Carolyne von Sayn-Wittgenstein, *Des causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Église*, 1872-1887.
- Carolyne von Sayn-Wittgenstein, *La vie chrétienne au milieu du monde et en notre siècle*. Entretiens pratiques recueillis et publiés par Henri Lassèrre, Paris, 1895.
- Édouard Schuré, *Femmes Inspiratrices et poètes annonciateurs*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1908.
- Édouard Schuré, *Le Drame Musical*, tomes I-II, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1875.
- Édouard Schuré, «Le Drame Musical et l'œuvre de Richard Wagner», *Revue des deux mondes*, Période 2, Tome 80, 15.4.1869, σ. 948-991.
- Édouard Schuré, *Souvenirs sur Richard Wagner. La première de Tristan et Iseult*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 1900.

- Manolis Seiragakis «Constantinos Chrestomanos, a pioneer overlooked. His contribution to the formation of the National School of Music in Greece», *The National Element in Music: Conference Proceedings*, Nikos Maliaras (ed.), Athens, Faculty of Music Studies University of Athens-The Friends of Music Society, 2013.
- Manolis Seiragakis, «Mediterranising the Composer of the North: Richard Wagner, Constantinos Christomanos and the Early Modern Greek Theatre», Naomi Matsumoto (ed.), *Staging Verdi and Wagner*, Turnhout, Brepols Publishers, 2015, σ. 245-261.
- Anastasia Siopsi, «Influences of ancient Greek spirit on music romanticism as exemplified in Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk*», *Musicology, Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, 5 (2005), σ. 257-266.
- Anastasia Siopsi, «Theorizing "Death": The meaning of negation as a Hegelian inheritance in Richard Wagner's Musik als Idee», *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 4 No. 1 (July 2007), 31-52.
- Vittorio Strada, «Aleksandr Blok e Richard Wagner: Musica e Storiosofia, nel Simbolismo Russo», Giuseppe Bevilacqua, (cura), *Parole e Musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, Firenze, Olschki, 1986, 101-121.
- Benedict Taylor, «The Promise of Happiness: Saint-Saëns's Violin Sonata No. 1 and Proust's *petite phrase*» Conference on *Music Literature, Historiography and Aesthetics* at the Institute of Musical Research, School of Advanced Studies, University of London (17–18 July, 2014).
- Gary Tinterow, Henri Loyrette, *The Origins of Impressionism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994.
- Mary Tompkins Lewis, *Cézanne's Early Imagery*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989.
- Athansios Trikoupis, *Western Music in Hellenic Communities: Musicians and Institutions*, Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2015.
- David Trippett, «Book Review, Jean-Jacques Nattiez's, *Analyses et interprétations de la musique: La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*», *Musicae Scientiae* 1-5 (2015).
- Norman Turner, «Césanne, Wagner, Modulation», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 56, No. 4 (Autumn, 1998), σ. 353-364.
- John Tzafettas-Elvira Koneony, *Nikolaus Dumba (1830-1900): A dazzling figure in imperial Vienna*, London, Akakia, 2015.
- Giuseppe Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer. Edizione rivista di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 2001.
- Eugène Véron, *Aesthetics*, translated by D.W. Armostrong, B.A., London, Chapman & Hall, 1879.

- Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris, C. Reinwald et Cie, 1878,<sup>2</sup>1883.
- Giovanni Vitali (cura), *Il 'Lohengrin' di Wagner a Firenze*, Firenze, LoGisma, 1999.
- Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band I-IV, Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich, R. Piper & Co. Verlag, 1976/1992.
- Cosima Wagner, *Journal*, I-IV, Paris, Gallimard, 1997.
- Richard Wagner, *Quatre poèmes d'opéras, Le Vaisseau Fantôme, Tannhauser, Lohengrin, Tristan et Iseult*, précédés d'une lettre sur la musique, notice de Charles Nuittez, Paris, A.Durand et fils - Calmann-Lévy, 1893.
- Richard Wagner, *Mein Leben*, Band I-II, München, F.Bruckmann, 1911.
- Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 11, M. Dürrer & I. Kraft (eds.), Wiesbaden, Breitkopf, 1999.
- Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 13, Dürrer Martin - Kraft Isabel (ed), Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2003.
- Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 22, Dürrer Martin - Kraft Isabel (ed), Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2012.
- Richard Wagner, *Souvenirs Traduits de l'allemand pour la première fois par Camille Benoît*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1884.
- Richard Wagner à Mathilde Wesendonk, *Journal et Lettres, 1853-1871*, Traduction autorisée de l'allemand par Georges Khnopff, Prefacé de Henri Lichtenberger, tomes I-II, Berlin, Alexandre Duncker, 1905.
- Philip Waldron, «The Music of Poetry: Wagner in *The Waste Land*», *Journal of Modern Literature*, XVIII, 4 (Fall 1993), 421-434.
- Alan Walker, *Franz Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, New York, Cornell University Press, Ithaca, 1989.
- Robert Wason, «Carl Friedrich Weitzmann», Stanley Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*,<sup>2</sup>2001.
- Carl Friedrich Weitzmann, *Der übermässige Dreiklang*, Berlin, T. Trautweinschen und Musikalienhandlung, 1853.
- Carl Friedrich Weitzmann, *Geschichte der griechischen Musik, Mit einer Musikbeilage, enthaltend die sämtlichen noch vorhandenen Proben altgriechischer Melodien und vierzig neugriechische Volksmelodien*, Berlin, Hermann Peters, 1855.
- Abdy Williams, «Ancient Metre and Modern Musical Rythm», *Classical Review* 7 (July 1893), σ. 295-300.
- Haris Xanthoudakis, «Composers, Trends and the Question of Nationality», *Nineteenth-Century Music Review* 8 (2011), 41-55.

\*

- *Anton Seidl. A Memorial by his friends*, New York, Charles Scribner's Sons, 1899.
- *Bayreuth 1896, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher*, herausgegeben von Friedrich Wild, Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's, 1896.
- *Bayreuth 1899, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher*, herausgegeben von Friedrich Wild, Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's, 1899.
- *Bayreuth 1902, Praktisches Handbuch für Festspielbesucher*, herausgegeben von Friedrich Wild, Leipzig und Baden-Baden, Constantin Wild's, 1902.
- «Conférence de M. Théodore Reinach sur la musique grecque et l'Hymne à Apollon», *Revue des Études Grecques*, tome 7, fascicule 26 (Avril-Juin 1894), 24-42.
- *Correspondence of Wagner and Liszt*, Translated into English with a preface by Francis Hueffer, vol. II, 1854-1861, Grevel and Co., London, 1888, Reprinted by Cambridge University Press, 2009.
- *Hymn to Apollo*, composed about B.C. 278, discovered, engraved on Marble, at Delphi, in May 1893, by the French Achaeological School of Athens, London & New York, Novello, Ewer and Co, χ.χ.
- *Life of Richard Wagner*, Being an authorised English Version by W.M. Ashton Ellis of C.F. Glasenapp's *Das Leben Richard Wagner's*, vol. III, London Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD, 1903.
- *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff (1871-1886)*, Translated by William R. Tyler, Introduction and Notes by Edward N. Waters, Dumbarton Oaks, Washington, District of Columbia, 1979.
- *Richard Wagner et le roi de Bavière*, Lettres traduites par Jacques Saint-Cère, Paris, Dupret 1887.
- *Richard Wagner Briefe an Hans Richter*, Nachdruck der Originalausgabe von 1924, Bremen, ELV, 2012.
- *Tristan und Isolde*, von Richard Wagner, Klavierauszug für Pianoforte allein, mit Beifügung des Textesworte und scenischen Bemerkungen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, χ.χ.

## ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ-ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

*Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig)

(L') *Arpa* (Milano)

*Bayreuther Blätter* (Bayreuth)

(II) *Cosmorama* (Milano)

*Gazzetta Teatrale Italiana* (Milano)

*Journal des débats* (Paris)  
*Il Mondo Artistico* (Milano)  
*Il Secolo* (Milano)  
*Il Teatro Illustrato* (Milano)  
*Indépendance Hélienne* (Αθήνα)  
*Le Petit Niçois* (Nice)  
*Neue Zeitung für Musik* (Leipzig)  
*(La) Perseveranza* (Milano)  
*Revue des Deux Mondes* (Paris)  
*Revue Wagnérienne* (Paris)  
*Rivista Teatrale Melodrammatica* (Milano)  
*Wiener Rundschau* (Wien)

#### ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- <http://anno.onb.ac.at>.
- <http://db-staatsoper.die-antwort.eu>
- <http://plagiavlia.wixsite.com/aeonas>.
- <http://psifiakaarxeia.academyofathens.gr>
- <http://trivium.revues.org>.
- [http://wn.rsarchive.org/Lectures/Prsfal\\_index.html](http://wn.rsarchive.org/Lectures/Prsfal_index.html)
- <http://www.cantabile-subito.de/Sopranos/Weidtok/weidtok.htm>
- <http://www.fabula.org/colloques/document1636.php>
- <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/12312-possart-ernst-von>
- <http://www.kavafis.gr>
- <http://www.loc.gov/exhibits/night-at-the-opera/richard-wagner-and-german-opera.html>
- <http://www.rheinberger.li>.
- <http://www.rose-croix.org/josephin-peladan-et-les-salons-de-la-rose-croix/>
- <http://www.salzburgerfestspiele-at/ev/history>
- <http://www.tattendorf.at/nicolaus-dumba>.
- <http://www.wienbibliothek.at>.

## ΑΡΧΕΙΑ-ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ

Αρχείο Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη (Γ.Α.Κ./Κερκύρας και Εθνική Βιβλιοθήκη Φλωρεντίας)

Αρχείο Οικογένειας Βαλαωρίτη (Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.)

Αρχείο Άγγελου Βλάχου (Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.)

Αρχείο Κ.Π. Καβάφη (Σπουδαστήριο Νέου Ελληνισμού)

Αρχείο Γιάννη Καμπύση (Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.)

Αρχείο Αριστομένη Προβελέγγιου (Ακαδημία Αθηνών)

Αρχείο Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (Ακαδημία Αθηνών)

Αρχείο Εμμανουήλ Ροΐδη (Ακαδημία Αθηνών)

Αρχείο Κωσταντίνου Χατζόπουλου (Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.)

Αρχείο Γιάννη Ψυχάρη (Μπενάκειος Βιβλιοθήκη)

\*

Αναγνωστική Εταιρία Κερκύρας

Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας

Αρχείο Ωδείου Αθηνών

Βιβλιοθήκη του Βατικανού

Βιβλιοθήκη της Βουλής

Γ.Α.Κ./Αττικής

Γ.Α.Κ./Κερκύρας

Γ.Α.Κ./Νομού Κυκλάδων (Ερμούπολη)

Δημοτική Βιβλιοθήκη Αθηνών

Δημοτική Βιβλιοθήκη Ερμούπολεως

Δημοτική Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας

Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας

Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος

Μπενάκειος Βιβλιοθήκη