

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ \* ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

# ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Διευθυντής: Καθηγητής Χάρης Ξανθουδάκης

## ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΔΕΛΤΙΟ

ΤΕΥΧΟΣ 7

ΙΟΥΛΙΟΣ–ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ–ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2007

### ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ.....	2
ΦΟΙΤΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ .....	2
<b>ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ</b>	
Ημερίδα: <i>Μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα: Από το χθες στο αύριο</i> .....	3
<b>ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΜΙΑΝ ΕΙΚΟΝΑ...:</b>	
Ράνια Νάτση, <i>Η Φιλαρμονική των Ιωαννίνων το 1924</i> .....	4
<b>ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ:</b>	
Χάρης Ξανθουδάκης, <i>Πώς η ελληνική γλώσσα υποδέχτηκε το cembalo</i> .....	6
<b>ΤΕΚΜΗΡΙΑ:</b>	
Κώστας Καρδάμης, <i>Δυο συναυλίες της Μουσικής Σχολής Ρομποτή</i> .....	10



## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Το τεύχος 7 του *Δελτίου* συμπίπτει με την αρχή του καλοκαιριού και, βεβαίως, την ολοκλήρωση ενός ακόμα αρκούντως αποδοτικού ακαδημαϊκού έτους. Οι ερευνητικές δραστηριότητες του Εργαστηρίου μας ολοένα επεκτείνονται εντός και εκτός ελλαδικού χώρου με σκοπό πάντοτε την ανάδειξη της ελληνικής μουσικής και ιδιαίτερα των άγνωστων πτυχών της. Οι τελευταίες, μάλιστα, γίνονται ολοένα περισσότερες και απαιτούν ψύχραιμη και λεπτομερή αντιμετώπιση. Αποτέλεσμα της δραστηριότητας αυτής του ΕΕΜ, μικρά δείγματα της οποίας δημοσιεύονται στο *Δελτίο*, ήταν και οι δύο ημερίδες που διοργανώθηκαν το τελευταίο εξάμηνο (*Η ελληνική μουσική και η Γαλλία και Μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα: Από το χθες στο αύριο*). Οι παραπάνω εκδηλώσεις συγκέντρωσαν αξιόλογους ερευνητές του χώρου, οι οποίοι κατέθεσαν τα αποτελέσματα της ερευνητικής δουλειάς τους. Ήμαστε πεπεισμένοι, ότι η έκδοση των πρακτικών των δύο επιστημονικών εκδηλώσεων θα πλουτίσει την μουσική βιβλιογραφία της χώρας με σημαντικότερες συμβολές στην κατανόηση του μουσικού φαινομένου στην Ελλάδα.

Σε αυτό το τεύχος μπορείτε να πληροφορηθείτε την ερευνητική δουλειά των φοιτητών του Τμήματος, αλλά και να διαβάσετε μια εκ των έσω άποψη για την ημερίδα *Μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα*. Επίσης, θα βρείτε τρία ενδιαφέροντα άρθρα. Το πρώτο αφορά την φιλαρμονική των Ιωαννίνων την περίοδο του Μεσοπολέμου. Το δεύτερο προσφέρει μια συχνά αναπάντεχη φιλολογική αναδίφηση στις γλωσσικές –και όχι μόνο– σχέσεις του ελλαδικού χώρου με το τσέμπαλο. Το τελευταίο ασχολείται με τις συναυλιακές δραστηριότητες του Γεράσιμου Ρομποτή στη μεσοπολεμική Κέρκυρα.

Σας ευχόμαστε μίαν εποικοδομητική ανάγνωση και ένα καλό καλοκαίρι.



## ΦΟΙΤΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Στο πλαίσιο των διδακτικών δραστηριοτήτων του ΕΕΜ οι φοιτητές καλούνται να ασχοληθούν με τον ελληνικό μουσικό χώρο σε επίπεδο βασικής έρευνας, αλλά και με την πρακτική ενασχόληση με έργα Ελλήνων συνθετών. Οι παρακάτω εργασίες ολοκληρώθηκαν το τρέχον εξάμηνο και βρίσκονται στο αρχείο του ΕΕΜ.



- Χρυσούλα Αλλέγρη Βουλγαράκη, *Τα προγράμματα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής κατά τις θεατρικές περιόδους 1942 έως 1950*
- Κατερίνα Γκόσιου, *Αποδελτίωση των ειδήσεων μουσικού ενδιαφέροντος της κερκυραϊκής εφημερίδας Η Φωνή (1908-1909)*
- Χριστίνα Λαζάρου, *Αποδελτίωση των ειδήσεων μουσικού ενδιαφέροντος της κερκυραϊκής εφημερίδας Ελευθερία (1928-1934 και 1945-1946, Συλλογή Γενικών Αρχείων Κράτους-Αρχείων Νομού Κερκύρας)*
- Σοφία Μαρίνη, *Αποδελτίωση ειδήσεων μουσικού ενδιαφέροντος του περιοδικού Παναθήναια (1908-1909)*
- Αρτεμησία Πουλημένου, *Ανάλυση των έργων: Μάριου Βάρβογλη, Αγία Βαρβάρα και Νίκου Σκαλκώτα Τέσσερις Ελληνικού Χοροί*
- Καλλιρόη Ραουζαίου, *Ρεσιτάλ ελαφρού ελληνικού τραγουδιού της περιόδου 1920-1950 (Αττίκ, Χρήστος Χαιρόπουλος, Κώστας Γιαννίδης, Μιχάλης Σουγιούλ, Κώστας Καπνίσης, Νίκυ Γιάκοβλεφ, Γιάννης Σπάρτακος)*
- Αντωνία Χατζηευτυχίου, *Αποδελτίωση ειδήσεων μουσικού ενδιαφέροντος από το βιβλίο Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia during the years 1812-1813 του Henry Holland*

**ΗΜΕΡΙΔΑ:****ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: ΑΠΟ ΤΟ ΧΘΕΣ ΣΤΟ ΑΥΡΙΟ**

(Αθήνα, 6/9/2007, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αίθουσα Giorgio de Chirico)

Το ζήτημα της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα του 2007 φαίνεται να τίθεται πλέον ολοένα πιεστικότερο, με άμεσους και έμμεσους τρόπους. Το νεφελώδες τοπίο που αφορά το ακόμα αδιαβάθητο καθεστώς των πολυπληθών ιδιωτικών μουσικών εκπαιδευτηρίων της χώρας, η δευτερεύουσα θέση του μαθήματος της μουσικής στα σχολεία, η μονοδιάστατη εξίσωση της εγχώριας μουσικής παραγωγής με την ποπ ή τη θεωρούμενη λαϊκή μουσική διασκέδαση, αλλά και η απαξίωση της μουσικής παιδείας στις βραδινές κυρίως ζώνες τηλεθέασης, είναι μονάχα μερικά εμφανή συμπτώματα μιας ήδη σοβούσας κρίσης. Συμβολή στην ανάδειξη προβλημάτων και ζητημάτων σχετιζόμενων με την ελληνική μουσική εκπαίδευση του παρελθόντος και, κυρίως, του μέλλοντος, φιλοδόξησε να έχει και το Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής (ΕΕΜ) διοργανώνοντας την ημερίδα *Μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα: Από το χθες στο αύριο*. Ταυτόχρονα το Εργαστήριο συμμετείχε με τον τρόπο αυτό και στις εκδηλώσεις για τα δεκαπέντε χρόνια παρουσίας και δραστηριοποίησης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου στο μουσικο-εκπαιδευτικό χώρο της Ελλάδας.

Η ημερίδα φιλοξενήθηκε στην Αίθουσα Giorgio de Chirico της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, και ήταν χωρισμένη σε δύο κύριες θεματικές ενότητες: α) «Η μουσική στο ελληνικό σχολείο του 19<sup>ου</sup> αιώνα» και β) «Η ανώτατη μουσική εκπαίδευση στην Ελλάδα: πραγματικότητα και προοπτικές». Η θεματική αυτή κατεύθυνση έδωσε την ευκαιρία στους συμμετέχοντες στην επιστημονική εκδήλωση να αναδείξουν πτυχές της μουσικής εκπαίδευσης από την περίοδο της ίδρυσης του νεώτερου ελληνικού κράτους και την εξέλιξή της μέσα στον τόσο κρίσιμο για την μετέπειτα πορεία της 19<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς και να προβληματιστούν για την μουσικο-εκπαιδευτική κατάσταση σήμερα και τις προοπτικές της σε έναν ολοένα απαιτητικότερο 21<sup>ο</sup> αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη θεματική ενότητα ξεκίνησε με μια λεπτομερή και εμπεριστατωμένη ομιλία του Χάρη Αθανασιάδη σχετικά με την εκπαίδευση και την εθνική ταυτότητα στα ελληνικά σχολεία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δίνοντας έτσι ένα γενικό πλαίσιο πάνω στο οποίο κινήθηκε τότε και η μουσική εκπαίδευση. Η θέση της μουσικής στα ελληνικά σχολεία εξατομικεύτηκε γεωγραφικά και χρονικά από τις ανακοινώσεις που ακολούθησαν: ο Χάρης Ξανθουδάκης φώτισε πλειάδα αγνώστων πλευρών της μουσικο-εκπαιδευτικής δραστηριότητας στην καποδιστριακή Αίγινα, ο Κώστας Σαμπάνης αναφέρθηκε στη μουσική εκπαίδευση στην οθωνική Αθήνα, φέρνοντας στην επιφάνεια σημαντικά στοιχεία για την περίοδο, ενώ η Μαρία Μπαρμπάκη παρουσίασε την εξέλιξη του μαθήματος της μουσικής στα ελληνικά παρθεναγωγεία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η εκπαίδευση των εκπαιδευτικών για τη διδασκαλία της μουσικής απασχόλησε τον Γιάννη Σταύρου, ο οποίος ανέδειξε πολλά στοιχεία για την αντιμετώπιση του συγκεκριμένου μαθήματος από πλευράς επίσημου κράτους, ενώ ο Κώστας Καρδάμης προσέφερε νέα δεδομένα για τη θέση της μουσικής στην επτανησιακή εκπαίδευση κατά την περίοδο της Βρετανικής Προστασίας. Στους γεωγραφικούς αντίποδες αναφέρθηκε η Στέλλα Κουρμπανά, φέρνοντας πληθώρα νέων στοιχείων για τη μουσική στα σχολεία της Ερμούπολης· ιδιαίτερου ενδιαφέροντος ήταν τα πραγματολογικά στοιχεία της ανακοίνωσης των Γιώργου Αγγειοπλάστη και Κυριάκου Κουνούπη για τη μουσική εκπαίδευση στις Σέρρες το 19<sup>ο</sup> αιώνα· τέλος, η Ζωή Διονυσίου σχολίασε τις παιδαγωγικές και ιδεολογικές όψεις των *Νέων Παιδαγωγικών Ασμάτων* του Ιουλίου Έννιγγ.

Η πρώτη αυτή θεματολογική ενότητα έδωσε τη δυνατότητα να υπογραμμιστούν τα πρότυπα που ακολούθησε η μουσική εκπαίδευση στα ελληνικά σχολεία κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, σε μια περίοδο, δηλαδή, στην οποία πρέπει να αναζητηθούν οι απαρχές πολλών κοινωνικών και οργανωτικών ζητημάτων που ακόμα και σήμερα αφορούν και ταλανίζουν τη μουσική μας παιδεία.

Με το παρόν, όμως, και, κυρίως, με το μέλλον της ελληνικής μουσικής εκπαίδευσης ασχολήθηκε η δεύτερη θεματολογική ενότητα, οι ανακοινώσεις της οποίας κάλυψαν ένα επίσης ευρύ φάσμα. Ο Γιώργος Αναργύρου σχολίασε το θεσμικό και νομοθετικό πλαίσιο της πανεπιστημιακής μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα, και ο Γιώργος Κοκκώνης αναφέρθηκε στη διδασκαλία της λαϊκής μουσικής στο ακαδημαϊκό πλαίσιο, εξειδικεύοντας τα

λεγόμενά του στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Ο Χάρης Ξανθουδάκης, αντικαθιστώντας τον Λάμπη Βασιλειάδη, μίλησε για την ευρωπαϊκή προοπτική στην ελληνική ανώτατη μουσική εκπαίδευση και τη θέση του ΤΜΣ του Ιονίου Πανεπιστημίου σε αυτές, ιδιαίτερα στο πλαίσιο των αλλαγών που φέρνει η εφαρμογή της συνθήκης της Μπολόνια για τη μουσική εκπαίδευση. Στη συνέχεια ο Χρήστος Πουρής αναφέρθηκε στο ρόλο του μαθήματος της οργανοχρησίας στα Ανώτατα Τεχνολογικά Εκπαιδευτικά Ιδρύματα, ενώ σε παρόμοιο χώρο κινήθηκε και η ανακοίνωση του Πέτρου Ανδριώτη σχετικά με τη σπουδή των ανωτέρων θεωρητικών στην ανώτατη και στην ωδειακή μουσική εκπαίδευση. Στη συνέχεια, ο Θεοδωρής Κίτσος παρουσίασε τις απόψεις του σχετικά με το τόσο φλέγον ζήτημα της διδασκαλίας της μουσικής ερμηνείας στην ελληνική τριτοβάθμια εκπαίδευση. Η ανακοίνωση της Χριστιάνας Αδαμοπούλου και της Χριστίνας Καλλιώδη έθεσε το ζήτημα της διδασχής της Μουσικοθεραπείας στα ελληνικά Α.Ε.Ι., ενώ ο Γιάννης Πλεμμένος προβληματίστηκε σχετικά με τη θέση του μαθήματος της Εθνομουσικολογίας. Η ημερίδα ολοκληρώθηκε με την παρουσίαση μιας ενδιαφέρουσας έρευνας της Σοφίας Αγγελίδου σχετικά με την εργασιακή πραγματικότητα των αποφοίτων των πανεπιστημιακών μουσικών τμημάτων, η οποία αποτέλεσε έναυσμα πολλών παρατηρήσεων.

Η ημερίδα της 9<sup>ης</sup> Ιουνίου έδωσε την ευκαιρία για έναν συνολικό προβληματισμό σχετικά με τη θέση των μουσικών σπουδών στην ελληνική εκπαίδευση, καθώς και να εξαχθούν κάποια πρώτα συμπεράσματα. Η επιστημονική συνάντηση, όπως και το σύνολο των εκδηλώσεων για τα δεκαπεντάχρονα του ΤΜΣ έτυχε ικανοποιητικής προβολής, από τον έντυπο και ηλεκτρονικό τύπο, και το ίδιο ευρύτατη ήταν και η παρουσία της στους ελληνικούς μουσικούς διαδικτυακούς τόπους. Πλέον αναμένουμε στο προσεχές μέλλον στις εκδόσεις του ΕΕΜ την έκδοση των πρακτικών της ημερίδας, ώστε να διευρυνθεί ο ανάλογος προβληματισμός. ☺

## ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΜΙΑΝ ΕΙΚΟΝΑ

### *Η ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΤΟ 1924*



*Α' σειρά:* Ευ. Νιζίνας (τζένης), Αλέξιος Βαβαρέτος (φιλικόρνο), Δημ. Σιαπάτης (τζένης), Παντελής Βαβαρέτος (τρόμπα), Μπαρμπούτης (φιλικόρνο), Κών. Ντάρης (κορνέτα).

*Β' σειρά:* Αριστοτέλης Πουλής (τρομπόνι), Γεώργιος Φώτου (κλαρίνο), Δ. Βωχορόπουλος (σαξ), Νικ. Καραγιώργος (κλαρίνο), Σ. Γάτσιος (τζένης), Μαργαρίτης Νικολάου (αρχιμουσικός), Β. Σκράπης (σαξ).

*Γ' σειρά:* Ιωάννης Σεπετάς (κάσσα), Νικόλαος Γκλίναβος (τρομπόνι), Δ. Μπασιογιάννης (αλτικόρνο), Βασ. Σταύρου (ευφώνιο), Κοσμάς Σιαμούτας (μπάσο), Ήλ. Μάτσας (κλαρίνο), Γεώργιος Καλφάκης (ταμπούρλο).

*Δ' σειρά:* Νικ. Χουλιαράς (τρομπόνι), Βασ. Μπασάς (φλάουτο), Κάσανδρος Χριστοδουλίδης (κλαρίνο).<sup>1</sup>

Το παραπάνω παρουσιαζόμενο σε φωτογραφική ανατύπωση τεκμήριο προέρχεται από τη γιαννιώτικη εφημερίδα *Ηπειρωτική Ηχώ* (19 Νοεμβρίου 1924, αρ. φύλλου 57). Η *Ηπειρωτική Ηχώ* ήταν καθημερινή τετρασέλιδη εφημερίδα και άρχισε να κυκλοφορεί στις 21 Σεπτεμβρίου 1924 από τον εκδότη και δημοσιογράφο Ευθύμιο Τζάλλα. Το τελευταίο φύλλο της εκδόθηκε στις 16 Αυγούστου του 1926. Περίπου ένα χρόνο μετά, στις 17 Ιουλίου του 1927, μετονομάστηκε σε *Ηπειρωτικός Αγών*, που σήμερα είναι και η παλαιότερη εφημερίδα της Ηπείρου.

Στα Γιάννενα το 1924 η καλλιτεχνική κίνηση ήταν έντονη. Εκτός από τη φιλαρμονική που ιδρύθηκε το 1917 από τον Κωνσταντίνο Βαζάκα (1881–1976), τον Γεώργιο Παπαβρανούση και τον Γεώργιο Βαβαρέτο (1902–1973), στο καφενείο του Ιωάννη Τσίπα «Τα Ολύμπια» λάμβαναν χώρα σε εβδομαδιαία βάση θεατρικές παραστάσεις και οπερρέτες από εγχώριους, αλλά και αθηναϊκούς θιάσους. Επίσης στις 26 Οκτωβρίου 1924 ιδρύθηκε και η ηπειρωτική μανδολινάτα «Ο Απόλλων» υπό τη διεύθυνση του Γεώργιου Καλύβα.

Το 1924 το διοικητικό συμβούλιο της φιλαρμονικής απαρτιζόταν από τους Ιωάν. Βαδαλούκα, Β. Μιχαηλίδη (1876–1948), Παν. Κασιούμη (1882–1962), Αλκ. Βερτόδουλο και Κών. Βαζάκα (1881–1976). Αρχιμουσικός της φιλαρμονικής, όπως προκύπτει από την εφημερίδα, ήταν ο Μαργαρίτης Νικολάου (1894–1984). Το Νοέμβριο του 1924, οπότε και δημοσιεύθηκε η παραπάνω φωτογραφία και το πρωτοσέλιδο άρθρο του εκ των ιδρυτών της φιλαρμονικής Γεώργιου Βαβαρέτου που τη συνόδευε, η φιλαρμονική αποτελούνταν από πενήντα μαθητές «εκ των οποίων οι τριάντα είναι καταρτισμένοι θαυμάσια και μπορούν να παίρνουν μέρος στη μπάντα». Εκτός από τα άτομα που αναφέρονται ονομαστικά στη φωτογραφία, στη φιλαρμονική συμμετείχαν, σύμφωνα με το άρθρο, και οι Βασ. Νάσης, Αλ. Ρούμπος, Μιχαήλ Μπασογιάννης, Γεώργιος Νιάρος, Δημ. Λούκας, Στεφ. Κοντός, Κων. Ζώης, Αναστ. Κόντος. Το σύνολο πραγματοποιούσε συναυλίες τις Κυριακές, αλλά και κατά τη διάρκεια των εθνικών εορτών. Η αμοιβή του αρχιμουσικού Μαργαρίτη Νικολάου ήταν 500 δραχμές το μήνα και ο δήμος Ιωαννιτών στα τέλη του 1924 εξασφάλισε κονδύλιο ύψους 20.000 δραχμών για την αγορά μουσικών οργάνων.

Γεγονός είναι ότι η πόλη των Ιωαννίνων στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ύστερα από πολλές ιστορικές και κατ' επέκτασιν οικονομικοκοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις διατηρούσε μια ισχυρή αστική τάξη που συνεχώς αναπτυσσόταν, ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό τα πρότυπα των μεγάλων αστικών κέντρων, ενώ παράλληλα προσπαθούσε να διατηρήσει κάποια τοπικά χαρακτηριστικά.

Τα σχετιζόμενα με τη μουσική άρθρα στον τοπικό τύπο είναι συχνά και ασκούν αυστηρή κριτική στις μουσικές εκδηλώσεις. Επιπλέον ζητούν επίμονα την οικονομική ενίσχυση των πολιτιστικών και μουσικών συλλόγων, ενώ παράλληλα καταγράφεται συνεχώς η επιθυμία για τη δημιουργία ενός Ωδείου, σύμφωνα με τα αθηναϊκά πρότυπα.

<sup>1</sup> Τα ονόματα παρατίθενται ακριβώς όπως καταγράφονται στην εφημερίδα *Ηπειρωτική Ηχώ* (19 Νοεμβρίου 1924, αρ. φύλλου 57). Διατηρήθηκε η ορθογραφία του πρωτοτύπου.

## ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ

**ΠΩΣ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΥΠΟΔΕΧΤΗΚΕ ΤΟ CEMBALO**

Ένα από τα ελάσσονα λογοτεχνικά μνημεία της Κρητικής Αναγέννησης είναι ο ανώνυμος «Θρήνος του Φαλλίδου του Πτωχού», που γράφτηκε στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα<sup>1</sup> και πιθανόν να ήταν κείμενο κάποιου τραγουδιού.<sup>2</sup> Ο Νικόλαος Παναγιωτάκης ανακάλυψε το ιταλικό πρότυπο του ποιήματος και, συγκρίνοντας το με το ελληνικό *contrafactum*, διαπίστωσε ότι ορισμένα εδάφια του τελευταίου δεν υπάρχουν ούτε αυτούσια ούτε σε παρεμφερή μορφή στο πρωτότυπο. Συμπεραίνει λοιπόν εύλογα ότι το περιεχόμενό τους συνδέεται με τη βιωμένη, από τον Κρητικό ποιητή, πραγματικότητα.<sup>3</sup> Ανάμεσα στα εδάφια αυτά, και οι ακόλουθοι στίχοι που περιγράφουν ένα ζωηρό μουσικό τοπίο με τους θορυβώδεις συντελεστές του:

Μέρα νύκτα σοναδόρους  
 ᾿ς τα καντούνια κι εις τους φόρους,  
 τσίτερες, βιολιά, λαγούτα,  
 άρπες, μπάσσα και φιαούτα,  
 κλαδοτσιμπανα, τρουμπέττες [...]<sup>4</sup>

Η ορθογραφία της λέξης «κλαδοτσιμπανο» οφείλεται στον Παναγιωτάκη, ο οποίος διορθώνει το «κλαδοτζήμπανο» της χειρόγραφης παράδοσης. Ο Κριαράς προτιμάει τη γραφή «κλαδοσύμπανο» και ετυμολογεί τη λέξη «από το βενετ. *Clavicembalo* [...] με επίδρ. του ουσ. *τύμπανον*».<sup>5</sup> Στην πραγματικότητα το ιταλικό «*clavicembalo*» έχει ήδη παραφθείρει το «υ», αφού θεωρείται ότι προέρχεται από τις λατινικές λέξεις «*clavis*» (= «κλεις») και «*tympnum*».<sup>6</sup> Υπάρχει βεβαίως και το παλαιότερο λατινικό ανάλογο, «*clavicymbalum*»,<sup>7</sup> το οποίο θα μπορούσε να έχει λειτουργήσει ως ενδιάμεσο παράγωγο: «*clavis*» + «*cymbalum*» > «*clavicymbalum*» > «*clavicembalo*», ενώ το ασύνθετο εκλατινισμένο «τύμπανον», δηλαδή το «*cymbalum*», σήμαινε ακόμη στα 1400 το «ψαλτήριο» και το «σαντούρι» (σήμερα: «*cimbalom*»), θυμίζοντάς μας ότι το *clavicembalo* δεν είναι παρά ένα ψαλτήριο με πλήκτρα<sup>8</sup> και ότι, παράλληλα με την ήδη καθιερωμένη σύνθετη ονομασία του, το πληκτροφόρο αυτό πολύχορδο μπορούσε, το 1485, να ονομάζεται με τις δύο λέξεις ξεχωριστά: στη χρονιά αυτή δύο Γάλλοι αφηγούνται ότι συνάντησαν στο Σπολέτο κάποιον μουσικό που έπαιζε άρπα και «*clavier cymbolon*»<sup>9</sup> (η μετάπτωση του «α» σε «ο» στη δεύτερη λέξη οφείλεται προφανώς σε παρετυμολόγησή της από την ελληνική λέξη «σύμβολον»). Είναι όμως αναγκαίο να υποθέσουμε ότι το «ν» στην κατάληξη της κρητικής

λέξης («-ανο») προέκυψε από την ανάμνηση της ελληνικής «τύμπανον» και μian εκ νέου επιρροή της πάνω στην ιταλική «*clavicembalo*»; Ή μήπως έχουμε μια περίεργη γλωσσική πρόσμιξη με το πρώτο συνθετικό να προέρχεται από τη λατινική γλώσσα («*clavis*») και το δεύτερο από την ελληνική («τύμπανον»), με τη βοήθεια της ιδιαίτερης κρητικής προφοράς («τύμπανον»);<sup>10</sup> Ή μήπως ακόμη έχουμε μια καθαρά ελληνική σύνθεση με δεύτερο συνθετικό το «τύμπανον» (< «τύμπανον») και πρώτο συνθετικό το παρετυμολογημένο «κλαδο-» (< «κλάδος» [= «κλαδί»]);

Νομίζω, τίποτε από τα τρία. Ήδη πριν από την εποχή του «Φαλλίδου» γνωρίζουμε φωνολογικές παραλλαγές του «*clavicembalo*» που έχουν μετατρέψει το καταληκτικό «-lo» σε «-no» (το «*clavicembano*» του *Sannudo* και το «*clavicimbano*» του *Marco Mantova*),<sup>11</sup> αλλά και στην Κρήτη της όψιμης Αναγέννησης θα συναντήσουμε μian ενετοκρητική μορφή της τελευταίας παραλλαγής, που δίνει σχεδόν οριστική απάντηση στο ετυμολογικό μας ερώτημα: Όταν ο Δομηνικανός μοναχός της μονής του Αγ. Πέτρου του Χάνδακα *Benedetto Bartolini* κατηγορήθηκε ότι οργάνωνε καθημερινές συναυλίες στο κελί του, με συμμετοχή και επισκεπτών, απάντησε ότι παρέδιδε μαθήματα μουσικής, και γι' αυτόν το λόγο διατηρούσε ένα σέμπαλο στο κελί του: «*Il monasterio è piccolo et io nella mia cella tengo un caocimbano*».<sup>12</sup> Αν στον λεκτικό τύπο «*caocimbano*» προσθέσουμε δύο σύμφωνα (το αυτονόητο «l» μετά το αρχικό «c» και το αγνώστου καταγωγής «d» μεταξύ «a» και «o»),<sup>13</sup> έχουμε την πιθανότερη και αμεσότερη παραγωγή του, μέχρι στιγμής τουλάχιστον, *άπαξ λεγομένου* «κλαδοτσιμπανου» του «Φαλλίδου».

\*\*\*

Το όνομα χάθηκε μαζί με το πράγμα. Η άλωση του Χάνδακα σηματοδότησε το τέλος του νεότερου κρητικού πολιτισμού – της λεγόμενης «Κρητικής Αναγέννησης», που διήρκεσε ωστόσο από τον πρώιμο 14<sup>ο</sup> αιώνα του Στέφανου Σαχλίκη έως τα μέσα της περιόδου Μπαρόκ – και τον αφανισμό των δυτικότερων στοιχείων που είχε αναπτύξει η κοινωνία της Μεγαλονήσου. Η συνέχεια επρόκειτο να διαδραματιστεί στο Ιόνιο πέλαγος, αλλά η δυτικότερη εξέλιξη των αποδεκτών της κρητικής πνευματικής κληρονομιάς δεν άφησε εκεί

μουσικογραφικά ίχνη, επειδή η έντονα ιταλόφωνη αστική τάξη των Επτανήσων θα χρησιμοποιούσε αυτούσια, και μέσα στο γλωσσικό της περιβάλλον, την ιταλική ορολογία για να περιγράψει την κατ' εξοχήν «ιταλική» (και πανιονίως και πανευρωπαϊκώς την εποχή εκείνη) μουσική πραγματικότητα. Είναι μάλιστα ενδεικτικό ότι η ιταλική γλώσσα επιβίωσε στις μουσικές κριτικές που δημοσιεύονταν στον επανησιακό τύπο, πολλές δεκαετίες μετά την εξάλειψη της γλώσσας αυτής από τον προφορικό και τον γραπτό λόγο των πρώην ενετικών επαρχιών.<sup>14</sup> Έτσι τα παλιά πληκτροφόρα (τσέμπαλα και κλαβίχορδα) που υπήρχαν στα Ιόνια Νησιά αντικαταστάθηκαν από τα νεοπαγή και νεοεισαγόμενα πιάνο,<sup>15</sup> χωρίς να αφήσουν πίσω τους ελληνικά γλωσσικά αποτυπώματα.

Το παράδοξο, ωστόσο, είναι ότι ένας νεολογισμός που δήλωνε με τον αμεσότερο τρόπο το υπό εξαφάνιση νυκτό πληκτροφόρο εμφανίστηκε στο σημαντικότερο σύγγραμμα των νεότερων χρόνων περί ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Πρόκειται για το *Μέγα Θεωρητικόν* του Χρυσάνθου,<sup>16</sup> το οποίο ταξινομεί και περιγράφει τα μουσικά όργανα στο Κεφ. Δ' του Πέμπτου Βιβλίου: στην § 433, ανάμεσα στις ονομασίες των «εντατών» (δηλ. εγχόρδων) οργάνων, θα συνανήσουμε τον γαλλισμό «κλαβεσσέν»,<sup>17</sup> ο οποίος είναι απλή φωνολογική μεταγραφή του «clavessin» και αποτελεί ενδεχομένως ανάμνηση της διαμονής του Χρυσάνθου στο Παρίσι, κατά την πρώτη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>18</sup> «Clavessin» ονομάζεται, ως γνωστόν, στα γαλλικά το τσέμπαλο, και το διπλό «σ» της ελληνικής απόδοσης της ονομασίας αυτής οφείλεται πιθανώς στην συνειδητή ή ασυνειδητή βούληση του συγγραφέα να ενισχύσει το ετυμολογικό στοιχείο της ορθογραφίας, αποδίδοντας στα ελληνικά και το τελικό «-s» του «clavis», πριν από το αρχικό «c» του δεύτερου συνθετικού.

Από το χρυσανθινό «κλαβεσσέν» του 1832 έως το «κλαβικύμβαλον» («clavicembalo»), το «κλαβεσίονον» («clavessin») και το «αρπίχορδον» («harpsichord»), που φιλοξενούνται από τον Γεώργιο Σκλάβο ως πρόγονοι του «κλειδοκυμβάλου» στο ομώνυμο λήμμα του της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας*, δεν γνωρίζω άλλη απόπειρα να αποδοθεί στα ελληνικά το όνομα του ξεχασμένου πολύχορδου, κατά την περίοδο της μονοκρατορίας του πιάνου, με την πιθανή εξαίρεση ενός όρου, τον οποίο αλίευσε και σχολίασε ο Αλέξης Πολίτης.<sup>19</sup> Ο συγγραφέας συνάντησε τη λέξη «κλαβίρι» σε δύο περιπτώσεις: το 1831, σ' ένα άρθρο

του Κοκκώνη για κάποια ψυχοακουστικά πειράματα του Ohm,<sup>20</sup> και νωρίτερα, το 1816, στις μεταφράσεις του μολιερικού *Φιλάργγυρου* από τον Κωνσταντίνο Οικονόμο.<sup>21</sup> Στην πρώτη περίπτωση, όπου μαθαίνουμε ότι ο κ. Όμης «μετέφερεν εις το θηριοτροφείον εν κλαβίριον»,<sup>22</sup> ο Πολίτης εύλογα συμπεραίνει ότι επρόκειτο για πιάνο· στη δεύτερη, ο Οικονόμος χρησιμοποιεί τη δημοτικότερη μορφή της λέξης («κλαβίρι») για να μεταφράσει το γαλλικό «luth» – κι εδώ ο σχολιαστής παρατηρεί εύστοχα ότι η χρήση μιας, πιθανότατα χιακής, ιδιολεκτικής απόδοσης του «πιάνου», αντί της ακριβέστερης «λαούτο», αποτελεί ένδειξη ότι η λέξη «κλαβίρι» ήταν πολύ συνηθισμένη στη Σμύρνη της εποχής.

Ας μου επιτραπεί να προσθέσω δύο παρατηρήσεις. Πρώτον, ότι ο Κοκκώνης πρέπει να διάβασε κάπου την πληροφορία για τον Ohm και να χρησιμοποίησε την λέξη «κλαβίριον» ως πρόχειρη μεταγλώττιση της λέξης «Klavier» που συνάντησε στην πιθανότατα γερμανική πηγή – δεν υπάρχει, συνεπώς, αμφιβολία ότι εδώ πρόκειται για ένα γερμανικό πιάνο. Δεύτερον, ότι το «κλαβίρι» του Οικονόμου δεν μπορεί, πράγματι, παρά να ήταν πολύ συνηθισμένη λέξη. Ήταν όμως τόσο πιο συνηθισμένη από τη λέξη «λαούτο», ώστε ο μεταφραστής να χρησιμοποίησε εκείνην αντ' αυτής, για να αποδώσει το «luth», δίνοντας έτσι στον αναγνώστη του εξελληνισμένου *Φιλάργγυρου* άλλη εικόνα απ' αυτήν που θέλησε να δώσει ο Μολιέρος; Η απάντηση βρίσκεται στα συμφραζόμενα: το πρωτότυπο απαριθμεί «ένα λαούτο της Μπολόνιας»,<sup>23</sup> μεταξύ άλλων περιουσιακών αντικειμένων αξίας, και ο μεταφραστής μιλάει για «ένα κλαβίρι παλαιόν αξιόλογον», γιατί η λέξη «λαούτο» θα έφερνε στο μυαλό τού Έλληνα αναγνώστη της εποχής το ευτελές λαϊκό όργανο που ονοματίζει η λέξη αυτή. Μήπως όμως ο Οικονόμος επεδίωκε να προσανατολίσει τη φαντασία τού ομογενούς αναγνώστη στο παλαιότερο, πλούσια διακοσμημένο, τσέμπαλο, το οποίο από την εποχή του Forkel (1749-1818) ονομαζόταν «clavier», μαζί με όλα τα ομοιοειδή πληκτροφόρα;<sup>24</sup>

Δύο συμπληρωματικές ενδείξεις μας οδηγούν να απορρίψουμε την υπόθεση. Πρώτη, μια επιστολή του Σταμάτη Πέτρου από το Άμστερνταμ, στην οποία πληροφορεί το 1772 τον πατέρα του Κοραή ότι ο Αδαμάντιος έχει δάσκαλο που «τονέ μανθάνει [...] την κιθάρα, ένα εγγλέζικο παιχίδι και εις τον ίδιον καιρόν τονέ μανθάνει και φραντζέζικα τραγούδια με τη μουσική».<sup>25</sup> Το «εγγλέζικο παιχίδι» αν δεν είναι

επεξήγηση της «κιθάρας», θα πρέπει να αναφέρεται στο αγγλικό τσέμπαλο (harpichord), του οποίου το όνομα εμφανίζεται, έτσι, να αγνοείται από τον αποστολέα του γράμματος. Η μαρτυρία, ωστόσο, είναι εξαιρετικά αβέβαιη, εξαιτίας της αοριστίας του αποσπάσματος και εξαιτίας της καταγωγής του Πέτρου – συμυρνάϊκης, αλλά ταπεινής. Μια δεύτερη όμως παρόμοια μαρτυρία, που προέρχεται από μορφωμένο Χίο, είναι περισσότερο εύγλωττη, αν και αφορά μίαν ανάλογη αποσιώπηση: επιχειρώντας να αποδώσει το περιεχόμενο της φράσης «lasse ich mir mein Clavier stimmen, und spiele mir selbst eine Sonate von Mozart, oder singe mir eine Arie von Paisiello» από το έργο *Μισανθρωπία και Μετάνοια* του August von Kotzebue που μετέφραζε στα ελληνικά,<sup>26</sup> ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης παρέλειψε όλες τις τεχνικές λέξεις (Clavier, Sonate, Arie) και τα κύρια ονόματα (Mozart, Paisiello), διατηρώντας μόνο την κεντρική ιδέα του συγγραφέα («διασκεδάζω τον καιρόν μου με κανένα μουσικόν όργανον, και με διαφόρους σκοπούς»)<sup>27</sup>. Εφάρμοσε συνεπώς, από το 1801, την αρχή που θα διατύπωνε το 1818 στον πρόλογο μιας άλλης μετάφρασης, ότι όφειλε να αποφεύγει λέξεις «ασυνειθίστους, και τρόπον τινά παραξένους, αι οποίαι είναι ικαναί κατά την παράστασιν να ταράξουν τον θεατήν, να τον επισπάσωσιν εις εαυτάς, και επομένως να χαλάσουν διόλου το πάθος, το οποίον εμπνέει εις αυτόν το δράμα».<sup>28</sup> Η ελληνική λέξη με την οποία, λοιπόν, το 1801 ο Κοκκινάκης θα μετέφραζε το «Clavier» (δηλωτικό των πληκτροφόρων πολυχόρδων της εποχής) θα ήταν αναγκαστικά «ασυνήθιστη» και «παράξενη», ενώ το «κλαβίρι», με το οποίο φαίνεται ότι μεταφράστηκε το μεταγενέστερο «Klavier» που κατέκλυσε τα σαλόνια μέχρι τα αστικά κέντρα της ανατολικής Μεσογείου, ήταν ήδη αρκετά συνηθισμένο και οικείο στους αναγνώστες του Κωνσταντίνου Οικονόμου το 1816.

### Σημειώσεις

Νικόλαος Παναγιωτάκης, «Ο Θρήνος του Φαλλίδου του Πτωχού», *Κρητικό Θέατρο*, Αθήνα, Στιγμή, 1998, σσ. 159-236. Τα σχετικά με τη χρονολόγηση του στιχουργήματος στη σ. 167.

<sup>2</sup> Ο.π., σσ. 168-169 και 172-173.

<sup>3</sup> Ο.π., σ. 190.

<sup>4</sup> Ο.π., σσ. 198-199 (στίχοι 94-98).

<sup>5</sup> Εμμανουήλ Κριαράς, *Λεξικό της Μεσαιωνικής Δημόδους Γραμματείας (1100-1669)*, Θεσσαλονίκη, χ.ό.έ., 1968 κ.εξ., λήμμα «κλαδοτσύμπανο».

<sup>6</sup> John Henry van der Meer, Jürgen Trinkewitz, Bram Gätjen, «Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal», λήμμα στο Ludwig Finscher (επ.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG): Sachteil*, 8 τόμοι (Kassel, Basel, Bärenreiter, 1995), ii, 487-542.

<sup>7</sup> David Rowland, *Early Keyboard Instruments*, Cambridge, C.U.P., 2001, σ. 229.

<sup>8</sup> Dom Anselm Hughes, Gerald Abraham (eds.), *Ars Nova and the Renaissance 1300-1540 (The New Oxford History of Music τ.5)*, Oxford, O.U.P., 1969, σ. 483.

<sup>9</sup> Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik [1977], σ. 98. Για τη σύνθετη λέξη «clavechinbolon» βλ. Joël Dupire, *Jean Molinet: la vie, les œuvres*, Paris, Droz, 1932 (σημ. 1).

<sup>10</sup> Στην ονοματολογία των ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων συναντούμε κι άλλες περιπτώσεις τροπής του «τ» σε «τσ» – π.χ. «ταμπουράς» > «ταμπουράς», «τυμπελέκι» > «τσιμπουρλέκι» (Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1976, σσ. 207, 365 (σημ. 254).

<sup>11</sup> Bonnie Blackburn, Edward Lowinsky, Clement Miller, *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991, σ. 990. Πρβλ. και τα νεοελληνικά «κλαπατσιμπανο» και «κλαπατσιμπαλο».

<sup>12</sup> Νικόλαος Παναγιωτάκης, «Μαρτυρίες για τη μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία», *Θησαυρίσματα*, 20 (1990), σσ. 9-169. Για το συγκεκριμένο επεισόδιο, σσ. 29 και 145.

<sup>13</sup> Για την εναλλαγή «clavy-» και «clari-» στην αγγλική γλώσσα, βλ. Anthony Baines (ed.) *Musical Instruments Through the Ages*, Harmondsworth, Penguin, [1969], σσ. 70-71.

<sup>14</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα και τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα οι μουσικές κριτικές στην κερκυραϊκή εφημερίδα *Η Φωνή* δημοσιεύονταν στην ιταλική γλώσσα.

<sup>15</sup> Κώστας Καρδάμης, *Ο «προσολομικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*, διδακτορική διατριβή (Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2006), 330-331.

<sup>16</sup> Χρυσάνθου αρχιεπισκόπου Δυρραχίου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Εν Τεργέστη, Εκ της τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις (Michele Weis), 1832.

<sup>17</sup> *Ο.π.*, σ. 193.

<sup>18</sup> Γεώργιος Ν. Κωνσταντίνου (εκδ.), *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832, χ.ό.τ.*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 2007, σ. 24 και σημ. 11.

<sup>19</sup> Αλέξης Πολίτης, *Τα Ρομαντικά χρόνια. Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα, Ε.Μ.Ν.Ε./Μνήμων, 1993, σσ, 126-130.

<sup>20</sup> Ι[ωάννης] Κ[οκκώνης], «Φυσικαί παρατηρήσεις. Αποτελέσματα του μουσικού ήχου εις τινά ζώα», *Αιγιναία*, 1831, σσ. 103-105.

<sup>21</sup> Κωνσταντίνος Οικονόμος, *Ο Φιλάργγρος του Μολιέρου*, Αθήνα, Ερμής, 1970, σ. 66.

<sup>22</sup> Ι. Κοκκώνης, *ό.π.*, σ. 105.

<sup>23</sup> Molière, *L' Avare (Œuvres Complètes*, τ. 3), Paris, Flammarion, 1965, σ. 341: «un luth de Bologne».

<sup>24</sup> «Clavier», λήμμα στο Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge (Mass.), Belknap Press [2001].

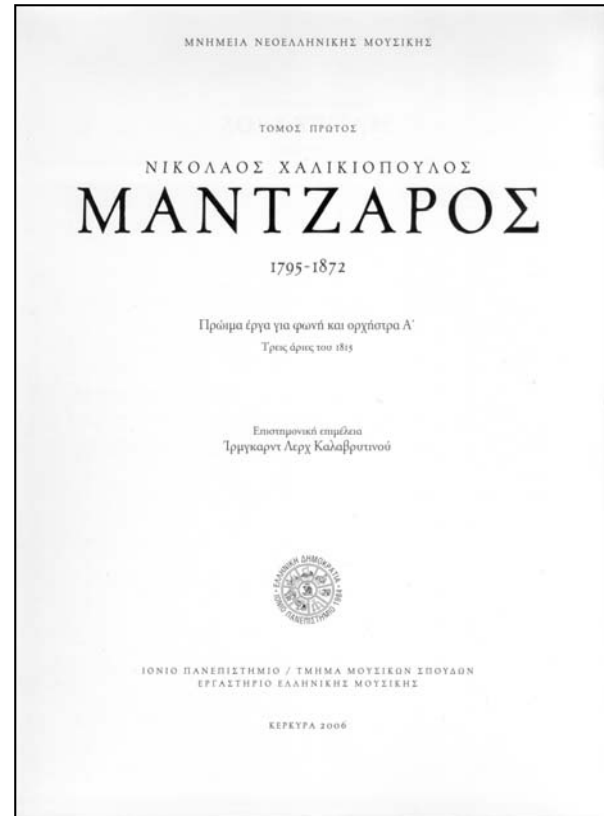
<sup>25</sup> Σταμάτης Πέτρου, *Γράμματα από το Άμστερνταμ*, Αθήνα, Ερμής, 1976, σ. 7.

<sup>26</sup> *Μισανθρωπία και Μετάνοια*. Δράμα εις πέντε πράξεις συντεθέν υπό Αυγ. από Κοζεβού. Εκ του γερμανικού μεταφρασθέν. Εν Βιέννη της Αουστρίας. Παρά τω Φράντζ Αντωνίω Σχραιμπλ, 1801.

<sup>27</sup> Βάλτερ Πούχγερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801», *Παράβασις*, 6 (2005), σσ. 197-306. Το χωρίο στις σσ. 303-304.

<sup>28</sup> *Οι Στρελίτζοι*, Δράμα εις τέσσαρας πράξεις [...], Συντεθέν υπό Ι. Μ. Βάβου, (I.M. Babo) και μεταφρασθέν υπό Κωνσταντίνου Κοκκινάκου του Χίου. Εν Βιέννη της Αουστρίας, Εκ της τυπογραφίας του Ιωάν. Βαρθ. Τζβεκίου, 1818, σ. ι'.

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ



**ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΤΟΜΟΣ Α΄: ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ (1795–1872): ΠΡΩΙΜΑ ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ Α΄: ΤΡΕΙΣ ΑΡΙΕΣ ΤΟΥ 1815**, ΕΠΙΜ. ΙΡΜΓΚΑΡΝΤ ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ (Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών-Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2006), ISBN: 960-86801-4-X, σελ.165

Ο πρώτος τόμος της σειράς *Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής* περιλαμβάνει τα τρία μικρότερα έργα που συνέθεσε ο Μάντζαρος το 1815 (η μονόπρακτη κωμική όπερα *Don Crepuscolo* θα εκδοθεί σε ξεχωριστό τόμο): *Come augellin che canta, Bella speme lusinghiera, Sono inquieto ed agitato*. Πρόκειται για τις πρώτες ευρισκόμενες ελληνικές συνθέσεις για φωνή με συνοδεία ορχήστρας και ταυτόχρονα για τα πρώτα σωζόμενα έργα νεοελληνικής μουσικής. Τα έργα αυτά αναδεικνύουν τις αξιοσημείωτες συνθετικές ικανότητες του μόλις εικοσάχρονου Κερκυραίου συνθέτη και προσδιορίζουν τις πολλαπλές επιρροές ενός μορφωμένου αριστοκράτη μουσικού, ο οποίος διατηρούσε επαφές όχι μόνο με την γεωγραφικά και πολιτιστικά κοντινή Ιταλία, αλλά και με τον γαλλικό και τον γερμανικό μουσικό και πνευματικό πολιτισμό. Η έκδοση έγινε με χορηγία της Andreas Tsavlis Shipping Ltd.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ



ΡΟΜΠΟΤΗ Κ. Σ.

Παραλαμβάνεται οί κ.κ. Αφροστιά, όπως την περσιζή Τρίτην 10 Μαρτίου καί ώραν 9 1/2 μ.μ. άκριβώς, παρακολουθήσασι την εις τό ΘΕΑΤΡΟΝ ΠΟΙΚΙΛΙΩΝ· γεννησομένην Μουσιζήν Έκτέλεσιν.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

1. Κοριολανός  
Εισαγωγή L. VON BEETHOVEN
2. Έβδομή Συμφωνία  
Alleg. e.t.c. » » » »
3. α) Τό Στοιγμό του Βίσιους  
(Erl. König) Υπό της Όρχήστρας  
β) Άν μ' είχες νοίωση DENZA  
Τραγοῦδι ή Δ.ις Ζ Κατέχη  
Συνοδεία Όρχήστρας
4. Σέξενάτιά W. MOZART  
α) Allegro (δι' έγχορδα)
- 5) Σεληνόρφως Σονάτα L.VAN BEETHOVEN
- 6) Δύο Μελωδίαι E. GRIEG  
α) Νορβηγική ) (δι' έγχορδα)  
β) Πρώτη συνάντησις )
- 7) Σονάτα Λά Μείζο W. MOZART  
Alla Turca Allegretto

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΕΡ. ΡΟΜΠΟΤΗΣ

Ή παρούσα δέον να επιδεικνύηται εις τό Ταμείον του Θεάτρου δια την έκδοσιν των φόρων προς 75 λεπτά.  
Σημ. Μετά την έναρξιν, ή εισοδος θιά επιτρέπεται μόνον κατά τά διαλείματα.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΧΟΛΗ



ΡΟΜΠΟΤΗ Κ. Σ.

Παραλαμβάνεται οί κ.κ. άφροστιά, όπως την περσιζή Πέμπτην 10 Ιουλίου καί ώραν 9 3/4 μ.μ. άκριβώς, παρακολουθήσασι την εις τό ΘΕΡΙΝΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΦΟΙΝΙΣ· δοθησομένην Μουσιζήν Έκτέλεσιν.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

1. Τά Έρεσία των Άθηνών L. VON BEETHOVEN  
Εισαγωγή
2. Ραϊμόνδη GLAZAUNOW  
Gran adagio
3. Προίμενζή Συμφωνία L. VON BEETHOVEN  
Εθνηκος συντοφορία χορευτών
4. Τρίτα τραγοῦδιά I. BRAMS  
α. Πιστή Άγάπη  
β. Νανοφόρμα  
γ. Είς τας άγοράς του θίσιου:
5. Μενονέρτο Op. 16 Γ. ΡΟΜΠΟΤΗ
6. Άλσατιζή Σονάτα MASSENET  
επί τας Φιλιππας
7. Ίνδινός Χορός N. RIMSKY-KORSAKOW

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΕΡ. ΡΟΜΠΟΤΗΣ

## ΤΕΚΜΗΡΙΑ

*ΔΥΟ ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΡΟΜΠΟΤΗ*

Αν και με χαρακτηριστική καθυστέρηση, η ανάδειξή της προσωπικότητας του συνθέτη και μουσικοδιδάσκου Γεράσιμου Ρομποτή (1903–1987) με εργασίες, όπως του Δημήτρη Κοντού (*Βιογραφία και χρονολογικός κατάλογος έργων του Γεράσιμου Ρομποτή* (Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ–Σχολή Καλών Τεχνών–Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 1996)) έστρεψε την προσοχή της νεώτερης μουσικολογικής έρευνας σε μια πολυσχιδή προσωπικότητα με ποικίλη δράση, εντός και εκτός επτανησιακού χώρου. Μάλιστα, η βραχύβια Μουσική Σχολή Ρομποτή (1928–1932) και ο ιδρυτής της αποτελούν τους πρωταγωνιστές μιας ελάχιστα προβεβλημένης πτυχής της ελλαδικής μουσικής ιστορίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου.

Η Σχολή Ρομποτή αποτέλεσε, σύμφωνα με τη γνώμη ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα, μια μοναδική ευκαιρία για τη μουσική αποτελέματωση της μεσοπολεμικής Κέρκυρας, η οποία, παγωμένη μετά την λήξη της βραχύχρονης φασιστική κατοχής του νησιού το 1923, αποφάσισε, αφυχολόγητα υποστηρίζουν πολλοί, την αναστολή εισαγωγής ιταλικών οπερατικών θιάσων. Το γεγονός αυτό σήμανε το τέλος μιας πρακτικής, η οποία χρονολογούνταν, ούτε λίγο ούτε πολύ, από το 1733, αλλά και την σχεδόν αποκλειστική εξάρτηση της μουσικής ζωής του κερκυραϊκού άστεως είτε από τις τοπικά υπάρχουσες δυνατότητες είτε από τα περιοδεύοντα μουσικά σχήματα της Ελλάδας της εποχής (κυρίως θιάσους οπερέτας). Σε αυτό το μουσικά στάσιμο, σύμφωνα με τον μεσοπολεμικό κερκυραϊκό τύπο, τοπίο έδρασαν τρεις σημαντικές προσωπικότητες αξιόλογης μουσικής κατάρτισης, οι οποίες, παρά τους ανταγωνισμούς μεταξύ τους, προσέφεραν τα μέγιστα. Πρόκειται για τους Σωτήριο Κρητικό (1888–1945), Σπυρίδωνα Δουκάκη (1886–1974) και, φυσικά, τον Γεράσιμο Ρομποτή, ο οποίος θα μας απασχολήσει εδώ.

Γεννημένος σε μουσική οικογένεια, όπου και

έλαβε τις αρχικές μουσικές γνώσεις του, ο Ρομποτής αποφοίτησε από την Εμπορική Σχολή Κερκύρας το 1922. Το 1926 έκανε στην Αθήνα την πρώτη συνθετική εμφάνισή του. Επίσης, υπήρξε μαθητής του Μάριου Βάρβογλη και του Δημήτρη Μητρόπουλου στο Ελληνικό Ωδείο, από το οποίο έλαβε πτυχίο ενοργάνωσης και διεύθυνσης πνευστών οργάνων (1926) και πτυχίο ωδικής (1927), ενώ εκεί διδάχθηκε και ανώτερα θεωρητικά, σύνθεση, ανάλυση και διεύθυνση ορχήστρας. Τον Σεπτέμβριο του 1927 διορίστηκε δάσκαλος μουσικής στο παράρτημα του Αρσακείου στην Κέρκυρα, ενώ συνδέθηκε και με το περιβάλλον του κερκυραϊκού ωδείου. Εκεί δημιούργησε μια υποτυπώδη ορχήστρα, οι δράσεις της οποίας, όμως, ακυρώθηκαν από τις μικρότητες γηγενών παραγόντων. Ο Ρομποτής, πάντως, ήταν αποφασισμένος να φέρει το κερκυραϊκό κοινό σε συστηματική επαφή με την ορχηστρική μουσική, ένα είδος που μόνο σποραδικά εύρισκε διέξοδο στις επτανησιακές μουσικές εκδηλώσεις εξαιτίας του ιδιαίτερου ενδιαφέροντος του κοινού για τον «αντίπαλο» μουσικό πόλο, την όπερα.

Οι εξελίξεις στον ιταλικό μουσικό χώρο κατά το τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα (με κύριο χαρακτηριστικό το αυξανόμενο ενδιαφέρον κοινού και συνθετών για την οργανική μουσική και τις κεντροευρωπαϊκές μουσικές προτάσεις) θεωρείται ότι βρήκαν στη γείτονα χώρα την πρώτη δημιουργική συναίρεσή τους με την υπάρχουσα παράδοση στα ορχηστρικά έργα του Giuseppe Martucci, τις δραστηριότητες του Arturo Toscanini και τις όπερες του Boito, του Ponchielli, του Cilea και, φυσικά, του Puccini. Στα Επτάνησα, όμως, αν και οι οπερατικές εξελίξεις έφτασαν μαζί με τους ιταλικούς οπερατικούς θιάσους, δεν συνέβη το ίδιο και με την οργανική μουσική, παρότι έργα πιανιστικής «γερμανικής μουσικής» ακούγονταν στο νησί από τη δεκαετία του 1830. Ο πρόωρα χαμένος Διονύσιος Ροδοθεάτος (1849–1892), όχι μόνο δεν μπόρεσε να προκαλέσει το ενδιαφέρον του κερκυραϊκού κοινού για την ορχηστρική μουσική, αλλά τελικά και ο ίδιος αναγκάστηκε να ακολουθήσει τη δημιουργική πεπατημένη που επέβαλε το πολιτικό κλίμα του Ελληνικού Βασιλείου στα 1880. Σε περισσότερο αποδοτικό, αλλά εξίσου άτυχο, δρόμο κινήθηκε ο ταλαντούχος πιανίστας, μαέστρος και συνθέτης Δημήτριος Ανδρώνης (1865–1914), ο οποίος, επιπλέον, εισηγήθηκε την πρώτη (και μοναδική) παράσταση του *Lohengrin* στην Κέρκυρα το 1902. Το 1927, πάντως, οι

αντιδράσεις, όχι μόνο δεν αποθάρρυναν τον μαθητή του Βάρβογλη και του Μητρόπουλου, Γεράσιμο Ρομποτή, αλλά αντιθέτως τον Μάρτιο του 1928 τον οδήγησαν στην ίδρυση μιας μουσικής σχολής, η οποία στηριζόταν σε αρχικά κεφάλαια του ίδιου και συγγενικών προσώπων του. Η «Μουσική Σχολή Ρομποτή Α.Ε.» τάραξε αμέσως τα λιμνάζοντα νερά, προσφέροντας ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα μουσικών σπουδών σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο και ταυτόχρονα συγκεντρώνοντας μερικούς από τους σημαντικότερους και πλέον καταρτισμένους μουσικοδιδασκάλους του νησιού.

Η ορχήστρα της σχολής προγραμματίσε για το έτος 1928 οκτώ συναυλίες, αλλά πραγματοποίησε μόνο δύο, αφού τοπικά μουσικά σωματεία απαγόρευσαν στα μέλη τους να συμμετάσχουν στο σύνολο του Ρομποτή. Χαρακτηριστικό, όμως, είναι, ότι το 1929 τόσο στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας, όσο και στη Φιλαρμονική Εταιρεία «Μάντζαρος», σημειώθηκαν προσπάθειες δημιουργίας ορχηστρικών σχημάτων από τον Δουκάκη και τον Κρητικό αντίστοιχα. Τον Απρίλιο του 1929 επανασυγκροτήθηκε και η ορχήστρα Ρομποτή, μετά την άρση της απαγόρευσης του 1928. Έτσι μεταξύ 1929 και 1932 ο Ρομποτής προετοίμασε και διεύθυνε σειρά συναυλιών, τα προγράμματα δύο εκ των οποίων παρουσιάζονται εδώ σε φωτογραφική ανατύπωση.

Τα τεκμήρια ανήκουν στη συλλογή του ΕΕΜ και δωρήθηκαν το 2003 μαζί με άλλο υλικό από τον αείμνηστο μουσικοδιδάσκαλο και μαθητή του Γεράσιμου Ρομποτή, Ιωάννη Π. Αργαλιά. Το πρώτο αφορά τη συναυλία που πραγματοποιήθηκε στις 10 Ιουλίου 1930 στο θερινό θέατρο «Φοίνικας», στην οποία αποδόθηκαν έργα Beethoven, Brahms, Massenet, Rimsky-Korsakov και του μαθητή του τελευταίου, Glazunov. Στην ίδια συναυλία ο Ρομποτής παρουσίασε και το *Μενουέττο* του, έργο το οποίο περιλαμβάνεται σε εκείνα που δώρισαν οι απόγονοι του συνθέτη στη Βιβλιοθήκη του ΤΜΣ το 1998 (βλ. Ευαγγελία Βράκα, *Καταγραφή και συγκρότηση καταλόγου του αρχείου Ρομποτή στη βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου*, πτυχιακή εργασία (Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-ΤΜΣ, 2000). Το δεύτερο πρόγραμμα αφορά τη συναυλία που πραγματοποιήθηκε στις 10

Μαρτίου 1931 στο «Θέατρο Ποικιλιών» (μετέπειτα «Εθνικόν»). Σε αυτήν, εκτός από έργα Beethoven, παρουσιάστηκαν συνθέσεις Schubert, Denza, Mozart και Grieg.

Τα δύο προγράμματα, αν και τα χωρίζουν οκτώ μήνες, μοιράζονται κάποια κοινά χαρακτηριστικά, τα οποία (και σε αναμονή του εντοπισμού του συνόλου των προγραμμάτων των συναυλιών της ορχήστρας) μπορούν να δώσουν ένα σμα για κάποιες πρώτες σκέψεις. Και στα δύο προγράμματα παρατηρείται η αποσπασματική παρουσίαση των μεγάλων συμφωνικών μορφών, βλ. «Ποιμενική Συμφωνία» και *Έβδομη Συμφωνία* του Beethoven. Επίσης, ορχηστρικές εισαγωγές του ίδιου συνθέτη (*Τα ερείπια των Αθηνών* και *Κοριολανός*) τοποθετούνται στην αρχή του προγράμματος, ενώ ο Ρομποτής δεν διστάζει να παρουσιάσει και μια ορχηστρική μεταγραφή της «Σονάτας του σεληνόφωτος». Περίοπτη θέση έχουν και οργανικές συνθέσεις του Mozart, ενώ έργα των ρομαντικών Grieg, Brahms και Glazunov, ακούγονται πιθανότατα για πρώτη φορά στην Κέρκυρα. Το κοινό πάντως έρχεται σε επαφή με κορυφαίους δημιουργούς, όπως ο Rimsky-Korsakov και ο Massenet, με κάποιες λιγότερο χαρακτηριστικές συνθέσεις τους.

Ο Ρομποτής, αν και προκρίνει σαφέστατα την οργανική μουσική, δεν μπορεί να αποκλείσει τη φωνητική, είδος, άλλωστε, στο οποίο το ακροατήριό του αρεσκόταν ιδιαίτερα. Δεν διστάζει, μάλιστα, να συνδυάσει τον *Erlkönig* του Schubert (με ορχηστρική συνοδεία, μεταγραφή πιθανότατα του ίδιου του Ρομποτή) με ένα τραγούδι του δημοφιλούς σε Ιταλία και Αγγλία συνθέτη Luigi Denza, έργα που αμφοτέρωτα αποδόθηκαν από τη μαθήτριά της Σχολής Ζ. Κατέχη. Αξίζει να σημειωθεί, ότι παρόμοια χαρακτηριστικά μπορούν να παρατηρηθούν και στο πρόγραμμα της συναυλίας του ίδιου συνόλου που πραγματοποιήθηκε στις 6 Φεβρουαρίου 1930 στο Δημοτικό Θέατρο Κερκύρας. Στα ονόματα, μάλιστα, των ήδη αναφερθέντων συνθετών προστίθεται και εκείνο του Rachmaninov, ενώ της συναυλίας προηγούνταν διάλεξη του αδελφού του Γερ. Ρομποτή, Σπυρίδωνα, σχετικά με τον Haendel (το πρόγραμμα δημοσιεύεται στο Σπύρος Ζηνιάτης, «Μια απογραφή των υπαρχόντων του Δημοτικού Θεάτρου της Κέρκυρας το έτος 1931», *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας* 24 (2004), 103-144: 140).

Η ποικιλία αυτή των προγραμμάτων και προπάντων η αποσπασματική παρουσίαση κορυφαίων έργων ή η διασκευή τους ίσως να φαντάζει περίεργη με τα σημερινά δεδομένα. Από την άλλη, όμως, η πρακτική αυτή της «αντισυμβατικής» παρουσίασης έρχεται σε συμφωνία με την πρακτική των λαϊκών ή συνδρομητικών συναυλιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς και με τον χώρο του θεάτρου 'βαριετέ'. Η ποικιλία αυτή δεν ήταν άγνωστη στα Επτάνησα της εποχής, όπως αποδεικνύεται από την διάθρωση διαφόρων μουσικών και θεατρικών παραστάσεων που καταγράφονται στον επτανησιακό τύπο των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από την άλλη, μια τέτοια απόφαση θα ήταν εν πολλοίς μονόδρομος και για τον ίδιο τον Ρομποτή, ο οποίος είχε απέναντί του ένα κοινό, αλλά και πολλούς μουσικούς, οι οποίοι δεν ήταν εθισμένοι στην οργανική μουσική, πόσο μάλλον στις μακροσκελείς μετοβενικές συμφωνικές φόρμες. Αντιθέτως, εισαγωγές, όπως ο *Κοριολανός*, ήταν πιο προσβάσιμες, αφού μπορούσαν να έχουν, ειδολογικά τουλάχιστον, κάποια κοινά σημεία με τις οπερατικές εισαγωγές, οι οποίες ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα αποτελούσαν στα Επτάνησα ένα προσφιλές είδος οργανικής μουσικής. Παρόμοιες σκέψεις πρέπει να όρισαν και τις επιλογές του Ρομποτή σε σχέση με τα έργα του Mozart, συνθέτη ήδη γνωστού από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα στους αστικούς επτανησιακούς κύκλους, καθώς και των νεώτερων δημιουργών. Κινούμενος στο παραπάνω πλαίσιο ο Ρομποτής επιχείρησε με σταθερά βήματα να φέρει ακόμα μεγαλύτερο κοινό πιο κοντά στην οργανική μουσική αρχίζοντας με έργα τα οποία θα μπορούσαν να γίνουν ευκολότερα αποδεκτά και κατανοητά από ακροατές και μουσικούς.

Τα προγράμματα, τέλος, προσφέρουν και ορισμένες πληροφορίες για το οργανωτικό μέρος των συγκεκριμένων συναυλιών. Ο κατά κοινή αποδοχή αυστηρός Ρομποτής προσπάθησε να βάλει τάξη στις πολλές φορές θορυβώδεις συναυλιακές αίθουσες της εποχής, όπως φαίνεται από μια εύγλωττη σημείωση του δεύτερου προγράμματος: «Μετά την έναρξιν [της συναυλίας], η είσοδος θα επιτρέπεται μόνον κατά τα διαλείμματα». Η ορχήστρα εμφανιζόταν και στις τρεις κύριες θεατρικές αίθουσες της Κέρκυρας του Μεσοπολέμου («Δημοτικό Θέατρο», «Φοίνικας», «Ποικιλιών») και βασιζόταν στην πρακτική των συνδρομών. Μάλιστα, οι διοργανωτές των συναυλιών υπενθύμιζαν στους ακροατές, ότι η είσοδος επιτρεπόταν «μόνον εις τα εγγεγραμμένα πρόσωπα εξ εκάστης οικογενείας» και ότι «οι επιθυμούντες να εγγράψωσι και έτερα μέλη της οικογενείας των παρακαλούνται όπως

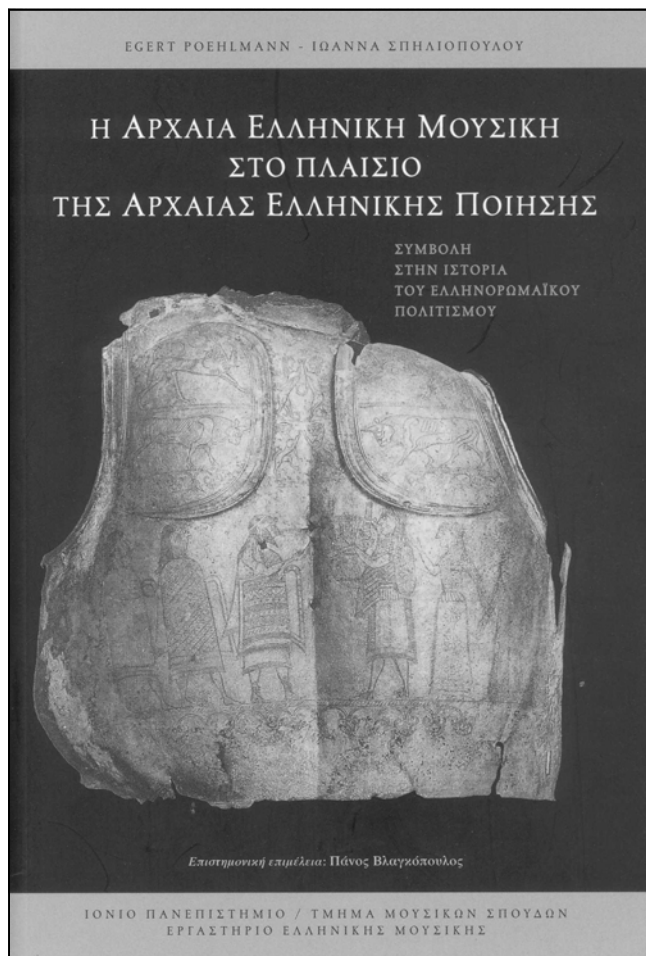
αποτείνονται εγκαίρως εις την Διεύθυνσιν της Σχολής».

Ασφαλώς, ποτέ δεν θα μάθουμε τη σημασία της συνέχισης των παραπάνω δραστηριοτήτων στην εξέλιξη της ορχηστρικής μουσικής των Επτανήσων εν γένει, μιας και το κλείσιμο της Σχολής Ρομποτή έφερε το τέλος των προσπαθειών του, και οι τοπικές μουσικές συνθήκες όχι απλώς επέστρεψαν στην προτεραια κατάσταση, αλλά επιδεινώθηκαν περαιτέρω κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Παρά ταύτα, το παράδειγμα, και κυρίως το πείσμα, του Γεράσιμου Ρομποτή ίσως να έχει κάτι να προσφέρει στην Κέρκυρα του 2007, η οποία ογδόντα χρόνια μετά πασχίζει και πάλι να υπερκεράσει προσωπικές φιλοδοξίες και να δημιουργήσει μια μόνιμη δημοτική συμφωνική ορχήστρα.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ



Εισητήριο συναυλίας της ορχήστρας της Σχολής Ρομποτή (Συλλογή EEM, Δωρεά Ιωάννη Π. Αργαλιά)



## ΝΕΑ ΈΚΔΟΣΗ:

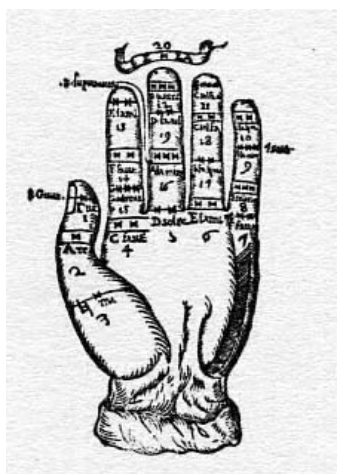
Egert Roehlmann - Ιωάννα Σπηλιοπούλου,  
*Η Αρχαία Ελληνική Μουσική στο πλαίσιο  
της Αρχαίας Ελληνικής Ποίησης*

Επιστημονική επιμέλεια:

Πάνος Βλαγκόπουλος

Εκτενής παρουσίαση του βιβλίου στο επόμενο  
τεύχος του *Δελτίου*

ΣΟΦ



### • ΑΡΘΡΑ

Ιουλία Λαζαρίδου Ελμαλόγλου, *Richard Strauss-Miguel Cervantes: Don Qui-  
xote*

*Αφιέρωμα στον Νικόλαο Μάντζαρο*

Χάρης Ξανθουδάκης, *Ο ποιητής της Aria Greca*

Δημήτρης Μπρόβας, *Η φούγκα και η σημασία της για τον Νικόλαο Χαλικιόπουλο  
Μάντζαρο μέσα από το Rapporto του*

Κώστας Καρδάμης, *Μια άγνωστη νεκρολογία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου  
Μάντζαρου για τον Antonio Liberali*

N.X. Μάντζαρος, *Madrigale primo* (επιμ. **Κ. Καρδάμης**)

• **ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: Judith and Alton Becker**, *Μια μουσική  
εικόνα: Ισχύς και νόημα στη μουσική γκαμελάν της Ιάβας* (μτφ. **Παναγιώτης  
Πανόπουλος**)

• **ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ: Γιάννης Πλεμμένος**, Συνέδριο: *Μουσική και χορός ως  
παράσταση: Διαπολιτισμικές προσεγγίσεις*, SOAS (13-16/4/2005)

• **ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ: The Cambridge History of Western Music Theory**  
(Cambridge University Press, 2002) Γράφει ο **Παναγιώτης Αδάμ**

**Μουσικός Λόγος**

ΤΕΥΧΟΣ 7

Καλοκαίρι 2006

www.ionio.gr/~mlog

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ,

**ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΡΡΕΡ: ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ** (Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη / Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2003), ISBN: 960-86801-3-1, σελ. 294

Πρώτη δημοσίευση ολόκληρου του χειρογράφου των απομνημονευμάτων του Παύλου Καρρέρ (1829–1896), σχολιασμένου από τον Γιώργο Λεωτσακό. Την έκδοση συμπληρώνει ένας εκτενέστατος κατάλογος έργων και μουσικών χειρογράφων του συνθέτη. Προτάσσεται εκτενής εισαγωγή, στην οποία ο συγγραφέας, πρωτεργάτης της νεοελληνικής μουσικολογικής έρευνας, αξιοποιεί τις πολυτιμότες πληροφορίες των απομνημονευμάτων για να διερευνήσει τα αίτια των πολλαπλών μορφών δυσλειτουργίας που συνόδεψαν τη μουσική ζωή του νεοσύστατου νεοελληνικού κράτους και να αναζητήσει τις ιστορικές ρίζες των ιδεολογημάτων που διαμόρφωσαν την στρεβλή εικόνα του μουσικού μας παρελθόντος.

ΣΩΣ

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ (ΕΠΙΜ.)

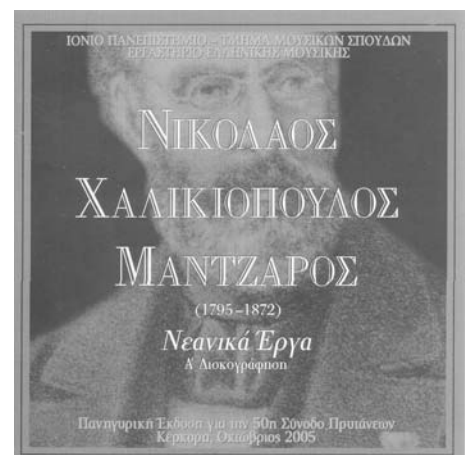
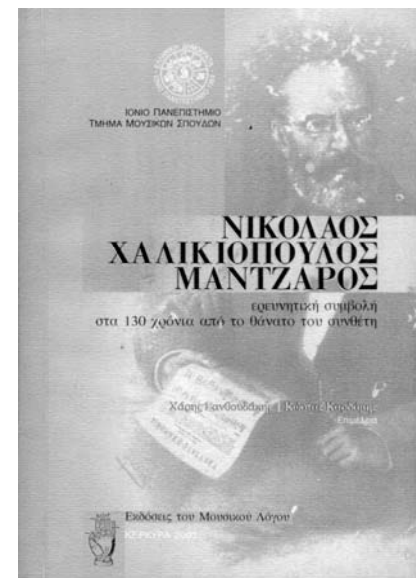
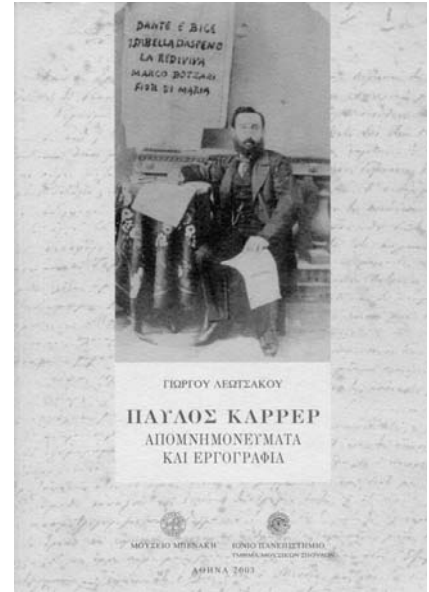
**ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ, ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΗ ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΑ 130 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ** (Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών (Κέρκυρα, Εκδόσεις του Μουσικού Λόγου), 2003), ISBN: 960-86801-2-3, σελ. 204

Η δεύτερη αυτή «ανεπίσημη» έκδοση του Ε.Ε.Μ. πριν από τη νομική θεσμοθέτησή του συγκεντρώνει τα κείμενα που παρουσιάστηκαν στην επιστημονική ημερίδα «Ο Άγνωστος Μάντζαρος» (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 7/12/2002) και μια εκτεταμένη μελέτη για τις μαντζαρικές μελοποιήσεις του σολωμικού *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*. Οι συγγραφείς παρουσιάζουν νέα τεκμήρια σχετικά με τον εθνικό συνθέτη και επιχειρούν νέες προσεγγίσεις στο έργο του. Η έκδοση περιλαμβάνει μίαν εκτενή εισαγωγή που παρακολουθεί την τύχη των καταλοίπων χειρογράφων, αλλά και της υστεροφημίας του Μάντζαρου, από τον θάνατό του ως σήμερα, καθώς και πλούσια τεκμηρίωση σε μορφή παραρτημάτων.

ΣΩΣ

**ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ (1795–1872): ΝΕΑΝΙΚΑ ΈΡΓΑ (Α΄ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΗΣΗ)** (Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών– Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, ΙΥ005, 2005)

Πρώτη δισκογράφηση μερικών από τα έργα της πρώτης δημιουργικής περιόδου (1815–1827) του Μάντζαρου που γράφτηκαν ως προσθήκες σε παραστάσεις όπερας του κερκυραϊκού θεάτρου San Giacomo. Με την ηχογράφηση αυτή το Ε.Ε.Μ. θέλησε να υπογραμμίσει το δισυπόστατο (καλλιτεχνικό και ερευνητικό) χαρακτήρα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ι.Π., να γιορτάσει δέκα χρόνια ερευνητικής δουλειάς πάνω στον Μάντζαρο και να τιμήσει την 50η Σύνοδο Πρυτάνεων που συνήλθε για πρώτη φορά στην Κέρκυρα τον Οκτώβριο του 2005. Την συμφωνική ορχήστρα του Τμήματος δ/νει ο Μίλτος Λογιάδης. Σολιστ: Ρόζα Πουλημένου, Μαρίνα Φιδέλη, Αρης Αργύρης και Γιάννης Χριστόπουλος.





**ΕΠΙΚΟΙΝΩΗΣΤΕ ΜΑΖΙ ΜΑΣ:**

Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου,  
Πέτρινο Κτίριο, Παλαιό Φρούριο Κέρκυρα 49100

τηλ. 26610 87537, 26610 87115 / φαξ. 26610 87573, 26610 87517

[www.ionio.gr/~GreekMus](http://www.ionio.gr/~GreekMus)

e-mail: [eremus@ionio.gr](mailto:eremus@ionio.gr)

Τραπεζικός λογαριασμός: 84727881 Τράπεζα Αττικής