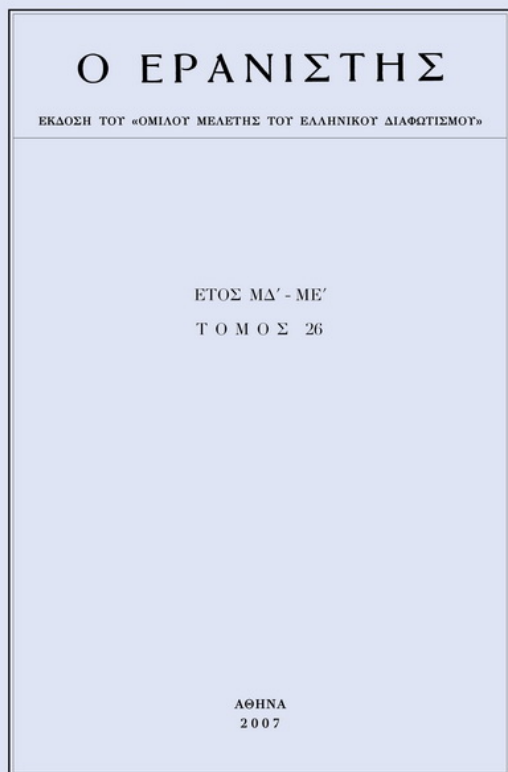


The Gleaner

Vol 26 (2008)



"Μελόδραμα" και πρώιμες μορφές γερμανικής Όπερας στη Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων (1820-1821)

Στέλλα Κουρμπανά

doi: [10.12681/er.68](https://doi.org/10.12681/er.68)

To cite this article:

Κουρμπανά Σ. (2008). "Μελόδραμα" και πρώιμες μορφές γερμανικής Όπερας στη Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων (1820-1821). *The Gleaner*, 26, 105–140. <https://doi.org/10.12681/er.68>

«ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ»
ΚΑΙ ΠΡΩΙΜΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗΣ ΟΠΕΡΑΣ
ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ
(1820-1821)

ΠΡΩΤΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΣΤΑΘΜΟ στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου την περίοδο του ελληνικού Διαφωτισμού αποτελεί η κυκλοφορία της δίτομης έκδοσης με έξι έργα του Μεταστάσιου μεταφρασμένα στα ελληνικά, που τυπώθηκε στη Βενετία το 1779.¹ Η έκδοση αυτή συνιστά σημείο τομής για τα εκδοτικά θεατρικά δεδομένα, καθώς εγκαινιάζει μία δυναμική στροφή προς το ευρωπαϊκό θέατρο, το οποίο την εποχή εκείνη θα περιοριστεί σε πλαίσιο αναγνωστικής πρόσληψης για το ελληνόφωνο κοινό. Την έκδοση αυτή (που δεν αποτελεί την πρώτη γνωριμία με τον Μεταστάσιο στα ελληνικά, καθώς προηγείται μία χειρόγραφη και μία, λανθάνουσα σήμερα, έντυπη έκδοση έργου του)² ακολουθούν πολλές άλλες, ενώ σύντομα το μεταφραστικό ρεπερτόριο θα εμπλουτιστεί και με έργα του λυρικού θεάτρου που δεν ανήκουν στον «καισαρικό» ποιητή.³ Δεν είναι τυχαίο ότι τα κείμενα που απαρτίζουν τη σημα-

1. Τραγωδία του Σινιόρ Άμπάτε Πέτρου Μεταστασίου, μεταφρασθείσαι εκ της ιταλικής διαλέκτου εις την ήμετέραν άπλην διάλεκτον, Ένετίησιν 1779, Παρά Δημητρίω Θεοδοσίω τῷ ἐξ Ἰωαννίνων. Η έκδοση αυτή περιέχει τα έξι έργα: τόμος Α': Άρταξέρξης, Άδριανός εν Συρία, Δημήτριος· τόμος Β': Η εὐσπλαχνία του Τίτου, Σιρόης, Κάτων εν Ἰτύκη. Ός προς την ταυτότητα του μεταφραστή, οι περισσότεροι μελετητές υποστηρίζουν ότι πρόκειται για τον Θωμά Ρόδιο.

2. Πρόκειται για τη λανθάνουσα έκδοση της Ζηνοβίας που τοποθετείται στα 1755 και τη χειρόγραφη μετάφραση του Άναγνωρισμού της Σεμιράμιδος του 1758 από τον Αντώνιο Σουγδουρή.

3. Χαρακτηριστική η περίπτωση του έργου Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας, που ο Έλληνας εκδότης Πολυζώης Λαμπανιζιώτης διαφήμιζε το 1794 ως προσεχώς εκδιδόμενο έργο του Μεταστάσιου, ενώ, όπως απέδειξε ο Δ. Σπάθης, είναι το λιμπρέτο *L'amor di figlio non conosciuto* (1715) του Domenico Lalli (1679-1741) —που ανέβηκε στη Βενετία σε μουσική του T. Albinoni— και πιθανόν να μην τοποθετήθηκε πλάι στο όνομα του Ἰταλίου ποιητή από άπλη παραδρομή αλλά να είχε εμπορική σκοπιμότητα. Βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσ-

ντική αυτή έκδοτική προσπάθεια είναι έργα του λυρικού θεάτρου. Βεβαίως ο Μεταστάσιος αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση λιμπρετίστα, καθώς η ἀρτιότητα των έργων που συνέθετε έδινε τή δυνατότητα και μη μουσικού ανεβάζματός τους (κάτι που συνέβαινε στον έλληνικό χώρο, στις παραδουνάβιες ήγεμονίες, αλλά και στην Ιταλία),⁴ ενώ στην ελληνική περίπτωση ή παρουσία του οφείλεται περισσότερο στο γεγονός ότι στα έργα του βρίσκουμε το συνδυασμό ιδεωδών που ταίριαζαν στα αίτηματα του Διαφωτισμού με τήν, ἀπαραίτητη για τήν προσέλευση του ενδιαφέροντος του ευρύτερου κοινού, αίσθηματολογία ή οποία όλοκλήρωνε τή συνταγή του επιτυχημένου έργου. Το γεγονός όμως ότι τα δράματα του Μεταστάσιου μεταφράζονταν στα ελληνικά ως άγνωστοί φορείς των ιδεών του Διαφωτισμού δεν καταργεί ούτε τή θεατρική ούτε τή μουσική τους ιδιότητα.

Στο πλαίσιο τής έκδοτικής πλημμυρίδας των έργων του Μεταστάσιου, ωστόσο, δεν επαναλήφθηκε κάποιο γεγονός τής σημασίας και του όγκου τής έκδοσης του 1779 (εκτός από μία επανέκδοσή της το 1806). Ένα ανάλογο έκδοτικό γεγονός θα λάβει χώρα μόνο λίγο πριν από τήν Έπανάσταση, όταν το 1820-1821 θα τυπωθούν στη Βιέννη σε ανώνυμη ελληνική μετάφραση δύο τόμοι με τίτλο Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων (Έν Βιέννη τής Αυστρίας, Έκ τής Τυπογραφίας Δ. Δαβιδοβίκη, Τόμος Α', 1820 και Τόμος Β', 1821). Η δίτομη αυτή έκδοση αποτελεί επίσης σημαντικό σταθμό για τήν ιστορία του ελληνικού θεάτρου, όχι μόνο επειδή κυκλοφόρησε τις παραμονές, κυριολεκτικά, του Αγώνα για τήν έθνική ανεξαρτησία —που από μία άποψη θεωρείται και το τελευταίο όριο του ελληνικού Διαφωτισμού— αλλά και επειδή με το σύνθετο περιεχόμενό της μάς μεταφέρει τήν αντίληψη για το θέατρο τής εποχής: ή συλλογή αυτή περιέχει δραματικά κείμενα που ανήκουν σε περισσότε-

σαλονίκη, University Studio Press, 1986, σ. 78-100, όπου σχολιάζεται ή ανέκδοτη τελικώς μετάφραση του έργου καθώς και ό σημαντικές διαμεσολαβητικές ρόλοι του Ιταλού δασκάλου των παιδιών του Αλέξανδρου Ύψηλάντη, Lionardo Panzini (1739-1807), στην έκδοση του συγκεκριμένου λιμπρέτου.

4. Βλ. Ρήγα Βελεστινλή, *Τά Όλύμπια, Μετάφραση του Λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου, Βιέννη 1797*, φιλολογική επιμέλεια Βάλτερ Ποϋχνερ, Αθήνα, "Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ούρανυ, 2000, σ. 20-21, όπου περιγράφεται ή απήχηση του δραματογράφου Μεταστάσιου σε όλη τή Βαλκανική Χερσόνησο τον 19ο αιώνα. Για τήν περίπτωση τής Ιταλίας, βλ. R. Giovagnoli, «Πρόλογος» στο G. Costetti, *Teatro italiano nel 1800*, Roma 1901, σ. 9.

ρα του ενός είδη και με εμφανείς τις επιρροές του λυρικού θεάτρου. Στόν πρώτο τόμο περιέχονται τὰ «θεατρικά ποιήματα»: 'Ο 'Αχιλλεύς ἐν Σκύρῳ, Δράμα τοῦ Μεταστασίου εἰς τρεῖς Πράξεις, 'Ο Φιλώτας, Τραγωδία ἥρωική εἰς μίαν Πράξιν, 'Ο Θεόφιλος, ἡ ἡ χαρὰ εἰς τὰ λοισθια, Δραμάτιον εἰς τέσσαρας σκηνάς καὶ 'Η 'Αριάδνη ἐν Νάξῳ, Μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς. 'Ενῶ ὁ δεύτερος τόμος ποὺ ἔως τώρα ἐθεωρεῖτο λανθάνων⁵ ἐμφανίζει τὰ ἐξῆς ἔργα στόν κατάλογο περιεχομένων: 'Η "Αλκυστις, Μελόδραμα Βειλάνδου εἰς πέντε Πράξεις, 'Η 'Εκλογὴ τοῦ 'Ηρακλέους, Δράμα λυρικόν τοῦ αὐτοῦ εἰς μίαν Πράξιν, 'Απόφασις τοῦ Μίδου, Μελόδραμα κωμικόν τοῦ αὐτοῦ εἰς μίαν Πράξιν, 'Αριστος ἡ ἡ ἀντευεργετηθεῖσα φιλοπατρία, Δράμα Φιλήμονος εἰς δώδεκα σκηνάς. 'Εκτὸς ἀπὸ τὴν ἑντονη παρουσία τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας στὴ θεματολογία τῶν ἔργων, δύσκολα θὰ περνοῦσαν ἀπαράτηρητοι καὶ οἱ μουσικοὶ χαρακτηρισμοὶ τῶν τίτλων τους.

Τὸ πρῶτο ἔργο τῆς συλλογῆς, ὁ 'Αχιλλεύς ἐν Σκύρῳ τοῦ Μεταστάσιου, ἡ ἐκδοσὴ τοῦ ὁποῦ ἀποτελεῖ ἀναδημοσίευση τῆς μετάφρασης ποὺ εἶχε ἐκδώσει στὴ Βιέννη τὸ 1794 ὁ Πολυζῶης Λαμπανιτζιώτης⁶ καὶ ἡ ὁποία ἦταν γνωστὴ στὸ ἐλληνόφωνο ἀναγνωστικὸ κοινὸ ἤδη ἀπὸ τὸ 1783, καθὼς κυκλοφοροῦσε σὲ χειρόγραφη μορφή στὶς παραδουναβίες ἡγεμονίες,⁷ εἶναι λιμπρέτο ὕπερας (παρότι ὁ μουσικός του χαρακτήρας δὲν δηλώνεται στὰ περιεχόμενα, ὅπως συμβαίνει μετὰ τὰ ἄλλα ἔργα, προφανῶς ἐπειδὴ ἀκολουθεῖται ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς πρώτης ἐκδόσεως:

5. Παρότι σχολιάζεται ἀπὸ τὸν Λέανδρο Βρανούση (βλ. Λέανδρος Βρανούσης (ἐπιμ.) 'Εφημερίδες, ἡ ἀρχαιότερη ἐλληνικὴ ἐφημερίδα ποὺ ἔχει διασωθεῖ, 'Αφοι Μαρκίδες Πούλιου, Βιέννη 1791-1797, ἐπανέκδοσις 'Αθήνα 1995, τ. 5, σ. 676), ὁ τόμος αὐτὸς ἐθεωρεῖτο λανθάνων ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία. Εὐχαριστῶ τὴν κ. Πόπη Πολέμη, γιὰ τὴ βοήθεια ἐντοπισμοῦ του, καὶ τὴν κ. Μαρία 'Ηλιοῦ γιὰ τὴ διάθεσιν τοῦ τόμου γιὰ μελέτη. Μὲ τὴν εὐκαιρία θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω καὶ τὸν κ. Δημήτρη Σπάθη γιὰ τὶς ὑποδείξεις του.

6. 'Αχιλλεύς ἐν Σκύρῳ, δράμα τοῦ 'Αββᾶ Μεταστασίου, Καίσαρικοῦ ποιητοῦ, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου εἰς τὴν ἡμετέραν ἀπλὴν φράσιν μετὰ στιχοιουργίας, νῦν πρῶτον Τύποις ἐκδοθεῖσα, δαπάνη καὶ ἐπιμελεῖα Πολυζῶη Λαμπανιτζιώτη τοῦ ἐξ 'Ιωαννίνων, 'Εκ τῆς ἐλληνικῆς Τυπογραφίας Γ. Βενδότη, 'Εν Βιέννῃ 'Αουστρίας 1794. 'Η ὀρθογραφία τῆς Σκύρου ἔχει ἀλλάξει ἀπὸ τὸ 1794 ὡς τὸ 1820.

7. Βλ. Σπάθης, ὁ.π., σ. 72. 'Ας σημειωθεῖ ἀκόμη ὅτι ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ αὐτὴ μετάφραση τὸ ἔργο τοῦ Μεταστάσιου μεταφράστηκε καὶ στὰ ρουμανικά τὸ 1797 ἀπὸ τὸν J. Slatineanu. Βλ. Λαδάς - Χατζηδῆμος, 'Ελληνικὴ Βιβλιογραφία, τόμος Β' (1791-1794), 'Αθήνα 1973, σ. 312.

«Δραῖμα»). Ἡ μετάφραση εἶναι ἔμμετρη γιὰ τὶς ἄριες καὶ τὰ χορωδιακὰ καὶ πεζὴ γιὰ τὰ ρετσιτατίβια, κάτι ποὺ ἰσχύει γιὰ ὅλα τὰ λυρικά ἔργα τῆς συλλογῆς, ἀλλὰ ποὺ ἀποτελοῦσε καὶ μία συνήθη πρακτικὴ γιὰ τὴ μετάφραση λιμπρέτων στὰ ἑλληνικά.⁸ Ἄν κάνουμε μία σύγκριση τοῦ ἑλληνικοῦ Ἀχιλλέα μὲ μία μετάφραση ποὺ ἔγινε στὰ γαλλικά καὶ τυπώθηκε στὴν Πετρούπολη τὸ 1778, μὲ ἀφορμὴ τὴν πρεμιέρα τῆς ὄπερας σὲ μουσικὴ τοῦ Giovanni Paisiello, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι στὴν ἔκδοση αὐτῇ, ποὺ εἶναι διγλωσση μὲ τὸ ἰταλικὸ καὶ τὸ γαλλικὸ κείμενο ἀντικριστά, τὰ σημεῖα ὅπου ὑπάρχουν οἱ ἄριες καὶ τὰ χορωδιακὰ (ποὺ στὴν ἑλληνικὴ μετάφραση εἶναι ἔμμετρα) στὴ γαλλικὴ γλώσσα παραμένουν σὲ πεζό, ἀλλὰ τυπώνονται μὲ πλάγια στοιχεῖα καὶ ξεχωρίζουν ὀπτικῶς. Βεβαίως ἡ γαλλικὴ μετάφραση θὰ ἔγινε γιὰ λόγους κατανόησης τοῦ ἔργου ποὺ θὰ ἀνέβαινε στὰ ἰταλικά, καὶ ἡ πλάγια γραφὴ τῶν ἀριῶν θὰ ἔγινε γιὰ πρακτικὸς λόγους ἐντοπισμοῦ τους, ἀλλὰ καὶ ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση σὲ ἀναγνωστικὸ κοινὸ ἀπευθυνόταν, δὲν εἶχε ἀξιώσεις παραστάσεως, ἂν καὶ δὲν μπορούμε νὰ ἀποκλείσουμε τὸ ἐνδεχόμενον οἱ ἄριες νὰ μεταφράστηκαν μὲ τρόπο ποὺ νὰ μπορούν νὰ τραγουδηθοῦν στὴ μουσικὴ κάποιου ἀπὸ τοὺς συνθέτες ποὺ μελοποίησαν τὸ λιμπρέτο (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Paisiello μπορούμε νὰ ἀναφέρουμε τοὺς Jomelli, Anfossi, Caldara, Hasse, κ.ἄ.).

Τὸ δεῦτερο ἔργο, ὁ *Φιλώτας*, ἀποτελεῖ μετάφραση τοῦ ὁμώνυμου θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)⁹ καὶ σύμφωνα μὲ τὸν Βρανούσης εἶναι ἐπανεκδοσὴ τῆς πρώτης ἔκδοσης τοῦ ἔργου ποὺ ἔγινε τὸ 1796 ἢ 1797.¹⁰ Ἐχουμε λοιπὸν καὶ πάλι τὴν ἐνταξὴ ἐνὸς ἡδὴ τυπωμένου ἔργου στὴν ἔκδοση αὐτὴ μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὸ τέλος τῆς συγκεκριμένης ἔκδοσης ὑπάρχει ἡ «Προσθήκη δύο τραγωιδιῶν, τὰ ὁποῖα

8. Μὲ ἐξάιρεση τὴ δίτομη ἔκδοση τοῦ 1779 μὲ τὰ ἔξι ἔργα τοῦ Μεταστάσιου ποὺ μεταφέρονται στὰ ἑλληνικά σὲ πεζὸ καὶ τὴ μετάφραση τῶν *Ὀλυμπίων* τοῦ Μεταστάσιου ἀπὸ τὸν Ρήγα Βελεστινλή (Βιέννη 1797) ποὺ εἶναι ὅλη ἔμμετρη, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ συνθεστερὴ μεταφραστικὴ πρακτικὴ ἀκολουθοῦσε τὴν ἐναλλαγὴ ἔμμετρου καὶ πεζοῦ λόγου.

9. Τὴν ταύτιση κάνει πρῶτος ὁ Βελουδῆς (Georg Veloudis, *Germanograecia, Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur, 1750-1944*, Amsterdam 1983, σ. 114) καὶ ἐπιβεβαιώνει ὁ Βρανούσης (Βρανούσης, ὁ.π., σ. 670).

10. Βρανούσης, ὁ.π., σ. 670. Ἡ πρώτη ἔκδοση τοῦ ἔργου τοποθετεῖται στὰ τέλη τοῦ 1796 ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 1797, καθὼς ὁ τόμος κυκλοφόρησε χωρὶς χρονολογία: *Φιλώτας, τραγωδία ἡρωικὴ εἰς μίαν πράξιν, ἥτοι μονόδραμος*, Βιέννη παρὰ Μαρκίδ.-Πούλιου (βλ. Λαδὰς - Χατζηδῆμος, ὁ.π., τόμος Γ' (1796-1799), σ. 45). Καὶ τοῦ *Φιλώτα* ἡ ὀρθογραφία ἔχει ἀλλάξει στὸ διάστημα 1796/1797-1820.

φαίνεται να αναφέρονται εις ταύτην τὴν ἡρωϊκὴν τραγωδίαν», ἀπὸ τὰ ὅποια τὸ ἓνα ὀνομάζεται «Ἐπινίκιον» καὶ ἔχει τὸ χαρακτηριστὴρ χορωδιακοῦ (παρότι τὸ ἔργο δὲν ἔχει χορὸ) καὶ τὸ ἄλλο προορίζεται γιὰ τὸν Παρμενίωνα, «κατὰ τὴν μελωδίαν: nel cor non mi più sento». Ἡ «μελωδία» αὐτὴ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη, καὶ περιώνυμη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ἄρια τῆς ὕπερας τοῦ Giovanni Paisiello (1740-1816) *La Molinara, ossia L'amor contrastato*, σὲ λιμπρέτο τοῦ Giuseppe Palomba (c. 1765-1825), ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε στὴ Νάπολη τὸ 1788. Ἡ συγκεκριμένη ἄρια, ποὺ ἐνέπνευσε πολλοὺς συνθέτες, μετὰξὺ τῶν ὁποίων καὶ τοὺς Beethoven¹¹ καὶ Paganini,¹² μεταφέρθηκε στὰ ἑλληνικὰ κατὰ τρόπο ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ τραγουδηθεῖ στὴ μελωδία τοῦ Paisiello, αὐτὸ ἄλλωστε σημαίνει καὶ ἡ φράση «κατὰ τὴν μελωδίαν». Μάλιστα, στὴν πραγματικότητα, ὅχι ἀπλῶς δὲν πρόκειται γιὰ «πιστὴ μετάφραση τῶν ἰταλικῶν» στίχων,¹³ ἀλλὰ τὸ διανοητικὸ περιεχόμενον τοῦ ποιήματος δὲν ἔχει καμία σχέση μετὰ τὴν κωμικὴ ὄπερα τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτη. Εἶναι μᾶλλον πιθανότερο ὅτι «Ἕλληνας μεταφραστὴς νὰ ἐντόπισε δύο ποιήματα τῶν ὁποίων τὸ περιεχόμενον ἦταν σχετικὸ μετὰ τὸν Φιλῶτα (καθὼς τὸ ἑλληνικὸ κείμενον δὲν ἀκολουθεῖ οὔτε νοηματικὰ οὔτε καὶ ποιητικὰ τὸ ἰταλικὸ πρωτότυπον, τὸ μόνον στοιχεῖον ποὺ συνδέει τὸ ἑλληνικὸ κείμενον μετὰ τοὺς ἰταλικοὺς στίχους εἶναι ἡ μουσικὴ)¹⁴ καὶ νὰ τὰ πρόσθεσε στὸ τέλος, ἢ ἀκόμη δὲν ἀποκλείεται νὰ πρόκειται καὶ γιὰ πρωτογενὴ ποιητικὴ δημιουργία· ἡ διάδοσις τῆς ἄριας

11. Ἐγραψε ἔξι παραλλαγές πάνω στὴν ἄρια («Mich fließen alle Freuden», 1796), πιθανὸν ὕστερα ἀπὸ παρακολούθησιν τοῦ ἔργου στὴ Βιέννη τὸ 1795.

12. Παραλλαγές γιὰ σόλο βιολὶ σὲ σὺλ μείζονα.

13. Βρανούσης, ὁ.π., σ. 664.

14. Παραθέτουμε τὸ ἰταλικὸ καὶ ἑλληνικὸ κείμενον ἀντικριστὰ (τὸ ἑλληνικὸ ὅπως ἀκριβῶς τυπώνεται στὴν ἐκδόσιν): δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ τὰ συσχετίσει κανεὶς χωρὶς τὴ βοήθεια τῆς μουσικῆς:

«Nel cor più non mi sento
Brillar la gioventù
Cagion del mio tormento,
amor, sei colpa tu.
Mi stuzzichi, mi mastichi,
mi pungichi, mi pizzichi;
che cosa è questo ahimè?
Pietà, pietà, pietà!
Amore è un certo che,
che disparar mi fa!»

«Ἡγεμὼν τί μετεβλήθης, φλογίσθης διὰ τί;
Πόθεν αὐτὴ ἢ φλόγα, εἰπέ μοι διὰ τί;
Σὺ στρέφου ἀνησυχῶς.
Φλογίζου ἀμειλίχως.
Τ' ἔπαθες ἡγεμὼν! Θᾶρρος! Θᾶρρος! Θᾶρρος!
Παιγνίδια ἔναι τῆς τύχης αὐτὰ ποὺ πάσχομεν.»

αὐτῆς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ποὺ καθίσταται φανερὴ καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἑλληνας συγγραφέας σημειώνει μόνο τὸν τίτλο τῆς, χωρὶς νὰ κατονομάζει τὸ συνθέτη ποὺ τὴν ἀνέδειξε (θεωρώντας το πιθανὸν περιττό, ὡς αὐτονόητο), θὰ πρέπει νὰ ἀποτελέσει καὶ τὸ λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο ἐπιλέχθηκε ὡς προσθήκη. Τὸ ἐγχείρημα αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν ἀπαρχὴ μιᾶς πρακτικῆς ποὺ κυριάρχησε στὸν ἐλληνικὸ 19ο αἰώνα καὶ ποὺ ἀφορᾷ τίς μεταφράσεις («κατὰ τὴν μελωδίαν»), ἡ ἀκόμη συνηθέστερα, τὴ συγγραφὴ ποιημάτων ἀπὸ Ἑλληνες ποιητές, περισσότερο ἢ λιγότερο γνωστούς, πάνω σὲ γνωστὲς μελωδίες ἀπὸ ὅπου.¹⁵

Δὲν μποροῦμε νὰ κάνουμε ἀσφαλεῖς ὑποθέσεις γιὰ τὸ ποιὸς ἦταν ἐκεῖνος ποὺ ἔκανε τίς προσθήκες στὸ ἔργο τοῦ Lessing. Ἄν ἡ μετάφραση τοῦ Φιλῶτα δὲν ἀποτελοῦσε ἀναδημοσίευση παλαιότερης ἐλληνικῆς ἔκδοσης, θὰ μπορούσαμε νὰ εἰκάσουμε ὅτι ὁ Ἑλληνας μεταφραστὴς ἀκολούθησε κάποια γερμανικὴ ἔκδοση στὴν ὁποία ὑπῆρχε ἡ προσθήκη τῶν δύο αὐτῶν «τραγωδιῶν» δεδομένου ὅμως ὅτι τὸ ἐλληνικὸ κείμενο τῆς ἔκδοσης τοῦ 1820 ἀκολουθεῖ ἐκεῖνο τοῦ 1796/1797 ποὺ δὲν εἶχε τέτοια προσθήκη καὶ ἐλλείπει ἄλλων στοιχείων γιὰ τὸ μεταφραστὴ καὶ τὸν ἐκδότη τῆς δίτομης ἔκδοσης (ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ τὸ ἴδιο πρόσωπο), καθὼς ἡ ἔκδοση τοῦ 1820-1821 δὲν συνοδεύεται ἀπὸ κανένα προλογικὸ ἢ ἐπιλογικὸ κείμενο, εἶναι πιθανότερο ὑπεύθυνος γιὰ τὴ συγκεκριμένη προσθήκη τῶν δύο «τραγωδιῶν» νὰ εἶναι ὁ ἀνώνυμος ἐκδότης (ἴσως καὶ μεταφραστὴς ἔργου ἢ ἔργων) ποὺ κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ἐκδοτικὴ αὐτὴ ἀπόπειρα. Μάλιστα ὁ Λέανδρος Βρανούσης δὲν ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενο νὰ πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο μεταφραστὴ ποὺ εἶχε γνωρίσει στὸ ἐλληνικὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ τὰ δύο αὐτὰ ἔργα πρὶν ἀπὸ εἴκοσι πέντε χρόνια καὶ ποὺ ἀποφάσισε νὰ ἐπαναλάβει τὴν ἔκδοσή τους ἐμπλουτίζοντάς τα.¹⁶ Ἡ τολμηρὴ αὐτὴ ιδέα τοῦ Βρανούσης δὲν μᾶς φαίνεται πολὺ πιθανή (τουλάχιστον γιὰ τὴν περίπτωσή τοῦ ἔργου τοῦ Μεταστάσιου μᾶλλον θὰ πρέπει νὰ ἀποκλειστεῖ, ἐφόσον ὁ Ἀχιλλεύς, ὅπως εἴπαμε, κυ-

15. Τὸ γεγονός ποὺ σχολιάζει καὶ ὁ Βρανούσης (βλ. Βρανούσης, ὁ.π., σ. 667) εἶχε ἤδη ἐπισημανθεῖ τὸ 1890 ἀπὸ τὴν Ἀθηνὰ Σερμεῆτη («Τὸ μελόδραμα ἐν Ἑλλάδι», *Παρνασσός* 13 (1890), 85-100, εἰδικότερα 90). Ἐκτὸς ἀπὸ τίς συλλογὲς τοῦ Α. Ρ. Παγκαβῆ (*Μουσικὴ Ἀνθοδέσμη*, Ἀθήνα, χ.χ.) καὶ τοῦ Α. Σιγάλα (*Συλλογὴ ἔθνικων ἀσμάτων*, Ἀθήνα 1880), καὶ ἀπὸ τὸν Α. Ζωηρὸ ποὺ ἀναφέρει ὁ Βρανούσης, θὰ προσθέταμε ἀκόμη καὶ τοὺς Νικόλαο Α. Σοῦτσο, Ἰωάννη Ι. Σκυλίτση, Τιμολέοντα Ἀμπελά, Π. Κ. Ἀποστολίδη, κ.ἄ.

16. Βλ. Βρανούσης, ὁ.π., σ. 679.

κλοφοροῦσε ἐπὶ μία δεκαετία πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκδοσή του σὲ χειρόγραφη μορφή) καὶ δεδομένου ὅτι πρόκειται γιὰ δύο ἔργα ποὺ μεταφράστηκαν ἀπὸ διαφορετικὴ γλῶσσα, εἶναι πιθανότερο νὰ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικούς μεταφραστές. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ ἀποκλείσουμε τὸ ἐνδεχόμενο ὁ ἐκδότης καὶ πιθανὸς μεταφραστὴς τοῦ 1820 νὰ εἶναι ὁ πρῶτος μεταφραστὴς τοῦ *Φιλώτα* τοῦ 1796/1797, ὁ ὁποῖος ἴσως στὴν ἐπανεκδόση τῆς μετάφρασής του νὰ ἀποφάσισε νὰ προσθέσει τὶς δύο αὐτὲς ἄριες, ποὺ ἴσως νὰ ὑπῆρχαν στὴ γερμανικὴ ἔκδοση ἀπὸ τὴν ὁποία μετέφρασε τὸ ἔργο τοῦ Lessing. Μᾶς φαίνεται ὅμως πιθανότερο ὁ ἐκδότης τοῦ 1820-1821 νὰ χρησιμοποίησε δύο ὑπάρχουσες μεταφράσεις ποὺ εἶχαν γίνεи ἀπὸ ἄλλους μεταφραστές γιὰ νὰ συμπληρώσει τὴ δραματικὴ αὐτὴ ἀνθολογία του καὶ στὴ συνέχεια νὰ ἔκανε τὶς προσθετικὲς τῶν δύο τραγουδιῶν. Ἡ ἀποψη τοῦ Βρανούσης ὅτι ὁ μεταφραστὴς καὶ τῶν ὀκτῶ ἔργων (ἢ τῶν ἑξι, ἂν τὰ δύο πρῶτα ἀνήκουν σὲ ἄλλους μεταφραστές) θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ ὁ ἐκδότης τους, ἐπειδὴ, στὴν ἀντίθετη περίπτωση ὁ τελευταῖος θὰ κατονόμαζε ἢ θὰ εὐχαριστοῦσε τὸν μεταφραστὴ, ὅπως συνέβαινε σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις,¹⁷ μοιάζει εὐλογη, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ.

Μὲ ἐξαίρεση τὰ δύο αὐτὰ ἔργα ποὺ ἀποτελοῦν ἐπανεκδόση παλαιότερων μεταφράσεων, τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τοῦ πρῶτου τόμου ἐμφανίζονται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἑλληνικὴ γλῶσσα. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀταύτιστο, ἀκόμη, καὶ ἀγνώστου πατρότητος *Θεόφιλο*, ἓνα δραματικὸ ἔργο χωρὶς ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον, ἡ ἐπιλογή τοῦ ὁποίου θὰ πρέπει νὰ ὑπαγορευτήκε, κυρίως, ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ τοῦ θέμα, καὶ τὴν *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ*, ἔργο ποὺ ὀρθῶς ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Βελουδῆ¹⁸ στὸν Johann Christian Brandes (1735-1799), ἂν καὶ ἡ σημασία του δὲν ὀφείλεται τόσο στὸ δημιουργὸ τοῦ θεατρικοῦ κειμένου ὅσο στὸ συνθέτη ποὺ τὸ ἀνέδειξε, καὶ στὴν ἐπακόλουθη θέση ποὺ τὸ ἔργο κατέλαβε στὴν ἱστορία τοῦ γερμανικοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Ὁ συνθέτης αὐτὸς εἶναι ὁ Βοημὸς Georg (Anton) [Jiri Antonin] Benda (1722-1795), μέλος τῆς μεγάλης μουσικῆς οἰκογένειας τῶν Benda, ὁ ὁποῖος ἔμεινε γνωστὸς στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς χάρις στὴ μελοποίησή αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ ἔργου.

Ἡ ἑλληνικὴ ἔκδοση τῆς *Ἀριάδνης* ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ γερμανικὸ πρωτότυπο *Ariadne auf Naxos*, *Duodrama*, μὲ ἐξαίρεση τὴ μετάφραση τοῦ ὅρου *Duodrama* ποὺ γίνεται «Μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς» (ὅρος

17. Βλ. Βρανούσης, ὁ.π.

18. Βλ. Veloudis, ὁ.π., σ. 114-115.

πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ὑπότιτλο, ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴν «Ὑπόθεση» τοῦ ἔργου)· πιθανὸν ἢ προσθήκη «εἰς δύο σκηνάς» νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὸν ἀριθμὸ «δύο» πού ὑπάρχει στὸν ὅρο Duodrama, καθὼς ὁ ὅρος δρᾶμα τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σήμαινε καὶ πράξη τοῦ ἔργου. Ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ μεταφραστὴς, ἢ ἐκδότης, ἀποφασίζει νὰ προσθέσει καὶ ἐδῶ «μέλη τινά, τὰ ὅποια φαίνονται νὰ μὴν εἶναι τόσον ἄχρηστα, ἀλλὰ μᾶλλον ἀρμόδια εἰς τὸ προκείμενον»,¹⁹ πού δὲν ὑπάρχουν στὶς γερμανικὲς ἐκδόσεις τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα τὲς ὁποῖες μπόρεσα νὰ ἐντοπίσω στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βιέννης.²⁰ Τὰ «μέλη» αὐτὰ εἶναι γραμμένα σὲ στίχο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο πού εἶναι κατὰ τὸ μέγιστο μέρος σὲ πεζό, μὲ ἐξάφραση κάποια ἔμμετρα σημεῖα πού πιθανὸν νὰ τραγουδοῦνταν: π.χ. ὁ ρόλος τῆς Ὁρειάδος εἶναι γραμμένος ὅλος ἔμμετρα, γεγονὸς πού θὰ μπορούσε νὰ σημαίνει καὶ τὴ μουσικὴ ἐκφορὰ του, ἂν καὶ στὴν ἐκδοσὴ τῆς παρτιτούρας τοῦ ἔργου δὲν ὑπάρχει σχετικὴ ἐνδειξη.²¹ Οἱ προσθήκες αὐτὲς εἶναι δέκα καὶ ἀποτελοῦνται ἀπὸ 2 χορωδιακὰ (πού τραγουδοῦν οἱ Ἕλληνες) καὶ 9 ἄριες (3 ὁ Θησέας, 3 ἢ Ἀριάδνη, 1 ἢ Ὁρειάς) καὶ μία ἄρια ἐνὸς προσώπου πού δὲν ὑπάρχει ὡς σκηνικὸ πρόσωπο, τοῦ Ἑρώτα, καὶ τοῦ ὁποίου ἡ παρεμβολὴ φαίνεται νὰ σχολιάζει ἐξωκειμενικὰ τὸ ἔργο.²² Τὸ πρόσωπο τοῦ Ἑρώτα συχνὰ ἐνεῖχε τὸ ρόλο ἐνὸς ἀνώτερου κριτῆ ἢ σχολιαστῆ τῶν τεκταινομένων στὸ θέατρο καὶ τὴν ὕπερα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ, ὅποτε ἡ ἐν λόγω προσθήκη θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ κατὰλοιπο μιᾶς μακρᾶς δραματολογικῆς παράδοσης, ἀλλὰ στὴ συγκεκριμένη περίπτωσι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μία ἐξῶθεν

19. Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων, τόμος Α', Ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Δ. Δαβιδοβίχ, 1820, σ. 200.

20. *Ariadne auf Naxos, ein Duodrama mit musikalischen Accompaniment des Kapelldirector Benda, Frankfurt und Leipzig 1780· Ariadne auf Naxos, ein Duodrama von Herrn Brandes. Die Musik ist von Herrn Georg Benda, Älsen 1791· Ariadne auf Naxos, ein Duodrama. Die Musik von Benda, Wien 1810.*

21. Βλ. Georg Benda, *Arianna auf Naxos, Melodramma, Musica Antiqua Bohemica, Praha, Editio Supraphon, 1984, seria II, N. 10.*

22. Ὑστερα ἀπὸ τὰ λόγια τῆς Ἀριάδνης: «Ποιὰ δύναστεία, ποιὰ ἀναντίρρητος μαγικὴ δύναμις μὲ ἐμποδίζει;», ὑπάρχει ὁ δείκτης γιὰ τὴν ἄρια τοῦ Ἑρώτα: «Τοῦτα πού λέγ' ὅλα νουθεσία / Εἶναι σ' ταῖς νέαις ταῖς τρυφεραῖς. / Ἄς ἐνθυμοῦνται τὴν δυστυχία / Τῆς Ἀριάδνης αἱ σοβαραῖς. / Κι ἄς λάβουν μέτρα καὶ νουθεσίαν / Ἀπ' ἐνα παιδάκι ὡσάν ἐμέ. / Νὰ μὴ μωραίνον μ' ἀπελπισίαν / Ἀπ' τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς ἐμέ». Βλ. Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων, τ. Α', β.π., σ. 208 καὶ 223 ἀντιστοίχως.

παρέμβαση, που δὲν ἀνήκει στὸ συγγραφέα, ἀλλὰ σὲ κάποιο ξένο χέρι. Εἶναι θεμιτὸ νὰ θεωρήσουμε πιθανότερο τὴν προσθήκη αὐτὴ νὰ τὴν ἔκανε ὁ Ἑλληνας μεταφραστὴς, δεδομένου ὅτι κάτι ἀνάλογο συνέβη καὶ μετὸν Φιλώτα. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως ὁ μεταφραστὴς νὰ ἀκολούθησε κάποια ἔκδοση τοῦ ἔργου ποὺ δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ, στὴν ὁποία νὰ ὑπῆρχαν οἱ προστεθεῖσες ἄριες, πιθανὸν ὡς συμπλήρωμα σὲ παράσταση.

Ὁ δεῦτερος τόμος, τοῦ 1821, τοῦ ὁποίου ἡ τύχη ἔως τώρα ἀγνοοῦνταν, καθὼς ἀπουσίαζε ἀπὸ τὶς βιβλιογραφίες,²³ πιθανὸν νὰ ὀφείλει τὴ διάσωσή του στὸν Λέανδρο Βρανούση, ὁ ὁποῖος φαίνεται νὰ εἶναι ὁ μόνος ποὺ τὸν εἶχε δεῖ καὶ σχολιάσει. Ὁ τόμος αὐτὸς περιέχει τρία ἔργα τοῦ ἴδιου συγγραφέα καὶ μάλιστα μετὰ καθαρὰ μουσικὸ περιεχόμενο: Ἄλκηστις, Μελόδραμα, Ἡ Ἑκλογή τοῦ Ἡρακλέους, Δρᾶμα λυρικόν, Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου, Μελόδραμα κωμικόν — καὶ τὰ τρία τοῦ Βειλάνδου, δηλαδή τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα Christian Martin Wieland (1733-1813) — καὶ τὸ Ἄριστος, ἡ ἡ ἀντενεργετηθεῖσα φιλοπατρία τοῦ Φιλήμονος. Γιὰ τὸν Ἄριστο καὶ τὸ συγγραφέα του δὲν καταφέραμε νὰ συγκεντρώσουμε ἐπαρκῆ στοιχεῖα ἔτσι ὥστε νὰ ἐντοπίσουμε τό, πιθανότατα, γερμανικὸ πρωτότυπο.²⁴ Τὸ πεζὸ κείμενο, ποὺ διανθίζεται μετὰ ἕναν ἐκτενὴ ἔμμετρο μονόλογο τοῦ Ἄριστου (πιθανὸν ἄρια), ἔχει ἔντονο πατριωτικὸ περιεχό-

23. Ἡ πρώτη καταγραφή τῆς ἔκδοσης ἀπὸ τὴ Βιβλιογραφία Γκίνη – Μέζα (ΓΜ10142*) ἀναφέρει μόνον τὸν Α' τόμο, καθὼς καὶ ἡ βιβλιογραφικὴ ἀναφορὰ τοῦ Φίλιππου Ἡλιού («Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863. Προσθήκες καὶ συμπληρώσεις», Ὁ Ἑραριστὴς 13 (1976), 107), ὅπου ἐπισημαίνεται καὶ ἡ αὐτοψία τοῦ πρώτου αὐτοῦ τόμου. Γιὰ τὸν δεῦτερο τόμο, ὁ Ἡλιὸς σὲ μεταγενέστερο κείμενό του σημειώνει ὅτι λαμβάνει καὶ παραθέτει μονάχα τὰ περιεχόμενά του ἀπὸ κάποια εἰδηση τοῦ τυπογραφείου Δαβιδοβίκη τοῦ 1822 (βλ. Φίλιππος Ἡλιού, «Νέες προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863», Τετράδια Ἑργασίας 10, Ἀθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1988, σ. 432· μάλιστα ὁ Ἡλιὸς τοποθετεῖ τὴν ἔκδοση καὶ τοῦ Β' τόμου τὸ 1820). Ἐτσι περνάει ὁ τόμος καὶ στὴν πρόσφατη βιβλιογραφία τοῦ Κ. Γ. Κασίνη (Βιβλιογραφία τῶν ἑλληνικῶν μεταφράσεων τῆς ξένης λογοτεχνίας ΙΘ'-ΙΚ' αἰ. Αὐτοτελεῖς ἔκδόσεις, Τόμος Α' 1801-1900, Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς διδασκίαν ὠφελίμων βιβλίων, 2006, σ. 52).

24. Ἡ ὑπόθεση ποὺ κάνει ὁ Βελουδῆς (Veloudis, ὁ.π., σ. 555) γνωρίζοντας μόνον τὸν τίτλο τοῦ ἔργου, ὅτι δηλαδὴ πιθανὸν νὰ εἶναι καὶ αὐτὸ ἔργο τοῦ Wieland, τὸ *Athenion, gennant Aristion* (1781), δὲν εὐσταθεῖ, καθὼς ἡ ἔκδοση τοῦ 1821 ἀποδίδει τὸ ἔργο σὲ κάποιον Φιλήμονα. Ὁ τελευταῖος δὲν ταυτίζεται μετὰ τὸν ὁμώνυμο κωμωδιογράφου τῆς ἐποχῆς τοῦ Μενάνδρου, καὶ καλλιτεχνικὸ του ἀντίπαλο, καθὼς μιὰ τέτοια ἐπιλογή δὲν δικαιολογεῖται γιὰ τὴν ἔκδοση αὐτή, ἀλλὰ οὔτε καὶ τὸ ἔργο Ἄριστος ἔχει καμιά σχέση μετὰ τὴ νέα κωμωδία ποὺ καλλιέργησε ὁ Φιλήμων.

μενο, πού δὲν θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἄσχετο μὲ τὶς ἀπελευθερωτικὲς ἀναζητήσεις τῶν Ἑλλήνων τὶς παραμονὲς τῆς Ἐπανάστασης. Ἡ χρονικὴ στιγμή τῆς ἐκδόσεως τῶν δύο τόμων, ἄλλωστε, μοιάζει νὰ ἐρμηνεύει τὸ ἀποκλειστικῶς ἐλληνικοῦ ἐνδιαφέροντος περιεχόμενο τῶν ὀκτῶ ἔργων.

Τὰ ἄλλα τρία ἔργα τοῦ τόμου εἶναι λιμπρέτα τοῦ Wieland. Ἡ Ἀλκυστις καὶ Ἡ ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους εἶναι δύο ἔργα πού μεταφράστηκαν μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα πού χαρακτηρίζει καὶ τὰ δύο λυρικά ἔργα τοῦ πρώτου τόμου, δηλαδὴ μὲ ἐναλλαγὴ ἔμμετρου καὶ πεζοῦ λόγου. Ἡ ὑπόθεση τῆς Ἀλκυστις εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη, ἐνῶ ἡ ἀλληγορικὴ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους δραματοποιεῖ τὴν ἀμφιταλάντευση τοῦ Ἡρακλῆ σὲ νεαρὴ ἡλικία μεταξὺ τῆς Ἀρετῆς καὶ τῆς Κακίας ἢ (ἡδονικῆς Ἀργίας). Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ τρίτο ἔργο τοῦ Wieland, τὸ μόνο κωμικὸ ἔργο ὅλης τῆς συλλογῆς, Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου. Ὁ ἰδιάζων χαρακτήρας τοῦ συγκεκριμένου ἔργου δὲν ἔγκειται τόσο στὸ μὴ σοβαρὸ περιεχόμενό του, ὅσο στὸ γεγονός ὅτι εἶναι ἀρκετὰ τολμηρό, κάτι πού ἐκδηλώνεται καὶ λεκτικῶς,²⁵ καὶ πού δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ εὐθύνεται ἐν μέρει καὶ γιὰ τὴν ἔως πρότινος ἐξαφάνιση τοῦ τόμου. Ἡ ἀπόφαση τοῦ βασιλιᾶ Μίδα, δηλαδὴ ἡ προτίμησή του γιὰ τὸ τραγούδι τοῦ Πανὸς ἔναντι ἐκείνου τοῦ Ἀπόλλωνα, πού ἀποτελεῖ καὶ τὸ θέμα τοῦ ἔργου, δίνει τὴν ἀφορμὴ γιὰ πολλὰς μουσικὰς ἐπιδόσεις τῶν πρωταγωνιστῶν καί, βεβαίως, τὸν ἐν λόγῳ ἐπὶ σκηνῆς διαγωνισμὸ τραγουδιοῦ Ἀπόλλωνα-Πανός. Τὸ ἔργο δὲν στερεῖται μνηυμάτων, ἔστω καὶ στὸ πλαίσιο τῆς σατιρικῆς διάθεσης τοῦ συγγραφέα, ἔτσι ὅταν τὸ κοινὸ ἐκφράζει τὴ δυσαρέσκειά του γιὰ τὸ τραγούδι τοῦ βασιλιᾶ (ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ νὰ μιμηθεῖ τὸν Πάνα), ὁ Wieland ἀποφάνεται, διὰ στόματος Μίδα: «Εἶναι δυνατόν; Ὅμως τί λογῆς ἄνθρωποι εἶναι αὐτοὶ οἷτινες δὲν ἀγαποῦν νὰ ἀκούσωσι μὲ τὰ ὦτά των τὴν μουσικὴν, μῆτε ἔχουν καρδίαν εἰς τὸ κορμὶ των».²⁶

Ἡ συνύπαρξη τριῶν ἔργων τοῦ ἴδιου συγγραφέα στὸν τόμο αὐτὸ ὀδηγεῖ στὴ σκέψη πὼς ὁ Ἑλληνας μεταφραστὴς ἀκολούθησε κάποια ἀνά-

25. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὴν περιγραφὴ τοῦ φιλοῦ ἀπὸ τὸν Σάτυρο: «ἐν μικρὸν φίλημα δίδεται πολὺ ὀγλίγορα, διότι μόλις σφίγγω τὰ χεῖλη νὰ τὸ γλείψω μὲ τὸ ρούφηγμα, μόλις πιστεύω νὰ τὸ ἀπολάσω καὶ εὐθὺς φεύγει» (βλ. Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων, τ. Β', ὁ.π., σ. 120) καὶ τὴν λέξιν «πόρνη» (Πάνα: «Πιστεύω ὅτι τοῦτη ἡ πόρνη θέλει νὰ μᾶς πηράξῃ», σ. 131).

26. Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων, τ. Β', ὁ.π., σ. 141.

λογη γερμανική έκδοση. Μπορούμε να υποστηρίξουμε με ασφάλεια ότι ή έκδοση αυτή είναι ο 26ος τόμος των *Απάντων* του Wieland (Λειψία 1796), όπου δημοσιεύονται τέσσερα λιμπρέτα του Γερμανού συγγραφέα: *Alceste*, *Singspiel*, *Rosamunde*, *Singspiel*, *Die Wahl des Herkules*, *lyrisches Drama* και *Das Urtheil des Midas*, *komisches Singspiel* με εξαίρεση τη *Ροζαμούνδη*, που θα πρέπει να παραλείφθηκε λόγω του ιστορικού και όχι αρχαιοελληνικού περιεχομένου της, τα υπόλοιπα τρία έργα μεταφέρονται στην ελληνική έκδοση με την ίδια σειρά και τους αντίστοιχους χαρακτηρισμούς: *Ἡ Ἀλκυστις*, *Μελόδραμα*, *Ἡ Ἐκλογή* του *Ἡρακλέους*, *Δράμα λυρικό*, *Ἡ Ἀπόφασις* του *Μίδου*, *Μελόδραμα κωμικό*· ενδιαφέρον έχει πώς ή ελληνική μετάφραση παραμένει πιστή στὸν ἀκριβή διαχωρισμὸ τῶν εἰδῶν, κάτι πού δὲν συμβαίνει καθόλου στὰ γενικά καὶ μουσικά λεξικά πού μιλοῦν γιὰ τὸν Wieland.²⁷

Ἡ συγκέντρωση τῶν παραπάνω ἔργων στοὺς δύο αὐτοὺς τόμους μπορεῖ, με εξαίρεση τὰ τρία ἔργα τοῦ Wieland, νὰ φαίνεται κάπως ἀσυνδετῇ. Στὴν πραγματικότητα ὅμως οἱ ἐπιλογές τοῦ Ἑλλήνα ἐκδότη/μεταφραστῇ δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖες, ὅπως δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τυχαῖος καὶ ὁ ἐπεμβατικός του ρόλος στὴν τελικὴ μορφή τῶν ἔργων (εἶναι, πιστεύουμε, θεμιτὸ νὰ τοῦ ἀποδίδουμε, ἔστω με κάποιες ἐπιφυλάξεις, τὴν εὐθύνη τῶν προσθηκῶν). Ἡ σημασία τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ (τουλάχιστον τῶν ἑξὶ ταυτισμένων ἔργων) εἶναι ξεχωριστὴ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς γερμανικῆς δραματογραφίας τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰώνα, γιὰ τὴ δημιουργία τῆς γερμανικῆς ὀπερας ἀλλὰ καὶ τῆς αἰσθητικῆς της, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια.

Τὰ ὀκτὼ ἔργα τῆς δίτομης ἐκδόσεως παρουσιάζουν εἰδολογικὲς δια-

27. Τὸ καθόλου ἀναξίπιστο λεξικὸ τοῦ F. Stieger (*Opernlexikon*, Tutzing 1975) ἀποδίδει τὴν *Ἀπόφαση* τοῦ *Μίδα* σὲ ἄλλον Wieland, στὸν G. M. Wieland (καὶ μάλιστα δύο φορές, καὶ στὸ λῆμμα *Wieland* καὶ στὸ λῆμμα *Das Urteil des Midas*), καὶ δεδομένου ὅτι τὸ ἔργο δὲν ἀνέβηκε παρὰ στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα (τὸ 1905, στὸ Βερολίνο σὲ μουσικὴ H. Herman), ὁ ἀναγνώστης εἶναι πεπεισμένος ὅτι πρόκειται γιὰ συνωνυμία. Τὸ ἴδιο λεξικὸ χαρακτηρίζει τὴν *Ἐκλογή* τοῦ *Ἡρακλέους* «*Singspiel*» στὸ λῆμμα *Wieland* καὶ «*Oper*» στὸ λῆμμα *Die Wahl des Herkules*. Ἀνάλογη σύγχυση κυριαρχεῖ καὶ στὴν πλειονότητα τῶν σοβαρῶν μουσικῶν λεξικῶν, με εξαίρεση τὴν τελευταία ἐκδοση τοῦ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, Stuttgart, Metzler, 1994-2007 (στὸ ἑξῆς *MGG*): ἡ σύγχυση αὐτὴ δημιουργεῖται, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, ἀπὸ ἓνα ἐγγενὲς πρόβλημα ὁρολογίας. Ὅσο γιὰ τὰ γενικά λεξικά, ἡ σχέση τοῦ Wieland με τὴ μουσικὴ περνάει ἀπαρατήρητη (ἀκόμη καὶ στὸ σύγχρονο *Reclams Lexikon des deutschsprachigen Autoren* τοῦ 2001).

φορές: «δραῖμα», «τραγωδία ἥρωική», «δραμάτιον», «μελόδραμα», «δραῖμα λυρικόν», «μελόδραμα κωμικόν». Τί ἀκριβῶς σημαίνουν αὐτοὶ οἱ χαρακτηρισμοὶ καὶ σέ τί συνίστανται οἱ διαφορές τους; Ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ, τὸ πρῶτο ἔργο τῆς συλλογῆς χαρακτηρίζεται «δραῖμα», ἀλλὰ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα λιμπρέτα τοῦ Μεταστάσιου. Ὁ χαρακτηρισμὸς ἐδῶ ἀκολουθεῖ ἐκεῖνον τῆς πρώτης ἐκδοσης τοῦ ἔργου, ὅπως εἴπαμε, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σειρά του μεταφράζει οὐσιαστικὰ μὲ τὸν ὄρο δραῖμα τὸ ἰταλικὸ «dramma per musica». Ὁ Φιλώτας χαρακτηρίζεται «τραγωδία ἥρωική» ἀποδίδοντας, ἥδη ἀπὸ τὸν ὑπότιτλο, τὸ ἥρωικὸ περιεχόμενον τοῦ ἔργου, ἐνῶ ὁ Θεόφιλος εἶναι «δραμάτιον» δηλαδὴ δράμα μικρῆς ἐκτάσεως καὶ στοιχειώδους πλοκῆς (ἴσως θὰ ἦταν ὀρθότερο νὰ τὸ ὀνομάζαμε «σκηνή»). Τὸ πρῶτο ἔργο ποὺ περιέχει ἓναν διαφορετικὸν χαρακτηρισμὸν εἶναι Ἡ Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ ποὺ ὀνομάζεται «μελόδραμα». «Μελόδραμα» χαρακτηρίζεται ὅμως καὶ ἡ Ἀλκυστις τοῦ δευτέρου τόμου, «κωμικὸν μελόδραμα» Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου καὶ «Δραῖμα λυρικόν» Ἡ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους, δηλαδὴ τὰ τρία ἔργα τοῦ Wieland, τὰ ὅποια ὅμως δὲν μοιάζουν τόσο μορφολογικὰ μὲ τὴν Ἀριάδνη, ἀλλὰ ἔχουν περισσότερον τὸ χαρακτήρα τοῦ κανονικοῦ λιμπρέτου ὅπερας, καὶ εἶναι πιὸ κοντὰ, ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἄποψη, στὸν Ἀχιλλεὺς τοῦ Μεταστάσιου. Θὰ μπορούσε λοιπὸν ἡ Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ νὰ ἀνήκει στὸ ἴδιο εἶδος μὲ τὰ ἔργα τοῦ Wieland;

Ὁ ὅρος μελόδραμα²⁸ ἦταν γνωστὸς στὸ ἐλληνόφωνον κοινὸ ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα καὶ τὴν ἐλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ ἔργου *Τηλέμαχος καὶ Καλυψώ*, τὴν ὁποία ὀφείλουμε στὸ φίλο καὶ συνεργάτη τοῦ Ρήγα, Κοζανίτη ἱατροφιλόσοφο Γεώργιο Σακελλάριο, ὁ ὁποῖος τύπωσε τὸ ἔργο ἀνωνύμως στὴ Βιέννη τὸ 1796 μαζὶ μὲ τὸ «δραῖμα» *Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη*. Καὶ σὲ αὐτὴν τὴν περίπτωση ὑπάρχουν ἐρωτηματικὰ σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιλογή τῆς ὀρολογίας, δεδομένου ὅτι χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος δραῖμα γιὰ νὰ χαρακτηρίσει καὶ πάλι ἓνα λιμπρέτο, δηλαδὴ ἓνα εἶδος ποὺ εἶναι σαφῶς λυρικὸ (ὁ Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη εἶναι τὸ λιμπρέτο τῆς περιφημῆς ὅπερας τοῦ Gluck),²⁹

28. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια «μελοδράμα». Ὁ τίτλος καὶ ὑπότιτλος στὴν ἐκδοση εἶναι μὲ κεφαλαῖα, ἀλλὰ ἡ διαφήμιση στὴν *Ἐφημερίδα* ποὺ ἐβγαζαν στὴ Βιέννη οἱ Ἀδελφοὶ Μαρκίδες Πούλιου, ποὺ ἦταν καὶ οἱ ἐκδότες τῶν δύο μεταφράσεων τοῦ Σακελλάριου, χρησιμοποιεῖ, καὶ μάλιστα καὶ γιὰ τὰ δύο ἔργα, τὸν χαρακτηρισμὸν «μελωδράμα», βλ. *Ἐφημερίς* 11 (6-2-1787).

29. Καὶ μάλιστα τῆς γαλλικῆς ἐκδοχῆς τοῦ λιμπρέτου ποὺ συντέθηκε ἀπὸ τὸν Pierre-Louis Moline γιὰ τὴν παρισινὴν πρεμιέρα (2 Αὐγούστου 1774). Βλ. Βάλτερ Ποῦχγερ, «Μεθοδολογικοὶ προβληματισμοὶ καὶ ἱστορικὲς πηγὲς γιὰ τὸ ἐλληνικὸ θέα-

ένῳ ὁ μουσικότερος ὅρος μελόδραμα χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ χαρακτηρίσει ἕνα ἄγνωστο ἔργο ποὺ δὲν μοιάζει νὰ εἶναι λιμπρέτο καὶ εἶναι ὅλο μεταφρασμένο σὲ πεζο. Οἱ δύο βασικὲς ὑποθέσεις ποὺ ἔχουν γίνει γιὰ τὴν πατρότητα τοῦ ἔργου δὲν εὐσταθοῦν. Ἡ ὑπόθεση τοῦ Βελουδῆ³⁰ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο *Telemach* (1706) ἢ *Telemachus und Calypso* (1717) τοῦ J. C. Fraudendorf ποὺ μελοποίησε ὁ G. K. Schürmann δὲν στέκει ὅχι γιὰ τοὺς λόγους ποὺ προβάλλει ὁ Ποῦχνερ, ὅτι δηλαδὴ θὰ ἦταν ἀπίθανο ὁ Σακελλάριος νὰ μετέφραζε «ἕναν τόσο ἄγνωστο λιμπρετίστα»,³¹ ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀπλὴ καὶ μόνον ἀνάγνωση τοῦ καταλόγου τῶν προσώπων ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει ἄλλη ὑπόθεση ἀπὸ τὸ κείμενο ποὺ μεταφράζει ὁ Σακελλάριος. Δυστυχῶς καὶ ἡ ἐναλλακτικὴ λύση ποὺ προτείνει ὁ Ποῦχνερ,³² δηλαδὴ ὅτι μᾶλλον πρόκειται γιὰ τὴν τραγωδίαν μὲ ἄριες τοῦ J. G. Heubel *Telemach auf der Insel der Göttin Calypso*, δὲν εὐσταθεῖ γιὰ τὸν ἴδιον λόγο: ἥδη ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν προσώπων καθίσταται σαφές ὅτι διαφορὰ τῶν ἔργων. Ἐπιπλέον στὴν ἐλληνικὴ μετάφραση δὲν ὑπάρχουν ἄριες, δηλαδὴ ἔμμετρα σημεῖα ποὺ νὰ μποροῦν νὰ τραγουδηθοῦν ἀπὸ ἕναν ἡθοιοῦ ἢ τραγουδιστή, ὑπάρχουν μόνον ἔμμετρα χορικά, τὸ ὑπόλοιπο ἔργο εἶναι σὲ πεζο (σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν *Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη* ποὺ εἶναι ὅλο ἔμμετρο). Τὸ ἔργο αὐτὸ μοιάζει περισσότερο μὲ τὴν *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ* τοῦ 1820 (χωρὶς τὶς προσοθήκες τοῦ ἐκδότη/μεταφραστῆ) ποὺ ἐπίσης χαρακτηρίζεται «μελόδραμα».³³ Ἡ διαφοροποίηση τοῦ

τρο τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα. Προοπτικὲς καὶ διαστάσεις, περιπτώσεις καὶ παραδείγματα», στὸν τόμο *Δραματουργικὲς ἀναζητήσεις*, πέντε μελετήματα, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Καστανιώτη, 1995, σ. 141-344, γιὰ τὴν μετάφραση τοῦ *Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη*, βλ. σ. 241-246.

30. Βλ. Veloudis, ὁ.π., σ. 111.

31. Βλ. Ποῦχνερ, ὁ.π., σ. 236.

32. Ὁ.π., σ. 237.

33. Ἄς σημειωθεῖ πῶς ἡ παρούσα τῆς μουσικῆς στὸ ἐν λόγω ἔργο εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ ὅ,τι στὴν *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ*. Τρία εἶναι τὰ σημεῖα στὴν *Ἀριάδνη* ὅπου ὑπάρχει σκηρικὴ μουσικὴ ὑπόδειξη: «μακρόθεν ἀκούεται ὁ ἦχος τῶν σάλπιγγων» (*Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων*, τ. Α', ὁ.π., σ. 203) —μὲ τὸν ὅρο σάλπιγγ μεταφράζεται τὸ γερμανικὸ «triegerischer Instrumente» (πνευστὰ ὄργανα), ποὺ ὑπάρχει στὴν πρώτη καὶ τρίτη ἀπὸ τὶς γερμανικὲς ἐκδόσεις ποὺ ἐλέγξαμε, ἐνῶ στὴ δεύτερη συναντοῦμε τὸν ὅρο Trompetten—, «ἐκ νέου ἀκούεται ὁ ἦχος» (ὁ.π., σ. 205) καὶ «ἐδῶ ἐξακολοθεῖ ἡ *Ἀριάδνη* μεταξὺ ἐνὸς ἀδυνάτου κτύπου τῆς μουσικῆς» (ὁ.π., σ. 220). Μὲ τὸν ὅρο σάλπιγγες μεταφράζονται καὶ οἱ ἰταλικὲς «trompe» τοῦ *Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ*, ὅπου ἡ «certa» μεταφράζεται ὡς «κιθάρα».

όρου δράμα και μελόδραμα, τουλάχιστον στην περίπτωση του Σακελλάριου (δηλαδή σε μία περίπτωση όπου γνωρίζουμε ποιός είναι ο μεταφραστής και των δύο υπό εξέταση έργων), δεν μπορεί παρά να σημαίνει κάτι. Όπως σωστά επισημαίνει ο Βρανούσης πρόκειται για την πρώτη εμφάνιση του όρου μελόδραμα στα ελληνικά³⁴ (άλλα όχι με την έννοια της όπερας): το έργο *Τηλέμαχος και Καλυψώ* δεν είναι όπερα, είναι μελόδραμα και μάλιστα το πρώτο μελόδραμα που μεταφράζεται στα ελληνικά.

Η ιστορία της δημιουργίας του «μελοδράματος» έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η πατρότητα του είδους έχει τις ρίζες του στη μουσική θεωρία ενός από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Οί γνώσεις μας για την υποδοχή των μουσικών απόψεων του Jean-Jacques Rousseau κατά την περίοδο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι πολύ περιορισμένες, καθώς οι αναφορές στο έργο του Έλβετου φιλοσόφου επικεντρώνονται στις πολιτικές, κυρίως, αντιλήψεις του, ενώ η σημασία της επιρροής της μουσικής του θεωρίας φαίνεται ότι μόλις πρόσφατα άρχισε να κινεί το ενδιαφέρον της μουσικολογίας.³⁵ Έτσι μιν όχι και τόσο καθυστερημένη³⁶ γνωριμία με το έργο του Rousseau αποτελεί ουσιαστικά η συνάντηση του ελληνόφωνου κοινού με ένα θεατρικό είδος που δραματίστηκε ο συγγραφέας του *Κοινωνικού Συμβολαίου* στο πλαίσιο της μουσικής του θεωρίας. Το 1774-1775 ο Rousseau έγραφε ένα γράμμα (τυπώθηκε το 1781) στον περίφημο Άγγλο ιστορικό της μουσικής του 18ου αιώνα Charles Burney, σχολιάζοντας την *Αλκηστη* του Gluck. Στο κείμενο αυτό ο Rousseau υπερασπιζόταν τη βασική του θέση ότι η γαλλική γλώσσα δεν είναι κατάλληλη για να τραγουδιέται, και περιέγραφε ένα ιδανικό μουσικοθεατρικό είδος όπου «τα λόγια και η μουσική, αντί να βαδίζουν μαζί, ακούγονται διαδοχικά, και όπου η όμι-

34. Βλ. Βρανούσης, *ό.π.*, σ. 636.

35. Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, «*Η Πραγματεία περί Μουσικής* του Εϋγενίου Βουλγάρεως», *Σύγκριση* 12 (2001), 101-117.

36. Με εξαίρεση την πρωιμότητα επιρροή του Έλβετου φιλοσόφου στο έργο του Βούλαρη και συγκεκριμένα στο κείμενο του τελευταίου «Περί Μουσικής» (που τυπώθηκε το 1868 στην Τεργέστη, αλλά γράφτηκε γύρω στα 1775), που ουσιαστικά αποτελεί και την άπαρχή της πρόσληψης του Rousseau στον ελληνικό χώρο, τα πολιτικά του βιβλία γίνονται γνωστά στο ελληνικό κοινό την ίδια εποχή με τη δίτομη έκδοση: *Ο Λόγος περί αρχής και βάσεως της κοινωνικής ανισότητας των ανθρώπων προς άλλους*, τυπώθηκε το 1818 (σε μετάφραση Σ. Βαλέττα), ενώ η μετάφραση του *Κοινωνικού Συμβολαίου* θα γίνει το 1828 (από τον Γρηγόριο Ζαλίσκογλου).

λούμενη φράση κατὰ κάποιον τρόπο προαναγγέλλεται καὶ προετοιμάζεται ἀπὸ τὴ μουσικὴ φράση»³⁷ καὶ συνέχιζε δίνοντας ὡς παράδειγμα τὸ ἔργο του *Πυγμαλίων* (*Pygmalion*), ποὺ εἶχε ἀνέβει στὴ Λυὼν τὸ 1770. Πίσω ἀπὸ αὐτὴν τὴ «λυρικὴ σκηνή», ὅπως τὴ χαρακτῆριζε ὁ δημιουργὸς τῆς, κρύβεται ὁλόκληρη ἡ ρουσσωικὴ θεωρία γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τῆς ὕπερας, θεωρία ποὺ βρίσκεται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὴ γενικότερη φιλοσοφικὴ του θέση γιὰ τὴ φυσικότητα (ποὺ ἡ γαλλικὴ γλώσσα δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει ὅταν τραγουδιέται) καὶ εἶχε σημαντικὴ ἐπιρροὴ στὴν ἐξέλιξη τοῦ μουσικοῦ θεάτρου ὅχι μόνον στὴ Γαλλία, ἀλλὰ καὶ στὴν Ἰταλία, τὴν Ἰσπανία καὶ κυρίως τὴ Γερμανία, ποὺ φτάνει ὡς τὸν 20ὸ αἰῶνα — παρότι ὁ ἴδιος πίστευε πὼς τὸ ἔργο του δὲν εἶχε μιμητές.³⁸

Μὲ τὸν *Πυγμαλίων* ὁ Rousseau δημιουργήσε ἓνα «ἐνδιάμεσο εἶδος ἀνάμεσα στὴν ἀπλὴ ἀπαγγελία καὶ τὴν πραγματικὴ ὕπερα»³⁹ ποὺ δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἓνα θεατρικὸ εἶδος ὅπου ὁ λόγος προφερόταν κανονικὰ καὶ ἡ μουσικὴ λειτουργοῦσε ὡς ὑπόκρουση ἢ ὡς ἀπάντηση στὰ λόγια τοῦ ἡθοποιοῦ. Στὴν πραγματικότητά ὁ Rousseau διέσπασε τὸ τραγούδι στὰ δύο του συστατικά, τὴν ποίηση καὶ τὴ μουσικὴ, στὴ διάνοια καὶ τὸ συναίσθημα, ἀποδίδοντας στὴ μουσικὴ τὸ ρόλο τῆς συναισθηματικῆς ἐκφραστῆς τοῦ διανοητικοῦ περιεχομένου τοῦ λόγου· ὁ δραματουργικὸς αὐτὸς ρόλος τῆς μουσικῆς κατέστησε ἀναγκαϊότερη τὴν παρουσία τῆς τελευταίας στὴν παράσταση ἀπ' ὅ,τι στὴν κανονικὴ ὕπερα, καθὼς στὸ εἶδος αὐτὸ ἡ μουσικὴ «μιλάει γι' αὐτόν· καὶ αὐτὲς οἱ σιωπὲς ποὺ καλύπτονται μ' αὐτόν τὸν τρόπο ἐπηρεάζουν πολὺ περισσότερο τὸν ἄκροατὴ ἀπ' ὅ,τι ἐὰν ὁ ἡθοποιὸς ἔλεγε ὁ ἴδιος αὐτὰ ποὺ ἡ Μουσικὴ μᾶς κἀνει νὰ ἀκοῦμε».⁴⁰ Ὁ Horace Coignet (1736-1821), ὁ συνθέτης ποὺ ἀνέλαβε τὴ

37. «Les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale» (Jean-Jacques Rousseau, «Lettre à M. Burney et fragments d'observations sur *L'Alceste* de Gluck», *Œuvres Complètes*, V, *Écrits sur la Musique, la Langue et le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1995, σ. 448).

38. Βλ. Rousseau, ὁ.π. Ἡ λαθασμένη αὐτὴ ἀντίληψη τοῦ Rousseau γιὰ τὴν ἀπῆχηση τοῦ ἔργου του θὰ πρέπει νὰ παρέσυρε καὶ τὸν Νίκο Μπακουινάκη στὴν ἐσφαλμένη κρίση πὼς τὸ εἶδος δὲν εἶχε «καμμία ἐπιτυχία στὴ Γαλλία». Βλ. Νίκος Μπακουινάκης, «Γκεόργκ Ἄντον Μπέντνερ, Ὁ “ἀνιψιὸς” τοῦ Ρουσσώ», *Μουσικὴ καὶ Διαφωτισμός*, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν [πρόγραμμα παράστασης] Ὀκτώβριος 1993, σ. 31.

39. «Un genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélodrame», Rousseau, ὁ.π.

40. «L'orchestre parle pour lui; et ces silences ainsi remplis, affectent infiniment

μουσική σύνθεση για τὸ πείραμα αὐτό, σημείωνε πὼς ὁ Ἑλβετὸς φιλόσοφος τοῦ εἶχε ζητήσει νὰ μελοποιήσει τὸν *Πυγμαλίωνα* «κατὰ τὸν τρόπο τῆς μελοποιίας τῶν Ἑλλήνων». ⁴¹ Σὲ γράμμα του πρὸς τὴν ἐφημερίδα *Le Mercure de France*, μὲ τὸ ὄποιο ὁ Coignet θέλησε νὰ διαψεύσει τὶς φήμες ὅτι καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ *Πυγμαλίωνα* ἀποτελοῦσε δημιούργημα τοῦ Rousseau (στὴν πραγματικότητά ὁ τελευταῖος εἶχε συνθέσει μόνον δύο ἀπὸ τὰ 26 μέρη τοῦ ἔργου), ⁴² ἐξηγοῦσε πὼς τὸ ἔργο «δὲν εἶναι ὅπερα· ὀνομάστηκε λυρική σκηνή. Τὰ λόγια δὲν τραγουδιοῦνται καθόλου καὶ ἡ μουσικὴ χρησιμεύει γιὰ νὰ καλύψει τὰ διαστήματα διακοπῆς ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴν ἀπαγγελία» ⁴³ καὶ ἐπαναλάμβανε τὴν πρόθεση τὸ ἔργο (νὰ δώσει μίαν ιδέα τῆς μελοποιίας τῶν Ἑλλήνων, τῆς ἀρχαίας θεατρικῆς τους ἀπαγγελίας). ⁴⁴

Ἡ ἀπήχηση τοῦ ἔργου ἦταν ἐντυπωσιακή. Μετὰ τὴν κλειστὴ πρεμιέρα στὴ Λυὼν τοῦ 1770 (δὲν ἔχει ἐπιβεβαιωθεῖ ἡ μαρτυρία πὼς τὸν φερώνυμο ρόλο κράτησε ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας), ⁴⁵ τὸ ἔργο ἔγινε γνωστὸ στὴν Ἰταλία καὶ Γερμανία πρὶν ἀκόμη ἀνέβει ἐπισήμως στὸ Παρίσι (τὸ 1775), ⁴⁶ ἐνῶ τὸ 1790, τὸ ἔργο κατέκτησε τὸν Νέο Κόσμο (συγκεκριμένα

plus l'Auditeur que si l'Auteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre», στὸ λῆμμα «Récitatif obligé», Rousseau, ὁ.π., *Dictionnaire de Musique* σ. 1013. Ὁ ἴδιος ὁ Rousseau παραπέμπει στὸ ἐν λόγω ἄρθρο του στὸ Λεξικὸ τῆς Μουσικῆς, στὴν προσπάθειά του νὰ ἐξηγήσει τὸ ρόλο τῆς μουσικῆς στὸ νέο εἶδος ποὺ ὀραματίστηκε.

41. «Dans le genre de la mélopée des Grecs», *Pygmalion de Rousseau-Coignet e Pimallione, di Sografi Cimator, partiture del melodrama e della scena lirica in facsimile*, [Drammaturgia Musicale Veneta 22], Milano, Ricordi, 1983, σ. IX, ὅπου περιγράφεται καὶ ἡ διαδικασία τῆς δημιουργίας τοῦ ἔργου μέσα ἀπὸ τὴ συνεργασία τοῦ συνθέτη μὲ τὸ φιλόσοφο ἀπὸ προσωπικὴ μαρτυρία τοῦ Coignet.

42. Συγκεκριμένα τὸ andante τῆς εἰσαγωγῆς καὶ τὸ πρῶτο μέρος τῆς ἀπαγγελίας τοῦ *Πυγμαλίωνα*. Βλ. Pygmalion, ὁ.π., σ. XI (γράμμα ἀπὸ τὴ Λυὼν, 26 Νοεμβρίου 1770).

43. «Mais ce n'est point un opéra; il l'a intitulé, Scène Lyrique. Les paroles ne se chantent point et la Musique ne sert qu'à remplir les intervalles des repos nécessaires à la déclamation», Pygmalion, ὁ.π., σ. XI.

44. Ὁ.π.

45. «Ça a été Rousseau lui-même qui a joué le rôle de Pygmalion», ἡ μαρτυρία τοῦ H. N. Latran τῆς 27 Ἀπριλίου 1771 (βλ. Jean-Jacques Rousseau, ὁ.π., σ. 1599) δὲν ἐπισημαίνεται ποὺθεν ἀπὸ τὸ συνθέτη Coignet ποὺ περιγράφει λεπτομερῶς τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου.

46. Λέγεται ὅτι εἶχε παρουσιαστῇ στὸ βασιλεῖα τὸ 1772 (Pygmalion, ὁ.π. σ. XI).

τῇ Νέα Ὑόρκη τὸ 1790 καὶ τὸ 1796 καὶ τῇ Βοστώνη τὸ 1797).⁴⁷ Ἡ γνωριμία μὲ τὸν *Πυγμαλίωνα* δὲν γινόταν πάντοτε μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο ποὺ ἀνέβηκε στὴ Λυὼν στὰ 1770. Στὴ Γερμανία, πρὶν ἀπὸ τὴν πρεμιέρα τοῦ *Πυγμαλίωνα* τῶν Rousseau καὶ Coignet (ἀπὸ τὸ θίασο Seyler, Μανχάιμ, 1778), τὸ ἔργο εἶχε παρουσιαστεῖ σὲ δύο διαφορετικὲς ἐκδοχὲς σὲ γερμανικὴ γλῶσσα: ἡ πρώτη στὴ Βιέννη στὶς 19 Φεβρουαρίου τοῦ 1772 σὲ λιμπρέτο J. G. Laudes καὶ μουσικὴ Franz Aspelmayr (1721-1786) καὶ ἡ δεύτερη τὸν Μάιο τῆς ἴδιας χρονιᾶς στὴ Βαϊμάρη σὲ κείμενο K. W. Ramler καὶ μουσικὴ Anton Schweitzer (1735-1787). Αὐτὸς ὁ δεύτερος γερμανικὸς *Πυγμαλίων*, τοῦ ὁποῖου ἡ μουσικὴ ἀλλὰ καὶ τὸ κείμενο τῆς μετὰφρασης ἔχουν χαθεῖ, καὶ ποὺ ἀάποιοι θεωροῦν τὸ πρῶτο γερμανικὸ μελόδραμα, ἀποτέλεσε καὶ τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴν ὁποία ὁ C. M. Wieland, θεατῆς τῆς παράστασης τοῦ ἔργου,⁴⁸ ζήτησε ἀπὸ τὸ συνθέτη A. Schweitzer νὰ συνεργαστεῖ μαζί του γιὰ τὴ μελοποίηση τῆς *Ἀλκυστης*, ἔργο ποὺ φιλοδοξοῦσε νὰ ἀποτελέσει τὴν πρώτη γερμανικὴ ὄπερα.

Τὴν ἐποχὴ τῆς δεξίωσης τοῦ δημιουργήματος αὐτοῦ τοῦ Rousseau στὴν Κεντρικὴ Εὐρώπη, ὁ Γερμανὸς συγγραφέας καὶ θεωρητικὸς G. E. Lessing —ὁ συγγραφέας τοῦ *Φιλώτα*— ἐξέφραζε τὶς δραματουργικὲς του ἀναζητήσεις, τὶς ὁποῖες ἀνέπτυξε στὸ *Hamburgische Dramaturgie* (1767· Ἡ Δραματουργία τοῦ Ἀμβούργου), ὅπου διακήρυττε τὴν ἀνάγκη δημιουργίας ἐθνικοῦ θεάτρου στὴ Γερμανία· δηλαδὴ τὴ δημιουργία μιᾶς ἐγχώριας δραματουργίας ποὺ νὰ μὴν ἀποτελεῖ ἀπομίμηση τῆς ξένης, βασικὰ τῆς γαλλικῆς, θεατρικῆς παραγωγῆς. Οἱ θέσεις αὐτὲς τοῦ Lessing εἶχαν βρεῖ ἀνταπόκριση καὶ στὸ χῶρο τοῦ λυρικοῦ θεάτρου, καθὼς καὶ ἡ ὄπερα ἀναζητοῦσε, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, μιὰ δική της ταυτότητα, κάτι ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ ἐθνικὴ γερμανικὴ ὄπερα. Ὁ φίλος καὶ μαθητῆς τοῦ Lessing, J. C. Brandes (1735-1799), μέλος τοῦ θιάσου Seyler τῆς Βαϊμάρης, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ δασκάλου του καὶ ἀφοῦ παρακολούθησε, καὶ αὐτός, τὴ γερμανικὴ παράσταση τοῦ *Πυγμαλίωνα* σὲ μουσικὴ τοῦ A. Schweitzer, τὸ 1772, ἀποφάσισε νὰ γράψῃ ἓνα παρόμοιου φύσης ἔργο γιὰ τὴ γυναίκα του Charlotte. Ἡ *Ἀριάδνη* στὴ

47. Pygmalion, β.π., σ. LXXI.

48. Βλ. Hans Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart, Metzler, 1974, σ. 59. Τὸ σημαντικώτατο αὐτὸ κείμενο τοῦ Koch τοποθετεῖ τὴ συγκεκριμένη παράσταση στὰ 1771, γεγονός ποὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀποδοθεῖ σὲ παραδρομὴ, καθὼς τὸ ἔργο δὲν εἶχε συνθεθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸν Μάιο τοῦ 1772.

Νάξο τοῦ Brandes δόθηκε γιὰ μελοποίηση στὸν A. Schweitzer (τὸ συνθέτη ποὺ εἶχε μελοποιήσει τὸν *Πυγμαλίων*), ἀρχιμουσικὸ τοῦ θιάσου Seyler, τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ τελευταῖος ἔγραφε μουσικὴ γιὰ τὴν ᾽Αλκηστη τοῦ Wieland. Πρὶν ἀπὸ τὴν ὀλοκλήρωση τῆς ᾽Αριάδνης, ὁ Schweitzer ἀποφάσισε νὰ ἐνσωματώσει μέρος τῆς μουσικῆς ποὺ εἶχε συνθέσει γιὰ τὴν ᾽Αριάδνη στὴν ᾽Αλκηστη. Ἡ τελευταία πρωτοπαρουσιάστηκε στὶς 28 Μαΐου τοῦ 1773 στὴ Βαϊμάρη καὶ θεωρήθηκε ἀπὸ κάποιους ἡ πρώτη γερμανικὴ ὅπερα, ἐνῶ τὸν ἐπόμενο χρόνο θὰ ἀνέβαινε καὶ ἡ ᾽Αριάδνη, ἀν μίᾳ πυρκαγιὰ στὸ θέατρο τῆς Βαϊμάρης δὲν διέκοπτε τὴ σύνθεση τοῦ ἔργου καὶ δὲν ἀνάγκαζε τὸ θιάσο Seyler νὰ μετοικήσει στὸ αὐλικὸ θέατρο τῆς Gotha. Ἐκεῖ ὁ ἀρχιμουσικὸς τοῦ αὐλικοῦ θεάτρου Georg Benda (θέση ποὺ τὸ 1778 θὰ καταλάβει ὁ Schweitzer), συνθέτης ποὺ εἶχε ἀσπαστεῖ τὶς ἀπόψεις τοῦ Lessing, τὶς ὁποῖες εἶχε γνωρίσει —πιθανὸν ἀπὸ τὸν Brandes— στὸ λογοτεχνικὸ σαλόνι τοῦ συγγραφέα καὶ λιμπρετίστα F. W. Gotter, καὶ ὁ ὁποῖος εἶχε μόλις ἐγκαταλείψει τὶς ἰταλικοῦ τύπου ἐπιλογές του, ἀναζητοῦσε νὰ μελοποιήσει ἔργα σὲ γερμανικὴ γλῶσσα. Ο Brandes πρότεινε στὸν Benda τὸ λιμπρέτο τῆς ᾽Αριάδνης ἐν Νάξῳ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν, ὅπως φάνηκε στὴ συνέχεια, καθοριστικὸ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ μουσικοῦ θεάτρου. Στὴ θεαματικὴ πρεμιέρα τῆς 27ης Ἰανουαρίου 1775, στὴν Gotha, ἐντυπωσίασε ὅχι μόνον ἡ χρῆση τῆς γερμανικῆς γλῶσσας, ποὺ ἀκόμη δὲν εἶχε καθιερωθεῖ στὸ γερμανικὸ λυρικὸ θέατρο, ἀλλὰ καὶ ἡ παρουσία τῆς πρωταγωνίστριας, ἡ ὁποία ἐμφανίστηκε μὲ ἀρχαιοελληνικὸ κοστούμι (γεγονὸς ποὺ ἔκανε ἰδιαίτερη αἰσθησιμότητα τοῦ θεατρικῆς πρακτικῆς ἤθελε τοὺς ἡθοποιοὺς καὶ τραγουδιστὲς μὲ σύγχρονα κοστούμια, γιὰ πολλὰς ἀκόμη δεκαετίες)· ἐνῶ ἡ μουσικὴ τοῦ Benda διακρίθηκε, ὅχι μόνον λόγῳ τῆς ἰδιαιτερότητος τοῦ εἶδους της, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποῖους ὁ συνθέτης κατὰφερε νὰ ἀναδείξει τὸ καινούργιο αὐτὸ θέαμα, ὅπου μεταξὺ ἄλλων γινόταν καὶ χρῆση ἤχων τῆς φύσης, ἀλλὰ καὶ («Leitmotiv»).

Ἡ ἐπίδραση τῆς μουσικῆς τοῦ χαμένου σήμερα *Πυγμαλίων* τοῦ A. Schweitzer στὸν Benda, ποὺ θὰ πρέπει νὰ παρακολούθησε τὴν παράσταση τοῦ ἔργου στὶς 15 Νοεμβρίου τοῦ 1774,⁴⁹ παραμένει ἓνα αἶνιγμα. Ὅπως αἶνιγμα παραμένει καὶ τὸ τί θὰ εἶχε συμβεῖ ἀν ἡ πυρκαγιὰ στὸ θέατρο τῆς Βαϊμάρης δὲν εἶχε ἀποτρέψει τὴν πρεμιέρα τῆς ᾽Αριάδνης τοῦ Schweitzer,

49. *Musica in scena IV, Storia dello spettacolo musicale*, dir. Alberto Basso, Torino 1995, «Il melologo», σ. 210.

ή αν ο τελευταίος δεν είχε καθυστερήσει την ολοκλήρωση του έργου του, τελειοποιώντας την *Άλκηστη* με κομμάτια από την *Αριάδνη*, ή ακόμη πώς θα ήταν ή *Αριάδνη* του με τα μουσικά μέρη που τελικά χρησιμοποιήθηκαν για την *Άλκηστη*. Σε κάθε περίπτωση, ο Schweitzer και ο Benda καθώς και ή *Άλκηστη* και ή *Αριάδνη*, συνδέονται με μία σχέση άμεσης συνάρτησης και αποτέλεσαν τους πρώτους σημαντικούς σταθμούς στην ιστορία του γερμανικού μουσικού θεάτρου, βαδίζοντας πάντοτε στα χνάρια του *Πυγμαλίωνα*. Μάλιστα, ο Benda είχε μελοποιήσει, και αυτός, για το θέατρο της Gotha το 1779 τον *Πυγμαλίωνα* σε γερμανική μετάφραση του Friedrich Wilhelm Gotter.

Η *Αριάδνη στη Νάξο* του Benda, αλλά και ή έπιρροή του *Πυγμαλίωνα* του Rousseau σε αυτήν, αποτέλεσε αντικείμενο σχολιασμού ήδη το 1789, την εποχή που ο Charles Burney τύπωνε το έργο του Γενική Ιστορία της Μουσικής.⁵⁰ Αλλά και ή πιο άμεση αντίδραση ενός θεατή της εποχής περιγράφει τη διαφορετικότητα, αλλά και δυναμικότητα, του είδους: «Είχα δει τότε δύο παραστάσεις *Duodrama* και είχα έντυπωσιαστεί. Πραγματικά μου έκανε τόση εντύπωση γιατί νόμιζα πως ένα τέτοιο είδος δεν θα έκανε αίσθηση. Όπως ξέρεις, σε ένα *Duodrama* τους στίχους δεν τους τραγουδάνε αλλά τους απαγγέλλουν και ή μουσική λειτουργεί σαν ρετσιτατίβο *obligato*. Ένιωτε ύπάρχει και διάλογος παράλληλα με τη μουσική και το αποτέλεσμα είναι καταπληκτικό. Αυτό που είχα δει εγώ ήταν ή *Μήδεια* του Benda. Έχει γράψει κι ένα άλλο, την *Αριάδνη στη Νάξο* και είναι και τα δύο εξαιρετικά. Το ξέρεις πως από τους Λουθηρανούς συνθέτες ο Benda ήταν πάντα ο αγαπημένος μου. Άγαπώ τόσο πολύ αυτά τα δύο έργα του που τα κουβαλώ πάντα μαζί μου».⁵¹ Η εκτίμηση

50. Η περιγραφή της *Αριάδνης* δεν αφήνει την παραμικρή αμφιβολία για τη συγγένεια με το ρουσσωικό πρότυπο: «Αυτό γίνεται έντελως χωρίς τραγούδι. Το αφηγηματικό μέρος προφέρεται σε άνομοιοκατάληκτο στίχο και τα διάφορα πάθη και συναισθήματα υποστηρίζονται και χρωματίζονται έντονα από συμφωνικά μέρη, όπως εκείνα του συνοδευόμενου ρετσιτατίβου (*recitativo accompagnato*) του πιλό εκλεκτού, φλογερού και εξαίρετου είδους», Charles Burney, *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*, v. II, London 1789, ανατύπ. 1996, σ. 956. Εύκολα αναγνωρίζει κανείς τα λόγια του ίδιου του Rousseau στο περιεχόμενο των παραπάνω γραμμών και είναι μάλλον βέβαιο ότι ο Burney είχε άφομοιώσει όλα όσα ο Έλβετος φιλόσοφος του είχε αναφέρει στο γράμμα που του απηύθυνε περιγράφοντας του τον *Πυγμαλίωνα*.

51. W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe / herausgegeben von der Internationalen, Stiftung Mozarteum, Salzburg, gesammelt und erläutert von

πού έτρεφε ό είκοσιδυάχρονος Mozart για τή μουσική τοῦ Benda θα άφήσει τά ίχνη της στα έργα που δημιούργησε ό Αύστριακός συνθέτης τήν έποχή εκείνη· δυστυχώς από τό μελόδραμα *Semiramide* έχουν χαθεί και ή μουσική και τά λόγια, αλλά ή έπιρροή τής γραφής τοῦ Benda είναι διακριτή και στο *Thamos König in Aegypten*, τή *Zaide*, τόν *Idomeneo*⁵² — έργα που διαθέτουν σκηνές μελοδράματος — αλλά και στή γενικότερη προσέγγιση τῶν ρετσιτατίβων: «όλα τά ρετσιτατίβα στην όπερα θα έπρεπε νά αντιμετωπίζονται με τόν ίδιο τρόπο, οί τραγουδιστές νά τραγουδοῦν μόνο στα σημεία όπου τά λόγια ταιριάζουν στή μουσική»,⁵³ σημειώνει ό νεαρός Mozart ολοκληρώνοντας τήν άναφορά του στον Βοημό συνάδελφό του.

Έκείνο που ξεχώριζε τήν *Αριάδνη* από τόν *Πυγμαλώνα*, τόν Benda από τόν Rousseau ήταν ότι, σέ αντιδιαστολή με τό έργο τοῦ Rousseau που έπικεντρωνόταν στην ιδιαίτερη σχέση μουσικής και λόγου, στην άνάδειξη δηλαδή τοῦ πειράματος που έγκαινίαζε ό δημιουργός του, ή *Αριάδνη* ήταν ένα δραματικό έργο ολοκληρωμένο. Ό Rousseau έφτιαξε μία «λυρική σκηνή» για νά παρουσιάσει τήν έφεύρεσή του, ενώ οί Brandes και Benda πρότειναν ένα δραματικό είδος. Τό είδος αυτό ονομάστηκε «μελόδραμα». Ό όρος μελόδραμα έμφανίστηκε με τήν έννοια αυτή λίγα χρόνια μετά τήν πρεμιέρα τοῦ *Πυγμαλώνα*, όταν τό 1779 άνέβηκαν στο Παρίσι, σχεδόν ταυτόχρονα (4 Μαρτίου και 12 Απριλίου αντίστοιχως) δύο έργα που έφεραν τό χαρακτηρισμό «μελόδραμα»: *Έρωσ έκδικητής* (*L'amour vengé*) σέ κείμενο τοῦ P.-G. Pariseau και μουσική τοῦ J.-B. Rochefort και *Η Κρίσις τοῦ Πάριδος* (*Le jugement de Paris*) σέ κείμενο τοῦ J.-P. Moline (ό συνθέτης άγνοείται). Καθοριστική σημασία για τήν καθιέρωση τοῦ όρου θα πρέπει νά είχε και ή συμβολή τής θεωρίας. Τήν παρισινή πρεμιέρα τής 20ής Ιουλίου τοῦ 1781 μιᾶς διασκευής τής *Αριάδνης* τοῦ Benda

W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel, Bärenreiter, 1971-1991, v. 2, σ. 506 (γράμμα τής 12ης Νοεμβρίου 1778 από τό Μανχάιμ τοῦ Μότσαρτ στον πατέρα του). Χρησιμοποιούμε τό πρωτότυπο γερμανικό γράμμα τοῦ συνθέτη, καθώς ή μοναδική ύπάρχουσα έλληνική μετάφραση τοῦ συγκεκριμένου γράμματος (βλ. *Γράμματα τοῦ Β. Α. Μότσαρτ, μετάφραση Άλέξανδρος Πανούσης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα* [1991], σ. 232-233) δέν άποδίδει τό πνεῦμα τοῦ συγγράφει.

52. Μάλιστα ό Saint-Foix ύποστηρίζει πώς μουσικά θέματα τής άριας τοῦ Arbace «Sventurata Sidona» είναι παρμένα από τήν *Αριάδνη* τοῦ Benda. Βλ. Julian Rushton, *W. A. Mozart, Idomeneo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, σ. 170, σημ. 16.

53. W. A. Mozart, *ό.π.*

(*Ariane abandonnée, mélodrame imité de l'Allemand*) ακολουούθησε ή έκδοση του γαλλικού κειμένου από τον Jean-Baptiste Dubois, που συνοδευόταν από έναν θεωρητικό πρόλογο του μεταφραστή —πολύ πιθανόν την πρώτη έκτενή αισθητική προσέγγιση του μελοδράματος— που κατέληγε στο συμπέρασμα ότι το είδος αυτό «δίνει κάποια ιδέα για τον τρόπο με τον οποίο ή θεατρική απαγγελία συνδεόταν με τη μουσική στους 'Αρχαίους'.⁵⁴

Το μελόδραμα, λοιπόν, είναι ένα είδος μουσικού θεάτρου που δεν ταυτίζεται με την όπερα, αντίθετως, δημιουργήθηκε στους αντίποδες της, και γι' αυτό είναι σωστότερο να μην χρησιμοποιούμε τον όρο μελόδραμα για να δηλώσουμε την όπερα (παρότι οι δύο όροι ταυτίστηκαν για περίπου έναν αιώνα: στον ελληνικό 19ο αιώνα ο όρος μελόδραμα καθιερώθηκε ως ή επίσημη μετάφραση του όρου όπερα). 'Η σύγχυση που δημιουργεί το ζήτημα της όρολογίας δεν άφορᾷ μονάχα την ελληνική περίπτωση.⁵⁵ Στις γερμανόφωνες χώρες οι όροι Zauberooper, Märchenoper, Gespensteroper, Rittenoper, Volksoper χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν περίπου το ίδιο είδος, ενώ τᾶ «Singspiele» *Fidelio* καὶ *Freischütz* συνήθως χαρακτηρίζονται ρομαντικές όπερες. Μόνο στην 'Ιταλία καὶ την 'Ισπανία καθιερώθηκε τον 19ο αιώνα ο όρος melologo —όστερα από εισήγηση του 'Ισπανού συνθέτη José Subirá (1882-1980) για να διαχωριστεί το μελόδραμα από την όπερα. 'Ενδεικτικός αὐτῆς τῆς σύγχυσης καὶ ο όρος Duodrama που χαρακτηρίζει την 'Αριάδνη ἐν Νάξω (όρος που ἀναφέρεται στον ἀριθμὸ τῶν βασικῶν προσώπων του μελοδράματος, ἐνῶ ὑπάρχει καὶ τὸ ἀντίστοιχο Monodrama για ἕναν πρωταγωνιστῆ) καὶ ἔχει ἐνδιαφέρον πῶς ο 'Ελληνας μεταφραστῆς παίρνει τὴν πρωτοβουλία να ἐρμηνεύσει οὐσιαστικᾶς τὸν όρο Duodrama, μεταφράζοντάς τον «μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς». 'Ας σημειωθεῖ ὅτι οι όροι Monodrama καὶ Duodrama διατηρήθηκαν ὡς τῖς σύγχρονες ἐπιβιώσεις του εἴδους. 'Εκτὸς ἀπὸ τᾶ ἔργα του Mozart τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἐπιρροές του μελοδράματος

54. «Il peut [...] donner quelque idée de la manière dont la déclamation théâtrale s'unissait avec la Musique chez les Anciens», Jean-Baptiste Dubois, «Du mélodrame en général et de celui d'*Ariane* en particulier», *Ariane abandonnée, mélodrame imité de l'Allemand*, Paris 1781, σ. 12, στὸ Pygmalion, β.π., σ. LXXII.

55. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ θίγει ὁ Δημήτρης Σπάθης στὸ κείμενό του «'Η ἐμφάνιση καὶ καθιέρωση του μελοδράματος στὴν ἐλληνικὴ σκηνή», στὸν τόμο *Μελόδραμα, εἰδολογικοὶ καὶ ἰδεολογικοὶ μετασχηματισμοί*, ἐπιμ. Σάββας Πατσαλίδης - 'Αναστασία Νικολοπούλου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001, σ. 165-226, εἰδικότερα σ. 210-211.

έχουν έπιστημανθεί και σέ μεταγενέστερους συνθέτες, ξεκινώντας από τον Beethoven (έκτος από τον *Fidelio*, τή μοναδική του όπερα, έχουν έντοπισθεί έχνη τής τεχνικής του Benda και στη σκηνική μουσική του *Egmond*), τον Weber (*Freischütz*, *Έλεύθερος σκοπευτής*), τον B. Smetana (*Dvëndovny*, *Οί δύο χήρες*), ακόμη και τον νεαρό Wagner (*König Enzo*, *Βασιλιάς Enzo*· *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*, *Έπτά συνθέσεις πάνω στον Faust* του Goethe), που άργότερα θά άποκηρύξει τó είδος, φτάνοντας ώς τον Berg (*Lulu*, *Wozzek*) και τον Schönberg (στην εισαγωγή του *Pierrot Lunaire* ó συνθέτης όνομάζει τά 21 τραγούδια του «Melodramen»), ένω ή μονόπρακτη και μονοπρόσωπη όπερα *Erwartung* έχει ύπότιτλο «Monodrama»· αλλά και ή θεωρία του «Sprechstimme» δέν είναι παρά μία σύγχρονη έκδοχή του είδους που ξεκίνησε πριν από δύο αιώνες).⁵⁶

Ή άναγκασία αύτή ιστορική άναφορά στο σύνθετο ζήτημα των άπαρχών τής γερμανικής όπερας, που ούτε οί ιστορίες τής μουσικής δέν φαίνεται νά δύνανται νά λύσουν,⁵⁷ δέν σταματάει έδω, καθώς τά όσα προηγήθηκαν άποτελούν μόνο ένα είδος προοιμίου στην ουσιαστική άρχή τής γερμανικής όπερας. Ή τελευταία θά πρέπει νά άναζητήσει τίς ρίζες της όχι μόνο σέ έργα που γράφτηκαν σέ γερμανική γλώσσα, από Γερμανούς δημιουργούς, αλλά και σέ πιο ουσιαστικά χαρακτηριστικά, τά όποια θά στηριχθούν πάνω σέ ένα θεωρητικό οικοδόμημα.

Ό Christian Martin Wieland, ó περίφημος Γερμανός φιλόλογος και θεωρητικός, μεταφραστής του Λουκιανού, του Άριστοφάνη και του Εύριπίδη, ό άνθρωπος που ουσιαστικά γνώρισε τον Shakespeare στο γερμανόφωνο κοινό (μεταφράζοντας 23 έργα του), ήταν ό τρίτος τής τριανδρίας τής Βαϊμάρης —οί άλλοι δύο ήταν ό Goethe και ό Schiller, που συχνά τον μνημονεύουν στα έργα τους, μάλιστα ό Goethe του αφιέρωσε όλοκληρο βιβλίο: *Οί θεοί, οί ήρωες και ό Wieland* (*Götten, Helden und Wieland*, 1774), όπου ή σατιρική πένα του είκοσιπεντάχρονου Goethe παρωδεί τή μυθολογική περιεχομένου άφηγηματική γραφίδα του κατὰ δεκα-

56. Βλ. Arianna auf Naxos, *Melodramma*, Musica Antiqua Bohemica, β.π., σ. XII, και *Dizionario della Musica e dei musicisti*, *Le Biografie*, 1984, σ. 1, λήμμα «Benda», *Enciclopedia dello Spetacollo*, Roma 1954, λήμμα «Melologo».

57. Ή άνασύνθεση των ψηφίδων που όλοκληρώνουν τήν εικόνα που περιγράφουμε έγινε με συγκριτική άνάγνωση πολλών διαφορετικών πηγών, που όμως συχνά άντιφάσκουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τó γεγονός ότι πολλά διαφορετικά έργα έχουν άναγορευθεί τó «πρώτο γερμανικό μελόδραμα» ή ή «πρώτη γερμανική όπερα».

έξι χρόνια πρεσβύτερου του Wieland—⁵⁸ ενώ ο Kant τὸν κατέτασσε δίπλα στὸν Ὅμηρο.⁵⁹ Ἡ ἱστορία ἔχει τοποθετήσει τὸν Wieland ἀνάμεσα στοὺς σημαντικότερους διανοητὲς τῆς ἐποχῆς του (μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Schiller, ὁ Wieland θεωροῦνταν ὁ σημαντικότερος Γερμανὸς συγγραφέας), ἀλλὰ ἀπὸ τὴν πνευματικὴ προσφορὰ τοῦ Wieland παραλείπεται —τουλάχιστον στὶς γενικὲς ἱστορίες— ἡ συμβολὴ του στὴ δημιουργία τῆς γερμανικῆς ὅπερας.⁶⁰ Ξεκινώντας (καὶ αὐτός, ὅπως καὶ ὁ Rousseau) ἀπὸ μία θέση τοῦ Charles Burney, ὁ ὁποῖος σὲ κάποιο ταξίδι του στὰ «γερμανικὰ ἐδάφη» διαπίστωνε ὅτι δὲν ὑπάρχει γερμανικὸ λυρικὸ θέατρο, ὁ Wieland ἀνέπτυξε μία σημαντικὴ θεωρία γιὰ τὴ γερμανικὴ ὅπερα. Στὴ θεωρία του αὐτῇ, ἡ ὁποία περιγράφεται κατὰ κύριο λόγο στὸ κείμενό του «Δοκίμιο γιὰ τὴ γερμανικὴ ὅπερα» («Versuch über das deutsche Singspiel») ποὺ ἀρχικὰ δημοσίευσε στὴν *Teutsche Merkur* τὸ 1775, ἐφημερίδα ποὺ ἐξέδιδε ὁ ἴδιος, καὶ ἀργότερα στὰ *Ἀπαντά* του (τόμος 26ος), ὁ Wieland ἔθεσε τὶς βασικὲς ἀρχὲς γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς γερμανικοῦ λυρικοῦ εἴδους ποὺ θὰ διαφοροποιοῦνταν ἀπὸ τὴ γαλλικὴ καί, ἰδιαίτερώς, τὴν ἰταλικὴ ὅπερα τῆς ἐποχῆς, ὅχι μόνον ὡς πρὸς τὴ χρῆση τῆς γερμανικῆς γλώσσας, τὴν ὁποία θεωροῦσε ἐπιδεκτικὴ στὸ τραγούδι, καὶ μάλιστα περισσότερο ἀπ' ὅ,τι τὴ γαλλικὴ, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς κάποια ἄλλα βασικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀφοροῦσαν καὶ τὸ θεατρικὸ περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ τὴ μουσικὴ γράφη. Ἀπαντώντας στὸ περίφημο κείμενο τῆς ἐποχῆς *Δοκίμιο γιὰ τὴν ὅπερα* (*Saggio sopra l'opera*, 1755) τοῦ Francesco Algarotti (1712-1764), ὁ Wieland ἀντιπαρθέτει τὴν ἰταλικὴ σοβαρὴ ὅπερα (*opera seria*) μὲ τὸ γερμανικὸ *Singspiel*, χρησιμοποιώντας τὸν γερμανικὸ ὄρο ὅχι τόσο γιὰ νὰ

58. Ἡ ἰδέα τοῦ Goethe νὰ βάλει τὸν Wieland νὰ συνομιλεῖ μὲ τὸν Ἑρμῆ, τὸν Εὐριπίδη, τὴν Ἀλκίση καὶ τὸν Ἀδμητο δὲν σατιρίζει μόνον τὶς γερμανικὲς μεταφράσεις τοῦ Λουκιανοῦ ἀπὸ τὸν Wieland, οὔτε τὴν Ἀλκίση ποὺ μόλις εἶχε παιχτεῖ, ἀλλὰ τὴ γενικότερη προτίμηση τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα γιὰ τὴ μυθολογικὴ ἐποχὴ τῶν θεῶν καὶ τῶν ἡρώων.

59. «Κανέναν Ὅμηρον ἢ Wieland δὲν μπορεῖ νὰ δείξει πῶς συγκεντρώνονται στὸ κεφάλι του οἱ εὐφάνταστες, συγχρόνως ὅμως καὶ βαθυστόχαστες ἰδέες του, ἐπειδὴ δὲν τὸ γνωρίζει οὔτε ὁ ἴδιος καὶ γι' αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ διδάξει οὔτε σὲ ἄλλους», σχολιάζει ὁ Kant (Immanuel Kant, *Κριτικὴ τῆς Κριτικῆς Δύναμης*, Εἰσαγωγὴ-Μετάφραση-Σχόλια Κώστας Ἀνδρουλιδάκης, Ἀθήνα, Ἰδεόγραμμα, 2002, σ. 242-243), στὴν προσπάθειά του νὰ καταδείξει τὴ διαφορετικὴ λειτουργία τῆς δημιουργικῆς σκέψης τοῦ ἐπιστήμονα καὶ τοῦ ποιητῆ.

60. Ὅπως παραλείπονται οἱ ἀναφορὲς στὴ σχέση τοῦ Goethe μὲ τὴν ὅπερα ἢ στὰ λιμπρέτα τοῦ Herder.

περιγράψει τὸ μουσικὸ εἶδος ποὺ ἐναλλάσσει τραγούδι καὶ πρόζα (ὅπως εἴθισται νὰ ὀρίζεται τὸ Singspiel) ὅσο γιὰ νὰ τὸ διαφοροποιήσῃ ἀπὸ τὴ στυλιζαρισμένη καὶ γεμάτη συμβάσεις ἰταλικὴ σοβαρὴ ὄπερα, ἡ ὁποία ἀντιπροσώπευε τὸν ὅρο opera τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Τὸ νέο εἶδος ποὺ ὁραματιζόταν ὁ Wieland δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ μοιάζει μὲ τὴν ἰταλικὴ ὄπερα, νὰ ἐξαντλεῖται σὲ ἐντυπωσιακὰ σκηνικὰ καὶ σὲ θεαματικὰ στοιχεῖα, ἢ σὲ συμβάσεις τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ κειμένου, ἐξαιτίας τῶν ὁποίων ἡ σοβαρὴ ἰταλικὴ ὄπερα εἶχε φτάσει σὲ ἓνα τέλμα· ἀντιθέτως, ἡ γερμανικὴ ὄπερα θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπηρετεῖ, χωρὶς ψιμύθια, τοὺς κανόνες τῆς φυσικότητας, τῆς ἀπλότητος καὶ τῆς ἀρμονικῆς σχέσης λόγου καὶ μουσικῆς, κάτι ποὺ σὲ ἐπίπεδο μουσικῆς εἶχε πετύχει ὁ Gluck, ἐνῶ σὲ ἐπίπεδο θεατρικῆς γραφῆς ὁ Μεταστάσιος. Ἰδανικὴ πηγὴ γιὰ τὴ θεματολογία θεωροῦσε τὴ μυθικὴ ἐποχὴ τῶν ἡρώων καὶ θεῶν (χωρὶς νὰ ἀποκλείει καὶ τὰ ἱστορικὰ θέματα), ὅχι μόνον ἐπειδὴ ἦταν γνωστὴ σὲ ὅλους (καθὼς ἡ μεταρρυθμιστὴ ποὺ ὁραματιζόταν εἶχε ὡς στόχο τὴ βελτίωση τῶν ἡθῶν καὶ τοῦ γούστου τοῦ κοινοῦ), ἀλλὰ καὶ γιατί θεωροῦσε τὴ γερμανικὴ ὄπερα, τὸ Singspiel, τὸν νόμιμο ἀπόγονο τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Εὐριπίδη. «Πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζουμε τὸ Singspiel ὡς τραγωδίαν καὶ νὰ τὸ κατατάσσουμε στὰ εἶδη τοῦ θεάτρου».⁶¹ Δὲν εἶναι τυχαῖο πὼς ἡ θεωρία τοῦ Wieland ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὴ θεωρία τοῦ Rousseau. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπαραίτητὴ ἀναφορὰ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τραγωδίαν (εἴτε σὲ ἐπίπεδο μορφολογικὸ εἴτε σὲ ἐπίπεδο περιεχομένου) ὁ Wieland περιγράφει τὸ ρόλο τῆς μουσικῆς, ποὺ εἶναι ἡ γλώσσα τῶν συναισθημάτων, μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ποὺ τὴν περιγράφει καὶ ὁ Ἑλβετὸς φιλόσοφος· ἡ μουσικὴ στὸ Singspiel χρησιμοποιοῦται γιὰ νὰ χρωματίζει τὸ χαρακτήρα τῶν προσώπων.⁶² Ἡ σύγκλιση αὐτὴ τῶν δύο δημιουργῶν ἀντικατοπτρίζει τὴν ἀνάγκη ἀνανέωσης τῆς ὄπερας, ἡ ὁποία τὴν ἐποχὴ ἐκείνη εἶχε ἀρχίσει νὰ ξεφεύγει τῆς ἀπόλυτης κυριαρχίας τοῦ ἰταλικοῦ ὅφους καὶ νὰ ἀναζητᾷ νέους δρόμους ἐκφράσεως.

Τὸ ὄραμά του γιὰ τὴ γερμανικὴ ὄπερα ὁ Wieland ἀποπειράθηκε νὰ τὸ πραγματοποιήσῃ μὲ τὴν Ἀλκυστὴ, τὸ λιμπρέτο τῆς ὁποίας ὁ ἴδιος εἶχε χαρακτηρίσει «μετάφραση τοῦ ἀρχαίου κειμένου γιὰ ἓνα σύγχρονο

61. «Das Singspiel als Tragödie oder rührendes Drama betrachtet», C. M. Wielands, *Sämmtliche Werke*, v. 26, *Singspiele und Abhandlungen*, Leipzig, Bey Georg Joachim Göschen, 1796, σ. 249.

62. Βλ. C. M. Wielands, *Sämmtliche Werke*, β.π., σ. 252-253.

κοινό».⁶³ Για τὸ ἐγχείρημά του αὐτὸ ὁ Wieland ἀπευθύνθηκε στὸν C. W. Gluck, συνθέτη ποὺ θαύμαζε ἰδιαιτέρως· ἀλλὰ ἡ μὴ ἀνταπόκριση τοῦ τελευταίου ἔστρεψε τὸν Γερμανὸ συγγραφέα πρὸς τὸν A. Schweitzer, τὴ δουλειὰ τοῦ ὁποίου εἶχε ἐκτιμήσει, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τὴ μελοποίηση τοῦ *Πυγμαλίωνα* τοῦ Rousseau. Ἡ φροντίδα ποὺ ἔδειξε ὁ συγγραφέας γιὰ τὴ δημιουργία τῆς μουσικῆς τῆς *Ἀλκιστης* ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τοῦ συνήθους ρόλου τοῦ λιμπρετίστα, ἀντιστρέφοντας τοὺς ὅρους ποὺ ἤθελαν τὸ συνθέτη νὰ ὑπαγορεύει τὸ μουσικὸ ὅφος, μὲ τὸν Wieland νὰ κατευθύνει τὸν Schweitzer (ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ γαλλικοῦ τύπου εἰσαγωγή θὰ πρέπει νὰ ἀποτελέσει ἰδέα τοῦ Wieland).⁶⁴ Ἀλλωστε εἶναι γνωστὸ ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τῆς συγγραφῆς τοῦ συγκεκριμένου λιμπρέτου ὁ Wieland μελετοῦσε τὶς παρτιτούρες τῶν ὁμώνυμων ἔργων τοῦ Lully καὶ τοῦ Gluck.⁶⁵

Ἡ πρεμιέρα τῆς *Ἀλκιστης* τὸ 1773 στὴ Βαϊμάρη, ποὺ ἀπὸ κάποιους θεωρήθηκε ἡ πρώτη γερμανικὴ ὄπερα, σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ ἐπικράτησε στὶς γερμανικὲς σκηνὲς γιὰ χρόνια, ἀλλὰ δὲν ἱκανοποίησε τὸ δημιουργό της. Παρότι ὁ Wieland θαύμασε πολλὰ σημεῖα ὅπου ἡ μουσικὴ τοῦ Schweitzer πετύχαινε νὰ ἀποδώσει τὸ πνεῦμα τοῦ Εὐριπίδη (κυρίως στὰ *recitativi obligati*), τὸ σύνολο τοῦ ἔργου ἦταν ἄνισο καὶ ἡ *Ἀλκιστη* ὅχι ἀπλῶς δὲν διακρινόταν γιὰ τὴν ἀπλότητά της, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ της θεωρήθηκε πῶς δοκίμαζε τὶς ἀντοχὲς τῶν τραγουδιστῶν. Ο Mozart, ποὺ δηλώνει θαυμαστὴς τοῦ Benda ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ ἐκτιμᾷ τὶς συνθέσεις τοῦ Schweitzer, οἰκτίζει τοὺς τραγουδιστὲς ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ τραγουδήσουν ἔργα του, καθὼς ὁ τελευταῖος δὲν θὰ ἔγραφε ποτὲ μουσικὴ ποὺ νὰ τραγουδιέται.⁶⁶

Ἡ συνεργασία Wieland-Schweitzer συνεχίστηκε καὶ στὴν *Ἐκλογὴ* τοῦ *Ἡρακλέους* ποὺ ἀνέβηκε στὴ Βαϊμάρη λίγους μῆνες μετὰ τὴν *Ἀλκιστη* (ἀλλὰ καὶ στὴν ἱστορικοῦ περιεχομένου *Ροζαμούνδη* ποὺ ἀνέβηκε ὕστερα ἀπὸ κάποια χρόνια, τὸ 1780, στὸ Μανχάιμ). Τὸ *komisches Singspiel* *Ἀπόφαση* τοῦ *Μίδα*, ἔργο ποὺ πρωτοδημοσιεύθηκε στὴν *Teutsche*

63. MGG, ὅ.π.

64. Βλ. A. A. Abert, «German Opera» στὸ Wellesz – Sternfeld (ed.), *The New Oxford History of Music*, v. VII, *The Age of Enlightenment 1745-1790*, London, Oxford University Press, 1954, σ. 65-97, εἰδικότερα σ. 71.

65. Ὁ Wieland εἶχε σπουδάσει μουσικὴ, ἐνῶ ἡ ἀπογευματινὴ συνήθεια νὰ ἀσκεῖται στὸ τσέμπαλο δὲν τὸν ἐγκατέλειψε ποτέ. Βλ. MGG, ὅ.π.

66. Βλ. A. A. Abert, ὅ.π.

Merkur τὸ 1775 (καὶ ἀργότερα στὰ "Απαντα τοῦ Wieland τὸ 1796), δὲν ἀνέβηκε στὴν ἐποχὴ του.⁶⁷ Ἡ κωμικὴ αὐτὴ ὄπερα, ποὺ θεωρήθηκε τὸ πρῶτο δεῖγμα μουσικοῦ θεάτρου ποὺ προσεγγίζει τὶς καταστάσεις μὲ μία εἰρωνικὴ ἀποστασιοποίηση (καὶ δὲν εἶναι μία ἀπλὴ opera buffa), ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἀποτέλεσε τὴν ἀπάντηση τοῦ Wieland στὴ σάτιρα ποὺ τοῦ εἶχε ἀπευθύνει ὁ Goethe, μὲ τὸ *Οἱ θεοί, οἱ ἥρωες καὶ ὁ Wieland*, καθὼς στὸ πρόσωπο τοῦ βασιλιᾶ Μίδα, ὁ ὁποῖος κέρδισε ὡς δῶρο ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα ἕνα ζευγάρι αὐτιά γαιδάρου, ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς ἀκουστικῆς του εὐαισθησίας, ὁ Wieland ἔβλεπε τὸ φίλο του Johann Wolfgang.⁶⁸ Ἡ λογοτεχνικὴ αὐτὴ ἀντιπαράθεση δὲν σκίασε τὴ σχέση φιλίας ποὺ συνέδεε τοὺς δύο συγγραφεῖς.

Ἴσως ἡ ἀσθενὴς ἀνταπόκριση τοῦ Schweitzer στὰ αἰτήματα τοῦ Wieland καὶ ἡ ἐπακόλουθη ματαίωση τῶν ὁραμάτων τοῦ τελευταίου περὶ γερμανικῆς ὄπερας νὰ ἀποτέλεσε καὶ τὴν αἰτία γιὰ τὴν ὁποία ἡ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ συμβολὴ τοῦ Wieland στὴ δημιουργία τῆς γερμανικῆς ὄπερας εἶναι πλέον ξεχασμένη. Θὰ πρέπει νὰ φτάσουμε στὰ 1821 καὶ τὴν πρεμιέρα τοῦ *Freischütz* τοῦ C. M. von Weber (στὸν ὁποῖο οἱ ἐπιρροὲς τοῦ μελοδράματος ἔχουν ἤδη ἐπισημανθεῖ) γιὰ νὰ συναντήσουμε τὴν πρώτη οὐσιαστικὰ γερμανικὴ ὄπερα, ἡ ὁποία πληροῦσε —καὶ προϋπέθετε— τὶς προδιαγραφὰς ποὺ εἶχε θέσει ὁ Wieland, ἀλλὰ εἶχε καὶ ἕνα ἀκόμη στοιχεῖο: τὸ γερμανικὸ θέμα.

Ἄν ὅμως οἱ θεωρητικὲς ἀπόψεις τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα καὶ αἰσθητικοῦ ἔχουν σήμερὰ ξεχαστεῖ, τὴν ἐποχὴ τῆς γνωριμίας τοῦ ἐλληνικοῦ κοινοῦ μὲ τὸ ἔργο του ἦταν γνωστές. Ἡ μετάφραση τῶν Ἀβδηριτῶν ἀπὸ τὸν Κ. Μ. Κούμα, στὰ 1827, ἀποτελεῖ τὴν πρώτη μεταφορὰ στὰ ἐλληνικὰ τῶν ἀπόψεων τοῦ Wieland γιὰ τὴν ὄπερα. Ὁ Γερμανὸς ποιητὴς τὸ 1774 ἄρχισε νὰ δημοσιεύει στὴν *Teutsche Merkur* τοὺς Ἀβδηρίτες, ἔργο ποὺ συμπληρώθηκε τέσσερα χρόνια ἀργότερα μὲ μιὰ προσθήκη, στὴν ὁποία μιὰ παράσταση τῆς Ἀνδρομέδας τοῦ Εὐριπίδη ἔδινε τὴν εὐκαιρία στὸν Wieland νὰ σατιρίσει τὰ ὀπερατικὰ ἥθη τῆς ἐποχῆς του, ὅπως πολὺ σωστὰ ἐπισημαίνει καὶ ὁ Κούμας.⁶⁹ «Ὁ Γρύλλος ἐσύνθεσε κατὰ τὴν φαντασίαν του ἀδια-

67. Ἀλλὰ στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα (Βερολίνο 1905) σὲ μουσικὴ Hans Hermann.

68. Βλ. Thomas Bauman, *North German opera in the age of Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, σ. 149.

69. Ἐξηγώντας «Ἐν γένει δὲ τὰ θεατρικὰ ἐνταῦθα παριστάνονται κατὰ τὴν γλῶσσαν τῶν νεωτέρων, ἐπειδὴ τοῦ Βειλάνδου ὁ σκοπὸς ἦταν νὰ κωμωδῇ μᾶλλον τὰ νεώτερα θεάτρα παρὰ νὰ ἱστορήσῃ τὰ ἀρχαῖα», Βειλάνδου, *Τῶν Ἀβδηριτῶν ἡ*

φορῶν ἂν ἡ μουσική του ἐσυμφῶναι μὲ τὴν λέξιν, ἢ ἡ λέξις μὲ τὴν μουσικήν του — αὐτὸ τοῦτο διὰ τὸ ὅποῖον καὶ τοὺς Ἀβδηρίτας πολλὰ ὀλίγον ἔμελε. Ἰκανὸν ἦτο ὅτι ἡ μουσική αὕτη ἔκαμνε μέγαν θόρυβον, εἶχε πολλάς ὑψηλὰς θέσεις (καθὼς διαβεβαίοναν ἀδελφοί, ἀνεψιοί, συμπαέθεροι καὶ ὅλοι οἱ οἰκέται του, ὡς εἰδημονέστατοι) καὶ ἠκούσθη μὲ καθολικὸν ἔπαινον ὅλων τῶν Ἀβδηριτῶν». ⁷⁰ Μέσα ἀπὸ αὐτὴν τὴ σάτιρα, ἡ ὁποία ἀποκαλύπτει καὶ τὴν ἐμπνευσμένη εἰρωνική πένα τοῦ Wieland, ὁ τελευταῖος δὲν παραλείπει νὰ μεταφέρει τίς ἀπόψεις του γιὰ τὴν ὄπερα καὶ γιὰ τὴ σχέση της μὲ τὴν ἀρχαία τραγωδία, χαρακτηρίζοντας τὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδου «Singspiele»: «Οἱ Ἀβδηρίται χωρὶς νὰ ἐξεύρωσι τὸ διατί, διέσωζαν μεγάλην τιμὴν εἰς τὸ ὄνομα Εὐριπίδου καὶ εἰς πᾶν ὅ,τι εἶχε τὸ ὄνομα τοῦτο. Πολλὰ ἐκ τῶν τραγωδιῶν του ἢ μελοδραμάτων του (καθὼς ἔπρεπε νὰ τὰ ὀνομάζωμεν κυρίως) παρεστάθησαν συχνάκις» ⁷¹ (ἐνῶ σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ βιβλίου τὰ σατιρικά δράματα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων παρομοιάζονται μὲ τὴν ἰταλική opera buffa). ⁷² Ὁ Wieland, ποὺ πίστευε ὅτι τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας ἦταν καθ' ὁλοκληρίαν τραγουδισμένα, θεωροῦσε τὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδου τὰ καλύτερα πρότυπα γιὰ τὴ συγγραφὴ τῶν λιμπρέτων τῆς γερμανικῆς ὄπερας ποὺ ἤθελε νὰ δημιουργήσῃ. Ἔτσι ὁ σχολιασμὸς τῆς Ἀνδρομέδας ποὺ ὑπάρχει στοὺς ἀναθεωρημένους Ἀβδηρίτες δὲν εἶναι παρὰ μία κριτική, καὶ μάλιστα καυστική, παράστασης ὄπερας: «Ὁ ψάλτης ὅστις ὑπεκρίνετο τὸν Περσέα, ἐκροτήθη τόσον ἰσχυρά, ὥστε μεταξὺ εἰς τὴν καλλίστην σκηνὴν ἐξέλασε τὸ μέλος [...] Ἡ Ἀνδρομέδα [...] ἠναγκάσθη ἀπὸ τοὺς κρότους τῶν θεωρῶν νὰ ἐπαναλάβῃ τρίς τὴν μονωδίαν της [...] Ἡ σύνθεσις τῆς μουσικῆς ἦτο ἀηδεστερά [...] καὶ ὅμως [ἡ Εὐκολπὶς] πάντοτε ἤθελεν ἀναγκασθῆν ὑπὸ τῶν θεατῶν νὰ ἐπαναλάβῃ τὴν μονωδίαν της». ⁷³

Ἱστορία, Μεταφρασθεῖσα ἀπὸ τὴν γερμανικὴν γλῶσσαν, ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας, 1827, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ἀντωνίου Αὐκούλου, τόμος Β', σ. 266. Δὲν ἀποκλείεται ὁ Wieland νὰ εἶχε στὸ μυαλό του καὶ τὸ «μονόδραμα» Ἀνδρομέδα τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη Baumgarten, τὸν ὁποῖο ὁ Burney κατατάσσει στοὺς Γερμανοὺς ἐρασιτέχνες δημιουργοὺς (βλ. Burney, ὁ.π., σ. 962), καθὼς τέτοιες προσωπικὲς ἀντιπαλότητες δίνουν τὸ παρὸν καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Wieland, ἐνῶ καὶ ὁ ἴδιος ἐντόπιζε ἀντιστοιχίας μεταξὺ τῆς προσωπικῆς του ζωῆς καὶ τῶν ἔργων του. Βλ. Bauman, ὁ.π.

70. *Τῶν Ἀβδηριτῶν ἡ Ἱστορία*, ὁ.π., σ. 214.

71. *Ὁ.π.*, ὁ Κούμας ἐπιλέγει τὴ λέξιν «μελόδραμα» γιὰ νὰ μεταφράσῃ τὸ γερμανικὸ Singspiel.

72. «Τὰ τῶν Ἑλλήνων ταῦτα ποιήματα εἶχαν κάποιαν ὁμοιότητα μὲ τὴν opera buffa τῶν Ἰταλῶν», *Τῶν Ἀβδηριτῶν ἡ Ἱστορία*, ὁ.π., σ. 253.

73. *Ὁ.π.*, σ. 217-219.

Τὰ σχόλια τοῦ Wieland γιὰ τὴν ὄπερα γίνονται οὐσιαστικότερα στὸ διάλογο μεταξὺ τοῦ ἐπισκέπτη στὴ χώρα τῶν Ἀβδηριτῶν, ποὺ εἶναι καὶ τὸ φερέφωνο τοῦ συγγραφέα, καὶ τῶν κατοίκων τῆς πόλης, ὅπου ὁ πρῶτος σχολιάζει: «Αἱ λέξεις ἐξεφράσθησαν πάρα πολὺ· ἀλλ' ἐν γένει, Αὐθένε μου, ὁ νοῦς καὶ ὁ τόνος τοῦ ποιητοῦ ἀστοχεῖται. Ὁ χαρακτήρ τῶν προσώπων, ἡ ἀλήθεια τῶν παθῶν καὶ τῶν αἰσθημάτων, ἡ εὐαρμοστία εἰς τὰς θέσεις — ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο ἐμπορεῖ νὰ εἶναι, διὰ νὰ εἶναι γλῶσσα τῆς φύσεως, γλῶσσα τῶν παθῶν — τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ εἶναι διὰ νὰ κολουμβᾷ εἰς αὐτὸ ὁ ποιητὴς ὡς εἰς τὸ στοιχεῖόν του καὶ νὰ ὑφώνεται ἐπάνω, ἀλλ' ὄχι νὰ πνίγεται», κλείνοντας μὲ τὸ συμπέρασμα ὅτι «ἡ ἔννοια καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ποιητοῦ ἡστοχάσθησαν παντάπασι».⁷⁴ Ἡ κριτικὴ αὐτὴ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν κριτικὴ ποὺ ἐξαπολύει ὁ Wieland ἐναντίον τῆς ἰταλικῆς ὄπερας τῆς ἐποχῆς, καὶ τὰ ἐλαττώματα αὐτῆς καὶ τῶν ἡθῶν τῆς εἶναι αὐτὰ ἀκριβῶς ποὺ θέλει νὰ ἐξαλείψει ἀπὸ τὴ γερμανικὴ ὄπερα ποὺ ὁραματίζεται. Ἐνῶ ἡ θέση του «Ἐγὼ στοχάζομαι ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι μουσικὴ καὶ μόνον αὐτὴ χρειάζεται νὰ ἔχη τίς διὰ ν' ἀκούῃ τὸ καλὸν»⁷⁵ ἐκφράζει μίαν γενικότερη θέση τῆς ἐποχῆς.

Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς τοῦ Wieland, καθὼς καὶ ἄλλες ποὺ δὲν περιγράφονται στὸ κείμενό του αὐτό, εἶχαν ἄμεση ἐπίδραση στὸν Ἑλληνα μεταφραστή του. «Ὅταν αἱ ᾠδαὶ συντροφεύονται ἀπὸ ὀργανικὴν μουσικὴν, δὲν πρέπει νὰ στενοχωρῶνται καὶ νὰ πνίγωνται ἀπὸ τὴν σύντροφον»⁷⁶ σημειώνει ὁ Κούμας στὸ *Σύνταγμα Φιλοσοφίας* τὸ 1819, δηλαδὴ λίγα χρόνια μετὰ τὴ μετάφραση τῶν Ἀβδηριτῶν (1815),⁷⁷ ἐνῶ ἡ ἀρνητικὴ του στάση ἀπέναντι σὲ ἐκείνους ποὺ χρησιμοποιοῦν «πεζὴν λέξιν» γιὰ τὴν «ψαλτικὴν»⁷⁸ θὰ πρέπει νὰ πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη θεωρία τοῦ Wieland, ὁ ὁποῖος πίστευε ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι ἡ γλῶσσα τῆς καρδιᾶς καὶ τὸ

74. Ὁ.π., σ. 227-231.

75. Ὁ.π., σ. 227.

76. *Σύνταγμα Φιλοσοφίας* ὑπὸ Κ. Μ. Κούμα, Σχολάρχου τοῦ τῆς Σμύρνης φιλολογικοῦ Γυμνασίου, καὶ Διδασκάλου τῶν Μαθηματικῶν ἐπιστημῶν καὶ τῆς φιλοσοφίας εἰς χρῆσιν τῶν αὐτοῦ μαθητῶν, Τόμος Γ', περιέχων Μεταφυσικὴν καὶ Αἰσθηματικὴν, Ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας, ἐκ τῆς Τυπογραφίας Ἰωάννου Σνιερέρου, 1819, σ. 268.

77. Τὸ ἔργο τυπώθηκε τὸ 1827, ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ Κούμας ἐπισημαίνει στὸν Πρόλογο πὼς τὸ εἶχε μεταφράσει πρὶν ἀπὸ 12 χρόνια. Βλ. *Τῶν Ἀβδηριτῶν ἡ Ἱστορία*, ὁ.π., σ. στ'.

78. *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, ὁ.π.

τραγούδι αποτελεί μία έξυψωμένη έκφραση του λόγου, γι' αυτό και το τραγούδι δεν πρέπει να γράφεται σε πεζό λόγο.⁷⁹ Η μετάφραση των Άβδηριτών από τον Κούμα σε συνδυασμό με την έκδοση των λιμπρέτων του Wieland (και ιδιαιτέρως της Άλκηστης) στον τόμο του 1821 δίνουν μία ολοκληρωμένη εικόνα της θεωρίας του Γερμανού αίσθητικού για τη γερμανική όπερα (αν και τα δύο έκδοτικά γεγονότα δεν φαίνεται να συνδέονται). Σε κάθε περίπτωση, η επίδραση της θεωρίας του Wieland άφησε τὰ ἔγνη της στον έλληνικό θεωρητικό λόγο για την όπερα, που μόλις είχε αρχίσει να δημιουργείται, παρότι «εις όλους μας γνωστότατον, ότι εις τὸ γένος μας θεατρικὴν ψαλτικὴν δὲν ἔχομεν ἀκόμη».⁸⁰

Η δίτομη έκδοση του 1820-1821, εκτός από τὰ διαφορετικὰ θεατρικὰ εἶδη που μεταφέρει στὰ καθ' ἡμᾶς, θέτει και τὸ ζήτημα τῆς ὀρολογίας. Η ἀμηχανία που παρατηρεῖται στους χαρακτηρισμούς των εἰδῶν, εἶναι, ὅπως εἶπαμε, συνυφασμένη με μία γενικότερη σύγχυση που επικρατεῖ σὲ ὅλες τις γλωσσες, καθὼς τὰ εἶδη αὐτὰ που δημιουργοῦνται ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δὲν ἔχουν διαχωριστεῖ με σαφήνεια. Ἐτσι ὁ ὅρος μελόδραμα χρησιμοποιεῖται για τὸ Melodrama (και στὴ συγκεκριμένη περίπτωση τὸ Duodrama· ἡ πρωτοβουλία τοῦ μεταφραστῆ νὰ ἐπιλέξει τὸν πιὸ κατανοητὸ ὅρο μελόδραμα ἀντὶ τοῦ ἀντίστοιχου δυόδραμα καταδεικνύει ἕναν πιὸ ἐνεργὸ ρόλο ἀπὸ ἐκείνον τοῦ ἀπλοῦ μεταγλωττιστῆ), ἀλλὰ μεταφράζει και τὸ Singspiel. Ὁ ὅρος Singspiel στὸ, μοναδικὸ στὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰῶνα γερμανο-ελληνικό, λεξικό τοῦ Carl Weigel ἀποδίδεται ὡς «κωμῳδία (κουμέδια) με τραγούδια, (μὴ ὅπερα)». Ἐνῶ στὸ λῆμμα «Oper» διαβάζουμε: «das Singspiel, μουσικὴ κωμῳδία, μουσικὸν δρᾶμα (κουμέδια με τραγούδια)». Τὸ κωμικὸ στοιχεῖο που ὑπάρχει στὴν ἐρμηνεία τοῦ Singspiel δὲν ἀφορᾷ τόσο τὴ μορφολογία τοῦ εἶδους ὅσο τὸ δραματικὸ περιεχόμενο που εἶχε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη: τὸ γερμανικὸ Singspiel τοῦ 18ου αἰῶνα ἦταν κυρίως τὸ ἐλαφρὸ, λαϊκὸ εἶδος ὅπερας που ἤθελε νὰ ἀναβαθμίσει ὁ Wieland. Ὁ ὅρος μελόδραμα ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἀπὸ τὸ λεξικὸ τοῦ Weigel, στὸ ὁποῖο ὑπάρχουν ὅμως πολλοὶ ἄλλοι ὅροι που συνδέονται με τὴν ὅπερα και τὰ ἔγνη της.⁸¹

79. Βλ. C. M. Wielands, *Sämtliche Werke*, β.π., σ. 262-263.

80. *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, β.π.

81. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ παραλείψουμε μία ἀναφορὰ στὴ γαλλικὴ ἐπιρροὴ ἐρμηνεία τοῦ ὅρου Operist και Operistrinn, που εἶναι ἀντιστοίχως ὁ «κουμεδιάρης» και ἡ «κουμεδιάρησα, ὅπου παίζει τὰς μουσικὰς κωμῳδίας» (ὅπου οἱ ὅροι κουμεδιάρης και κουμεδιάρησα μεταφράζουν τὸ γαλλικὸ comédien και comédienne)· στὸν

Ἡ μετάφραση λοιπὸν τῶν ὅρων δὲν ἀξιοποίησε κάποιο λεξικό, καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅ Ἑλληνας μεταφραστὴς νὰ χρησιμοποιήσῃ τὸν ὅρο μελόδραμα καὶ γιὰ τὰ δύο θεατρικὰ εἶδη ποὺ συναντοῦμε στὴν ἐκδοσὴ μὲ τὴ γενικότερη ἔννοια τοῦ λυρικοῦ ἔργου, ἂν καὶ διατηρεῖ τὸ διαχωρισμὸ τοῦ Wieland μεταξὺ Singspiel (μελόδραμα) ἢ komisches Singspiel (κωμικὸν μελόδραμα) καὶ lyrisches Drama (λυρικὸν δράμα), ὅπως χαρακτηρίζεται Ἡ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἤθελε νὰ διαφοροποιήσῃ ὁ συγγραφέας του ὡς ἀλληγορικὴ ἡθικοπλαστικὴ σκηνή, ἐναντι τῆς πληρέστερης δραματολογικῆς Ἀλκιστῆς. Ὁ ὅρος ὄπερα ποὺ ὑπῆρχε ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα καὶ μάλιστα γιὰ νὰ συνοδεύσῃ λιμπρέτα τοῦ Μεταστάσιου⁸² δὲν ἐπιλέγεται. Πιθανὸν ὁ μεταφραστὴς νὰ μὴν χρησιμοποίησῃ καθὼς ἡ λέξις ὄπερα θὰ πρέπει νὰ ἀντιπροσώπευε —τουλάχιστον γιὰ τὸν γερμανομαθὴ μεταφραστὴ— τὴν ἰταλικὴ ὄπερα (ὅπως συμβαίνει καὶ στὸ δοκίμιο τοῦ Wieland)· ἐνῶ ἐδῶ (μὲ ἐξάιρεση τὸν Ἀχιλλέα ποὺ εἶπαμε πὼς ἀκολουθεῖ τὸ χαρακτηρισμὸ «δράμα» τῆς πρώτης ἐκδόσεως) δὲν ὑπάρχουν ἰταλικὲς ὄπερες, ἀλλὰ ἓνα μελόδραμα καὶ τρία Singspiele. Ὅλα αὐτά, βεβαίως, ἰσχύουν γιὰ τὴν περίπτωσιν ποὺ πρόκειται γιὰ ἓναν μεταφραστὴ ὅλης τῆς ἐκδόσεως, γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ὁποῖου μποροῦμε, πρὸς τὸ παρόν, νὰ κάνουμε μόνον εἰκασίες.

Ἡ ἐκδοσις αὐτή, μὲ τὰ ὁκτὼ ἔργα ποικίλου θεατρικοῦ περιεχομένου ἀλλὰ μὲ σαφὴ κλίση πρὸς τὴ μουσικὴ, ἐμφανίζεται σὲ ἓνα πλαίσιο ποὺ εἶχε ἀρχίσει νὰ διαμορφώνεται ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα καὶ τίς μεταφράσεις

Operndichter, τὸν «ποιητὴν ὁποῦ συνθέτει μουσικὰς κωμωδίας», στὸ Opernhaus, τὸ «ὀσπίτιον εἰς τὸ ὁποῖον παίζουν μουσικὰς κωμωδίας», ἢ στὸ Operngucker, τὸ «μικρὸν τουρμπίνι διὰ τὸ θέατρον», δηλαδὴ τὰ κυάλια τοῦ θεάτρου. Τέλος τὸ λῆμμα «Recitativ» δίνει ἄλλη μιὰ ἱστορικῆς φύσεως ἐρμηνεία τοῦ ὅρου: «Εἶδος μουσικῆς (μάλιστα συνηθισμένον εἰς κωμωδίαις) εἰς τὸ ὁποῖον τραγουδεῖ τινὰς ἓνα κομμάτι σχεδὸν μὲ τέτοιον τρόπον ὥσταν ὁποῦ νὰ ὁμιλῇ καὶ χωρὶς σχήματα φωνῆς». Βλ. Carl Weigel, *Wörterbuch*, Leipzig 1804.

82. Ὁ Δημοφόντης τοῦ Μεταστάσιου, ποὺ κυκλοφόρησε σὲ ἑλληνικὴ μετάφρασιν τὴν ἴδια χρονιά μὲ τὸν Ἀχιλλέα, καὶ ὁ Θεμιστοκλῆς (ἐπίσης τοῦ Μεταστάσιου) ποὺ τυπώθηκε δύο ἔτη μετὰ (1794 καὶ 1796 ἀντιστοίχως) χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸν ἐκδότη τους, Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, (ὄπερες). Μάλιστα στὸν πρόλογο τοῦ *Δημοφόντη* ὁ ἐκδότης ἐξηγεῖ ὅτι ἀνέβαλε τὴν προγραμματισμένη ἐκδοσὴ κωμωδιῶν τοῦ Goldoni, ἐπειδὴ ἔπασαν στὴν ἀντίληψή του «μερικὰ Δράματα, ἥτοι Ὅπεραι τοῦ περιφήμου Μεταστάσιου [...] ὅλαι καλὰ στιχορρηγμέναι καθὼς ψάλλονται εἰς τὰ Θέατρα τῶν Εὐρωπαϊκῶν». Ἡ φράσις αὐτὴ δὲν ἀφήνει τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία γιὰ τὸ τί ἐννοεῖ ὁ ἐκδότης μὲ τὴ λέξις «ὄπερα».

τοῦ Μεταστάσιου· ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὶς ἐλληνικὲς μεταγλωττίσεις λιμπρέτων τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, τὸ ἔντονο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικὴ γίνεται φανερό καὶ στὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ποὺ μεταφέρονται στὴ γλῶσσα μας. Τὸ Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν, ποὺ ἀποτελεῖ μετάφραση μέρους τῆς συλλογῆς τοῦ Restif de la Bretonne, *Les Contemporaines* ἀπὸ τὸν Ρήγα Βελεστινλή, διανθίζεται μὲ προσθῆκες τραγουδιῶν. Μάλιστα ἡ Ἑλένη Τσαντσάνογλου ἔχει ὑποστηρίξει πῶς ὁ Ρήγας ἐμπνεύστηκε τὸν ἐλληνικὸ τίτλο ἀπὸ τὴν ὄπερα τοῦ Mozart *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* (Ἔτσι κάνουν ὅλες, ἥτοι Τὸ σχολεῖον τῶν ἐραστῶν) ποὺ παιζόταν στὸ Burgtheater τῆς Βιέννης τὴ σαίζον 1790-1791, δηλαδὴ τὴν ἐποχὴ ποὺ τυπώθηκε τὸ Σχολεῖον.⁸³ Τὸ 1792 ὁ Κύπριος σύντροφος τοῦ Ρήγα Ἰωάννης Καρατζᾶς μεταγλωττίζει τὸ Ἑρωτος Ἀποτελέσματα ἐπίσης διανθισμένο μὲ τραγούδια.⁸⁴ Στὴν ἔκδοση τοῦ Ἑθνικοῦ Τρίποδα (1797), ὁ Ρήγας συμπεριλαμβάνει μία μετάφρασή του τῶν Ὀλυμπίων τοῦ Μεταστάσιου, μαζί μὲ δύο βουκολικά ἔργα τὰ ὁποῖα ἔχουν ἔντονη τὴν παρουσία τῆς μουσικῆς. Ὁ Πρῶτος Ναύτης τοῦ Gessner καὶ —κυριότερα— Ἡ Βοσκοπούλα τῶν Ἀλπεων τοῦ Marmontel εἶναι ἔργα ποὺ ζητοῦν ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη τοὺς νὰ φανταστεῖ μαζί μὲ τὰ ἀρχαδικὰ τοπία καὶ τοὺς βοσκοὺς μὲ τὶς λύρες τοὺς καὶ τὸ ἀντίστοιχο ἄκουσμα τῆς χορδῆς τῆς λύρας καὶ τῶν ἀσμάτων. Τὸν ἴδιο χρόνο μὲ τὸν Ἑθνικὸ Τρίποδα ὁ νεαρὸς σύντροφος τοῦ Ρήγα Ἀντώνιος Κορωνιὸς (ὁ μεταφραστὴς τοῦ Πρώτου Ναύτη τοῦ Τρίποδα) μετέφρασε στὰ ἐλληνικὰ τὴ Γαλάτεια τοῦ Florian.

83. Βλ. Ἑλένη Τσαντσάνογλου, «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν. Μιὰ ἀπρόσμενη συνάντηση τοῦ Ρήγα μὲ τὸν Μότσαρτ», *Μολυβδοκοנדυλοπελεκητής* 1 (1983), 37-41. Ἡ πληροφορία ποὺ παραθέτει ἡ Ἰλνια Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister («Ὁ Ρήγας, ἡ Ἀνάσσα, Ὁ δικηγόρος καὶ ὁ χωρικός», *Ἑλληνικά* 53 (Θεσσαλονίκη 2003), 71-91), ὅτι στὰ ἔξοδά του ὁ Ρήγας τὴν ἐποχὴ ἐκείνη συμπεριλάμβανε (σύμφωνα μὲ σχετικὸ κατὰστιχο) καὶ ἐπισκέψεις στὸ θέατρο, ἐνισχύει τὴν ὑπόθεση τῆς Τσαντσάνογλου γιὰ τὴ στενότερη σχέση τοῦ Ρήγα μὲ τὴν ὄπερα καὶ δὲν τὴν ἀποδυναμώνει ὅπως ὑπονοεῖ ἡ μελετήτρια, ἐπειδὴ τὰ σχετικὰ κατὰστιχα δὲν συμπίπτουν μὲ παράσταση τῆς συγκεκριμένης ὄπερας, καθὼς ἡ Τσαντσάνογλου ὑποστηρίζει πῶς ἡ ἰδέα μπορεῖ νὰ γεννηθῇ στὸν Ρήγα ἀπὸ κάποια ἀφίσα τοῦ ἔργου στὸ δρόμο, καὶ ὅχι ἀπὸ παρακολούθηση τῆς παράστασης.

84. Ἡ ταύτιση τοῦ «Ι. Κ.» μὲ τὸν Ι. Καρατζᾶ ἔχει πλέον πιστοποιηθεῖ, βλ. Hans Eideneier, «Ὁ συγγραφέας τοῦ “Ἑρωτος Ἀποτελέσματα”», *Θησαυρίσματα* 24 (1994), 282-285. Γιὰ τὶς προσθῆκες τραγουδιῶν βλ. Θ. Παπαζῶτος, «Ἡ μουσικὴ τριάντα ἀσμάτων τοῦ ἔργου Ἑρωτος Ἀποτελέσματα», *Τὰ Ἱστορικά* 20 (Ἰούνιος 1994), 45-52.

Στόν Πρόλογο του ό Κορωνιός εξηγεί πως «είναι άξια να κοινολογοϋνται τα τραγούδια ενός γένους [...] διατι περιέχουν γεννήματα νοός ύψηλότερα των συνειθισμένων», ⁸⁵ και έρμηνεύει την άπόφασή του να άντικαταστήσει τα πρωτότυπα τραγούδια με «μερικά έδικά μας», καθώς «έχομεν τραγούδια εις την γλώσσαν μας άξια δια να καυχθῆ εις αυτά κάθε πεπολιτευμένον γένος». ⁸⁶ Τό έργο αυτό, που διαφημιζόταν στην *Έφημερίδα των άδελφών Μαρκίδων Πούλιου* στα 1797 ως «ποιμενικόν δρᾶμα με έκλεκτά τραγούδια», διορθώνεται άπό τη σύγχρονη έρευνα ως έργο που δέν άνήκει στο είδος του δράματος, αλλά του μυθιστορήματος. ⁸⁷ Ωστόσο ό χαρακτηριςμός τῆς έφημερίδας «ποιμενικόν δρᾶμα» (ό όποίος άκολουθει έκείνον τῆς έκδοσης) δέν είναι λανθασμένος, καθώς τό έργο *Galathée* (1783) του Claris de Florian άποτελεί λόγω τῆς ιδιαιτέρας σύνθεσής του (δηλαδή του έμπλουτισμού τῆς αφήγησης με άριες) έναν άπό τους πρώτους έπιγόνους του *Πυγμαλίωνα* του Rousseau. ⁸⁸ Υπό την έπιρροή του μελοδράματος του Rousseau θά πρέπει να θέσουμε και τό *Τηλέμαχος* και *Καλυψώ*, που μετέφρασε ό Σακελλάριος στα 1796.

Όλοι οι προαναφερθέντες μεταφραστές ήταν φίλοι και συνεργάτες του Ρήγα Βελεστινλή. Τό γεγονός δέν είναι βεβαίως συμπτωματικό, και θά μπορούσε να μᾶς κατευθύνει και για την ταύτιση του μεταφραστή τῆς έκδοσης του 1820-1821. Δυστυχώς ό Καρατζάς και ό Κορωνιός χάθηκαν μαζί με τον Ρήγα στα 1798, ενώ ή περίπτωση του Σακελλάριου φαίνεται μᾶλλον άπίθανη, όχι μόνο έπειδή τό γεγονός θά άναφερόταν άπό τό φίλο του Ζαβίρα, ⁸⁹ αλλά και γιατί την περίοδο τῆς έκδοσης των τόμων ό Σα-

85. Γαλάτεια, δρᾶμα ποιμενικόν του κ. Φλωριανοϋ, μεταφρασθέν εκ τῆς γαλλικῆς εις την ήμετέραν διάλεκτον παρὰ Ἀντωνίου Κορωνιού Χίου, Βιέννη 1796, Παρά Μαρκ. Πούλιου, «Πρόλογος», βλ. Βρανούσης, *Έφημερίς*, έ.π., σ. 329.

86. *Ό.π.*

87. Βλ. Ἄννα Ταμπάκη, «Είσαγωγή», στο *Ρήγα Βελεστινλή*, Ἄπαντα τὰ σωζόμενα, τόμος Γ', Ἀθήνα, Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων, 2000, σ. 22 καὶ Στέση Ἀθήνη, «Οἱ πρώτες ἑλληνικὲς μεταφράσεις τοῦ Florian», *Ἑλληνικά* 45, τχ. 2 (Θεσσαλονίκη 1995), 317-323, ιδιαιτέρως 318.

88. Βλ. *Enciclopedia dello Spettacolo*, έ.π., *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, έ.π., λήμμα «Melologo», καὶ «Il Melologo», *Musica in scena*, έ.π., σ. 206.

89. Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικὸν Θέατρον*, Ἀθήναι 1872, σ. 243. Ἡ προσωπική γνωριμία τοῦ Ζαβίρα με τὸν Σακελλάριο καθιστᾷ τὸν πρώτο σχετικὰ ἔγκυρη πηγὴ, ἃ καὶ ἡ ἔργογραφία ποὺ παραθέτει δέν εἶναι πλήρης. Π.χ. παραλείπει τὴ *Γενική καὶ κατὰ μέρος Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος* ποὺ ό Σακελλάριος μετέφρασε ἀπὸ τὰ γαλλικὰ στὸ Βελιγράδι τὸ 1806 καὶ τῆς ὁποίας τὸ ὑπογεγραμμένο ἀπὸ τὸ μετα-

κελλάριος βρισκόταν μακριά από τη Βιέννη, στην ύπηρεσία του 'Αλξ πασά και μπλεγμένος σε καταστάσεις που δεν θα του επέτρεπαν έκδοτική δράση.⁹⁰ Ο άλλος πιθανός μεταφραστής των έργων της δίτομης έκδοσης είναι, τουλάχιστον για τα έργα του Wieland, ο Κωνσταντίνος Κούμας. "Ομως και η βιογραφία του Κούμα είναι πολύ γνωστή για να έχει διαφύγει κάτι τέτοιο και ο ίδιος είχε αρκετές ευκαιρίες να αναφέρει το πόνημά του αυτό (έστω και χωρίς να αποκαλύπτει το όνομα του μεταφραστή, αν ήθελε να το κρατήσει κρυφό). 'Αλλά ο Κούμας φαίνεται να αγνοεί τη συγκεκριμένη έκδοση. Στον πρόλογο των 'Αβδηριτών του 1827 (με ήμερομηνία 15 Μαΐου 1827), ο μεταφραστής κάνει μία έκτενη αναφορά στη ζωή και το έργο του «Πλάτωνα της Γερμανίας», όπως αποκαλεί τον Wieland, και σχολιάζει την έκδοση των 'Απάντων του. "Αν γνώριζε την ελληνική έκδοση που συγκέντρωνε τρία έργα του συγγραφέα τον όποιο μετέφραζε (και μάλιστα από τη συγκεκριμένη έκδοση της Λειψίας) δεν μπορεί παρά να τη χαιρέτιζε ή να τη σχολίαζε με κάποιο τρόπο.

Είναι πιθανότερο ο μεταφραστής της δίτομης έκδοσης να ήταν ένας άλλος γερμανόφωνος Έλληνας που γνώριζε το έργο του Wieland. Στο Προοίμιό του της μετάφρασης του Δάφνιδος του Gessner στα ελληνικά (1821), ο Πέτρος Ν. Δάρβαρις, αδελφός του Δημήτριου, αναφέρεται στον «άθνατο Βείλανδο».⁹¹ Μάλιστα ο τόμος αυτός, που θα πρέπει να ήταν και το τελευταίο βιβλίο που κυκλοφόρησε πριν από το ξέσπασμα της 'Επανάστασης (αν ισχύει η ήμερομηνία του προλόγου: 3 Μαρτίου 1821), περιλαμβάνει στην τελευταία σελίδα του συνοπτικό κατάλογο των βιβλίων του οίκου Δαβιδοβίκη, στον όποιο βρίσκουμε και τη δίτομη έκδοση με τα όκτω έργα (χωρίς όμως τους υποτίτλους τους, τα όνόματα των

φραστή χειρόγραφο διασώζεται στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Κοζάνης. "Ας σημειωθεί ότι στο έργο αυτό γίνονται έκτενεις αναφορές στο αρχαίο ελληνικό θέατρο (με παραθέματα τραγωδιών και κωμωδιών) και στην αρχαία ελληνική μουσική.

90. Βλ. Μιχαήλ Καλινδέρη, *Γραπτά μνημεία από τη Δυτική Μακεδονία των Χρόνων της Τουρκοκρατίας*, Πτολεμαΐς 1940, σ. 54-55, όπου περιγράφεται η παγίτευση του Σακελλάριου και της οικογένειάς του το 1820 στο φρούριο του Βερατίου.

91. «Είναι δε συνθεμένος με τόσας ήδεις και φυσικάς χάριτας, ώστε ο άθνατος Βείλανδος εν τῷ πονηματίῳ αὐτοῦ Χάριτες ἐπιγραφόμενῳ ἠξίωσε νὰ συναριθμήσῃ τὸν παρόντα τοῦ Γεσνέρου Δάφνιν εἰς τὸν χορὸν τῶν Χαρίτων του», *Πονήματα τοῦ Σ. Γεσνέρου, Δάφνιν εἰς βιβλία Γ', Μεταφρασθεῖς ἐκ τῆς Γερμανικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς διάλεκτον ὑπὸ Πέτρου Νικολάου Δαρβάρεως τοῦ καὶ Πεντάδου, Ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας, Ἐν τῷ Τυπογραφείῳ Δ. Δαβιδοβίκη 1821*, σ. 7.

συγγραφέων, και χωρίς χρονολογία έκδοσης).⁹² Δέν αποκλείεται λοιπόν ο Πέτρος Δάρβαρις να είναι ο μεταφραστής της δίτομης έκδοσης που κυκλοφόρησε λίγο πριν από τον Δάφνι του Gessner και από τον ίδιο έκδοτικό οίκο. Τήν άποψη αυτή υποστηρίζει και ο Βρανούσης, ο οποίος θεωρεί μάλλον βέβαιο ότι ο Πέτρος Δάρβαρις ήταν ο εκδότης της έκδοσης του 1820-1821, και πολύ πιθανόν και ο μεταφραστής της.⁹³ Τήν υπόθεση ότι ο Πέτρος Δάρβαρις ήταν ο μεταφραστής της έκδοσης ενισχύουν και κάποια άκρόμη στοιχεΐα που συσχετίζουν τον τελευταίο με τον πνευματικό χώρο του Ρήγα: ο Πέτρος Δάρβαρις ήταν εκείνος που έκανε τη διόρθωση στη β' έκδοση της μετάφρασης της Γαλάτειας από τον Α. Κορωνιό.⁹⁴ άκρόμη είναι πιθανόν να έκανε τις διορθώσεις —ίσως και την πεζή μετάφραση— στη διπλή (πεζή και έμμετρη) έκδοση της Βοσκοπούλας που τύπωσε στη Βιέννη το 1822 το Τυπογραφείο Ααβιδοβίκη, με το όποιο συνεργαζόταν, και όπου δημοσιευόταν ή γνωστή από τον 'Ηθικό Τρίποδα έμμετρη άπόδοση του Ρήγα, μαζί με μία πεζή μετάφραση.⁹⁵ Τέλος οί μεταφράσεις του Gessner (έκτός από τον Δάφνι, ο Δάρβαρις υπέγραφε το 1819 —με τα άρχικά του— και έναν τόμο με τρία έργα του 'Ελβετού συγγραφέα: 'Ο Πρώτος Ναύτης, 'Η Εικών του Κατακλυσμού, ή Νύξ)⁹⁶ κινούνται στον ίδιο πνευματικό χώρο με τα έργα που είχαν άποδοθεί στα έλληνικά από τον κύκλο του Ρήγα.

Στην έρευνα για την άναζήτηση της ταυτότητας του εκδότη/μεταφραστή θα μπορούσαν να συμβάλουν και οί έπιλογές του· τα έργα που

92. Τον κατάλογο παραθέτουν και οί Λαδάς και Χατζηδήμος στη Βιβλιογραφία τους (Λαδάς - Χατζηδήμος, β.π., τ. Γ'), άλλά όχι πλήρη. 'Αναφέρουν μόνο τους δύο τόμους της Συλλογής και τον Νέο 'Ανακρέοντα ενώ ο κατάλογος άναφέρει και μία έκδοση με τα έργα: 'Ο Πρώτος Ναύτης, 'Η Εικών του Κατακλυσμού, 'Η Νύξ του Γεσνέρου, «μετά χαλκογραφικής εικόνας χαρτίου ώραιστάτου».

93. Βλ. Βρανούσης, 'Εφημερίς, β.π., σ. 678-679 και 974.

94. Φλωριανού Γαλάτεια είς βιβλία Δ', μεταφρασθείσα εκ του Γαλλικού είς την κοινήν των νυν 'Ελλήνων διάλεκτον και είς δεύτερον τυπωθεΐσα, 'Εν Ρεκίω της Αυστρίας, 'Εν τῷ Τυπογραφείῳ Μ. Χ. 'Αδόλφου, 1824, σ. IV, όπου ο Πέτρος Δάρβαρις άναφέρεται ως «λογιώτατος κύριος Πέτρος Πεντάδος».

95. Βλ. σχετικά με την έκδοση Βρανούσης, «Ρήγας και Marmontel», β.π., σ. 132.

96. Γκίνης - Μέζας, 'Ελληνική Βιβλιογραφία, τ. Β' (1800-1839), 'Αθήνα 1939. Για την έλληνική ύποδοχή του Gessner, βλ. Γιώργος Βελουδής, «'Η παρουσία του Salomon Gessner στη λογοτεχνία του έλληνικού διαφωτισμού», στον τόμο 'Αναφορές, έξη νεοελληνικές μελέτες, 'Αθήνα, 'Εκδόσεις Φιλιππότη, 1983, σ. 11-29.

ἐντάσσονται στὴν ἔκδοση θὰ μπορούσαν νὰ μᾶς ὁδηγήσουν πρὸς μία κατεύθυνση, κάποιον πνευματικὸ κύκλο, ἂν ὅχι σὲ συγκεκριμένο πρόσωπο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔγγραφα τῆς ἐπιρροῆς τοῦ Ρήγα, ὁ ἐκδότης/μεταφραστὴς μοιάζει νὰ κινεῖται στὸν γερμανόφωνο χῶρο, πιθανότερα στὴ Βιέννη, καὶ μᾶς μεταφέρει τὸ περιβάλλον τῆς γερμανικῆς δραματουργίας τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα. Ἄν ἡ χρονολογία 1820-1821 μοιάζει καθυστερημένη γιὰ τὴ γνωριμία μὲ ἔργα ποὺ παρουσιάστηκαν πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια, ἃς σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἰταλικὴ μετάφραση τοῦ λιμπρέτου τῆς *Ἀλκηστis* ἐκδόθηκε στὰ 1830, δηλαδὴ ἑννέα χρόνια μετὰ τὴν ἐλληνικὴ, παρότι ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Wieland στὴν Ἰταλία (ποὺ ξεκινάει, ὅπως καὶ ἡ ἐλληνικὴ, μὲ τὴ μετάφραση τοῦ Ἀγάθωνα) θεωρεῖται πρωϊμότερη ἐκείνης τοῦ συμπατριώτη του Goethe.⁹⁷

Τὰ ἔργα τῆς δίτομης αὐτῆς ἔκδοσης, λοιπόν, ἔχουν μία κοινὴ προέλευση· ἀνήκουν στὸν πνευματικὸ χῶρο τῆς γερμανικῆς δραματουργίας τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ βρίσκονται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὴ δημιουργία τοῦ γερμανικοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Ἀκόμη καὶ ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ ποὺ εἶναι ἔργο τὸ ὁποῖο προέρχεται ἀπὸ ἄλλο πνευματικὸ πλαίσιο, καὶ ἡ ἔνταξή του στὸν τόμο θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴν ἀπήχηση τοῦ Μεταστάσιου στὸν ἐλληνικὸ χῶρο, δὲν εἶναι ἄσχετος μὲ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς ἔκδοσης, καθὼς ὁ «καισαρικὸς ποιητὴς» ἀποτελοῦσε πρότυπο γιὰ τὸν Wieland. Οἱ ἄλλοι δύο γνωστοὶ συγγραφεῖς τοῦ τόμου, Les-

97. Βλ. Uve Fischer, «Lusso e Vallata Felice: Il romanzo politico *Lo specchio d'oro* di Christoph Martin Wieland», *Quaderni del Sicularum Gymnasium* 7 (1974), 1 (κατὰ τὴ σελιδαρίθμηση τοῦ ἀνατύπου). Γιὰ τὴν ἰταλικὴ μετάφραση τῆς *Ἀλκηστis* τοῦ Wieland ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν G. U. Pagni, βλ. A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, Genève, Societas Bibliographica, 1943, σ. 329. Ἡ ἐλληνικὴ δεξίωση τοῦ Goethe ποὺ ἔλαβε χώρα μάλιστα δύο χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ δίτομη ἔκδοση, χάρις στὴ μετάφραση τῆς *Ἰφιγένειας ἐν Ταύροις* τοῦ νεαροῦ Ἰωάννη Παπαδόπουλου, θὰ μπορούσε νὰ συνδυαστεῖ μὲ τὴ γερμανικῆς ἐπιρροῆς ἔκδοση τοῦ 1820-1821, ἀλλὰ τὰ δύο ἐκδοτικὰ γεγονότα φανερώνουν μᾶλλον ἓνα αὐξάνομενο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ γερμανικὴ δραματουργία, χωρὶς ὅμως νὰ συνδέονται μετὰξὺ τους, καθὼς ὁ Παπαδόπουλος κινοῦνταν σὲ ἄλλους χώρους (τύπως τὴ μετάφρασή του στὴν Ἰένα) καὶ δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ὁ μεταφραστὴς τῆς δίτομης ἔκδοσης δεδομένου ὅτι πέθανε τὸν Αὐγούστο τοῦ 1819. Γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ἰωάννη Παπαδόπουλου βλ. Σ. Β. Κουγέας, «Ἡ πρώτη νεοελληνικὴ μετάφραση τῆς *Ἰφιγένειας* τοῦ Goethe. Ὁ μεταφραστὴς καὶ οἱ παρακινήται αὐτῆς», *Ἑλληνικά* 5 (1932), 361-388, καὶ Ἰωάννου Σεργίου Παπαδόπουλου, *Θεατρικὲς Μεταφράσεις*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Βάλτερ Ποῦχχερ, Ἀθήνα, Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, 2004.

sing και Brandes, εκτός από φίλοι και συνεργάτες του Wieland είχαν και κοινούς στόχους, τη δημιουργία ενός γερμανικού θεατρικού είδους, είτε αυτό αφορούσε το θέατρο, είτε την όπερα (είναι άραγε τυχαίο ότι η Άριάδνη και η Άλκηστη συνδέθηκαν τόσο στενά στο πλαίσιο της ιστορίας του μουσικού θεάτρου, ώστε η μία να δανείζεται τη μουσική από την άλλη;). Η συνάφεια αυτή μάς επιτρέπει να υποθέσουμε με σχετική ασφάλεια ότι και τα άλλα δύο, αταύτιστα ακόμη, έργα (Θεόφιλος και Άριστος) θα πρέπει να ανήκουν στον ίδιο πνευματικό περίγυρο της Γερμανίας του τέλους του 18ου αιώνα.

Η δίτομη αυτή έκδοση, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να ανθολογεί «διάφορα θεατρικά ποιήματα», ουσιαστικά μεταφέρει στα καθ' ἡμᾶς έναν ολόκληρο κόσμο, στο πλαίσιο του οποίου δημιουργήθηκαν αν όχι οι πρώτες γερμανικές όπερες, τουλάχιστον οι προϋποθέσεις για την κατασκευή τους, γιατί αν η δίτομη έκδοση των έξι ελληνικών μεταφράσεων του Μεταστάσιου στη Βενετία το 1779, που εγκαινιάζε τη γνωριμία με τα έργα του λυρικού θεάτρου, απευθυνόταν σε ένα αναγνωστικό κοινό, χωρίς την παραμικρή αναφορά στη μουσική διάσταση των έργων, η δίτομη έκδοση του 1820-1821 της Βιέννης απευθύνεται σε αναγνώστες που «ἐὰν ἔχωσιν κλίσιν εἰς τὴν μουσικὴν, εἶναι δι' αὐτοὺς τὸ αὐτὸ ὡς καὶ νὰ ἤκουσαν ἤδη μὲ τὰ αὐτὰ τῶν, ψαλλομένην ὅλην τὴν [...] Ἄλκηστιν»,⁹⁸ όπως θα ἔλεγε και ο Wieland.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

98. Τῶν Ἀβδηριτῶν ἡ Ἱστορία, ὁ.π., σ. 196-197.