

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 έκδοτικά 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, μεταφρασθεῖσαι ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου εἰς τὴν ἡμετέραν ἀπλὴν διάλεκτον, Ἐνετίησιν 1779, Παρὰ Δημητρίῳ Θεοδοσίῳ τῷ ἐξ Ἰωαννίνων. Ἡ έκδοση αὐτὴ περιέχει τὰ ἐξῆς ἔργα: τόμος Α': Ἀρταξέρξης, Ἀδριανὸς ἐν Συρίᾳ, Δημήτριος· τόμος Β': Ἡ εὐσπλαχνία τοῦ Τίτου, Σιρόης, Κάτων ἐν Ἰτύκῃ. Ὡς πρὸς τὴν ταυτότητα τοῦ μεταφραστῆ, οἱ περισσότεροι μελετητὲς ὑποστηρίζουν ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Θωμὰ Ρόδιο.

2. Πρόκειται γιὰ τὴ λανθάνουσα έκδοση τῆς Ζηνοβίας που τοποθετεῖται στὰ 1755 καὶ τὴ χειρόγραφη μετάφραση τοῦ Ἀναγνωρισμοῦ τῆς Σεμιράμιδος τοῦ 1758 ἀπὸ τὸν Ἀντώνιο Σουγδουρή.

3. Χαρακτηριστικὴ ἡ περίπτωση τοῦ ἔργου *Τόμυρις, βασίλισσα τῆς Σκυθίας*, που ὁ Ἕλληνας ἐκδότης Πολυζῶης Λαμπανιζιώτης διαφήμιζε τὸ 1794 ὡς προσεχῶς ἐκδιδόμενον ἔργο τοῦ Μεταστάσιου, ἐνῶ, ὅπως ἀπέδειξε ὁ Δ. Σπάθης, εἶναι τὸ λιμπρέτο *L'amor di figlio non conosciuto* (1715) τοῦ Domenico Lalli (1679-1741) — που ἀνέβηκε στὴ Βενετία σὲ μουσικὴ τοῦ Τ. Albinoni — καὶ πιθανὸν νὰ μὴν τοποθετήθηκε πλὴν στὸ ὄνομα τοῦ Ἰταλοῦ ποιητῆ ἀπὸ ἀπλὴ παραδρομὴ ἀλλὰ νὰ εἶχε ἐμπορικὴ σκοπιμότητα. Βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ὁ Διαφωτισμὸς καὶ τὸ νεοελληνικὸ 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 τη δυνατότητα και μη μουσικού ανεβάζματός τους (κάτι που συνέβαινε στον έλληνικό χώρο, στις παραδουνάβιες ήγεμονίες, αλλά και στην Ίταλία),⁴ ενώ στην έλληνική περίπτωση ή παρουσία του όφείλεται περισσότερο στο γεγονός ότι στα έργα του βρίσκουμε το συνδυασμό ιδεωδών που ταίριαζαν στα αίτήματα του Διαφωτισμού με την, απαραίτητη για την προσέλευση του ενδιαφέροντος του ευρύτερου κοινού, αισθηματολογία ή όποια όλοκληρώνε τη συνταγή του έπιτυχημένου έργου. Το γεγονός όμως ότι τα δράματα του Μεταστάσιου μεταφράζονταν στα έλληνικά ως αναγνωστικοί φορείς των ιδεών του Διαφωτισμού δεν καταργεί ούτε τη θεατρική ούτε τη μουσική τους ιδιότητα.

Στο πλαίσιο της έκδοτικής πλημμυρίδας των έργων του Μεταστάσιου, ώστόσο, δεν επαναλήφθηκε κάποιο γεγονός της σημασίας και του όγκου της έκδοσης του 1779 (έκτος από μία επανέκδοσή της το 1806). Ένα ανάλογο έκδοτικό γεγονός θα λάβει χώρα μόνο λίγο πριν από την Έπανάσταση, όταν το 1820-1821 θα τυπωθούν στη Βιέννη σε ανώνυμη έλληνική μετάφραση δύο τόμοι με τίτλο *Συλλογή διαφόρων θεατρικών ποιημάτων* (Έν Βιέννη της Αυστρίας, Έκ της Τυπογραφίας Δ. Δαβιδοβίικη, Τόμος Α΄, 1820 και Τόμος Β΄, 1821). Η δίτομη αυτή έκδοση αποτελεί επίσης σημαντικό σταθμό για την ιστορία του έλληνικού θεάτρου, όχι μόνο επειδή κυκλοφόρησε τις παραμονές, κυριολεκτικά, του Άγώνα για την έθνική ανεξαρτησία —που από μία άποψη θεωρείται και το τελευταίο όριο του έλληνικού Διαφωτισμού— αλλά και επειδή με το σύνθετο περιεχόμενό της μάς μεταφέρει την αντίληψη για το θέατρο της 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 σημαντικός διαμεσολαβητικός ρόλος του Ίταλού δασκάλου των παιδιών του Άλέξανδρου 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 Ποϋγχερ, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Έλένης Ούράνη, 2000, σ. 20-21, όπου περιγράφεται ή άπήχηση του δραματογράφου Μεταστάσιου σε όλη τη Βαλκανική Χερσόνησο τον 19ο αιώνα. Για την περίπτωση της Ίταλίας, βλ. R. Giovagnoli, «Πρόλογος» στο G. Costetti, *Teatro italiano nel 1800*, Roma 1901, σ. 9.

ρα τοῦ ἑνὸς εἶδη καὶ μὲ ἐμφανεῖς τὶς ἐπιρροές τοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Στὸν πρῶτο τόμο περιέχονται τὰ («θεατρικὰ ποιήματα»): *Ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ*, *Δραῖμα τοῦ Μεταστασίου εἰς τρεῖς Πράξεις*, *Ὁ Φιλώτας*, *Τραγωδία ἥρωική εἰς μίαν Πράξιν*, *Ὁ Θεόφιλος*, ἢ ἡ χαρὰ εἰς τὰ λοιπία, *Δραμάτιον εἰς τέσσαρας σκηνάς καὶ Ἡ Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ*, *Μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς*. Ἐνῶ ὁ δεύτερος τόμος ποὺ ἕως τώρα ἐθεωρεῖτο λανθάνων⁵ ἐμφανίζει τὰ ἐξῆς ἔργα στὸν κατάλογο περιεχομένων: *Ἡ Ἀλκηστis*, *Μελόδραμα Βειλάνδου εἰς πέντε Πράξεις*, *Ἡ Ἐκλογή τοῦ Ἡρακλέους*, *Δραῖμα λυρικὸν τοῦ αὐτοῦ εἰς μίαν Πράξιν*, *Ἀπόφασis τοῦ Μίδου*, *Μελόδραμα κωμικὸν τοῦ αὐτοῦ εἰς μίαν Πράξιν*, *Ἄριστος ἢ ἡ ἀντευεργετηθεῖσα φιλοπατρία*, *Δραῖμα Φιλήμονος εἰς δώδεκα σκηνάς*. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἔντονη παρουσία τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας στὴ θεματολογία τῶν ἔργων, δύσκολα θὰ περνοῦσαν ἀπαρατήρητοι καὶ οἱ μουσικοὶ χαρακτηρισμοὶ τῶν τίτλων τους.

Τὸ πρῶτο ἔργο τῆς συλλογῆς, ὁ *Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ* τοῦ Μεταστάσιου, ἢ ἔκδοση τοῦ ὁποῦ ἀποτελεῖ ἀναδημοσίευση τῆς μετάφρασης ποὺ εἶχε ἐκδώσει στὴ Βιέννη τὸ 1794 ὁ Πολυζῶης Λαμπανιτζιώτης⁶ καὶ ἡ ὁποία ἦταν γνωστὴ στὸ ἑλληνόφωνο ἀναγνωστικὸ κοινὸ ἤδη ἀπὸ τὸ 1783, καθὼς κυκλοφοροῦσε σὲ χειρόγραφη μορφή στὶς παραδουναβιες ἡγεμονίες,⁷ εἶναι λιμπρέτο ὑπερας (παρότι ὁ μουσικὸς τοῦ χαρακτηρῶς δὲν δηλώνεται στὰ περιεχόμενα, ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ ἄλλα ἔργα, προφανῶς ἐπειδὴ ἀκολουθεῖται ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς πρώτης ἔκδοσης:

5. Παρότι σχολιάζεται ἀπὸ τὸν Λέανδρο Βρανούση (βλ. Λέανδρος Βρανούσης (ἐπιμ.) *Ἐφημερίς, ἡ ἀρχαιότερη ἑλληνικὴ ἐφημερίδα ποὺ ἔχει διασωθεῖ*, Ἄφοι Μαρκίδες Πούλιου, Βιέννη 1791-1797, ἐπανέκδοση Ἀθήνα 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 Ἡλιοῦ γιὰ τὴ διάθεση τοῦ τόμου γιὰ μελέτη. Μὲ τὴν εὐκαιρία θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω καὶ τὸν κ. Δημήτρη Σπάθη γιὰ τὶς ὑποδείξεις του.

6. *Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ*, *δραῖμα τοῦ Ἀββᾶ Μεταστασίου, Καισαρικοῦ ποιητοῦ, μετάφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου εἰς τὴν ἡμετέραν ἀπλὴν φράσιν μετὰ στιχογραφίας, νῦν πρῶτον Τύποις ἐκδοθεῖσα, δαπάνη καὶ ἐπιμελεῖα Πολυζῶη Λαμπανιτζιώτη τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων*, Ἐκ τῆς ἑλληνικῆς Τυπογραφίας Γ. Βενδότη, Ἐν Βιέννῃ Ἀουστρίας 1794. Ἡ ὀρθογραφία τῆς Σκύρου ἔχει ἀλλάξει ἀπὸ τὸ 1794 ὡς τὸ 1820.

7. Βλ. Σπάθης, *ὁ.π.*, σ. 72. Ἄς σημειωθεῖ ἀκόμη ὅτι ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ αὐτὴ μετάφραση τὸ ἔργο τοῦ Μεταστάσιου μεταφράστηκε καὶ στὰ ρουμανικὰ τὸ 1797 ἀπὸ τὸν J. Slatineanu. Βλ. Λαδάς - Χατζηδῆμος, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία*, τόμος Β' (1791-1794), Ἀθήνα 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 αὐτῆ, 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 Ἐχομε λοιπὸν καὶ πάλι τὴν ἐνταξὴ ἐνὸς ἤδη τυπωμένου ἔργου στὴν ἔκδοση αὐτῆ μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὸ τέλος τῆς συγκεκριμένης ἔκδοσης ὑπάρχει ἡ «Προσθήκη δύο τραγωδιῶν, 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 συνηθέστερη 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 ἕνα ὀνομάζεται («Ἐπινίκιον») καὶ ἔχει τὸ χαρακτηριστὴρα χορωδιακοῦ (παρότι τὸ ἔργο δὲν ἔχει χορὸ) καὶ τὸ ἄλλο προσρίζεται 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, μεταξὺ 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 στοιχεῖο 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 παρακολούθησι τοῦ ἔργου στὴ Βιέννη τὸ 1795.

12. Παραλλαγές γιὰ σόλο βιολί σὲ σὺλ μείζονα.

13. Βρανούσης, ὁ.π., σ. 664.

14. Παραθέτουμε τὸ ἰταλικὸ καὶ ἑλληνικὸ κείμενον ἀντικριστὰ (τὸ ἑλληνικὸ ὅπως ἀκριβῶς τυπώνεται στὴν ἔκδοσιν): 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!»

«Ἦγεμὼν τί μετεβλήθης, φλογίσθης διὰ τί;
Πόθεν αὐτὴ ἢ φλόγα, εἶπέ μοι διὰ τί;
Σὺ στρέφεσαι ἀνησύχως.
Φλογίζεσαι ἀμειλίχως.
Τ' ἔπαθες ἡγεμὼν! θᾶρρος! θᾶρρος! θᾶρρος!
Παιγνίδια ἔναι τῆς τύχης αὐτὰ ποὺ πάσχουμεν.»

αυτῆς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ποὺ καθίσταται φανερὴ καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἕλληνας συγγραφέας σημειώνει μόνον 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 τὶς μεταφράσεις («κατὰ τὴν μελωδίαν»), ἢ ἀκόμη συνηθέστερα, τὴ συγγραφὴ ποιημάτων ἀπὸ Ἕλληνες ποιητές, περισσότερο ἢ λιγότερο γνωστούς, πάνω σὲ γνωστὲς μελωδίαι ἀπὸ ὕπερες.¹⁵

Δὲν μποροῦμε νὰ κάνουμε ἀσφαλεῖς ὑποθέσεις γιὰ τὸ ποιὸς ἦταν ἐκεῖνος ποὺ ἔκανε τὶς προσθηκὲς στὸ ἔργο τοῦ Lessing. Ἄν ἡ μετάφραση τοῦ Φιλῶτα δὲν ἀποτελοῦσε ἀναδημοσίευση παλαιότερης ἐλληνικῆς ἔκδοσης, θὰ μπορούσαμε νὰ εἰκάσουμε ὅτι ὁ Ἕλληνας 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 ἐλλεῖπει 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 ἐνδεχόμενον 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 περίπτωσιν 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 Ἀθηνᾶ Σερεμέτη («Τὸ μελόδραμα ἐν Ἑλλάδι», *Παρνασσός* 13 (1890), 85-100, εἰδικότερα 90). Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς συλλογὲς τοῦ Α. Ρ. Παγκαβῆ (*Μουσικὴ Ἀνθοδέσμη*, Ἀθήνα, *χ.χ.*) καὶ τοῦ Α. Σιγάλα (*Συλλογὴ ἔθνικων ἀσματῶν*, 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 γίνεῖ ἀπὸ ἄλλους μεταφραστές γιὰ νὰ συμπληρώσει τὴ δραματικὴ αὐτὴ ἀνθολογία του καὶ στὴ συνέχεια νὰ ἔκανε τὶς προσθήκες τῶν δύο τραγουδιῶν. Ἡ ἀπόψη τοῦ Βρανούσης ὅτι ὁ μεταφραστὴς καὶ τῶν ὀκτώ ἔργων (ἢ τῶν ἔξι, 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 τὸ μεταφραστή, ὅπως συνέβαινε σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις,¹⁷ μοιάζει εὐλογη, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ.

Μὲ ἐξάιρεση τὰ δύο αὐτὰ ἔργα ποὺ ἀποτελοῦν ἐπανεκδόση παλαιότερων μεταφράσεων, τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τοῦ πρώτου τόμου ἐμφανίζονται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἑλληνικὴ γλῶσσα. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀταύτιστο, ἀκόμη, καὶ ἀγνώστου πατρότητος *Θεόφιλο*, ἓνα δραματικὸ ἔργο χωρὶς ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον, ἢ ἐπιλογή τοῦ ὁποίου θὰ πρέπει νὰ ὑπαγορευτήκε, κυρίως, ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ του 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 μελοποίηση αὐτοῦ ἀκριβῶς τοῦ ἔργου.

Ἡ ἑλληνικὴ ἔκδοση τῆς *Ἀριάδνης* ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ γερμανικὸ πρωτότυπο *Ariadne auf Naxos*, *Duodrama*, μὲ ἐξάιρεση τὴ μετάφραση τοῦ ὄρου *Duodrama* ποὺ γίνεταί «Μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς» (ὄρος

17. Βλ. Βρανούσης, *ὅ.π.*

18. Βλ. Veloudis, *ὅ.π.*, σ. 114-115.

πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ὑπότιτλο, ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴν («Υπόθεση») τοῦ ἔργου· πιθανὸν ἢ προσθήκη («εἰς δύο σκηνάς») νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὸν ἀριθμὸ «δύο» πού ὑπάρχει στὸν ὄρο Duodrama, καθὼς ὁ ὄρος δρᾶμα τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σήμαινε καὶ πράξη τοῦ ἔργου. Ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ γεγονός ὅτι ὁ μεταφραστὴς, ἢ ἐκδότης, ἀποφασίζει νὰ προσθέσει καὶ ἐδῶ «μέλη τινά, τὰ ὁποῖα φαίνονται νὰ μὴ εἶναι τόσο ἀχρηστα, ἀλλὰ μᾶλλον ἀρμόδια εἰς τὸ προκείμενον»,¹⁹ πού δὲν ὑπάρχουν στὶς γερμανικὲς ἐκδόσεις τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα τὶς 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 Ὀρειάδος εἶναι γραμμένος ὅλος ἔμμετρα, γεγονός πού θὰ μποροῦσε νὰ σημαίνει καὶ τὴ μουσικὴ ἐκφορά του, ἂν καὶ στὴν ἐκδόση 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 ἡ Ἀριάδνη, 1 ἡ Ὀρειάς) καὶ μία ἄρια ἑνὸς προσώπου πού δὲν ὑπάρχει ὡς σκηνικὸ πρόσωπο, τοῦ Ἔρωτα, καὶ τοῦ ὁποῖου ἡ παρεμβολὴ φαίνεται νὰ σχολιάζει ἐξωκειμενικὰ τὸ ἔργο.²² Τὸ πρόσωπο τοῦ Ἔρωτα συχνὰ ἐνεῖχε τὸ ρόλο ἑνὸς ἀνώτερου κριτῆ ἢ σχολιαστῆ τῶν τεκταινομένων στὸ θέατρο καὶ τὴν ὕπερα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ, ὅποτε ἡ ἐν λόγω προσθήκη θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ κατάλοιπο μιᾶς μακρᾶς δραματουργικῆς παράδοσης, ἀλλὰ στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μία ἐξῶθεν

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

20. *Ariadne auf Naxos, ein Duodrama mit musikalischen Accompagnament 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: «Ποῖα δυναστεία, ποῖα ἀναντίρρητος μαγικὴ δύναμις μὲ ἐμποδίζει;», ὑπάρχει ὁ δείκτης γιὰ τὴν ἄρια τοῦ Ἔρωτα: «Τοῦτα πού λέγ' ὄλα νουθεσία / Εἶναι σ' ταῖς νέαις ταῖς τρυφεραῖς. / Ἄς ἐνθυμοῦνται τὴν δυστυχία / Τῆς Ἀριάδνης αἰ σοβαραῖς. / Κι ἄς λάβουν μέτρα καὶ νουθεσίαν / Ἀπ' ἑνα παιδάκι ὡσάν ἐμέ. / Νὰ μὴ μωραίνου μ' ἀπελπισίαν / Ἀπ' τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς ἐμέ». Βλ. Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων, τ. Α', ὁ.π., σ. 208 καὶ 223 ἀντιστοίχως.

παρέμβαση, πού δὲν ἀνήκει στὸ συγγραφέα, ἀλλὰ σὲ κάποιον ξένο χέρι. Εἶναι θεμιτὸ νὰ θεωρήσουμε πιθανότερο τὴν προσθήκη αὐτὴ νὰ τὴν ἔκανε ὁ Ἑλληνας μεταφραστής, δεδομένου ὅτι κάτι ἀνάλογο συνέβη καὶ μὲ τὸν Φιλώτα. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως ὁ μεταφραστής νὰ ἀκολούθησε κάποια ἔκδοση τοῦ ἔργου πού 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 ἀγνωστοῦνταν, καθὼς ἀπουσίαζε ἀπὸ τὶς βιβλιογραφίες,²³ πιθανὸν νὰ ὀφείλει τὴ διάσωσή του στὸν Λέανδρο Βρανούση, ὁ ὁποῖος φαίνεται νὰ εἶναι ὁ μόνος πού τὸν εἶχε δεῖ καὶ σχολιάσει. Ὁ τόμος αὐτὸς περιέχει τρία ἔργα τοῦ ἴδιου συγγραφέα καὶ μάλιστα μὲ καθαρὰ μουσικὸ περιεχόμενο: Ἄλκηστις, Μελόδραμα, Ἡ Ἐκλογή τοῦ Ἡρακλέους, Δραῖμα λυρικόν, Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου, Μελόδραμα κωμικόν — καὶ τὰ τρία τοῦ Βειλάνδου, δηλαδή τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα Christian Martin Wieland (1733-1813) — καὶ τὸ Ἄριστος, ἢ ἡ ἀντευεργετηθεῖσα φιλοπατρία τοῦ Φιλῆμονος. 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, πού διανθίζεται μὲ ἕναν ἐκτενῆ ἔμμετρο μονόλογο τοῦ Ἄριστου (πιθανὸν ἄρια), ἔχει ἔντονον πατριωτικὸ περιεχό-

23. Ἡ πρώτη καταγραφή τῆς ἔκδοσης ἀπὸ τὴ Βιβλιογραφία Γκίνη - Μέζα (GM10142*) ἀναφέρει μόνον τὸν Α' τόμο, καθὼς καὶ ἡ βιβλιογραφικὴ ἀναφορά τοῦ Φίλιππου Ἡλιού («Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863. Προσθήκες καὶ συμπληρώσεις», Ὁ Ἑρμιστῆς 13 (1976), 107), ὅπου ἐπισημαίνεται καὶ ἡ αὐτοψία τοῦ πρώτου αὐτοῦ τόμου. Γιὰ τὸν δεῦτερο τόμο, ὁ Ἡλιὸς σὲ μεταγενέστερο κείμενό του σημειώνει ὅτι λαθάνει καὶ παραθέτει μονάχα τὰ περιεχόμενά του ἀπὸ κάποια εἶδηση τοῦ τυπογραφείου Δαβιδοβίχη τοῦ 1822 (βλ. Φίλιππος Ἡλιού, «Νέες προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863», Τετράδια Ἐργασίας 10, Ἀθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1988, σ. 432· μάλιστα ὁ Ἡλιὸς τοποθετεῖ τὴν ἔκδοση καὶ τοῦ Β' τόμου τὸ 1820). Ἔτσι 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 διὰδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2006, σ. 52).

24. Ἡ ὑπόθεση πού κάνει ὁ Βελουδῆς (Veloudis, ὁ.π., σ. 555) γνωρίζοντας μόνον τὸν τίτλο τοῦ ἔργου, ὅτι δηλαδή 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 Φιλῆμονα. Ὁ τελευταῖος δὲν ταυτίζεται μὲ τὸν ὁμώνυμο κωμωδιογράφο τῆς ἐποχῆς τοῦ Μενάνδρου, καὶ καλλιτεχνικὸ του ἀντίπαλο, καθὼς μιὰ τέτοια ἐπιλογή δὲν δικαιολογεῖται γιὰ τὴν ἔκδοση αὐτὴ, ἀλλὰ οὔτε καὶ τὸ ἔργο Ἄριστος ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴ νέα κωμωδία πού καλλιέργησε ὁ Φιλῆμων.

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 περιεχόμενον τῶν ὀκτῶ ἔργων.

Τὰ ἄλλα τρία ἔργα τοῦ τόμου εἶναι λιμπρέτα τοῦ Wieland. Ἡ Ἄλκηστις καὶ Ἡ ἐκλογή τοῦ Ἡρακλέους εἶναι δύο ἔργα πού μεταφράστηκαν μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα πού χαρακτηρίζει καὶ τὰ δύο λυρικά ἔργα τοῦ πρώτου τόμου, δηλαδή μὲ ἐναλλαγὴ ἔμμετρου καὶ πεζοῦ λόγου. Ἡ ὑπόθεση τῆς Ἄλκηστις εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη, ἐνῶ ἡ ἀλληγορικὴ Ἐκλογή τοῦ Ἡρακλέους δραματοποιεῖ τὴν ἀμφιταλάντευση τοῦ Ἡρακλῆ σὲ νεαρὴ ἡλικία μεταξὺ τῆς Ἀρετῆς καὶ τῆς Κακίας ἢ (ἀήδονικῆς Ἀργίας). Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ τρίτο ἔργο τοῦ Wieland, τὸ μόνον κωμικὸ ἔργο ὅλης τῆς συλλογῆς, Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδα. Ὁ ἰδιάζων χαρακτήρας τοῦ συγκεκριμένου ἔργου δὲν ἔγκειται τόσο στὸ μὴ σοβαρὸ περιεχόμενό του, ὅσο στὸ γεγονός ὅτι εἶναι ἀρκετὰ τολμηρὸ, 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, δηλαδή ἡ προτίμησή του γιὰ τὸ τραγούδι τοῦ Πανός ἐναντι 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 δυνατὸν; Ὅμως τί λογῆς ἄνθρωποι εἶναι αὐτοὶ οἵτινες 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 περιγραφή 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 ἀπολαύσω καὶ εὐθὺς φεύγει» (βλ. Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων, τ. Β', ὁ.π., σ. 120) καὶ τὴν λέξη «ἀόρηνη» (Πάνα: «Πιστεύω ὅτι τούτῃ ἡ πόρη θέλει νὰ μᾶς πηράξῃ», σ. 131).

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

λογγή γερμανική έκδοση. Μπορούμε να υποστηρίξουμε με ασφάλεια ότι ή έκδοση αυτή είναι ο 26ος τόμος τῶν Ἀπάντων τοῦ Wieland (Λειψία 1796), ὅπου δημοσιεύονται τέσσερα λιμπρέτα τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα: *Alceste, Singspiel, Rosamunde, Singspiel, Die Wahl des Herkules, lyrisches Drama* καὶ *Das Urtheil des Midas, komisches Singspiel* με ἐξάιρεση τῆ *Ροζαμούνδη*, ποὺ θὰ πρέπει νὰ παραλείφθηκε λόγω τοῦ ἱστορικοῦ καὶ ὄχι ἀρχαιοελληνικοῦ περιεχομένου της, τὰ ὑπόλοιπα τρία ἔργα μεταφέρονται στὴν ἑλληνική έκδοση με τὴν ἴδια σειρὰ καὶ τοὺς ἀντίστοιχους χαρακτηρισμούς: Ἡ Ἄλκηστis, Μελόδραμα, Ἡ Ἐκλογή τοῦ Ἡρακλέους, Δραῖμα λυρικό, Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου, Μελόδραμα κωμικό· ἐνδιαφέρον ἔχει πῶς ἡ ἑλληνική μετάφραση παραμένει πιστὴ στὸν ἀκριβὴ διαχωρισμὸ τῶν εἰδῶν, κάτι ποὺ δὲν συμβαίνει καθόλου στὰ γενικὰ καὶ μουσικὰ λεξικά ποὺ μιλοῦν γιὰ τὸν Wieland.²⁷

Ἡ συγκέντρωση τῶν παραπάνω ἔργων στοὺς δύο αὐτοὺς τόμους μπορεῖ, με ἐξάιρεση τὰ τρία ἔργα τοῦ Wieland, νὰ φαίνεται κάπως ἀσυνδετῆ. Στὴν πραγματικότητα ὅμως οἱ ἐπιλογές τοῦ Ἑλληνα ἐκδότη/μεταφραστῆ δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖες, ὅπως δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τυχαῖος καὶ ὁ ἐπεμβατικὸς του ρόλος στὴν τελικὴ μορφὴ τῶν ἔργων (εἶναι, πιστεύουμε, θεμιτὸ νὰ τοῦ ἀποδίδουμε, ἔστω με κάποιες ἐπιφυλάξεις, τὴν εὐθύνῃ τῶν προσθηκῶν). Ἡ σημασία τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ (τουλάχιστον τῶν ἑξι ταυτισμένων ἔργων) εἶναι ξεχωριστὴ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς γερμανικῆς δραματουργίας τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰώνα, γιὰ τὴ δημιουργία τῆς γερμανικῆς ὄπερας ἀλλὰ καὶ τῆς αἰσθητικῆς της, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια.

Τὰ ὀκτὼ ἔργα τῆς δίτομης ἐκδοσης 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 στίς 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 ἐξάιρεση τὴν τελευταία έκδοση τοῦ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, Stuttgart, Metzler, 1994–2007 (στὸ ἐξῆς MGG): ἡ σύγχυση αὐτὴ δημιουργεῖται, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, ἀπὸ ἓνα ἐγγενὲς πρόβλημα ὀρολογίας. Ὅσο γιὰ τὰ γενικὰ λεξικά, ἡ σχέση τοῦ Wieland με τὴ μουσικὴ περνάει ἀπαρατήρητη (ἀκόμη καὶ στὸ σύγχρονο *Reclams Lexikon des deutschsprachigen Autoren* τοῦ 2001).

φορές: «δράμα», «τραγωδία ήρωική», «δραμάτιον», «μελόδραμα», «δράμα λυρικό», «μελόδραμα κωμικό». Τί ακριβώς σημαίνουν αυτοί οι χαρακτηρισμοί και σε τί συνίστανται οι διαφορές τους; Ο *Άχιλλεύς εν Σκύρω*, το πρώτο έργο της συλλογής χαρακτηρίζεται «δράμα», αλλά είναι ένα από τα γνωστότερα λιμπρέτα του Μεταστάσιου. Ο χαρακτηρισμός έδω ακολουθεί εκείνον της πρώτης έκδοσης του έργου, όπως είπαμε, ο οποίος με τη σειρά του μεταφράζει ουσιαστικά με τον όρο δράμα το ιταλικό «*dramma per musica*». Ο *Φιλώτας* χαρακτηρίζεται «τραγωδία ήρωική» αποδίδοντας, ήδη από τον υπότιτλο, το ήρωικό περιεχόμενο του έργου, ενώ ο *Θεόφιλος* είναι «δραμάτιον» δηλαδή δράμα μικρής έκτασης και στοιχειώδους πλοκής (ίσως θά ήταν όρθότερο να το ονομάζαμε «σκηνή»). Το πρώτο έργο που περιέχει έναν διαφορετικό χαρακτηρισμό είναι *Η Αριάδνη εν Νάξω* που ονομάζεται «μελόδραμα». «*Μελόδραμα*» χαρακτηρίζεται όμως και η *Άλκηστις* του δεύτερου τόμου, «κωμικό μελόδραμα» *Η Απόφασις του Μίδου και «Δράμα λυρικό» Η Έκλογή του Ηρακλέους*, δηλαδή τα τρία έργα του Wieland, τα όποια όμως δεν μοιάζουν τόσο μορφολογικά με την *Αριάδνη*, αλλά έχουν περισσότερο το χαρακτήρα του κανονικού λιμπρέτου όπερας, και είναι πιο κοντά, από αυτήν την άποψη, στον *Άχιλλεύς* του Μεταστάσιου. Θα μπορούσε λοιπόν η *Αριάδνη εν Νάξω* να ανήκει στο ίδιο είδος με τα έργα του Wieland;

Ο όρος μελόδραμα²⁸ ήταν γνωστός στο έλληνόφωνο κοινό από τον 18ο αιώνα και την ελληνική απόδοση του έργου *Τηλέμαχος και Καλυψώ*, την όποια όφειλουμε στο φίλο και συνεργάτη του Ρήγα, Κοζανίτη ιατροφιλόσοφο Γεώργιο Σακελλάριο, ο όποιος τύπωσε το έργο άνωνύμως στη Βιέννη το 1796 μαζί με το «δράμα» *Όρφεύς και Εύρυδίκη*. Και σε αυτήν την περίπτωση γεννώνται έρωτηματικά σχετικά με την έπιλογή της όρολογίας, δεδομένου ότι χρησιμοποιείται ο όρος δράμα για να χαρακτηρίσει και πάλι ένα λιμπρέτο, δηλαδή ένα είδος που είναι σαφώς λυρικό (ό *Όρφεύς και Εύρυδίκη* είναι το λιμπρέτο της περίφημης όπερας του Gluck),²⁹

28. Για την άκριβεια «μελοδράμα». Ο τίτλος και υπότιτλος στην έκδοση είναι με κεφαλαία, αλλά η διαφήμιση στην *Έφημερίδα* που έβγαζαν στη Βιέννη οι Άδελφοί Μαρκίδες Πούλιου, που ήταν και οι εκδότες των δύο μεταφράσεων του Σακελλάριου, χρησιμοποιεί, και μάλιστα και για τα δύο έργα, το χαρακτηρισμό «μελωδράμα», βλ. *Έφημερίς* 11 (6-2-1787).

29. Και μάλιστα της γαλλικής έκδοχής του λιμπρέτου που συντέθηκε από τον Pierre-Louis Moline για την παρισινή πρεμιέρα (2 Αύγουστου 1774). Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέα-

ἐνῶ ὁ μουσικότερος ὅρος μελόδραμα χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ χαρακτηρίσει ἕνα ἄγνωστο ἔργο ποῦ δὲν μοιάζει νὰ εἶναι λιμπρέτο καὶ εἶναι ὄλο μεταφρασμένο σὲ πεζο. Οἱ δύο βασικὲς ὑποθέσεις ποῦ ἔχουν γίνεи 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. Fraudentorf ποῦ μελοποίησε ὁ G. K. Schürmann δὲν στέκει ὄχι γιὰ τοὺς λόγους ποῦ προβάλλει ὁ Ποῦχγερ, ὅτι δηλαδὴ θὰ ἦταν ἀπίθανο ὁ Σακελλάριος νὰ μετέφραζε «ἕναν τόσο ἄγνωστο λιμπρετίστα»,³¹ ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀπλή καὶ μόνο ἀνάγνωση τοῦ καταλόγου τῶν προσώπων ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει ἄλλη ὑπόθεση ἀπὸ τὸ κείμενο ποῦ μεταφράζει ὁ Σακελλάριος. Δυστυχῶς καὶ ἡ ἐναλλακτικὴ λύση ποῦ προτείνει ὁ Ποῦχγερ,³² δηλαδὴ ὅτι μᾶλλον πρόκειται γιὰ τὴν τραγωδία μὲ ἄριες τοῦ J. G. Heubel *Telemach auf der Insel der Göttin Calypso*, δὲν εὐσταθεῖ γιὰ τὸν ἴδιο λόγο: ἦδη ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν προσώπων καθίσταται σαφὲς ἡ διαφορὰ τῶν ἔργων. Ἐπιπλέον στὴν ἐλληνικὴ μετάφραση δὲν ὑπάρχουν ἄριες, δηλαδὴ ἔμμετρα σημεῖα ποῦ νὰ μποροῦν νὰ τραγουδηθοῦν ἀπὸ ἕναν ἠθοποιὸ ἢ τραγουδιστὴ, ὑπάρχουν μόνο ἔμμετρα χορικά, τὸ ὑπόλοιπο ἔργο εἶναι σὲ πεζο (σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν Ὀρφέα καὶ Εὐρυδίκη ποῦ εἶναι ὄλο ἔμμετρο). Τὸ ἔργο αὐτὸ μοιάζει περισσότερο μὲ τὴν Ἀριάδνη ἐν Νάξω τοῦ 1820 (χωρὶς τὶς προσθήκες τοῦ ἐκδότη/μεταφραστῆ) ποῦ 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. Ποῦχγερ, ὁ.π., σ. 236.

32. Ὁ.π., σ. 237.

33. Ἐς σημειωθεῖ πὼς ἡ παρουσία τῆς μουσικῆς στὸ ἐν λόγω ἔργο εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ ὅ,τι στὴν Ἀριάδνη ἐν Νάξω. 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 ὄρο σάλπιγγε μεταφράζεται τὸ γερμανικὸ «triegerischer Instrumente» (πνευστὰ ὄργανα), ποῦ ὑπάρχει στὴν πρώτη καὶ τρίτη ἀπὸ τὶς γερμανικὲς ἐκδόσεις ποῦ ἐλέγξαμε, ἐνῶ στὴ δεύτερη συναντοῦμε τὸν ὄρο Trompetten—, «ἐκ νέου ἀκούεται ὁ ἦχος» (ὁ.π., σ. 205) καὶ «ἐδῶ ἐξακολουθεῖ ἡ Ἀριάδνη μεταξὺ ἐνὸς ἀδυνάτου κτύπου τῆς μουσικῆς» (ὁ.π., σ. 220). Μὲ τὸν ὄρο σάλπιγγες μεταφράζονται καὶ οἱ ἰταλικὲς «trompe» τοῦ Ἀχιλλέα ἐν Σκύρω, 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 έπιρροής της μουσικής του θεωρίας φαίνεται ότι μόλις πρόσφατα άρχισε να κινεί το ενδιαφέρον της μουσικολογίας.³⁵ Έτσι μιά όχι και τόσο καθυστερημένη³⁶ γνωριμία με το έργο του Rousseau αποτελεί ουσιαστικά ή 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 Άλκηστη 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 Ξανθοδάκης, «Η Πραγματεία περί Μουσικής του Εύγενίου Βουλγάρεως», *Σύγκριση* 12 (2001), 101-117.

36. Με εξαίρεση την πρωιμότερη έπιρροή 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 έποχή με τη δίτομη έκδοση: *Ό Λόγος περί άρχής και βάσεως της κοινωνικής ανισότητος των ανθρώπων προς άλλήλους*, τυπώθηκε το 1818 (σε μετάφραση Σ. Βαλέττα), ενώ η μετάφραση του *Κοινωνικού Συμβολαίου* θα γίνει το 1828 (άπό τον Γρηγόριο Ζαλίκογλου).

λούμενη φράση κατά κάποιον τρόπο προαναγγέλλεται και προετοιμάζεται από τη μουσική φράση»³⁷ και συνέχιζε δίνοντας ως παράδειγμα το έργο του *Πυγμαλίων* (*Pygmalion*), που είχε ανέβει στη Λυών το 1770. Πίσω από αυτήν τη «λυρική σκηνή», όπως τη χαρακτήριζε ο δημιουργός της, κρύβεται ολόκληρη ή ρουσσωική θεωρία για την αισθητική της όπερας, θεωρία που βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη γενικότερη φιλοσοφική του θέση για τη φυσικότητα (που ή γαλλική γλώσσα δεν μπορεί να αποδώσει όταν τραγουδιέται) και είχε σημαντική επιρροή στην εξέλιξη του μουσικού θεάτρου όχι μόνο στη Γαλλία, αλλά και στην Ίταλία, την Ίσπανία και κυρίως τη Γερμανία, που φτάνει ως τον 20ό αιώνα — παρότι ο ίδιος πίστευε πως το έργο του δεν είχε μιμητές.³⁸

Με τον *Πυγμαλίωνα* ο Rousseau δημιούργησε ένα «ένδιάμεσο είδος ανάμεσα στην άπλη άπαγγελία και την πραγματική όπερα»³⁹ που δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένα θεατρικό είδος όπου ο λόγος προφερόταν κανονικά και ή μουσική λειτουργούσε ως υπόκρουση ή ως απάντηση στα λόγια του ήθοποιου. Στην πραγματικότητα ο Rousseau διέσπασε το τραγούδι στα δύο του συστατικά, την ποίηση και τη μουσική, στη διάνοια και το συναίσθημα, αποδίδοντας στη μουσική το ρόλο της συναισθηματικής έκφρασης του διανοητικού περιεχομένου του λόγου· ο δραματουργικός αυτός ρόλος της μουσικής κατέστησε αναγκαιότερη την παρουσία της τελευταίας στην παράσταση απ' ό,τι στην κανονική όπερα, καθώς στο είδος αυτό ή μουσική «μιλάει γι' αυτόν· και αυτές οι σιωπές που καλύπτονται μ' αυτόν τον τρόπο έπηρεάζουν πολύ περισσότερο τον άκροατή απ' ό,τι εάν ο ήθοποιός έλεγε ο ίδιος αυτά που ή Μουσική μᾶς κάνει να ακούμε».⁴⁰ Ο Horace Coignet (1736-1821), ο συνθέτης που ανέλαβε τη

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, *ό.π.* «Η λανθασμένη αυτή αντίληψη του Rousseau για την άπληχηση του έργου του θα πρέπει να παρέσυρε και τον Νίκο Μπακουνάκη στην έσφαλμένη κρίση πως το είδος δεν είχε «καμία έπιτυχία στη Γαλλία». Βλ. Νίκος Μπακουνάκης, «Γκεόργκ Άντον Μπέντα, 'Ο "άνιψιός" του Ρουσσώ», *Μουσική και Διαφωτισμός, Μέγαρο Μουσικής Άθηνών* [πρόγραμμα παράστασης] 'Οκτώβριος 1993, σ. 31.

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

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

μουσική σύνθεση για τὸ πείραμα αὐτό, σημείωνε πὼς ὁ Ἐλβετὸς 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 μουσική τοῦ *Πυγμαλίωνα* ἀποτελοῦσε δημιούργημα τοῦ Rousseau (στὴν πραγματικότητα ὁ τελευταῖος εἶχε συνθέσει μόνο δύο ἀπὸ τὰ 26 μέρη τοῦ ἔργου), ⁴² ἐξηγοῦσε πὼς τὸ ἔργο «δὲν εἶναι ὄπερα· ὀνομάστηκε λυρική σκηνή. Τὰ λόγια δὲν τραγουδιοῦνται καθόλου καὶ ἡ μουσική χρησιμεύει γιὰ νὰ καλύψει τὰ διαστήματα διακοπῆς ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴν ἀπαγγελία» ⁴³ καὶ ἐπαναλάμβανε τὴν πρόθεση τὸ ἔργο («νὰ δώσει μίαν ἰδέαν τῆς μελοποιίας τῶν Ἑλλήνων, τῆς ἀρχαίας θεατρικῆς τους ἀπαγγελίας»). ⁴⁴

Ἡ ἀπήχηση τοῦ ἔργου ἦταν ἐντυπωσιακή. Μετὰ τὴν κλειστή 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 λήμμα «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 δραματίστηκε.

41. «Dans le genre de la mélopée des Grecs», *Pygmalion de Rousseau-Coignet* e Pimmalione, di Sografi Cimador, *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 ποῦθεν ἀπὸ τὸ συνθέτη Coignet ποὺ περιγράφει λεπτομερῶς τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου.

46. Λέγεται ὅτι εἶχε παρουσιαστῆι στὸ βασιλεῖο τὸ 1772 (*Pygmalion*, ὁ.π. σ. XI).

τῆ Νέα Ὑόρκη τὸ 1790 καὶ τὸ 1796 καὶ τῆ 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 δευτέρα τὸν Μάιο τῆς ἴδιας χρονιᾶς στὴ Βαϊμάρη σὲ κείμενο K. W. Ramler καὶ μουσικὴ Anton Schweitzer (1735-1787). Αὐτὸς ὁ δεῦτερος γερμανικὸς *Πυγμαλίων*, τοῦ ὁποῦ ἡ μουσικὴ ἀλλὰ καὶ τὸ κείμενο τῆς μετὰφρασης ἔχουν χαθεῖ, καὶ ποὺ κάποιοι θεωροῦν τὸ πρῶτο γερμανικὸ μελόδραμα, ἀποτελέσει 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 Ἄλκηστῆς, 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 αὐτὸς, τὴ γερμανικὴ παράσταση τοῦ *Πυγμαλίωνα* σὲ μουσικὴ τοῦ A. Schweitzer, τὸ 1772, ἀποφάσισε νὰ γράψῃ ἓνα παρόμοιας 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 σημαντικότερο 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 του Brandes δόθηκε για μελοποίηση στον A. Schweitzer (το συνθέτη που είχε μελοποιήσει τον *Πυγμαλίωνα*), αρχιμουσικό του θιάσου Seyler, την εποχή που ο τελευταίος έγραφε μουσική για την *Άλκηστη* του Wieland. Πριν από την ολοκλήρωση της *Αριάδνης*, ο Schweitzer αποφάσισε να ενσωματώσει μέρος της μουσικής που είχε συνθέσει για την *Αριάδνη* στην *Άλκηστη*. Η τελευταία πρωτοπαρουσιάστηκε στις 28 Μαΐου του 1773 στη Βαϊμάρη και θεωρήθηκε από κάποιους η πρώτη γερμανική όπερα, ενώ τον επόμενο χρόνο θα ανέβαινε και η *Αριάδνη*, αν μία πυρκαγιά στο θέατρο της Βαϊμάρης δεν διέκοπτε τη σύνθεση του έργου και δεν ανάγκαζε το θίασο Seyler να μετοικήσει στο αὐλικό θέατρο της Gotha. Εκεί ο αρχιμουσικός του αὐλικού θεάτρου Georg Benda (θέση που το 1778 θα καταλάβει ο Schweitzer), συνθέτης που είχε άσπαστεί τις απόψεις του Lessing, τις όποιες είχε γνωρίσει —πιθανόν από τον Brandes— στο λογοτεχνικό σαλόνι του συγγραφέα και λιμπρετίστα F. W. Gotter, και ο όποιος είχε μόλις εγκαταλείψει τις ιταλικού τύπου επιλογές του, άναζητούσε να μελοποιήσει έργα σε γερμανική γλώσσα. Ο Brandes πρότεινε στον Benda το λιμπρέτο της *Αριάδνης* εν *Νάξω* και το αποτέλεσμα ήταν, όπως φάνηκε στη συνέχεια, καθοριστικό για την εξέλιξη του μουσικού θεάτρου. Στη θεαματική πρεμιέρα της 27ης Ιανουαρίου 1775, στην Gotha, έντυπωσίασε όχι μόνο η χρήση της γερμανικής γλώσσας, που ακόμη δεν είχε καθιερωθεί στο γερμανικό λυρικό θέατρο, αλλά και η παρουσία της πρωταγωνίστριας, η όποια έμφανίστηκε με αρχαιοελληνικό κοστούμι (γεγονός που έκανε ιδιαίτερη αίτηση δεδομένου ότι η θεατρική πρακτική ήθελε τους ήθοποιούς και τραγουδιστές με σύγχρονα κοστούμια, για πολλές ακόμη δεκαετίες). ενώ η μουσική του Benda διακρίθηκε, όχι μόνο λόγω της ιδιαιτερότητας του είδους της, αλλά και για τους τρόπους με τους όποιους ο συνθέτης κατάφερε να αναδείξει το καινούργιο αυτό θέαμα, όπου μεταξύ άλλων γινόταν και χρήση ήχων της φύσης, αλλά και («Leitmotiv»).

Η επίδραση της μουσικής του χαμένου σήμερα *Πυγμαλίωνα* του A. Schweitzer στον Benda, που θα πρέπει να παρακολούθησε την παράσταση του έργου στις 15 Νοεμβρίου του 1774,⁴⁹ παραμένει ένα αίνιγμα. Όπως αίνιγμα παραμένει και το τί θα είχε συμβεί αν η πυρκαγιά στο θέατρο της Βαϊμάρης δεν είχε αποτρέψει την πρεμιέρα της *Αριάδνης* του Schweitzer,

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

ἢ ἂν ὁ τελευταῖος δὲν εἶχε καθυστερήσει τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἔργου του, τελειοποιώντας τὴν Ἔλκηστη μὲ κομμάτια ἀπὸ τὴν Ἀριάδνη, ἢ ἀκόμη πῶς θὰ ἦταν ἡ Ἀριάδνη του μὲ τὰ μουσικὰ μέρη ποὺ τελικὰ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν Ἔλκηστη. Σὲ κάθε περίπτωση, ὁ Schweitzer καὶ ὁ Benda καθὼς καὶ ἡ Ἔλκηστη καὶ ἡ Ἀριάδνη, συνδέονται μὲ μία σχέση ἄμεσης συνάρτησης καὶ ἀποτέλεσαν τοὺς πρώτους σημαντικοὺς σταθμοὺς στὴν ἱστορία τοῦ γερμανικοῦ μουσικοῦ θεάτρου, βαδίζοντας πάντοτε στὰ χνάρια τοῦ *Πυγμαλίωνα*. Μάλιστα, ὁ Benda εἶχε μελοποιήσει, καὶ αὐτός, γιὰ τὸ θέατρο τῆς Gotha τὸ 1779 τὸν *Πυγμαλίωνα* σὲ γερμανικὴ μετάφραση τοῦ Friedrich Wilhelm Gotter.

Ἡ Ἀριάδνη στὴ Νάξο τοῦ Benda, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπιρροή τοῦ *Πυγμαλίωνα* τοῦ Rousseau σὲ αὐτὴν, ἀποτέλεσε ἀντικείμενο σχολιασμοῦ ἤδη τὸ 1789, τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Charles Burney τύπωνε τὸ ἔργο του Γενικὴ Ἱστορία τῆς Μουσικῆς.⁵⁰ Ἀλλὰ καὶ ἡ πιὸ ἄμεση ἀντίδραση ἐνὸς θεατῆ τῆς ἐποχῆς περιγράφει τὴ διαφορετικότητα, ἀλλὰ καὶ δυναμικότητα, τοῦ εἴδους: «Εἶχα δεῖ τότε δύο παραστάσεις Duodrama καὶ εἶχα ἐντύπωση-στεῖ. Πραγματικὰ μοῦ ἔκανε τόση ἐντύπωση γιὰτὶ νόμιζα πῶς ἓνα τέτοιο εἶδος δὲν θὰ ἔκανε αἴσθηση. Ὅπως ξέρεις, σὲ ἓνα Duodrama τοὺς στίχους δὲν τοὺς τραγουδᾶνε ἀλλὰ τοὺς ἀπαγγέλλουν καὶ ἡ μουσικὴ λειτουργεῖ σὰν ρετσιτατίβο obligato. Ἐνίοτε ὑπάρχει καὶ διάλογος παράλληλα μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι καταπληκτικὸ. Αὐτὸ ποὺ εἶχα δεῖ ἐγὼ ἦταν ἡ *Μήδεια* τοῦ Benda. Ἐχει γράψει κι ἓνα ἄλλο, τὴν Ἀριάδνη στὴ Νάξο καὶ εἶναι καὶ τὰ δύο ἐξαιρετικὰ. Τὸ ξέρεις πῶς ἀπὸ τοὺς Λουθηρανούς συνθέτες ὁ Benda ἦταν πάντα ὁ ἀγαπημένος μου. Ἀγαπῶ τόσο πολὺ αὐτὰ τὰ δύο ἔργα του ποὺ τὰ κουβαλῶ πάντα μαζί μου».⁵¹ Ἡ ἐκτίμησή

50. Ἡ περιγραφή τῆς Ἀριάδνης δὲν ἀφήνει τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία γιὰ τὴ συγγένεια μὲ τὸ ρουσσωικὸ πρότυπο: «Αὐτὸ γίνεται ἐντελῶς χωρὶς τραγούδι. Τὸ ἀφηγηματικὸ μέρος προφέρεται σὲ ἀνομοιοκατάληκτο στίχο καὶ τὰ διάφορα πάθη καὶ συναισθήματα ὑποστηρίζονται καὶ χρωματίζονται ἔντονα ἀπὸ συμφωνικὰ μέρη, ὅπως ἐκεῖνα τοῦ συνοδευόμενου ρετσιτατίβου (recitativo accompagnato) τοῦ πιὸ ἐκλεκτοῦ, φλογεροῦ καὶ ἐξαιρετοῦ εἴδους», Charles Burney, *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*, v. II, London 1789, ἀνατύπ. 1996, σ. 956. Εὐκόλα ἀναγνωρίζει κανεὶς τὰ λόγια τοῦ ἴδιου τοῦ Rousseau στὸ περιεχόμενο τῶν παραπάνω γραμμῶν καὶ εἶναι μᾶλλον βέβαιο ὅτι ὁ Burney εἶχε ἀφομοιώσει ὅλα ὅσα ὁ Ἐλβετὸς φιλόσοφος τοῦ εἶχε ἀναφέρει στὸ γράμμα ποὺ τοῦ ἀπηύθυνε περιγράφοντας του τὸν *Πυγμαλίωνα*.

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

πού έτρεφε ό εικοσιδυάχρονος Mozart για τή μουσική τοῦ Benda θά ἀφήσει τὰ ἴχνη της στὰ ἔργα πού δημιούργησε ό Αὐστριακός συνθέτης τήν ἐποχή ἐκείνη· δυστυχῶς ἀπό τό μελόδραμα *Semiramide* ἔχουν χαθεῖ καί ἡ μουσική καί τὰ λόγια, ἀλλά ἡ ἐπιρροή τῆς γραφῆς τοῦ Benda εἶναι διακριτή καί στό *Thamos König in Aegypten*, τή *Zaide*, τόν *Idomeneo*⁵² — ἔργα πού διαθέτουν σκηνές μελοδράματος— ἀλλά καί στή γενικότερη προσέγγιση τῶν ρετσιτατίβων: «ὅλα τὰ ρετσιτατίβα στήν ὄπερα θά ἔπρεπε νά ἀντιμετωπίζονται μέ τόν ἴδιο τρόπο, οἱ τραγουδιστές νά τραγουδοῦν μόνο στὰ σημεῖα ὅπου τὰ λόγια ταιριάζουν στή μουσική»,⁵³ σημειώνει ό νεαρός Mozart ὀλοκληρώνοντας τήν ἀναφορά του στόν Βοημό συνάδελφό του.

Ἐκεῖνο πού ξεχώριζε τήν Ἀριάδνη ἀπό τόν *Πυγμαλῶνα*, τόν Benda ἀπό τόν Rousseau ἦταν ὅτι, σέ ἀντιδιαστολή μέ τό ἔργο τοῦ Rousseau πού ἐπικεντρωνόταν στήν ἰδιαίτερη σχέση μουσικῆς καί λόγου, στήν ἀνάδειξη δηλαδή τοῦ πειράματος πού ἐγκαινίαζε ό δημιουργός του, ἡ Ἀριάδνη ἦταν ἕνα δραματικό ἔργο ὀλοκληρωμένο. Ὁ Rousseau ἔφτιαξε μία «λυρική σκηνή» για νά παρουσιάσει τήν ἐφεύρεσή του, ἐνῶ οἱ Brandes καί Benda πρότειναν ἕνα δραματικό εἶδος. Τό εἶδος αὐτό ὀνομάστηκε «μελόδραμα». Ὁ ὅρος μελόδραμα ἐμφανίστηκε μέ τήν ἔννοια αὐτή λίγα χρόνια μετά τήν πρεμιέρα τοῦ *Πυγμαλῶνα*, ὅταν τό 1779 ἀνέβηκαν στό Παρίσι, σχεδόν ταυτόχρονα (4 Μαρτίου καί 12 Ἀπριλίου ἀντιστοίχως) δύο ἔργα πού ἔφεραν τό χαρακτηρισμό «μελόδραμα»: Ἔρωσ ἐκδικητής (*L'amour vengé*) σέ κείμενο τοῦ P.-G. Pariseau καί μουσική τοῦ J.-B. Rochefort καί Ἡ Κρίσις τοῦ Πάριδος (*Le jugement de Paris*) σέ κείμενο τοῦ J.-P. Moline (ό συνθέτης ἀγνοεῖται). Καθοριστική σημασία για τήν καθιέρωση τοῦ ὅρου θά πρέπει νά εἶχε καί ἡ συμβολή τῆς θεωρίας. Τήν παρισινή πρεμιέρα τῆς 20ῆς Ἰουλίου τοῦ 1781 μιᾶς διασκευῆς τῆς Ἀριάδνης τοῦ Benda

W. A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel, Bärenreiter, 1971-1991, v. 2, σ. 506 (γράμμα τῆς 12ης Νοεμβρίου 1778 ἀπό τό Μανχάιμ τοῦ Μότσαρτ στόν πατέρα του). Χρησιμοποιοῦμε τό πρωτότυπο γερμανικό γράμμα τοῦ συνθέτη, καθῶς ἡ μοναδική ὑπάρχουσα ἑλληνική μετάφραση τοῦ συγκεκριμένου γράμματος (βλ. *Γράμματα τοῦ Β. Α. Μότσαρτ, μετάφραση Ἀλέξανδρος Πανούσης, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, Ἀθήνα [1991], σ. 232-233*) δέν ἀποδίδει τό πνεῦμα τοῦ συγγραφέα.

52. Μάλιστα ό Saint-Foix ὑποστηρίζει πῶς μουσικά θέματα τῆς ἄρις τοῦ Arbace «Sventurata Sidona» εἶναι παρμένα ἀπό τήν Ἀριάδνη τοῦ Benda. Βλ. Julian Rushton, *W. A. Mozart, Idomeneo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, σ. 170, σημ. 16.

53. W. A. Mozart, *ἔ.π.*

(*Ariane abandonnée, mélodrame imité de l'Allemand*) ἀκολούθησε ἡ ἔκδοσή τοῦ γαλλικοῦ κειμένου ἀπὸ τὸν Jean-Baptiste Dubois, ποὺ συνοδευόταν ἀπὸ ἕναν θεωρητικὸ πρόλογο τοῦ μεταφραστῆ —πολὺ πιθανὸν τὴν πρώτη ἐκτενὴ αἰσθητικὴ προσέγγιση τοῦ μελοδράματος— ποὺ κατέληγε στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ εἶδος αὐτὸ «δίνει κάποια ἰδέα γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ θεατρικὴ ἀπαγγελία συνδεόταν μὲ τὴ μουσικὴ στοὺς Ἀρχαίους». ⁵⁴

Τὸ μελόδραμα, λοιπόν, εἶναι ἕνα εἶδος μουσικοῦ θεάτρου ποὺ δὲν ταυτίζεται μὲ τὴν ὄπερα, ἀντιθέτως, δημιουργήθηκε στοὺς ἀντίποδες τῆς, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι σωστότερο νὰ μὴν χρησιμοποιοῦμε τὸν ὄρο μελόδραμα γιὰ νὰ δηλώσουμε τὴν ὄπερα (παρότι οἱ δύο ὄροι ταυτίστηκαν γιὰ περίπου ἕναν αἰῶνα: στὸν ἑλληνικὸ 19ο αἰῶνα ὁ ὄρος μελόδραμα καθιερώθηκε ὡς ἡ ἐπίσημη μετάφραση τοῦ ὄρου ὄπερα). Ἡ σύγχυση ποὺ δημιουργεῖ τὸ ζήτημα τῆς ὀρολογίας δὲν ἀφορᾷ μονάχα τὴν ἑλληνικὴ περίπτωση. ⁵⁵ Στὶς γερμανόφωνες χῶρες οἱ ὄροι Zauberooper, Märchenoper, Gespensteroper, Rittenoper, Volksoper χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ περιγράψουν περίπου τὸ ἴδιο εἶδος, ἐνῶ τὰ «Singspiele» *Fidelio* καὶ *Freischütz* συνήθως χαρακτηρίζονται ρομαντικὲς ὄπερες. Μόνο στὴν Ἰταλία καὶ τὴν Ἰσπανία καθιερώθηκε τὸν 19ο αἰῶνα ὁ ὄρος melologo —ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τοῦ Ἰσπανοῦ συνθέτη José Subirá (1882-1980) γιὰ νὰ διαχωριστεῖ τὸ μελόδραμα ἀπὸ τὴν ὄπερα. Ἐνδεικτικὸς αὐτῆς τῆς σύγχυσης καὶ ὁ ὄρος Duodrama ποὺ χαρακτηρίζει τὴν Ἀριάδνη ἐν Νάξω (ὄρος ποὺ ἀναφέρεται στὸν ἀριθμὸ τῶν βασικῶν προσώπων τοῦ μελοδράματος, ἐνῶ ὑπάρχει καὶ τὸ ἀντίστοιχο Monodrama γιὰ ἕναν πρωταγωνιστῆ) καὶ ἔχει ἐνδιαφέρον πῶς ὁ Ἑλληνας μεταφραστὴς παίρνει τὴν πρωτοβουλία νὰ ἐρμηνεύσει οὐσιαστικὰ τὸν ὄρο Duodrama, μεταφράζοντάς τον «μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς». Ἄς σημειωθεῖ ὅτι οἱ ὄροι Monodrama καὶ Duodrama διατηρήθηκαν ὡς τὶς σύγχρονες ἐπιβιώσεις τοῦ εἴδους. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Mozart τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἐπιρροὲς τοῦ 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 «Ἡ ἐμφάνιση καὶ καθιέρωση τοῦ μελοδράματος στὴν ἑλληνικὴ σκηνή», στὸν τόμο *Μελόδραμα, εἰδολογικοὶ καὶ ἰδεολογικοὶ μετασχηματισμοί*, ἐπιμ. Σάββας Πατσαλίδης – Ἀναστασία Νικολοπούλου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001, σ. 165-226, εἰδικότερα σ. 210-211.

έχουν έπισημανθει και σε μεταγενέστερους συνθέτες, ξεκινώντας από τον Beethoven (έκτος από τον *Fidelio*, τή μοναδική του όπερα, έχουν έντοπισθει έχνη τής τεχνικής του Benda και στη σκηνική μουσική του *Egmond*), τον Weber (*Freischütz*, *Έλεύθερος σκοπευτής*), τον B. Smetana (*Dvëndony*, *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 θα 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 υπότιτλο «Monodrama»: αλλά και ή θεωρία του «Sprechstimme» δέν είναι παρά μία σύγχρονη έκδοχή του είδους που ξεκίνησε πριν από δύο αιώνες).⁵⁶

Ή άναγκασία αυτή ιστορική άναφορά στο σύνθετο ζήτημα τών άπαρχών τής γερμανικής όπερας, που ούτε οί ιστορίες τής μουσικής δέν φαίνεται να δύνανται να λύσουν,⁵⁷ δέν σταματάει εδώ, καθώς τά όσα προηγήθηκαν άποτελούν μόνο ένα είδος προοιμίου στην ουσιαστική άρχή τής γερμανικής όπερας. Ή τελευταία θα πρέπει να άναζητήσει τις ρίζες της όχι μόνο σε έργα που γράφτηκαν σε γερμανική γλώσσα, από Γερμανούς δημιουργούς, αλλά και σε πιό ουσιαστικά χαρακτηριστικά, τά όποια θα στηριχθούν πάνω σε ένα θεωρητικό οικοδόμημα.

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

56. Βλ. *Arianna auf Naxos, Melodramma*, Musica Antiqua Bohemica, ό.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 τών ψηφίδων που όλοκληρώνουν τήν εικόνα που περιγράψαμε έγινε με συγκριτική άνάγνωση πολλών διαφορετικών πηγών, που όμως συχνά άντιφάσκουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τó γεγονός ότι πολλά διαφορετικά έργα έχουν άναγορευθει 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 ὄπερας.⁶⁰ Ξεκινώντας (καὶ αὐτός, ὅπως καὶ ὁ Rousseau) ἀπὸ μίαν θέση τοῦ Charles Burney, ὁ ὁποῖος σὲ κάποιο ταξίδι του στὰ «γερμανικὰ ἐδάφη» διαπίστωνε ὅτι δὲν ὑπάρχει γερμανικὸ λυρικὸ θέατρο, ὁ Wieland ἀνέπτυξε μίαν σημαντικὴ θεωρία γιὰ τὴ γερμανικὴ ὄπερα. Στὴ θεωρία του αὐτῆ, ἡ ὁποία περιγράφεται κατὰ κύριο λόγο στὸ κείμενό του «Δοκίμιο γιὰ τὴ γερμανικὴ ὄπερα» («Versuch über das deutsche Singspiel») ποὺ ἀρχικὰ δημοσίευσε στὴν *Teutsche Merkur* τὸ 1775, ἐφημερίδα ποὺ ἐξέδιδε ὁ ἴδιος, καὶ ἀργότερα στὰ Ἐπαντὰ 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 ὄπερα τῆς ἐποχῆς, ὄχι μόνον ὡς πρὸς τὴ χρῆση τῆς γερμανικῆς γλώσσας, τὴν ὁποία θεωροῦσε ἐπιδεικτικὴ 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 γραφή. Ἐπαντώντας στὸ περίφημο κείμενο τῆς ἐποχῆς *Δοκίμιο γιὰ τὴν ὄπερα* (*Saggio sopra l'opera*, 1755) τοῦ Francesco Algarotti (1712-1764), ὁ Wieland ἀντιπαρθέτει τὴν ἰταλικὴ σοβαρὴ ὄπερα (opera seria) μὲ τὸ γερμανικὸ Singspiel, χρησιμοποιώντας τὸν γερμανικὸ ὄρο ὄχι 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. «Κανένας Ὅμηρος 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*, Εἰσαγωγή-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 ὄπερα ἢ στὰ λιμπρέτα τοῦ Herder.

περιγράψει τὸ μουσικὸ εἶδος ποὺ ἐναλλάσσει τραγούδι καὶ πρόζα (ὅπως εἴθισται νὰ ὀρίζεται τὸ *Singspiel*) ὅσο γιὰ νὰ τὸ διαφοροποιήσει ἀπὸ τὴ στυλιζαρισμένη καὶ γεμάτη συμβάσεις ἰταλικὴ σοβαρὴ ὄπερα, ἢ ὅποια ἀντιπροσώπευε τὸν ὄρο *opera* τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Τὸ νέο εἶδος ποὺ ὄραματιζόταν 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 μεταρρύθμιση ποὺ ὄραματιζόταν 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* χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ χρωματίζει τὸ χαρακτήρα τῶν προσώπων. ⁶² Ἡ σύγκλιση αὐτὴ τῶν δύο δημιουργῶν ἀντικατοπτρίζει τὴν ἀνάγκη ἀνανέωσης τῆς ὄπερας, ἢ ὅποια τὴν ἐποχὴ ἐκείνη εἶχε ἀρχίσει νὰ ξεφεύγει τῆς ἀπόλυτης κυριαρχίας τοῦ ἰταλικοῦ ὕφους καὶ νὰ ἀναζητᾷ νέους δρόμους ἔκφρασης.

Τὸ ὄραμά του γιὰ τὴ γερμανικὴ ὄπερα ὁ Wieland ἀποπειράθηκε νὰ τὸ πραγματοποιήσει μὲ τὴν Ἄλκηστη, 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*, ὅ.π., σ. 252-253.

κοινό».⁶³ Για τὸ ἐγκείμενόν 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, τῆ δουλειὰ τοῦ ὁποίου εἶχε ἐκτιμήσει, ὅπως εἶδαμε, ἀπὸ τῆ μελοποίηση τοῦ *Πυγμαλίωνα* τοῦ Rousseau. Ἡ φροντίδα ποὺ ἔδειξε ὁ συγγραφέας γιὰ τῆ δημιουργία τῆς μουσικῆς τῆς *Ἀλκηστής* ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τοῦ συνήθους ρόλου τοῦ λιμπρετίστα, ἀντιστρέφοντας τοὺς ὅρους ποὺ ἤθελαν τὸ συνθέτη νὰ ὑπαγορεύει τὸ μουσικὸ ὄφος, 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 τῆ διάρκεια τῆς συγγραφῆς τοῦ συγκεκριμένου λιμπρέτου ὁ Wieland μελετοῦσε τὶς παρτιτούρες τῶν ὁμώνυμων ἔργων τοῦ Lully καὶ τοῦ Gluck.⁶⁵

Ἡ πρεμιέρα τῆς *Ἀλκηστής* 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 *Ἀλκηστή* ὅχι ἀπλῶς δὲν διακρινόταν γιὰ τὴν ἀπλότητά της, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ της θεωρήθηκε πῶς δοκίμαζε τὶς ἀντοχὲς τῶν τραγουδιστῶν. Ὁ Mozart, ποὺ δηλώνει θαυμαστής τοῦ Benda ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ ἐκτιμᾷ τὶς συνθέσεις τοῦ Schweitzer, οἰκτίρει 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 *Ἐκλογή* τοῦ *Ἡρακλέους* ποὺ ἀνέβηκε στὴ Βαϊμάρη λίγους μῆνες μετὰ τὴν *Ἀλκηστή* (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 "Ἀπαντα 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 μιὰ εἰρωνικὴ ἀποστασιοποίηση (καὶ δὲν εἶναι μιὰ 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 ἓνα 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 ἐπιρροές τοῦ μελοδράματος ἔχουν ἤδη ἐπισημανθεῖ) γιὰ νὰ συναντήσουμε τὴν πρώτη οὐσιαστικὰ γερμανικὴ ὄπερα, ἡ ὁποία πληροῦσε —καὶ προϋπέθετε— τὶς προδιαγραφές ποὺ εἶχε θέσει ὁ Wieland, ἀλλὰ εἶχε καὶ ἓνα ἀκόμη στοιχεῖο: τὸ γερμανικὸ θέμα.

Ἄν ὅμως οἱ θεωρητικὲς ἀπόψεις τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα καὶ αἰσθητικοῦ ἔχουν σήμερα ξεχαστεῖ, τὴν ἐποχὴ τῆς γνωριμίας τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ μὲ τὸ ἔργο του ἦταν γνωστές. Ἡ μετάφραση τῶν Ἀβδηριτῶν ἀπὸ τὸν Κ. Μ. Κούμας, στὰ 1827, ἀποτελεῖ τὴν πρώτη μεταφορὰ στὰ ἑλληνικὰ 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 ὄπερατικὰ ἤθη τῆς ἐποχῆς του, ὅπως πολὺ σωστὰ ἐπισημαίνει καὶ ὁ Κούμας.⁶⁹ «Ὁ Γρύλλος ἐσύνθεσε κατὰ τὴν φαντασίαν του ἀδια-

67. Ἀλλὰ στὶς ἀρχές 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 κωμωδῆσῃ μᾶλλον τὰ νεώτερα θεάτρα παρὰ νὰ ἱστορήσῃ τὰ ἀρχαῖα», Βειλάνδου, *Τῶν Ἀβδηριτῶν ἡ*

φορῶν ἂν ἡ μουσική του ἐσυμφῶνει 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 πολλὰς 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. Πολλοὶ ἐκ τῶν τραγωδιῶν του ἢ μελοδραμάτων του (καθὼς ἔπρεπε νὰ τὰ ὀνομάζωμεν κυρίως) παρεστάθησαν συχναίως»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' ὅλοκληρίαν τραγουδισμένα, θεωροῦσε τὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδου τὰ καλύτερα πρότυπα γιὰ τὴ συγγραφή τῶν λιμπρέτων τῆς γερμανικῆς ὄπερας ποὺ ἤθελε νὰ δημιουργήσει. 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 τόσο 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 [ἢ Εὐκολπιδίς] 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 ἀντιστοιχίες μεταξὺ τῆς προσωπικῆς του ζωῆς καὶ τῶν ἔργων του. Βλ. Bauman, ὁ.π.

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

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

72. «Τὰ τῶν Ἑλλήνων ταῦτα ποιήματα εἶχαν κάποια ὁμοιότητα μὲ τὴν opera buffa τῶν Ἰταλῶν», *Τῶν Ἀβδηριτῶν ἢ 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 κολουμβῶ εἰς αὐτὸ ὁ ποιητὴς ὡς εἰς τὸ στοιχεῖόν του καὶ νὰ ὑψόνεται ἐπάνω, ἀλλ' ὄχι νὰ πνίγεται», κλείνοντας μὲ τὸ συμπέρασμα ὅτι «ἡ ἔννοια καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ποιητοῦ ἠστοχάσθησαν 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 ἠθῶν 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' ἀκούη τὸ καλόν»⁷⁵ ἐκφράζει μία γενικότερη θέση τῆς ἐποχῆς.

Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς τοῦ Wieland, καθὼς καὶ ἄλλες ποὺ δὲν περιγράφονται στὸ κείμενό του αὐτό, εἶχαν ἄμεση ἐπίδραση στὸν Ἑλληνα μεταφραστὴ 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 Διδακτῆ 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 Σνειρέρου, 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*, ὅ.π., σ. στ'.

78. *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, ὅ.π.

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

'Η δίτομη έκδοση του 1820-1821, εκτός από τα διαφορετικά θεατρικά είδη που μεταφέρει στα καθ' ἡμᾶς, θέτει και το ζήτημα της όρολογίας. 'Η άμηχανία που παρατηρείται στους χαρακτηρισμούς των ειδών, είναι, όπως είπαμε, συνυφασμένη με μία γενικότερη σύγχυση που επικρατεί σε όλες τις γλωσσές, καθώς τα είδη αυτά που δημιουργούνται ακριβώς την εποχή εκείνη δεν έχουν διαχωριστεί με σαφήνεια. 'Ετσι ο όρος μελόδραμα χρησιμοποιείται για το Melodrama (και στη συγκεκριμένη περίπτωση το Duodrama· η πρωτοβουλία του μεταφραστή να επιλέξει τον πιο κατανοητό όρο μελόδραμα αντί του αντίστοιχου δυόδραμα καταδεικνύει έναν πιο ενεργό ρόλο από εκείνον του άπλου μεταγλωττιστή), αλλά μεταφράζει και το Singspiel. 'Ο όρος Singspiel στο, μοναδικό στις άρχές του 19ου αιώνα γερμανο-ελληνικό, λεξικό του Carl Weigel αποδίδεται ως «κωμωδία (κουμέδια) με τραγούδια, (μια όπερα)». 'Ενώ στο λήμμα «Oper» διαβάζουμε: «das Singspiel, μουσική κωμωδία, μουσικόν δράμα (κουμέδια με τραγούδια)». Το κωμικό στοιχείο που υπάρχει στην έρμηγεία του Singspiel δεν άφορᾶ τόσο τη μορφολογία του είδους όσο το δραματικό περιεχόμενο που είχε την εποχή εκείνη: το γερμανικό Singspiel του 18ου αιώνα ήταν κυρίως το έλαφρύ, λαϊκό είδος όπερας που ήθελε να αναβαθμίσει ο Wieland. 'Ο όρος μελόδραμα απουσιάζει έντελως από το λεξικό του Weigel, στο όποιο υπάρχουν όμως πολλοί άλλοι όροι που συνδέονται με την όπερα και τα ήθη της.⁸¹

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

80. *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, ό.π.

81. Δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε μία αναφορά στη γαλλικής έπιρροής έρμηγεία του όρου Operist και Operistrinn, που είναι αντίστοιχος ο «κουμεδιάρης» και η «κουμεδιάρησα, όπου παίζει τας μουσικὰς κωμωδίας» (όπου οί όροι κουμεδιάρης και κουμεδιάρησα μεταφράζουν το γαλλικό comédien και comédienne)· στον

Ἡ μετάφραση λοιπὸν τῶν ὄρων δὲν ἀξιοποίησε κάποιο λεξικό, καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅ Ἕλληνας μεταφραστῆς νὰ χρησιμοποιήσῃ τὸν ὄρο μελόδραμα καὶ γιὰ τὰ δύο θεατρικὰ εἶδη ποὺ συναντοῦμε στὴν ἔκδοση 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 Ἐκλογή τοῦ Ἡρακλέους, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἤθελε νὰ διαφοροποιήσῃ ὁ συγγραφέας του ὡς ἀλληγορικὴ ἠθικοπλαστικὴ σκηνή, ἔναντι τῆς πληρέστερης δραματολογικῆ Ἀλκιστής. Ὁ ὄρος ὄπερα ποὺ ὑπῆρχε ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα καὶ μάλιστα γιὰ νὰ συνοδεύσῃ λιμπρέτα τοῦ Μεταστάσιου⁸² δὲν ἐπιλέγεται. Πιθανὸν ὁ μεταφραστῆς νὰ μὴν τὸν χρησιμοποιήσῃ 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 ἐξαιρέση τὸν Ἀχιλλέα ποὺ εἶπαμε πὼς ἀκολουθεῖ τὸ χαρακτηρισμὸ «δράμα» τῆς πρώτης ἔκδοσης) δὲν ὑπάρχουν ἰταλικὲς ὄπερες, ἀλλὰ ἓνα μελόδραμα καὶ τρία Singspiele. Ὅλα αὐτά, βεβαίως, ἰσχύουν γιὰ τὴν περίπτωσιν ποὺ πρόκειται γιὰ ἓναν μεταφραστὴ ὅλης τῆς ἔκδοσης, γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ὁποῦ μοιροῦμε, πρὸς τὸ παρόν, νὰ κάνουμε μόνον εἰκασίες.

Ἡ ἔκδοση αὐτὴ, μὲ τὰ ὀκτὼ ἔργα ποικίλου θεατρικοῦ περιεχομένου ἀλλὰ μὲ σαφὴ κλίση πρὸς τὴ μουσικὴ, ἐμφανίζεται σὲ ἓνα πλαίσιο ποὺ εἶχε ἀρχίσει νὰ διαμορφώνεται ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα καὶ τίς μεταφράσεις

Operndichter, τὸν «ποιητὴν ὁποῦ συνθέτει μουσικὰς κωμωδίας», στὸ Opernhaus, τὸ «ὀσπίτιον εἰς τὸ ὁποῖον παίζουσι 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 ὄρου: «Εἶδος μουσικῆς (μάλιστα συνηθισμένου εἰς κωμωδίας) εἰς τὸ ὁποῖον τραγουδεῖ τινὰς ἓνα κομμάτι σχεδὸν μὲ τέτοιον τρόπον ὡσὰν ὁποῦ νὰ ὁμιλῇ καὶ χωρὶς σχήματα φωνῆς». Βλ. Carl Weigel, *Wörterbuch*, Leipsig 1804.

82. Ὁ Δημοφόντης τοῦ Μεταστάσιου, ποὺ κυκλοφόρησε σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση 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 ἔκδοση κωμωδιῶν τοῦ Goldoni, ἐπειδὴ ἔπασαν στὴν ἀντίληψή του «μερικὰ Δράματα, ἧτοι Ὅπερα τοῦ περιφήμου Μεταστασιου [...] ὅλα καλὰ στιχογραφημένα καθὼς ψάλλονται εἰς τὰ Θέατρα τῶν Εὐρωπαϊῶν». Ἡ φράση 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 υποστηρίξει πὼς ὁ Ρήγας ἐμπνεύστηκε τὸν ἐλληνικὸ τίτλο ἀπὸ τὴν ὄπερα τοῦ Mozart *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* (Ἔτσι κάνουν ὅλες, ἤτοι Τὸ σχολεῖον τῶν ἐραστῶν) ποὺ παιζόταν στὸ Burgtheater τῆς Βιέννης τὴν περίοδο 1790-1791, δηλαδὴ τὴν ἐποχὴ ποὺ τυπώθηκε τὸ Σχολεῖον.⁸³ Τὸ 1792 ὁ Κύπριος σύντροφος τοῦ Ρήγα Ἰωάννης Καρατζᾶς μεταγλωττίζει τὸ Ἔρωτος Ἀποτελέσματα ἐπίσης διανθισμένο μὲ τραγούδια.⁸⁴ Στὴν ἔκδοση τοῦ Ἠθικοῦ Τρίποδα (1797), ὁ Ρήγας συμπεριλαμβάνει μίαν μετάφρασή του τῶν Ὀλυμπίων τοῦ Μεταστάσιου, μαζί μὲ δύο βουκολικὰ 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 τους νὰ φανταστεῖ μαζί μὲ τὰ ἀρχαϊκὰ τοπία καὶ τοὺς βοσκούς μὲ τὶς λύρες τους καὶ τὸ ἀντίστοιχο ἄκουσμα τῆς χορδῆς τῆς λύρας καὶ τῶν ἀσμάτων. Τὸν ἴδιο χρόνο μὲ τὸν Ἠθικὸ 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 Ἰλνιὰ Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister («Ὁ Ρήγας, ἡ Ἀνάσσα, Ὁ δικηγόρος καὶ ὁ χωρικός», *Ἑλληνικά* 53 (Θεσσαλονίκη 2003), 71-91), ὅτι στὰ ἐξοδὰ 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 υποστηρίζει πὼς ἡ ἰδέα μπορεῖ νὰ γεννηθῆκε στὸν Ρήγα ἀπὸ κάποια ἀφίσα τοῦ ἔργου στὸ δρόμο, καὶ ὅχι ἀπὸ παρακολούθηση τῆς παράστασης.

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

Στόν Πρόλογό του ο Κορωνιός εξηγεί πώς «είναι άξια να κοινολογοῦνται τὰ τραγούδια ενός γένους [...] διατι περιέχουν γεννήματα νοῦς ὑψηλότερα τῶν συνειθισμένων»,⁸⁵ καὶ ἐρμηνεύει τὴν ἀπόφασή του νὰ ἀντικαταστήσει τὰ πρωτότυπα τραγούδια μὲ «μερικὰ ἐδικὰ μας», καθὼς «ἔχομεν τραγούδια εἰς τὴν γλῶσσαν μας ἄξια διὰ νὰ καυχήθῃ εἰς αὐτὰ κάθε πεπολιτευμένον γένος».⁸⁶ Τὸ ἔργο αὐτό, ποῦ διαφημιζόταν στὴν *Ἐφημερίδα τῶν ἀδελφῶν Μαρκίδων Πούλιου* στὰ 1797 ὡς «ποιμενικὸν δρᾶμα μὲ ἐκλεκτὰ τραγούδια», διορθώνεται ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἔρευνα ὡς ἔργο ποῦ δὲν ἀνήκει στὸ εἶδος τοῦ δράματος, ἀλλὰ τοῦ μυθιστορήματος.⁸⁷ Ὡστόσο ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ἐφημερίδας «ποιμενικὸν δρᾶμα» (ὁ ὁποῖος ἀκολουθεῖ ἐκεῖνον τῆς ἐκδοσης) δὲν εἶναι λανθασμένος, καθὼς τὸ ἔργο *Galathée* (1783) τοῦ Claris de Florian ἀποτελεῖ λόγῳ τῆς ἰδιαιτέρας σύνθεσής του (δηλαδὴ τοῦ ἐμπλουτισμοῦ τῆς ἀφήγησης μὲ ἄριες) ἕναν ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐπιγόνους τοῦ *Πυγμαλίωνα* τοῦ Rousseau.⁸⁸ Ὑπὸ τὴν ἐπιρροή τοῦ μελοδράματος τοῦ Rousseau θὰ πρέπει νὰ θέσουμε καὶ τὸ *Τηλέμαχος καὶ Καλυψώ*, ποῦ μετέφρασε ὁ Σακελλάριος στὰ 1796.

Ὅλοι οἱ προαναφερθέντες μεταφραστὲς ἦταν φίλοι καὶ συνεργάτες τοῦ Ρήγα Βελεστινλή. Τὸ γεγονός δὲν εἶναι βεβαίως συμπτωματικὸ, καὶ θὰ μπορούσε νὰ μᾶς κατευθύνει καὶ γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ μεταφραστῆ τῆς ἐκδοσης τοῦ 1820-1821. Δυστυχῶς ὁ Καρατζᾶς καὶ ὁ Κορωνιός χάθηκαν μαζὶ μὲ τὸν Ρήγα στὰ 1798, ἐνῶ ἡ περίπτωσις τοῦ Σακελλάριου φαίνεται μᾶλλον ἀπίθανη, ὅχι μόνον ἐπειδὴ τὸ γεγονός θὰ ἀναφερόταν ἀπὸ τὸ φίλο του Ζαβίρα,⁸⁹ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν περίοδο τῆς ἐκδοσης τῶν τόμων ὁ Σα-

85. *Γαλάτεια*, δρᾶμα ποιμενικὸν τοῦ κ. Φλωριανοῦ, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς γαλλικῆς εἰς τὴν ἡμετέραν διάλεκτον παρὰ Ἀντωνίου Κορωνιοῦ Χίου, Βιέννη 1796, Παρὰ Μαρκ. Πούλιου, «Πρόλογος», βλ. Βρανούσης, *Ἐφημερίς*, ὅ.π., σ. 329.

86. Ὁ.π.

87. Βλ. Ἄννα Ταμπάκη, «Εἰσαγωγή», στὸ *Ρήγα Βελεστινλή*, Ἔπαντα 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, ἰδιαίτερα 318.

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

89. Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικὸν Θέατρον*, Ἀθήναι 1872, σ. 243. Ἡ προσωπικὴ γνωριμία τοῦ Ζαβίρα μὲ τὸν Σακελλάριο καθιστᾷ τὸν πρώτο σχετικὰ ἔγκυρη πηγὴ, ἂν καὶ ἡ ἐργογραφία ποῦ παραθέτει δὲν εἶναι πλήρης. Π.χ. παραλείπει τὴ *Γενική καὶ κατὰ μέρος Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος* ποῦ ὁ 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 Ἀλῆ πασᾶ και μπλεγμένος σε καταστάσεις που δὲν θὰ τοῦ ἐπέτρεπαν ἐκδοτική δράση.⁹⁰ Ὁ ἄλλος πιθανὸς μεταφραστὴς τῶν ἔργων τῆς δίτομης ἐκδοσης εἶναι, τουλάχιστον γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Wieland, ὁ Κωνσταντῖνος Κούμας. Ὅμως και ἡ βιογραφία τοῦ Κούμα εἶναι πολὺ γνωστὴ γιὰ νὰ ἔχει διαφύγει κάτι τέτοιο και ὁ ἴδιος εἶχε ἀρκετὲς εὐκαιρίες νὰ ἀναφέρει τὸ πόνημά του αὐτὸ (ἔστω και χωρὶς νὰ ἀποκαλύπτει τὸ ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ, ἂν ἤθελε νὰ τὸ κρατήσῃ κρυφὸ). Ἀλλὰ ὁ Κούμας φαίνεται νὰ ἀγνοεῖ τὴ συγκεκριμένη ἐκδοση. Στὸν πρόλογο τῶν Ἀβδηριτῶν τοῦ 1827 (μὲ ἡμερομηνία 15 Μαΐου 1827), ὁ μεταφραστὴς κάνει μία ἐκτενὴ ἀναφορὰ στὴ ζωὴ και τὸ ἔργο τοῦ («Πλάτωνα τῆς Γερμανίας»), ὅπως ἀποκαλεῖ τὸν Wieland, και σχολιάζει τὴν ἐκδοση τῶν Ἀπάντων του. Ἄν γνώριζε τὴν ἐλληνικὴ ἐκδοση που συγγέντρωνε τρία ἔργα τοῦ συγγραφέα τὸν ὁποῖο μετέφραζε (και μάλιστα ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη ἐκδοση τῆς Λειψίας) δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ τὴ χαιρέτιζε ἢ νὰ τὴ σχολίαζε μὲ κάποιον τρόπο.

Εἶναι πιθανότερο ὁ μεταφραστὴς τῆς δίτομης ἐκδοσης νὰ ἦταν ἕνας ἄλλος γερμανόφωνος Ἕλληνας που γνώριζε τὸ ἔργο τοῦ Wieland. Στὸ Προοίμιό του τῆς μετάφρασης τοῦ Δάφνιδος τοῦ Gessner στὰ ἐλληνικὰ (1821), ὁ Πέτρος Ν. Δάρβραρις, ἀδελφὸς τοῦ Δημήτριου, ἀναφέρεται στὸν «ἀθάνατο Βεΐλανδο».⁹¹ Μάλιστα ὁ τόμος αὐτός, που θὰ πρέπει νὰ ἦταν και τὸ τελευταῖο βιβλίον που κυκλοφόρησε πρὶν ἀπὸ τὸ ζέσπασμα τῆς Ἐπανάστασης (ἂν ἰσχύει ἡ ἡμερομηνία τοῦ προλόγου: 3 Μαρτίου 1821), περιλαμβάνει στὴν τελευταία σελίδα του συνοπτικὸ κατάλογο τῶν βιβλίων τοῦ οἴκου Δαβιδοβίκη, στὸν ὁποῖο βρίσκουμε και τὴ δίτομη ἐκδοση μὲ τὰ ὀκτὼ ἔργα (χωρὶς ὅμως τοὺς ὑποτίτλους τους, τὰ ὀνόματα τῶν

φραστὴ χειρόγραφο διασώζεται στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη Κοζάνης. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στὸ ἔργο αὐτὸ γίνονται ἐκτενεῖς ἀναφορὲς στὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ θέατρο (μὲ παραθέματα τραγωδιῶν και κωμωδιῶν) και στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ.

90. Βλ. Μιχαὴλ Καλινδέρη, *Γραπτὰ μνημεῖα ἀπὸ τὴ Δυτικὴ Μακεδονία τῶν Χρόνων τῆς Τουρκοκρατίας*, Πτολεμαῖς 1940, σ. 54-55, ὅπου περιγράφεται ἡ παγίδευση τοῦ Σακελλάριου και τῆς οἰκογένειάς του τὸ 1820 στὸ φρούριο τοῦ Βερατίου.

91. «Εἶναι δὲ συνθεμένον μὲ τόσας ἡδείας και φυσικὰς χάριτας, ὥστε ὁ ἀθάνατος Βεΐλανδος ἐν τῷ πονηματίῳ αὐτοῦ Χάριτες ἐπιγραφόμενὸν ἠξίωσε νὰ συναριθμῆσῃ τὸν παρόντα τοῦ Γεσνέρου Δάφνιν εἰς τὸν χορὸν τῶν Χαρίτων του», *Πονήματα τοῦ Σ. Γεσνέρου, Δάφνις εἰς βιβλία Γ', Μεταφρασθεῖς ἐκ τῆς Γερμανικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς διάλεκτον ὑπὸ Πέτρου Νικολάου Δαρβάρεως τοῦ και 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 τῆς δίτομης έκδοσης που κυκλοφόρησε λίγο πριν από τὸν Δάφνι τοῦ Gessner και ἀπὸ τὸν ἴδιο έκδοτικό οἶκο. Τὴν ἀποψη αὐτὴ ὑποστηρίζει και ὁ Βρανούσης, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ μᾶλλον βέβαιο ὅτι ὁ Πέτρος Δάρβαρις ἦταν ὁ έκδότης τῆς έκδοσης τοῦ 1820-1821, και πολὺ πιθανὸν και ὁ μεταφραστής τῆς.⁹³ Τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ Πέτρος Δάρβαρις ἦταν ὁ μεταφραστής τῆς έκδοσης ἐνισχύουν και κάποια ἀκόμη στοιχεῖα που συσχετίζουν τὸν τελευταῖο με τὸν πνευματικό ἠώρο τοῦ Ρήγα: ὁ Πέτρος Δάρβαρις ἦταν ἐκεῖνος που ἔκανε τὴ διόρθωση στὴ β' έκδοση τῆς μετάφρασης τῆς *Γαλάτειας* ἀπὸ τὸν Α. Κορωνιό.⁹⁴ ἀκόμη εἶναι πιθανὸν νὰ ἔκανε τὶς διορθώσεις — ἴσως και τὴν πεζὴ μετάφραση — στὴ διπλὴ (πεζὴ και ἔμμετρη) έκδοση τῆς *Βοσκοπούλας* που τύπωσε στὴ Βιέννη τὸ 1822 τὸ Τυπογραφεῖο *Δαβιδοβίκη*, με τὸ ὁποῖο συνεργαζόταν, και ὅπου δημοσιεύταν ἡ γνωστὴ ἀπὸ τὸν *Ἡθικό Τρίποδα* ἔμμετρη ἀπόδοση τοῦ Ρήγα, μαζί με μιὰ πεζὴ μετάφραση.⁹⁵ Τέλος οἱ μεταφράσεις τοῦ Gessner (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Δάφνι, ὁ Δάρβαρις ὑπέγραφε τὸ 1819 — με τὰ ἀρχικά του — και ἕναν τόμο με τρία ἔργα τοῦ Ἑλβετοῦ συγγραφέα: *Ὁ Πρῶτος Ναύτης*, *Ἡ Εἰκὼν τοῦ Κατακλυσμοῦ*, ἡ *Νύξ*)⁹⁶ κινοῦνται στὸν ἴδιο πνευματικό ἠώρο με τὰ ἔργα που εἶχαν ἀποδοθεῖ στὰ ἑλληνικά ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Ρήγα.

Στὴν ἔρευνα γιὰ τὴν ἀναζήτηση τῆς ταυτότητας τοῦ έκδότη/μεταφραστῆ θὰ μπορούσαν νὰ συμβάλουν και οἱ ἐπιλογές του· τὰ ἔργα που

92. Τὸν κατάλογο παραθέτουν και οἱ Λαδὰς και Χατζηδῆμος στὴ Βιβλιογραφία τους (Λαδὰς - Χατζηδῆμος, ὁ.π., τ. Γ'), ἀλλὰ ὄχι πλήρη. Ἀναφέρουν μόνο τοὺς δύο τόμους τῆς Συλλογῆς και τὸν Νέο Ἀνακρέοντα ἐνῶ ὁ κατάλογος ἀναφέρει και μιὰ έκδοση με τὰ ἔργα: *Ὁ Πρῶτος Ναύτης*, *Ἡ Εἰκὼν τοῦ Κατακλυσμοῦ*, *Ἡ Νύξ* τοῦ Γεσνέρου, «μετὰ χαλκογραφικῆς εἰκόνας χαρτίου ὠραιότητας».

93. Βλ. Βρανούσης, *Ἐφημερίδες*, ὁ.π., σ. 678-679 και 974.

94. *Φλωριανοῦ Γαλάτεια εἰς βιβλία Δ'*, μετάφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ εἰς τὴν κοινὴν τῶν νῦν Ἑλλήνων διάλεκτον και εἰς δεύτερον τυπωθεῖσα, Ἐν Ρεκίῳ τῆς Αὐστρίας, Ἐν τῷ Τυπογραφείῳ Μ. Χ. Ἀδόλφου, 1824, σ. IV, ὅπου ὁ Πέτρος Δάρβαρις ἀναφέρεται ὡς «λογιώτατος κύριος Πέτρος Πεντάδος».

95. Βλ. σχετικὰ με τὴν έκδοση Βρανούσης, («Ρήγας και Marmontel»), ὁ.π., σ. 132.

96. Γκίνης - Μέξας, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία*, τ. Β' (1800-1839), Ἀθήνα 1939. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ὑπόδοχὴ τοῦ Gessner, βλ. Γιώργος Βελουδῆς, «Ἡ παρουσία τοῦ Salomon Gessner στὴ λογοτεχνία τοῦ ἑλληνικοῦ διαφωτισμοῦ», στὸν τόμο *Ἀναφορές, ἔξη νεοελληνικῆς μελέτης*, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Φιλιππότῃ, 1983, σ. 11-29.

ἐντάσσονται στην ἔκδοση θὰ μπορούσαν νὰ μᾶς ὀδηγήσουν πρὸς μία κατεύθυνση, κάποιον πνευματικὸ κύκλο, ἂν ὄχι 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 αἰώνα. Ἄν ἡ χρονολογία 1820-1821 μοιάζει καθυστερημένη γιὰ τὴ γνωριμία μὲ ἔργα ποὺ παρουσιάστηκαν πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια, ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἰταλικὴ μετάφραση τοῦ λιμπρέτου τῆς *Ἀλκίστης* ἐκδόθηκε στὰ 1830, δηλαδὴ ἑννέα χρόνια μετὰ τὴν ἐλληνικὴ, παρότι ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Wieland στὴν Ἰταλία (ποὺ ξεκινᾷ, ὅπως καὶ ἡ ἐλληνικὴ, μὲ τὴ μετάφραση τοῦ Ἀγάθωνα) θεωρεῖται προϋμότερη 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 αἰώνα καὶ βρίσκονται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὴ δημιουργία τοῦ γερμανικοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Ἀκόμη καὶ ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρω ποὺ εἶναι ἔργο τὸ ὁποῖο προέρχεται ἀπὸ ἄλλο πνευματικὸ πλαίσιο, καὶ ἡ ἐνταξί 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 Siculorum Gymnasium* 7 (1974), 1 (κατὰ τὴ σελιδαρίθμηση τοῦ ἀνατύπου). Γιὰ τὴν ἰταλικὴ μετάφραση τῆς *Ἀλκίστης* 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 νεοῦ Ἰωάννη Παπαδόπουλου, θὰ μπορούσε νὰ συνδαστεῖ μὲ τὴ γερμανικῆς ἐπιρροῆς ἔκδοση τοῦ 1820-1821, ἀλλὰ τὰ δύο ἐκδοτικὰ γεγονότα φανερόνουν μᾶλλον ἓνα αὐξάνομενο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ γερμανικὴ δραματουργία, χωρὶς ὅμως νὰ συνδέονται μετὰξὺ τους, καθὼς ὁ Παπαδόπουλος κινούνταν 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 παρακρηνηταὶ αὐτῆς», *Ἑλληνικά* 5 (1932), 361-388, καὶ Ἰωάννου Σεργίου Παπαδόπουλου, *Θεατρικὲς Μεταφράσεις*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Βάλτερ Ποϋγχερ, Ἀθήνα, Ἴδρυμα 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 *Αριάδνη* 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 όψews φαίνεται να ανθολογεί «διάφορα θεατρικά ποιήματα», ουσιαστικά μεταφέρει στα καθ' ημάς 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 εγκαινίαζε 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 «αν έχωσιν κλίσιν εις την μουσικήν, είναι δι' αυτούς το αυτό ως και να ήκουσαν ήδη με τα αυτία των, ψαλλομένην όλην την [...] *Άλκηστιν*»,⁹⁸ όπως θα έλεγε και ο Wieland.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΙΑΝΑ

98. *Των Άβδηριτών ή Ιστορία*, β.π., σ. 196-197.