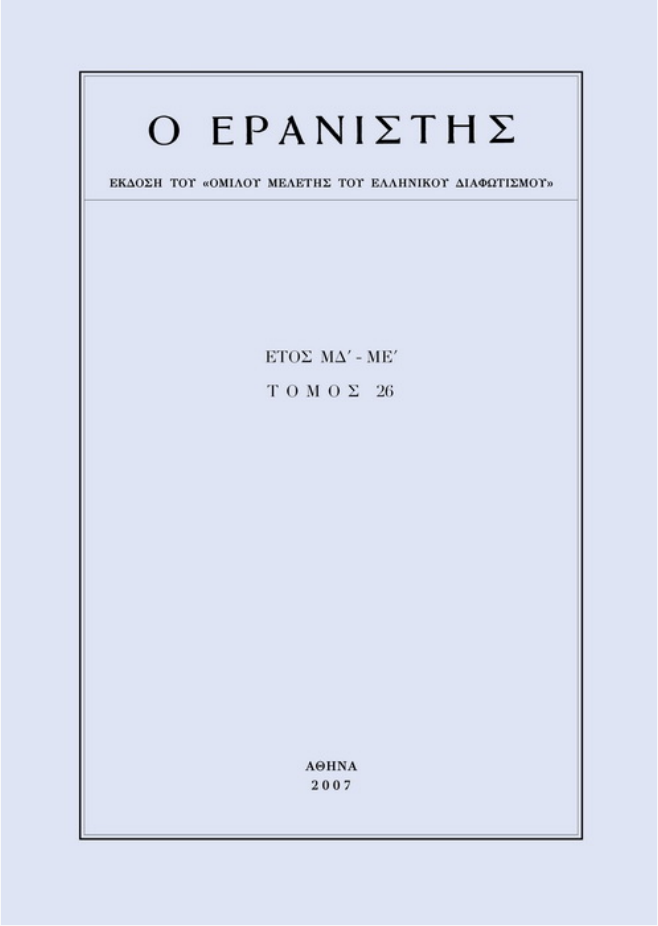
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

The Gleaner

Vol 26 (2008)


Ο ΕΡΑΝΙΣΤΗΣ

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ «ΟΜΙΛΟΥ ΜΕΛΕΤΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ»

ΕΤΟΣ ΜΔ΄ - ΜΕ΄

ΤΟΜΟΣ 26

ΑΘΗΝΑ
2007

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

Στέλλα Κουρμπανά

doi: 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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 12/10/2024 06:06:31

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

ΠΡΩΤΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟ ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΣΤΑΘΜΟ στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου τὴν περίοδο τοῦ ἑλληνικοῦ Διαφωτισμοῦ ἀποτελεῖ ἡ κυκλοφορία τῆς δίτομης ἔκδοσης μὲ ἕξι ἔργα τοῦ Μεταστάσιου μεταφρασμένα στὰ ἑλληνικά, ποὺ τυπώθηκε στὴ Βενετία τὸ 1779.[1] Ἡ ἔκδοση αὐτὴ συνιστᾶ σημεῖο τομῆς γιὰ τὰ ἐκδοτικὰ θεατρικὰ δεδομένα, καθὼς ἐγκαινιάζει μία δυναμικὴ στροφὴ πρὸς τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο, τὸ ὁποῖο τὴν ἐποχὴ ἐκείνη θὰ περιοριστεῖ σὲ πλαίσιο ἀναγνωστικῆς πρόσληψης γιὰ τὸ ἑλληνόφωνο κοινό. Τὴν ἔκδοση αὐτὴ (ποὺ δὲν ἀποτελεῖ τὴν πρώτη γνωριμία μὲ τὸν Μεταστάσιο στὰ ἑλληνικά, καθὼς προηγεῖται μία χειρόγραφη καὶ μία, λανθάνουσα σήμερα, ἔντυπη ἔκδοση ἔργου του)[2] ἀκολουθοῦν πολλὲς ἄλλες, ἐνῶ σύντομα τὸ μεταφραστικὸ ρεπερτόριο θὰ ἐμπλουτιστεῖ καὶ μὲ ἔργα τοῦ λυρικοῦ θεάτρου ποὺ δὲν ἀνήκουν στὸν «καισαρικὸ» ποιητή.[3] Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὰ κείμενα ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ σημα-

---

1. *Τραγῳδίαι τοῦ Σινιὸρ Ἀμπᾶτε Πέτρου Μεταστασίου, μεταφρασθεῖσαι ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου εἰς τὴν ἡμετέραν ἁπλῆν διάλεκτον*, Ἐνετίησιν 1779, Παρὰ Δημητρίῳ Θεοδοσίῳ τῷ ἐξ Ἰωαννίνων. Ἡ ἔκδοση αὐτὴ περιέχει τὰ ἑξῆς 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 ἔκδοση τῆς *Ζηνοβίας* ποὺ 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*, ποὺ ὁ Ἕλληνας ἐκδότης Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης διαφήμιζε τὸ 1794 ὡς προσεχῶς ἐκδιδόμενο ἔργο τοῦ Μεταστάσιου, ἐνῶ, ὅπως ἀπέδειξε ὁ Δ. Σπάθης, εἶναι τὸ λιμπρέτο *L'amor di figlio non conosciuto* (1715) τοῦ Domenico Lalli (1679-1741) —ποὺ ἀνέβηκε στὴ Βενετία σὲ μουσικὴ τοῦ T. Albinoni— καὶ πιθανὸν νὰ μὴν τοποθετήθηκε πλάι στὸ ὄνομα τοῦ Ἰταλοῦ ποιητῆ ἀπὸ ἁπλὴ παραδρομὴ ἀλλὰ νὰ εἶχε ἐμπορικὴ σκοπιμότητα. Βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Ὁ Διαφωτισμὸς καὶ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο*, Θεσ-

ντική αὐτὴ ἐκδοτικὴ προσπάθεια εἶναι ἔργα τοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Βεβαίως ὁ Μεταστάσιος ἀποτελεῖ μία ἰδιαίτερη περίπτωση λιμπρετίστα, καθὼς ἡ ἀρτιότητα τῶν ἔργων ποὺ συνέθετε ἔδινε τὴ δυνατότητα καὶ μὴ μουσικοῦ ἀνεβάσματός τους (κάτι ποὺ συνέβαινε στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, στὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες, ἀλλὰ καὶ στὴν Ἰταλία),[4] ἐνῶ στὴν ἑλληνικὴ περίπτωση ἡ παρουσία του ὀφείλεται περισσότερο στὸ γεγονὸς ὅτι στὰ ἔργα του βρίσκουμε τὸ συνδυασμὸ ἰδεωδῶν ποὺ ταίριαζαν στὰ αἰτήματα τοῦ Διαφωτισμοῦ μὲ τήν, ἀπαραίτητη γιὰ τὴν προσέλκυση τοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ εὐρύτερου κοινοῦ, αἰσθηματολογία ἡ ὁποία ὁλοκλήρωνε τὴ συνταγὴ τοῦ ἐπιτυχημένου ἔργου. Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι τὰ δράματα τοῦ Μεταστάσιου μεταφράζονταν στὰ ἑλληνικὰ ὡς ἀναγνωστικοὶ φορεῖς τῶν ἰδεῶν τοῦ Διαφωτισμοῦ δὲν καταργεῖ οὔτε τὴ θεατρικὴ οὔτε τὴ μουσική τους ἰδιότητα.

Στὸ πλαίσιο τῆς ἐκδοτικῆς πλημμυρίδας τῶν ἔργων τοῦ Μεταστάσιου, ὡστόσο, δὲν ἐπαναλήφθηκε κάποιο γεγονὸς τῆς σημασίας καὶ τοῦ ὄγκου τῆς ἔκδοσης τοῦ 1779 (ἐκτὸς ἀπὸ μία ἐπανέκδοσή της τὸ 1806). Ἕνα ἀνάλογο ἐκδοτικὸ γεγονὸς θὰ λάβει χώρα μόνο λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση, ὅταν τὸ 1820-1821 θὰ τυπωθοῦν στὴ Βιέννη σὲ ἀνώνυμη ἑλληνικὴ μετάφραση δύο τόμοι μὲ τίτλο *Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων* (Ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Δ. Δαβιδοβίκη, Τόμος Α΄, 1820 καὶ Τόμος Β΄, 1821). Ἡ δίτομη αὐτὴ ἔκδοση ἀποτελεῖ ἐπίσης σημαντικὸ σταθμὸ γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου, ὄχι μόνο ἐπειδὴ κυκλοφόρησε τὶς παραμονές, κυριολεκτικά, τοῦ Ἀγώνα γιὰ τὴν ἐθνικὴ ἀνεξαρτησία —ποὺ ἀπὸ μία ἄποψη θεωρεῖται καὶ τὸ τελευταῖο ὅριο τοῦ ἑλληνικοῦ Διαφωτισμοῦ— ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ μὲ τὸ σύνθετο περιεχόμενό της μᾶς μεταφέρει τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς: ἡ συλλογὴ αὐτὴ περιέχει δραματικὰ κείμενα ποὺ ἀνήκουν σὲ περισσότε-

---

σαλονίκη, University Studio Press, 1986, σ. 78-100, ὅπου σχολιάζεται ἡ ἀνέκδοτη τελικῶς μετάφραση τοῦ ἔργου καθὼς καὶ ὁ σημαντικὸς διαμεσολαβητικὸς ρόλος τοῦ Ἰταλοῦ δασκάλου τῶν παιδιῶν τοῦ Ἀλέξανδρου Ὑψηλάντη, Lionardo Panzini (1739-1807), στὴν ἔκδοση τοῦ συγκεκριμένου λιμπρέτου.

4. Βλ. Ρήγα Βελεστινλῆ, *Τὰ Ὀλύμπια, Μετάφραση τοῦ Λιμπρέτου τοῦ Πιέτρο Μεταστάσιου*, Βιέννη 1797, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Βάλτερ Ποῦχνερ, Ἀθήνα, Ἵδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, 2000, σ. 20-21, ὅπου περιγράφεται ἡ ἀπήχηση τοῦ δραματογράφου Μεταστάσιου σὲ ὅλη τὴ Βαλκανικὴ Χερσόνησο τὸν 19ο αἰώνα. Γιὰ τὴν περίπτωση τῆς Ἰταλίας, βλ. R. Giovagnoli, «Πρόλογος» στὸ G. Costetti, *Teatro italiano nel 1800*, Roma 1901, σ. 9.

ρα τοῦ ἑνὸς εἴδη καὶ μὲ ἐμφανεῖς τὶς ἐπιρροὲς τοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Στὸν πρῶτο τόμο περιέχονται τὰ «θεατρικὰ ποιήματα»: *Ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ*, *Δρᾶμα τοῦ Μεταστασίου εἰς τρεῖς Πράξεις*, *Ὁ Φιλώτας*, *Τραγῳδία ἡρωικὴ εἰς μίαν Πρᾶξιν*, *Ὁ Θεόφιλος*, *ἢ ἡ χαρὰ εἰς τὰ λοίσθια*, *Δραμάτιον εἰς τέσσαρας σκηνὰς καὶ Ἡ Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ*, *Μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς*. Ἐνῶ ὁ δεύτερος τόμος ποὺ ἕως τώρα ἐθεωρεῖτο λανθάνων[5] ἐμφανίζει τὰ ἑξῆς ἔργα στὸν κατάλογο περιεχομένων: *Ἡ Ἄλκηστις*, *Μελόδραμα Βειλάνδου εἰς πέντε Πράξεις*, *Ἡ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους*, *Δρᾶμα λυρικὸν τοῦ αὐτοῦ εἰς μίαν Πρᾶξιν*, *Ἀπόφασις τοῦ Μίδου*, *Μελόδραμα κωμικὸν τοῦ αὐτοῦ εἰς μίαν Πρᾶξιν*, *Ἄριστος ἢ ἡ ἀντευεργετηθεῖσα φιλοπατρία*, *Δρᾶμα 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, ἡ ἔκδοση τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ ἀναδημοσίευση τῆς μετάφρασης ποὺ εἶχε ἐκδώσει στὴ Βιέννη τὸ 1794 ὁ Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης[6] καὶ ἡ ὁποία ἦταν γνωστὴ στὸ ἑλληνόφωνο ἀναγνωστικὸ κοινὸ ἤδη ἀπὸ τὸ 1783, καθὼς κυκλοφοροῦσε σὲ χειρόγραφη μορφὴ στὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες,[7] εἶναι λιμπρέτο ὄπερας (παρότι ὁ μουσικός του χαρακτήρας 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, Ἀφοι 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 Ἠλιοὺ 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 Σκίρῳ, δρᾶμα τοῦ Ἀββᾶ Μεταστασίου, Καισαρικοῦ ποιητοῦ, μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου εἰς τὴν ἡμετέραν ἁπλὴν φράσιν μετὰ στιχουργίας, νῦν πρῶτον Τύποις ἐκδοθεῖσα, δαπάνῃ καὶ ἐπιμελείᾳ Πολυζώη 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, *ὅ.π.*, σ. 72. Ἂς σημειωθεῖ ἀκόμη ὅτι ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ αὐτὴ μετάφραση τὸ ἔργο τοῦ Μεταστάσιου μεταφράστηκε καὶ στὰ ρουμανικὰ τὸ 1797 ἀπὸ τὸν J. Slatineanu. Βλ. Λαδὰς – Χατζηδῆμος, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία*, τόμος Β′ (1791-1794), Ἀθήνα 1973, σ. 312.

«Δρᾶμα»). Ἡ μετάφραση εἶναι ἔμμετρη γιὰ τὶς ἄριες καὶ τὰ χορωδιακὰ καὶ πεζὴ γιὰ τὰ ρετσιτατίβα, κάτι ποὺ ἰσχύει γιὰ ὅλα τὰ λυρικὰ ἔργα τῆς συλλογῆς, ἀλλὰ ποὺ ἀποτελοῦσε καὶ μία συνήθη πρακτικὴ γιὰ τὴ μετάφραση λιμπρέτων στὰ ἑλληνικά.[8] Ἂν κάνουμε μία σύγκριση τοῦ ἑλληνικοῦ *Ἀχιλλέα* μὲ μία μετάφραση ποὺ ἔγινε στὰ γαλλικὰ καὶ τυπώθηκε στὴν Πετρούπολη τὸ 1778, μὲ ἀφορμὴ τὴν πρεμιέρα τῆς ὄπερας σὲ μουσικὴ τοῦ Giovanni Paisiello, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι στὴν ἔκδοση αὐτή, ποὺ εἶναι δίγλωσση 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 πρακτικοὺς λόγους ἐντοπισμοῦ τους, ἀλλὰ καὶ ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση σὲ ἀναγνωστικὸ κοινὸ ἀπευθυνόταν, δὲν εἶχε ἀξιώσεις παραστάσεως, ἂν καὶ δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε τὸ ἐνδεχόμενο οἱ ἄριες νὰ μεταφράστηκαν μὲ τρόπο ποὺ νὰ μποροῦν νὰ τραγουδηθοῦν στὴ μουσικὴ κάποιου ἀπὸ τοὺς συνθέτες ποὺ μελοποίησαν τὸ λιμπρέτο (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Paisiello μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε τοὺς Jomelli, Anfossi, Caldara, Hasse, κ.ἄ.).

Τὸ δεύτερο ἔργο, ὁ *Φιλώτας*, ἀποτελεῖ μετάφραση τοῦ ὁμώνυμου θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)[9] καὶ σύμφωνα μὲ τὸν Βρανούση εἶναι ἐπανέκδοση τῆς πρώτης ἔκδοσης τοῦ ἔργου ποὺ ἔγινε τὸ 1796 ἢ 1797.[10] Ἔχουμε λοιπὸν καὶ πάλι τὴν ἔνταξη ἑνὸς ἤδη τυπωμένου ἔργου στὴν ἔκδοση αὐτὴ μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὸ τέλος τῆς συγκεκριμένης ἔκδοσης ὑπάρχει ἡ «Προσθήκη δύο τραγῳδιῶν, τὰ ὁποῖα

8. Μὲ ἐξαίρεση τὴ δίτομη ἔκδοση τοῦ 1779 μὲ τὰ ἕξι ἔργα τοῦ Μεταστάσιου ποὺ μεταφέρονται στὰ ἑλληνικὰ σὲ πεζὸ καὶ τὴ μετάφραση τῶν *Ὀλυμπίων* τοῦ Μεταστάσιου ἀπὸ τὸν Ρήγα Βελεστινλὴ (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 Βελουδὴς (Georg Veloudis, *Germanograecia, Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur, 1750-1944*, Amsterdam 1983, σ. 114) καὶ ἐπιβεβαιώνει ὁ Βρανούσης (Βρανούσης, *ὅ.π.*, σ. 670).

10. Βρανούσης, *ὅ.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, τραγῳδία ἡρωικὴ εἰς μίαν πρᾶξιν, ἤτοι μονόδραμος*, Βιέννη παρὰ Μαρκίδ.-Πούλιου (βλ. Λαδὰς – Χατζηδῆμος, *ὅ.π.*, τόμος Γ′ (1796-1799), σ. 45). Καὶ τοῦ Φιλώτα ἡ ὀρθογραφία ἔχει ἀλλάξει στὸ διάστημα 1796/1797-1820.

φαίνεται νὰ ἀναφέρωνται εἰς ταύτην τὴν ἡρωϊκὴν τραγῳδίαν», ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἕνα ὀνομάζεται «Ἐπινίκιον» καὶ ἔχει τὸ χαρακτήρα χορωδιακοῦ (παρότι τὸ ἔργο δὲν ἔχει χορὸ) καὶ τὸ ἄλλο προορίζεται γιὰ τὸν Παρμενίωνα, «κατὰ τὴν μελῳδίαν: nel cor non mi più sento». Ἡ «μελῳδία» αὐτὴ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη, καὶ περιώνυμη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ἄρια τῆς ὄπερας 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 Beethoven[11] καὶ Paganini,[12] μεταφέρθηκε στὰ ἑλληνικὰ κατὰ τρόπο ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ τραγουδηθεῖ στὴ μελῳδία τοῦ Paisiello, αὐτὸ ἄλλωστε σημαίνει καὶ ἡ φράση «κατὰ τὴν μελῳδίαν». Μάλιστα, στὴν πραγματικότητα, ὄχι ἁπλῶς δὲν πρόκειται γιὰ «πιστὴ μετάφραση τῶν ἰταλικῶν» στίχων,[13] ἀλλὰ τὸ διανοητικὸ περιεχόμενο τοῦ ποιήματος δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὴν κωμικὴ ὄπερα τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτη. Εἶναι μᾶλλον πιθανότερο ὁ Ἕλληνας μεταφραστὴς νὰ ἐντόπισε δύο ποιήματα τῶν ὁποίων τὸ περιεχόμενο ἦταν σχετικὸ μὲ τὸν *Φιλώτα* (καθὼς τὸ ἑλληνικὸ κείμενο δὲν ἀκολουθεῖ οὔτε νοηματικὰ οὔτε καὶ ποιητικὰ τὸ ἰταλικὸ πρωτότυπο, τὸ μόνο στοιχεῖο ποὺ συνδέει τὸ ἑλληνικὸ κείμενο μὲ 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 διάδοση τῆς ἄριας

---

11. Ἔγραψε ἕξι παραλλαγὲς πάνω στὴν ἄρια («Mich fließen alle Freuden», 1796), πιθανὸν ὕστερα ἀπὸ παρακολούθηση τοῦ ἔργου στὴ Βιέννη τὸ 1795.

12. Παραλλαγὲς γιὰ σόλο βιολὶ σὲ σὸλ μείζονα.

13. Βρανούσης, *ὅ.π.*, σ. 664.

14. Παραθέτουμε τὸ ἰταλικὸ καὶ ἑλληνικὸ κείμενο ἀντικριστὰ (τὸ ἑλληνικὸ ὅπως ἀκριβῶς τυπώνεται στὴν ἔκδοση)· δύσκολα θὰ μποροῦσε 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 ἡ φλόγα, εἰπέ μοι διὰ τί;
Σὺ στρέφεσαι ἀνησύχως.
Φλογίζεσαι ἀμειλίχως.
Τ' ἔπαθες ἡγεμών! Θᾶρρος! Θᾶρρος! Θᾶρρος!
Παιγνίδια 'ναι τῆς τύχης αὐτὰ ποὺ πάσχομεν.»

αὐτῆς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ποὺ καθίσταται φανερὴ καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἕλληνας συγγραφέας σημειώνει μόνο τὸν τίτλο της, χωρὶς νὰ κατονομάζει τὸ συνθέτη ποὺ τὴν ἀνέδειξε (θεωρώντας το πιθανὸν περιττό, ὡς αὐτονόητο), θὰ πρέπει νὰ ἀποτέλεσε καὶ τὸ λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο ἐπιλέχθηκε ὡς προσθήκη. Τὸ ἐγχείρημα αὐτὸ ἀποτελεῖ τὴν ἀπαρχὴ μιᾶς πρακτικῆς ποὺ κυριάρχησε στὸν ἑλληνικὸ 19ο αἰώνα καὶ ποὺ ἀφορᾶ τὶς μεταφράσεις «κατὰ τὴν μελῳδίαν», ἢ ἀκόμη συνηθέστερα, τὴ συγγραφὴ ποιημάτων ἀπὸ Ἕλληνες ποιητές, περισσότερο ἢ λιγότερο γνωστούς, πάνω σὲ γνωστὲς μελωδίες ἀπὸ ὄπερες.[15]

Δὲν μποροῦμε νὰ κάνουμε ἀσφαλεῖς ὑποθέσεις γιὰ τὸ ποιὸς ἦταν ἐκεῖνος ποὺ ἔκανε τὶς προσθῆκες στὸ ἔργο τοῦ Lessing. Ἂν ἡ μετάφραση τοῦ *Φιλώτα* δὲν ἀποτελοῦσε ἀναδημοσίευση παλαιότερης ἑλληνικῆς ἔκδοσης, θὰ μποροῦσαμε νὰ εἰκάσουμε ὅτι ὁ Ἕλληνας μεταφραστὴς ἀκολούθησε κάποια γερμανικὴ ἔκδοση στὴν ὁποία ὑπῆρχε ἡ προσθήκη τῶν δύο αὐτῶν «τραγῳδιῶν»· δεδομένου ὅμως ὅτι τὸ ἑλληνικὸ κείμενο τῆς ἔκδοσης τοῦ 1820 ἀκολουθεῖ ἐκεῖνο τοῦ 1796/1797 ποὺ δὲν εἶχε τέτοια προσθήκη καὶ ἐλλείψει ἄλλων στοιχείων γιὰ τὸ μεταφραστὴ καὶ τὸν ἐκδότη τῆς δίτομης ἔκδοσης (ποὺ θὰ μποροῦσε 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 «τραγῳδιῶν» 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 ἑλληνικὸ 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 ἰδέα τοῦ Βρανούση δὲν μᾶς φαίνεται πολὺ πιθανὴ (τουλάχιστον γιὰ τὴν περίπτωση τοῦ ἔργου τοῦ Μεταστάσιου μᾶλλον θὰ πρέπει νὰ ἀποκλειστεῖ, ἐφόσον ὁ *Ἀχιλλεύς*, ὅπως εἴπαμε, κυ-

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

16. Βλ. Βρανούσης, *ὅ.π.*, σ. 679.

κλοφοροῦσε ἐπὶ μία δεκαετία πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκδοσή του σὲ χειρόγραφη μορφὴ) καὶ δεδομένου ὅτι πρόκειται γιὰ δύο ἔργα ποὺ μεταφράστηκαν ἀπὸ διαφορετικὴ γλώσσα, εἶναι πιθανότερο νὰ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικοὺς 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 ἐπανέκδοση 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 γίνει ἀπὸ ἄλλους μεταφραστὲς γιὰ νὰ συμπληρώσει τὴ δραματικὴ αὐτὴ ἀνθολογία του καὶ στὴ συνέχεια νὰ ἔκανε τὶς προσθῆκες τῶν δύο τραγουδιῶν. Ἡ ἄποψη τοῦ Βρανούση ὅτι ὁ μεταφραστὴς καὶ τῶν ὀκτὼ ἔργων (ἢ τῶν ἕξι, ἂν τὰ δύο πρῶτα ἀνήκουν σὲ ἄλλους μεταφραστὲς) θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ ὁ ἐκδότης τους, ἐπειδή, στὴν ἀντίθετη περίπτωση ὁ τελευταῖος θὰ κατονόμαζε ἢ θὰ εὐχαριστοῦσε τὸ μεταφραστή, ὅπως συνέβαινε σὲ ἀνάλογες περιπτώσεις,[17] μοιάζει εὔλογη, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ τεκμηριωθεῖ.

Μὲ ἐξαίρεση τὰ δύο αὐτὰ ἔργα ποὺ ἀποτελοῦν ἐπανέκδοση παλαιότερων μεταφράσεων, τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τοῦ πρώτου τόμου ἐμφανίζονται γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἑλληνικὴ γλώσσα. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀταύτιστο, ἀκόμη, καὶ ἀγνώστου πατρότητος *Θεόφιλο*, ἕνα δραματικὸ ἔργο χωρὶς ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἡ ἐπιλογὴ τοῦ ὁποίου θὰ πρέπει νὰ ὑπαγορεύτηκε, κυρίως, ἀπὸ τὸ ἑλληνικό του θέμα, καὶ τὴν *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ*, ἔργο ποὺ ὀρθῶς ἀποδόθηκε ἀπὸ τὸν Βελουδὴ[18] 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) [Jiři Antonin] Benda (1722-1795), μέλος τῆς μεγάλης μουσικῆς οἰκογένειας τῶν Benda, ὁ ὁποῖος ἔμεινε γνωστὸς στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς χάρη στὴ μελοποίηση 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 σκηνὰς» (ὅρος

17. Βλ. Βρανούσης, *ὅ.π.*
18. Βλ. Veloudis, *ὅ.π.*, σ. 114-115.

πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ὑπότιτλο, ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴν «Ὑπόθεση» τοῦ ἔργου)· πιθανὸν ἡ προσθήκη «εἰς δύο σκηνὰς» νὰ προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὸν ἀριθμὸ «δύο» ποὺ ὑπάρχει στὸν ὅρο Duodrama, καθὼς ὁ ὅρος δρᾶμα τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σήμαινε καὶ πράξη τοῦ ἔργου. Ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ μεταφραστής, ἢ ἐκδότης, ἀποφασίζει νὰ προσθέσει καὶ ἐδῶ «μέλη τινά, τὰ ὁποῖα φαίνονται νὰ μὴν εἶναι τόσον ἄχρηστα, ἀλλὰ μᾶλλον ἁρμόδια εἰς τὸ προκείμενον»,[19] ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὶς γερμανικὲς ἐκδόσεις τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα τὶς ὁποῖες μπόρεσα νὰ ἐντοπίσω στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βιέννης.[20] Τὰ «μέλη» αὐτὰ εἶναι γραμμένα σὲ στίχο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο ποὺ εἶναι κατὰ τὸ μέγιστο μέρος σὲ πεζό, μὲ ἐξαίρεση κάποια ἔμμετρα σημεῖα ποὺ πιθανὸν νὰ τραγουδιοῦνταν: π.χ. ὁ ρόλος τῆς Ὀρειάδος εἶναι γραμμένος ὅλος ἔμμετρα, γεγονὸς ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ σημαίνει καὶ τὴ μουσικὴ ἐκφορά του, ἂν καὶ στὴν ἔκδοση τῆς παρτιτούρας τοῦ ἔργου δὲν ὑπάρχει σχετικὴ ἔνδειξη.[21] Οἱ προσθῆκες αὐτὲς εἶναι δέκα καὶ ἀποτελοῦνται ἀπὸ 2 χορωδιακὰ (ποὺ τραγουδοῦν οἱ Ἕλληνες) καὶ 9 ἄριες (3 ὁ Θησέας, 3 ἡ Ἀριάδνη, 1 ἡ Ὀρειὰς) καὶ μία ἄρια ἑνὸς προσώπου ποὺ δὲν ὑπάρχει ὡς σκηνικὸ πρόσωπο, τοῦ Ἔρωτα, καὶ τοῦ ὁποίου 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 ὄπερα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ, ὁπότε ἡ ἐν λόγω προσθήκη θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ κατάλοιπο μιᾶς μακρᾶς δραματουργικῆς παράδοσης, ἀλλὰ στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μία ἔξωθεν

---

19. *Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων*, τόμος Α΄, Ἐν Βιέννῃ τῆς Αὐστρίας, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Δ. Δαβιδοβίκη, 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. Ὕστερα ἀπὸ τὰ λόγια τῆς Ἀριάδνης: «Ποιὰ δυναστεία, ποιὰ ἀναντίρρητος μαγικὴ δύναμις μὲ ἐμποδίζει;», ὑπάρχει ὁ δείκτης γιὰ τὴν ἄρια τοῦ Ἔρωτα: «Τοῦτα ποὺ λέγ' ὅλα νουθεσία / Εἶναι σ' ταῖς νέαις ταῖς τρυφεραῖς. / Ἂς ἐνθυμοῦνται τὴν δυστυχία / Τῆς Ἀριάδνης αἱ σοβαραίς. / Κι ἂς λάβουν μέτρα καὶ νουθεσίαν / Ἀπ' ἕνα παιδάκι ὡσὰν ἐμέ. / Νὰ μὴ μωραίνουν μ' ἀπελπισίαν / Ἀπ' τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς ἐμέ». Βλ. *Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων*, τ. Α΄, ὅ.π., σ. 208 καὶ 223 ἀντιστοίχως.

παρέμβαση, ποὺ δὲν ἀνήκει στὸ συγγραφέα, ἀλλὰ σὲ κάποιο ξένο χέρι. Εἶναι θεμιτὸ νὰ θεωρήσουμε πιθανότερο τὴν προσθήκη αὐτὴ νὰ τὴν ἔκανε ὁ Ἕλληνας μεταφραστής, δεδομένου ὅτι κάτι ἀνάλογο συνέβη καὶ μὲ τὸν *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 δεύτερος τόμος, τοῦ 1821, τοῦ ὁποίου ἡ τύχη ἕως 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 μὲ καθαρὰ μουσικὸ περιεχόμενο: *Ἄλκηστις*, *Μελόδραμα*, *Ἡ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους*, *Δρᾶμα λυρικόν*, *Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου*, *Μελόδραμα κωμικὸν* —καὶ τὰ τρία τοῦ Βειλάνδου, δηλαδὴ τοῦ Γερμανοῦ συγγραφέα Christian Martin Wieland (1733-1813)— καὶ τὸ *Ἄριστος, ἢ ἡ ἀντευεργετηθεῖσα 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 μὲ ἕναν ἐκτενὴ ἔμμετρο μονόλογο τοῦ Ἄριστου (πιθανὸν ἄρια), ἔχει ἔντονο πατριωτικὸ περιεχό-

23. Ἡ πρώτη καταγραφὴ τῆς ἔκδοσης ἀπὸ τὴ Βιβλιογραφία Γκίνη – Μέξα (ΓΜ10142*) ἀναφέρει μόνο τὸν Α΄ τόμο, καθὼς καὶ ἡ βιβλιογραφικὴ ἀναφορὰ τοῦ Φίλιππου Ἠλιοῦ («Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863. Προσθῆκες καὶ συμπληρώσεις», *Ὁ Ἐρανιστὴς* 13 (1976), 107), ὅπου ἐπισημαίνεται καὶ ἡ αὐτοψία τοῦ πρώτου αὐτοῦ τόμου. Γιὰ τὸν δεύτερο τόμο, ὁ Ἠλιοῦ σὲ μεταγενέστερο κείμενό του σημειώνει ὅτι λανθάνει καὶ παραθέτει μονάχα τὰ περιεχόμενά του ἀπὸ κάποια εἴδηση τοῦ τυπογραφείου Δαβιδοβίκη τοῦ 1822 (βλ. Φίλιππος Ἠλιού, «Νέες προσθῆκες στὴν Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863», *Τετράδια Ἐργασίας* 10, Ἀθήνα, ΚΝΕ/ΕΙΕ, 1988, σ. 432· μάλιστα ὁ Ἠλιοῦ 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 ἐκδόσεις, Τόμος Α΄ 1801-1900*, Ἀθήνα, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 2006, σ. 52).

24. Ἡ ὑπόθεση ποὺ κάνει ὁ Βελουδὴς (Veloudis, *ὅ.π.*, σ. 555) γνωρίζοντας μόνο 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 μὲ τὸν ὁμώνυμο κωμωδιογράφο τῆς ἐποχῆς τοῦ Μενάνδρου, καὶ καλλιτεχνικό του ἀντίπαλο, καθὼς μιὰ τέτοια ἐπιλογὴ δὲν δικαιολογεῖται γιὰ τὴν ἔκδοση αὐτή, ἀλλὰ οὔτε καὶ τὸ ἔργο *Ἄριστος* ἔχει καμία σχέση μὲ τὴ νέα κωμωδία ποὺ καλλιέργησε ὁ Φιλήμων.

μενο, ποὺ δὲν θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἄσχετο μὲ τὶς ἀπελευθερωτικὲς ἀναζητήσεις τῶν Ἑλλήνων τὶς παραμονὲς τῆς Ἐπανάστασης. Ἡ χρονικὴ στιγμὴ τῆς ἔκδοσης τῶν δύο τόμων, ἄλλωστε, μοιάζει νὰ ἑρμηνεύει τὸ ἀποκλειστικῶς ἑλληνικοῦ ἐνδιαφέροντος περιεχόμενο τῶν ὀκτὼ ἔργων.

Τὰ ἄλλα τρία ἔργα τοῦ τόμου εἶναι λιμπρέτα τοῦ Wieland. Ἡ *Ἄλκηστις* καὶ *Ἡ ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους* εἶναι δύο ἔργα ποὺ μεταφράστηκαν μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὰ δύο λυρικὰ ἔργα τοῦ πρώτου τόμου, δηλαδὴ μὲ ἐναλλαγὴ ἔμμετρου καὶ πεζοῦ λόγου. Ἡ ὑπόθεση τῆς *Ἄλκηστης* 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 γεγονὸς ὅτι εἶναι ἀρκετὰ τολμηρό, κάτι ποὺ ἐκδηλώνεται καὶ λεκτικῶς,[25] καὶ ποὺ δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ εὐθύνεται ἐν μέρει καὶ γιὰ τὴν ἕως πρότινος ἐξαφάνιση τοῦ τόμου. Ἡ ἀπόφαση τοῦ βασιλιᾶ Μίδα, δηλαδὴ ἡ προτίμησή του γιὰ τὸ τραγούδι τοῦ Πανὸς ἔναντι ἐκείνου τοῦ Ἀπόλλωνα, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ θέμα τοῦ ἔργου, δίνει τὴν ἀφορμὴ γιὰ πολλὲς μουσικὲς ἐπιδόσεις τῶν πρωταγωνιστῶν καί, βεβαίως, τὸν ἐν λόγῳ ἐπὶ σκηνῆς διαγωνισμὸ τραγουδιοῦ Ἀπόλλωνα-Πανός. Τὸ ἔργο δὲν στερεῖται μηνυμάτων, 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 ἀποφαίνεται, διὰ στόματος Μίδα: «Εἶναι δυνατόν; Ὅμως τί λογῆς ἄνθρωποι εἶναι αὐτοὶ οἵτινες δὲν ἀγαποῦν νὰ ἀκούσωσι μὲ τὰ ὦτά των τὴν μουσικήν, μήτε ἔχουν καρδίαν εἰς τὸ κορμί των».[26]

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

---

25. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὴν περιγραφὴ τοῦ φιλιοῦ ἀπὸ τὸν Σάτυρο: «ἓν μικρὸν φίλημα δίδεται πολὺ ὀγλίγορα, διότι μόλις σφίγγω τὰ χείλη νὰ τὸ γλείψω μὲ τὸ ρούφηγμα, μόλις πιστεύω νὰ τὸ ἀπολαύσω καὶ εὐθὺς φεύγει» (βλ. *Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων*, τ. Β΄, ὅ.π., σ. 120) καὶ τὴν λέξη «πόρνη» (Πάν: «Πιστεύω ὅτι τούτη ἡ πόρνη θέλει νὰ μᾶς πηράξῃ», σ. 131).

26. *Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων*, τ. Β, ὅ.π., σ. 141.

λογη γερμανικὴ ἔκδοση. Μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε μὲ ἀσφάλεια ὅτι ἡ ἔκδοση αὐτὴ εἶναι ὁ 26ος τόμος τῶν *Ἁπάντων* 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*· μὲ ἐξαίρεση τὴ *Ροζαμούνδη*, ποὺ θὰ πρέπει νὰ παραλείφθηκε λόγω τοῦ ἱστορικοῦ καὶ ὄχι ἀρχαιοελληνικοῦ περιεχομένου της, τὰ ὑπόλοιπα τρία ἔργα μεταφέρονται στὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση μὲ τὴν ἴδια σειρὰ καὶ τοὺς ἀντίστοιχους χαρακτηρισμούς: *Ἡ Ἄλκηστις, Μελόδραμα, Ἡ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους, Δρᾶμα λυρικόν, Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου, Μελόδραμα κωμικόν*· ἐνδιαφέρον ἔχει πὼς ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση παραμένει πιστὴ στὸν ἀκριβὴ διαχωρισμὸ τῶν εἰδῶν, κάτι ποὺ δὲν συμβαίνει καθόλου στὰ γενικὰ καὶ μουσικὰ λεξικὰ ποὺ μιλοῦν γιὰ τὸν Wieland.[27]

Ἡ συγκέντρωση τῶν παραπάνω ἔργων στοὺς δύο αὐτοὺς τόμους μπορεῖ, μὲ ἐξαίρεση τὰ τρία ἔργα τοῦ Wieland, νὰ φαίνεται κάπως ἀσύνδετη. Στὴν πραγματικότητα ὅμως οἱ ἐπιλογὲς τοῦ Ἕλληνα ἐκδότη/μεταφραστῆ δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖες, ὅπως δὲν θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τυχαῖος καὶ ὁ ἐπεμβατικός του ρόλος στὴν τελικὴ μορφὴ τῶν ἔργων (εἶναι, πιστεύουμε, θεμιτὸ νὰ τοῦ ἀποδίδουμε, ἔστω μὲ κάποιες ἐπιφυλάξεις, τὴν εὐθύνη τῶν προσθηκῶν). Ἡ σημασία τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ (τουλάχιστον τῶν ἕξι 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 ἔκδοσης παρουσιάζουν εἰδολογικὲς δια-

---

27. Τὸ καθόλου ἀναξιόπιστο 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 ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα (τὸ 1905, στὸ Βερολίνο σὲ μουσικὴ H. Herman), ὁ ἀναγνώστης εἶναι πεπεισμένος ὅτι πρόκειται γιὰ συνωνυμία. Τὸ ἴδιο λεξικὸ χαρακτηρίζει τὴν *Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους* «Singspiel» στὸ λῆμμα Wieland καὶ «Oper» στὸ λῆμμα *Die Wahl des Herkules*. Ἀνάλογη σύγχυση κυριαρχεῖ καὶ στὴν πλειονότητα τῶν σοβαρῶν μουσικῶν λεξικῶν, μὲ ἐξαίρεση τὴν τελευταία ἔκδοση τοῦ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, Stuttgard, Metzler, 1994-2007 (στὸ ἑξῆς *MGG*)· ἡ σύγχυση αὐτὴ δημιουργεῖται, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, ἀπὸ ἕνα ἐγγενὲς πρόβλημα ὁρολογίας. Ὅσο γιὰ τὰ γενικὰ λεξικά, ἡ σχέση τοῦ Wieland μὲ τὴ μουσικὴ περνάει ἀπαρατήρητη (ἀκόμη καὶ στὸ σύγχρονο *Reclams Lexikon des deutschsprachigen Autoren* τοῦ 2001).

φορές: «δρᾶμα», «τραγῳδία ἡρωική», «δραμάτιον», «μελόδραμα», «δρᾶμα λυρικόν», «μελόδραμα κωμικόν». Τί ἀκριβῶς σημαίνουν αὐτοὶ οἱ χαρακτηρισμοὶ καὶ σὲ τί συνίστανται οἱ διαφορές τους; Ὁ *Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ*, τὸ πρῶτο ἔργο τῆς συλλογῆς χαρακτηρίζεται «δρᾶμα», ἀλλὰ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα λιμπρέτα τοῦ Μεταστάσιου. Ὁ χαρακτηρισμὸς ἐδῶ ἀκολουθεῖ ἐκεῖνον τῆς πρώτης ἔκδοσης τοῦ ἔργου, ὅπως εἴπαμε, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σειρά του μεταφράζει οὐσιαστικὰ μὲ τὸν ὅρο δρᾶμα τὸ ἰταλικὸ «dramma per musica». Ὁ *Φιλώτας* χαρακτηρίζεται «τραγῳδία ἡρωικὴ» ἀποδίδοντας, ἤδη ἀπὸ τὸν ὑπότιτλο, τὸ ἡρωικὸ περιεχόμενο 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 ἕναν διαφορετικὸ χαρακτηρισμὸ εἶναι *Ἡ Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ* ποὺ ὀνομάζεται «μελόδραμα». «Μελόδραμα» χαρακτηρίζεται ὅμως καὶ ἡ *Ἄλκηστις* τοῦ δεύτερου τόμου, «κωμικὸν μελόδραμα» *Ἡ Ἀπόφασις τοῦ Μίδου* καὶ «Δρᾶμα λυρικὸν» *Ἡ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους*, δηλαδὴ τὰ τρία ἔργα τοῦ Wieland, τὰ ὁποῖα ὅμως δὲν μοιάζουν τόσο μορφολογικὰ μὲ τὴν *Ἀριάδνη*, ἀλλὰ ἔχουν περισσότερο τὸ χαρακτήρα τοῦ κανονικοῦ λιμπρέτου ὄπερας, καὶ εἶναι πιὸ κοντά, ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἄποψη, στὸν *Ἀχιλλέα* τοῦ Μεταστάσιου. Θὰ μποροῦσε λοιπὸν ἡ *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ* νὰ ἀνήκει στὸ ἴδιο εἶδος μὲ τὰ ἔργα τοῦ Wieland;

Ὁ ὅρος μελόδραμα[28] ἦταν γνωστὸς στὸ ἑλληνόφωνο κοινὸ ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα καὶ τὴν ἑλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ ἔργου *Τηλέμαχος καὶ Καλυψώ*, τὴν ὁποία ὀφείλουμε στὸ φίλο καὶ συνεργάτη τοῦ Ρήγα, Κοζανίτη ἰατροφιλόσοφο Γεώργιο Σακελλάριο, ὁ ὁποῖος τύπωσε τὸ ἔργο ἀνωνύμως στὴ Βιέννη τὸ 1796 μαζὶ μὲ τὸ «δρᾶμα» *Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη*. Καὶ σὲ αὐτὴν τὴν περίπτωση γεννῶνται ἐρωτηματικὰ σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιλογὴ τῆς ὁρολογίας, δεδομένου ὅτι χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος δρᾶμα γιὰ νὰ χαρακτηρίσει καὶ πάλι ἕνα λιμπρέτο, δηλαδὴ ἕνα εἶδος ποὺ εἶναι σαφῶς λυρικὸ (ὁ *Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη* εἶναι τὸ λιμπρέτο τῆς περίφημης ὄπερας τοῦ Gluck),[29]

---

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

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

ἐνῶ ὁ μουσικότερος ὅρος μελόδραμα χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ χαρακτηρίσει ἕνα ἄγνωστο ἔργο ποὺ δὲν μοιάζει νὰ εἶναι λιμπρέτο καὶ εἶναι ὅλο μεταφρασμένο σὲ πεζό. Οἱ δύο βασικὲς ὑποθέσεις ποὺ ἔχουν γίνει γιὰ τὴν πατρότητα τοῦ ἔργου δὲν εὐσταθοῦν. Ἡ ὑπόθεση τοῦ Βελουδῆ[30] ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο *Telemach* (1706) ἢ *Telemachus und Calypso* (1717) τοῦ J. C. Fraudendorf ποὺ μελοποίησε ὁ G. K. Schürmann δὲν στέκει ὄχι γιὰ τοὺς λόγους ποὺ προβάλλει ὁ Ποῦχνερ, ὅτι δηλαδὴ θὰ ἦταν ἀπίθανο ὁ Σακελλάριος νὰ μετέφραζε «ἕναν τόσο ἄγνωστο λιμπρετίστα»,[31] ἀλλὰ γιατὶ ἡ ἁπλὴ καὶ μόνο 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 τραγωδία μὲ ἄριες τοῦ J. G. Heubel *Telemach auf der Insel der Göttin Calypso*, δὲν εὐσταθεῖ γιὰ τὸν ἴδιο λόγο: ἤδη ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν προσώπων καθίσταται σαφὴς ἡ διαφορὰ τῶν ἔργων. Ἐπιπλέον στὴν ἑλληνικὴ μετάφραση δὲν ὑπάρχουν ἄριες, δηλαδὴ ἔμμετρα σημεῖα ποὺ νὰ μποροῦν νὰ τραγουδηθοῦν ἀπὸ ἕναν ἠθοποιὸ ἢ τραγουδιστή, ὑπάρχουν μόνο ἔμμετρα χορικά, τὸ ὑπόλοιπο ἔργο εἶναι σὲ πεζὸ (σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν *Ὀρφέα καὶ Εὐρυδίκη* ποὺ εἶναι ὅλο ἔμμετρο). Τὸ ἔργο αὐτὸ μοιάζει περισσότερο μὲ τὴν *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ* τοῦ 1820 (χωρὶς τὶς προσθῆκες 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 τὴ μετάφραση τοῦ *Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη*, βλ. σ. 241-246.

30. Βλ. Veloudis, *ὅ.π.*, σ. 111.

31. Βλ. Ποῦχνερ, *ὅ.π.*, σ. 236.

32. *Ὅ.π.*, σ. 237.

33. Ἂς σημειωθεῖ πὼς ἡ παρουσία τῆς μουσικῆς στὸ ἐν λόγω ἔργο εἶναι πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ ὅ,τι στὴν *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ*. Τρία εἶναι τὰ σημεῖα στὴν *Ἀριάδνη* ὅπου ὑπάρχει σκηνικὴ μουσικὴ ὑπόδειξη: «μακρόθεν ἀκούεται ὁ ἦχος τῶν σαλπίγγων» (*Συλλογὴ διαφόρων θεατρικῶν ποιημάτων*, τ. Α΄, ὅ.π., σ. 203) —μὲ τὸν ὅρο σάλπιγξ 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» (*ὅ.π.*, σ. 205) καὶ «ἐδῶ ἐξακολουθεῖ ἡ *Ἀριάδνη* μεταξὺ ἑνὸς ἀδυνάτου κτύπου τῆς μουσικῆς» (*ὅ.π.*, σ. 220). Μὲ τὸν ὅρο σάλπιγγες μεταφράζονται καὶ οἱ ἰταλικὲς «trompe» τοῦ *Ἀχιλλέα ἐν Σκύρῳ*, ὅπου ἡ «certa» μεταφράζεται ὡς «κιθάρα».

ὅρου δρᾶμα καὶ μελόδραμα, τουλάχιστον στὴν περίπτωση τοῦ Σακελλάριου (δηλαδὴ σὲ μία περίπτωση ὅπου γνωρίζουμε ποιὸς εἶναι ὁ μεταφραστὴς καὶ τῶν δύο ὑπὸ ἐξέτασιν ἔργων), δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ σημαίνει κάτι. Ὅπως σωστὰ ἐπισημαίνει ὁ Βρανούσης πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ ὅρου μελόδραμα στὰ ἑλληνικὰ[34] (ἀλλὰ ὄχι μὲ τὴν ἔννοια τῆς ὄπερας)· τὸ ἔργο *Τηλέμαχος καὶ Καλυψὼ* δὲν εἶναι ὄπερα, εἶναι μελόδραμα καὶ μάλιστα τὸ πρῶτο μελόδραμα ποὺ μεταφράζεται στὰ ἑλληνικά.

Ἡ ἱστορία τῆς δημιουργίας τοῦ «μελοδράματος» ἔχει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, καθὼς ἡ πατρότητα τοῦ εἴδους ἔχει τὶς ρίζες του στὴ μουσικὴ θεωρία ἑνὸς ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἐκπροσώπους τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Διαφωτισμοῦ. Οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῶν μουσικῶν ἀπόψεων τοῦ Jean-Jacques Rousseau κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ εἶναι πολὺ περιορισμένες, καθὼς οἱ ἀναφορὲς στὸ ἔργο τοῦ Ἐλβετοῦ φιλοσόφου ἐπικεντρώνονται στὶς πολιτικές, κυρίως, ἀντιλήψεις του, ἐνῶ ἡ σημασία τῆς ἐπιρροῆς τῆς μουσικῆς του θεωρίας φαίνεται ὅτι μόλις πρόσφατα ἄρχισε νὰ κινεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τῆς μουσικολογίας.[35] Ἔτσι μιὰν ὄχι καὶ τόσο καθυστερημένη[36] γνωριμία μὲ τὸ ἔργο τοῦ Rousseau ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ ἡ συνάντηση τοῦ ἑλληνόφωνου κοινοῦ μὲ ἕνα θεατρικὸ εἶδος ποὺ δραματίστηκε ὁ συγγραφέας τοῦ *Κοινωνικοῦ Συμβολαίου* στὸ πλαίσιο τῆς μουσικῆς του θεωρίας. Τὸ 1774-1775 ὁ Rousseau ἔγραφε ἕνα γράμμα (τυπώθηκε τὸ 1781) στὸν περίφημο Ἄγγλο ἱστορικὸ τῆς μουσικῆς τοῦ 18ου αἰώνα Charles Burney, σχολιάζοντας τὴν *Ἄλκηστη* τοῦ Gluck. Στὸ κείμενο αὐτὸ ὁ Rousseau ὑπερασπιζόταν τὴ βασική του θέση ὅτι ἡ γαλλικὴ γλώσσα δὲν εἶναι κατάλληλη γιὰ νὰ τραγουδιέται, καὶ περιέγραφε ἕνα ἰδανικὸ μουσικοθεατρικὸ εἶδος ὅπου «τὰ λόγια καὶ ἡ μουσική, ἀντὶ νὰ βαδίζουν μαζί, ἀκούγονται διαδοχικά, καὶ ὅπου ἡ ὁμι-

34. Βλ. Βρανούσης, *ὅ.π.*, σ. 636.

35. Βλ. Χάρης Ξανθουδάκης, «*Ἡ Πραγματεία περὶ Μουσικῆς* τοῦ Εὐγενίου Βουλγάρεως», *Σύγκριση* 12 (2001), 101-117.

36. Μὲ ἐξαίρεση τὴν πρωιμότατη ἐπιρροὴ τοῦ Ἐλβετοῦ φιλοσόφου στὸ ἔργο τοῦ Βούλγαρη καὶ συγκεκριμένα στὸ κείμενο τοῦ τελευταίου «Περὶ Μουσικῆς» (ποὺ τυπώθηκε τὸ 1868 στὴν Τεργέστη, ἀλλὰ γράφτηκε γύρω στὰ 1775), ποὺ οὐσιαστικὰ ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἀπαρχὴ τῆς πρόσληψης τοῦ Rousseau στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, τὰ πολιτικά του βιβλία γίνονται γνωστὰ στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὴ δίτομη ἔκδοση: *Ὁ Λόγος περὶ ἀρχῆς καὶ βάσεως τῆς κοινωνικῆς ἀνισότητας τῶν ἀνθρώπων πρὸς ἀλλήλους*, τυπώθηκε τὸ 1818 (σὲ μετάφραση Σ. Βαλέττα), ἐνῶ ἡ μετάφραση τοῦ *Κοινωνικοῦ Συμβολαίου* θὰ γίνει τὸ 1828 (ἀπὸ τὸν Γρηγόριο Ζαλίκογλου).

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 χαρακτήριζε ὁ δημιουργός της, κρύβεται ὁλόκληρη ἡ ρουσσωικὴ θεωρία γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τῆς ὄπερας, θεωρία ποὺ βρίσκεται σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὴ γενικότερη φιλοσοφική του θέση γιὰ τὴ φυσικότητα (ποὺ ἡ γαλλικὴ γλώσσα δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει ὅταν τραγουδιέται) καὶ εἶχε σημαντικὴ ἐπιρροὴ στὴν ἐξέλιξη τοῦ μουσικοῦ θεάτρου ὄχι μόνο στὴ Γαλλία, ἀλλὰ καὶ στὴν Ἰταλία, τὴν Ἱσπανία καὶ κυρίως τὴ Γερμανία, ποὺ φτάνει ὡς τὸν 20ὸ αἰώνα — παρότι ὁ ἴδιος πίστευε πὼς τὸ ἔργο του δὲν εἶχε μιμητές.[38]

Μὲ τὸν *Πυγμαλίωνα* ὁ Rousseau δημιούργησε ἕνα «ἐνδιάμεσο εἶδος ἀνάμεσα στὴν ἁπλὴ ἀπαγγελία καὶ τὴν πραγματικὴ ὄπερα»[39] ποὺ δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἕνα θεατρικὸ εἶδος ὅπου ὁ λόγος προφερόταν κανονικὰ καὶ ἡ μουσικὴ λειτουργοῦσε ὡς ὑπόκρουση ἢ ὡς ἀπάντηση στὰ λόγια τοῦ ἠθοποιοῦ. Στὴν πραγματικότητα ὁ Rousseau διέσπασε τὸ τραγούδι στὰ δύο του συστατικά, τὴν ποίηση καὶ τὴ μουσική, στὴ διάνοια καὶ τὸ συναίσθημα, ἀποδίδοντας στὴ μουσικὴ τὸ ρόλο τῆς συναισθηματικῆς ἔκφρασης τοῦ διανοητικοῦ περιεχομένου τοῦ λόγου· ὁ δραματουργικὸς αὐτὸς ρόλος τῆς μουσικῆς κατέστησε ἀναγκαιότερη τὴν παρουσία τῆς τελευταίας στὴν παράσταση ἀπ' ὅ,τι στὴν κανονικὴ ὄπερα, καθὼς στὸ εἶδος αὐτὸ ἡ μουσικὴ «μιλάει γι' αὐτόν· καὶ αὐτὲς οἱ σιωπὲς ποὺ καλύπτονται μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐπηρεάζουν πολὺ περισσότερο τὸν ἀκροατὴ ἀπ' ὅ,τι ἐὰν ὁ ἠθοποιὸς ἔλεγε ὁ ἴδιος αὐτὰ ποὺ ἡ Μουσικὴ μᾶς κάνει 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, *ὅ.π.* Ἡ λανθασμένη αὐτὴ ἀντίληψη τοῦ Rousseau γιὰ τὴν ἀπήχηση τοῦ ἔργου του θὰ πρέπει νὰ παρέσυρε καὶ τὸν Νίκο Μπακουνάκη στὴν ἐσφαλμένη κρίση πὼς τὸ εἶδος δὲν εἶχε «καμία ἐπιτυχία στὴ Γαλλία». Βλ. Νίκος Μπακουνάκης, «Γκεὸργκ Ἄντον Μπέντα, 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 veritable mélodrame», Rousseau, *ὅ.π.*

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

μουσικὴ σύνθεση γιὰ 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 ὁποῖο ὁ Coignet θέλησε νὰ διαψεύσει τὶς φῆμες ὅτι καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ *Πυγμαλίωνα* ἀποτελοῦσε δημιούργημα τοῦ Rousseau (στὴν πραγματικότητα ὁ τελευταῖος εἶχε συνθέσει μόνο δύο ἀπὸ τὰ 26 μέρη τοῦ ἔργου),[42] ἐξήγησε πὼς τὸ ἔργο «δὲν εἶναι ὄπερα· ὀνομάστηκε λυρικὴ 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 μία ἰδέα 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, *ὅ.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 *di 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, ὅ.π., σ. XI (γράμμα ἀπὸ τὴ Λυών, 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, ὅ.π., σ. XI.

44. *Ὅ.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, *ὅ.π.*, σ. 1599) δὲν ἐπισημαίνεται πουθενὰ ἀπὸ τὸ συνθέτη Coignet ποὺ περιγράφει λεπτομερῶς τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου.

46. Λέγεται ὅτι εἶχε παρουσιαστεῖ στὸ βασιλιὰ τὸ 1772 (Pygmalion, ὅ.π. σ. XI).

τὴ Νέα Ὑόρκη τὸ 1790 καὶ τὸ 1796 καὶ τὴ 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 γλώσσα: 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 ὁποίου ἡ μουσικὴ ἀλλὰ καὶ τὸ κείμενο τῆς μετάφρασης ἔχουν χαθεῖ, καὶ ποὺ κάποιοι θεωροῦν τὸ πρῶτο γερμανικὸ μελόδραμα, ἀποτέλεσε καὶ τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴν ὁποία ὁ C. M. Wieland, θεατὴς τῆς παράστασης τοῦ ἔργου,[48] ζήτησε ἀπὸ τὸ συνθέτη A. Schweitzer νὰ συνεργαστεῖ μαζί του γιὰ τὴ μελοποίηση τῆς *Ἄλκηστης*, 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 δραματουργικές 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 μποροῦσε νὰ ὀνομαστεῖ ἐθνικὴ γερμανικὴ ὄπερα. Ὁ φίλος καὶ μαθητὴς 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 γράψει ἕνα παρόμοιας φύσης ἔργο γιὰ τὴ γυναίκα του Charlotte. *Ἡ Ἀριάδνη στὴ*

---

47. Pygmalion, ὅ.π., σ. LXXI.

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

Νάξο τοῦ Brandes δόθηκε γιὰ μελοποίηση στὸν A. Schweitzer (τὸ συνθέτη ποὺ εἶχε μελοποιήσει τὸν *Πυγμαλίωνα*), ἀρχιμουσικὸ τοῦ θιάσου Seyler, τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ τελευταῖος ἔγραφε μουσικὴ γιὰ τὴν *Ἄλκηστη* τοῦ Wieland. Πρὶν ἀπὸ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς *Ἀριάδνης*, ὁ Schweitzer ἀποφάσισε νὰ ἐνσωματώσει μέρος τῆς μουσικῆς ποὺ εἶχε συνθέσει γιὰ τὴν *Ἀριάδνη στὴν Ἄλκηστη*. Ἡ τελευταία πρωτοπαρουσιάστηκε στὶς 28 Μαΐου τοῦ 1773 στὴ Βαϊμάρη καὶ θεωρήθηκε ἀπὸ κάποιους ἡ πρώτη γερμανικὴ ὄπερα, ἐνῶ τὸν ἑπόμενο χρόνο θὰ ἀνέβαινε καὶ ἡ *Ἀριάδνη*, ἂν μία πυρκαγιὰ στὸ θέατρο τῆς Βαϊμάρης δὲν διέκοπτε τὴ σύνθεση τοῦ ἔργου καὶ δὲν ἀνάγκαζε τὸ θίασο 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 γλώσσα. Ο Brandes πρότεινε στὸν Benda τὸ λιμπρέτο τῆς *Ἀριάδνης 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 ὄχι μόνο ἡ χρήση τῆς γερμανικῆς γλώσσας, 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 αἴσθηση δεδομένου ὅτι ἡ θεατρικὴ πρακτικὴ ἤθελε τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τραγουδιστὲς μὲ σύγχρονα κοστούμια, γιὰ πολλὲς ἀκόμη δεκαετίες)· ἐνῶ ἡ μουσικὴ τοῦ Benda διακρίθηκε, ὄχι μόνο λόγω τῆς ἰδιαιτερότητας τοῦ εἴδους της, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους ὁ συνθέτης κατάφερε νὰ ἀναδείξει τὸ καινούργιο αὐτὸ θέαμα, ὅπου μεταξὺ ἄλλων γινόταν καὶ χρήση ἤχων τῆς φύσης, ἀλλὰ καὶ «Leitmotiv».

Ἡ ἐπίδραση τῆς μουσικῆς τοῦ χαμένου σήμερα *Πυγμαλίωνα* τοῦ A. Schweitzer στὸν Benda, ποὺ θὰ πρέπει νὰ παρακολούθησε τὴν παράσταση τοῦ ἔργου στὶς 15 Νοεμβρίου τοῦ 1774,[49] παραμένει ἕνα αἴνιγμα. Ὅπως αἴνιγμα παραμένει καὶ τὸ τί θὰ εἶχε συμβεῖ ἂν ἡ πυρκαγιὰ στὸ θέατρο τῆς Βαϊμάρης δὲν εἶχε ἀποτρέψει τὴν πρεμιέρα τῆς *Ἀριάδνης* τοῦ 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 ὁλοκλήρωση τοῦ ἔργου του, τελειοποιώντας τὴν *Ἄλκηστη* μὲ κομμάτια ἀπὸ τὴν *Ἀριάδνη*, ἢ ἀκόμη πῶς θὰ ἦταν ἡ *Ἀριάδνη* του μὲ τὰ μουσικὰ μέρη ποὺ τελικὰ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν *Ἄλκηστη*. Σὲ κάθε περίπτωση, ὁ Schweitzer καὶ ὁ Benda καθὼς καὶ ἡ *Ἄλκηστη* 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 ἐπιρροὴ τοῦ *Πυγμαλίωνα* τοῦ Rousseau σὲ αὐτήν, 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 ἑνὸς θεατῆ τῆς ἐποχῆς περιγράφει τὴ διαφορετικότητα, ἀλλὰ καὶ δυναμικότητα, τοῦ εἴδους: «Εἶχα δεῖ τότε δύο παραστάσεις Duodrama καὶ εἶχα ἐντυπωσιαστεῖ. Πραγματικὰ μοῦ ἔκανε τόση ἐντύπωση γιατὶ νόμιζα πὼς ἕνα τέτοιο εἶδος δὲν θὰ ἔκανε αἴσθηση. Ὅπως ξέρεις, σὲ ἕνα 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 καταπληκτικό. Αὐτὸ ποὺ εἶχα δεῖ ἐγὼ ἦταν ἡ *Μήδεια* τοῦ Benda. Ἔχει γράψει κι ἕνα ἄλλο, τὴν *Ἀριάδνη στὴ Νάξο* καὶ εἶναι καὶ τὰ δύο ἐξαιρετικά. Τὸ ξέρεις πὼς ἀπὸ τοὺς Λουθηρανοὺς συνθέτες ὁ Benda ἦταν πάντα ὁ ἀγαπημένος μου. Ἀγαπῶ τόσο πολὺ αὐτὰ τὰ δύο ἔργα του ποὺ τὰ κουβαλῶ πάντα μαζί μου».[51] Ἡ ἐκτίμηση

50. Ἡ περιγραφὴ 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 ἐξαίρετου εἴδους», Charles Burney, *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period,* v. II, London 1789, ἀνατύπ. 1996, σ. 956. Εὔκολα 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 περιγράφοντάς του τὸν *Πυγμαλίωνα*.

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

πού ἔτρεφε ὁ εἰκοσιδυάχρονος Mozart γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Benda θὰ ἀφήσει τὰ ἴχνη της στὰ ἔργα πού δημιούργησε ὁ Αὐστριακὸς συνθέτης τὴν ἐποχὴ ἐκείνη· δυστυχῶς ἀπὸ τὸ μελόδραμα *Semiramide* ἔχουν χαθεῖ καὶ ἡ μουσικὴ καὶ τὰ λόγια, ἀλλὰ ἡ ἐπιρροὴ τῆς γραφῆς τοῦ Benda εἶναι διακριτὴ καὶ στὸ *Thamos König in Aegypten*, τὴ *Zaide*, τὸν *Idomeneo*[52] — ἔργα πού διαθέτουν σκηνὲς μελοδράματος— ἀλλὰ καὶ στὴ γενικότερη προσέγγιση τῶν ρετσιτατίβων: «ὅλα τὰ ρετσιτατίβα στὴν ὄπερα θὰ ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπίζονται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, οἱ τραγουδιστὲς νὰ τραγουδοῦν μόνο στὰ σημεῖα ὅπου τὰ λόγια ταιριάζουν στὴ μουσική»,[53] σημειώνει ὁ νεαρὸς Mozart ὁλοκληρώνοντας τὴν ἀναφορά του στὸν Βοημὸ συνάδελφό του.

Ἐκεῖνο πού ξεχώριζε τὴν *Ἀριάδνη* ἀπὸ τὸν *Πυγμαλίωνα*, τὸν Benda ἀπὸ τὸν Rousseau ἦταν ὅτι, σὲ ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Rousseau πού ἐπικεντρωνόταν στὴν ἰδιαίτερη σχέση μουσικῆς καὶ λόγου, στὴν ἀνάδειξη δηλαδὴ τοῦ πειράματος πού ἐγκαινίαζε ὁ δημιουργός του, ἡ *Ἀριάδνη* ἦταν ἕνα δραματικὸ ἔργο ὁλοκληρωμένο. Ὁ Rousseau ἔφτιαξε μία «λυρικὴ σκηνὴ» γιὰ νὰ παρουσιάσει τὴν ἐφεύρεσή του, ἐνῶ οἱ Brandes καὶ Benda πρότειναν ἕνα δραματικὸ εἶδος. Τὸ εἶδος αὐτὸ ὀνομάστηκε «μελόδραμα». Ὁ ὅρος μελόδραμα ἐμφανίστηκε μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ λίγα χρόνια μετὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ *Πυγμαλίωνα*, ὅταν τὸ 1779 ἀνέβηκαν στὸ Παρίσι, σχεδὸν ταυτόχρονα (4 Μαρτίου καὶ 12 Ἀπριλίου ἀντιστοίχως) δύο ἔργα πού ἔφεραν τὸ χαρακτηρισμὸ «μελόδραμα»: *Ἔρως ἐκδικητὴς* (*L'amour vengé*) σὲ κείμενο τοῦ P.-G. Pariseau καὶ μουσικὴ τοῦ J.-B. Rochefort καὶ *Ἡ Κρίσις τοῦ Πάριδος* (*Le jugement de Paris*) σὲ κείμενο τοῦ J.-P. Moline (ὁ συνθέτης ἀγνοεῖται). Καθοριστικὴ σημασία γιὰ τὴν καθιέρωση τοῦ ὅρου θὰ πρέπει νὰ εἶχε καὶ ἡ συμβολὴ τῆς θεωρίας. Τὴν παρισινὴ 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 ἀπὸ τὸ Μανχάιμ τοῦ Μότσαρτ στὸν πατέρα του). Χρησιμοποιοῦμε τὸ πρωτότυπο γερμανικὸ γράμμα τοῦ συνθέτη, καθὼς ἡ μοναδικὴ ὑπάρχουσα ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ συγκεκριμένου γράμματος (βλ. *Γράμματα τοῦ Β. Α. Μότσαρτ*, μετάφραση Ἀλέξανδρος Πανούσης, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, Ἀθήνα [1991], σ. 232-233) δὲν ἀποδίδει τὸ πνεῦμα τοῦ συγγραφέα.

52. Μάλιστα ὁ Saint-Foix ὑποστηρίζει πὼς μουσικὰ θέματα τῆς ἄριας τοῦ Arbace «Sventurata Sidona» εἶναι παρμένα ἀπὸ τὴν *Ἀριάδνη* τοῦ Benda. Βλ. Julian Rushton, *W. A. Mozart, Idomeneo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, σ. 170, σημ. 16.

53. W. A. Mozart, *ὅ.π.*

(*Ariane abandonnée, mélodrame imité de l'Allemand*) ἀκολούθησε ἡ ἔκδοση 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 ἀντίποδές της, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι σωστότερο νὰ μὴν χρησιμοποιοῦμε τὸν ὅρο μελόδραμα γιὰ νὰ δηλώσουμε τὴν ὄπερα (παρότι οἱ δύο ὅροι ταυτίστηκαν γιὰ περίπου ἕναν αἰώνα: στὸν ἑλληνικὸ 19ο αἰώνα ὁ ὅρος μελόδραμα καθιερώθηκε ὡς ἡ ἐπίσημη μετάφραση τοῦ ὅρου ὄπερα). Ἡ σύγχυση ποὺ δημιουργεῖ τὸ ζήτημα τῆς ὁρολογίας δὲν ἀφορᾶ μονάχα τὴν ἑλληνικὴ περίπτωση.[55] Στὶς γερμανόφωνες χῶρες οἱ ὅροι Zauberoper, 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 Ἱσπανία καθιερώθηκε τὸν 19ο αἰώνα ὁ ὅρος melologo —ὕστερα ἀπὸ εἰσήγηση τοῦ Ἱσπανοῦ συνθέτη José Subirá (1882-1980) γιὰ νὰ διαχωριστεῖ τὸ μελόδραμα ἀπὸ τὴν ὄπερα. Ἐνδεικτικὸς αὐτῆς τῆς σύγχυσης καὶ ὁ ὅρος Duodrama ποὺ χαρακτηρίζει τὴν *Ἀριάδνη ἐν Νάξῳ* (ὅρος ποὺ ἀναφέρεται στὸν ἀριθμὸ τῶν βασικῶν προσώπων τοῦ μελοδράματος, ἐνῶ ὑπάρχει καὶ τὸ ἀντίστοιχο Monodrama γιὰ ἕναν πρωταγωνιστὴ) καὶ ἔχει ἐνδιαφέρον πὼς ὁ Ἕλληνας μεταφραστὴς παίρνει τὴν πρωτοβουλία νὰ ἑρμηνεύσει οὐσιαστικὰ τὸν ὅρο Duodrama, μεταφράζοντάς τον «μελόδραμα εἰς δύο σκηνάς». Ἂς σημειωθεῖ ὅτι οἱ ὅροι 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 adandonnée, mélodrame imité de l' Allemand,* Paris 1781, σ. 12, στὸ Pygmalion, ὅ.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.

ἔχουν ἐπισημανθεῖ καὶ σὲ μεταγενέστερους συνθέτες, ξεκινώντας ἀπὸ τὸν Beethoven (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Fidelio*, τὴ μοναδική του ὄπερα, ἔχουν ἐντοπισθεῖ ἴχνη τῆς τεχνικῆς τοῦ Benda καὶ στὴ σκηνικὴ μουσικὴ τοῦ *Egmond*), τὸν Weber (*Freischütz*, *Ἐλεύθερος σκοπευτής*), τὸν B. Smetana (*Dvěvdovy*, *Οἱ δύο χῆρες*), ἀκόμη καὶ τὸν νεαρὸ Wagner (*König Enzio*, *Βασιλιὰς Enzio*· *Sieben Kompositionen zu Goethes* Faust, *Ἑπτὰ συνθέσεις πάνω στὸν* Faust *τοῦ Goethe*), ποὺ ἀργότερα θὰ ἀποκηρύξει τὸ εἶδος, φτάνοντας ὡς τὸν Berg (*Lulu, Wozzek*) καὶ τὸν Schönberg (στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ *Pierrot Lunaire* ὁ συνθέτης ὀνομάζει τὰ 21 τραγούδια του «Melodramen», ἐνῶ ἡ μονόπρακτη καὶ μονοπρόσωπη ὄπερα *Erwartung* ἔχει ὑπότιτλο «Monodrama»· ἀλλὰ καὶ ἡ θεωρία τοῦ «Sprechstimme» δὲν εἶναι παρὰ μία σύγχρονη ἐκδοχὴ τοῦ εἴδους ποὺ ξεκίνησε πρὶν ἀπὸ δύο αἰῶνες).[56]

Ἡ ἀναγκαία αὐτὴ ἱστορικὴ ἀναφορὰ στὸ σύνθετο ζήτημα τῶν ἀπαρχῶν τῆς γερμανικῆς ὄπερας, ποὺ οὔτε οἱ ἱστορίες τῆς μουσικῆς δὲν φαίνεται νὰ δύνανται νὰ λύσουν,[57] δὲν σταματάει ἐδῶ, καθὼς τὰ ὅσα προηγήθηκαν ἀποτελοῦν μόνο ἕνα εἶδος προοιμίου στὴν οὐσιαστικὴ ἀρχὴ τῆς γερμανικῆς ὄπερας. Ἡ τελευταία θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσει τὶς ρίζες της ὄχι μόνο σὲ ἔργα ποὺ γράφτηκαν σὲ γερμανικὴ γλώσσα, ἀπὸ Γερμανοὺς δημιουργούς, ἀλλὰ καὶ σὲ πιὸ οὐσιαστικὰ χαρακτηριστικά, τὰ ὁποῖα θὰ στηριχθοῦν πάνω σὲ ἕνα θεωρητικὸ οἰκοδόμημα.

Ὁ Christian Martin Wieland, ὁ περίφημος Γερμανὸς φιλόλογος καὶ θεωρητικός, μεταφραστὴς τοῦ Λουκιανοῦ, τοῦ Ἀριστοφάνη καὶ τοῦ Εὐριπίδη, ὁ ἄνθρωπος ποὺ οὐσιαστικὰ γνώρισε τὸν Shakespeare στὸ γερμανόφωνο κοινὸ (μεταφράζοντας 23 ἔργα του), ἦταν ὁ τρίτος τῆς τριανδρίας τῆς Βαϊμάρης —οἱ ἄλλοι δύο ἦταν ὁ Goethe καὶ ὁ Schiller, ποὺ συχνὰ τὸν μνημονεύουν στὰ ἔργα τους, μάλιστα ὁ Goethe τοῦ ἀφιέρωσε ὁλόκληρο βιβλίο: *Οἱ θεοί, οἱ ἥρωες καὶ ὁ Wieland* (*Götten, Helden und Wieland*, 1774), ὅπου ἡ σατιρικὴ πένα τοῦ εἰκοσιπεντάχρονου Goethe παρωδεῖ τὴ μυθολογικοῦ περιεχομένου ἀφηγηματικὴ γραφίδα τοῦ κατὰ δεκα-

---

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

57. Ἡ ἀνασύνθεση τῶν ψηφίδων ποὺ ὁλοκληρώνουν τὴν εἰκόνα ποὺ περιγράψαμε ἔγινε μὲ συγκριτικὴ ἀνάγνωση πολλῶν διαφορετικῶν πηγῶν, ποὺ ὅμως συχνὰ ἀντιφάσκουν. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τὸ γεγονὸς ὅτι πολλὰ διαφορετικὰ ἔργα ἔχουν ἀναγορευθεῖ τὸ «πρῶτο γερμανικὸ μελόδραμα» ἢ ἡ «πρώτη γερμανικὴ ὄπερα».

έξι χρόνια πρεσβύτερού του Wieland—[58] ἐνῶ ὁ 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 συμβολή του στὴ δημιουργία τῆς γερμανικῆς ὄπερας.[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 ὄπερα. Στὴ θεωρία του αὐτή, 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 *Ἅπαντά* του (τόμος 26ος), ὁ Wieland ἔθεσε τὶς βασικὲς ἀρχὲς γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς γερμανικοῦ λυρικοῦ εἴδους ποὺ θὰ διαφοροποιοῦνταν ἀπὸ τὴ γαλλικὴ καί, ἰδιαιτέρως, τὴν ἰταλικὴ ὄπερα τῆς ἐποχῆς, ὄχι μόνο ὡς πρὸς τὴ χρήση τῆς γερμανικῆς γλώσσας, τὴν ὁποία θεωροῦσε ἐπιδεκτικὴ στὸ τραγούδι, καὶ μάλιστα περισσότερο ἀπ' ὅ,τι τὴ γαλλική, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς κάποια ἄλλα βασικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀφοροῦσαν καὶ τὸ θεατρικὸ περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ τὴ μουσικὴ γραφή. Ἀπαντώντας στὸ περίφημο κείμενο τῆς ἐποχῆς *Δοκίμιο γιὰ τὴν ὄπερα* (*Saggio sopra l'opera*, 1755) τοῦ Francesco Algarotti (1712-1764), ὁ Wieland ἀντιπαραθέτει τὴν ἰταλικὴ σοβαρὴ ὄπερα (opera seria) μὲ τὸ γερμανικὸ Singspiel, χρησιμοποιώντας τὸν γερμανικὸ ὅρο ὄχι τόσο γιὰ νὰ

58. Ἡ ἰδέα τοῦ Goethe νὰ βάλει τὸν Wieland νὰ συνομιλεῖ μὲ τὸν Ἑρμῆ, τὸν Εὐριπίδη, τὴν Ἄλκηστη καὶ τὸν Ἄδμητο δὲν σατιρίζει μόνο τὶς γερμανικὲς μεταφράσεις τοῦ Λουκιανοῦ ἀπὸ τὸν Wieland, οὔτε τὴν *Ἄλκηστη* 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*, 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 ὄπερα ἢ στὰ λιμπρέτα τοῦ Herder.

περιγράψει τὸ μουσικὸ εἶδος ποὺ ἐναλλάσσει τραγούδι καὶ πρόζα (ὅπως εἴθισται νὰ ὁρίζεται τὸ Singspiel) ὅσο γιὰ νὰ τὸ διαφοροποιήσει 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 ἕνα τέλμα· ἀντιθέτως, ἡ γερμανικὴ ὄπερα θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπηρετεῖ, χωρὶς ψιμύθια, τοὺς κανόνες τῆς φυσικότητας, τῆς ἁπλότητας καὶ τῆς ἁρμονικῆς 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), ὄχι μόνο ἐπειδὴ ἦταν γνωστὴ σὲ ὅλους (καθὼς ἡ μεταρρύθμιση ποὺ ὁραματιζόταν εἶχε ὡς στόχο τὴ βελτίωση τῶν ἠθῶν καὶ τοῦ γούστου τοῦ κοινοῦ), ἀλλὰ καὶ γιατὶ θεωροῦσε τὴ γερμανικὴ ὄπερα, τὸ Singspiel, τὸν νόμιμο ἀπόγονο τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Εὐριπίδη. «Πρέπει νὰ ἀντιμετωπίζουμε τὸ Singspiel ὡς τραγωδία καὶ νὰ τὸ κατατάσσουμε στὰ εἴδη τοῦ θεάτρου».[61] Δὲν εἶναι τυχαῖο πὼς ἡ θεωρία τοῦ Wieland ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὴ θεωρία τοῦ Rousseau. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπαραίτητη ἀναφορὰ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία (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 Ἐλβετὸς φιλόσοφος: ἡ μουσικὴ στὸ Singspiel χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ χρωματίσει 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 ὕφους καὶ νὰ ἀναζητᾶ νέους δρόμους ἔκφρασης.

Τὸ ὅραμά 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 ἕνα 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] Γιὰ 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 εἴδαμε, ἀπὸ τὴ μελοποίηση τοῦ *Πυγμαλίωνα* τοῦ Rousseau. Ἡ φροντίδα ποὺ ἔδειξε ὁ συγγραφέας γιὰ τὴ δημιουργία τῆς μουσικῆς τῆς *Ἄλκηστης* ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τοῦ συνήθους ρόλου τοῦ λιμπρετίστα, ἀντιστρέφοντας τοὺς ὅρους ποὺ ἤθελαν τὸ συνθέτη νὰ ὑπαγορεύει τὸ μουσικὸ ὕφος, μὲ τὸν Wieland νὰ κατευθύνει τὸν Schweitzer (ἔχει ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ γαλλικοῦ τύπου εἰσαγωγὴ θὰ πρέπει νὰ ἀποτέλεσε ἰδέα τοῦ Wieland).[64] Ἄλλωστε εἶναι γνωστὸ ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τῆς συγγραφῆς τοῦ συγκεκριμένου λιμπρέτου ὁ Wieland μελετοῦσε τὶς παρτιτοῦρες τῶν ὁμώνυμων ἔργων τοῦ Lully καὶ τοῦ Gluck.[65]

Ἡ πρεμιέρα τῆς *Ἄλκηστης* 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 *Ἄλκηστη* ὄχι ἁπλῶς δὲν διακρινόταν γιὰ τὴν ἁπλότητά της, ἀλλὰ ἡ μουσική της θεωρήθηκε πὼς δοκίμαζε τὶς ἀντοχὲς τῶν τραγουδιστῶν. Ο Mozart, ποὺ δηλώνει θαυμαστὴς τοῦ Benda ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ ἐκτιμᾶ 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 *Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους* ποὺ ἀνέβηκε στὴ Βαϊμάρη λίγους μῆνες μετὰ τὴν *Ἄλκηστη* (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 μουσική, 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 Ἅπαντα τοῦ Wieland τὸ 1796), δὲν ἀνέβηκε στὴν ἐποχή 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 ἁπλὴ 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 αὐτιὰ γαϊδάρου, 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 προδιαγραφὲς ποὺ εἶχε θέσει ὁ Wieland, ἀλλὰ εἶχε καὶ ἕνα ἀκόμη στοιχεῖο: τὸ γερμανικὸ θέμα.

Ἂν 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. Κούμα, 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 ὀπερατικὰ ἤθη 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 αἰώνα (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 κωμῳδήσῃ μᾶλλον τὰ νεώτερα θέατρα παρὰ νὰ ἱστορήσῃ τὰ ἀρχαῖα», Βειλάνδου, *Τῶν Ἀβδηριτῶν ἡ*

φορῶν ἂν ἡ μουσική του ἐσυμφώνει μὲ τὴν λέξιν, ἢ ἡ λέξις μὲ τὴν μουσικήν του —αὐτὸ τοῦτο διὰ τὸ ὁποῖον καὶ τοὺς Ἀβδηρίτας πολλὰ ὀλίγον ἔμελε. Ἱκανὸν ἦτο ὅτι ἡ μουσικὴ αὕτη ἔκαμνε μέγαν *θόρυβον*, εἶχε *πολλὰς ὑψηλὰς* θέσεις (καθὼς διαβεβαίοναν ἀδελφοί, ἀνεψιοί, συμπέθεροι 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 εἰρωνικὴ πένα τοῦ Wieland, ὁ τελευταῖος δὲν παραλείπει νὰ μεταφέρει τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν ὄπερα καὶ γιὰ τὴ σχέση της μὲ τὴν ἀρχαία τραγωδία, χαρακτηρίζοντας τὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη «Singspiele»: «Οἱ Ἀβδηρίται χωρὶς νὰ ἐξεύρωσι τὸ διατί, διέσωζαν μεγάλην τιμὴν εἰς τὸ ὄνομα Εὐριπίδης καὶ εἰς πᾶν ὅ,τι εἶχε τὸ ὄνομα τοῦτο. Πολλαὶ ἐκ τῶν τραγῳδιῶν του ἢ μελοδραμάτων του (καθὼς ἔπρεπε νὰ τὰ ὀνομάζωμεν κυρίως) παρεστάθησαν συχνάκις»[71] (ἐνῶ σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ βιβλίου τὰ σατιρικὰ δράματα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων παρομοιάζονται μὲ τὴν ἰταλικὴ opera buffa).[72] Ὁ Wieland, ποὺ πίστευε ὅτι τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας ἦταν καθ' ὁλοκληρίαν τραγουδισμένα, θεωροῦσε τὰ ἔργα τοῦ Εὐριπίδη τὰ καλύτερα πρότυπα γιὰ τὴ συγγραφὴ 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 τόσον ἰσχυρά, ὥστε μεταξὺ εἰς τὴν καλλίστην σκηνὴν ἐξέχασε τὸ μέλος [...] Ἡ Ἀνδρομέδα [...] ἠναγκάσθη ἀπὸ τοὺς κρότους τῶν θεωρῶν νὰ ἐπαναλάβῃ τρὶς τὴν μονῳδίαν της [...] Ἡ σύνθεσις τῆς μουσικῆς ἦτο ἀηδεστέρα [...] καὶ ὅμως [ἡ Εὔκολπις] πάντοτε ἤθελεν ἀναγκασθῆν ὑπὸ τῶν θεατῶν νὰ ἐπαναλάβῃ τὴν μονῳδίαν 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, *ὅ.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, *ὅ.π.*

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

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

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

73. *Ὅ.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 πολύ· ἀλλ' ἐν γένει, Αὐθένται μου, ὁ νοῦς καὶ ὁ τόνος τοῦ ποιητοῦ ἀστοχεῖται. Ὁ χαρακτὴρ 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 κολυμβᾷ εἰς αὐτὸ ὁ ποιητὴς ὡς εἰς τὸ στοιχεῖόν του καὶ νὰ ὑψόνεται ἐπάνω, ἀλλ' ὄχι νὰ πνίγηται», 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 της εἶναι αὐτὰ ἀκριβῶς ποὺ θέλει νὰ ἐξαλείψει ἀπὸ τὴ γερμανικὴ ὄπερα ποὺ δραματίζεται. Ἐνῶ ἡ θέση του «Ἐγὼ στοχάζομαι ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι μουσικὴ καὶ μόνον αὐτία χρειάζεται νὰ ἔχῃ τὶς διὰ ν' ἀκούῃ τὸ καλὸν»[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 Ἕλληνα μεταφραστή του. «Ὅταν αἱ ᾠδαὶ συντροφεύωνται ἀπὸ ὀργανικὴν μουσικήν, 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 ἀρνητική 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 γλώσσα τῆς καρδιᾶς καὶ τὸ

74. *Ὅ.π.*, σ. 227-231.

75. *Ὅ.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 ἑαυτοῦ μαθητῶν, Τόμος Γ', περιέχων Μεταφυσικὴν καὶ Αἰσθηματικήν*, 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 ἀποτελεῖ μία ἐξυψωμένη ἔκφραση τοῦ λόγου, γι' αὐτὸ καὶ τὸ τραγούδι δὲν πρέπει νὰ γράφεται σὲ πεζὸ λόγο.[79] Ἡ μετάφραση τῶν *Ἀβδηριτῶν* ἀπὸ τὸν Κούμα σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἔκδοση τῶν λιμπρέτων τοῦ Wieland (καὶ ἰδιαιτέρως τῆς *Ἄλκηστης*) στὸν τόμο τοῦ 1821 δίνουν μία ὁλοκληρωμένη εἰκόνα τῆς θεωρίας τοῦ Γερμανοῦ αἰσθητικοῦ γιὰ τὴ γερμανικὴ ὄπερα (ἂν καὶ τὰ δύο ἐκδοτικὰ γεγονότα δὲν φαίνεται νὰ συνδέονται). Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ ἐπίδραση τῆς θεωρίας τοῦ Wieland ἄφησε τὰ ἴχνη της στὸν ἑλληνικὸ θεωρητικὸ λόγο γιὰ τὴν ὄπερα, ποὺ μόλις εἶχε ἀρχίσει νὰ δημιουργεῖται, παρότι «εἰς ὅλους μας γνωστότατον, ὅτι εἰς τὸ γένος μας θεατρικὴν ψαλτικὴν δὲν ἔχομεν ἀκόμη».[80]

Ἡ δίτομη ἔκδοση τοῦ 1820-1821, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ διαφορετικὰ θεατρικὰ εἴδη ποὺ μεταφέρει στὰ καθ' ἡμᾶς, θέτει καὶ τὸ ζήτημα τῆς ὁρολογίας. Ἡ ἀμηχανία ποὺ παρατηρεῖται στοὺς χαρακτηρισμοὺς τῶν εἰδῶν, εἶναι, ὅπως εἴπαμε, συνυφασμένη μὲ μία γενικότερη σύγχυση ποὺ ἐπικρατεῖ σὲ ὅλες τὶς γλῶσσες, καθὼς τὰ εἴδη αὐτὰ ποὺ δημιουργοῦνται ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δὲν ἔχουν διαχωριστεῖ μὲ σαφήνεια. Ἔτσι ὁ ὅρος μελόδραμα χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸ Melodrama (καὶ 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 ἐκεῖνον τοῦ ἁπλοῦ μεταγλωττιστῆ), ἀλλὰ μεταφράζει καὶ τὸ Singspiel. Ὁ ὅρος Singspiel στό, μοναδικὸ στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα γερμανο-ελληνικό, λεξικὸ τοῦ Carl Weigel ἀποδίδεται ὡς «κωμῳδία (κουμέδια) μὲ τραγούδια, (μιὰ ὄπερα)». Ἐνῶ στὸ λῆμμα «Oper» διαβάζουμε: «das Singspiel, μουσικὴ κωμωδία, μουσικὸν δρᾶμα (κουμέδια μὲ τραγούδια)». Τὸ κωμικὸ στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει στὴν ἑρμηνεία τοῦ Singspiel δὲν ἀφορᾶ τόσο τὴ μορφολογία τοῦ εἴδους ὅσο τὸ δραματικὸ περιεχόμενο ποὺ εἶχε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη: τὸ γερμανικὸ Singspiel τοῦ 18ου αἰώνα ἦταν κυρίως τὸ ἐλαφρύ, λαϊκὸ εἶδος ὄπερας ποὺ ἤθελε νὰ ἀναβαθμίσει ὁ Wieland. Ὁ ὅρος μελόδραμα ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἀπὸ τὸ λεξικὸ τοῦ Weigel, στὸ ὁποῖο ὑπάρχουν ὅμως πολλοὶ ἄλλοι ὅροι ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ὄπερα καὶ τὰ ἤθη της.[81]

---

79. Βλ. C. M. Wielands, *Sämmtliche Werke*, ὅ.π., σ. 262-263.

80. *Σύνταγμα Φιλοσοφίας*, ὅ.π.

81. Δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ παραλείψουμε μία ἀναφορὰ στὴ γαλλικῆς ἐπιρροῆς ἑρμηνεία τοῦ ὅρου Operist καὶ Operistrinn, ποὺ εἶναι ἀντιστοίχως ὁ «κουμεδιάρης» καὶ ἡ «κουμεδιάρησσα, ὅπου παίζει τὰς μουσικὰς κωμῳδίας» (ὅπου οἱ ὅροι κουμεδιάρης καὶ κουμεδιάρησσα μεταφράζουν τὸ γαλλικὸ comédien καὶ comédienne)· στὸν

Ἡ μετάφραση λοιπὸν τῶν ὅρων δὲν ἀξιοποίησε κάποιο λεξικό, καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν ὁ Ἕλληνας μεταφραστὴς νὰ χρησιμοποίησε τὸν ὅρο μελόδραμα καὶ γιὰ τὰ δύο θεατρικὰ εἴδη 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 δρᾶμα), ὅπως χαρακτηρίζεται *Ἡ Ἐκλογὴ τοῦ Ἡρακλέους*, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἤθελε νὰ διαφοροποιήσει ὁ συγγραφέας του ὡς ἀλληγορικὴ ἠθικοπλαστικὴ σκηνή, ἔναντι τῆς πληρέστερης δραματουργικὰ *Ἄλκηστης*. Ὁ ὅρος ὄπερα ποὺ ὑπῆρχε ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα καὶ μάλιστα γιὰ νὰ συνοδεύσει λιμπρέτα τοῦ Μεταστάσιου[82] δὲν ἐπιλέγεται. Πιθανὸν ὁ μεταφραστὴς νὰ μὴν τὸν χρησιμοποίησε καθὼς ἡ λέξη ὄπερα θὰ πρέπει νὰ ἀντιπροσώπευε —τουλάχιστον γιὰ τὸν γερμανομαθὴ μεταφραστὴ— τὴν ἰταλικὴ ὄπερα (ὅπως συμβαίνει καὶ στὸ δοκίμιο τοῦ Wieland)· ἐνῶ ἐδῶ (μὲ ἐξαίρεση τὸν *Ἀχιλλέα* ποὺ εἴπαμε πὼς ἀκολουθεῖ τὸ χαρακτηρισμὸ «δρᾶμα» τῆς πρώτης ἔκδοσης) δὲν ὑπάρχουν ἰταλικὲς ὄπερες, ἀλλὰ ἕνα μελόδραμα καὶ τρία Singspiele. Ὅλα αὐτά, βεβαίως, ἰσχύουν γιὰ τὴν περίπτωση ποὺ πρόκειται γιὰ ἕναν μεταφραστὴ ὅλης τῆς ἔκδοσης, γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ὁποίου μποροῦμε, πρὸς τὸ παρόν, νὰ κάνουμε μόνο εἰκασίες.

Ἡ ἔκδοση αὐτή, μὲ τὰ ὀκτὼ ἔργα ποικίλου θεατρικοῦ περιεχομένου ἀλλὰ μὲ σαφὴ κλίση πρὸς τὴ μουσική, ἐμφανίζεται σὲ ἕνα πλαίσιο ποὺ εἶχε ἀρχίσει νὰ διαμορφώνεται ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα καὶ τὶς μεταφράσεις

Operndichter, τὸν «ποιητὴν ὁποῦ συνθέτει μουσικὰς κωμῳδίας», στὸ Opernhaus, τὸ «ὁσπίτιον εἰς τὸ ὁποῖον παίζουν μουσικὰς κωμῳδίας», ἢ στὸ Operngucker, τὸ «μικρὸν τουρμπίνι διὰ τὸ θέατρον», δηλαδὴ τὰ κυάλια τοῦ θεάτρου. Τέλος τὸ λῆμμα «Recitativ» δίνει ἄλλη μιὰ ἱστορικῆς φύσεως ἑρμηνεία τοῦ ὅρου: «Εἶδος μουσικῆς (μάλιστα συνηθισμένον εἰς κωμῳδίαις) εἰς τὸ ὁποῖον τραγουδεῖ τινὰς ἕνα 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 χρονιὰ 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 ἔπεσαν στὴν ἀντίληψή του «μερικὰ Δράματα, ἤτοι Ὄπεραι τοῦ περιφήμου Μεταστασίου [...] ὅλαι καλὰ στιχουργημέναι καθὼς ψάλλονται εἰς τὰ Θέατρα τῶν Εὐρωπαίων». Ἡ φράση αὐτὴ δὲν ἀφήνει τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία γιὰ τὸ τί ἐννοεῖ ὁ ἐκδότης μὲ τὴ λέξη «ὄπερα».

τοῦ Μεταστάσιου· ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς μεταγλωττίσεις λιμπρέτων τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, τὸ ἔντονο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικὴ γίνεται φανερὸ καὶ στὰ λογοτεχνικὰ ἔργα ποὺ μεταφέρονται στὴ γλώσσα 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 πὼς ὁ Ρήγας ἐμπνεύστηκε τὸν ἑλληνικὸ 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 τὴ σαιζὸν 1790-1791, δηλαδὴ τὴν ἐποχὴ ποὺ τυπώθηκε τὸ *Σχολεῖον*.[83] Τὸ 1792 ὁ Κύπριος σύντροφος τοῦ Ρήγα Ἰωάννης Καρατζὰς μεταγλωττίζει τὸ *Ἔρωτος Ἀποτελέσματα* ἐπίσης διανθισμένο μὲ τραγούδια.[84] Στὴν ἔκδοση τοῦ *Ἠθικοῦ Τρίποδα* (1797), ὁ Ρήγας συμπεριλαμβάνει μία μετάφρασή του τῶν *Ὀλυμπίων* τοῦ Μεταστάσιου, μαζὶ μὲ δύο βουκολικὰ ἔργα τὰ ὁποῖα ἔχουν ἔντονη τὴν παρουσία τῆς μουσικῆς. *Ὁ Πρῶτος Ναύτης* τοῦ Gessner καὶ —κυριότερα— *Ἡ Βοσκοπούλα τῶν Ἄλπεων* τοῦ Marmontel εἶναι ἔργα ποὺ ζητοῦν ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη τους νὰ φανταστεῖ μαζὶ μὲ τὰ ἀρκαδικὰ τοπία καὶ τοὺς βοσκοὺς 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 ἑλληνικὰ τὴ *Γαλάτεια* τοῦ Florian.

---

83. Βλ. Ἑλένη Τσαντσάνογλου, «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν. Μιὰ ἀπρόσμενη συνάντηση τοῦ Ρήγα μὲ τὸν Μότσαρτ», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητὴς* 1 (1983), 37-41. Ἡ πληροφορία ποὺ παραθέτει ἡ Ἴλια Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister («Ὁ Ρήγας, ἡ *Λάνασσα*, *Ὁ δικηγόρος καὶ ὁ χωρικός*», *Ἑλληνικὰ* 53 (Θεσσαλονίκη 2003), 71-91), ὅτι στὰ ἔξοδά του ὁ Ρήγας τὴν ἐποχὴ ἐκείνη συμπεριλάμβανε (σύμφωνα μὲ σχετικὸ κατάστιχο) 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 κατάστιχα δὲν συμπίπτουν μὲ παράσταση τῆς συγκεκριμένης ὄπερας, καθὼς ἡ Τσαντσάνογλου ὑποστηρίζει πὼς ἡ ἰδέα μπορεῖ νὰ γεννήθηκε στὸν Ρήγα ἀπὸ κάποια ἀφίσα τοῦ ἔργου στὸ δρόμο, καὶ ὄχι ἀπὸ παρακολούθηση τῆς παράστασης.

84. Ἡ ταύτιση τοῦ «Ι. Κ.» μὲ τὸν Ι. Καρατζὰ 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 Ἱστορικὰ* 20 (Ἰούνιος 1994), 45-52.

Στὸν Πρόλογό του ὁ Κορωνιὸς ἐξηγεῖ πὼς «εἶναι ἄξια νὰ κοινολογοῦνται τὰ τραγούδια ἑνὸς γένους [...] διατὶ περιέχουν γεννήματα νοὸς ὑψηλότερα τῶν συνειθισμένων»,[85] καὶ ἑρμηνεύει τὴν ἀπόφασή του νὰ ἀντικαταστήσει τὰ πρωτότυπα τραγούδια μὲ «μερικὰ ἐδικά μας», καθὼς «ἔχομεν τραγούδια εἰς τὴν γλῶσσαν μας ἄξια διὰ νὰ καυχηθῇ εἰς αὐτὰ κάθε πεπολιτευμένον γένος».[86] Τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ διαφημιζόταν στὴν *Ἐφημερίδα* τῶν ἀδελφῶν Μαρκίδων Πούλιου στὰ 1797 ὡς «ποιμενικὸν δρᾶμα μὲ ἐκλεκτὰ τραγούδια», διορθώνεται ἀπὸ τὴ σύγχρονη ἔρευνα ὡς ἔργο ποὺ δὲν ἀνήκει στὸ εἶδος τοῦ δράματος, ἀλλὰ τοῦ μυθιστορήματος.[87] Ὡστόσο ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς ἐφημερίδας «ποιμενικὸν δρᾶμα» (ὁ ὁποῖος ἀκολουθεῖ ἐκεῖνον τῆς ἔκδοσης) δὲν εἶναι λανθασμένος, καθὼς τὸ ἔργο *Galathée* (1783) τοῦ Claris de Florian ἀποτελεῖ λόγω τῆς ἰδιαίτερης σύνθεσής του (δηλαδὴ τοῦ ἐμπλουτισμοῦ τῆς ἀφήγησης μὲ ἄριες) ἕναν ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐπιγόνους τοῦ *Πυγμαλίωνα* τοῦ Rousseau.[88] Ὑπὸ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ μελοδράματος τοῦ Rousseau θὰ πρέπει νὰ θέσουμε καὶ τὸ *Τηλέμαχος καὶ Καλυψώ*, ποὺ μετέφρασε ὁ Σακελλάριος στὰ 1796.

Ὅλοι οἱ προαναφερθέντες μεταφραστὲς ἦταν φίλοι καὶ συνεργάτες τοῦ Ρήγα Βελεστινλῆ. Τὸ γεγονὸς δὲν εἶναι βεβαίως συμπτωματικό, καὶ θὰ μποροῦσε νὰ μᾶς κατευθύνει καὶ γιὰ τὴν ταύτιση τοῦ μεταφραστῆ τῆς ἔκδοσης τοῦ 1820-1821. Δυστυχῶς ὁ Καρατζὰς καὶ ὁ Κορωνιὸς χάθηκαν μαζὶ μὲ τὸν Ρήγα στὰ 1798, ἐνῶ ἡ περίπτωση τοῦ Σακελλάριου φαίνεται μᾶλλον ἀπίθανη, ὄχι μόνο ἐπειδὴ τὸ γεγονὸς θὰ ἀναφερόταν ἀπὸ τὸ φίλο του Ζαβίρα,[89] ἀλλὰ καὶ γιατὶ τὴν περίοδο τῆς ἔκδοσης 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. *Ὅ.π.*

87. Βλ. Ἄννα Ταμπάκη, «Εἰσαγωγή», στὸ *Ρήγα Βελεστινλῆ, Ἅπαντα τὰ σωζόμενα*, τόμος Γ΄, Ἀθήνα, Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων, 2000, σ. 22 καὶ Στέση Ἀθήνη, «Οἱ πρῶτες 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., λῆμμα «Melologo», καὶ «Il Melologo», *Musica in scena*, ὅ.π., σ. 206.

89. Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ἑλλὰς ἢ Ἑλληνικὸν Θέατρον*, Ἀθῆναι 1872, σ. 243. Ἡ προσωπικὴ γνωριμία τοῦ Ζαβίρα μὲ τὸν Σακελλάριο καθιστᾶ τὸν πρῶτο σχετικὰ ἔγκυρη πηγή, ἂν καὶ ἡ ἐργογραφία ποὺ παραθέτει δὲν εἶναι πλήρης. Π.χ. παραλείπει τὴ *Γενικὴ καὶ κατὰ μέρος Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος* ποὺ ὁ Σακελλάριος μετέφρασε ἀπὸ τὰ γαλλικὰ στὸ Βελιγράδι τὸ 1806 καὶ τῆς ὁποίας τὸ ὑπογεγραμμένο ἀπὸ τὸ μετα-

κελλάριος βρισκόταν μακριὰ ἀπὸ τὴ Βιέννη, στὴν ὑπηρεσία τοῦ Ἀλῆ πασᾶ καὶ μπλεγμένος σὲ καταστάσεις ποὺ δὲν θὰ τοῦ ἐπέτρεπαν ἐκδοτικὴ δράση.[90] Ὁ ἄλλος πιθανὸς μεταφραστὴς τῶν ἔργων τῆς δίτομης ἔκδοσης εἶναι, τουλάχιστον γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Wieland, ὁ Κωνσταντίνος Κούμας. Ὅμως καὶ ἡ βιογραφία τοῦ Κούμα εἶναι πολὺ γνωστὴ γιὰ νὰ ἔχει διαφύγει κάτι τέτοιο καὶ ὁ ἴδιος εἶχε ἀρκετὲς εὐκαιρίες νὰ ἀναφέρει τὸ πόνημά του αὐτὸ (ἔστω καὶ χωρὶς νὰ ἀποκαλύπτει τὸ ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ, ἂν ἤθελε νὰ τὸ κρατήσει κρυφό). Ἀλλὰ ὁ Κούμας φαίνεται νὰ ἀγνοεῖ τὴ συγκεκριμένη ἔκδοση. Στὸν πρόλογο τῶν *Ἀβδηριτῶν* τοῦ 1827 (μὲ ἡμερομηνία 15 Μαΐου 1827), ὁ μεταφραστὴς κάνει μία ἐκτενὴ ἀναφορὰ στὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ «Πλάτωνα τῆς Γερμανίας», ὅπως ἀποκαλεῖ τὸν Wieland, καὶ σχολιάζει τὴν ἔκδοση τῶν Ἁπάντων του. Ἂν γνώριζε τὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση ποὺ συγκέντρωνε τρία ἔργα τοῦ συγγραφέα τὸν ὁποῖο μετέφραζε (καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴ συγκεκριμένη ἔκδοση τῆς Λειψίας) δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ τὴ χαιρέτιζε ἢ νὰ τὴ σχολίαζε μὲ κάποιο τρόπο.

Εἶναι πιθανότερο ὁ μεταφραστὴς τῆς δίτομης ἔκδοσης νὰ ἦταν ἕνας ἄλλος γερμανόφωνος Ἕλληνας ποὺ γνώριζε τὸ ἔργο τοῦ Wieland. Στὸ Προοίμιό του τῆς μετάφρασης τοῦ *Δάφνιδος* τοῦ Gessner στὰ ἑλληνικὰ (1821), ὁ Πέτρος Ν. Δάρβαρις, ἀδελφὸς τοῦ Δημήτριου, ἀναφέρεται στὸν «ἀθάνατο Βείλανδο».[91] Μάλιστα ὁ τόμος αὐτός, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ τὸ τελευταῖο βιβλίο ποὺ κυκλοφόρησε πρὶν ἀπὸ τὸ ξέσπασμα 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 καὶ τὴ δίτομη ἔκδοση μὲ τὰ ὀκτὼ ἔργα (χωρὶς ὅμως τοὺς ὑποτίτλους τους, τὰ ὀνόματα τῶν

φραστὴ χειρόγραφο διασώζεται στὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη Κοζάνης. Ἂς σημειωθεῖ ὅτι στὸ ἔργο αὐτὸ γίνονται ἐκτενεῖς ἀναφορὲς στὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο (μὲ παραθέματα τραγωδιῶν καὶ κωμωδιῶν) καὶ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσική.

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

91. «Εἶναι δὲ συνθεμένον μὲ τόσας ἡδείας καὶ φυσικὰς χάριτας, ὥστε ὁ ἀθάνατος Βείλανδος ἐν τῷ πονηματίῳ αὐτοῦ *Χάριτες* ἐπιγραφομένῳ ἠξίωσε νὰ συναριθμίση τὸν παρόντα τοῦ Γεσνέρου *Δάφνιν* εἰς τὸν χορὸν τῶν Χαρίτων του», *Πονήματα τοῦ Σ. Γεσνέρου, Δάφνις εἰς βιβλία Γ', Μεταφρασθεὶς 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, καὶ χωρὶς χρονολογία ἔκδοσης).[92] Δὲν ἀποκλείεται λοιπὸν ὁ Πέτρος Δάρβαρις νὰ εἶναι ὁ μεταφραστὴς τῆς δίτομης ἔκδοσης ποὺ κυκλοφόρησε λίγο πρὶν ἀπὸ τὸν *Δάφνι* τοῦ Gessner καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο ἐκδοτικὸ οἶκο. Τὴν ἄποψη αὐτὴ ὑποστηρίζει καὶ ὁ Βρανούσης, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ μᾶλλον βέβαιο ὅτι ὁ Πέτρος Δάρβαρις ἦταν ὁ ἐκδότης τῆς ἔκδοσης τοῦ 1820-1821, καὶ πολὺ πιθανὸν καὶ ὁ μεταφραστής της.[93] Τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ Πέτρος Δάρβαρις ἦταν ὁ μεταφραστὴς τῆς ἔκδοσης ἐνισχύουν καὶ κάποια ἀκόμη στοιχεῖα ποὺ συσχετίζουν τὸν τελευταῖο μὲ τὸν πνευματικὸ χῶρο τοῦ Ρήγα: ὁ Πέτρος Δάρβαρις ἦταν ἐκεῖνος ποὺ ἔκανε τὴ διόρθωση στὴ β΄ ἔκδοση τῆς μετάφρασης τῆς *Γαλάτειας* ἀπὸ τὸν Α. Κοραὴ·[94] ἀκόμη εἶναι πιθανὸν νὰ ἔκανε τὶς διορθώσεις —ἴσως καὶ τὴν πεζὴ μετάφραση— στὴ διπλὴ (πεζὴ καὶ ἔμμετρη) ἔκδοση τῆς *Βοσκοπούλας* ποὺ τύπωσε στὴ Βιέννη τὸ 1822 τὸ Τυπογραφεῖο Δαβιδοβίκη, μὲ τὸ ὁποῖο συνεργαζόταν, καὶ ὅπου δημοσιευόταν ἡ γνωστὴ ἀπὸ τὸν *Ἠθικὸ Τρίποδα* ἔμμετρη ἀπόδοση τοῦ Ρήγα, μαζὶ μὲ μιὰ πεζὴ μετάφραση.[95] Τέλος οἱ μεταφράσεις τοῦ Gessner (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Δάφνι*, ὁ Δάρβαρις ὑπέγραφε τὸ 1819 —μὲ τὰ ἀρχικά του— καὶ ἕναν τόμο μὲ τρία ἔργα τοῦ Ἐλβετοῦ συγγραφέα: *Ὁ Πρῶτος Ναύτης, Ἡ Εἰκὼν τοῦ Κατακλυσμοῦ, ἡ Νὺξ*)[96] κινοῦνται στὸν ἴδιο πνευματικὸ χῶρο μὲ τὰ ἔργα ποὺ εἶχαν ἀποδοθεῖ στὰ ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸν κύκλο τοῦ Ρήγα.

Στὴν ἔρευνα γιὰ τὴν ἀναζήτηση τῆς ταυτότητας τοῦ ἐκδότη/μεταφραστῆ θὰ μποροῦσαν νὰ συμβάλουν καὶ οἱ ἐπιλογές του· τὰ ἔργα ποὺ

---

92. Τὸν κατάλογο παραθέτουν καὶ οἱ Λαδὰς καὶ Χατζηδῆμος στὴ Βιβλιογραφία τους (Λαδὰς – Χατζηδῆμος, *ὅ.π.*, τ. Γ΄), ἀλλὰ ὄχι πλήρη. Ἀναφέρουν μόνο τοὺς δύο τόμους τῆς *Συλλογῆς* καὶ τὸν *Νέο Ἀνακρέοντα* ἐνῶ ὁ κατάλογος ἀναφέρει καὶ μία ἔκδοση μὲ τὰ ἔργα: *Ὁ Πρῶτος Ναύτης, Ἡ Εἰκὼν τοῦ Κατακλυσμοῦ, Ἡ Νὺξ τοῦ Γεσνέρου*, «μετὰ χαλκογραφικῆς εἰκόνος χαρτίου ὡραιοτάτου».

93. Βλ. Βρανούσης, *Ἐφημερίς*, *ὅ.π.*, σ. 678-679 καὶ 974.

94. *Φλωριανοῦ Γαλάτεια εἰς βιβλία Δ΄, μεταφρασθεῖσα ἐκ τοῦ Γαλλικοῦ εἰς τὴν κοινὴν τῶν νῦν Ἑλλήνων διάλεκτον καὶ 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 μὲ τὴν ἔκδοση Βρανούσης, «Ρήγας καὶ Marmontel», *ὅ.π.*, σ. 132.

96. Γκίνης – Μέξας, *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία*, τ. Β΄ (1800-1839), Ἀθήνα 1939. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ὑποδοχὴ τοῦ Gessner, βλ. Γιῶργος Βελουδής, «Ἡ παρουσία τοῦ Salomon Gessner στὴ λογοτεχνία τοῦ ἑλληνικοῦ διαφωτισμοῦ», στὸν τόμο *Ἀναφορές, ἕξη νεοελληνικὲς μελέτες*, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Φιλιππότη, 1983, σ. 11-29.

ἐντάσσονται στὴν ἔκδοση θὰ μποροῦσαν νὰ μᾶς ὁδηγήσουν πρὸς μία κατεύθυνση, κάποιον πνευματικὸ κύκλο, ἂν ὄχι σὲ συγκεκριμένο πρόσωπο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἴχνη 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. Ἂν ἡ χρονολογία 1820-1821 μοιάζει καθυστερημένη γιὰ τὴ γνωριμία μὲ ἔργα ποὺ παρουσιάστηκαν πρὶν ἀπὸ τριάντα χρόνια, ἂς σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἰταλικὴ μετάφραση τοῦ λιμπρέτου τῆς *Ἄλκηστης* ἐκδόθηκε στὰ 1830, δηλαδὴ ἐννέα χρόνια μετὰ τὴν ἑλληνική, παρότι ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Wieland στὴν Ἰταλία (ποὺ ξεκινάει, ὅπως καὶ ἡ ἑλληνική, 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 αἰώνα 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 ἑλληνικὸ 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 *Ἄλκηστης* τοῦ Wieland ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν G. U. Pagani, βλ. A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, Genève, Societas Bibliographica, 1943, σ. 329. Ἡ ἑλληνικὴ δεξίωση τοῦ Goethe ποὺ ἔλαβε χώρα μόλις δύο χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴ δίτομη ἔκδοση, χάρη στὴ μετάφραση τῆς *Ἰφιγένειας ἐν Ταύροις* τοῦ νεαροῦ Ἰωάννη Παπαδόπουλου, θὰ μποροῦσε νὰ συνδυαστεῖ μὲ τὴ γερμανικῆς ἐπιρροῆς ἔκδοση τοῦ 1820-1821, ἀλλὰ τὰ δύο ἐκδοτικὰ γεγονότα φανερώνουν μᾶλλον ἕνα αὐξανόμενο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ γερμανικὴ δραματουργία, χωρὶς ὅμως νὰ συνδέονται μεταξύ τους, καθὼς ὁ Παπαδόπουλος κινοῦνταν σὲ ἄλλους χώρους (τύπωσε τὴ μετάφρασή του στὴν Ἰένα) καὶ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ὁ μεταφραστὴς τῆς δίτομης ἔκδοσης δεδομένου ὅτι πέθανε τὸν Αὔγουστο 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 παρακινηταὶ αὐτῆς», *Ἑλληνικά* 5 (1932), 361-388, καὶ Ἰωάννου Σεργίου Παπαδόπουλου, *Θεατρικὲς Μεταφράσεις*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Βάλτερ Ποῦχνερ, Ἀθήνα, Ἵδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, 2004.

sing καὶ Brandes, ἐκτὸς ἀπὸ φίλοι καὶ συνεργάτες τοῦ Wieland εἶχαν καὶ κοινοὺς στόχους, τὴ δημιουργία ἑνὸς γερμανικοῦ θεατρικοῦ εἴδους, εἴτε αὐτὸ ἀφοροῦσε τὸ θέατρο, εἴτε τὴν ὄπερα (εἶναι ἄραγε τυχαῖο ὅτι ἡ *Ἀριάδνη* καὶ ἡ *Ἄλκηστη* συνδέθηκαν τόσο στενὰ στὸ πλαίσιο τῆς ἱστορίας τοῦ μουσικοῦ θεάτρου, ὥστε ἡ μία νὰ δανείζεται τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη;). Ἡ συνάφεια αὐτὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια ὅτι καὶ τὰ ἄλλα δύο, ἀταύτιστα ἀκόμη, ἔργα (*Θεόφιλος* καὶ *Ἄριστος*) θὰ πρέπει νὰ ἀνήκουν στὸν ἴδιο πνευματικὸ περίγυρο τῆς Γερμανίας τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰώνα.

Ἡ δίτομη αὐτὴ ἔκδοση, ποὺ ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται νὰ ἀνθολογεῖ «διάφορα θεατρικὰ ποιήματα», οὐσιαστικὰ μεταφέρει στὰ καθ' ἡμᾶς ἕναν ὁλόκληρο κόσμο, στὸ πλαίσιο τοῦ ὁποίου δημιουργήθηκαν ἂν ὄχι οἱ πρῶτες γερμανικὲς ὄπερες, τουλάχιστον οἱ προϋποθέσεις γιὰ τὴν κατασκευή τους, γιατί ἂν ἡ δίτομη ἔκδοση τῶν ἕξι ἑλληνικῶν μεταφράσεων τοῦ Μεταστάσιου στὴ Βενετία τὸ 1779, ποὺ ἐγκαινίαζε τὴ γνωριμία μὲ τὰ ἔργα τοῦ λυρικοῦ θεάτρου, ἀπευθυνόταν σὲ ἕνα ἀναγνωστικὸ κοινό, χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἀναφορὰ στὴ μουσικὴ διάσταση τῶν ἔργων, ἡ δίτομη ἔκδοση τοῦ 1820-1821 τῆς Βιέννης ἀπευθύνεται σὲ ἀναγνῶστες ποὺ «ἐὰν ἔχωσιν κλίσιν εἰς τὴν μουσικήν, εἶναι δι' αὐτοὺς τὸ αὐτὸ ὡς καὶ νὰ ἤκουσαν ἤδη μὲ τὰ αὐτία των, ψαλλομένην ὅλην τὴν [...] *Ἄλκηστιν*»,[98] ὅπως θὰ ἔλεγε καὶ ὁ Wieland.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

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