

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

**“Η Ιταλική Όπερα στη Θεσσαλονίκη, 1880-1919:
πρόσληψη και απήχηση ”**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΤΣΑΟΥΣΙΔΟΥ

A.M. 42/04

Συνεργαζόμενο μέλος Δ.Ε.Π.: κα. Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη
Επιβλέπουσα καθηγήτρια: κα. Αικατερίνη Διακουμοπούλου

Θεσσαλονίκη
Σεπτέμβριος 2010

Πρόλογος

Στόχος αυτής της εργασίας ήταν καταγραφή των παραστάσεων Ιταλικής όπερας που παρουσιάστηκαν από το 1880 μέχρι και το 1919 στην πόλη της Θεσσαλονίκης, μέσω αποδελτίωσης όσων εντύπων σώζονται από την εποχή εκείνη και εν συνεχεία, η αριθμητική και ποιοτική αξιολόγηση των δεδομένων, με τελικό στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων για την ίδια την παρουσία της Ιταλικής όπερας, την απεύθυνση που είχε στο κοινό, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους το κοινό της πόλης την προσέλαβε.

Περίμενα ότι η συλλογή στοιχείων μπορεί να αποδεικνυόταν δύσκολη. Όμως δεν περίμενα τα στοιχεία αυτά να είναι τόσο ενδιαφέροντα και να μεταβάλλονται διαρκώς μέσα σε κάτι λιγότερο από τέσσερις δεκαετίες. Μέσα από αυτή την εργασία ο αναγνώστης μπορεί να διεισδύσει και να αξιολογήσει διαφορετικές οπτικές της πόλης μας.

Στις πηγές συναντά κανείς αναφορές στη Θεσσαλονίκη – Τουρκόπολη, όπου ο διοικητής του Τοπ Χανέ Μουσταφά Μπέης, μεθυσμένος, σταμάτησε μια παράσταση της «Αΐντα» και διέταξε να συλληφθούν οι ηθοποιοί, επειδή νόμισε πως τα πρόσωπα ήταν αληθινά και ετοιμάζαν επανάσταση εναντίον των αρχών. Από την άλλη συναντά κανείς την εξευρωπαϊσμένη Θεσσαλονίκη που το κοινό της είναι υποψιασμένο μουσικά, έχει άποψη για το ανέβασμα μιας όπερας και τρέφει μεγάλο σεβασμό στους συνθέτες.

Ακόμη ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση μεταξύ της οικονομικής – πολιτικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται κατά καιρούς η πόλη, με την προσέλευση των θιάσων. Πρόκειται για μία σχέση αναλογίας, καθώς ο αριθμός των θιάσων που έρχονται στην πόλη και η ποιότητα της σύστασής τους, συμβαδίζει με την εκβιομηχάνιση της Θεσσαλονίκης. Επίσης σε περιόδους πολέμου (στην εξεταζόμενη περίοδο έλαβαν χώρα οι Βαλκανικοί και ο Ά Παγκόσμιος) βλέπουμε πτώση και της ποιότητας και του αριθμού θιάσων και παραστάσεων.

Εύχομαι σαν αναγνώστες να σας γοητεύσει όσο και εμένα, η μαγεία των αλλαγών της Θεσσαλονίκης, μιας πόλης ιδιαίτερης πολύ-πολιτισμικής καθώς και η μαγεία της Ιταλικής όπερας.

Καλή ανάγνωση

Ευχαριστίες

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους ανθρώπους που με βοήθησαν και με στήριξαν κατά την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, με πρώτες τις καθηγήτριές μου, κυρίες Άννα Μαρία Ρεντζεπέρη και Αικατερίνη Διακουμοπούλου, για τις προτάσεις τους και την αδιάκοπη καθοδήγηση που μου πρόσφεραν. Χωρίς αυτές η εργασία αυτή δεν θα υπήρχε.

Τις υπαλλήλους της μουσικής βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη που υπερέβησαν τα τυπικά τους καθήκοντα, διευκολύνοντας πολύ την συλλογή στοιχείων για την έρευνα, προτείνοντας μάλιστα και νέες πηγές. Η στάση τους ήταν υποδειγματική και τις ευχαριστώ όλες.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τις Μαρία Ληθυροπούλου, Κική και Γιώτα Τσαουσίδου και Φαίη Εμβολιάδου για την ψυχολογική υποστήριξη καθώς και τις διορθώσεις – προτάσεις τους για το κείμενο.

Την Θάλεια Γαβριλάκη για την συλλογή και αποστολή στοιχείων από την Αθήνα.

Ακόμη για την βοήθεια και τις υποδείξεις τους πάνω σε τεχνικά θέματα, ευχαριστώ βαθύτατα τους Θεοδωρή Βασιλούδη, Βαγγέλη Κώστα και Αλέξανδρο Λαμπαδά.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου, που με υποστηρίζει στις αποφάσεις και τα εγχειρήματά μου όλα αυτά τα χρόνια.

Περιεχόμενα:

Εισαγωγή 6

1^ο Κεφάλαιο 15

1. 1. Ιστορικό πλαίσιο :«η Θεσσαλονίκη της Τουρκοκρατίας, της απελευθέρωσης και του Α παγκοσμίου πολέμου»

1.1.1 Σύντομα ιστορικά 15

1.1.2. Δημογραφικά , εθνολογική και κοινωνική σύσταση του πληθυσμού 20

1.1.3. Θεατρική κίνηση 21

1.2. Η ιταλική όπερα στην Ευρώπη: «Η ιστορική της εξέλιξη της και η κατάστασή της την δεδομένη χρονική στιγμή» 24

1.3. Μουσικοθεατρική κίνηση στην πόλη (ανά εννέα έτη), λίγα λόγια για τους θιάσους και βιογραφικά των συντελεστών τους 29

1880-1889: 29

1890-1899: 32

1900-1909 : 32

α)Ελληνικοί θίασοι

β)Ξένοι θίασοι

1910-1919: 38

α)Ελληνικοί θίασοι

β)Ξένοι θίασοι

2° Κεφάλαιο : Δραματολόγιο 44

2.1.Αναφορά στις όπερες που ανέβηκαν 44

2.2.Ιδιαίτερη αναφορά στις ιταλικές όπερες 52

2.3.Επαναληψιμότητα κάποιων έργων (στοιχείο προτίμησης) 71

2.4.Ποιες μεταφράστηκαν στα ελληνικά 73

3° Κεφάλαιο: Στοιχεία πρόσληψης 75

3.1. Άμεση Πρόσληψη: Κριτικές και γεγονότα 75

3.2. Έμμεση Πρόσληψη 77

Συμπεράσματα 81

Βιβλιογραφία 83

Παράρτημα 88

Εισαγωγή

1.i . Το θέμα της εργασίας αναλυτικά και περιγραφή περιεχομένων.

Η παρούσα εργασία, αποτελεί μία βιβλιογραφική έρευνα, που ως στόχο της έχει, να εξετάσει την επίδραση της Ιταλικής όπερας στην Θεσσαλονίκη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και τις αρχές του 20^{ου}, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους εκδηλώθηκε η επίδραση αυτή. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζονται τα έτη 1880 έως και 1919.

Θα επιχειρηθεί μία ανακατασκευή της εικόνας της Θεσσαλονίκης του 19^{ου} αι. ξεκινώντας από τις γεωπολιτικές, ιστορικές συνθήκες της εποχής που εξετάζεται, καθώς και την εθνολογική και κοινωνική σύσταση του πληθυσμού της πόλης, προκειμένου να εντοπιστεί, κατά κύριο λόγο, το κοινό του λυρικού θεάτρου. Σ' αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί ότι λόγω της προέλευσης των πηγών που χρησιμοποιήθηκαν για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, αποτυπώνεται κυρίως η οπτική της Ελληνικής κοινότητας της πόλης, έχοντας γίνει προσπάθεια μιας όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικής αποτύπωση γεγονότων και καταστάσεων.

Θα ακολουθήσει μία σύντομη ιστορική αναφορά στην ίδια την ιταλική όπερα και την εξέλιξη της, ενώ έμφαση θα δοθεί στην θέση που κατείχε στην Ευρώπη κατά την εξεταζόμενη περίοδο.

Ακόμη μέσα από τους πίνακες του παραρτήματος γίνεται μια πλήρης, βάσει των διαθέσιμων σ' εμάς πηγών, καταγραφή της κίνησης και παρουσίας των μελοδραματικών θιάσων στην πόλη. Από την καταγραφή αυτή εξαιρούνται οι επιθεωρήσεις και τα κωμειδύλλια, λόγω της ξεκάθαρης ασυνάφειας με το περιεχόμενο της έρευνας ,ωστόσο αναφέρονται τα υπόλοιπα είδη μουσικού θεάτρου, όπως π.χ. η οπερέτα που μεσουρανούσε την εποχή εκείνη. Αναλυτικότερη και σχολιασμένη αναφορά γίνεται στους λυρικούς θιάσους που παρουσιάζουν έργα ιταλικής όπερας, καθώς αυτό είναι άλλωστε και το θέμα της εργασίας. Η αναφορά αυτή γίνεται κατά εννέα έτη, για λόγους οργάνωσης του υλικού, και μετά το 1900 γίνεται και ένας διαχωρισμός μεταξύ των Ελληνικών θιάσων και των Ξένων, καθώς έχουν αρχίσει να πρωτοεμφανίζονται αθηναϊκοί λυρικοί θιάσοι (γένεση του ελληνικού μελοδράματος). Απαραίτητη επίσης κρίνεται η αναφορά στους ίδιους τους θιάσους, την προέλευσή τους, στους ηθοποιούς της εποχής καθώς και στο δραματολόγιό τους.

Τέλος αναφέρονται εκτενώς οι τρόποι με τους οποίους έγινε δεκτή και αφομοιώθηκε, δηλαδή στους τρόπους πρόσληψης, της ιταλικής όπερας από το κοινό της Θεσσαλονίκης, αφού όμως πρώτα διευκρινιστεί η ύπαρξη δύο ειδών πρόσληψης της *άμεσης* και *έμμεσης*. Η διάκριση αυτή γίνεται με τον εξής τρόπο: **ως άμεση πρόσληψη χαρακτηρίζουμε εκείνη κατά την οποία στην πηγή βλέπουμε μια περιγραφή, παρουσίαση ή και κριτική του ίδιου του βιώματος (παράσταση), που προέρχεται από το ίδιο το υποκείμενο που βίωσε την εμπειρία π.χ. κριτική μιας παράστασης (εφόσον ο ίδιος ο δημοσιογράφος την είδε και σχολιάζει το πώς την προσέλαβε), ενώ ως έμμεση εκείνη στην οποία βλέπουμε την επιρροή του βιώματος σε αυτόν που βίωσε την εμπειρία (παράσταση), κάποια πηγή δηλαδή, που ενώ μαρτυρά επίδραση και παρουσιάζει συνάφεια με το καθαυτό γεγονός, δεν αποτελεί άμεση έκφραση του ίδιου του υποκειμένου π.χ. η αντιγραφή σκηνικών ρούχων, ή κοσμημάτων ηθοποιών ξένων θιάσων από κυρίες της υψηλής κοινωνίας.**

1. ii. Είδος και διάρκεια έρευνας

Η εργασία αυτή αποτελεί βιβλιογραφική έρευνα επί του θέματος. Διήρκησε από τον Σεπτέμβριο του 2008 έως και τον Ιανουάριο του 2009. Εκπονήθηκε στην κεντρική Δημοτική βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, όπου έγινε η αποδελτίωση του τύπου της εξεταζόμενης περιόδου, και στην «Κοβεντάρειο» δημοτική βιβλιοθήκη Κοζάνης, απ' όπου προέρχεται κατά κύριο λόγο το ιστορικό και λαογραφικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε, καθώς και στην βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, την βιβλιοθήκη της σχολής Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» όπου συγκεντρώθηκε το απαραίτητο μουσικό-ιστορικό υλικό.

2. Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν: αξιολόγησή τους και αναφορά στις γλώσσες των πηγών, πού οφείλονται οι όποιες ελλείψεις.

Στο ξεκίνημα της έρευνας αυτής, η αρχική πρόθεση ήταν το μεγαλύτερο μέρος των πηγών ν' αποτελούν οι εφημερίδες της εποχής, οι οποίες δεν ήταν λίγες στον αριθμό. Οι εφημερίδες που εκδίδονταν εκείνη την εποχή στην Θεσσαλονίκη ήταν πολλές και πολύγλωσσες¹.

Οι δύο τούρκικες η «Asır» και η «Selanik», δεν σώζονται σε κάποια από τις βιβλιοθήκες της πόλης.

Μέχρι το 1912 κυκλοφόρησαν 11, ως επί το πλείστον βραχύβιες, εβραϊκές εφημερίδες, εννέα στην ισπανοεβραϊκή διάλεκτο (ladino), μία στα γαλλικά και μία τετράγλωσση. Οι «El Lunar» (1865), «La Erosa» (1875), «El Avenir» (1897) της οποίας η κυκλοφορία απαγορεύτηκε από τους Νεότουρκους, στην θέση της κυκλοφόρησε η «Revista Populara» και τέλος η εφημερίδα της Φεντερασιόν «El Giornal del Lavorador» (1911) που κυκλοφορούσε με τον υπότιτλο «σοσιαλιστική εφημερίδα» και έβγαινε σε τέσσερις γλώσσες : ισπανοεβραϊκά δηλαδή ladino, τούρκικα, ελληνικά και βουλγάρικα. Το δυστύχημα είναι ότι η μόνη εβραϊκή βιβλιοθήκη της Θεσσαλονίκης, αυτή του δημοτικού σχολείου "Ταλμούδ Τορά Αγκαδόλ" δεν διαθέτει αρχείο εφημερίδων .

Τέλος , από τις ελληνικές εφημερίδες της εποχής, με πρώτη τον «Ερμή» (1875), που μετονομάστηκε σε «Φάρο της Μακεδονίας»(1881) και σε «Φάρο της Θεσσαλονίκης» (1897) μέχρι να κλείσει τελικά το 1912, την «Αλήθεια» που κυκλοφόρησε στα 1903, μετονομάστηκε σε «Νέα Αλήθεια» και την «Μακεδονία» (1911) που παραμένει μέχρι και σήμερα.

Τα παλαιότερα φύλλα που είναι διαθέσιμα στην Δημοτική βιβλιοθήκη της Θεσσαλονίκης είναι κάποια φύλλα του «Φάρου της Θεσσαλονίκης» των ετών 1907 έως και 1909, τα φύλλα της «Αλήθειας» 1908-1909 και της «Νέας Αλήθειας» 1910 με 1911 και τέλος, αυτά της «Εφημερίδος των Βαλκανίων» των τελευταίων μηνών του 1918 και έπειτα.

Από αυτές αποδελτίωση έγινε σε όλα τα φύλλα του «Φάρου της Θεσσαλονίκης» που σώζονται, καθώς και της «Εφημερίδος των Βαλκανίων» του έτους 1918-1919.

Δυστυχώς τα αποτελέσματα της αποδελτίωσης αυτής υπήρξαν φτωχά καθώς μεταξύ των φύλλων της «Εφημερίδος των Βαλκανίων» δύο ετών, βρέθηκαν μόνο τέσσερα, σχετικά με την μουσική, άρθρα: στο φύλλο της 28/10/1918, «Νεκρολογία» για την Φλ. Κονδυλάκη (διάσημη τραγουδίστρια οπερέτας & επιθεωρήσεων), σε φύλλο στις 9/5/1919 «Σκίτσα από το θέατρο» μια

¹ Παπαστάθης,Χ., *Θεσσαλονίκη 2300 χρόνια* : Δήμος Θεσσαλονίκης, 1985, σ. 112-114.

αναφορά στην ηθοποιό και επίσης τραγουδίστρια της οπερέτας Έλσας Ένκελ, σε φύλλο στις 16/6/1919 «Ανδρονίκου» αναγγελία της παράστασης «Εύα» του Φράντς Λέχαρ , κριτική και εγκώμιο για την, τότε πρωτοεμφανιζόμενη, τραγουδίστρια της οπερέτας Μαρία Ανδρονίκου, και τέλος ένα άρθρο στις 18/6/1919 «Τα Αποτελέσματα του Ωδείου» που μας πληροφορεί για τους βαθμούς των μαθητών του Ωδείου για την χρονιά εκείνη. Όπως εύκολα θα μπορούσε να παρατηρήσει κάποιος, κανένα από τα άρθρα αυτά δεν παρουσιάζει την παραμικρή συνάφεια με το θέμα της εργασίας, δηλαδή την ιταλική όπερα.

Όσον αφορά τώρα τον «*Φάρο της Θεσσαλονίκης*», βρέθηκαν αρκετά “μουσικά” άρθρα, των οποίων όμως η πλειοψηφία είχε ήδη χρησιμοποιηθεί ως πηγή στο έργο άλλων ερευνητών και συγγραφέων, όπου και τα συναντήσαμε αρχικά. Από σεβασμό λοιπόν, στο πνευματικό έργο των συγγραφέων αυτών, οι αναφορές θα γίνονται στις μονογραφίες τους και όχι στις πρωτογενείς πηγές. Από τα φύλλα του «*Φάρου*» που σώζονται βρέθηκαν μόνο δύο, σε συνάφεια με το θέμα, που δεν είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί σαν πηγές σε παλαιότερες έρευνες και μονογραφίες. Τα άρθρα αυτά παραθέτονται στην συνέχεια της εργασίας.

Πρέπει να γίνει κατανοητό ότι στις εφημερίδες αυτές, δεν υπάρχουν μόνιμες και περιοδικές μουσικές στήλες. Στα παλαιότερα τεύχη είναι ελάχιστες οι αναφορές στα μουσικά νέα του τόπου, και όταν υπάρχουν αφορούν κυρίως την οπερέτα που είναι άλλωστε το κυρίαρχο μουσικό-θεατρικό είδος της εποχής.

Αυτό, εν μέρει μπορεί να οφείλεται στην έλλειψη γεγονότων ή και στην μικρή έκταση του εντύπου –καθώς οι περισσότερες εφημερίδες αποτελούνται από ένα ή δύο φύλλα, καθώς επίσης και στο ότι μιλάμε για μία πολυτάραχη εποχή στην ιστορία της πόλης. Οι δημόσιοι απαγχονισμοί, η χολέρα και οι πυρκαγιές² αποτελούν καθημερινά φαινόμενα, όπως και οι επιθέσεις από ομάδες κλεφτών στις γύρω περιοχές. Είναι λοιπόν λογικό να μη δίνεται χώρος στο μικρής έκτασης φύλλο για τα κοινωνικά και πολιτιστικά νέα.

Όσον αφορά τις μονογραφίες που χρησιμοποιούνται, είναι στην ελληνική γλώσσα αν και κάποιες από αυτές αποτελούν μεταφράσεις απομνημονευμάτων ή ταξιδιωτικών εντυπώσεων ξένων –κυρίως δυτικών –αξιωματούχων, διπλωματών, δημοσιογράφων - ανταποκριτών ή εμπόρων (βλ. Ενεπεκίδης Κ.Π. 1988) ή βασίζονται σ’ αυτά σε μεγάλο βαθμό. Οι υπόλοιπες βασίζονται κυρίως στην αποδελτίωση εντύπων της εποχής, καθώς και σε μαρτυρίες γηραιών Θεσσαλονικέων (βλ. Κ. Τομανάς & Γ. Σταμπούλης)

² Ενεπεκίδης, Κ. Πολυχρόνης, *Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια 1875-1912*, Αφοί Κυριακίδη 1988 , σ. 21.

Μια ακόμη πηγή με πλούσιο υλικό (και πάλι βασισμένη στην αποδελτίωση) γύρω από τις θεατρικές παραστάσεις που έλαβαν χώρα, την εν λόγω περίοδο στην Θεσσαλονίκη αποτέλεσε η διαδικτυακά προσβάσιμη σελίδα του Παιδαγωγικού Τμήματος του Α.Π.Θ., του μαθήματος "*Νέες τεχνολογίες και διδακτική της ιστορίας*", με διδάσκουσα την Ρεπούση Μαρία.

Σημαντικότερη πηγή, στην προσπάθεια αναγνώρισης και ταξινόμησης των έργων, διαδικασία που περιγράφεται στο τέλος της εισαγωγής, αποτέλεσε το διαδίκτυο. Οι ιστοσελίδες που αναγράφονται στην βιβλιογραφία και λήφθηκαν σοβαρά υπόψη στην παρούσα έρευνα, επιλέχθηκαν με γνώμονα την εγκυρότητα τους, γι' αυτό άλλωστε τον λόγο οι περισσότερες είναι οι διαδικτυακές εκδόσεις έγκριτων εγκυκλοπαιδειών όπως οι σελίδες της www.britannica.com, ψηφιακή έκδοση της ομώνυμης εγκυκλοπαίδειας. Επίσης, πριν καταγραφεί κάποια πληροφορία, προερχόμενη από μία τέτοια σελίδα, το περιεχόμενό της διασταυρώνεται από τουλάχιστον άλλη μία σελίδα ανάλογης προέλευσης και αξιοπιστίας. Το περιεχόμενο των περισσότερων σελίδων βρίσκεται στην αγγλική γλώσσα, αλλά έχουν χρησιμοποιηθεί και κάποιες στα ιταλικά.

Μία επιπρόσθετη πηγή πληροφοριών θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν προγράμματα παραστάσεων, διαφημίσεις ή αφίσες της εποχής. Δεν υπήρξε όμως κάποιο αρχείο, κάποια ενιαία επίσημη αρχή για να τα συγκεντρώσει και να τα διαφυλάξει, οπότε συναντώνται μάλλον τυχαία ή αποσπασματικά σε εικονογραφήσεις μονογραφιών –αργότερα παραθέτονται κάποια από το έργο του Μ. Ράπτη για το Ελληνικό Μελόδραμα- σε όσα φύλλα εφημερίδων σώζονται και σε καρτ-ποστάλ ιδιωτικών κυρίως συλλογών.

Μια άλλη πιθανή πηγή πληροφοριών θα μπορούσαν να αποτελέσουν τα ίδια τα θέατρα της πόλης. Δυστυχώς, λόγω των αλλοιώσεων που δέχεται η φυσιογνωμία μιας πόλης στο πέρασμα του χρόνου κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν. Τα θέατρα της Θεσσαλονίκης, τα περισσότερα κατασκευασμένα από ξύλο, αλλά και τα πέτρινα, όσα επιβίωσαν από τις συχνές πυρκαγιές – ακόμη και την μεγάλη πυρκαγιά του 1917- μετατράπηκαν σε γκαράζ και καφενεία που με την σειρά τους γκρεμίστηκαν για να κατασκευαστούν νέα κτήρια και διαπλατύνσεις δρόμων, ή ακολούθησαν τη μοίρα του θεάτρου ΛΕΥΚΟΥ ΠΥΡΓΟΥ που κατεδαφίστηκε αδικαιολόγητα το 1958.³

³ Τομανάς, Κώστας, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Εκδοτικές Νησίδες 1994, σ. 13.

iii. Προβλήματα που προέκυψαν και οι μέθοδοι που ακολουθήθηκαν για την επίλυσή τους

Ένα ζήτημα που προκύπτει από τον τίτλο ακόμη της εργασίας, είναι ο καθορισμός του τί ακριβώς εννοείται όταν γίνεται λόγος για Ιταλική όπερα. Ο χαρακτηρισμός της όπερας γίνεται κυρίως βάση της γλώσσας του λιμπρέτου, αλλά και από διάφορα χαρακτηριστικά στη δομή και τη θεματολογία που διαφοροποιήθηκαν από χώρα σε χώρα.

Έτσι όμως προκύπτει το εξής θέμα, τί γίνεται με τις όπερες μεγάλων συνθετών, που μπορεί να παρουσιάζουν κάποια εθνικά χαρακτηριστικά αλλά το λιμπρέτο τους δεν είναι γραμμένο στη μητρική γλώσσα του συνθέτη; Στις περιπτώσεις αυτές, θα γίνεται μια μικρή αναφορά στο έργο και τον συνθέτη, έμφαση όμως θα δίνεται μόνο στις όπερες με ιταλικό λιμπρέτο.

Επιπρόσθετο παράγοντα δυσκολίας αποτελεί το ότι οι ελληνικοί θίασοι, όταν έβγαιναν από τα όρια του ελληνικού κράτους, για να μην πληρώνουν ποσοστά στους συγγραφείς των έργων που ανέβαζαν, αλλοίωναν τους τίτλους των έργων και άλλαζαν τα ονόματα των ηρώων τους. Δεν ανέγραφαν στις εφημερίδες ούτε τον πραγματικό αριθμό των παραστάσεων που έδιναν, για να γλιτώσουν κι από αυτό δικαιώματα.⁴

Όσον αφορά τώρα τις διαφημίσεις θιάσων στις εφημερίδες, εκτός από τον αριθμό των παραστάσεων και τις ημερομηνίες, συνήθως δεν αναφέρονται ούτε τα έργα που θα ανέβουν. Ακόμη λόγω του ρευστού της κατάστασης των συμφωνιών μεταξύ των θιάσων και των ιδιοκτητών των θεάτρων, πολλές φορές δεν ξέρουμε αν τελικά όντως ανέβηκαν οι παραστάσεις αυτές ή ακόμη αν οι θίασοι που διαφημίζονται ήρθαν ποτέ στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Άλλωστε ήταν συχνό φαινόμενο παραστάσεις που προαγγέλονταν τελικά να μην πραγματοποιούνται.

Έτσι όταν χρησιμοποιούνται ως πηγές άρθρα από εφημερίδες αξιόπιστες, ως προς τις πληροφορίες τους θα θεωρούνται, οι κριτικές και οι παρουσιάσεις παραστάσεων καθώς και οι βραχυπρόθεσμες διαφημίσεις π.χ. οι αναγγελίες πρεμιέρας. Διαφημίσεις θιάσων, των οποίων η παρουσία δεν επιβεβαιώνεται από τουλάχιστον άλλη μία πηγή να μην αναφέρονται, αλλά δεν θα λαμβάνονται υπόψη στους πίνακες.

⁴ Τομανάς, Κώστας, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Εκδοτικές Νησίδες 1994, σ. 20.

Η δυσπιστία με την οποία αντιμετωπίζονται οι πηγές αυτές είναι καθόλα δικαιολογημένη αν και δεν μπορεί να γίνει κατανοητή σε κάποιον που δεν γνωρίζει των τρόπο λειτουργίας των θιάσων, των ιδιοκτητών των διαφόρων θεάτρων καθώς επίσης την καθημερινότητα και τις πολιτικές και όχι μόνο συνθήκες της εποχής.

Υπήρχαν διάφοροι λόγοι για τους οποίους θα μπορούσε να αλλάξει ο αριθμός των παραστάσεων, ή να ακυρωθεί κάποιο συμβόλαιο είτε από την μεριά του θιάσου, είτε από την μεριά του ιδιοκτήτη του θεάτρου. Παρακάτω παρατίθενται κάποια συγκεκριμένα παραδείγματα.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα ακύρωσης συμβολαίου από θίασο, αποτελεί αυτό του γαλλικού θιάσου Βωντεβίλλ που ήρθε στην πόλη της Θεσσαλονίκης στις 4 Σεπτεμβρίου του 1882. Ο θίασος θα έδινε είκοσι παραστάσεις στο θέατρο ΚΟΝΚΟΡΝΤΙΑ, που αργότερα μετονομάστηκε ΙΤΑΛΙΚΟΝ, αλλά εγκατέλειψε την πόλη μετά από λίγες μόνο παραστάσεις και έφυγε για Αλεξάνδρεια, ακυρώνοντας το συμβόλαιο με τον ισχυρισμό ότι το θέατρο ήταν ετοιμόρροπο.

Έτερο παράδειγμα ακύρωσης συμβολαίου, αυτή τη φορά από μέρους του ιδιοκτήτη θεάτρου, αποτελεί η περίπτωση του Λεωνίδα Στεφανίδη συνεταιίρου του Πλούταρχου Ιμπροχώρη στο παραλιακό καφέ σαντάν ΑΛΑΜΠΡΑ, που χρησιμοποιούταν και ως θέατρο. Το 1902 ο Στεφανίδης μετακάλεσε ένα ρουμανικό θίασο ο οποίος, σύμφωνα με τον ιμπρεσάριο που μεσολάβησε εκ μέρους του θιάσου, εκείνη την περίοδο έπαιζε με επιτυχία σε θέατρο της Κωνσταντινούπολης. Εστάλησαν ακόμη και φωτογραφίες των γυναικών του θιάσου για να διαπιστωθεί η καλλονή τους. Κατά την άφιξη όμως του θιάσου διαπιστώθηκε ότι τα στοιχεία του θιάσου δεν ήταν ακριβή. Ο Στεφανίδης έδωσε τον θίασο. Οι ηθοποιοί απαίτησαν ένα σεβαστό ποσό ως αποζημίωση, το οποίο ο Στεφανίδης, μετά από μεσολάβηση του Ρουμάνικου Προξενείου και των τούρκικων αρχών, αναγκάστηκε να καταβάλει. Αυτό το επεισόδιο οδήγησε στην αποχώρηση του συνεταιίρου του, Ιμπροχώρη ο οποίος ως αντίπραξη άνοιξε το «Θέατρο Ποικιλιών», το μετέπειτα ΣΚΑΙΤΙΝΓΚ.

Σαφώς λιγότερο τυχεροί υπήρξαν οι ηθοποιοί του θιάσου του Λαμπρούνα που ξεκίνησαν την περιοδεία τους του 1906 με μία παράσταση του Ερνάνη για την ενίσχυση των βουλγαρικών σχολείων. Η Βουλγαρική Κοινότητα της Θεσσαλονίκης έδωσε στον θίασο εκατό λίρες για να ανεβάσει την όπερα του Τζιουζέπε Βέρντι. Τα έσοδα της παράστασης θα δίνονταν για την ενίσχυση των βουλγαρικών σχολείων της πόλης. Το βράδυ της παράστασης, στα δύο κιόσκια της εισόδου του Κήπου του Λευκού Πύργου κυμάτιζαν μια τούρκικη και μια βουλγαρική σημαία. Τα όργανα της Οργάνωσης Θεσσαλονίκης του Θανάση Σουλιώτη – Νικολαΐδη το εξέλαβαν ως εθνική πρόκληση, διέκοψαν την παράσταση κι ανάγκασαν θίασο και θιασάρχη να εγκαταλείψουν άναυλα την Θεσσαλονίκη.

Νωρίτερα την ίδια χρονιά (χειμώνας 1906) ο Όμιλος Φιλόμουσων κάλεσε το Έλληνικό Μελόδραμα, με θιασάρχη και μαέστρο τον Διονύση Λαυράγκα και με εξαιρετικούς συντελεστές στην πόλη της Θεσσαλονίκης για μια σειρά παραστάσεων. Ο θιάσος φιλοξενήθηκε στο ENTEN ένα μικρό ξύλινο θέατρο στην παραλία. Παρά το κρύο και τις δύσκολες συνθήκες οι προσέλευση του κοινού –της Ελληνικής κυρίως κοινότητας- ήταν αθρόα. Το γεγονός αυτό προκάλεσε ανησυχία στις τουρκικές αρχές με αποτέλεσμα να κληθεί το μελόδραμα, από τον διευθυντή της αστυνομίας να περιορίσει τον αριθμό των παραστάσεων του στις οκτώ και έπειτα να αναχωρήσει για τον Βόλο προκειμένου να συνεχίσει την περιοδεία του⁵.

Τέλος συχνότατο είναι το φαινόμενο της διάλυσης ενός θιάσου πριν την ολοκλήρωση της περιοδείας του. Αυτό συνέβαινε κυρίως λόγω οικονομικών δυσχερειών ✕

Γενικότερο πρόβλημα, που καθιστά ακόμη πιο ελλιπή την ενημέρωσή από τις εφημερίδες της εποχής, είναι ότι οι εκδότες τους είχαν την δική τους πολιτική. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του έλληνα εκδότη Γκαρμπολά που για πολιτικούς λόγους δεν μας δίνει πληροφορίες για τους ξένους θιάσους, για το διάστημα κάποιων ετών.

«Ο *Ερμής* του Γκαρμπολά, που τον είχε πάψει τον προηγούμενο Μάρτιο(1881) η λογοκρισία, κυκλοφορεί ήδη με όνομα *Ο Φάρος της Μακεδονίας*. Η θεατρική στήλη της εφημερίδας προβάλλει ιδιαίτερα τους ελληνικούς θιάσους και γράφει πάντα τα καλύτερα λόγια για τις παραστάσεις τους. Δυστυχώς, ο Γκαρμπολάς αρνείται και να διαφημίσει από τις στήλες της εφημερίδας του τους ξένους θιάσους, λόγω της συμπεριφοράς των Μεγάλων Δυνάμεων απέναντι στην Ελλάδα. Μ' αυτό τον τρόπο μας στερεί την δυνατότητα να μάθουμε ποιοι ξένοι θιάσοι πέρασαν από την πόλη και ποια έργα έπαιξαν.»⁶

Ένα επιπλέον θέμα που προέκυψε κατά την ταυτοποίηση των συντελεστών των θιάσων και την καταγραφή των σύντομων βιογραφικών τους στοιχείων, αποτέλεσε το γεγονός ότι πολλά από τα μέλη των θιάσων έκαναν τις εμφανίσεις τους με ψευδώνυμα τα οποία μάλιστα ενίοτε άλλαζαν.

Ακόμη, πολλά από τα ξενόγλωσσα έργα που εμφανίζονται στις πηγές, και προφανώς εφόσον το θέμα της παρούσας εργασίας είναι η Ιταλική όπερα πρόκειται για μεγάλο αριθμό

⁵ Ράπτης, Μιχάλης, Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888 - 1988, Αθήνα: Λιβάνης 1989, σ. 138 και Χατζηπαποστόλου, Αντώνης, Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος, 1940 σ. 60 και Τομανάς, Κώστας, Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη, Εκδοτικές Νησίδες 1994, σ. 58

⁶ Τομανάς, Κώστας, (1994), *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Εκδοτικές Νησίδες, σ. 27

έργων, εμφανίζονται είτε με μεταφρασμένο στα ελληνικά τίτλο, είτε με παραλλαγές του. Έτσι, προκειμένου να εντοπιστεί με βεβαιότητα η ταυτότητα τους ακολουθήθηκε η εξής διαδικασία :

- Εύρεση όλων των έργων όπερας ή οπερέτας με ανάλογη θεματική ή τίτλο, βάσει των όποιων πληροφοριών έχουμε
- Εντοπισμός του συνθέτη (και λιμπρετίστα), καθώς και της ημερομηνίας πρώτης παρουσίασης του έργου
- Διασταύρωση του αν η ημερομηνία σύνθεσης και πρώτης παρουσίασης επιτρέπει την εκτέλεση του έργου, την χρονολογία που δίνεται στις πηγές.
- Όταν παρόλα αυτά δεν είναι δυνατός ο εντοπισμός του έργου ή ανταποκρίνεται σε περισσότερα από ένα ευρήματα, αναγράφεται με αστερίσκο στο τέλος του πίνακα.

Ακόμη, πολλές μετονομασίες έργων γίνονταν για πολιτικούς ή άλλους λόγους, που σε κάποιον που δεν γνωρίζει το ιστορικό πλαίσιο, μπορεί να φανούν ακατανόητες. Μία ενδεικτική περίπτωση αποτελεί η γαλλική όπερα «Φαβορίτα» (La Favorita) του Γκαετάνο Ντονιτζίτι (Gaetano Donizetti), που αφορά την ζωή μιας νέας γυναίκας στο χαρέμι⁷. Η ιδιαίτερα αγαπητή, αυτή όπερα μετονομάστηκε σε «Ελεονώρα» και μ' αυτό τον τίτλο παιζόταν πια στα τουρκοκρατούμενα μέρη, έπειτα από απαίτηση των γυναικών του χαρεμιού του Χαμίτ, που θεωρούσαν ότι τις έθιγε η λέξη Φαβορίτ (ευνοούμενη)⁸.

Σε οποιοδήποτε σημείο της εργασίας, συναντώνται τέτοιες περιπτώσεις, θα αναφέρεται η μετονομασία και ο λόγος που έγινε, αν είναι γνωστός, ή στην περίπτωση που δεν υπάρχει βεβαιότητα για την ταυτότητα κάποιου έργου, θα γράφονται όλες οι περιπτώσεις και η πιο πιθανή κατά την συγγραφέα.

⁷ it.wikipedia.org/wiki/La_Favorita, www.metoperafamily.org/operanews/review/review.aspx?id=2506

⁸ Τομανάς, Κώστας, (1994), *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Εκδοτικές Νησίδες, σ. 57

1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

1.1. Ιστορικό πλαίσιο: «η Θεσσαλονίκη της Τουρκοκρατίας, της απελευθέρωσης και του Α παγκοσμίου πολέμου»

1.1.1. Σύντομα ιστορικά

Η Θεσσαλονίκη κατά τα Βυζαντινά χρόνια και μέχρι την άλωσή της από τους Οθωμανούς στις 29 Μαρτίου του 1430 είχε αλλάξει πολλές φορές επικυριαρχία. Σύμφωνα με τον Ι. Χασιώτη ενώ η Μακεδονία, η Θεσσαλία, η Θράκη και γενικότερα η ελληνική χερσόνησος μοιραζόταν διαδοχικά ανάμεσα στους Βυζαντινούς (της Κωνσταντινούπολης ή του δεσποτάτου της Ηπείρου), σε Φράγκους, Σέρβους, Βενετούς και Τούρκους (για να μην αναφέρουμε και άλλους, εφήμερους δυνάστες), στην πόλη της Θεσσαλονίκης, από τα τέλη κιάλας του 14^{ου} αιώνα, είχε επικρατήσει μία και ενιαία –και για πολύ χρόνο αναμφισβήτητη- κυριαρχία. Η Θεσσαλονίκη λοιπόν ενσωματώθηκε σε μία ευρύτατη διοικητικό-στρατιωτική ενότητα, το «εγιαλέτι» της Ρούμελης (με έδρα την Αδριανούπολη), που περιλάμβανε τεράστιες εκτάσεις. Αυτό βοήθησε στη σταδιακή οικονομική σύνδεση της Θεσσαλονίκης με ευρύτερους χώρους (βαλκανική χερσόνησος, ΝΑ και κεντρική Ευρώπη, ανατολική και κεντρική Μεσόγειος κτλ.). Έτσι λοιπόν μέσα σε σχετικά σύντομο διάστημα (από τις αρχές κιάλας του 16^{ου} αιώνα), η Θεσσαλονίκη άρχισε να παρουσιάζει τα πρώτα δείγματα της ανάπτυξης.⁹

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, η Θεσσαλονίκη παρά το μέγεθος, τον πληθυσμό της, και τα πολύ-πολιτισμικά στοιχεία που συγκεντρώνει, δεν παύει να είναι μια πόλη της Οθωμανικής Τουρκίας και η εικόνα που παρουσιάζει στα 1875 –σύμφωνα με τις αφηγήσεις του γερμανού πολιτικού Κάρλ Μπράουν- είναι η εξής :οι δημόσιοι απαγχονισμοί, η χολέρα και οι πυρκαγιές που «Ποτέ δεν ξέρει κανείς αν η φωτιά θα περιοριστεί σ' ένα σπίτι ή αν θα μεταβάλει σε στάχτη μια ολόκληρη συνοικία της πόλης ή και ακόμα ολόκληρη την πόλη είναι καθημερινά φαινόμενα. Οι δημόσιοι απαγχονισμοί, για τους ραγιάδες (μη μουσουλμάνους υπηκόους της Οθωμανικής αυτοκρατορίας), και οι αποκεφαλισμοί για τους μουσουλμάνους, αποτελούσαν την τυπική ποινή. Η χολέρα οφειλόταν μεταξύ άλλων στην έλλειψη συστήματος αποχέτευσης, στην βρωμιά των δρόμων, την φτώχεια των κατοίκων και στην έλλειψη νοσοκομείων. Όσον αφορά τις πυρκαγιές σε μεγάλο βαθμό ευθύνεται η αρχιτεκτονική κατασκευή των σπιτιών τα οποία είναι

⁹ Χασιώτης, Ι., (1985), *Θεσσαλονίκη 2300 χρόνια*, Δήμος Θεσσαλονίκης. σ. 91-92

πολύ σπάνια χτισμένα κατά τρόπο συμπαγή και σαν κύριο υλικό κατασκευής τους είχαν το ξύλο.¹⁰

Ακολουθεί, μία σύντομη αναφορά των κυριότερων γεγονότων ανά έτος, από το 1875 έως και το 1919. Αναφέρονται επιγραμματικά και γενικές πληροφορίες για την θεατρική κίνηση στην πόλη της Θεσσαλονίκης, όταν υπάρχουν.

1875 Γίνεται η οδός Αγίου Δημητρίου και το Παιδαγωγείο Θεσσ/νίκης Εκδίδεται το πρώτο φύλλο της εφημερίδας ΕΡΜΗΣ του Σοφοκλή Γκαρμπολά, την οποία διαδέχεται ο ΦΑΡΟΣ των γιών του Αλέκου και Νίκου.

1876 Σεισμός. Ιδρύεται η Φιλόπτωχος Αδελφότης Κυριών Θεσσ/νίκης.» Στις 7 Μαΐου, γίνεται η δολοφονία των προξένων Μουλέν της Γαλλίας και Αββοτ της Γερμανίας από μανιασμένο Τούρκικο όχλο.

1877-1878 Ο Τούρκικος όχλος είναι φανατισμένος από την κατάληψη Βοσνίας και Ερζεγοβίνης από την Αυστροουγγαρία. Άλλωστε, μετά την ήττα της Τουρκίας στον Ρωσοτουρκικό πόλεμο, η Θεσσαλονίκη γέμισε από αποχωρούντα στρατεύματα και πρόσφυγες. Κανένας θίασος δεν διακινδύνευε τουρνέ σε μια πόλη επικίνδυνη και για την ζωή την ηθοποιών.

1879-1880 Οι κάτοικοι ανέρχονται σε 90.000....Ιδρύεται η Γαλλική σχολή Δε Λα Σάλ

Η σιδηροδρομική γραμμή που έφτανε μέχρι τα Σκόπια επεκτείνεται μέχρι το Βελιγράδι και διευκολύνει την επικοινωνία της Θεσσαλονίκης με την Δυτική Ευρώπη.

1881 Οι έλληνες της Θεσσαλονίκης, γεμάτοι χαρά για την παραχώρηση της Θεσσαλίας και τμήματος της Ηπείρου στην Ελλάδα, γεμίζουν κάθε βράδυ τα θέατρα.

1882 Ο Ερμής του Γκαρμπολά, που τον είχε πάρει τον προηγούμενο Μάρτιο(1881) η λογοκρισία, κυκλοφορεί ήδη με όνομα *Ο Φάρος της Μακεδονίας*.

1884 Ιδρύεται η Αλιάνς Ισραελίτ.

1887 Η Βουλγαρία προσαρτά την Ανατολική Ρωμυλία κι αρχίζει να έχει φανερά βλέψεις στη Μακεδονία. Γι' αυτό, οι ελληνικοί θίασοι, που πήγαιναν μέχρι τότε και έδιναν παραστάσεις στις πολυάνθρωπες και ευημερούσες ελληνικές κοινότητες της Βουλγαρίας, παύουν να πηγαίνουν στις

¹⁰ Ενεπεκίδης, Κ. Πολυχρόνης, (1988), *Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια 1875-1912*, Αφοί Κυριακίδη, σ. 21

Βουλγαρικές πόλεις. Κάποιοι θίασοι ακυρώνουν «συμβόλαια με θέατρα της Σόφιας και άλλων πόλεων και έρχονται στην πόλη της Θεσσαλονίκης.

1888 Στις 8 Μαΐου εγκαινιάζεται η σιδηροδρομική συγκοινωνία της πόλης μας με την Βιέννη. Στον Φάρο της ημέρας εκείνης διαβάζουμε το ακόλουθο σχόλιο του Σοφοκλή Γκαρμπολά:

«Από ‘δώ και πέρα οι εμπορικές και πολιτιστικές σχέσεις με την Ευρώπη γίνονται πιο στενές. Τώρα οι ευρωπαϊκοί θίασοι δεν ταλαιπωρούνται όπως πρώτα για να έρθουν στη Θεσσαλονίκη. Οι θιασάρχες επιβιβάζουν τους ηθοποιούς στο τραίνο, φορτώνουν τα σκηνικά και σε λίγες ώρες φτάνουν στον προορισμό τους.»

1890 Στις 4 Σεπτεμβρίου εξεράγει η μεγάλη πυρκαγιά που κατέστρεψε το κεντρικότερο μέρος της Θεσσ/νίκης, περίπου 2.000 σπίτια, τη μητρόπολη μαζί με το πολύτιμο αρχείο της. Ιδρύεται το Χαρίσειο γηροκομείο, η πόλη ηλεκτροδοτείται και ο Λευκός Πύργος ονομάζεται απισήμως μ’ αυτό το όνομα.

Η μεγάλη πυρκαγιά της 22ας Αυγούστου καταστρέφει και το ΓΑΛΛΙΚΟΝ θέατρον. Για να αναπληρώσουν την απώλεια έστησαν στην προκουμαία το θέατρον ΟΝΤΕΟΝ ή ΙΤΑΛΛΙΚΟΝ ΠΟΛΥΘΕΑΜΑ.

1893 Τις πρώτες μέρες του χρόνου εγκαινιάζεται η σιδηροδρομική γραμμή Θεσσαλονίκης-Μοναστηρίου.

1894 Κυκλοφορεί το πρώτο ιπήλατο τραμ και την πόλη μαστίζει η χολέρα.

1895 Η Θεσσ/νίκη συνδέεται με την Κωνσταντινούπολη. Κάτοικοι 12.000. Ιδρύεται το βρεφοκομείο Άγιος Στυλιανός και κυκλοφορεί μία μόνο Τούρκικη εφημερίδα.

1896 Γίνεται η σιδηροδρομική σύνδεση με την Αλεξανδρούπολη και στις 24 Μαρτίου φοβερή πυρκαγιά καταστρέφει μέγα μέρος.

Στις 5 Απριλίου διακόπτονται οι διπλωματικές σχέσεις Ελλάδας και Τουρκίας κι αρχίζει ο άτυχος για εμάς ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897. Απαγορεύεται η έκδοση του Φάρου της Μακεδονίας, που θα ξαναβγεί την επόμενη χρονιά με το όνομα Φάρος της Θεσσαλονίκης. Στην πόλη μας ξεσπούν ταραχές και κλείνουν τα σχολεία. Εξυπακούεται ότι δεν εμφανίζεται στην πόλη Ελληνικός θίασος

1898 Υπογράφεται η συνθήκη ειρήνης μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας και η ζωή στην πόλη αρχίζει να ξαναβρήσκει τον φυσιολογικό ρυθμό της.

1899 Ιδρύεται ο όμιλος Φιλομούσων, που διοργανώνει τακτικά θεατρικές παραστάσεις σε σπίτια και καφενεία.

1900 Κυκλοφορούν εφημερίδες : 4 Ελληνικές, 3 Γαλλικές, 5 Εβραϊκές 4 Τούρκικες.

1902 Στις 17 Ιουλίου έγινε στην πόλη μας μεγάλος σεισμός.

1903 Στις 15 Απριλίου η αναρχοσοσιαλιστική φοιτητική βουλγάρικη ομάδα Πλήρωμα, για να τραβήξει την προσοχή της ευρωπαϊκής κοινής γνώμης στη Μακεδονία, που εξακολουθεί να είναι υπόδουλη στους Τούρκους, οργανώνει σειρά τρομοκρατικών ενεργειών, που παραλύουν τη ζωή στην πόλη μας. Τελικά η χαμιτική αστυνομία εξοντώνει τους τρομοκράτες και μια διακοσαριά αθώους Βούλγαρους.

Ανατινάζονται το Αερίοφως, το Τούρκικο Ταχυδρομείο, η Οθωμανική Τράπεζα, πολλά καφενεία και άλλα δημόσια κτήρια. Εκδίδεται Η Αλήθεια.

1904 Μακεδονικός Αγών

1905 Καθώς ο Μακεδονικός Αγώνας βρίσκεται στο αποκορύφωμά του, πυκνώνουν οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις των ελληνικών σωματείων της πόλης και οι επισκέψεις των Αθηναϊκών θιάσων.

1907 Εγκαινιάζονται το νοσοκομείο Χίρς, το σημερινό Ιπποκράτειο, και τα ηλεκτροκίνητα τραμ.

1908 Στις 11 Ιουλίου κηρύσσεται η επανάσταση των Νεότουρκων. Όλοι οι κάτοικοι της Οθωμανικής αυτοκρατορίας θεωρείται πια πως είναι ισότιμοι τούρκοι πολίτες και όλες οι εθνότητες συμφιλιώνονται.

Στις 24-26 Ιουλίου ανακηρύσσεται το Τουρκικό Σύνταγμα (Χουριέτ). Ο Αβδούλ Χαμίτ φυλακίζεται στη βίλλα Αλλατίνη. Ιδρύεται η Κεντρική Αστική Σχολή.

1912 Στις 5 Οκτωβρίου ο ηγεμόνας του Μαυροβουνίου Νικήτας κηρύσσει τον πόλεμο στην Τουρκία. Τον ακολουθούν οι σύμμαχοί του Βουλγαρία, Σερβία και Ελλάδα. Τα ελληνικά στρατεύματα, κατόπιν εντολής του Βενιζέλου, προχωρούν προς την Θεσσαλονίκη και την καταλαμβάνουν στις 26 Οκτωβρίου .

Στη Θεσσαλονίκη συνυπάρχουν έλληνες και βούλγαροι στρατιώτες, τύποις σύμμαχοι αλλά ουσιαστικά εχθροί, καθώς και οι δύο εποφθαλμιούν την πόλη, και μεταξύ τους δημιουργούνται συνεχώς προστριβές. Τις νύχτες, ομάδες μεθυσμένων γυρνούν στην πόλη και δημιουργούν προβλήματα, παρά τις προσπάθειες των κρητικών χωροφυλάκων να επιβάλουν την τάξη.

Όσο αφορά την φυσιογνωμία της πόλης την περίοδο του Α Παγκοσμίου πολέμου, προκύπτει ότι η περίοδος 1915-1919 είναι μια μεταβατική φάση, από τις πιο έντονες της νεότερης ιστορίας της. Η πολιτική και πολιτειακή ρευστότητα που συνδέεται με τον σχηματισμό της Προσωρινής Κυβέρνησης της Θεσσαλονίκης, η εγκατάσταση της συμμαχικής στρατιάς, η αδιάκοπη έλευση

πληθυσμών (προσφύγων, στρατιωτικών, δημοσίων υπαλλήλων), η πυρκαγιά του 1917 και η ανοικοδόμηση της πόλης συνθέτουν το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο που ανατρέπει τα δεδομένα και δυσχεραίνει τον σχηματισμό μιας καθαρής εικόνας, και μάλιστα στα στενά χρονικά περιθώρια του Μεγάλου Πολέμου.¹¹

¹¹ Καραδήμου-Γερολύμπου Αλεξάνδρα – Χεκίμογλου Ευάγγελος, (2002), Η Θεσσαλονίκη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου 1915-1919, *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Τεύχος Έβδομο (Μάρτιος 2002), σ.176

1.1.2. Δημογραφικά , εθνολογική και κοινωνική σύσταση του πληθυσμού

Όσον αφορά, την σύνθεση του πληθυσμού και την δημογραφική εξέλιξη της πόλης, πρέπει να σημειωθεί πως από την άλωση της Θεσσαλονίκης από τους Οθωμανούς μέχρι και κάποια χρόνια μετά την απελευθέρωση και την σύνδεση με την Ελλάδα, δεν έχει γίνει συστηματική καταγραφή του πληθυσμού της από κάποια αξιόπιστη αρχή. Οι πηγές προέρχονται από μαρτυρίες περιηγητών, ξένων αξιωματούχων, δημοσιογράφων ξένων κυρίως πρακτορείων. Μέσα από την σύγκριση των πηγών αυτών εξάγεται το συμπέρασμα πως οι περισσότερες από αυτές τις καταγραφές έχουν την τάση να υπερβάλουν στους αριθμούς φυλετικών ομάδων, από τις οποίες προέρχονται ή προς τις οποίες πρόσκυνται φιλικά .

Ωστόσο υπάρχουν κάποια στοιχεία που συμφωνούν οι ποικίλες αυτές πηγές στο πλήθος τους, και αυτά θα ληφθούν υπόψη στην σύντομη αυτή εισαγωγή.

Μία γενική ιδέα της εικόνας που παρουσίαζε η πόλη ως προς τις φυλές που την κατοικούσαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα δίνεται από την περιγραφή της Mary Adelaide Walker:

«Ο πληθυσμός της Θεσσαλονίκης, που είναι ένα μωσαϊκό από εθνότητες και γλώσσες όπως και στις περισσότερες ανατολίτικες πόλεις, αποτελείται κυρίως από Τούρκους, Εβραίους και Έλληνες καθώς και πολλούς άλλους από τις γειτονικές χώρες: Αλβανούς, Βούλγαρους, Βλάχους, Ιόνιους, βουνίσσιους από της Πίνδο και νησιώτες από το διπλανό αρχιπέλαγος, μερικούς Ευρωπαίους (και η ονομασία αυτή αναφέρεται στις αγγλικές, γαλλικές, γερμανικές και άλλες «φράγκικες» κοινότητες) κι έναν σεβαστό αριθμό από τσιγγάνους ή γύφτους, που δεν είναι νομάδες αλλά έχουν εγκατασταθεί στην συνοικία της πόλης που ορίστηκε γι' αυτούς...»

Από τις φυλετικές ομάδες που κατοικούσαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης πιο πολυπληθείς εμφανίζονται οι Εβραίοι. Οι Εβραίοι της Θεσσαλονίκης, στη συντριπτική τους πλειοψηφία είναι από την Ισπανία (sefaradim) και μαζί με τους ελάχιστους άλλους από την Γερμανία και την Πολωνία (eskenazim) μιλούσαν ladino¹²

¹² Μουτσόπουλος, Νικόλαος, *Θεσσαλονίκη 1900-1917*, Θεσσαλονίκη 1981: Μ. Μόλχο , σ. 15

1.1.3. Θεατρική κίνηση

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, από την κατάληψη της Θεσσαλονίκης από τους Τούρκους στις 29 Μαρτίου του 1430 ως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, δεν μπορεί να γίνει λόγος για θεατρική κίνηση στην πόλη. Τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα με την σιδηροδρομική σύνδεση της πόλης με την Ευρώπη και την ανάπτυξη των θαλάσσιων συγκοινωνιών αρχίζει η έντονη ανάπτυξη της βιομηχανίας. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται η νέα αστική τάξη του τόπου, που διψά να δει την Θεσσαλονίκη να μετατρέπεται από πολυεθνική τουρκόπολη σε κοσμοπολίτικο ευρωπαϊκό κέντρο. Σαν έκφραση αυτής της τάσης εξευρωπαϊσμού στην περιοχή της παραλίας¹³ χτίζονται μεγάλα ξενοδοχεία, κέντρα διασκέδασης στα βιεννέζικα πρότυπα, θέατρα και στην περιοχή έξω από τα ανατολικά τείχη οικοδομούν βίλλες πλούσιοι Έλληνες, Τούρκοι, Εβραίοι και δυτικοευρωπαίοι του Φραγκομαχαλά .

Σιγά -σιγά ξένοι μουσικοί θίασοι από την Βιέννη και την Ιταλία αρχίζουν να κάνουν στάσεις και στην Θεσσαλονίκη όταν περιοδεύουν προς τις μεγάλες πιάτσες της εποχής Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Αλεξάνδρεια, Βουκουρέστι κ. α. Παράλληλα δημιουργούνται διάφοροι ντόπιοι ερασιτεχνικοί όμιλοι που ανεβάζουν κυρίως έργα πρόζας, αλλά και ελληνικοί και ξένοι θίασοι πρόζας που έπαιζαν αρχικά με κοινό τους ξένους του Φραγκομαχαλά, τους πλούσιους Εβραίους και την αστική κυρίως τάξη της ελληνικής κοινότητας. Το κοινό με τον καιρό μεγάλωσε και η Θεσσαλονίκη έγινε θεατρικό στέκι.

Ακόμη, την ίδια περίοδο η ελληνική κυβέρνηση, για ν' ανεβάσει το καλλιτεχνικό επίπεδο του αθηναϊκού λαού, χρηματοδοτούσε ξένους θιάσους, κυρίως μελοδράματος, οι οποίοι νοίκιαζαν τις λιγοστές ακόμα θεατρικές αίθουσες, με αποτέλεσμα οι ελληνικοί θίασοι που δεν έβρισκαν θεατρική στέγη να κάνουν μακροχρόνιες περιοδείες στις πόλεις του εξωτερικού, που έχουν ακμάζουσες ελληνικές παροικίες.¹⁴ Οι εν λόγω περιοδείες, μόλις τελείωναν επαναλαμβάνονταν σχεδόν αμέσως και η Θεσσαλονίκη ήταν μια από τις πόλεις που επισκέπτονταν όταν το επέτρεπαν οι πολιτικές συνθήκες.

Επομένως η Θεσσαλονίκη, την περίοδο πριν από την απελευθέρωση, αποτελούσε απαραίτητο σταθμό όλων των θιάσων που περιόδευαν από και προς τα Βαλκάνια και την

¹³ Κατά την προηγούμενη ανοικοδόμηση της πόλης, προτιμήθηκε η περιοχή που σήμερα ονομάζεται Άνω Πόλη η οποία περιβαλλόταν από τα βυζαντινά τείχη της πόλης. Οι περιοχές που βρίσκονταν κοντά στην παραλία δεν είχαν ανοικοδομηθεί ξανά μέχρι τότε.

¹⁴ Τομανάς, Κώστας, (1994), Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη, Εκδοτικές Νησίδες, σ. :19

Κωνσταντινούπολη τόσο γιατί το κοινό της πόλης αγαπούσε το θέατρο, όσο και για τις μεγάλες εισπράξεις που έκαναν.

Η κατάσταση άλλαξε στα πρώτα χρόνια της απελευθέρωσης. Το κοινό κουμπώθηκε πιθανώς είτε λόγω της τιμής των εισιτηρίων τα οποία έγιναν ακρίβυαν πολύ είτε λόγω της κριτικής των δημοσιογράφων που ήταν αυστηρότατη και παρουσίαζαν ελάχιστες παραστάσεις σαν άξιες παρακολούθησης.

Μάλιστα, σύμφωνα με τις πηγές φαίνεται ότι οι θίασοι ήταν πολύ προσεκτικοί σε ότι αφορά τους συντελεστές γιατί το κοινό απέκτησε γρήγορα μουσική παιδεία ώστε να ξεχωρίζει και να περιφρονεί τα μπουλούκια.¹⁵

Εκτός από την όπερα, υπήρχαν και άλλα θεάματα διαθέσιμα για το κοινό. Μέχρι τώρα έχουν ήδη αναφερθεί τα έργα πρόζας, αυτά μπορούσαν να είναι σοβαρά δραματικά έργα και κωμωδίες. Ακόμη λόγω της πολυεθνικότητας που παρουσίαζε τόσο η πόλη, όσο και η ευρύτερη γεωγραφική περιοχή, έργα πρόζας παρουσιάζονταν όχι μόνο στην Τουρκική και στην Ελληνική γλώσσα αλλά και στην Γαλλική και Ιταλική.

Ένα είδος που κυριάρχησε στις ελληνικές σκηνές τα έτη 1889-1896 ήταν το κωμειδύλλιο, έργα με θεματική από την ελληνική επαρχία, με κεντρικούς χαρακτήρες άλλοτε απλούς και άλλοτε απλοϊκούς. Πολλές φορές ήταν γραμμένα σε δεκαπεντασύλλαβο και η μουσική τους επένδυση γινόταν είτε από γνωστές μελωδίες από διάφορες οπερέτες της εποχής διασκευασμένες, είτε είχαν λίγα τραγούδια με δημοτικοφανή μελωδία. Από τα πιο γνωστά κωμειδύλια είναι η *τύχη της Μαρούλας* του Δημήτρη Κορομηλά (1889), άλλα δραματικά ειδύλλια είναι ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* και πάλι του Δημήτρη Κορομηλά (1892) και η *Γκόλφω* του Περεσιάδη (1894). Πιθανώς λόγω της θεματικής επανάληψης που παρουσίαζαν μεταξύ τους τα έργα αυτού του είδους δεν άργησαν να χάσουν την συμπάθεια του κοινού κι έτσι σε διάστημα λιγότερο από μία δεκαετία, παρέδωσαν την σκυτάλη στην επιθεώρηση.

Η επιθεώρηση είναι θεατρικό είδος που συνδυάζει σύντομα μέρη πρόζας –εν είδη σκέτς- με μουσικά διαλύματα. Τα μικρά αυτά σκέτς αντλούν συνήθως την θεματολογία τους από την κοινωνική και πολιτική επικαιρότητα, την οποία και σατιρίζουν. Τα τραγούδια που παρεμβάλλονται δανείζονται κι αυτά τις μουσικές τους από διάσημες οπερέτες της εποχής, ή γράφονται στα πρότυπα των ξένων χορών που είναι της μόδας, καν-καν κ.α..

¹⁵ Σταμπούλης, Ν. Γεώργιος, *Η ζωή των Θεσσαλονικέων πριν και μετά το 1912*, Θεσσαλονίκη, 1984: Διόσκουροι, σ.:250, 251, 254

Στην προσπάθεια καταγραφής της μουσικο- θεατρικής ζωής της Θεσσαλονίκης τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, δεν μπορούσε να μη γίνει αντιληπτό ότι οι περισσότερες παραστάσεις που δόθηκαν από λυρικούς θιάσους ήταν παραστάσεις οπερέτας. Οι οπερέτες είναι μονόπρακτες εύθυμες όπερες που υπήρχαν στο Παρίσι από το 1854, του Ερβέ (Hervé) με την ονομασία folies concertantes και από το 1855, του Ζακ Όφενμπαχ (J. Offenbach), ως bouffes parisiens (musiquettes, opérettes), ένα «genre primitive et gai»(είδος πρωτόγονο και εύθυμο). Οι πολύπρακτες εύθυμες όπερες, οι σημερινές οπερέττες, τότε ονομάζονταν operas bouffes. Χαρακτηριστικό τους είναι τα μουσικά εύκολα, συχνά επίκαιρα τραγούδια, οι χοροί της μόδας (cancan,βαλς, galopp,πόλκα) και τα εμβατήρια, η δε χρήση χορών είναι επηρεασμένη από το παρισινό variété . Η οπερέττα έπρεπε να κορυφώνεται με τον τελικό χορό ως την έκσταση: έτσι μια κοινωνία προσανατολισμένη στον υλισμό και την οικονομία, ξεγελούσε την ανησυχία και την μονοτονία της. Παντού μιμούνταν την παρισινή ζωή και την παρισινή οπερέττα. Ο Όφενμπαχ καθορίζει το χαρακτήρα: Ο Ορφέας στον Άδη (1858) και η Ωραία Ελένη (1864) παρωδούν τα μεγάλα αρχαία θέματα όπερας ενώ η Παριζιάνικη Ζωή (1866) το κενό πάθος και τη ηθική της εποχής.Περνώντας το κατώφλι του 20^{ου} αιώνα και μέσα από δύο παγκοσμίους πολέμους, οι οπερέττες του 19^{ου} αι. δεν έπαψαν ποτέ να διατηρούν το κοινό τους έως σήμερα.¹⁶

¹⁶ Michels, Ulrich, (1985) μετάφραση (1995), *Άτλας της Μουσικής*, τόμος 2, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, σελ. : 449

1.2. Η ιταλική όπερα στην Ευρώπη: Η ιστορική της εξέλιξη και η κατάστασή της την δεδομένη χρονική στιγμή

Ο όρος όπερα προέρχεται από την ιταλική λέξη *opera* – είναι ο πληθυντικός του λατινικού *opus*, που σημαίνει έργο-και αποτελεί σύντμηση του *opera in musica*. Είναι ο γενικός όρος, που χρησιμοποιείται για τα μελοδραματικά έργα, στα οποία οι τραγουδιστές που συμμετέχουν, υποδύονται κυρίως τραγουδιστά τους ρόλους τους και που καθιερώθηκε από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Η όπερα αποτελεί μια ενότητα μουσικής, δράματος και θεάματος. Τα στοιχεία αυτά συνδυάστηκαν με ποικίλους τρόπους στις διάφορες χώρες και ιστορικές περιόδους, με την μουσική να παίζει συνήθως κυρίαρχο ρόλο.

Το μελοδραματικό αυτό είδος δημιουργήθηκε περί τα τέλη του 16^{ου} αιώνα στη Φλωρεντία από ένα κύκλο μουσικών, ποιητών και άλλων διανοούμενων, που ονομαζόταν *Camerata Fiorentina* (Φλωρεντιανή καμεράτα) και που είχε ως στόχο την αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας μέσω μιας μελοποιημένης δραματικής ποίησης.

Τον 18^ο αιώνα, που αναπτύσσεται σαν μουσικό ρεύμα ο Κλασικισμός, λαμβάνει χώρα στην Ιταλία μία μεταρρυθμιστική κίνηση όσον αφορά στα λιμπρέτα, που προκύπτει ως αντίδραση στην τυποποίηση του κειμένου και της δομής της όπερας. Η μεταρρύθμιση αυτή ξεκινά με τον λιμπρετίστα *Apostolo Zeno* (Απόστολο Τσένο) και ολοκληρώνεται με τον *Pietro Metastasio* (Πιέτρο Μεταστάζιο).

Ο Τσένο βλέποντας την υπερβολή και την σύγχυση που επικρατούσε στο λιμπρέτο του 17^{ου} αιώνα, προσπάθησε να δώσει περισσότερη συνοχή στο δράμα, απαλείφοντας την σύγχρονη παρουσία τραγικών – ηρωικών και κωμικών στοιχείων. Εξισορρόπησε τις σχέσεις πρωταγωνιστικών και δευτερευόντων ρόλων και διάρθρωσε με τέτοιο τρόπο την δομή του λιμπρέτου σε πράξεις και σκηνές, ώστε η μουσική να βρίσκεται σε πλήρη τάξη με εναλλασσόμενα *recitativi* (όπου οι λέξεις καθοδηγούν τη μουσική) και *arie* (όπου η μουσική καθοδηγεί τις λέξεις).¹⁷

Μέσα από αυτούς τους διαχωρισμούς, προκύπτει η δημιουργία δύο ειδών ιταλικής όπερας, την *opera seria* (δηλαδή την σοβαρή όπερα) και την *opera buffa* (την κωμική όπερα). Στην *opera seria* του 18^{ου} αιώνα επικρατεί η τάξη και η εξιδανίκευση: στην υπόθεση, οι ήρωες,

¹⁷ Ρεντζεπέρι – Τσώνου, Άννα-Μαρία, (2006), *Πανεπιστημιακές παραδόσεις ειδικά θέματα Ιστορίας της Μουσικής II: Ιστορία της Όπερας*, Θεσσαλονίκη, σελ. :2, 9, 13

που εκφράζουν χαρακτηριστικούς τύπους ανθρώπων από τις διάφορες κοινωνικές τάξεις, βρίσκονται σε ιδανικές σχέσεις μεταξύ τους· στα προβλήματα δράσης δίνεται πάντα η τελική λύση· η γλώσσα είναι αγνή και στρωτή· η μουσική βρίσκεται σε πλήρη τάξη με καθορισμένα σε αριθμό recitativi και άριες σε κάθε πράξη ή σκηνή· οι άριες διαμορφώνονται σε συγκεκριμένους τύπους, που ο καθένας έχει τα δικά του χαρακτηριστικά.

Από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα αναπτύσσεται και η κωμική όπερα. Η κωμική όπερα απέκτησε αυτοτέλεια και αναπτύχθηκε ανεξάρτητα σε κάθε χώρα με βάση τα εθνικά χαρακτηριστικά. Τα κείμενά τους είναι γραμμένα στην γλώσσα της κάθε χώρας. Όλες παρουσιάζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά: 1) η δομή τους είναι πιο απλή και ελεύθερη, 2) στην υπόθεση οι ήρωες ανήκουν συχνά στην μικροαστική τάξη, αντί να είναι βασιλείς ή θεοί, 3) η μουσική τους έχει ένα απλό στυλ με εθνικά ιδιώματα και σε όλες εκτός από την ιταλική όπερα buffa, χρησιμοποιούνται ομιλούντες διάλογοι, 4) πρωτεύοντα ρόλο παίζει το ensemble (ντουέτο, τρίο, κουαρτέτο και άλλα), όπου τα διάφορα πρόσωπα τραγουδούν ταυτόχρονα το δικό τους ρόλο, και 5) οι παραστάσεις δίνονται σε μικρά λαϊκά θέατρα αντί των μεγάλων θεάτρων της όπερας της αριστοκρατίας. Η κωμική όπερα σταδιακά εξελίχθηκε και έφτασε όχι μόνο να σταθεί πλάι στις πιο επίδοξες μορφές του μουσικού δράματος, αλλά και να επηρεάσει την ουσία τους.¹⁸

Ο 19^{ος} αιώνας θεωρείται στην ιστορία της μουσικής ως ο αιώνας του Ρομαντισμού. Ο Ρομαντισμός εμφανίζεται ως αδιάρρηκτη συνέχεια της μουσικής γλώσσας και των μορφών του Κλασικισμού σε τέτοιο βαθμό, ώστε σε πολλά σημεία να αιτιολογείται η ενιαία θεώρηση των δύο εποχών. Παρ' όλα αυτά εισάγεται στην μουσική ένα νέο ποιητικό και μεταφυσικό στοιχείο, που μεταβάλλει την ισορροπία μεταξύ ιδέας και φαινομένου, νόησης και συναισθήματος: η εγωκεντρική έκφραση ο υποκειμενισμός και το συναίσθημα κυριαρχούν, ενώ μια δυναμική αρχή, που συσχετίζεται με το θετικιστικό πνεύμα του 19^{ου} αιώνα, οδηγεί στην ανάπτυξη όλων των μέσων: δομές, μορφές, τεχνικές εκτέλεσης, ήχος (όργανα, ορχήστρα).¹⁹

Όσον αφορά την εξέλιξη της ιταλικής όπερας, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε κάποια χαρακτηριστικά που σε μεγάλο βαθμό οφείλονται σε γεωγραφικές και ιστορικές συνθήκες. Έτσι η Αναγέννηση αναπτύχθηκε στην Ιταλία αλλά το γοτθικό ύφος, επειδή ξεκίνησε από αλλού σχεδόν

¹⁸ Ρεντζεπέρη – Τσώνου, Άννα-Μαρία, (2006), *Πανεπιστημιακές παραδόσεις ειδικά θέματα Ιστορίας της Μουσικής II: Ιστορία της Όπερας*, Θεσσαλονίκη, σελ.: 14,15

¹⁹ Michels, Ulrich, (1985) μετάφραση (1995), *Άτλας της Μουσικής*, τόμος 2, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, σελ. : 434, 435

δεν την άγγιξε. Όπως δεν την άγγιξε η γοτθική αναβίωση κατά τον 19^ο αιώνα. Φυσικά, όμως, η ιταλική όπερα του 19^{ου} αι. παρουσιάζει ορισμένα ρομαντικά χαρακτηριστικά, όπως το εθνικό συναίσθημα και την ατμοσφαιρική απόδοση της φύσης.²⁰

Μπορεί η ιταλική όπερα, με την υψηλή τραγουδιστική της τέχνη, στα τέλη του 18^{ου} αιώνα να έχασε την πρωτοκαθεδρία από τις γαλλικές opera comique και grand opera, χάρη όμως στον Ροσσίνι απέκτησε στις αρχές του 19^{ου} αι. νέα λάμψη και αίγλη, ιδιαίτερα η opera buffa.

Ο Ροσσίνι έγραψε εκτός από λίγη οργανική μουσική 39 όπερες μεταξύ αυτών τις *Ιταλίδα στο Αλγέρι* (Βενετία 1813), *Ο Κουρέας της Σεβίλλης* (Ρώμη 1816), *Οθέλος* (Νάπολη 1816) βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Γουίλιαμ Σαίξπηρ, *Σεμίραμις* και την τελευταία όπερά του *Γουλιέλμος Τέλλος* (Παρίσι 1829) που βασίζεται σε ένα μεγάλο δραματικό έργο του Σίλερ (Schiller). Το αριστούργημά του ο *Κουρέας της Σεβίλλης* θεωρείται ίσως η πιο πολυπαιγμένη όπερα του 19^{ου} αι. Το συνθετικό του έργο χαρακτηρίζεται από πλούτο αντιθέσεων στο ρυθμό την μελωδία τη δυναμική και το ηχόχρωμα, με ένα δεξιοτεχνικό χειρισμό φωνών και ορχήστρας. Τα ιδανικά του είναι η απλή μελωδία και ο καθαρός ρυθμός.²¹

«Μπετόβεν και Ροσσίνι», είναι ο τίτλος που ο μουσικολόγος R. G. Keisewetter (1773-1850) δίνει στο τελευταίο κεφάλαιο της *Ιστορίας της Μουσικής στην Δυτική Ευρώπη* (Geschichte der europäisch – abendländischen Musik, 1834). Όπως φαίνεται, ο συγγραφέας θεωρούσε τον Ροσσίνι τον πιο αντιπροσωπευτικό μουσικό της εποχής του έπειτα από τον Μπετόβεν. Η αλήθεια είναι ότι η φήμη του Ροσσίνι, όπως και η αναγνώριση που απολάμβανε από το κοινό, ήταν πολύ μεγάλη.²² Η αναγνώριση αυτή διαφαίνεται και από την μεγάλη σύνταξη που πήρε το 1830 οπότε και αποσύρθηκε.

Παράλληλα με τον Ροσσίνι εμφανίστηκε ο Γκαετάνο Ντονιτζέτι, ο οποίος έγραψε περισσότερες από 70 όπερες. Ανάμεσα σε αυτές η δραματική όπερα *Λουτσία ντι Λαμερμούρ* (Νάπολη 1835), βασισμένη στη νουβέλα «Η κυρά της λίμνης» του σερ Ουόλτερ Σκότ, η κωμική όπερα η *Κόρη του Συντάγματος* (Παρίσι 1840) με στοιχεία αισθηματικά και κωμικά και τέλος η

²⁰ Headington Christopher, (1974), μετάφραση (1993), *Ιστορία της δυτικής μουσικής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, τόμος 2, Αθήνα : Gutenberg , σελ.:68

²¹ Michels, Ulrich, (1985) μετάφραση (1995), *Ατλας της Μουσικής*, τόμος 2, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, σελ. : 441

²² Την τεράστια επιτυχία των έργων του Ροσσίνι, εξηγεί ο C. H. Riehl μ' αυτά τα λόγια: «Έπειτα από το συνέδριο της Βιέννης, στην καταθλιπτική εκείνη περίοδο αποτελμάτωσης και πίεσης που ακολούθησε τους απελευθερωτικούς πολέμους κατά του Ναπολέοντα, ανατέλλει το άστρο του Ροσσίνι. Οι κουρασμένοι λαοί είχαν ανάγκη από τραγούδια που να κοιμίζουν τις έγνοιες τους και να λικνίζουν τα » (Neef, K.,: 447)

περίφημη όπερα buffa *Ντον Πασκουάλε* (Παρίσι 1843)τελευταίο λαμπρό δείγμα αυτού του πνευματώδους και εύθυμου οπερατικού είδους.

Ακολούθησε ο συνθέτης Βιντσένζο Μπελλίνι με τις μεγάλες του όπερες *Η Υπνοβάτις* και *Νόρμα*. Ο λυρικός Μπελλίνι, αντέταξε απέναντι στην έντονη δραματοποίηση και την αποδυνάμωση της μουσικής, το ιδεώδες μίας εξαιρετικά επιτηδευμένης αλλά πολύ εκφραστικής ομορφιάς επινοώντας μελωδίες εξαιρετικής ποιότητας.

Ο σημαντικότερος Ιταλός συνθέτης όπερας του 19^{ου} αι. ήταν ο Τζιουζέπε Βέρντι, με περισσότερα ρομαντικά στοιχεία στο έργο του. Ο Βέρντι, όπως και ο Ροσσίνι είχε την πρωτοκαθεδρία σε σχέση με τους άλλους συνθέτες ιταλικής όπερας της εποχής του, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ώστε να κατηγορείται ότι τους επισκίαζε.²³ Η πορεία του διατρέχει την δεκαετία του 1840 συνηπήρξε λοιπόν με τους Ροσσίνι , Μπελλίνι , Ντονιτζέτι και έφτασε ως τα όρια του βερισμού και της σύγχρονης μουσικής. Δεν έγραψε κωμικές όπερες αλλά μεγάλα, δραματικά έργα. Τον ενδιέφεραν οι ανθρώπινοι χαρακτήρες, οι καταστάσεις και τα πεπρωμένα. Ο ίδιος συμμετέχει ενεργά στην δημιουργία των λιμπρέτων του καθορίζοντας τον ρυθμό του. Παράλληλα καλλιεργεί το ιδεώδες της ιταλικής τραγουδιστικής όπερας, του λεγόμενου μπελκάντο (belcanto). Οι άριές του χαρακτηρίζονται από μετρονομική ακρίβεια. Οι σαφείς και στιβαροί ρυθμοί ακολουθούν τα ιδανικά του Ροσσίνι, αλλά ενέχουν και μια αρχέτυπη ποιότητα που αποτελεί στοιχείο της ιταλικής μουσικής. Πάνω από αυτούς υψώνεται ακόμη πιο συγκινητική η απλή , εκφραστική μελωδία του τραγουδιού. Οι ψυχολογικές ευαισθησίες δεν εκφράζονται μέσω μίας συμφωνικής ορχηστρικής φράσης, όπως στον Βάγκνερ, αλλά μόνο με την υψηλή ποιότητα της μελωδίας.²⁴ Οι μελωδίες του Βέρντι ενθουσίαζαν ολόκληρη την Ιταλία και την Ευρώπη αποτέλεσαν δε, όπως θα γίνει ξεκάθαρο μέσα από αυτή την εργασία τον σκελετό του ρεπερτορίου των περισσότερων θιάσων της εποχής.

Το 1890, με την ευκαιρία ενός διαγωνισμού που προκηρύσσει ο μουσικός εκδότης Sonzogno, το έργο ενός αγνώστου μέχρι τότε συνθέτη ξαφνιάζει με την αμεσότητα και την πρωτοτυπία του. Επρόκειτο για την *Καβαλερία Ρουσικάννα* (Cavaleria rusticana) του Πέτρο Μασκάνι (Pietro Mascagni,1863-1945).Η μονόπρακτη αυτή όπερα καθιερώνει τον βερισμό στο λυρικό θέατρο. Είναι αλήθεια ότι είχε προηγηθεί η *Κάρμεν* του Μπιζέ, η έκφραση όμως στο Μασκάνι είναι πολύ περισσότερο ρεαλιστική.

²³ Will Crutchfield, 28/5/ 1984, New York Times, σελ.1

²⁴ Michels, Ulrich, (1985) μετάφραση (1995), *Άτλας της Μουσικής*, τόμος 2, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, σελ. : 441

Ο όρος βερισμός προέρχεται από την ιταλική λέξη *vero* δηλαδή αληθινό. Πρόκειται για το αντίστοιχο του λογοτεχνικού νατουραλισμού, για μια προσπάθεια ρεαλιστικής παρουσίασης του κόσμου, χωρίς ρομαντικές ψευδαισθήσεις και εξιδανικεύσεις. Επειδή όμως η μουσική χρησιμοποιεί μέσα αφηρημένα και τυποποιημένα μπορεί να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα μόνο σε συγκεκριμένο βαθμό. Το ίδιο πάθος έχει επίσης και η επίσης μονόπρακτη όπερα *Παλιάτσοι* (1892) του Ρουτζέρο Λεονκαβάλο (Ruggiero Leoncavallo, 1858-1919).

Ο σημαντικότερος όμως εκπρόσωπος του βερισμού είναι ο Πουτσίνι (Giacomo Puccini, 1858-1924). Στην όπερά του *Μποέμ* (1896), που δεν ακολουθεί καμία καθιερωμένη φόρμα, συνδυάζει, με μεγάλη επιτυχία, το ρεαλισμό και την καθαρή, ιταλική μελωδία. Στην *Μπατερφλάϋ* (1904) επίσης ενώνει το ρεαλιστικό ύφος με το εξωτικό στοιχείο, εκεί γίνεται αντιληπτό ότι ο Πουτσίνι μπορεί να συλλάβει και να αναπαράγει ακόμη και το κλίμα ξένων χωρών φτιάχνοντας παράλληλα μελωδίες μεγάλης ομορφιάς στα πρότυπα του μελκάντο. Καταλήγουμε λοιπόν στο ότι ο Πουτσίνι ναί μεν είναι εκπρόσωπος του βερισμού, είναι όμως συγχρόνως και ο αντιφατικός καλλιτέχνης, ο οποίος με τον λυρισμό του εκφράζει το τέλος του αιώνα.²⁵

²⁵Nef, Karl, (1985), *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα: Ν. Βότσης, σελ.:449

Michels, Ulrich, (1985) μετάφραση (1995), *Ατλας της Μουσικής*, τόμος 2, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, σελ.:443

Headington Christopher, (1974), μετάφραση (1993), *Ιστορία της δυτικής μουσικής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, τόμος 2, Αθήνα : Gutenberg , σελ.:142, 143

1.3. Θεατρική κίνηση στην πόλη (ανά εννέα έτη): λίγα λόγια για τους θιάσους και βιογραφικά των συντελεστών τους:

1880-1889

1880

Στις 20 Νοεμβρίου ο ιταλικός μελοδραματικός θίασος του Καστάνια, φέρεται να ανεβάζει την ιταλική όπερα σέρια *Poví Μπλάς*²⁶ (Ruy Blas) του Φίλιππο Μαρτσέτι (Filippo Marchetti)²⁷

²⁶ Will Crutchfield, 28/5/ 1984, New York Times και www.librettidopera.it/ruyblas/ruyblas.html - 2k –

²⁷ Το πρόβλημα που προκύπτει με την συγκεκριμένη παράσταση σε ερευνητικό επίπεδο, είναι ότι ο εν λόγω θίασος σε κάποιες πηγές αναφέρεται σαν θίασος πρόζας (βλ. Τομανάς, Κώστας, (1994), Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη, Εκδοτικές Νησίδες, σ 26), ενώ σε άλλες αντιμετωπίζεται σαν μελοδραματικός (βλ. Ρεπούση Μαρία, "Νέες τεχνολογίες και διδακτική της ιστορίας", 1999-2000). Κάποιοι που δεν γνωρίζει πολλά στοιχεία για την θεατρική κίνηση της εποχής εκείνης στην Θεσσαλονίκη θα θεωρούσε πως λόγω της καταγωγής του θιάσου πρόκειται για μελοδραματικό θίασο. Κάτι τέτοιο δεν ισχύει απόλυτα. Λόγο της πολυ-πολιτισμικότητας της πόλης και κατ' επέκταση της πολιτισμικής σύνθεσης της Οθωμανικής αυτοκρατορίας πολλοί ξενόγλωσσοι θίασοι πρόζας έπαιζαν στην πόλη με κοινό κυρίως τους, ευρωπαϊκής καταγωγής, κατοίκους του Φραγκομαχαλά ή πλούσιους έλληνες και εβραίους αστούς που, λόγω της εργασίας αλλά και της κοινωνικής τους θέσης, γνώριζαν ξένες γλώσσες. Σ' αυτή την περίπτωση θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ο εν λόγω θίασος ανέβασε μια θεατρική μεταφορά του έργου του Βίκτωρος Ουγκό *Δον Καίσαρ ντε Βαζάν* (ή Ruy Blas), έργο που άλλωστε εμφανίζεται συχνά στο ρεπερτόριο των θιάσων πρόζας της εποχής.

Εάν παρόλα αυτά γίνει δεκτή η δεύτερη περίπτωση, πρέπει να υπογραμμιστεί πως υπάρχουν δύο μελοδραματικά έργα με αυτόν τον τίτλο και την ίδια υπόθεση καθώς βασίζονται με την σειρά τους στο ίδιο το έργο του Ουγκό : η τετράπρακτη, γαλλική όπερα *Δον Καίσαρ ντε Βαζάν* (Don César de Bazan) του Ζούλς Μασσενέ (Jules Massenet) με πρώτη στο Παρίσι στις 30 Νοεμβρίου 1872 και η ιταλική όπερα σέρια του Φίλιππο Μαρτσέτι (Filippo Marchetti), *Poví Μπλάς* (Ruy Blas) του 1869.

1883

Το **1883**, εμφανίζεται στο ΓΑΛΛΙΚΟΝ θέατρο ο θίασος μελοδράματος του Λαμπρούνα με σοπράνο την Λίλιαν ντ' Ανζού, βαρύτονο τον Ντι Τζιόρτζιο, κοντράλτο την Τζέμα Μπελιντσόνι και μαέστρο τον Πασκουάλε Ρούσο. Αρχίζει τις παραστάσεις του με την *Αίντα* του Βέρντι και συνεχίζει με την *Φαβορίτα*, γαλλική όπερα σε τέσσερις πράξεις του Γκαετάνο Ντονιτζέτι, τον Φάουστ, την *Τραβιάτα* και τον *Τροβατόρε* του Τζιουζέπε Βέρντι και την *Φατινίτσα* οπερέτα του Σουπέ.

Η **Τζέμα Μπελιντσόνι** μετά τον θρίαμβό της στον *Τροβατόρε*, όπου υποδύοταν την Αντζουτσένα, πήγε με την άμαξα του Περικλή Χατζηλαζάρου στο Κολόμπο. Εκεί της παρατέθηκε πολυτελές δείπνο από επιφανείς Έλληνες και Εβραίους της πόλης. Η Μπελιντσόνι τραγούδησε σ' όλα τα μεγάλα λυρικά θέατρα της Ευρώπης και πέθανε στην Νάπολη το 1950 σε ηλικία ογδόντα έξι ετών.

Ο τενόρος **Ντι Τζιόρτζιο** ξαναγύρισε ύστερα από εικοσιπέντε χρόνια στην πόλη μας με τον θίασο Μασίνι. Είχε όμως την ατυχία ν' αρρωστήσει βαριά. Ο Όμιλος Φιλομούσων έκανε έρανο και τον έστειλε στην Ιταλία όπου σε λίγο πέθανε.

Ο μαέστρος **Πασκουάλε Ρούσο** μετά το τέλος των παραστάσεων έμεινε στην Θεσσαλονίκη και ανέλαβε την ορχήστρα του φιλοδραματικού συλλόγου Απόλλων. Αργότερα άνοιξε στην οδό Λέοντος Σοφού το κέντρο Hotel des Etrangers. Πέθανε στη Θεσσαλονίκη το 1916²⁸.

Λόγω του ότι η πηγή που αναφέρει τον θίασο σαν μελοδραματικό, είναι πιο άμεση, πρόκειται για εξαγγελία της έναρξης των παραστάσεων από εφημερίδα της εποχής, ως τέτοιος θα εκληφθεί και στην παρούσα εργασία. Όσον αφορά το έργο, λόγω του τόπου καταγωγής του θιάσου και του γεγονότος ότι η σύνθεση της όπερας του Μαρτσέτι προηγείται χρονικά αυτής του Μασσενέ θεωρήθηκε πιθανότερο κατά την συγγραφέα να ήταν αυτή που παρουσιάστηκε στο κοινό της Θεσσαλονίκης.

²⁸ Τομανάς, Κώστας, (1994), ο.π., σ 31

1885

Στις 15 Νοεμβρίου φέρεται να άρχισε τις παραστάσεις της στο θέατρο ΙΤΑΛΙΚΟΝ η αρμενοτουρκική θεατρική εταιρία του κυρίου Κουρεγιάν. Ο θίασος θα ανεβάσει τα έργα *Ο Κηροποιός*, έργο πρόζας²⁹, *Ο Χορ Χορ Αγάς*, *Χορός μεταμφιεσμένων* και *Δον Καίσαρ του Βαζάν*. Σύμφωνα με την δημοσίευση ο θίασος έχει ξαναεμφανιστεί στην πόλη καθώς ο θιασάρχης Κουρεγιάν χαρακτηρίζεται αξιόλογος και προσφιλής στο κοινό της.

Στις 30 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους δημοσιεύτηκε αναγγελία παραστάσεων του μελοδραματικού θιάσου κάποιου Άγγλου ονομαζόμενου Μπάρεν κατά την επιστροφή του θιάσου από την Κωνσταντινούπολη στο θέατρο Νοάχ. Δυστυχώς δεν έχει βρεθεί καμία άλλη αναγγελία ή κάποια πηγή που να βεβαιώνει τον ερχομό του θιάσου στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Ακόμη δεν έγινε δυνατό να βρεθούν πληροφορίες ούτε για τα μέλη, ούτε για το ρεπερτόριο του θιάσου.³⁰

Στο θέατρο ΓΑΛΛΙΚΟΝ ο θίασος μελοδράματος του Λαμπρούνα με την υψίφωνο Ζανέτι, τον βαρύτονο Ντι Τζιόρτζιο, τον τενόρο Μπρουνέτι κι ένα κόρο από τριάντα «καλλίφωνες και καλλίγραμμες Ιταλίδες», ανεβάζει τα έργα : *Φάουστ*, *Σαπφώ* του Σαρλ Φρανσουά Γκουνό, *Αίντα*, *Τροβατόρε*, *Η Δύναμη του πεπρωμένου*, *Ναμπούκο*, *Ριγκολέτο*, *Χορός μεταμφιεσμένων* του Τζιουζέπε Βέρντι και τους *Πουριτανούς* του Βιντσέντζο Μπελίνι

.1887

Το έτος 1887 δεν υπήρξε πλούσιο σε θεατρική κίνηση για την πόλη της Θεσσαλονίκης. Οι θίασοι που επισκέφτηκαν την πόλη ήταν λίγοι και τα στοιχεία που σώζονται γι' αυτούς ακόμα λιγότερα. Ο πρώτος μελοδραματικός θίασος που εμφανίστηκε στην σκηνή της Θεσσαλονίκης ήταν αυτός του βαρυτόνου Ροδόπουλου που μετακλήθηκε από την Σμύρνη. Δεν γνωρίζουμε τον αριθμό των παραστάσεων που δόθηκαν, ούτε τα έργα που παρουσιάστηκαν στο κοινό. Η μόνη πηγή που αναφέρεται στον εν λόγω θίασο είναι μια κριτική-κόλαφος του εκδότη της εφημερίδας *Μακεδονία*³¹.

²⁹ Αποτελεί αρκετά συχνό φαινόμενο για την εποχή οι θίασοι να μην είναι αμιγώς δραματικοί ή μελοδραματικοί. Επίσης όπως μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτό από το καταγεγραμμένο ρεπερτόριο των θιάσων πολύ συχνά κυμαίνονταν από οπερέτες και κωμειδύλλια, μέχρι σοβαρά λυρικά έργα.

³⁰ Ρεπούση Μαρία, 1999-2000, ο.π..

³¹ Τομανάς, Κώστας, ο.π.,1994, σ. 36

Αργότερα την ίδια χρονιά ο θίασος του βαρύτονου Ντι Τζιόρτζιο, ανεβάζει *Ερνάνη* του Βέρντι, *Φαβορίτα* του Γκαετάνο Ντονιτζέτι, *Κουρέα της Σεβίλλης*, το αριστούργημα του Τζοακίνο Ροσίνι, *Τραβιάτα*, *Χορό μεταμφιεσμένων* και *Τροβατόρε* επίσης του Βέρντι.³²

1888

Στις 20 Σεπτεμβρίου φτάνει στην Θεσσαλονίκη ο μελοδραματικός θίασος «Θέσπης», προκειμένου να δώσει παραστάσεις στο ΓΑΛΛΙΚΟΝ θέατρο. Και πάλι δεν υπάρχουν διαθέσιμες πληροφορίες ούτε για τα μέλη, ούτε για το ρεπερτόριο του θιάσου.³³

1889

Στις 25 Φεβρουαρίου ξεκινάει τις παραστάσεις του στο θέατρο ΓΑΛΛΙΚΟΝ ο μελοδραματικός θίασος του Ντι Τζιόρτζιο με το *Ριγκολέτο* του Βέρντι και συνεχίζει με *Αϊντα*, *Φαβορίτα*, *Κουρέα της Σεβίλλης*, *Φρα Διάβολο* του Ν.Φ. Ωμπέρ και κλείνει την περιοδεία του με τον *Χορό μεταμφιεσμένων*.³⁴

1890-1899

1892

Στο ΙΤΑΛΙΚΟΝ ΠΟΛΥΘΕΑΜΑ εμφανίζεται τον Μάιο ο θίασος του Λαμπρούνα με το «συνηθισμένο του ρεπερτόριο».³⁵

1893

³² Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 37

³³ Ρεπούση Μαρία, ο.π., 1999-2000.

³⁴ Ρεπούση Μαρία, ο.π., 1999-2000 και Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 40

³⁵ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 41

Στο θέατρο ΖΕΥΣ δίνεται στις 24 Νοεμβρίου μια συναυλία από τον παγκοσμίου φήμης φλαουτίστα Γκύζη, αδελφό του ζωγράφου Γκύζη, μια συναυλία με αποσπάσματα από τον *Γουλιέλμο Τέλλο* του Ροσσίνι, τη *Λουτσία* του Ντονιτζέτι, έργα του Μότσαρτ και άλλα, που άφησαν άναυδους τους Θεσσαλονικείς, σύμφωνα με τις εφημερίδες της εποχής.³⁶

1896

Ο Λαμπρούνα περνάει για άλλη μια από την πόλη της Θεσσαλονίκης αυτή την φορά με άριστο θίασο, αφού μετά θα συνέχιζε την περιοδεία του για το Βουκουρέστι μια από τις μεγαλύτερες θεατρικές πιάτσες της εποχής. Δεν βρέθηκε συγκεκριμένη αναφορά στα έργα που ανέβασε, αλλά μέσα από ένα περιστατικό που αφηγείται ο Τομανάς, γίνεται γνωστό ότι ανέβασαν, μεταξύ άλλων, την γαλλική όπερα, *Κάρμεν* του Μπιζέ.³⁷

Αναφορά γίνεται στον λυρικό θίασο του Μπογιάρ από τον τύπο της εποχής, χωρίς όμως να δίνονται πληροφορίες για το θέατρο όπου φιλοξενήθηκε ο θίασος, τους συντελεστές ή το ρεπερτόριο.³⁸

1900-1909

α) ελληνικοί θίασοι

1905

Στις 23 Νοεμβρίου αρχίζει παραστάσεις στο ENTEN της παραλίας ο θίασος μελοδράματος του Διονύση Λαυράγκα. Στον θίασο μετέχουν οι Κώστας Βακρέλης, Α. Παπαδημητρίου, Μπιτσούρας, Μιχάλης Βλαχόπουλος, Δημήτρης Νταηδήμος, οι κυρίες Βικτωρία Θεοδωρίδου,

³⁶ Σταμπούλης, Ν. Γεώργιος, 1984, ο.π., σ.252

³⁷ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 45

³⁸ Journal de Salonique, 12/3/1896

Ελένη Θεοδωρίδου, Σωσώ Κανδύλη και Παντελιάδου, αλλά όχι και ο διάσημος τενόρος Γιάννης Αποστόλου, που είχε πεθάνει πριν από δύο μήνες στην Ιταλία.

Οι μαέστροι Διονύσης Λαυράγκας και Μάρκος Μαστροκίνης διευθύνουν την ορχήστρα που αποτελείται από *Σαλονικιούς, Ιταλούς* κυρίως *μουσικούς*. Ο θιάσος παρουσίασε με μεγάλη καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία τις όπερες *Ελεονόρα*³⁹ και *Λουτσία ντι Λαμερμούρ* του Γκαετάνο Ντονιτζέτι, *Φάουστ* του Σαρλ Φρανσουά Γκουνό, *Μποέμ* του Τζιάκομο Πουτσίνι, *Ερνάνης* και *Τραβιάτα* του Τζιουζέπε Βέρντι, *Καβαλερία Ρουσικάνα* του Πιέτρο Μασκάνι, *Παλιάτσοι* και *Νόρμα* του Βιντσέντζο Μπελίνι, και *Φρα Διάβολο* του Ν.Φ. Ωμπέρ.⁴⁰

Όσον αφορά την σύσταση του θιάσου, δεν μπόρεσαν να βρεθούν στοιχεία για τους Κώστα Βακαρέλη, Α. Παπαδημητρίου, Μπιτσούρα και τον Δημήτρη Νταηδήμο. Για τις γυναίκες μέλη του θιάσου, πρέπει να αναφερθεί ότι η Ελένη Θεοδωρίδου παντρεύτηκε τον Μιχάλη Βλαχοπούλο (Αθήνα 1907) και έτσι στις υπόλοιπες πηγές συναντάται σαν Ελένη Βλαχοπούλου. Ακόμη, είναι υπόθεση της ερευνήτριας ότι η αναφερόμενη Παντελιάδου είναι η Σοφία Παντελιάδου, καθώς είναι η μόνη που ταιριάζει στο προφίλ και τις χρονολογίες, για την οποία βρέθηκαν στοιχεία.

Βλαχοπούλου Ελένη (το γένος Θεοδωρίδου. Οδησός 1935). Εκλεκτή υψίφωνος (δραματική κολορατούρα του “Γ’ Ελλ. Μελοδράματος”, αδερφή της **Βικτώριας-Αναστασίας Θεοδωρίδου**, σύζυγος του **Μιχαήλ Βλαχοπούλου**). Στην Οδησό η Ελένη έκανε τις πρώτες της φωνητικές σπουδές το 1900. Κατόπιν, με προτροπή του διάσημου τενόρου Αποστόλου, πήγε στο Μιλάνο, με την αδερφή της και σπούδασε κοντά στον Ρόσι. Εμφανίστηκε με εξαιρετική επιτυχία σε ιταλικά θέατρα (‘*Νόρμα*’, ‘*Δύναμη του Πεπρωμένου*’, ‘*Τροβατόρε*’). Με πρόσκληση του **Λαυράγκα** οι δύο αδερφές **Ντορίντι** (όπως

³⁹ Σε αυτό το σημείο θα έπρεπε να υπάρξει παραπομπή στην εισαγωγή της εργασίας προκειμένου να υπενθυμιστεί ότι με το όνομα Ελεονόρα αποκαλείται πλέον η γαλλική όπερα «Φαβορίτα» (La Favorita) του Γκαετάνο Ντονιτζέτι, στα εδάφη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, λόγω της Χαμιτικής λογοκρισίας.

⁴⁰ Χατζηαποστόλου, Αντώνης, (1940;), *Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος*, σ. 60 και Ράπτης, Μιχάλης, (1989), *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888 -1988*, Αθήνα: Λιβάνης, σ. 138 και Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 57

ήταν ήδη γνωστές στην Ιταλία) ήρθαν για λίγο στην Ελλάδα το 1902 (ή το 1905) και τραγούδησαν δύο παραστάσεις (*Μποέμ* και *Φαβορίτα*). Κατόπιν επέστρεψαν στην Οδυσσό και εισηγήθηκαν στη εκεί Ελληνική Παροιμία να προσκαλέσει το “Μελόδραμα”. Έτσι και έγινε, όμως η Ελένη ακολούθησε το “Μελόδραμα” πίσω στην Ελλάδα (αποδεχόμενη σχετική πρόταση του Λαυράγκα), παντρεύτηκε τον Μιχ. Βλαχόπουλο (Αθήνα 1907), έκανε 4 παιδιά και επί είκοσι πέντε έτη διαδραμάτισε με προθυμία και αυτοθυσία σπουδαίο ρόλο στη στερέωση και τη πρόοδο του Λυρικού Θεάτρου στην Ελλάδα ως το 1929, όταν πρωτοπαρουσιάστηκαν τα σημάδια της επάρατης νόσου που τόσο τη βασάνισε.

Οι καθεαυτό ρόλοι της ήταν στις όπερες: *Τόσκα*, *Νόρμα*, *Υπνοβάτης*, *Ερνάνης*, *Καβαλερία*, *Αίντα*, *Φαβορίτα*, *Τζιοκόντα*. Άφησε εποχή με την πλούσια φωνή, την εκφραστικότητα της ερμηνείας, τη μεγαλοπρέπεια της εμφάνισης, αλλά και την απλότητα της συμπεριφοράς της. Ηχογραφήσεις της σώζονται στα αρχεία της Ακαδημίας των Αθηνών.⁴¹

Θεοδωρίδου Βικτορία –Αναστασία (Ναστσα).Λυρική υψίφωνος και φιλόλογος, αδελφή της **Ελένης Βλαχοπούλου** και της **Μαριγώς Θεοδωρίδου**. Γεννήθηκε στην Οδησό (περί το 1882) και με την αδελφή της Ελένη συμπορεύτηκε στις σπουδές. Σύμφωνα με το κείμενο του **Γ. Λεωτσάκου** (στην αφιερωματική έκδοση του ΥΠΠΟ “Ελληνικό λυρικό θέατρο: 100 χρόνια”)εμφανίστηκε στην *Μποέμ* του “Γ” Ελληνικού μελοδράματος” ως Μιμή (και όχι ως Μουαζέτα, όπως έχει γραφτεί). Στο ίδιο κείμενο γράφονται και τα εξής : ”μετείχε στο Μελόδραμα τουλάχιστον ως το 1910 (περιοδεία Σμύρνης, παραστάσεις στα θέατρα “Κράμερ” και “Σπόρτινγκ”). Αγνωστο πότε, πιθανώς το 1911, επέστρεψε στην Οδησό, όπου αργότερα εργάστηκε ως φιλόλογος και πέθανε τυφλή, σε βαθύτατο γήρας, σήγουρα μετά την περιοδεία της Ζωής Βλαχοπούλου στην ΕΣΣΔ (1957), περί το 1960.⁴²

⁴¹ Καλογερόπουλος, Τάκης, (2001), *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Γιαλλελή, τόμος 1^{ος}, 383-384

⁴² Καλογερόπουλος, Τάκης, (2001), *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Γιαλλελή, τ.2, σ. 380

Κανδύλη Σωσώ. Ονομαστή μεσόφωνος της “ηρωικής” λυρικής εποχής(η ενδεικνυόμενη Μανταλένα στον “*Ριγκολέτο*”) και πρωταγωνίστρια του μουσικού θεάτρου. Πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο **Αρνιώτη** , το 1907, στην επιθεώρηση “Από Πειραιά- Φάληρον εις Αθήνας”. Υπήρξε από τους πρώτους συνεργάτες της Ελληνικής Οπερέτας του **Ι. Παπαιωάννου** (1909-1910)παίζοντας στις οπερέτες “*Γρεναδιέροι*” και “*Γκέισσα*”. Στη συνέχεια προσχώρησε στο “**Γ’ Ελληνικό Μελόδραμα**” και δεν το εγκατέλειψε ως την ίδρυση της **ΕΛΣ**. Είχε πολύτιμη και αφοσιωμένη συμβολή. Έπαιξε σε όλα τα έργα του ρεπερτορίου και πήρε μέρος σε όλες τις περιοδείες του, διατελώντας βασικό και χρησιμότητα λυρικό του στέλεχος. Το 1929 πήρε μέρος στο πρώτο ανέβασμα της “*Μαύρης Πεταλούδας*” του Λαυράγκα. Πέθανε το 1970.⁴³

Παντελιάδου Σοφία (1880- 1960). Ηθοποιός ποικίλων θεατρικών ειδών (και του μουσικού) κόρη της Κων/πολίτισσας ηθοποιού Ροζαλίας Παντελιάδου. Διέπρεψε στο περίφημο κωμειδύλλιο “*Τζιότικο ραβαΐσι*” . Παντρεύτηκε τον μουσικό Σταμάτη Κρεβατά και γέννησε την Μαρίκα Κρεβατά (μητέρα της ηθοποιού Γκέλυς Μαυροπούλου).⁴⁴

1906

Από τον Τομανά προκύπτει, ότι το έτος 1905, μετά από πρόσκληση του Ομίλου Φιλομούσων, εμφανίζεται στο θέατρο ENTEN, ο θίασος του Δ. Λαυράγκα. Αποχωρεί από την πόλη μετά από μόλις οκτώ παραστάσεις έπειτα από σύσταση του αστυνομικού διευθυντή, των Τουρκικών τότε αρχών. Στην αποχαιρετιστήρια παράσταση ανέβηκε η *Μάγισσα* του Λαυράγκα. Την επομένη, το Εθνικό Μελόδραμα φεύγει για τον Βόλο.

β)περιοδεύοντες θίασοι

⁴³ Καλογερόπουλος, Τάκης, (2001), *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Γιαλλελή τ3, σ. 10-11

⁴⁴ Καλογερόπουλος, Τάκης, (2001), *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Γιαλλελή, τ.4, σ. 557

1903

Σαν αντίπραξη στο πρόγραμμα του “Θεάτρου Ποικιλιών” –μελλοντικό ΣΚΑΙΤΙΝΓΚ- που συγκέντρωνε αρκετό κόσμο και έπειτα από προσωπική διαμάχη με έναν από τους ιδιοκτήτες, ο Λεωνίδα Στεφανίδης έφερε στην ΑΛΑΜΠΡΑ τον θίασο μελοδράματος του Γκονζάλες, που έπαιξε γνωστά μελοδράματα.

1904

Τον Ιούνιο ο ιταλικός θίασος μελοδράματος Μεσίνι, με τον οποίο συμπράττει ο βαρύτονος Κώστας Βακρέλης, παρουσιάζει στην ΑΛΑΜΠΡΑ τις όπερες *Μποέμ*, *Ριγκολέτο*, *Τραβιάτα*, *Τροβατόρε* και *Ελεονόρα* (Φαβορίτα, βλ. εισαγωγή).

1906

Ο θίασος του Λαμπρούνα θα ξεκινούσε την περιοδεία του με τον “Ερνάνη ” του Τζιουζέπε Βέρντι. «Η Βουλγαρική Κοινότητα συμφώνησε με τον Λαμπρούνα να χρηματοδοτήσει εκείνη με εκατό λίρες μία παράσταση του *Ερνάνη* ,που οι εισπράξεις της θα δίνονταν για την ενίσχυση των βουλγαρικών σχολείων. Το βράδυ της παράστασης , στα δύο κίσκια της εισόδου του Κήπου του Λευκού Πύργου κυμάτιζαν μια τούρκικη και μια βουλγάρικη σημαία. Οι δικοί μας (όργανα της Οργάνωσης Θεσσαλονίκης του Θανάση Σουλιώτη – Νικολαΐδη) το εξέλαβαν ως πρόκληση, διέκοψαν την παράσταση κι ανάγκασαν τον Λαμπρούνα να φύγει άναυλα από την Θεσσαλονίκη. Έπειτα από αυτό το περιστατικό παράτησε το θέατρο η εβραϊκή εταιρία που το εκμεταλλευόταν και το ανέλαβε ο κοζανίτης Κώστας Ρώμπαμπας.⁴⁵

1907

Το καλοκαίρι του 1907, ο ιταλικός θίασος του Καστελάνο, με μαέστρο τον ισπανό Βόις, αποθεώθηκε κυριολεκτικά από τους Θεσσαλονικείς. Είχε πολλούς διάσημους καλλιτέχνες, όπως την Ολίβια Ουμπελίνι, την κολορατούρα Ίντα Μεντέλι, τον τενόρος Εσκαλάις της όπερας των Παρισίων, το βαρύτονο Αριγκέτι της σκάλας του Μιλάνου, τον βαθύφωνο Γκουίντο Φράπα και πολλούς άλλους. Ανέβασε τον *Φάουστ* του Γκουνώ, τη *Τζιοκόντα* του Πονκιέλλι, τους *Μποέμ* του Πουτσίνι, την *Αϊντα* του Βέρντι, την *Εβραία* του Αλεβί και άλλα..⁴⁶

⁴⁵ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 56 - 59

⁴⁶ Σταμπουλής, Γεώργιος, 1984, ο.π. , σ. 253-254

1908

24 Ιουνίου 1908

ΘΕΑΤΡΙΚΑ

Συμβληθείς μετά της διευθύνσεως του Λευκού Πύργου, λίαν προσεχώς αφιέται εις την πόλιν μας υπο την διεύθυνσην του ιπτότου Καστελλάνου μέγας ιταλικός μελοδραματικός θίασος.

Θα κάμει έναρξη των παραστάσεών του με το τόσον επαινεθέν τελευταίον έργο του γλυκητάτου της Μποέμ, συνθέτου Πουτσίνι

MADAME BUTTERFLY

Τοιουτοτρόπως δίδεται μια ώθησης επί πλέον στην καλλιτεχνικήν της πόλεώς μας κίνησην, χάρις την προτοβουλία του παντός επαίνου αξίου, διευθυντού του «Λευκού Πύργου», κ. Κ. Ρώμπαμπα.⁴⁷

Το πιθανότερο είναι ο θίασος να μην ήρθε τελικά στη Θεσσαλονίκη, καθώς δεν αναφέρεται σε καμία από τις υπόλοιπες πηγές. Επιπροσθέτως πουθενά δεν φαίνεται, να έχει ανέβη το έργο Μαντάμ Μπατερφλάϋ του Τζιάκομο Πουτσίνι μέχρι και το 1919.

1909

30 Ιουλίου 1909

Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΟΠΕΡΑ

Την Τρίτην το εσπέρας υπό του ιταλικού μελοδραματικού θιάσου του κήπου της Προόδου εδόθη μια ευεργετική παράσταση, καθ' ην εδιδάχθη το κλασικόν του Βέρδη μελόδραμα «Μπάλο Ιν Μάσκερα...».⁴⁸

Γίνεται αναφορά στον «Φάρο της Θεσσαλονίκης» για τις παραστάσεις αυτές, δεν βρέθηκαν όμως άλλα στοιχεία ούτε για τον θίασο ούτε για τους συντελεστές του.

⁴⁷ Θεατρικά, 24/6/1908, αρ. φύλλου 832, *Φάρος της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Νίκος Σ. Γκαρμπολάς

⁴⁸ Η Ιταλική Όπερα, 30/7/1909, αρ. φ. 1072, *Φάρος της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Νίκος Σ. Γκαρμπολάς

1910-1919

α)γγγενείς θίασοι

1916

Στο Θέατρον ΛΕΥΚΟΥ ΠΥΡΓΟΥ το Εθνικόν Μελόδραμα του Λαυράγκα ανεβάζει με επιτυχία γνωστά λυρικά έργα του διεθνούς ρεπερτορίου.

Σε παλιές φωτογραφίες βλέπουμε να διαφημίζονται με αφίσες οι θίασοι της Αννίτας Άββοτ, του Δημόπουλου, του Μποτσιάνι και του Βέντι, για τους οποίους όμως δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες⁴⁹

1917

Στο θέατρον ΛΕΥΚΟΥ ΠΥΡΓΟΥ εμφανίζεται επί ένα μήνα το Εθνικόν Μελόδραμα του Διονύση Λαυράγκα με σοπράνο την Τέζ, μετζοσοπράνο την Φράου, τενόρους τους Μπράλια και Ρε, βαρύτονο τον Μαουτσέρι και μπάσο τον Σαμπέλικο. Παρουσιάζει τις όπερες *Εβραία*, *Μεφιστοφελής*, *Οθέλλος*, *Τζιοκόντα*, *Κάρμεν*, *Παλιάτσοι*, *Καβαλερία Ρουστικάνα* και *Ρέα του Σπύρου Σαμάρρα*.

Όπως γράφει ο Λαυράγκας, η ορχήστρα του είχε πρώτης τάξεως μουσικούς, που προέρχονταν από την κρατική όπερα του Βελιγραδίου, ή αιχμάλωτους Τσέχους και Αυστριακούς. Βοηθός του ήταν ο Ρώσος αρχιμουσικός Μπελίνσκι.⁵⁰

1919

Στο ΠΑΝΘΕΟΝ ένας μεγάλος μουσικός θίασος με πρωταγωνιστές την Έλλη Αφεντάκη και τον Γιάννη Αγγελόπουλο, ανεβάζει τις κλασικές βιεννέζικες οπερέτες, αλλά και όπερες που δέχονται τους μύδρους του κριτικού της *Εφημερίδας των Βαλκανίων*.⁵¹ (Τομανάς, Κ., 1994 :93)

Έλλη Αφεντάκη (Κων/πολη 1896) η υψίφωνος Έλλη Αφεντάκη (το γένος Χόφμαν), διέθετε ωραία φωνή, ηθοποιία και εξαιρετική ομορφιά. Έτσι για πολλά χρόνια δέσποσε στη μουσική Σκηνή (ως πρωταγωνίστρια και θιασάρχης) ερμηνεύοντας ιδανικά τις ηρωίδες της ελληνικής και ξένης οπερέτας (λέγεται ότι

⁴⁹ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ.82

⁵⁰ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ 85, 86

⁵¹ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 93

ο Κονδύλης προς τιμήν της διέταξε να ονομάσουν έναν δρόμο της Αθήνας ‘οδό Έλλης’).⁵²

Αγγελόπουλος Γιάννης (Αίγιο 1881- Πειραιάς 1943). Διαπρεπής βαρύτονος παγκόσμιου διαμετρήματος, με καταγωγή γονέων από τη Δημητσάνα. Είχε διαμορφωμένη την υπέροχη φωνή του ήδη από μικρός, όμως άρχισε μαθήματα μουσικής μόλις το 1903 στο **Ωδείο Λόντερ** (τραγούδι με τη **Νίνα Φωκά** και θεωρητικά με τον **Καρ. Μπέμερ**). Το 1908 προσλήφθηκε ως χορωδός στο “**Γ’ Ελλ. Μελόδραμα**” . τον Απρίλιο του 1910 έκανε την πρώτη του πρωταγωνιστική εμφάνιση, αντικαθιστώντας τον **Βακαρέλη** στον “*Ριγκολέτο*” (ρόλο στον οποίο διακρίθηκε ιδιαίτερα, κερδίζοντας αργότερα στη Ιταλία την προσωνυμία “**I’ ideale Rigoletto**” : ο ιδανικός Ριγκολέτο , κάτι που οπωσδήποτε ενισχύοταν από την εν γένει κατατομή του). Για το θέμα της πρώτης του εμφάνισης, ο **Στ. Βαλτετσιώτης** βεβαίωσε ότι αυτή έγινε το 1906 στο Θέατρο της Σύρου (στη “Μιρέιγ” του Γκουνώ). Εκτός από τη Θεσσαλονίκη και τη Σμύρνη (1910) , ο Αγγελόπουλος εμφανίστηκε στο Βουκουρέστι (1913, στην Οδησό (1914), καθώς και στη Αλεξάνδρεια (1926). Υπήρξε επίσης από τους βασικούς συντελεστές στα ανεβάσματα των μελοδραμάτων του **Καλομοίρη: ‘Πρωτομάστορας’** (τραγούδησε τον Άρχοντα) και *‘Το δαχτυλίδι της Μάνας’* (τραγούδησε τον Σωτήρη). Το 1920 πήγε στο Μιλάνο (με υποτροφία του **Μ. Εμπειρίκου**) και μαθήτευσε στον μεγάλο Μπόργκι, αποκτώντας παράλληλα αξιόλογη εγκυκλοπαιδική μουσ. μόρφωση. Έμεινε στη Ιταλία 4 χρόνια, τραγουδώντας στα πιο δύσκολα παλκοσένικα του κόσμου (Ρώμη, Φλωρεντία, Πίζα, Παλέρμο, Μπρέσσια κ.λπ.). και κερδίζοντας τον θαυμασμό των ειδικότερων ειδικών (μεταξύ των οποίων και του Τοσκανίνι). Όμως η έντονη νοσταλγία του τον έκανε να εγκαταλείψει τη λαμπρή, διεθνή του σταδιοδρομία και να επιστρέψει ‘οίκαδε’ (Αυγустος 1924). Αξίζει να σημειωθεί ότι τότε τα εισιτήρια των πρώτων του παραστάσεων στην Αθήνα πουλήθηκαν από κερδοσκόπους στο τετραπλάσιο της τιμής τους! Ο Αγγελόπουλος διέθετε όχι μόνο μια θαυμάσια φωνή (με όλα όσα ο όρος συνεπάγεται, που σήμερα τείνουν δυστυχώς να ξεχαστούν) αλλά και αξιοθαύμαστη υποκριτική τέχνη (όντας εν πολλοίς αυτοδίδακτος). Διέθετε ακόμα ζηλευτή φυσική κατάσταση (υπήρξε άλλωστε αθλητής του ‘Εθνικού Γ.Σ.’) στην οποία εδραζόταν η “απέραντη” αναπνοή του.⁵³

⁵² Καλογερόπουλος, Τάκης, 2001, ο.π.: τ1, σ. 289

⁵³ Καλογερόπουλος, Τάκης, 2001, ο.π.: τ1, σ. 40-41

Στο θερινό ΑΣΤΟΡΙΑ το Εθνικόν Μελόδραμα του Διονύση Λαυράγκα με τους Μιχάλη Βλαχόπουλο, Νίκο Μωραΐτη, Ηλία Οικονομίδη, Σπύρο Σαλίγκαρο, τους ιταλούς Σεζάνα(μπάσο), Μπράλια (τενόρο) και τις κυρίες Ελένη Βλαχοπούλου, Μελπομένη Κολυβά, την ιταλίδα σοπράνο Ίντα Φάσιο και τους άλλους καλλιτέχνες δίνει δέκα παραστάσεις με μεγάλη καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία.⁵⁴

Μωραΐτης Νίκος (Αθήνα, 1880-1938). Διαπρεπής τενόρος, με αδιαμφισβήτητη υπέροχη φωνή. Το “χαϊδεμένο” παιδί του “Γ’ Ελληνικού Μελοδράματος”, του οποίου υπήρξε (από το 1901 ως τον θάνατό του) ο βασικός πρωταγωνιστής. Μικρού αναστήματος και συνεσταλμένος (ήταν γνωστός ως Κουρασανάς, δηλ σοβατζής), αρχικά τραγουδούσε στη χορωδία του Χρ. Στρουμπούλη στη Μητρόπολη. Το 1901 εμφανίστηκε στον Λαυράγκα και του ζήτησε να προσληφθεί στο Μελόδραμα (κάτι που έγινε αμέσως, προκειμένου να υπάρξει αντικαταστάτης του Χατζηλουκά). Ευφύεστατος, προόδευσε με “συνοπτικές διαδικασίες” σε τέτοιο βαθμό ώστε γρήγορα “προβιβάστηκε” σε βασικό στέλεχος και μετά την αποχώρηση του Χατζηλουκά, και τις “παρασπονδίες” του Κοκκίνη, απέμεινε ο μόνος τενόρος του Μελοδράματος, παίρνοντας όλο το βάρος στο λαιμό του. Έτσι, σε διάστημα έξι μηνών, διέπρεψε τραγουδώντας τους πρωταγωνιστικούς ρόλους σε 8 όπερες, τις οποίες έμαθε με “το αυτί”(!) : “Υποψήφιος Βουλευτής”, “Κάρμεν”, “Ερνάνης”, “Καβαλερία”, “Τραβιάτα”, “Λουτσία”, “Φαβορίτα”, και τη μεγαλύτερη ίσως επιτυχία του : τον δούκα της Μάντοβα (“Ριγκολέτο”). Στη συνέχεια, και ως το θάνατό του τραγούδησε σε όλα αδιακρίτως τα έργα του Μελοδράματος. Τον Ιανουάριο του 1908 πήγε με το Μελόδραμα στη Σμύρνη και τον Μάρτιο, στην Αλεξάνδρεια (όπου τραγούδησε την επίσης μεγάλη επιτυχία του τον “Ερνάνη”). Δύο ομογενείς από το Ροστώβ (ο ένας ονομαζόταν Σιφναίος) τον έστειλαν με δικά τους έξοδα να σπουδάσει και να σταδιοδρομήσει στην Ιταλία. Εκεί, οι επικεφαλείς της σκάλας του Μιλάνου τόσο γοητεύτηκαν από την φωνή του, ώστε του έκαναν την πρωτοφανή στα χρονικά παραχώρηση να τραγουδάει τους ρόλους του στα Ελληνικά (!), αφού δεν γνώριζε ιταλικά ή άλλη ξένη γλώσσα (γεγονός που το αναφέρει ο Α. Χατζηαποστόλου, ενώ ο Γ. Λεωτσάκος γνωρίζοντας καλύτερα τα διεθνώς κρατούντα κρατάει τις οφειλόμενες αποστάσεις. Τον Ιούνιο του 1910 (λόγω του πολέμου Ιταλίας-Αυστροουγγαρίας) οι συνθήκες επιβαρύνθηκαν και ανάγκασαν τον συνεσταλμένο και καλομαθημένο Μωραΐτη να εγκαταλείψει για πάντα το Μιλάνο (6 μόνο μήνες μετά την άφιξή του) και να επιστρέψει στην Ελλάδα. Το 1911 πρωταγωνίστησε στην “πρώτη” της “Περουζέ”. Στο διάστημα 1913-14 βρέθηκε με το Μελόδραμα στο Βουκουρέστι, όπου και

⁵⁴ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ 94

θριάμβευσε. Το 1916 τραγούδησε στην πρεμιέρα του “Πρωτομάστορα”. Στη συνέχεια εμφανίστηκε σε πάμπολλες παραστάσεις, τραγουδώντας (εκτός από τις προαναφερόμενες όπερες) και στις: “*Τόσκα*”, “*Μανόν*”, “*Φάουστ*”, “*Μποέμ*”, “*Παλιάτσοι*”, “*Χορός μεταμφιεσμένων*” και “*Κουρέας της Σεβίλλης*”. Το 1924 περιόδευσε στην Αμερική. Ο ενθουσιασμός των ομογενών ήταν τόσο μεγάλος ώστε ίδρυσαν επί τούτου φωνογραφική εταιρία, την Acropolis, στην οποία οι καλλιτέχνες μας ηχογράφησαν τους National Greek Opera Records (!). Με την επιστροφή από την Αμερική, έδωσε παραστάσεις σε Αθήνα και επαρχία, αξίζει να σημειώσουμε ότι δεν είχε “ευνουμένους” ρόλους, γιατί σε ό,τι τραγουδούσε είχε πάντοτε μεγάλη επιτυχία. Ακούγεται στους δίσκους “αναβιωμένου” ρεπερτορίου: “*Σαν όνειρο μαγευτικό*” (1976, REGAL 70391) και “*Ελληνικό Λυρικό Θέατρο 100 χρόνια*” (1989, ΥΠ. ΠΟ. ΥΠ 4/6 LP).

Οικονομίδης Ηλίας (Σμύρνη 1882- Αθήνα 1964). Εξαιρετικά καλλίφωνος βαρύτονος. Αρχισε το καλλιτεχνικό του στάδιο ως χορωδός στον ιταλικό μελοδραματικό θίασο **Λαμπρούνα**, που το 1907 επισκέφθηκε τη Σμύρνη. Το 1908 προσλήφθηκε ως χορωδός στο “**Γ’ Ελλ. Μελόδραμα**” αναλαμβάνοντας πολύ γρήγορα πρωταγωνιστικούς ρόλους (με παρθενικό, τον “**Υποψήφιο Βουλευτή**” στο Κάιρο). Έκτοτε παρέμεινε βασικό στέλεχος του “Μελοδράματος” και μετά το θάνατο του **Βακαρέλη**, μοιραζόταν ή αντάλλαζε ρόλους με τον **Γιάννη Αγγελόπουλο** (ως το 1939). Πήγε 2 φορές στο Μιλάνο για ανώτερες σπουδές (τη 2^η τον Δεκέμβριο του 1921, με υποτροφία του Χρυσόστομου Σμύρνης). Τότε έπαιξε και σε διάφορα ιταλικά θέατρα. Ιδιαίτερες επιτυχίες του : Σκάρπια (“*Τόσκα*”), “*Ριγκολέτο*” και Αμονάρο (“*Αϊντα*”). Το 1927 έδωσε σειρά συναυλιών στην Κύπρο (με την **Αρτ. Κυπαρίσση**). Μετά το 1935 τραγουδούσε στη Θεσσαλονίκη με την **Ορχήστρα Του Κέντρου Λευκού Πύργου**, το δε 1938 τραγουδούσε τον Αμονάρο της “*Αϊντα*” με μαέστρο τον **Σώτο Βασιλειάδη**. Όταν έπαψε να τραγουδάει, δίδαξε τραγούδι στο Εθνικό **Ωδείο** (στους μαθητές του και ο **Κ. Πασχάλης**). Υπήρξε πάντα συμπαθής σε κοινό και συναδέλφους. Ανήκε στους παλιούς καλλιτέχνες που κράτησαν ζωντανό το Μελόδραμα, κυρίως με τη φανατική τους αγάπη.

Σαλίγκαρος Σπύρος (Αθήνα 1915) Γνωστός βαρύτονος, απόφοιτος του Εθνικού Ωδείου. “*Ντεμπουτάρισε*” με το “*Θέατρο Αθηνών*” ως Τενόρος. Το 1947 κέρδισε διεθνές βραβείο στη Γενεύη. Το 1950 κέρδισε βραβείο όπερας στη Μελβούρνη και βραβείο ‘λήντ’ στο Σίντνεϋ. Μετεκπαιδεύτηκε σε Ιταλία και Ελβετία. Διετέλεσε μόνιμο στέλεχος της Ε.Λ.Σ. με συμμετοχές σε : “*Κουρέα*”, “*Λουτσία*”, “*Χορό Μεταμφιεσμένων*”, “*Μπατερφλάβ*”, “*Παλιάτσους*”, “*Μανόν*”, “*Ριγκολέτο*”, “*Χώρα Μειδιάματος*”, “*Περουζέ*”, “*Φλόρα Μπριράμπιλις*” και σε πολλές οπερέτες. Ασχολήθηκε με τη Ράδιο-Τηλεόραση.

Υπήρξε ένας από τους ιδρυτές της στρατιωτικής ραδιοφωνίας και στο διάστημα 1967-1974 έκανε πάνω από 700 μουσικές εκπομπές. Διετέλεσε δ/ντής και καθηγητής στο Ορχείο Αθηνών. Συνέθεσε και τραγούδια (“Ριρή”, “Ερωτική Συμβουλή”, “Εμμα”, “Παλιά σερενάτα”, “Το ξυρισμένο Φρύδι”, κ.λπ.). Παράλληλα, συνέχισε θαλερός ρεσιτάλ και εμφανίσεις, όπως εκείνη στον ‘Παρνασσό’ (18.01.1995) με τον “Ελληνογαλλικό Σύνδεσμο”.

Κολ(λ)υβά Μελπωμένη (Καβάλα 1893- Αθήνα 1981). Διακεκριμένη πρωταγωνίστρια του σοβαρού αλλά και του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Σε ηλικία 7 ετών πρωτόπαιξε ρόλους στους θιάσους Κ. Νέζερ, Βασιλείας Στεφάνου και Ευτυχίου Βονασέρα. Το 1906 προσλήφθηκε στο Βασιλικό (Εθνικό) θέατρο και ως τη διάλυσή του έπαιξε πολλούς ρόλους με μεγάλη επιτυχία. Κατόπιν, αφοσιώθηκε στο ελαφρό μουσικό θέατρο(1909) και διέπρεψε στην επιθεώρηση και στην οπερέτα (στην οποία ήταν η πρώτη που διέπλασε τους μεγάλους βιεννέζικους πρωταγωνιστικούς ρόλους). Συνεργάστηκε με τους οπερετικούς θιάσους του Παπαϊωάννου και του Σαμαρτζή και (μετά το 1916) σχημάτιζε και δικούς της θιάσους. Το 1915 ήταν μαζί με την Έγκελ πρωταγωνίστρια στον θίασο Κανταράτου- Παπαϊωάννου.⁵⁵

⁵⁵ Καλογερόπουλος, Τάκης, 2001, ο.π.: τ4, σ. 306-307, τ4 σ. 444, τ5 σ. 329, τ3 σ. 213.

2.1. Αναφορά στις όπερες που ανέβηκαν

Όπως έχει ήδη αναφερθεί από την εισαγωγή της εργασίας, το μουσικό είδος που κυριαρχεί αυτή την εποχή είναι η οπερέτα. Σαν ελαφρύ, ευχάριστο και ενίοτε επίκαιρο θέαμα, εμφάνισε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Παρόλα αυτά υπήρχαν και θιάσοι που ανέβαζαν κατά κύριο λόγο σοβαρές όπερες.

Το πρόβλημα που αντιμετωπίζει κανείς όταν προσπαθεί να τραβήξει διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα σε αυτές τις δύο κατηγορίες θιάσων είναι ότι καμία από τις δύο δεν παρουσιάζει αμιγές δραματολόγιο, αλλά συχνά στα ρεπερτόρια των θιάσων συνυπάρχουν και τα δύο είδη⁵⁶. Ακόμη εμφανίζονται θιάσοι, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από τους μελετητές ως μικτοί. Πρόκειται για θιάσους, κατά κύριο λόγο, πρόζας που όμως ενσωματώνουν στο ρεπερτόριό τους επιθεωρήσεις, κωμειδύλια, οπερέτες και σπανιότερα όπερες.

Κάνοντας την αποδοχή ότι, στο ρεπερτόριο των περισσότερων θιάσων εμφανίζονται ανομοιόμορφα στοιχεία από οπερέτα μέχρι όπερα και σοβαρά δραματικά έργα⁵⁷, στην παρούσα εργασία θα καταγραφούν όλα τα έργα σοβαρής όπερας σαν τίτλοι χωρίς να λαμβάνεται υπόψη, ποιοι θιάσοι τα ανέβασαν.

Ακολουθεί ένας πίνακας όλων των τίτλων μελοδραματικών έργων που ανέβηκαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης την εξεταζόμενη περίοδο. Τα στοιχεία που εμφανίζονται εδώ αποτελούν συμπυκνμένη καταγραφή όλων των στοιχείων που δίνονται στο κεφάλαιο 1.3. (σελ. 29 – 44)

⁵⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ανέβασμα της όπερας του Βέρντι, Ριγκολέτο, από τον θίασο οπερέτας της Έλλης Αφεντάκη, που δέχεται τους μύδρους του κριτικού της *Εφημερίδας των Βαλκανίων*.

⁵⁷ Τομανάς, Κώστας, (1994), Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη, Εκδοτικές Νησίδες, σ. 23

Οι όπερες που ανέβηκαν:

Έργα	Συνθέτες
"Ριγκολέτο"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Τραβιάτα"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Τροβατόρε"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Χορός μεταμφιεσμένων"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Αϊντά"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Ερνάνης"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Ναμπούκο"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Η δύναμη του Πεπρωμένου"	Τζιουζέπε Βέρντι
"Οθέλος"	Τζιουζέπε Βέρντι
"ο κουρέας της Σεβίλης"	Τζοακίνο Ροσίνι
"Μποέμ"	Τζιάκομο Πουτσίνι
"Μαντάμ Μπατερφλάυ"	Τζιάκομο Πουτσίνι
"Τόσκα" *	Τζιάκομο Πουτσίνι
"Παλιάτσοι"	Ρουτζέρο Λεονκαβάλο
Δον Καίσαρ ντε Βαζάν (Ruy Blas)	Φίλιππο Μαρτσέτι
"Πουριτανοί"	Βιντσέντζο Μπελίνι
"Νόρμα"	Βιντσέντζο Μπελίνι
"Υπνοβάτις"	Βιντσέντζο Μπελίνι
"Λουτσία ντι Λαμερμούρ"	Γκαετάνο Ντονιτζέτι
"Μεφιστοφελής"	Αρίγκο Μπόιτο
"Τζιοκόντα"	Αμιλκάρε Πονκιέλι
"Καβαλερία Ρουστικάννα"	Πιέτρο Μασκάνι
"Λακμέ"	Λέο Ντελίμπ
"Κάρμεν"	Μπιζέ
"Η Εβραία"	Φρομεντάλ Αλεβύ
"Φατινίτσα"	Σουπέ
"Σαπφώ"	Σαρλ Φρανσουά Γκουνό
"Φρα Διάβολο"	Ν.Φ. Ωμπέρ
"Διδώ"	Διονύσιου Λαυράνγκα
"Ρέα"	Σπύρου Σαμάρρα

«**Λακμέ**» : Τρίπρακτη όπερα του Λέο Ντελίμπ, στο γαλλόφωνο λιμπρέτο των Εντμόντ Γκοντινέ και Φιλίπ Ζίλλ. Η μουσική συνετέθη από τον Ντελίμπ τα έτη 1881 με 1882 και η όπερα έκανε πρώτη στις 14 Απριλίου του 1883, στο κτήριο της όπερα Κομίκ του Παρισιού.

Η ιστορία διαδραματίζεται στις Ινδίες που τελούν υπό Βρετανική κατοχή, στα τέλη του 19^{ου} αι. Κατά την διάρκεια της Βρετανικής κατοχής οι ινδουιστές εξαναγκάστηκαν από του Άγγλους να απαρνηθούν την θρησκεία τους, έτσι κατέληξαν να τελούν τις λειτουργίες τους κρυφά.

Οι ινδουιστές πηγαίνουν στον ιερό ναό του Βράχμα για μια ιερή τελετή με τον αρχιερέα τους, Νιλακάνθα. Η Λάκμε, κόρη του αρχιερέα και η υπηρέτριά της Μαλλίκα, μένουν πίσω για να μαζέψουν λουλούδια από τις όχθες του ποταμού, όπου και τραγουδάνε το περίφημο ντουέτο. Πλησιάζοντας τις όχθες του ποταμού η Λάκμε βγάζει τα κοσμήματά της και τα ακουμπάει πάνω σε ένα παγκάκι. Λίγο παραπέρα κάνει πικνίκ μια παρέα που αποτελείται από δύο Βρετανούς αξιωματικούς, τον Φρέντερικ και τον Τζέραλντ, δύο νεαρές Αγγλίδες και την γκουβερνάντα τους. Οι δύο νεαρές Αγγλίδες βλέπουν τα κοσμήματά και ζητούν σκίτσα τους, ο Τζέραλντ προσφέρεται να μείνει για να ζωγραφίσει τα σκίτσα αυτά. Όταν η Λάκμε και η Μαλλίκα επιστρέφουν ο Τζέραλντ κρύβεται. Κάποια στιγμή που η Μαλλίκα απομακρύνεται η Λάκμε βλέπει τον Τζέραλντ και τρομαγμένη φωνάζει βοήθεια. Παρόλα αυτά όταν η βοήθεια καταφτάνει η Λάκμε γοητευμένη και γεμάτη περιέργεια για τον ξένο τους διώχνει. Στο μικρό διάστημα που μεσολαβεί οι δυο νέοι ερωτεύονται. Όταν ο Νιλακάνθα επιστρέφει και μαθαίνει τα γεγονότα ορκίζεται οργισμένος ότι θα πάρει εκδίκηση από τον ξένο για την τιμή της κόρης του.

Στο παζάρι ο Νιλακάνθα αναγκάζει την Λακμε να τραγουδήσει προκειμένου να φανερωθεί ο ξένος. Όταν ο Τζέραλντ βγαίνει μπροστά στο πλήθος, η Λάκμε λιποθυμεί, επιβεβαιώνοντας έτσι άθελά της την ταυτότητά του. Ο Νιλακάνθα μαχαιρώνει τον Τζέραλντ. Η Λάκμε φυγαδεύει τον πληγωμένο Τζέραλντ σε ένα μυστικό κρησφύγετο στο δάσος όπου τον γιατρεύει από τα τραύματά του.

Η Λάκμε πηγαίνει να φέρει ιερό νερό που θα επισημοποιήσει τους όρκους των δύο εραστών, κατά την απουσία της όμως τον Τζέραλντ επισκέπτεται ο συνάδελφός του, αξιωματικός Φρέντερικ, ο οποίος του θυμίζει το καθήκον του απέναντι στο τάγμα τους. Όταν η Λάκμε επιστρέφει διαισθάνεται την αλλαγή του Τζέραλντ και συνειδητοποιεί ότι τον έχει χάσει. Από την ατίμωση προτιμά τον ένδοξο θάνατο και αυτοκτονεί τρώγοντας το δηλητηριώδες φύλλο του φυτού ντατούρα.

Όπως και άλλες όπερες της περιόδου η «Λάκμε» του Ντελίμπ διακατέχεται από το πνεύμα της ανατολής, υιοθετώντας παράλληλα και ιδιωματικά μουσικά στοιχεία.

«Κάρμεν» : Πρόκειται για την γνωστή γαλλική κωμική όπερα του Ζόρζ Μπιζέ. Το λιμπρέτο, γραμμένο από τους Ανρί Μειλάκ και Λουδοβίκο Αλεβύ, είναι βασισμένο στην ομότιτλη νουβέλα του Προσπέρ Μεριμέ που εκδόθηκε το 1845 το οποίο εμπνεύστηκε από το ποιήμα «Οι Τσιγγάνοι» του Αλεξάνδρου Πούσκιν.

Η ιστορία διαδραματίζεται στην Σεβίλλη όπου η όμορφη και ατίθαση τσιγγάνα Κάρμεν εργάζεται σε ένα εργοστάσιο τσιγάρων. Μετά από έναν καβγά στο εργοστάσιο κατά τον οποίο η Κάρμεν χαρακτηρίζει το πρόσωπο μιας κοπέλας, ο Τζούνιγκα, αρχηγός της φρουράς, διατάζει τον Δον Χοσέ να κρατήσει την Κάρμεν αιχμάλωτη μέχρι αυτός να εκδώσει το ένταλμα φυλάκισης. Η Κάρμεν πείθει τον Χοσέ να την ελευθερώσει.

Ο Χοσέ φυλακίζεται ένα μήνα για την ανυπακοή του. Όταν αποφυλακίζεται συναντά την Κάρμεν σε μια ταβέρνα και στην προσπάθειά του να την υπερασπιστεί, διαπράττει ανταρσία, απαγάγωντας τον Τζούνιγκα, αρχηγό της φρουράς. Μην έχοντας άλλη λύση ακολουθεί με την Κάρμεν μια συμμορία ληστών στα βουνά.

Ενώ βρίσκονται στο βουνό, τον επισκέπτεται η παλιά του αγαπημένη η Μικαέλα και του ανακοινώνει πως η μητέρα του είναι βαριά άρρωστη και ζητάει να τον δει. Μετά την αποχώρησή του, η Κάρμεν, που έχει ήδη αρχίσει να τον βαριέται, φεύγει με τον ταυρομάχο Εσκαμίγιο.

Τέλος, την ημέρα της μεγάλης ταυρομαχίας του Εσκαμίγιο, ο Δον Χοσέ τρελός από ζήλια μαχαιρώνει την Κάρμεν έξω από την αρένα.

Η «Κάρμεν» παρά την φρεσκάδα της που σε μεγάλο βαθμό προκύπτει από το μουσικό της ιδίωμα το οποίο συνδυάζει υπέροχα το τσιγγάνικο και ισπανικό στοιχείο με την δυτική παράδοση, δεν είχε καμία εισπρακτική επιτυχία. Μάλιστα ο συνθέτης πέθανε χωρίς να φαντάζεται καν την επιτυχία που θα γνώριζε το συγκεκριμένο έργο του.

«Η Εβραία»: Περίφημο μελόδραμα του Γάλλου μουσικοσυνθέτη Φρομεντάλ Αλεβύ, που συντέθηκε σε γαλλικό λιμπρέτο του Ευγενίου Σκριμπ. Θεωρείται ίσως το αριστουργηματικότερο έργο του Αλεβύ, αλλά και από τα καλύτερα του γαλλικού μουσικού θεάτρου του είδους αυτού. Στην σκηνή ανέβηκε στις 23 Φεβρουαρίου του 1835 από την Όπερα του Παρισιού.

Η πανέμορφη Ραχήλ, κόρη του εβραίου Ελεάζαρ, ερωτεύεται τον χριστιανό Πρίγκιπα Λεοπόλδο. Όταν όμως πληροφορείται αργότερα ότι αυτός ήταν ήδη νυμφευμένος και θέλοντας να τον εκδικηθεί, τον καταγγέλλει ως εραστή της, πράγμα που σήμαινε την απειλή για εκείνον και για την ίδια της ποινής του θανάτου. Την προβλεπόμενη για τέτοιο αδίκημα ποινή επιβάλλει ο

καρδινάλιος Μπρόνι, στον οποίο και παρουσιάζεται εκ των υστέρων όμως ο Ελεάζαρ και αποκαλύπτει ότι η φονευθείσα Ραχήλ δεν ήταν πραγματική του κόρη, αλλά κόρη αυτού του καρδινάλιου. Το έργο είναι γεμάτο από συγκινητικές σκηνές με μουσική έξαρση.

«**Σαπφώ**» : Πρόκειται για την πρώτη όπερα του Σάρλς Γκουνό, γραμμένη πάνω στο γαλλικό λιμπρέτο του Εμίλ Ωγκέρ. Το έργο συνετέθη μετά από παραγγελία της Όπερας του Παρισιού, για την προώθηση της μέτζο-σοπράνο Πολίν Βιαρντώ, που ανέλαβε και τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Η πρώτη του έργου έγινε στην Salle Le Peletier από την Παρισινή Όπερα στις 16 Απριλίου του 1851, χωρίς να γνωρίσει ιδιαίτερη επιτυχία. Μια ελαφρώς διαφορετική εκδοχή της όπερας ανέβηκε στο Palais Garnier από την Παρισινή Όπερα το 1884, είχε λίγο μεγαλύτερη επιτυχία.

Η υπόθεση διαδραματίζεται στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Λέσβου, τον 6^ο αι. π.χ. Ο Φάωνας ταλανίζεται από ένα ερωτικό δίλλημα ανάμεσα στην ποιήτρια Σαπφώ και στην αυλική Γλυκερία. Ο Πυθέας τον περιπαίζει για αυτό του το δίλλημα. Τότε η Σαπφώ νικά τον Αλκαίο στον διαγωνισμό ποίησης και ο Φάωνας γοητευμένος της ορκίζεται αφοσίωση.

Η δεύτερη πράξη εκτυλίσσεται στην οικία του Φάωνα, όπου μαθαίνουμε ότι ανοίκει σε μια ομάδα που ετοιμάζει επανάσταση ενάντια στις αρχές της Λέσβου, προκειμένου να υπάρξει στον τόπο ειρήνη και δικαιοσύνη. Ο Πυθέας δίνει στην Γλυκερία στοιχεία για την επαναστατική αυτή οργάνωση, με αντάλλαγμα κάποιες χάρες. Η Γλυκερία ειδοποιεί μυστικά τις αρχές. Η ομάδα ετοιμάζεται να εγκαταλείψει την Λέσβο. Η Γλυκερία λέει στην Σαπφώ πως αν δεν ακολουθήσει τον Φάωνα τότε εκείνη θα φροντίσει να διαφύγει ασφαλής από το νησί. Ο Φάων κανονίζει την αποχώρησή του όμως η Σαπφώ του δηλώνει πως δεν θα τον ακολουθήσει. Η αμετάβλητη στάση της τον πληγώνει και τον κάνει να στραφεί στην Γλυκερία.

Στην παραλία της Λέσβου ο Φάωνας, η Γλυκερία και οι συνωμότες ετοιμάζονται να αφήσουν το νησί. Η Σαπφώ πηγαίνει να αποχαιρετήσει τον Φάωνα, αυτός όμως πικραμένος την καταριέται. Μολαταύτα εκείνη τον συγχωρεί, τον καλοτυχίζει, ρίχνεται στην θάλασσα και αυτοκτονεί.

«**Φάουστ**»: Όπερα του Σάρλ Φρανσουά Γκουνό, σε πέντε πράξεις, σε λιμπρέτο του Ζ. Μπαρμπιέ και του Μ. Καρέ, από τον «Φάουστ» του Γ.Β. Γκαίτε. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Λυρικό θέατρο των Παρισίων στις 19 Μαρτίου του 1859.

Από την υπόθεση του «Φάουστ» του Γκαίτε ο Γκουνό διατηρεί μόνο την συναισθηματική σχέση του Φάουστ, που έχει ξαναιώσει από τον Μεφιστοφελή, με την Μαργαρίτα, και διαμορφώνει την ιστορία ως εξής. Γοητευμένη από τον Φάουστ και ύστερα

εγκαταλελειμμένη, η Μαργαρίτα τρελαίνεται και σκοτώνει το νεογέννητο παιδί της. Καταδικασμένη στην αγχόνη και φυλακισμένη, δεν αφήνει τον Φάουστ να τρέξει να την ελευθερώσει. Ζητάει συγχώρεση από τον ουρανό και πεθαίνει με την θεία χάρη. Πρόκειται στην πράξη για τον πρώτο «Φάουστ» του Γκαίτε. Το έργο παρουσιάστηκε στη Γερμανία με τον τίτλο «Μαργαρίτα».

«Φρα Διάβολο» : Γαλλική κωμική όπερα σε τρία μέρη του Ντανιέλ – Φρανσουά Εσπρί Ομπέρ . Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 28 Ιανουαρίου του 1830 στο θέατρο όπερα – Κομίκ του Παρισιού.

Η Τσερλίνα, κόρη του πανδοχέα της Τερατσίνα, είναι ερωτευμένη με έναν φτωχό στρατιώτη, τον Λορέντζο, όμως ο πατέρας της θέλει να την παντρέψει με τον ηλικιωμένο και πλούσιο Φραντσέσκο. Ο Λορέντζο προσπαθεί να συλλάβει τον γνωστό ληστή Φρα Διάβολο. Εν τω μεταξύ ο Φρα Διάβολο μεταμφιεσμένος σε μαρκήσιο, φτάνει στο πανδοχείο και ληστεύει δύο Άγγλους ταξιδιώτες που καταλύουν εκεί, τον λόρδο και την λαίδη Κοκμπερν. Ο Λορέντζο ανακτά μέρος των κλοπιμαίων και με την αμοιβή μπορεί πλέον να ζητήσει σε γάμο την Τσερλίνα. Ο Διάβολο αποφασισμένος να ξανακλέψει τους ταξιδιώτες ζητά την συνδρομή των δύο κωμικών βοηθών του Τζιάκομο και Μπέππο. Κατά την διάρκεια της νύχτας οι τρεις τους μπαίνουν στο δωμάτιο της Τσερλίνας και κλέβουν την προίκα της. Παράλληλα εμφανίζεται ο Λορέντζο που βλέποντας τον μαρκήσιο τον περνάει για ανταγωνιστή, ερωτευμένο με την Τσερλίνα. Το επόμενο πρωί, έχοντας χάσει την προίκα της, η Τσερλίνα εξαναγκάζεται από τον πατέρα της να παντρευτεί τον Φραντσέσκο. Ο Διάβολο, στέλνει τους δύο βοηθούς του στην πόλη με σκοπό να τον ειδοποιήσουν όταν ο Λορέντζο και οι στρατιώτες του αποχωρήσουν, προκειμένου να συνεχίσει ανενόχλητος τις ληστείες. Όμως η Τσερλίνα τους αναγνωρίζει μέσα στο πλήθος και σε συνεννόηση με τον Λορέντζο ξεγελούν τον Φρα Διάβολο ο οποίος με το που εμφανίζεται στην πόλη , συλλαμβάνεται από τον Λορέντζο. Το νεαρό ζευγάρι, η Τσερλίνα και ο Λορέντζο είναι πλέον ελεύθεροι να παντρευτούνε.

Οι Ελληνικές όπερες:

«Διδώ»: Τετράπρακτο μελόδραμα του Διονύση Λαυράνγκα σε λιμπρέτο του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, από την ομώνυμη μυθολογική τραγωδία του. Η σύνθεση διήρκεσε από το 1906 ως το 1909 και το έργο πρωτοπαίχτηκε στις 19 Απριλίου 1909 στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών, υπό την διεύθυνση του συνθέτη.

Η Διδώ είχε κληρονομήσει τον θρόνο της Τύρου από τον πατέρα της μαζί με τον σύζυγό της Σιχαίο, πλούσιο ιερέα του Ηρακλή. Ο νεότερος όμως αδελφός της Διδώς, ο Πυγμαλίων, δολοφόνησε τον Σιχαίο και κατέλαβε την εξουσία. Μόλις το έμαθε η Διδώ, παρέλαβε τους θησαυρούς του νεκρού πλέον συζύγου της και επιβιβάστηκε σε ένα πλοίο μαζί με μερικούς αφοσιωμένους της Τυρίους και δούλους της. Το πλοίο τους μετέφερε στην Κύπρο και από εκεί στις ακτές της Λιβύης, στη χώρα Γετουλία ή Νουμιδία, όπου ζήτησε από τους ντόπιους και τον βασιλιά τους Ιάρβα να της επιτρέψουν να χτίσει στην ακτή μία πόλη. Ο Ιάρβας αρχικώς αρνήθηκε, όταν όμως η Διδώ του προσέφερε πλούσια δώρα δέχθηκε, υπό τον όρο η πόλη να καταλαμβάνει τόση έκταση όσο ένα τομάρι βοδιού. Η πανέξυπνη Διδώ τότε έκοψε το τομάρι σε πολύ στενές λωρίδες και, ενώνοντας τη μία με την άλλη, περικύκλωσε τόσο χώρο, ώστε της έφθασε να κτίσει την Καρχηδόνα και την ακρόπολή της, τη Βύρσα (βύρσος = δέρμα, τομάρι). Ο Ιάρβας τότε τη ζήτησε σε γάμο, η Διδώ όμως, πιστή στη μνήμη του Σιχαίου, αρνήθηκε. Και, κατά την εκδοχή αυτή, για να αποφύγει τις συνέπειες από τον βάρβαρο βασιλιά, ανέβηκε σε μια πυρά και αυτοκτόνησε με ένα μαχαίρι. Μετά τον θάνατό της τιμήθηκε ως θεά: ο ναός της κτίστηκε στο λιμάνι της Καρχηδόνας.

Το έργο είχε πρωτοφανή επιτυχία, ζητήθηκαν επαναλήψεις ολόκληρων μερών κι όσο για την τελική σκηνή της πυρκαγιάς, αναφέρεται ότι είχε προκαλέσει παραλήρημα ενθουσιασμού. Παρόλα αυτά το έργο κλόνισε οικονομικά τον Βλαχόπουλο που ήταν και ο επιχειρηματίας του ανεβάσματος.⁵⁸

⁵⁸ Καλογερόπουλος, Τάκης, 2001, ο.π.: τ. 2, σελ. 89,90

«Ρέα» (Rhea) : Τρίπρακτη όπερα του Σπύρου Σαμάρα, σε ιταλόφωνο λιμπρέτο⁵⁹ του Γάλλου Paul Milliet. Είναι αφιερωμένη στην πριγκίπισσα Ελένη του Νικολάου και πρωτοπαίχτηκε στην Φλωρεντία, στο θέατρο «Βέρντι», στις 11 Απριλίου του 1908. Έκανε πρώτη στην Ελλάδα τον Μάιο του 1911 στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών.

Ο Γενουάτης Σπίνολας, κυβερνήτης της Χίου περι το 1400, διοργανώνει αγώνες που τους κερδίζει ο Λυσίας. Ο Λυσίας έχει ερωτική σχέση με την νεαρή γυναίκα του Σπίνολα, τη Ρέα ενώ τον αγαπά η Δάφνη, κόρη του Σπίνολα από τον πρώτο του γάμο. Ο αξιωματούχος Γουάρχης που αγαπά κι αυτός τη Ρέα την προμηθεύει με ένα δηλητηριασμένο δαχτυλίδι. Παράλληλα συμβουλεύει τον Σπίνολα να παντρεύει τον Λυσία με την Δάφνη, για να ενώσει Έλληνες και Γενουάτες στον αγώνα εναντίον των Σαρακηνών.

Η Ρέα εκβιαζόμενη από τον Γουάρχη (που γνωρίζει την απιστία της) συγκατατίθεται στον γάμο Λυσία – Δάφνης, γεγονός που κάνει τον έξαλλο από ζήλια Λυσία, να αποκρούσει την Δάφνη. Η πλεκτάνη του Γουάρχη όμως δεν αργεί να δυαλυθεί και το ερωτευμένο ζευγάρι, η Ρέα κι ο Λυσίας κανονίζουν να συναντηθούν το βράδυ στην παραλία για να διαφύγουν με το πλοίο του Λυσία.

Στην παραλία όμως τους παραμονεύει ο Γουάρχης, που μαχαιρώνει τον Λυσία. Η Ρέα απελπισμένη εισπνέει το δηλητήριο του δαχτυλιδιού και πεθαίνει δίπλα στον καλό της, ενώ η Δάφνη, που φτάνει τελευταία, αντικρίζει το μακάβριο θέαμα και θρηνεί την χαμένη της ευτυχία.

Στην «Ρέα» εντάσσονται τόσο τα δημοτικά τραγούδια (από τις συλλογές Μπουργκώ – Ντυκουντραί και Π. Αρβαντινού – «Αραμι») : «Ένα καράβι από τη Χίο» (ως λάιτ- μοτιφ σε περίτεχνη επεξεργασία), «Ρίξε νερό στην πόρτα σου κι απόψε με σκοτώσανε», «Άντε να πάμε Βλάχα» όσο και ο περίφημος «Ολυμπιακός ύμνος» (εν είδη προλόγου -με την χορωδία interno).⁶⁰

⁵⁹ Όπως αναφέρεται ξεκάθαρα στην εισαγωγή της εργασίας (μέρος iv σελίδα 10), καθοριστικός παράγοντας της «εθνικότητας» μίας όπερας, είναι η γλώσσα του λιμπρέτου. Στην περίπτωση όμως της «Ρέας» του Σπύρου Σαμάρα προκύπτει ένα πιο σύνθετο ζήτημα. Όχι μόνο επειδή το εν λόγω έργο, αν και χρησιμοποιεί ιταλικό λιμπρέτο, χρησιμοποιεί μια μουσική γλώσσα Ελληνικότατη, όντας διανθισμένο από δυτικές μεταγραφές δημοτικών τραγουδιών, αλλά και λόγω της θέσης που κατέχει ο Σαμάρας στην ελληνική μουσική σκηνή της εξεταζόμενης εποχής, καθώς υπήρξε από τους πρώτους Έλληνες συνθέτες που ασχολήθηκαν με την σύνθεση όπερας.

Επομένως είναι πιο χρήσιμο στην παρούσα εργασία να εντάξει τον ίδιο τον συνθέτη και τα έργα του στην ελληνική μουσική σκηνή που δειλά εμφανίζεται εκείνη την εποχή, της οποίας πραγματικά αποτελεί μέρος. Έτσι μπορεί κανείς να διαπιστώσει την επίδραση της Ιταλικής όπερας στην ελληνική μουσική, την χρήση της ως πρότυπο και την τάση μίμησής της.

Δηλαδή ο συνθέτης μιμήθηκε την Ιταλική όπερα και την χρησιμοποίησε σαν πρότυπο. Αυτό αποτελεί έναν ακόμη τρόπο πρόσληψης της Ιταλικής όπερας και μάλιστα από τους πιο αποτελεσματικούς. Την ενσωμάτωση απ[ο τους ίδιους τους συνθέτες, που μπορούν να λειτουργήσουν ταυτόχρονα και ως δέκτες της επίδρασης αλλά και ως πομποί (προς το κοινό και όχι μόνο) μέσα από την χρήση στοιχείων της στα δικά τους έργα.

⁶⁰ Καλογερόπουλος, Τάκης, 2001, ο.π.: τ. 5, σελ. 238

2.2.Ιδιαίτερη αναφορά στις ιταλικές όπερες

Έργο	Συνθέτης	φορές που ανέβηκε	χρονιές	Θίασοι
"Ριγκολέτο"	Τζιουζέπε Βέρντι	5	1885	Λαμπρούνα
			1889	Ντι Τζιόρτζιο
			1904	Μεσίι
			1905	Λαυράγκα
			1919	Έλλης Αφεντάκη
"Τραβιάτα"	Τζιουζέπε Βέρντι	4	1883	Λαμπρούνα
			1887	Ντι Τζιόρτζιο
			1904	Μεσίι
			1905	Λαυράγκα
"Τροβατόρε"	Τζιουζέπε Βέρντι	4	1883 & 1885	Λαμπρούνα
			1887	Ντι Τζιόρτζιο
			1904	Μεσίι
"Χορός μεταμφιεσμένων"	Τζιουζέπε Βέρντι	4	1885	Λαμπρούνα
			1887 & 1889	Ντι Τζιόρτζιο
			1909	Κήπος της Προόδου
"Αϊντα"	Τζιουζέπε Βέρντι	3	1883 & 1885	Λαμπρούνα
			1889	Ντι Τζιόρτζιο
"Ερνάνης"	Τζιουζέπε Βέρντι	3	1887	Ντι Τζιόρτζιο
			1905	Λαυράγκα
			1906	Λαμπρούνα
"Ναμπούκο"	Τζιουζέπε Βέρντι	1	1885	Λαμπρούνα
"Η δύναμη του Πεπρωμένου"	Τζιουζέπε Βέρντι	1	1885	Λαμπρούνα
"Οθέλος"	Τζιουζέπε Βέρντι	1	1917	Λαυράγκα

Έργο	Συνθέτης	φορές που ανέβηκε	χρονιές	θίασοι
"ο κουρέας της Σεβίλης"	Τζοακίνο Ροσίνι	2	1887 & 1889	Ντι Τζιόρτζιο
"Μποέμ"	Τζιάκομο Πουτσίνι	2	1904	Μεσίνι
			1905	Λαυράγκα
"Μαντάμ Μπατερφλάυ"	Τζιάκομο Πουτσίνι	2	1908	Καστελάνο
			1919	Λαυράγκα
"Τόσκα"	Τζιάκομο Πουτσίνι	*		Λαυράγκα
"Παλιάτσοι"	Ρουτζέρο Λεονκαβάλο	2	1905 & 1917	Λαυράγκα
Δον Καίσαρ ντε Βαζάν (Ruy Blas)	Φίλιππο Μαρτσέτι	1	1880	Καστάνια
"Πουριτανοί"	Βιντσέντζο Μπελίνι	1	1885	Λαμπρούνα
"Νόρμα"	Βιντσέντζο Μπελίνι	1	1905	Λαυράγκα
" Υπνοβάτις"	Βιντσέντζο Μπελίνι	1	1905	Λαυράγκα
"Λουτσία ντι Λαμερμούρ"	Γκαετάνο Ντονιτζέτι	2	1905 & 1917	Λαυράγκα
"Μεφιστοφελής"	Αρίγκο Μπόιτο	1	1917	Λαυράγκα
"Τζιοκόντα"	Αμλκάρε Πονκιέλι	1	1917	Λαυράγκα
"Καβαλερία Ρουσικάνα"	Πιέτρο Μασκάνι	1	1917	Λαυράγκα

Τα στοιχεία του πίνακα 2, προέρχονται επίσης από την καταγραφή παραστάσεων που παρουσιάζεται αναλυτικά στο κεφάλαιο 1.3 (σελ. 29 – 44)

«**Ριγκολέτο**» : Τρίπρακτο μελόδραμα του Τζιουζέπε Βέρντι, σε κείμενο του Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε. Παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο θέατρο Φοινίκη (La Fenice) στη Βενετία, στις 11 Μαρτίου 1851. Η υπόθεση του έργου βασίζεται στο έργο του Βίκτορ Ουγκό «Ο βασιλιάς διασκεδάξει» και εκτυλίσσεται στη Μάντουα το 16^ο αιώνα.

Η Τζίλντα, κόρη του γελωτοποιού του δούκα της Μάντουα, αγαπά τον δούκα, τον οποίο γνωρίζει όμως με την ψεύτικη ιδιότητα του φτωχού φοιτητή και το όνομα Γκοτιέ Μαντέ. Οι αυλικοί που πιστεύουν ότι η Τζίλντα είναι ερωμένη του γελωτοποιού, την απαγάγουν και την

μεταφέρουν στην αυλή. Ο Ριγκολέτο (γελωτοποιός) υπόσχεται εκδίκηση. Παρασύρει τον δούκα σ' ένα εξοχικό πανδοχείο, όπου ο Σπαραφουτσιέ, δολοφόνος, πληρωμένος από τον Ριγκολέτο περιμένει να τον σκοτώσει. Η Τζιλντα όμως μεταμφιεσμένη σε νεαρό άντρα και ερωτευμένη ακόμα με τον δούκα, ζητά κατάλυμα στο ίδιο πανδοχείο. Σε λίγο πέρνει νεκρή από το μαχαίρι του Σπαραφουτσιέ και ξεψυχά στα χέρια του πατέρα της.

«**Τραβιάτα**»: Μελόδραμα σε τρεις πράξεις σε λιμπρέτο του Μ.Φ. Πιάβε, βασισμένο στο έργο του Αλέξανδρου Δουμά «Η κυρία με τις καμέλιες» που είχε γραφτεί μόλις το 1852. Με θέμα επίκαιρο και προκλητικό για τα ήθη της εποχής, η όπερα αυτή που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Φοινίκη της Βενετίας, στις 6 Μαρτίου 1853., ήταν λογικό να καταδικαστεί σε αποτυχία. Παρόλα αυτά το δεύτερο ανέβασμα της Τραβιάτα στο θέατρο Άγιος Βενέδικτος (San Benedetto) στις 6 Μαΐου 1854, ένα χρόνο μετά, στέφθηκε με επιτυχία.

Η Βιολέτα Βαλερί, κοσμική γαλλίδα χαλαρών ηθών, σε μία γιορτή που διοργανώνει γνωρίζει τον Αλφρέντο Γκρεμόντ, τον ερωτεύεται και αποφασίζει να ζήσει μαζί του στην εξοχή. Όμως επεμβαίνει ο πατέρας του Αλφρέντο και ζητά από την Βιολέτα να τον εγκαταλείψει, γιατί το σκάνδαλο από τον δεσμό του γιού του μαζί της, θα έχει άμεσο αντίκτυπο στους γάμους της κόρης του. Η Βιολέτα, δίχως να έχει πει στον Αλφρέδο την αλήθεια επιστρέφει στην παλιά της ζωή. Όμως η φυματίωση την έχει χτυπήσει και τέλος την οδηγεί στον θάνατο. Πεθαίνει στα χέρια του Αλφρέδο που εκείνη τη στιγμή μαθαίνει την αλήθεια.

«**Τροβατόρε**» : (Ο τροβαδούρος) είναι μια όπερα σε τέσσερις πράξεις του Τζουζέπε Βέρντι σε ιταλικό λιμπρέτο των Λεόν Εμμανουήλ Μπαρντάρ (Leone Emanuele Bardare) και Σαλβαδόρ Καμαράνο (Salvadore Cammarano), που βασίστηκε στο θεατρικό έργο *El Trovador* του Αντόνιο Γκαρσία Γκουτιέρεζ.

Έκανε πρώτη στο Θέατρο Απόλλο (Teatro Apollo) της Ρώμης στις 19 Ιανουαρίου 1853 και υπήρξε πάρα πολύ δημοφιλής.

Κατά τη διάρκεια της σεζόν 1854/55 ενώ βρισκόταν στο Παρίσι ο Βέρντι συμφώνησε σε μια γαλλική μετάφραση της όπερας για το Theatre des Italiens και έκανε αρκετές αναθεωρήσεις, συμπεριλαμβανομένης της προσθήκης μουσική μπαλέτου για την πράξη 3. Ως *Le Trouvère* η όπερα έκανε την πρώτη από τις πολλές παραστάσεις της, στις 12 Ιανουαρίου 1857.

Η Τσιγγάνα Αθουθένα προκειμένου να εκδικηθεί τον θάνατο της μάγισσας μητέρας της, που είχε καεί ζωντανή επειδή ακριβώς ήταν μάγισσα, κατά διαταγή του κόμη Ντε Λούνα, έφθασε στο σημείο να απαγάγει το ένα από τα δύο παιδιά του κόμη, τον Μάνρικ τον οποίο κράτησε κοντά της και μεγαλώνοντας του δίδαξε τη τέχνη του τροβαδούρου (τραγουδιστή και ποιητή σε αυτοσχεδιασμούς). Με το πέρασμα των χρόνων ο τροβαδούρος Μανλίκ και ο αδελφός του, που εν

τω μεταξύ είχε αναλάβει, μετά τον θάνατο του πατέρα τους, Κόμης ντε Λούνα βρέθηκαν αντιμέτωποι με τον έρωτά τους προς την πανέμορφη Λεονώρα. Και ενώ η Λεονώρα αποδεδειγμένα αγαπάει τον τροβαδούρο, ο κόμης πλημμυρισμένος από εκδίκηση διατάζει πρώτα την σύλληψη τόσο του τροβαδούρου όσο και της τσιγγάνας, που τον συνόδευε, την Αθουθένα, και ύστερα την φυλάκισή τους. Τότε η Λεονώρα προκειμένου να λυτρωθεί από τον κόμη πίνει δηλητήριο και πεθαίνει.

Ο Κόμης, μπροστά σ' αυτή την εξέλιξη, διατάζει να υποβληθεί ο "τροβαδούρος" σε φρικτά βασανιστήρια, ενώ ταυτόχρονα σύρει την τσιγγάνα Αθουθένα στον εξώστη για να τις δείξει τα βασανιστήρια που πέρναγε ο φίλος της δίνοντας και την εντολή της εκτέλεσής του. Και την στιγμή που ο Μανλίκ εκτελείται η Αθουθένα φωνάζει στον Κόμη με δυνατή φωνή: "Ήταν ο αδελφός σου"!

«Χορός Μεταμφιεσμένων» : Είναι μια όπερα σε τρεις πράξεις σε μουσική του Τζουζέπε Βέρντι και λιμπρέτο του Αντόνιο Σόμα, που πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο Απόλλο της Ρώμης, στις 17 Φεβρουαρίου 1859.

Το θέμα της όπερας βασίζεται στη δολοφονία του Γουσταύου Γ', βασιλιά της Σουηδίας, αν και δεν είναι ιστορικά ακριβής. Λόγω του πολιτικά ευαίσθητου θέματος της όπερας, η λογοκρισία της εποχής ζήτησε από τον Βέρντι να κάνει πολλές αλλαγές στο έργο.

Το έργο ξεκινά σε μια δημόσια ακρόαση στο παλάτι του Ρικάρντο, με την συμμετοχή των υποστηρικτών του, αλλά και των εχθρών του, που ελπίζουν σε πτώση του. Ο Ρικάρντο επανεξετάζει τον κατάλογο των επισκεπτών που θα παραστούν στον προσεχή Χορό μεταμφιεσμένων. Είναι συνεπαρμένος όταν βλέπει στην λίστα το όνομα της γυναίκας που αγαπά, της Αμέλια, γυναίκας του φίλου και σύμβουλου του Ρενάτο, Κόμη Άνκαρστομ. Όταν φτάνει ο Ρενάτο που προσπαθεί να προειδοποιήσει τον Ρικάρντο σχετικά με μια συνωμοσία εναντίον του, αλλά ο Ρικάρντο αρνείται να ακούσει τα λόγια του.

Στο μεταξύ εξετάζεται και μία καταγγελία για μαγεία, ενάντια σε κάποια Μαντάμ Άρβιντσον, που αυτοαποκαλείται Ούλρικα. Ο βασιλιάς προτείνει να μεταμφιεστούν και να επισκεφτούν την κατηγορούμενη πριν φτάσουν σε ετυμηγορία.

Φτάνοντας στο λιμέρι της Ούλρικα βρίσκουν την Αμέλια που ομολογεί στην μάγισσα τον έρωτά της για τον Ρικάρντο και ζητάει έναν τρόπο για να πάψει να τον σκέφτεται και να βρεί την γαλήνη. Η Ούλρικα λέει στην Αμέλια να μαζέψει ένα μαγικό βότανο και ο Ρικάρντο, που παρακολουθεί μεταμφιεσμένος την σκηνή, αποφασίζει να συναντήσει την Αμέλια όταν θα μαζεύει τα βότανα. Τέλος πριν φύγει από το λιμέρι της μάγισσας και ενώ υποδέεται τον ψαρά ζητά από την μάγισσα να διαβάσει την παλάμη του. Τότε αυτή του ανακοινώνει ότι θα τον σκοτώσει πολύ σύντομα ο πρώτος άνθρωπος με τον οποίο θα ανταλλάξει χειραγία. Ο Ρικάρντο γελώντας τείνει το

χέρι στους δικαστές και συμβούλους του, που βρίσκονται εκεί, επίσης μεταμφιεσμένοι, αλλά όλοι τον αποφεύγουν, ώσπου μπαίνει στην σκηνή ο Ρενάτο και του σφίγγει το χέρι.

Ο Ρικάρντο συναντά την Αμέλια, όταν αυτή μαζεύει βοτάνια και εξομολογούνται τον έρωτά τους ο ένας στον άλλο. Ξαφνικά εμφανίζεται ο Ρενάτο και έτσι μαθαίνει για το ειδήλιο. Προκειμένου να εκδικηθεί αποφασίζει να συνταχθεί με τους συνωμότες. Μετά από κλήρο αποφασίζουν ότι αυτός είναι που θα πραγματοποιήσει την δολοφονία στον χορό.

Στον χορό ο Ρενάτο μαχαιρώνει τελικά τον Ρικάρντο ο οποίος πληγωμένος του λέει πως αν και αγαπούσε την Αμέλια ποτέ δεν έσπασε τους γαμήλιους όρκους που τους έδεναν. Πεθαίνοντας, δίνει χάρη σε όλους τους συνωμότες και χαιρετά τους φίλους και την πατρίδα του.

«**Αΐντα**» : λυρικό μελόδραμα σε 4 πράξεις και 7 σκηνές, στίχους του Γκιζλατζόνι και μουσική του Τζουζέπε Βέρντι, που παίχθηκε για πρώτη φορά στο Χεδιβικό βασιλικό θέατρο (όπερα) του Καΐρου στις 24 Δεκεμβρίου του 1871 παρουσία αξιωματούχων της χώρας, υψηλών καλεσμένων και του συνόλου των διπλωματών.

Το έργο διαδραματίζεται στην Αίθουσα των Φαραωνικών ανακτόρων της Μέμφιδας. Ο Φαραώ (Βασιλεύς της Αιγύπτου) και αρχιερέας Ράμφης πληροφορεί τον νεαρό στρατηγό Ραδάμη ότι βρίσκεται σε πόλεμο με τον Βασιλέα της Αιθιοπίας του οποίου τα στρατεύματα έχουν εισβάλει στη κοιλάδα του Νείλου και απειλούν τη Θήβα την εκατοντάπτυλη. Ο Ραδάμης (ή Ρανταμές) ελπίζει να επιλεγεί αρχιστράτηγος και να επιστρέψει νικητής προκειμένου να ζητήσει το χέρι της εκλεκτής του Αΐντας αν και η «ουράνια Αΐντα» (celeste Aïda) δεν είναι παρά μια αιθίοπιδα σκλάβα στην υπηρεσία της, κόρης του Βασιλέως, Αμνέριδας. Στην αίθουσα εισέρχεται η Αμνέριδα, (ερωτευμένη και αυτή κρυφά με τον Ραδάμη) που για την Αΐντα υποκρίνεται στοργή και τρυφερότητα και συνάμα όλη η βασιλική αυλή για να ακούσουν όλοι την απόφαση των θεών (της Ίσιδας) που είναι: «Αρχιστράτηγος να είναι ο Ραδάμης».Στον Ναό του Ήφαιστου στη Μέμφιδα ανάμεσα σε ιερά άσματα που επικαλούνται το θεό Φθα και σε χορούς ιερειών παραδίδεται από τον Φαραώ στον Ραδάμη το καθαγιασμένο ξίφος.

Στα ιδιαίτερα διαμερίσματα της Αμνέριδας, των ανακτόρων της Μέμφιδας. Η Αμνέριδα συνομιλεί με την Αΐντα και τεχνηέντως ανακαλύπτει το έρωτά της με τον Ραδάμη αφού πρώτα της είπε ότι σκοτώθηκε και στη συνέχεια πως ζει, από τη μεγάλη της χαρά. Ακολουθεί σκηνή ζηλοτυπίας και η Αμνέριδα κυριεύεται από τρομερό μίσος για την αντίζηλό της.

Ο Ραδάμης επιστρέφει από την εκστρατία θριαμβευτής πάνω στο άρμα του. Ακολουθούν τρόπαια και αιχμάλωτοι αλυσοδομένοι μεταξύ των οποίων και ο Αιθίοπας Βασιλιάς Αμονάσρο. Η Αΐντα αναγνωρίζει τον πατέρα της αλλά εκείνος της ψιθυρίζει να μη φανερώσει τη βασιλική του ιδιότητα. Αργότερα λέει στους Αιγυπτίους ψευδώς ότι ο Βασιλιάς των Αιθίοπων σκοτώθηκε και

πως αυτός είναι ο πατέρας της Αϊντας. Τελικά ο Ραδάμης δεχόμενος το στεφάνι της νίκης ζητά από τον Φαραώ την ελευθερία των αιχμαλώτων, ο Φαραώ δέχεται, με τον όρο ο Αμονάσρο να μείνει στην Αίγυπτο ως όμηρος (αφού η κόρη του είναι ήδη σκλάβο) και στη συνέχεια προσφέρει στον Ραδάμη τη χείρα της κόρης του ως ανταμοιβή του θριάμβου του. Επευφημίες και άσματα χαρμόσυνα από το λαό και ύμνοι ευχαριστίας από τους ιερείς προς την Ίσιδα.

Στις όχθες του Νείλου κοντά στο ναό της Ίσιδος, ο Φαραώ Ράμσης αποβιβάζεται και οδηγεί στο ναό την κόρη του για να προσευχηθεί παραμονής του γάμου της με τον Ραδάμη. Όμως στον ίδιο ναό εμφανίζεται η Αϊντα ίσως για τη τελευταία φορά, όπως φαντάζεται, που θα συναντήσει κρυφά τον Ραδάμη. Εκεί ξαφνικά εμφανίζεται ο πατέρας της και αφού της δίνει οδηγίες πώς να ξεγελάσει την αντίζηλό της την εκλιπαρεί για την αγάπη προς τη πατρίδα της να καταφέρει τον Ραδάμη να της φανερώσει ποιο πέρασμα θ' ακολουθήσει ο στρατός των Αιγυπτίων στη νέα εκστρατεία τους κατά των Αιθιόπων προκειμένου να τους στήσουν ενέδρα και να τους εξοντώσουν. Η Αϊντα δέχεται από αγάπη προς τους δικούς της και ο Αμονάσρο κρύβεται. Όταν έρχεται ο Ραδάμης η Αϊντα του αποσπά τη πληροφορία. Ο Αμονάσρο βγαίνει από τη κρύπτη του αλλά τότε φθάνει και φανερώνεται η Αμνέριδα (που τους παρακολουθούσε) και παρουσία του Φαραώ στρατιωτών και ιερέων κατηγορεί τον Ραδάμη ως προδότη. Τότε ο Φαραώ Ράμσης αντιλαμβανόμενος τη προδοσία διατάζει τη φυλάκιση του αρχιστράτηγού του ενώ μέσα στο χάος και τη σύγχυση που ακολούθησε η Αϊντα και ο πατέρας της Αμονάσρο κατάφεραν να ξεφύγουν

Η Αμνέριδα προσφέρεται να σώσει τον Ραδάμη και διατάζει να τον φέρουν κρυφά ενώπιόν της τον οποίο και παρακαλεί σε αλλοφροσύνη να απαρνηθεί την Αϊντα και από κατάδικος θανάτου θα γίνει Βασιλεύς της Αιγύπτου διάδοχος των Φαραώ. Ο Ραδάμης αρνείται έτοιμος να αντιμετωπίσει τη μοίρα του. Οι ιερείς τον καταδικάζουν να ταφεί ζωντανός κάτω από το βωμό του θεού Φθα (= Ήφαιστου) που προσέβαλε.

Στο ναό του Φθα δύο ιερείς σφραγίζουν με μια μεγάλη πέτρα τη κρύπτη πάνω από το κεφάλι του Ραδάμη και ενώ αυτός μονολογεί ότι δεν θα ξαναδεί τη αγαπημένη του εμφανίζεται η Αϊντα που είχε παρεισφρήσει προηγουμένως για να πεθάνει μαζί του. Μέσα στο σκότος οι δύο εραστές συναντώνται και μέσα σε ένα αιώνιο εναγκαλισμό πεθαίνουν γαλήνια, ενώ πάνω στο Ναό συνεχίζονται οι εξιλαστήριοι ύμνοι προς τον θεό Φθα, η δε Αμνέρις έρχεται να προσευχηθεί στην Ίσιδα για τη ψυχή εκείνου που αγάπησε και που δεν ανταποκρίθηκε στην αγάπη της.

«**Ερνάνης**» : τετράπρακτη όπερα του Τζιουζέπε Βέρντι, σε ιταλικό λιμπρέτο του Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε. Η όπερα βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Βίκτορος Ουγκώ. Η πρώτη παράσταση του έργου δόθηκε στο Θέατρο Φενίτσε της Βενετίας στις 9 Μαρτίου 1844. Ο «Ερνάνης» υπήρξε η πρώτη όπερα που ηχογραφήθηκε ολόκληρη, το έτος 1904.

Το έργο ξεκινά με τον Ερνάνη, αρχηγό μιας συμμορίας κλεφτών, να είναι λυπημένος επειδή η γυναίκα που αγαπά, η όμορφη Ελβίρα, εξαναγκάζεται να παντρευτεί τον πλούσιο, γέρο Γκόμεζ ντα Σίλβα. Ζητά λοιπόν από τους συντρόφους του να τον βοηθήσουν να την «κλέψει».

Στο δωμάτιό της η Ελβίρα δέχεται με λύπη τα γαμήλια δώρα του ντα Σίλβα, ενώ παράλληλα ομολογεί τον έρωτά της για τον Ερνάνη. Στο δωμάτιο μπαίνει ο βασιλιάς Κάρλος ντυμένος σαν χωρικός. Η Ελβίρα τον αναγνωρίζει μα αρνείται τον έρωτά του. Όταν αυτός γίνεται βίαιος εμφανίζεται ο Ερνάνης και την σώζει.

Ο Ερνάνης εισέρχεται στο παλάτι του ντα Σίλβα μεταμφιεσμένος σε προσκυνητή. Εκεί ζητά άσυλο και ο ντα Σίλβα του το χορηγεί. Η Ελβίρα, που θεωρεί τον Ερνάνη νεκρό, σκοπεύει να αυτοκτονήσει στο ξωκλήσι κατά την τελετή του γάμου. Ο Ερνάνης της φανερώνεται, όπως και στον ντα Σίλβα. Εκείνος σεβόμενος το άσυλο που υποσχέθηκε δεν παραδίδει τον Ερνάνη στον βασιλιά. Τότε ο βασιλιάς Κάρλος απαγάγει την Ελβίρα.

Ερνάνης και ντα Σίλβα, πλέον ενωμένοι σχεδιάζουν μια συνωμοσία προκειμένου να δολοφονήσουν τον βασιλιά, αλλά αυτός κρυμμένος τους ακούει και διατάζει την σύλληψή τους. Ο Κάρλος διατάζει να εκτελεστούν όλοι οι ευγενείς που συμμετείχαν στην συνωμοσία, τότε ο Ερνάνης αποκαλύπτει πως είναι ο Δον Χουάν της Αραγόνας του οποίου τις γαίες είχε άδικα κατασχέσει ο βασιλιάς. Η Ελβίρα ζητά έλεος και ο βασιλιάς Κάρλος τους συγχωρεί.

Τέλος ο Ερνάνης παντρεύεται την Ελβίρα στο κάστρο του. Πριν προλάβουν όμως να χαρούν έρχεται ο ντα Σίλβα στον οποίο ο Ερνάνης χρωστούσε την ζωή του και του ζητά να αυτοκτονήσει. Αυτός εκπληρώνει το χρέος του και πεθαίνει μπροστά στην αγαπημένη του.

«Ναμπούκο» : (Nabucco, σύντμηση του «Ναβουχοδονόσορας») είναι μία όπερα σε 4 πράξεις του Τζουζέπε Βέρντι πάνω σε ιταλικό λιμπρέτο του Θεμιστοκλή Σολέρα, βασισμένη στη βιβλική ιστορία και το θεατρικό έργο των Anicet-Bourgeois και Francis Cornu. Είναι μία από τις γνωστότερες όπερες του Βέρντι. Πρωτοπαρουσιάστηκε στις 9 Μαρτίου 1842 στη Σκάλα του Μιλάνου με τον τίτλο «Ναβουχοδονόσορας». Ο οριστικός τίτλος, με τον οποίο είναι σήμερα γνωστό το έργο, πρωτοδόθηκε (και καθιερώθηκε από τότε) σε μία παράσταση στην Κέρκυρα τον Σεπτέμβριο 1844.

Η υπόθεση διαδραματίζεται στα Ιεροσόλυμα το έτος 587 π.Χ..Οι Εβραίοι έχουν ηττηθεί από τους Βαβυλωνίους και ο Ναμπούκο (Ναβουχοδονόσορ Β') είναι έτοιμος να εισέλθει στην πόλη. Ο αρχιερέας Ζαχαρίας λέει στον λαό να μην απελπίζεται, αλλά να έχει εμπιστοσύνη στον Θεό. Η παρουσία μιας ομήρου, της Φενένα, νεότερης κόρης του Ναμπούκο, ίσως να εξασφαλίσει την ειρήνη. Ο Ζαχαρίας εμπιστεύεται τη Φενένα στον Ισμαэле, ανεψιό του Βασιλιά των Ιεροσολύμων και πρώην διπλωματικό εκπρόσωπο στη Βαβυλώνα. Παρά το ότι η Φενένα και ο

Ισμαέλε είναι ερωτευμένοι, όταν μένουν μόνοι τους ο Ισμαέλε την προτρέπει να δραπετεύσει παρά να διακινδυνεύσει τη ζωή της. Η μεγαλύτερη κόρη του Ναμπούκο, η Αμπιγκαΐλε, εισβάλλει στον Ναό με Βαβυλώνιους στρατιώτες. Και εκείνη αγαπά τον Ισμαέλε. Ανακαλύπτοντας τους εραστής, απειλεί τον Ισμαέλε: αν δεν παρατήσει τη Φενένα, θα τον κατηγορήσει για προδοσία. Ο ίδιος ο βασιλιάς Ναμπούκο (Ναβουχοδονόσορας) εισέρχεται. Ο Ζαχαρίας τον αψηφά, απειλώντας να σκοτώσει τη Φενένα με ένα μαχαίρι. Ο Ισμαέλε παρεμβαίνει για να τη σώσει. Ο Ναμπούκο απαντά διατάζοντας την καταστροφή του Ναού και οι Εβραίοι καταριούνται τον Ισμαέλε ως προδότη.

Στα ανάκτορα της Βαβυλώνας ο Ναμπούκο απουσιάζει σε πολέμους και έχει διορίσει τη Φενένα ως αντιβασίλισσα. Η Αμπιγκαΐλε έχει ανακαλύψει ένα έγγραφο που αποδεικνύει ότι δεν είναι αληθινή κόρη του Ναμπούκο, αλλά μια σκλάβα. Ο αρχιερέας του Βάαλ, συνοδευόμενος από Μάγους, έρχεται να πει στην Αμπιγκαΐλε ότι η Φενένα έχει ελευθερώσει τους Εβραίους αιχμαλώτους. Η απάντηση της Αμπιγκαΐλε είναι μια πραξικοπηματική δράση για να καταλάβει η ίδια τον θρόνο, ενώ διαδίνει μια φήμη ότι ο Ναμπούκο έχει σκοτωθεί στη μάχη.

Ο Ζαχαρίας αναμένει τη Φενένα .Εκείνη ασπάζεται την Ιουδαϊκή θρησκεία και ο Ισμαέλε συμφιλιώνεται ξανά με τους Εβραίους. Ανακοινώνεται ο θάνατος του Βασιλιά και η Αμπιγκαΐλε με τον αρχιερέα του Βάαλ απαιτούν το στέμμα από τη Φενένα. Εντελώς απροσδόκητα όμως, ο Ναμπούκο εισέρχεται και περιφρονεί αμφότερες τις πλευρές, τόσο τον Βάαλ όσο και τον θεό των Εβραίων που έχει κατανικήσει. Ανακηρύσσει τον ίδιο τον εαυτό του Θεό. Ο Ζαχαρίας αντιτίθεται, οπότε ο Ναμπούκο διατάζει τη θανάτωση όλων των Εβραίων. Η Φενένα λέει ότι θα ακολουθήσει τη μοίρα τους. Επαναλαμβάνοντας ότι τώρα είναι θεός, ο Ναμπούκο κεραυνοβολείται και χάνει τις αισθήσεις του. Το στέμμα του πέφτει και το μαζεύει η Αμπιγκαΐλε.

Στους κρεμαστούς κήπους της Βαβυλώνας ο αρχιερέας του Βάαλ δίνει στην Αμπιγκαΐλε το διάταγμα του θανάτου για τους Εβραίους και τη Φενένα. Ο Ναμπούκο εισέρχεται έχοντας την όψη ενός τρελού, διεκδικώντας τον θρόνο του. Η Αμπιγκαΐλε τον πείθει να σφραγίσει το διάταγμα, ενώ εκείνος ζητά να σωθεί η Φενένα. Εκείνος λέει στην Αμπιγκαΐλε ότι δεν είναι πραγματική του κόρη, αλλά μια σκλάβα. Η Αμπιγκαΐλε τον περιφρονεί, καταστρέφοντας το έγγραφο που τεκμηρίωνε την αληθινή της καταγωγή. Αντισταθμισμένος ότι είναι τώρα αιχμάλωτος, ικετεύει για τη ζωή της Φενένα. Η Αμπιγκαΐλε υμνεί τον θεό.

Στις όχθες του ποταμού Ευφράτη οι Εβραίοι νοσταλγούν την πατρίδα τους. Ο Ζαχαρίας για άλλη μία φορά τους παροτρύνει να έχουν πίστη: ο Θεός θα καταστρέψει τη Βαβυλώνα.

Την ίδια ώρα στα ανάκτορα ο Ναμπούκο ξυπνά με τις δυνάμεις του και τη λογική του ανακτημένες πλήρως. Βλέπει τη Φενένα αλυσοδεμένη να οδηγείται στον θάνατο. Ζητώντας συγχώρηση από τον θεό των Εβραίων, υπόσχεται να ξαναχτίσει τον Ναό του Σολομώντα και να

ακολουθήσει την πίστη του. Με την υποστήριξη πιστών σε αυτόν στρατιωτών, αποφασίζει να τιμωρήσει τους προδότες και να σώσει τη Φενένα .

Καθώς οι Εβραίοι και η Φενένα ετοιμάζονται για θάνατο στον βωμό του Βάαλ, ο Ναμπούκο ορμά με το σπαθί στο χέρι. Στα λόγια του το είδωλο του Βάαλ συντρίβεται σε κομμάτια. Ο Ναμπούκο ανακοινώνει στους Εβραίους ότι είναι ελεύθεροι και ένας νέος Ναός θα ανεγερθεί για τον θεό τους. Εμφανίζεται η Αμπικαίλε, έχοντας δηλητηριάσει τον εαυτό της. Εκφράζει τη μετάνοιά της, ζητά τη συγχώρηση της Φενένα και πεθαίνει. Ο Ζαχαρίας δοξάζει τον Ναμπούκο ως δούλο Θεού και Βασιλέα των Βασιλέων.

«Η Δύναμη του Πεπρωμένου» :Τετράπρακτη όπερα του Τζιουζέπε Βέρντι. Το ιταλικό λιμπρέτο γραμμένο από τον Φραντσέσκο Μαρία Πιάβε είναι βασισμένο στο ισπανικό δράμα Δον Αλβάρο ή Η Δύναμη της Τύχης (1835) του Αντζέλ ντε Σααβέντρα, δούκα της Ρίβα, δανείζεται επίσης μια σκηνή από το θεατρικό έργο του Φρίντριχ Σίλλερ (Wallensteins Lager) «Το στρατόπεδο του Βάλσταϊνερ» από την τριλογία «Βάλσταϊνερ». Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Θέατρο Μπολσόϊ της Αγίας Πετρούπολης στη Ρωσία, στις 10 Νοεμβρίου του 1862.

Ο Δον Αλβάρο, ξεπεσμένος ευγενής από την νότιο Αμερική που πλέον ζει στη Σεβίλλη, ερωτεύεται την Δόνα Λεωνόρα, κόρη του μαρκήσιου του Καλατράβα. Όταν ο μαρκήσιος, που για κανένα λόγο δε θα ενέκρινε αυτή τη σχέση, τους βρίσκει μαζί, το όπλο του Δον Αλβάρο εκτυροκροτεί και ο μαρκήσιος πεθαίνει ενώ καταριέται την κόρη του.

Σε ένα πανδοχείο στο χωριό Χονρακουέρος ο αδερφός της Λεωνόρα, Δον Κάρλος, με ψευδή ταυτότητα, ψάχνει αυτή και τον Αλβάρο για να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του. Εκεί πείθεται από μια τσιγγάνα που λέει την μοίρα να καταταγεί στο στρατό για την απελευθέρωση της Ιταλίας. Από το ίδιο πανδοχείο περνά και η Λεωνόρα, μεταμφιεσμένη σε άντρα και πηγαίνει στο μοναστήρι που βρίσκεται δίπλα στο χωριό για να γίνει ερημίτισσα.

Σε ένα δάσος δίπλα στην ιταλική πόλη Βέλετρι έχουν στρατοπεδεύσει τα ισπανικά στρατεύματα. Στο ίδιο στράτευμα έχει καταταγεί με το όνομα Δον Φεδερίκο Χερέρος ο Δον Αλβάρο. Έτσι μια νύχτα τυγχάνει να σώσει τον αδερφό της Λεωνόρα τον Κάρλος. Οι δύο στρατιώτες γίνονται φίλοι, έτσι όταν ο Αλβάρο τραυματίζεται από ότι φαίνεται θανάσιμα σε μια μάχη ζητά από τον φίλο του, εάν πεθάνει να κάψει κάποια γράμματα που φυλούσε μέσα στη βαλίτσα του. Ο Κάρλος ανοίγει την βαλίτσα και βρίσκει μια φωτογραφία της αδερφής του. Με αυτό τον τρόπο μαθαίνει την αληθινή ταυτότητα του Αλβάρο και όταν ο χειρουργός τον ενημερώνει πως ο φίλος του θα επιβιώσει, αυτός ήδη σχεδιάζει την εκδίκησή του.

Ο Δον Αλβάρο μπαίνει στο μοναστήρι του Χονρακουέλος, κοντά στο οποίο βρίσκεται και η σπηλιά της Λεωνόρα. Στο μοναστήρι φτάνει ο Δον Κάρλος που αναγκάζει τον Δον Αλβάρο να

μονομαχήσει μαζί του. Έχοντας τραυματίσει θανάσιμα τον Δον Κάρλος ο Αλβάρο μπαίνει στην σπηλιά της Λεωνόρα φωνάζοντας για βοήθεια. Οι δύο εραστές αναγνωρίζονται, η Λεωνόρα πηγαίνει να βοηθήσει τον αδερφό της και αυτός την μαχαιρώνει στην καρδιά.

«**Οθέλος**» :ή «Οθέλλος» είναι όπερα τεσσάρων πράξεων που συνέθεσε ο Τζουζέπε Βέρντι σε λιμπρέτο του Αρίγκο Μπόιτο. Ήταν η προτελευταία όπερα του Βέρντι και από πολλούς θεωρείται ότι είναι η καλύτερη. Έκανε πρεμιέρα στη Σκάλα του Μιλάνου στις 5 Φεβρουαρίου 1887. Αυτή η τραγική όπερα αποτελεί διασκευή του ομώνυμου θεατρικού έργου του Ουίλιαμ Σαίξπηρ.

Μια δυνατή θύελλα μαίνεται καθώς ένα πλοίο πλησιάζει την ακτή του νησιού της Κύπρου. Στην ακρογιαλιά ο λαός προσεύχεται για την καλή προσάραξη του πλοίου, επειδή αυτό μεταφέρει το νικητή στρατηγό τους, Οθέλο, που μόλις είχε κατατροπώσει στη μάχη τους Τούρκους. Ο Οθέλος βγήκε στη στεριά ασφαλής, μέσα στις ζητωκραυγές του λαού και πηγαίνει στο κάστρο, όπου τον υποδέχεται η ωραία σύζυγός του, Δεισδαιμόνα. Η Δεισδαιμόνα αγαπά πολύ τον Οθέλο, μολοντί είναι Μαροκινός. Όμως, έξω από το κάστρο, δύο άνθρωποι ανάμεσα στο πλήθος, δεν είναι ευτυχισμένοι από την επιστροφή του Οθέλου. Ο ένας, ο Ροδρίγος, ήθελε να καταστραφεί ο Οθέλος για να πάρει τη Δεισδαιμόνα. Ο άλλος είναι ο φαύλος Ιάγος, που μισεί τον Οθέλο, επειδή τον υποβίβασε και αφαίρεσε την ισχύ του. Βλέποντας πως ο Οθέλος δεν σκοτώθηκε, ο Ροδρίγος έχει αηδιάσει τόσο πολύ, ώστε θέλει ν' αυτοκτονήσει. Ο πολυμήχανος όμως Ιάγος προσπαθεί να πείσει τον Ροδρίγο να κάνει κουράγιο και υπόσχεται να καταστρέψει ο ίδιος τον Οθέλο. Το διαβολικό μυαλό του Ιάγου αρχίζει να δουλεύει. Βάζει τον Κάσσιο, τον ευνοούμενο υπασπιστή του Οθέλου, να πει τόσο πολύ ώστε, σε μια φιλονικία, ο Κάσσιος τραβά το σπαθί του και τραυματίζει τον Μοντάνο, τον πρώην κυβερνήτη της Κύπρου. Φτάνοντας σ' αυτή τη σκηνή ο Οθέλος απολύει με θυμό τον Κάσσιο.

Αργότερα, ο Κάσσιος μετανοεί για την ασυλλόγιστη πράξη του. Γνωρίζοντας ότι η Δεισδαιμόνα είναι μεγαλόψυχη, πηγαίνει και την παρακαλεί να επηρεάσει τον Οθέλο για να του ξαναδώσει το αξίωμά του. Η Δεισδαιμόνα συμφωνεί πρόθυμα. Ο Ιάγος καλεί τον Οθέλο στην είσοδο του κήπου, έτσι ώστε να δει τον Κάσσιο και τη Δεισδαιμόνα που συζητούν. Ο Ιάγος ρίχνει δηλητήριο στ' αυτιά του Οθέλου, λέγοντάς του ότι άκουσε τον Κάσσιο να παραμιλά στον ύπνο του για μια μυστική αγάπη προς τη Δεισδαιμόνα.

Για καλή τύχη του Ιάγου, η τίμια Δεισδαιμόνα έρχεται στον Οθέλο και αρχίζει να συνηγορεί για την αποκατάσταση του Κάσσιου. Ο Οθέλος, πιστεύοντας πλέον στην ιστορία του Ιάγου, ιδρώνει από τη μανία του. Η Δεισδαιμόνα παίρνει το μαντήλι της να σκουπίσει το μέτωπο του συζύγου της. Ο Οθέλος πετάει στο χώμα το μαντήλι και η Δεισδαιμόνα επιστρέφει στο κάστρο με μελαγχολία. Εν τω μεταξύ, η Αιμιλία, η υπηρέτρια της Δεισδαιμόνας και γυναίκα του

Ιάγου, παίρνει το μαντήλι για να το επιστρέψει στην κυρία της. Αλλά ο Ιάγος της το παίρνει. Ο Ιάγος ρίχνει το μαντήλι στο δωμάτιο του Κάσσιου, ώστε να έχει απόδειξη ότι η Δεισδαιμόνα έδωσε το μαντήλι της στον Κάσσιο, σαν δείγμα της αγάπης της. Ο Οθέλος έχει εξοργιστεί επειδή αγαπά τη Δεισδαιμόνα και δεν πιστεύει ότι μπορεί να είναι τόσο άπιστη ώστε να δώσει σε άλλον το ανεκτίμητο μαντήλι. Ο Ιάγος προτρέπει τον Οθέλο να κρυφτεί πίσω από μια κολώνα στην αυλή. Σε λίγο φέρνει τον ανύποπτο Κάσσιο μέσα στην αυλή και τον παρακινεί να πει πράγματα που αυτός θέλει να πει και να βγάλει το μαντήλι. Όταν ο Κάσσιος φεύγει, ο Οθέλος πάει στον Ιάγο και του ζητάει δηλητήριο για να σκοτώσει τη Δεισδαιμόνα. Αλλά ο άκαρδος Ιάγος τον συμβουλεύει να την στραγγαλίσει. Εν τω μεταξύ, μια επίσημη αποστολή φτάνει από τη Βενετία για να τιμήσει τον Οθέλο και όλοι εκπλήσσονται επειδή σ' αυτή την επίσημη τελετή ο Οθέλος βρίζει και πετάει κάτω τη γυναίκα του.

Την ίδια νύχτα, ο Οθέλος μπαίνει στο υπνοδωμάτιο, προστάζει τη Δεισδαιμόνα να προσευχηθεί και μετά τη στραγγαλίζει. Ακούγοντας τις κραυγές της, οι άνθρωποι της αυλής όρμησαν στο δωμάτιο. Η Αιμιλία αφηγείται το άθλιο τέχνασμα του Ιάγου με το μαντήλι και ο Κάσσιος αρνείται ότι η Δεισδαιμόνα τον αγάπησε ποτέ. Ο Ιάγος φεύγει, μεγαλώνοντας την ενοχή του. Ο Οθέλος, αντιλαμβανόμενος το τραγικό του σφάλμα, αυτοκτονεί με ένα μαχαίρι.

«Νόρμα»: Λυρικό δράμα σε δύο πράξεις του Βιντσέντζο Μπελίνι, με λιμπρέτο του Φ. Ρομάνι, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο της σκάλας του Μιλάνου, στις 26 Δεκεμβρίου του 1831.

Η σκηνή εξελίσσεται στο ιερό δάσος των Δρυίδων στην Γαλατία την εποχή της Ρωμαϊκής εισβολής. Ο Οροβέξο, αρχηγός των Δρυίδων, ανακοινώνει στον λαό ότι η κόρη του Νόρμα, ιέρεια του θεού Ιρμινσούλ, όταν θα έχει πανσέληνο, θα έρθει για να θερίσει το γκι. Ύστερα μπαίνει στην σκηνή ο Πολιόνε, Ρωμαίος ανθύπατος, που εκμυστηρεύεται στον φίλο του Φλάβιο ότι δεν αγαπά πλέον τη Νόρμα, μητέρα των δύο παιδιών του, αλλά την Ανταλτζίζα, μια νέα ιέρεια του ναού.

Η Νόρμα είναι μόνη στο σπίτι και την επισκέπτεται η Ανταλτζίζα που της ζητάει να λύσει τον όρκο αγνότητας που έχει δώσει γιατί είναι ερωτευμένη. Η Νόρμα δέχεται, αλλά όταν φτάνει ο Πολιόνε καταλαβαίνει ποιος είναι ο αγαπημένος της. Η Νόρμα αποκαλύπτει στην κοπέλα ότι ο Πολιόνε είναι ο πατέρας των παιδιών της και η Ανταλτζίζα απορρίπτει τον αγαπημένο της. Η Νόρμα προκειμένου να εκδικηθεί τον Πολιόνε σκέφτεται να δολοφονήσει τα παιδιά της αλλά η μητρική αγάπη υπερισχύει. Φωνάζει τότε την Ανταλτζίζα, να της δώσει τα παιδιά για να τα πάει στον πατέρα τους στη Ρώμη. Η κοπέλα αρνείται και αποφασίζει να πάει στην Ρώμη για να πείσει τον Πολιόνε να γυρίσει πίσω στην Νόρμα.

Στο ναό του Ιρμινσούλ, όταν η Νόρμα μαθαίνει ότι ο Πολιόνε δεν σκοπεύει να γυρίσει, χτυπάει το γκονγκ και συγκεντρώνει τους Δρυίδες, λέγοντάς τους ότι ο θεός ευνοεί τον πόλεμο και ζητάει μια ανθρώπινη θυσία. Εν τω μεταξύ ο Πολιόνε συλλαμβάνεται την ώρα που προσπαθεί να απαγάγει την Ανταλτζίζα. Η Νόρμα ετοιμάζεται να τον μαχαιρώσει αλλά, μένοντας μόνη μαζί του, του υπόσχεται την σωτηρία αν γυρίσει κοντά της. Ο Πολιόνε αρνείται. Τότε η ιέρεια καλεί τους Δρυίδες και τους φανερώνει ότι η θυσία θα είναι διπλή, εκτός από τον Πολιόνε στην πυρά θα ανέβει και μια ιέρεια που αθέτησε τον όρκο αγνότητας. Την τελευταία στιγμή η Νόρμα αλλάζει θέση με την Ανταλτζίζα. Αφήνει τα παιδιά στον Οροβέρσο και ανεβαίνει στην πυρά, για να πεθάνει μαζί με τον άντρα που αγαπά.

«Η Υπνοβάτιδα» :Μελόδραμα σε δύο πράξεις του Βιντσέντζο Μπελίνι, σε λιμπρέτο του Φ. Ρομάνι που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Καρκάνο του Μιλάνου στις 6 Μαρτίου του 1831.

Σε ένα ελβετικό χωριό ο Ελβίνο, ένας πλούσιος γαιοκτήμονας, πρόκειται να παντρευτεί την Αμίνα μια ορφανή που είχε υιοθετήσει η Τερέζα, η μυλωνού του χωριού. Εν τω μεταξύ φτάνει στο χωριό ένας άγνωστος: είναι ο κόμης Ροντόλφο, γιος του νεκρού άρχοντα του χωριού. Αντικρίζοντας την ομορφιά της Αμίνα της απευθύνει μία φιλοφρόνηση που θα προκαλέσει την ζήλεια του Ελβίνο. Αργότερα η Λίζα, η ταβερνιάρισσα, ερωτοτροπεί στο δωμάτιο του κόμη αλλά αναγκάζεται να κρυφτεί από τον ερχομό της Αμίνα η οποία υπνοβατεί. Ενώ η Λίζα τρέχει να φωνάξει τον Ελβίνο,, καταφτάνουν οι χωρικοί για να γιορτάσουν την άφιξη του κόμη, του οποίου την ταυτότητα είχαν πλέον πληροφορηθεί. Όταν στο κρεβάτι του κόμη βρίσκουν την Αμίνα να κοιμάται φωνάζουν για το σκάνδαλο. Η Αμίνα ξυπνάει αντιμέτωπη με την άρνηση του Ελβίνο να την παντρευτεί, λόγω της υποτιθέμενης προδοσίας. Ετοιμάζονται γάμοι, αυτή τη φορά όμως μεταξύ του Ελβίνο και της Λίζας. Τότε όμως ο κόμης διακόπτει την τελετή και εξηγεί ότι η Αμίνα είναι υπνοβάτις. Ακολουθεί η Τερέζα που δείχνει σε όλους ένα μαντίλι που είχε χάσει η Λίζα στην κρεβατοκάμαρα του κόμη. Όταν ο Ελβίνο ,μπερδεμένος, ζητάει την συμβολή του κόμη στην σκηνή εμφανίζεται η Αμίνα υπνοβατώντας. Στην λύση του δράματος η Αμίνα ξυπνάει στην αγκαλιά του Ελβίνο, που επαναλαμβάνει την υπόσχεση γάμου.

Πρόκειται για ένα είδος βουκολικού ειδυλλίου, που ταράσσεται από αγωνίες,, πλημμυρισμένο από μελαγχολία, του οποίου τα γεγονότα στεφανώνουν τις πιο διάσημες μελωδίες του Μπελίνι -με πιο γνωστές την άρια «Αχ δεν πίστεψα τα μάτια μου» και «Πάρε το δαχτυλίδι που σου χαρίζω»-.

«Οι Πουριτανοί»: Πρόκειται για μια όπερα σε τρεις πράξεις του Βιντσέντζο Μπελίνι. Αποτέλεσε μάλιστα το τελευταίο του έργο. Το λιμπρέτο, γραμμένο από τον κόμη Κάρολο Πέπολι, βασίστηκε στο στρογγυλοκέφαλοι και Καβαλιέροι των Ζακ –Φρανσουά Ανκελότ και Ζόζεφ

Ξαβιέ Σεντίν, που με την σειρά του βασίστηκε στο ιστορικό μυθιστόρημα *Old Mortality* του σερ Ουόλτερ Σκότ. Πρωτοπαρουσιάστηκε στο Ιταλικό θέατρο του Παρισιού, στις 24 Ιανουαρίου 1835.

Η ιστορία διαδραματίζεται σε ένα φυλάκιο έξω από το Πλίμουθ που διοικείται από τον λόρδο Γκουαλιέρο Βάλτον. Η αυγή ξημερώνει και οι πουριτανοί- «πουριτανοί ή «στρογγυλοκέφαλοι» λέγονταν οι στρατιώτες που υποστήριζαν την βουλή στον εμφύλιο πόλεμο της Αγγλίας στα μέσα του 1600- περιμένουν να υπερσχύουν έναντι των υποστηρικτών του βασιλιά- «καβαλιέρων» ή «βασιλικών»-. Ο Ρικάρντο λογοδοσμένος με την κόρη του λόρδου Βάλτον, Ελβίρα, επιστρέφοντας στο Πλίμουθ την βρίσκει ερωτευμένη και αρραβωνιασμένη με τον Αρτούρο, έναν βασιλόφρονα. Στο σπίτι φτάνει ο Αρτούρο, τρισευτυχισμένος για τον γάμο. Ο λόρδος Βάλτον εμφανίζεται με μία μυστηριώδη γυναίκα, που την υποψιάζεται για κατάσκοπο των βασιλοφρόνων και την οποία σκοπεύει να οδηγήσει στην Βουλή για να ανακριθεί.

Ο Αρτούρο ανακαλύπτει ότι πρόκειται για την Ενριέτα, την χήρα σύζυγο του βασιλιά Κάρολου του Α, που εκτελέστηκε. Από το δωμάτιο περνά η Ελβίρα που της πέφτει το βέλο ενώ ετοιμάζεται για τον γάμο. Ο Αρτούρο χρησιμοποιεί το βέλο για να μεταμφιέσει και στη συνέχεια να φυγαδεύσει την Ενριέτα από το σπίτι. Στον δρόμο συναντιούνται με τον Ρικάρντο, που λίγο αργότερα ανακαλύπτει την απάτη. Η Ελβίρα, νομίζοντας ότι ο αγαπημένος της την εγκατέλειψε, τρελαίνεται.

Πίσω στο φρούριο ο Ρικάρντο ενημερώνει τους στρατιώτες ότι ο Αρτούρο είναι πλέον επικηρυγμένος και αν βρεθεί θα πρέπει να τον εκτελέσουν.

Τρεις μήνες μετά, ο Αρτούρο, ακόμη επικηρυγμένος επιστρέφει κρυφά για να δει την Ελβίρα. Μόνο όμως όταν φτάνουν οι στρατιώτες με τον Ρικάρντο και ανακοινώνουν την ποινή του Αρτούρο, η Ελβίρα βρίσκει τα λογικά της. Εκεί ξεκινούν να τραγουδούν μαζί ένα πολύ όμορφο ανσάμπλ που συγκινεί ακόμη και τον Ρικάρντο. Οι στρατιώτες επιμένουν ότι πρέπει να εκτελέσουν τον Αρτούρο όταν φτάνει η είδηση ότι ο Όλιβερ Κρόμγουελ μετά την νίκη των πουριτανών έδωσε χάρη σε όλους τους αιχμαλώτους. Πλέον οι δύο νέοι είναι ελεύθεροι να χαρούν τον έρωτά τους.

«Λουτσία ντι Λάμερμουρ» : Τραγικό μελόδραμα σε τρεις πράξεις του Γκαετάνο Ντονιτζέτι. Ο Σαλβατόρε Καμαράνο έγραψε το ιταλικό λιμπρέτο βασισμένος στην ιστορική νουβέλα του σερ Ουόλτερ Σκότ *Η Νύφη του Λάμερμουρ* . Το έργο έκανε πρώτη στις 26 Σεπτεμβρίου 1835 στο θέατρο Σαν Κάρλο της Νάπολης. Το έργο γνώρισε πολύ μεγάλη επιτυχία και θεωρείται ακόμη και σήμερα μια από τις κορυφαίες μπελκάντο όπερες. Ο Ντονιτζέτι προσάρμοσε την παρτιτούρα σε μια γαλλική βερσιόν του λιμπρέτου, η οποία παρουσιάστηκε στο Θέατρο της Αναγέννησης στο Παρίσι στις 6 Αυγούστου 1839.

Η Λουκία μετά από ένα ψέμα του αδερφού της Ενρίκο Άστον, ότι ο αγαπημένος της Εντγκάρντο του Ράβενσουτ την απατά. Ο αγαπημένος της ανήκει σε μια αντίπαλη οικογένεια, έτσι μετά την υποτιθέμενη προδοσία του δέχεται να παντρευτεί τον άντρα που της επιβάλει ο αδερφός της, τον άρχοντα Αρτούρο. Στην διάρκεια όμως της υπογραφής του γάμου, παρουσιάζεται ξαφνικά ο Εντγκάρντο, που μη πιστεύοντας την καλή πίστη της Λουκίας την καταριέται μαζί με όλη την οικογένειά της. Η Λουκία τρελαίνεται και την ίδια νύχτα σκοτώνει τον σύζυγό της και αυτοκτονεί. Όταν ο Εντγκάρντο πληροφορείται την τραγωδία αυτοκτονεί και αυτός με το σπαθί του.

«Ο κουρέας της Σεβίλη»: Εύθυμο μελόδραμα σε δύο πράξεις του Τζοακίνο Ροσίνι, με βάση το λιμπρέτο του Τσεζάρε. Στερμπίνι . Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Αρτζεντίνα της Ρώμης, στις 20 Φεβρουαρίου του 1816.

Η Ποζίνα αγαπά τον Λίντορο (που δεν είναι άλλος από τον κόμη ντ' Αλμαβίβα μεταμφιεσμένο), αλλά ο ηλικιωμένος δάσκαλός της Ντον Μπαρτόλο θέλει να την παντρευτεί. Με την βοήθεια του πανούργου κουρέα Φίγκαρο, οι δύο ερωτευμένοι θα καταφέρουν να κερδίσουν.

«Μεφιστοφελής»: Όπερα με έναν πρόλογο, τρεις πράξεις και έναν επίλογο του Αρίγκο Μπόιτο, πάνω σε λιμπρέτο του ίδιου (από τον «Φάουστ» του Γκαίτε). Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο της σκάλας του Μιλάνου στις 5 Μαρτίου 1868 υπό την διεύθυνση του συνθέτη.

Ο Μεφιστοφελής στοιχηματίζει με τον Θεό ότι μπορεί να παρασύρει στον αιώνιο κολασμό τον γέρο επιστήμονα Φάουστ. Ο Μεφιστοφελής προσφέρεται να ικανοποιήσει όλες τις επιθυμίες του Φάουστ με αντάλλαγμα την ψυχή του. Ο Φάουστ δέχεται και ξαναγιωμένος φλερτάρει την Μαργαρίτα την οποία πείθει να χορηγήσει ένα υπνωτικό στην μητέρα της για να περάσουν μαζί μερικές ερωτικές στιγμές. Ο Μεφιστοφελής, για να τραβήξει την προσοχή του Φάουστ, τον καλεί να παρακολουθήσει την οργιαστική συγκέντρωση των μαγισσών. Ο νέος όμως ταραάζεται από το όραμα της Μαργαρίτας με μια λουρίδα αίματος στο λαιμό. Η Μαργαρίτα φυλακίζεται με την κατηγορία ότι δηλητηρίασε την μητέρα της και ότι στην συνέχεια, έπνιξε το βρέφος που είχε γεννηθεί από την σχέση της με τον Φάουστ. Η Μαργαρίτα παραληρεί και όταν ο Φάουστ πάει να την ελευθερώσει, τον απομακρύνει και ζητά θεϊκή συγχώρεση. Κατά την κλασική συγκέντρωση των πνευμάτων, σύμφωνα με την ελληνική αρχαιότητα, ο Φάουστ ερωτεύεται την Ελένη της Τροίας, με την αυταπάτη ότι βρήκε σ' εκείνη την αιώνια αγάπη. Όταν ξυπνά στο γραφείο του κουρασμένος και απογοητευμένος, καλεί τον θάνατο, και αντιστεκόμενος στους δελεασμούς του Μεφιστοφελή, πεθαίνει εκλιπαρώντας την συγχώρεση και φτάνοντας στην λύτρωση.

Μία νέα έκδοση του έργου, που στην πρώτη του παρουσίαση δεν γνώρισε και μεγάλη επιτυχία, παρουσιάστηκε το 1875 στο Δημοτικό θέατρο της Μπολόνιας. Ο ίδιος ο συνθέτης κατέστρεψε τα μουσικά μέρη που δεν χρησιμοποιήθηκαν στην δεύτερη έκδοση.

«Ρουί Μπλάς»: Λυρικό δράμα του Φίλιππο Μαρτσέτι σε τέσσερις πράξεις, πάνω σε λιμπρέτο του Κάρλο ντ' Ομεβίγ. Πρωτοπαίχτηκε στις 3 Απριλίου του 1869 στο Μιλάνο. Αποτέλεσε την πρώτη επιτυχία του συνθέτη, ο οποίος μαζί με τους Αμιλκάρε Πονκιέλι και Αρίγκο Μπόιτο αν και έγραψαν αρκετές μπελκάντο όπερες, δεν κατάφεραν να βγουν από την σκιά του Τζιουζέπε Βέρντι.

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται το 1665-1700 στην Ισπανία, όπου βασιλεύει ο Κάρολος Β', παντρεμένος με την κατά πολλά χρόνια μικρότερή του Μαρία του Νόισμπουργκ. Ο πλούσιος ευπατρίδης Σαλούστιος ντε Βαζάν μισεί θανάσιμα την βασίλισσα και θέλει να την χωρίσει από τον άντρα της και να την αναγκάσει να κλειστεί σε μοναστήρι. Ο υπηρέτης του, Ρύ Μπλάς από την άλλη αγαπά πλατωνικά την βασίλισσα και το εκμυστηρεύεται στον κύριό του. Ο σατανικός Σαλούστιος ντύνει τον υπηρέτη του στα χρυσά και τον παρουσιάζει στην αυλή ως Καίσαρα ντε Βαζάν, κόμητα της Γκαρόφας. Ο δον Καίσαρ γίνεται με τα χρόνια πρωθυπουργός, παίρνει φιλολαϊκά μέτρα και εξορίζει τους κλέφτες υπουργούς.

Όπως περίμενε ο Σαλούστιος, η βασίλισσα ερωτεύεται τον πρωθυπουργό της. Με επιστολές που έστειλε ο Σαλούστιος στους δύο ερωτευμένους, καταφέρνει να τους πείσει να συναντηθούν κρυφά στο σπίτι του δον Καίσαρα. Την κρίσιμη στιγμή εμφανίζεται ο Σαλούστιος και κατηγορεί άδικα τον δον Καίσαρα για τη δολοφονία του ακόλουθου της βασίλισσας, δον Γκουριτάν. Έξαλλος ο δον Καίσαρ σκοτώνει τον Σαλούστιο και αποκαλύπτει στη βασίλισσα την πραγματική του ταυτότητα και το σατανικό σχέδιο του Σαλούστιου. Πανευτυχής ο Ρουί Μπλάς για την αγάπη που του δείχνει η βασίλισσα, για να μην την εκθέσει, παίρνει δηλητήριο και ξεψυχάει στην αγκαλιά της αναφωνώντας : «Σ' ευχαριστώ βασίλισσα της καρδιάς μου...»

«Λα Τζοκόντα» :Λυρικό δράμα του Αμιλκάρε Πονκιέλι σε τέσσερις πράξεις πάνω σε λιμπρέτο του Τ. Γκόριο (αναγραμματισμός του Αρίγκο Μπόιτο). Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο της σκάλας του Μιλάνου, στις 8 Απριλίου 1876.

Στη Βενετία μία κοπέλα του λαού, η Τζιοκόντα, αγαπάει τον ναυτικό Έντζο, που δεν είναι άλλος από κάποιο εξόριστο, γενοβέζο ευγενή. Ταυτόχρονα απορρίπτει τον έρωτα του Βαρνάβα, κατασκόπου του συμβουλίου των δέκα, ο οποίος για να την εκδικηθεί, καταγγέλλει την τυφλή μητέρα της για μαγεία. Η αθώα γυναίκα σώζεται, χάρη στην παρέμβαση του Έντζο και της

αριστοκράτισσας Λάουρα, που συνδέονται μεταξύ τους με φλογερό πάθος. Όταν το πληροφορείται ο Βαρνάβας τους καταδιώκει. Τότε η Τζιοκόντα θυσιάζεται για τον άντρα που αγαπά, υποσχόμενη στον Βαρνάβα ότι θα υποκύψει στις επιθυμίες του, αλλά όταν το ζευγάρι Έντζο – Λάουρα διαφεύγει προτιμά να αυτοκτονήσει

Το «Λα Τζιοκόντα», ένα από τα πιο τυπικά παραδείγματα λαϊκής ρομαντικής όπερας, διατηρήθηκε στο ρεπερτόριο κυρίως για την δύναμη με την οποία αποδίδονται τα ανθρώπινα πάθη.

«Μποεμ» : Τετράπρακτη όπερα του Τζιάκομο Πουτσίνι, σε λιμπρέτο των Τ. Τζάκοζα και Λ. Ίλκα. Ανέβηκε για πρώτη φορά στο Βασιλικό θέατρο του Τορίνου, την 1^η Φεβρουαρίου 1896, κάτω από την μαπαγέτα του Α. Τοσκανίνι.

Η Μιμή, παριζιάνα κεντήστρα και ανθοπώλις, συναντά τον παραγνωρισμένο ποιητή Ροδόλφο και αποφασίζει να ζήσει μαζί του. Μαζί με τον Ροδόλφο στην σοφίτα ζουν και οι φίλοι του Μαρτσέλο, ο ζωγράφος με την αγαπημένη του Μουζέτα, ο μουσικός Σάουναρντ και ο φιλόσοφος Κολίνε. Η συμβίωσή τους όμως δεν διαρκεί πολύ, η Μιμή ενώνει την τύχη της με έναν πλουσιότερο προστάτη, ενώ ταυτόχρονα και η Μουζέτ εγκαταλείπει τον Μαρτσέλο. Τα πρόσωπα ξανασμίγουν στο τέλος, αλλά μόνο για να παρευρεθούν στο θάνατο της Μιμής που μαραίνεται από την φυματίωση.

«Μαντάμ Μπατερφλάυ» : Πρόκειται για μια όπερα σε τρεις πράξεις του Ιταλού συνθέτη Τζιάκομο Πουτσίνι, θεωρούμενη ως ένα από τα κορυφαία αριστουργήματα του οπερατικού ρεπερτορίου. Το λιμπρέτο γράφτηκε από τους Λουίτζι Ίλκα και Τζουζέπε Τζακόζα.

Δυο άντρες επιθεωρούν μια έπαυλη στο Ναγκασάκι, περιμένοντας να ξεκινήσει μια γαμήλια τελετή. Ο ένας είναι ο Μπέντζαμιν Φράνκλιν Πίνκερτον, υποπλοίαρχος της κανονιοφόρου Αβραάμ Λίνκολν του Πολεμικού Ναυτικού των ΗΠΑ, η οποία σταθμεύει στο λιμάνι της πόλης. Ο δεύτερος είναι ο Γκόρο, επαγγελματίας προξενητής, στον οποίο προσέφυγε ο Πίνκερτον για βρει σύζυγο. Αυτός όχι μόνο του έχει βρει γυναίκα, τη δεκαπεντάχρονη γκέισα Τσο-Τσο-Σαν ή Μπατερφλάι (Πεταλούδα), αλλά σύμφωνα με την παράδοση έχει ετοιμάσει όλο το νοικοκυριό των μελλονύμφων: βρήκε σπίτι και υπηρετικό προσωπικό, κανόνισε τις διατυπώσεις κτλ. Πρώτος φτάνει ο Αμερικανός διπλωμάτης Σάρπλες, στον οποίο ο Πίνκερτον εκμυστηρεύεται (υπό τους ήχους της Αστερόεσσας) ότι ως Γιάνκης, δεν ικανοποιείται εάν δεν δρέψει τα λουλούδια κάθε ακτής και τον έρωτα κάθε όμορφου κοριτσιού. Αυτό σημαίνει πως δεν σκοπεύει να μείνει για πολύ καιρό παντρεμένος - έτσι κι αλλιώς, σύμφωνα με την ιαπωνική νομοθεσία ο γάμος διαρκεί για 999 έτη, αλλά ο άνδρας έχει δικαίωμα να τον ακυρώσει στην αρχή

κάθε μήνα. Ο Σάρπλες εκπροσωπεί τη φωνή της λογικής και του ζητά να μην προχωρήσει στο γάμο εάν έχει τέτοιο σκοπό, αλλά ο καιροσκοπός Πίκερτον αδιαφορεί. Σε λίγη ώρα καταφθάνει η γαμήλια πομπή: η νύφη με τους συγγενείς και τους φίλους της, ο αυτοκρατορικός επίτροπος, ο ληξιαρχος και άλλοι καλεσμένοι. Από τα λόγια της είναι φανερό πως η Μπατερφλάι έχει ερωτευθεί τον Πίνκερτον, έφτασε μάλιστα στο σημείο να γίνει κρυφά χριστιανή για χάρη του, διακινδυνεύοντας την απόρριψη των δικών της εάν μαθευτεί. Σύντομα η τελετή ολοκληρώνεται και αρχίζουν οι προπώσεις. Όμως η ευθυμία θα διακοπεί από τον Μπόνζο (βουδιστής μοναχός), θείο της νύφης που ήταν απών από το γάμο. Αυτός εισβάλλει στο σπίτι και αποκαλύπτει ότι είδε την Μπατερφλάι να επισκέπτεται τη χριστιανική ιεραποστολή. Οργισμένη, όλη η οικογένεια της νύφης την αποκηρύσσει και φεύγει. Η μόνη που δείχνει να το ξανασκέφτεται είναι η μητέρα της, αλλά τελικά παρασύρεται κι αυτή από το γενικότερο κλίμα. Καθώς νυχτώνει ο Πίκερτον μαλακώνει τον πόνο της Μπατερφλάι, λέγοντάς της ότι δεν έχασε τίποτα σπουδαίο μπρος σε αυτά που κέρδισε. Ευτυχισμένη η κοπέλα οδηγείται στην κρεβατοκάμαρα, όπου παραδίδεται στο ερωτικό κάλεσμα του συζύγου της.

Τρία χρόνια μετά το γάμο, στο σπίτι συναντά κανείς μόνο θλίψη και φτώχεια. Ο Πίκερτον έχει φύγει μαζί με το πλοίο του, αφήνοντας την Μπατερφλάι αποκηρυγμένη απ' τους συγγενείς της, μόνη με την υπηρέτρια Σουζούκι και ένα μωρό-καρπό εκείνης της πρώτης και μοναδικής βραδιάς, τον Ντολόρε (η ιταλική λέξη για τον πόνο). Η Σουζούκι προτρέπει την κυρία της να ξεχάσει τον Αμερικανό, αυτή όμως είναι πεπεισμένη ότι κάποτε θα επιστρέψει, παίρνοντας στα σοβαρά την υπόσχεσή του ότι θα γυρίσει όταν οι κοκκινολαίμηδες χτίζουν τις φωλιές τους. Γι' αυτό το λόγο αποκρούει τις επανειλημμένες προτάσεις του πρίγκιπα Γιαμαντόρι, με τον οποίο προσπαθεί να την παντρεύει ο Γκόρο. Ένα πρωί η πίστη της μοιάζει να δικαιώνεται: ο Σάρπλες την ενημερώνει για μια επιστολή του Πίκερτον που έφτασε στο προξενείο, ότι βρίσκεται εν πλω για το Ναγκασάκι! Η ξαφνική χαρά όμως γίνεται γρήγορα φόβος, όταν ο Σάρπλες προειδοποιεί πως το περιεχόμενο του γράμματος δεν είναι ευχάριστο, γι' αυτό καλύτερα να παντρευτεί τον πρίγκιπα. Θυμωμένη η Μπατερφλάι αποχωρεί πριν ακούσει τη συνέχεια και επιστρέφει με το γιο της, για τον οποίο δεν γνώριζε ούτε ο πρόξενος ούτε ο πατέρας. Είναι σίγουρη πως όταν τον δει ο Πίκερτον, όποιος κι αν είναι ο αρχικός σκοπός της επίσκεψης, τελικά θα γυρίσει στο γάμο τους. Ο Σάρπλες φεύγει και ο Γκόρο κάνει μια τελευταία απόπειρα να την πείσει ότι έχει επιλέξει λάθος δρόμο, αλλά η Μπατερφλάι απειλεί ότι θα τον σκοτώσει με το σπαθί του νεκρού πατέρα της. Έχει λάβει πια την απόφασή της: Είτε θα ξανακερδίσει το σύζυγό της είτε θα πεθάνει. Μια κανονιά από το λιμάνι αναγγέλλει ότι κάποιο πλοίο ετοιμάζεται να δέσει. Ενθουσιασμένη στην όψη της σημαίας των ΗΠΑ, η Μπατερφλάι φορά το νυφικό φόρεμά της, δίνει εντολή να στολιστεί το σπίτι και ετοιμάζεται να απολαύσει τους καρπούς της τρίχρονης αφοσίωσής της.

Οι ώρες περνούν μα ο Πίκερτον είναι άφαντος. Το επόμενο πρωί, εξαντλημένη απ' την αγρύπνια της αναμονής, η Μπατερφλάι πέφτει για ύπνο. Λίγο αργότερα εμφανίζεται ο Πίκερτον μαζί με το Σάρπλες και μία άγνωστη γυναίκα: την Αμερικανίδα σύζυγό του (Κέητ). Τους υποδέχεται η Σουζούκι. Συντετριμμένος από την ανευθυνότητά του, ο Πίκερτον εξηγεί το σκοπό της επίσκεψής του: Τον βασάνιζαν φοβερές τύψεις για τη μοναξιά της Μπατερφλάι και ερχόταν για να την πιέσει να ξαναπαντρευτεί. Όταν έμαθε όμως για το παιδί απ' τον πρόξενο, αυτός κι η Κέητ αποφάσισαν να το πάρουν μαζί τους στην Αμερική. Ήρθαν λοιπόν για να το ζητήσουν. Για ακόμα μία φορά, ο Πίκερτον δεν τολμά να δείξει υπευθυνότητα και φεύγει απ' το σπίτι, ρίχνοντας τη διευθέτηση του ζητήματος στους ώμους του Σάρπλες. Εν τω μεταξύ η Μπατερφλάι έχει ξυπνήσει απ' τις φωνές και βγαίνει στον κήπο, όπου βρίσκονται ο πρόξενος με την Κέητ. Δεν αργεί να καταλάβει τις προθέσεις τους. Απαιτεί τότε να της το ζητήσει ο ίδιος ο Πίκερτον σε μισή ώρα. Η Μπατερφλάι μπαίνει ξανά στο σπίτι. Ψύχραιμα ξεκρεμά το σπαθί του πατέρα της και διαβάζει την επιγραφή στη λεπίδα: «Πεθαίνει με τιμή αυτός που δεν μπορεί να ζήσει με τιμή». Είναι προφανές ότι σκέφτεται την αυτοκτονία - η Σουζούκι προσπαθεί να την αποτρέψει, φέρνοντάς της τον Ντολόρε. Η Μπατερφλάι πιάνει το παιδί, το τοποθετεί πάνω σε μια ψάθα και του δίνει μια αμερικανική σημαϊούλα για να παίξει. Μετά αποσύρεται και κάνει χαρακίρι. Ετοιμοθάνατη περπατά ως το γιο της και ξεψυχά δίπλα του, ενώ ακούγεται από μακριά ο Πίκερτον (που έρχεται για να ζητήσει το παιδί) να την καλεί.

«**Οι Παλιάτσοι**»: Είναι όπερα με πρόλογο και δύο πράξεις του Ρουτζέρο Λεονκαβάλο. Το λιμπρέτο είναι επίσης του Λεονκαβάλλο ο οποίος ισχυριζόταν ότι η πλοκή του μύθου βασιζόταν σε γεγονότα τα οποία συνέβησαν στην Καλαβρία όταν ήταν παιδί. Η έρευνα όμως δείχνει ότι οι ισχυρισμοί του Λεονκαβάλλο είναι αναληθείς. Η δράση της όπερας είναι βασισμένη στο θεατρικό έργο "La Femme de Tabarin" του Catulle Mendès που είχε πρεμιέρα στο Παρίσι το 1887 όταν ο συνθέτης ζούσε εκεί. Μία άλλη πηγή της πλοκής είναι και το Ισπανικό θεατρικό έργο "Ένα καινούργιο δράμα" του Manuel Tamayo y Baus, που έκανε πρεμιέρα στη Μαδρίτη το 1867 και περιόδευε στην Ιταλία το 1868 και ξανά το 1891. Η πρώτη παρουσίαση της όπερας έγινε με επιτυχία στο θέατρο Dal Verme του Μιλάνου την 21η Μαΐου το 1892. Συχνά η όπερα ερμηνεύεται σε συνδυασμό με την Καβαλλερία Ρουστικάνα του Πιέτρο Μασκάνι.

Σε ένα περιπλανώμενο θίασο, η Νέντα, γυναίκα του Κάνιο, γίνεται ερωμένη του Σίλβιο, ενός πλούσιου χωρικού που της προτείνει να δώσει υπνοτικό στον σύζυγό της και να το σκάσει μαζί του. Η Νέντα στο μεταξύ αρνείται τις ερωτικές προτάσεις του Τόνιο, ενός καμπούρι παλιάτσου, ο οποίος την εκδικείται είδοποιώντας τον Κάνιο για την σχέση

της Νέντα. Κατά την διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης ο Κάνιο, ντυμένος παλιάτσος, σκοτώνει τη Νέντα, που φορά ρούχα κολομπίνας, καθώς και τον εραστή της Σίλβιο.

«**Καβαλερία Ρουστικάνα**» : (Cavalleria Rusticana, σε ελεύθερη μετάφραση χωριάτικος ιπποτισμός) είναι μονόπρακτη όπερα, συντεθειμένη από τον Πιέτρο Μασκάνι το 1889. Βασίζεται στο ομώνυμο διήγημα του Τζιοβάνι Βέργκα, όπως αυτό διασκευάστηκε σε λιμπρέτο από τους Τζιοβάνι Ταρτζιόνι-Τοτσέτι και Γκουίντο Μενάσι. Αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα του βερισμού, δηλ. της ρεαλιστικής όπερας που άνθισε στην Ιταλία κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα.

Η ιστορία ξεκινά το Πάσχα, σε ένα χωριό της Σικελίας όταν νεαρός Τουρίντου επιστρέφει από τη στρατιωτική του θητεία και βρίσκει την αγαπημένη του Λόλα παντρεμένη με τον πλούσιο Άλφιο. Για να την εκδικηθεί, συνάπτει δεσμό με τη Σαντούτσα. Παρακινήμένη από τη ζήλεια η Λόλα επιστρέφει στην αγκαλιά του, χωρίς κανείς απ' τους δύο να διακόψει την προηγούμενη σχέση του.

Στο σημείο αυτό ξεκινά η πλοκή του έργου, με τους χωρικούς να συγκεντρώνονται στην πλατεία για να εορτάσουν την Ανάσταση. Εκεί, απέναντι από την εκκλησία, βρίσκεται η ταβέρνα της Λουτσία - μητέρας του Τουρίντου. Ενώ όμως το χωριό ασχολείται με τη σπουδαία ημέρα, η Σαντούτσα βασανίζεται από φοβερές έγνοιες: υποψιάζεται πως ο Τουρίντου την απατά με τη Λόλα. Ξεκινά να εκμυστηρεύεται τις αγωνίες της στη Λουτσία, αλλά η συζήτηση διακόπτεται από τον Άλφιο, ο οποίος φτάνει στην ταβέρνα και ζητά κρασί. Η Λουτσία απαντά ότι δεν έχει, αλλά περιμένει τον Τουρίντου που έχει φύγει από νωρίς για να φέρει προμήθειες απ' το Φρανκοφόντε. Τότε ο Άλφιο παρατηρεί πως τον είδε τα ξημερώματα κοντά στο σπίτι του.

Ο Άλφιο φεύγει και οι δύο γυναίκες βγαίνουν στην πλατεία, όπου συνεχίζουν τη συζήτηση. Η Σαντούτσα υποστηρίζει ότι τα λόγια του Άλφιο δικαιώνουν τις υποψίες της, όμως η Λουτσία αρνείται να πιστέψει τέτοια φοβερά πράγματα για το γιο της και μπαίνει στην εκκλησία για τη λειτουργία. Η Σαντούτσα παραμένει έξω - της έχει επιβληθεί ακοινωνησία επειδή πλαγιάζει με τον Τουρίντου χωρίς να είναι παντρεμένη.

Ο Τουρίντου φτάνει στην πλατεία και η Σαντούτσα του επιτίθεται, λέγοντας πως ξέρει τι έκανε όσο έλειπε δήθεν στο Φρανκοφόντε. Λίγο αργότερα περνά μπροστά τους η Λόλα, ενώ πηγαίνει προς την εκκλησία. Ο Τουρίντου κινείται κι αυτός προς το ναό, πίσω της. Η Σαντούτσα τον ικετεύει να μείνει μαζί της, αλλά αυτός την πετά στο χώμα και μπαίνει μέσα.

Σύντομα η Σαντούτσα παίρνει την εκδίκησή της, ενημερώνοντας τον Άλφιο για την παράνομη σχέση των συντρόφων τους. Σχεδόν αμέσως θα μετανιώσει, αλλά πια η αποκάλυψή της

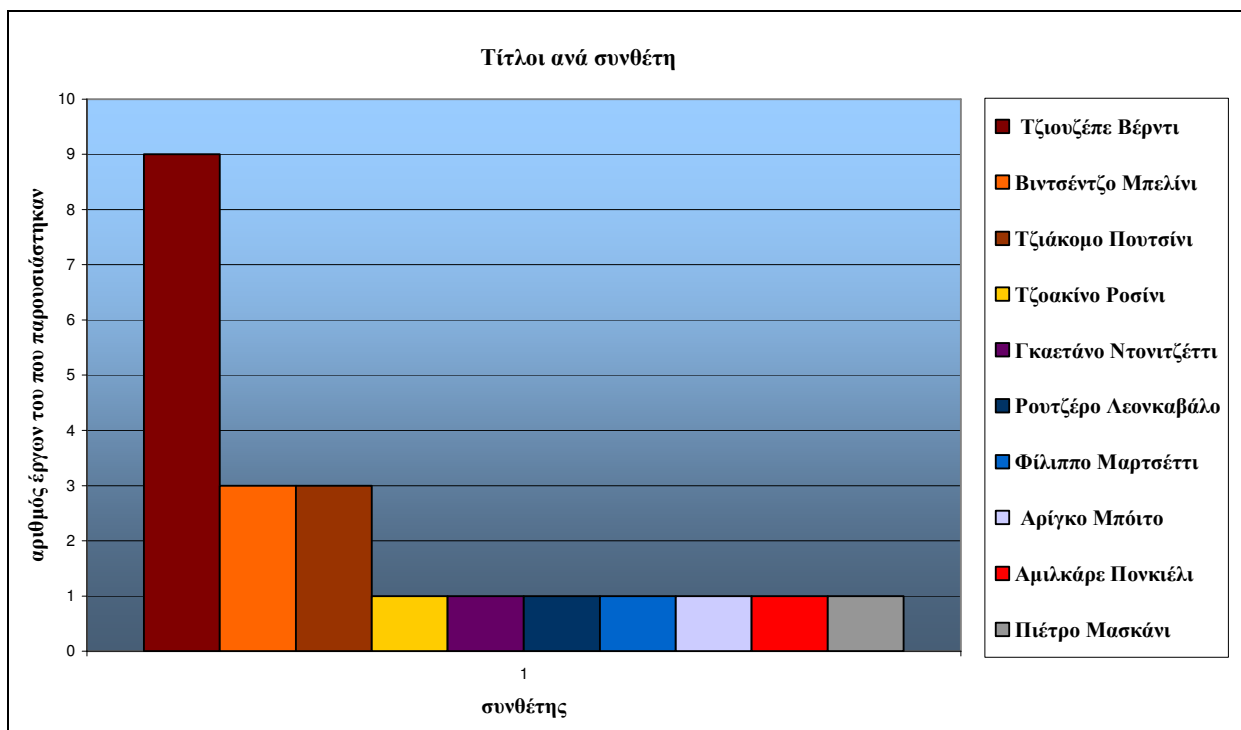
έχει πυροδοτήσει τραγικά αποτελέσματα: όταν τελειώνει η λειτουργία και το εκκλησίασμα μαζεύεται στην ταβέρνα, ο Άλφιο ξεμοναχιάζει τον Τουρίντου και τον προκαλεί σε μυστική μονομαχία. Ο αντίζηλος τον αγκαλιάζει και του δαγκώνει δυνατά το αυτί - σύμφωνα με τη σικελικό κώδικα τιμής αυτό σημαίνει ότι όχι μόνο αποδέχεται τη μονομαχία, αλλά απαιτεί να είναι μέχρι θανάτου.

Ο Άλφιο φεύγει απ' την ταβέρνα. Τον ακολουθεί μετά από λίγο ο Τουρίντου, προφασιζόμενος ότι θέλει να πάρει λίγο αέρα. Ταυτόχρονα όμως προετοιμάζει τη μητέρα του για τα μελλούμενα, ζητώντας της να γίνει καλή μητέρα για τη Σαντούτσα, εάν του συμβεί κάτι κακό. Μεσολαμβάνουν κάποιες στιγμές. Η Λουτσία περιπλανιέται ανήσυχη έξω από το σπίτι της, δακρυσμένη. Η Σαντούτσα την πλησιάζει και την αγκαλιάζει, ενώ οι χωρικοί ξαναμαζεύονται στην πλατεία. Φωνές ακούγονται από μακριά και κάποια φωνάζει «Σκότωσαν τον Τουρίντου». Οι δύο γυναίκες καταρρέουν.

2.3 Επαναληψιμότητα κάποιων έργων (στοιχείο προτίμησης)

Σε αυτό το κεφάλαιο εξετάζεται η επαναληψιμότητα, δηλαδή η συχνότητα με την οποία επαναλαμβάνονται οι όπερες που ανέβηκαν κατά τα σαράντα έτη που εξετάζονται. Με αυτό τον τρόπο δίνεται μια εικόνα για τις προτιμήσεις των θιάσων και κατ' επέκταση των θεατών, μιας που η προσέλευση του κοινού ήταν θέμα ζωτικής σημασίας για τον εκάστοτε θίασο.

Μέσα από την καταμέτρηση των τίτλων, των έργων ιταλικής όπερας που ανέβηκαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης, είναι εύκολο να διακρίνει κανείς τις προτιμήσεις τόσο των θιάσων όσο και του κοινού(βλ. διάγραμμα 1).



Διάγραμμα 1: Τίτλοι ανά συνθέτη

Από τα στοιχεία του διαγράμματος προκύπτει ότι παραπάνω από το ένα τρίτο όλων των τίτλων σοβαρής όπερας που ανέβηκαν ,αποτελείται από τα γνωστότερα έργα του Τζιουζέπε Βέρντι, ενώ τα έργα του παρουσιάστηκαν περισσότερες φορές από τα έργα οποιουδήποτε άλλου συνθέτη, από πολλούς και διαφορετικούς θιάσους.

Αυτό μπορεί εύκολα να εξηγηθεί δεδομένου ότι ο Βέρντι κυριάρχησε στην ιταλική όπερα από το 1840, μέχρι και την άνοδο του Πουτσίνι και του ρεύματος του βερισμού. Πολλοί και ικανότατοι συνθέτες δημιούργησαν κάτω από την σκιά του⁶¹.

Πιο πολυπαιγμένα από όλα τα έργα του, στον χώρο της Θεσσαλονίκης, ήταν ο «Ριγκολέτο», η «Τραβιάτα» και ο «Τροβατόρε», η «λαϊκή» τριλογία του. Η προτίμηση αυτή πιθανότατα οφείλεται στα ίδια τα χαρακτηριστικά της τριλογίας, που είναι η αξιοποίηση αισθητικών και ηθικών ιδεών, τις οποίες ο συνθέτης οικειοποιείται με δυναμισμό, καθώς και οι έννοιες απλότητας και οικουμενικότητας που τις διακρίνουν. Έτσι κατάφεραν να αγγίξουν κάθε είδους κοινό, ανεξαρτήτως μορφωτικού επιπέδου, εθνικότητας και κοινωνικής τάξης⁶²

Από τους συγχρόνους του Βέρντι, εκπροσώπους του ρομαντισμού, δεύτερο σε αριθμό τίτλων βρίσκουμε τον Βιντσέντζο Μπελίνι, με τα έργα του «Πουριτανοί», «Νόρμα» και «Υπνοβάτις». Ακολουθούν με τα αριστουργήματά τους ο Τζοακίνο Ροσσίνι με τον «Κουρέα της Σεβίλλης» και ο Γκαετάνο Ντονιτζίετι με την «Λουτσία ντι Λαμερμουρ». Τελευταίοι από τους εκπροσώπους του ρομαντισμού, αλλά και με τους λιγότερους τίτλους καθώς και αριθμό παραστάσεων ακολουθούν οι Αμιλκάρε Πονκιέλι, Αρίγκο Μπόιτο και Φίλιππο Μαρτσέτι.

Επίσης, εισάγονται στο ρεπερτόριο των θιάσων έργα που ανήκουν στο νέο τότε μουσικό ρεύμα, του βερισμού. Τα έργα «Τόσκα», «Μποέμ» και «Μαντάμ Μπατερφλάν» του Τζιάκομο Πουτσίνι, όπως και οι όπερες «Παλιάτσοι» του Ρουτζέρο Λεονκαβάλο και «Καβαλερία Ρουστικάνα» του Πιέτρο Μασκάνι, αν και μετρούσαν λίγα χρόνια ζωής, κατάφεραν να γίνουν πολύ δημοφιλή στο κοινό της Θεσσαλονίκης⁶³. Μάλιστα οι όπερες αυτές μεταφράστηκαν και ανέβηκαν προσαρμοσμένες στα Ελληνικά από το «Γ Έλληνικό μελόδραμα» με μαέστρο τον Διονύσιο Λαυράνγκα.

⁶¹ Will Crutchfield, 28/5/ 1984, *New York Times*

⁶² Stefano Russomanno, Μελέτη της Τραβιάτα, *Verdi La traviata*, Αθήνα (2007) εκδόσεις: Το Βήμα σελ:19

⁶³ Θεατρικά, 24/6/1908, αρ. φύλλου 832, *Φάρος της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Νίκος Σ. Γκαρμπολάς

Nef, Karl, (1985), *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα: Ν. Βότσης, σελ. 448

2.4 Ποιες μεταφράστηκαν στα ελληνικά

Κατά την περίοδο που μελετά η παρούσα εργασία, υπήρχαν Έλληνες λυρικοί τραγουδιστές, που είχαν σπουδάσει τραγούδι, κατά κύριο λόγο στην Ιταλία, και περιόδευαν ή συνέπρατταν με τους ξένους θιάσους που επισκέπτονταν την Ελλάδα.

Αυτό που διαφοροποιείται -από το έτος 1905 στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης- είναι η συστηματική παρουσία Ελληνικών θιάσων. Ενώ στον χώρο της οπερέτας υπήρξαν αρκετά τέτοια παραδείγματα, με κύριο εκπρόσωπο τον θίασο οπερέτας του Γιάννη Παπαϊωάννου, όσον αφορά την παρουσίαση πιο “σοβαρών” μελοδραματικών έργων συναντάμε μόνο το Έλληνικό Μελόδραμα.

Ελληνικό Μελόδραμα, είναι η ονομασία του θιάσου που ξεκίνησε ερασιτεχνικά με το ανέβασμα του μελοδράματος ο *Υποψήφιος Βουλευτής* του Σπύρου Ξυνδά (1887-1888) από μια παρέα νεαρών που είτε τραγουδούσαν ερασιτεχνικά είτε σε χορωδίες της Αθήνας – κάποιιοι μάλιστα, ήταν ψάλτες σε εκκλησιαστικές χορωδίες⁶⁴. Οι ιστορικοί χωρίζουν το Ελληνικό Μελόδραμα σε τρεις φάσεις, ανάλογα με την σύστασή του. Την παρούσα εργασία απασχόλησε το Έλληνικό Μελόδραμα με μαέστρο τον μουσικό και συνθέτη Διονύση Λαυράγκα, που θεμελιώθηκε και δημιουργήθηκε στην Αθήνα το 1900

Ο θίασος αυτός, πέρα από το γεγονός ότι απαρτιζόταν κατά κύριο λόγο από ομογενείς, είχε ως βασικό χαρακτηριστικό ότι τα μελοδραματικά έργα που ανέβαζε τα ανέβαζε στην Ελληνική γλώσσα προκειμένου να είναι αντιληπτά από όλους, και έτσι να περάσουν στην λαϊκή συνείδηση.

Σύμφωνα με τις πηγές, αυτό οφείλεται κυρίως στον Διονύσιο Λαυράγκα, ο οποίος όντας μουσικός και μαέστρος με πλατύτερη μόρφωση, διαποτισμένος από την επτανησιακή παράδοση όπου οι όπερες παίζονταν δέκα και είκοσι φορές ώσπου να μετουσιωθούν σε ελληνικό λαϊκό απόκτημα, έθεσε ως βάση του Ελληνικού Μελοδράματος την ελληνική γλώσσα για να θεμελιώσει ελληνική μουσική συνείδηση.

Το ρεπερτόριο που παρουσίασε το Έλληνικό Μελόδραμα στις τρεις περιόδους του (1905, 1917 και 1919) στην πόλη της Θεσσαλονίκης δεν είναι διαθέσιμο, καθώς στις εφημερίδες της εποχής δεν αναγράφεται τις περισσότερες φορές το δραματολόγιο του θιάσου παρά διαφημίζεται η άφιξή του στην πόλη. Επομένως ως πηγή εδώ χρησιμοποιούνται οι λίστες με τα έργα που μεταφράστηκαν ανά έτος.

⁶⁴ Χατζηαποστόλου, Αντώνης, (1940:), *Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος*, σελ:

ΟΙ ιταλικές όπερες που μετέφρασε και ανέβασε το Έλληνικό Μελόδραμα ⁶⁵ το έτος 1900 ήταν οι *Μποέμ*, *Φαβορίτα*, *Ριγκολέττος*, *Τραβιάτα*, *Υπνοβάτης* και *Λουκία* ⁶⁶. Το 1901 στο ρεπερτόριο του θιάσου προτέθηκε ο Ερνάνης του Βέρντι και το 1905 η Νόρμα και οι Παλιάτσοι. Το 1909 μεταφράστηκε και ανέβηκε ο Μεφιστοφελής ενώ η περίοδος 1916-1917 αποδείχτηκε πιο παραγωγική για τον θίασο με τις μεταγραφές των έργων *Τόσκα*, *Χορός μεταμφιεσμένων*, *Καβαλερία Ρουστικάννα*, *Αϊντα*, *Τροβατόρε*, *Κουρέας της Σεβίλλης*, *Κορσικανή Εκδίκηση*. Την περίοδο 1917-1918 ο θίασος παρουσίασε τις όπερες *Ρουί –Μπλάς*, *Τζιοκόντα* και *Δύναμη του Πεπρωμένου*. Τέλος το έτος 1919 ο θίασος μεταφράζει την νέα, τότε , όπερα του Πουτσίνι, *Μπατερφλάν*, την οποία όμως δεν είναι βέβαιο ότι κατάφερε να την παρουσιάσει την ίδια χρονιά στην Θεσσαλονίκη.

⁶⁵ Ράπτης, Μιχάλης, (1989), *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888 -1988*, Αθήνα: Λιβάνης, σελ.133, 135, 211

⁶⁶ Πρόκειται προφανώς για τις όπερες *La Sonambula*, « Η Υπνοβάτης» του Μπελίνι και *Lucia di Lamermoor* του Γκαετάνο Ντονιτζίτι.

3^ο Κεφάλαιο

3.1. Άμεση Πρόσληψη: Κριτικές και γεγονότα

Όπως επισημάνθηκε και στην εισαγωγή, τα μοναδικά μέσα μαζικής ενημέρωσης, την εξεταζόμενη χρονική περίοδο, είναι τα έντυπα. Το πρώτο και το κυρίαρχο μέσο είναι οι εφημερίδες ενώ αργότερα εμφανίζονται δειλά κάποιες περιοδικές εκδόσεις.

Οι εφημερίδες αυτές ήταν δίφυλλα, τετρασέλιδα, πολιτικά - ενημερωτικά έντυπα. Σταθερή καλλιτεχνική στήλη δεν υπήρχε. Παρόλα αυτά συχνά πέρα από τις διαφημίσεις των θιάσων, οι οποίες προφανώς γράφονταν επί πληρωμή, συναντιόνται και κριτικές για σημαντικές πολιτιστικές εκδηλώσεις και κυρίως για το μουσικό θέατρο. Και μόνο η ύπαρξη των κριτικών αυτών σε ένα τόσο περιορισμένο, από άποψη μεγέθους, φύλλο δείχνει την σημασία που έδιναν οι εκδότες και οι συνεργάτες τους στην μουσική κίνηση της πόλης γενικότερα και ειδικότερα στην όπερα.

Οι κριτικές αυτές είναι κατά κύριο λόγο αυστηρότατες, τουλάχιστον ως προς τους συντελεστές των παραστάσεων. Οι περισσότερες παρά τον σκληρό τους λόγο δεν φανερώνουν εμπάθεια, αλλά μεγάλο σεβασμό στα έργα, τους συνθέτες και την μουσική τέχνη καθαυτή. Ενδεικτικό παράδειγμα θα μπορούσε να αποτελέσει η κριτική της *Εφημερίδας των Βαλκανίων* που αναφέρεται σε μία από τις παραστάσεις που έδωσε στο θέατρο ΠΑΝΘΕΟΝ ο μεγάλος μουσικός θίασος οπερέτας της Έλλης Αφεντάκη και του Γιάννη Αγγελόπουλου. Παρά το ότι επρόκειτο για θίασο οπερέτας ανέβασαν το «Ριγκολέτο» του Τζιουζέπε Βέρντι προκαλώντας την οργή του κριτικού ο οποίος στο άρθρο του αποκαλεί τα μέλη του θιάσου «τραγουδιάνους που έχουν αναλάβει το έργο της γελοιοποίησεως της μουσικής»⁶⁷ και για την πρωταγωνίστρια γράφει ότι αν και εξαιρετική σουμπρέτα της οπερέτας δεν έχει το δικαίωμα να τραγουδάει τον ρόλο της Τζιλντας.

Πέρα από την αυστηρότητα απέναντι στους μουσικούς και τους τραγουδιστές, μέσα από τις κριτικές της εποχής διαφαίνεται ακόμη, μεγάλη συμπάθεια στους συνθέτες. Η παρακάτω κριτική του *Φάρου της Θεσσαλονίκης* στις 30 Ιουλίου του 1909 αναφέρεται στο ανέβασμα του έργου «Χορός Μεταμφιεσμένων» του Βέρντι από τον ιταλικό μελοδραματικό θίασο του Κήπου της Προόδου.

«...Ωρισμένως τα κόκκαλα του μακαρίου Βέρδη θα έτριζαν από αγανάκτησην μεσα εις τον τάφον των, με την φοβεράν διαστρεύλωσην που έπαθεν η μουσική του αριστουργήματός του. Η διαστρεύλωσης άλλως τε αυτή δεν είναι πρωτοφανής δια τον ιταλικόν μελοδραματικόν θίασον. Κάθε έργο που παίζεται το αυτό παθαίνει. Με την βοήθειαν όλον του θιάσου, από του κόρου μέχρι της ορχήστρας, μη εξαιρουμένου ούτε

⁶⁷Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 93

του υποβολέως, κατορθώνεται ώστε και η ωραιότερα αρμονία να γίνεται μία ανυπόφορη ντισονάντσα, να ξεσχίζονται τα αυτιά των ακροατών, αντί να θέλγωνται ούτοι, και να διαμαρτύρεται το μουσικόν αίσθημα και του πλέον αδαούς από μουσικήν. Δι' όλους αυτούς τους λόγους δεν απομένει μυστήριον το διατί δεν πηγαίνει κόσμος εις το ιταλικό μελόδραμα.»⁶⁸

Το σχόλιο του Νίκου Γκαρμπολά , που αφορά την προσέλευση του κοινού, φαίνεται να δικαιώνει τον χρονικογράφο Γ. Σταμπούλη, ο οποίος αναφερόμενος στους θιάσους που έρχονταν στην πόλη της Θεσσαλονίκης γράφει ότι ήταν πολύ προσεκτικοί ως προς την επιλογή συντελεστών και ρεπερτορίου προκειμένου να αποφύγουν την οικονομική καταστροφή, μιας που το κοινό της πόλης είχε εξασκημένο μουσικό κριτήριο και «δεν χάριζε κάστανα».⁶⁹

Βέβαια δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που οι κριτικές δεν αναφέρονται καν στις μουσικές ικανότητες του θιάσου. Τέτοια περίπτωση αποτελεί κριτική για το «Χορό Μεταμφιεσμένων» του Βέρντι που ανέβασε ο θιάσος του Ντι Τζορτζιο στις 3 Απριλίου του 1889. Το κείμενο κατηγορεί κάποιον από τους τραγουδιστές του θιάσου ότι πρόσβαλε με πολύ άσχημο τρόπο το κοινό, που σαν αποτέλεσμα τον αποδοκίμασε και κλείνει κάνοντας σύσταση στην διεύθυνση του θιάσου να κάνει παρατήρηση στον ηθοποιό προκειμένου να δείχνει περισσότερο σεβασμό στο κοινό.⁷⁰ Σύμφωνα με τα όσα θυμάται και περιγράφει ο Νίκος Καμμώνας στον *Ταχυδρόμο* στις 22 Αυγούστου 1926 το κοινό σοκαρίστηκε επειδή μέλος του θιάσου, εμφανίστηκε επί σκηνής με διάφανη στολή που διέγραφε τα γυμνά του μέρη.

⁶⁸ Νίκος Σ. Γκαρμπολάς, *Η Ιταλική Όπερα*, 30/7/1909, αρ. φ.1072, ο.π.

⁶⁹ Σταμπούλης, Ν. Γεώργιος, 1984, ο.π., σελ.253

⁷⁰ Ρεπούση Μαρία, *"Νέες τεχνολογίες και διδακτική της ιστορίας"*, 1999-2000. Στο άρθρο αυτό ως τίτλος του μελοδράματος δίνεται το «Καρναβάλι της Νάπολης», ενώ δεν αναφέρονται ονομαστικά τα μέλη ή η διεύθυνση του θιάσου . Λόγω της συνάφειας του θέματος της όπερας με τον «Χορό Μεταμφιεσμένων» του Βέρντι, αλλά κυρίως λόγω της περιορισμένης καλλιτεχνικής κίνησης στην πόλη -ο Τομανάς στην καταγραφή της θεατρικής κίνησης του έτους (*Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Εκδοτικές Νησίδες, σελ. :40, 41) αναφέρει ως μόνο μελοδραματικό θιάσο που έπαιξε το 1889 στην Θεσσαλονίκη αυτόν του ντι Τζορτζιο-. Επιπροσθέτως το περιστατικό που περιγράφει ο Νίκος Καμμώνας αναφερόμενος στην ίδια χρονιά, στον *Ταχυδρόμο* (22 Αυγούστου 1926) , που θέλει το κοινό της Θεσσαλονίκης να έχει σοκαριστεί από έναν ηθοποιό του θιάσου του Ντι Τζορτζιο που εμφανίστηκε στην σκηνή με διάφανη στολή που διέγραφε τα γυμνά του μέρη ταιριάζει και από άποψη περιεχομένου, και χρονολογικά. Οι μετονομασίες έργων ήταν συχνό φαινόμενο της εποχής (βλ. εισαγωγή σελ. 11, 12), έτσι είναι αρκετά ασφαλές να θεωρηθεί ότι και οι τρεις πηγές αναφέρονται στο ίδιο περιστατικό.

3.2. Έμμεση Πρόσληψη

Πέρα από τις άμεσες μαρτυρίες και τις κριτικές, υπάρχει πληθώρα άλλων στοιχείων που φανερώνει την επίδραση που άσκησε η ιταλική όπερα στην μουσική ζωή και την μουσική παιδεία του κοινού της Θεσσαλονίκης.

Στοιχεία όπως η **προσέλευση του κοινού στις παραστάσεις και οι εισπράξεις των θιάσων**, μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν δείκτες της προτίμησης του κοινού. Σύμφωνα με τις πηγές, η Θεσσαλονίκη ήταν ο απαραίτητος σταθμός των θιάσων που περιόδευαν στα βαλκάνια. Αυτό εξηγείται σε μεγάλο βαθμό, από την αγάπη που έδειχνε το κοινό –ασχέτως εθνικότητας- της Θεσσαλονίκης στο θέατρο, πρόζας και μουσικό. Η αγάπη αυτή του κοινού μεταφράζεται στις εισπράξεις των θιάσων, τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι παραστάσεις το θιάσου του Καστελάνο, το καλοκαίρι του 1907, με μαέστρο τον Βόις. Οι εισπράξεις που έκανε ο θίασος από τις παραστάσεις του στη Θεσσαλονίκη, ήταν οι μεγαλύτερες στην μέχρι τότε ιστορία του.⁷¹

Δείγμα της εκτίμησης που έτρεφε το κοινό της Θεσσαλονίκης για το μουσικό είδος της όπερας, αποτελούν **οι περιπτώσεις των προσκλήσεων θιάσων από πολιτιστικούς, κυρίως, ομίλους και συλλόγους της πόλης**. Ως παράδειγμα θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί η παράσταση που ζήτησε η βουλγαρική κοινότητα από τον θίασο του Λαμπρούνα. Το ανέβασμα της παράστασης θα χρηματοδοτούσε η βουλγαρική κοινότητα, με την συμφωνία τα έσοδα της παράστασης να διατεθούν στο ορφανοτροφείο της κοινότητας. Η ίδια η συμφωνία, για να έχει νόημα, προϋποθέτει τα έσοδα της παράστασης να είναι κατά πολύ μεγαλύτερα από το κόστος του ανεβάσματος μίας παράστασης –ενοίκιο θεάτρου, πληρωμή μουσικών, τραγουδιστών και χορευτών, έξοδα διαμονής και στέγασης του σώματος του θιάσου-.

Παρόλα αυτά χαρακτηριστικότερο παράδειγμα πρόσκλησης θιάσου αποτελεί η περιοδεία του Έλληνικού Μελοδράματος και το 1906 στην Θεσσαλονίκη, έπειτα από πρόσκληση του Ομίλου Φιλομούσων. Σύμφωνα με τα όσα μεταφέρει ο μαέστρος του θιάσου Διονύσης Λαυράγκας, αναθυμούμενος εκείνη την περιοδεία, παρά το γεγονός ότι ο θίασος στεγάστηκε στο ENTEN, το μικρό ξύλινο θέατρο στην παραλία, με τρομερούς βοριάδες και μοναδικό μέσο

⁷¹ Σταμπούλης, Ν. Γεώργιος, 1984,ο.π., σελ. :250,253, 254

θέρμανσης μία θερμάστρα, οι παραστάσεις γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Η προσέλευση και ο ενθουσιασμός του κοινού που κατά κύριο λόγο αποτελούνταν από ομογενείς, ήταν τόσο μεγάλη που οι τουρκικές αρχές έκαναν σύσταση στον μαέστρο να αποχωρήσει μετά από οκτώ παραστάσεις από την πόλη, φοβούμενοι επεισόδια από την ελληνική κοινότητα. Ο μαέστρος και συνθέτης δεν ξεχνάει ακόμη να αναφέρει την εξαιρετική φιλοξενία, και τα πλούσια δώρα που έλαβε από τους Θεσσαλονικείς.⁷²

Το κυριότερο όμως στοιχείο που μαρτυρά κατά πόσο η ιταλική όπερα έγινε κτήμα του κοινού της Θεσσαλονίκης, είναι **οι αναφορές που εμφανίζουν τον κόσμο να τραγουδά μέρη τους π.χ. τις διάφορες άριες στην καθημερινότητά του**. Συγκεκριμένα υπάρχουν αναφορές που λόγω της περιορισμένης συγκοινωνίας, κάποια τραμ που ξεκινούσαν όταν τελείωναν οι παραστάσεις, θέλουν τα νεαρά άτομα να μπιζάρουν μετά το τέλος της παράστασης και να επιστρέφουν με τα πόδια στο σπίτι, τραγουδώντας τα τραγούδια του έργου. Με αυτό τον τρόπο βοηθούσαν στην διάδοση τους σε μια εποχή που χαρακτηριζόταν από έλλειψη τεχνικών μέσων και το ραδιόφωνο ήταν σπάνιο.

Αν ληφθεί υπόψη δε, ότι η Θεσσαλονίκη υπήρξε πάντοτε στην ιστορία της πολυπολιτισμική, ακόμη και οι άνθρωποι των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων μιλούσαν πολλές γλώσσες μεταξύ των οποίων πολύ δημοφιλής ήταν η Ιταλική. Θα καταλάβουμε σε τι βαθμό συνέβαινε αυτό το φαινόμενο.

Τέλος, όσον αφορά το έργο της διάδοσης της ιταλικής όπερας με όσο το δυνατόν απλούστερο τρόπο ώστε αυτή να γίνει κτήμα ακόμη και των χαμηλότερων στρωμάτων στην ελληνική κοινότητα της Θεσσαλονίκης, πρέπει να αναγνωριστεί το έργο του Ελληνικού Μελοδράματος, γενικότερα, και εν προκειμένω του Έλληνικού Μελοδράματος, καθώς και του συνθέτη και μαέστρου του Διονύσιου Λαυράγκα. Διαποτισμένος από την επανησιακή παράδοση όπου λόγω της γεωπολιτικής ιστορίας του τόπου ο πληθυσμός είναι εξοικειωμένος με την ιταλική γλώσσα και με την επανάληψη των έργων, η όπερα γινόταν κτήμα του λαού. Έχοντας λοιπόν αυτό το μοντέλο κατά νου, το Ελληνικό Μελοδράμα ανέβαζε τις ξένες-κυρίως ιταλικές- όπερες στην ελληνική γλώσσα ώστε να ενσωματωθούν από την ελληνική κοινότητα, όσο το δυνατόν πιο πλατιά, χωρίς δηλαδή να εξαρτάται από την εκπαίδευση και την γλωσσομάθεια των υποκειμένων.⁷³ Έτσι ένα πλατύ κοινό άρχισε να τραγουδάει στους δρόμους τις όπερες που παιζόταν στο θέατρο.

⁷² Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σ. 58

⁷³ Ράπτης, Μιχάλης, (1989), *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888 -1988*, Αθήνα: Λιβάνης, σελ. :134

Για να δοθεί μια εικόνα του τρόπου με τον οποίο γινόταν η μετάφραση και η προσαρμογή ξένων –και συγκεκριμένα ιταλικών- έργων όπερας στα ελληνικά, γνωστότατο παράδειγμα αποτελεί η άρια του Δούκα “*La dona é mobile*” από τον Ριγκολέτο του Βέρντι, σε “*Φτερό στον άνεμο*”.

Ένας ακόμη τρόπος που το κοινό της Θεσσαλονίκης ενσωμάτωσε την δυτική μουσική παράδοση και την όπερα σαν κομμάτι της, ήταν **μέσω των μουσικών και τραγουδιστών που ερχόμενοι στην πόλη είτε επέλεγαν να μείνουν σε αυτή, είτε λόγω της διάλυσης των θιάσων τους ξέμεναν σ’ αυτή και κατέληξαν να στελεχώσουν τα ωδεία και τις μουσικές σχολές της πόλης**, που άρχισαν να εμφανίζονται την περίοδο εκείνη.

Αναμενόμενο όσο αφορά την επιρροή της ιταλικής όπερας στην τότε πραγματικότητα της Ελλάδας αποτελεί η εν μέρει αντιγραφή της ή **η χρήση της ως πρότυπο για την** δειλά εμφανιζόμενη **ελληνική μουσική σκηνή**. Άλλωστε οι Έλληνες συνθέτες της εποχής είτε είχαν σπουδάσει στην Ιταλία σαν την κοντινότερη ευρωπαϊκή χώρα που διέπρεπε στον τομέα της μουσικής και έτει περισσότερο της όπερας, είτε προέρχονταν από περιοχές όπως τα Επτάνησα που ήταν ήδη διαποτισμένα από την ιταλική μουσική παράδοση.

Μια από τις πρώτες ελληνικές όπερες που γράφτηκαν ήταν η *Ρέα* του Σπύρου Σαμάρα. Ήταν μακροσκελής και πρωτοπαίχτηκε στην Αθήνα στις 24 Μαΐου 1911 χωρίς ιδιέταιρη επιτυχία. Στα *Παναθήναια* της ίδιας χρονιάς, ο Θεόφραστος Σακελαρίδης την παρωδούσε:

Μας έφεραν μια όπερα

Που τηνε λένε Ρέα,

Πού’ χει τα μάτια γαλανά

Και την ουρά μακραία.

Η μουσική της είχε ιταλικές επιρροές, αλλά περιείχε και λαϊκά μοτίβα, όπως:

Ένα καράβι από την Χίο με τις βαρκούλες του τις δύο

Στη Σάμο πήγε κι άραξε, κι έκατσε και λογάριαζε

Πόσο αζίζι το φιλί στη Δύση στην Ανατολή

Της παντρεμένης τέσσερα, της χήρας δεκατέσσερα

Της λεύτερης είναι φτηνό, το παίρνεις με το χωρατό.

Αυτό που ίσως ξαφνιάζει είναι ότι συναντώνται και περιπτώσεις μουσικών αντιδανείων. « [ο Σαμάρας]...έγραψε το 1891 μια όπερα, που ανεβάστηκε στη Ρώμη χωρίς επιτυχία. Μία ρομάντσα της, όμως, την πήρε ο Λεονκαβάλο και την έκανε δραματικό σόλο στην όπερα *Οι Παλιάτσοι*. Ήταν το *Γέλα παλιάτσο* (Ridi Pagliaccio).⁷⁴

⁷⁴ Τομανάς, Κώστας, 1994, ο.π., σελ. :85, 86

Συμπεράσματα

Πιθανώς αυτό που θα εξέπληττε τον αναγνώστη της παρούσας εργασίας να είναι η έντονη θεατρική κίνηση που εμφάνιζε η πόλη της Θεσσαλονίκης και μάλιστα ενώ ακόμη αποτελούσε μέρος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ένα συμπέρασμα που προκύπτει μέσα από αυτή την εργασία είναι ότι η αναφορά στην Θεσσαλονίκη της περιόδου 1880 έως και 1919 δεν αποτελεί αναφορά ούτε απλά σε μια ακόμη μεγάλη πόλη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, ούτε στην συμπρωτεύουσα της Ελλάδας, αλλά στην πρωτεύουσα των Βαλκανίων.

Ως τέτοια λοιπόν αποτελούσε θεατρική «πιάτσα», απαραίτητο σταθμό σε κάθε περιοδεία οποιοδήποτε θιάσου που ακολουθούσε τους δρόμους από και προς την Σμύρνη και τα παράλια της μικράς Ασίας, από και προς την περιοχή, τότε φερόμενη ως Μακεδονία, των Βαλκανίων, από και προς την λεκάνη της μεσογείου και τα κοντινά Ευρωπαϊκά (Ιταλία, Γαλλία, κ. λ.) κράτη και τέλος από και προς την νεοσύστατο ακόμα Ελληνικό κράτος .

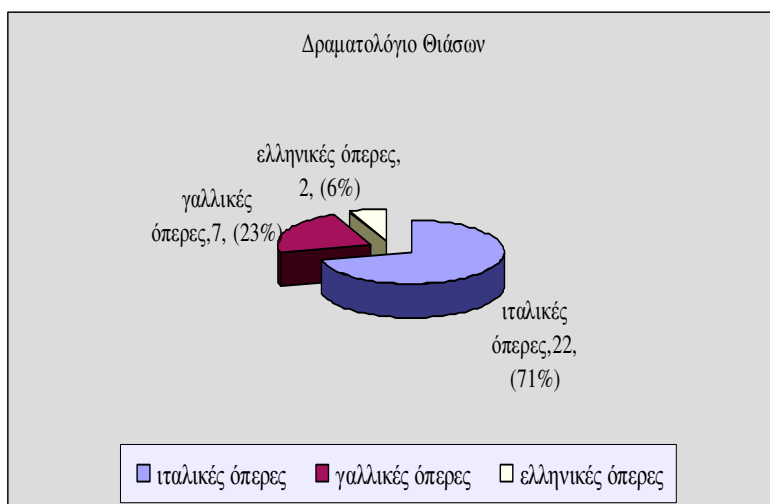
Βλέποντας κανείς τους πίνακες με τις παραστάσεις που ανέβηκαν, θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι η κίνηση που μαρτυρούν, αν και αξιόλογη, δεν είναι μεγάλη. Πριν από την οποιαδήποτε εξαγωγή συμπερασμάτων, πρέπει ακόμη να ληφθεί υπόψη ότι η εξεταζόμενη περίοδος, υπήρξε περίοδος έντονης πολιτικής αστάθειας για την περιοχή, με αυξημένη στρατιωτική παρουσία, κατά την οποία η πόλη άλλαξε και επικυριαρχία. Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη τις ιστορικές, πολιτικές συνθήκες και συγκρίνοντας την τότε παρουσία των μελοδραματικών θιάσων στην Θεσσαλονίκη ακόμη και με την σημερινή παρουσία τους θα κατέληγε να αναγνωρίσει την έντονη μουσικο-θεατρική κίνηση της πόλης.

Όσο αφορά την όπερα ως μορφή διασκέδασης, μπορεί κανείς να αναγνωρίσει ότι αν και δεν παρουσίαζε την δημοτικότητα της οπερέτας, η οποία λόγω της ελαφρότητας της αναφέρεται σε λιγότερο εκπαιδευμένο κοινό, επομένως αποτελεί ασφαλή επιλογή για τους θιάσους καθώς γεμίζει τα θέατρα, είχε παρουσία στην πόλη και έκοβε εισιτήρια.

Μελετώντας το δραματολόγιο των λυρικών θιάσων που περιόδευσαν στην πόλη την περίοδο 1880-1919, γίνεται ξεκάθαρο ότι τα έργα ιταλικής όπερας αποτελούν τον σκελετό του ρεπερτορίου, μαζί με τις γαλλικές όπερες των εκφραστών του γαλλικού ρομαντισμού Γκουνό, Μπιζέ, Μασσενέ καθώς και των Σουπέ, Ωμπέρ, Αλεβύ και Ντελίμπ (βλ. πίνακα 1, ενότητα 2.1).

Αυτό πιθανότατα οφείλεται στο ότι η Γαλλία και η Ιταλία ήταν οι δύο χώρες που παρήγαγαν Συγκεκριμένα παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο που παρατηρείται σε όλες τις Ευρωπαϊκές πρωτεύουσες .

Τέλος σε ότι αφορά το κοινό της Θεσσαλονίκης, μέσα από τις κριτικές των εφημερίδων της εποχής και τις διάφορες αναφορές που υπάρχουν, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι επρόκειτο για ένα αρκετά εκπαιδευμένο, πλατύ κοινό που πρόβαλε απαιτήσεις ως προς την ποιότητα των παραστάσεων.



Διάγραμμα 2

Πρόκειται για γραφική απεικόνιση του πίνακα 1: «Όλες οι όπερες που ανέβηκαν στη Θεσσαλονίκη από το 1880 - 1919»

Εν κατακλείδι η όπερα εν γένει και πιο συγκεκριμένα η ιταλική, ήταν μέρος της ζωής και της διασκέδασης των Θεσσαλονικέων σε βαθμό πολύ μεγαλύτερο από ότι είναι σήμερα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Μονογραφίες:

- Ενεπεκίδης, Κ. Πολυχρόνης, (1988), *Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια 1875-1912*, Αφοί Κυριακίδη
- Μουτσόπουλος, Νικόλαος, (1981), *Θεσσαλονίκη 1900-1917*, Θεσσαλονίκη: Μ. Μόλχο
- Παπαστάθης, Χ., (1985), *Θεσσαλονίκη 2300 χρόνια*, Δήμος Θεσσαλονίκης
- Ράπτης, Μιχάλης, (1989), *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888 -1988*, Αθήνα: Λιβάνης
- Ρεντζεπέρη – Τσώνου, Άννα-Μαρία, (2006), *Πανεπιστημιακές παραδόσεις ειδικά θέματα Ιστορίας της Μουσικής II: Ιστορία της Όπερας*, Θεσσαλονίκη
- Σταμπούλης, Ν. Γεώργιος, (1984), *Η ζωή των Θεσσαλονικέων πριν και μετά το 1912*, Θεσσαλονίκη: Διόσκουροι
- Σταμπούλης, Ν. Γεώργιος, (1996), *Θεσσαλονίκη: Ευδαίμων Βαβυλών Συμβασιλεύουσα Τριών Αυτοκρατοριών*, Διόσκουροι
- Τομανάς, Κώστας, (1994), *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Εκδοτικές Νησίδες
- Χασιώτης, Ι., (1985), *Θεσσαλονίκη 2300 χρόνια*, Δήμος Θεσσαλονίκης
- Χατζηαποστόλου, Αντώνης, (1940;), *Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος*
- Headington Christopher, (1974), μετάφραση (1993), *Ιστορία της δυτικής μουσικής από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, τόμος 2, Αθήνα : Gutenberg
- Nef, Karl, (1985), *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα: Ν. Βότσης

Εγκυκλοπαίδειες:

Καλογερόπουλος, Τάκης, (2001), *Το λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, τόμοι 1-5, Αθήνα: Γιαλλελή

Michels, Ulrich, (1985) μετάφραση (1995), *Άτλας της Μουσικής*, τόμος 2, Αθήνα: Φίλιππος Νάκας

Enciclopedia Bompiani – Musica, (1985), μετάφραση (1993), *Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής*, Αθήνα : Αλκυών, τόμοι

Εφημερίδες & περιοδικά:

Καραδήμου-Γερολύμπου Αλεξάνδρα – Χεκίμογλου Ευάγγελος, (2002), Η Θεσσαλονίκη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου 1915-1919, *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Τεύχος Έβδομο (Μάρτιος 2002)

Θεατρικά, 24/6/1908, αρ. φύλλου832, *Φάρος της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Νίκος Σ. Γκαρμπολάς

Η Ιταλική Όπερα, 30/7/1909, αρ. φ.1072, *Φάρος της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Νίκος Σ. Γκαρμπολάς

Will Crutchfield, 28/5/ 1984, New York Times

Ιστοσελίδες:

12/1/2009

[en.wikipedia.org/wiki/Barbe-bleue_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Barbe-bleue_(opera))

en.wikipedia.org/wiki/Mefistofele

www.britannica.com/EBchecked/topic/372890/Mefistofele

italian-opera.suite101.com/article.cfm/ponchielli_opera_la_gioconda

www.britannica.com/EBchecked/topic/234001/La-gioconda

www.britannica.com/EBchecked/topic/202827/Faust

www.britannica.com/EBchecked/topic/307717/La-Juive

en.wikipedia.org/wiki/La_Juive

14/1/2009

it.wikipedia.org/wiki/La_Favorita

www.metoperafamily.org/operanews/review/review.aspx?id=2506

www.nationalopera.gr/index.php?view=details&id=21&option=com_eventlist&Itemid=7

query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F20A11F63B5A127B93C3AA178BD95F4D8784F9 –

opera.suite101.com/article.cfm/lucia_di_lammermoor_opera_101 - 32k –

www.librettidopera.it/ruyblas/ruyblas.html - 2k –

www.musipedia.gr/index.php/Γ'_Ελληνικό_Μελόδραμα - 22k –

27/1/2009

Ρεπούση Μαρία, "*Νέες τεχνολογίες και διδακτική της ιστορίας*", 1999-2000.

http://users.auth.gr/~marrep/LESSONS/ERGASTIRI/NEW_TECHNOLOGY/6.2.htm#%CE%91

[news.kathimerini.gr/.../01_I7065110=I7065110=%7C01&01-0101!cod210101\\$.](http://news.kathimerini.gr/.../01_I7065110=I7065110=%7C01&01-0101!cod210101$.) - 57k -

www.musipedia.gr/index.php/Βαφτιστικός,_O - 22k -

catalogue.nla.gov.au/Record/2369636?lookfor=&offset=&max=14 - 24k -

www.nationmaster.com/encyclopedia/La-Mascotte - 37k -

en.wikipedia.org/wiki/La_Mascotte - 22k -

www.archive.org/details/lejouretlanuitda00lecorich - 16k -

www.classicalarchives.com/work/64742.html - 122k -

www.metoperafamily.org/metopera/history/stories/synopsis.aspx?id=130 - 14k

en.wikipedia.org/wiki/Ferdinando_Paer - 32k -

Παράρτημα

Στο παράρτημα της παρούσας εργασίας περιέχονται δύο πίνακες.

Ο πρώτος με τον γενικό τίτλο **πίνακες**, περιέχει καταγραφή όλων των μουσικο-θεατρικών παραστάσεων που ανέβηκαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης από το 1880 έως το 1919. Στον πίνακα αυτό δεν γίνεται διάκριση μεταξύ των μουσικών ειδών (δηλαδή συμπεριλαμβάνει παραστάσεις όπερας, οπερέτας και επιθεώρησης) ούτε διάκριση βασισμένη στην γλώσσα του οποιουδήποτε έργου. Το μόνο «μουσικό» είδος που δεν περιλαμβάνεται στην εν λόγω καταγραφή είναι το κωμειδύλλιο λόγω της ξεκάθαρης ασυνάφειας του με το θέμα της εργασίας.

Τα στοιχεία που δίνονται είναι έτος και ημερομηνία άφιξης του θιάσου στην πόλη, επομένως έναρξης παραστάσεων, όνομα του Θεάτρου στο οποίο δόθηκαν οι παραστάσεις, Το όνομα του θιάσου ή του μαέστρου που διεύθυνε καθώς και η σύνθεσή του, δηλαδή τα στοιχεία των συντελεστών του όπου βρέθηκαν. Τέλος οι τίτλοι των έργων που ανέβασε ο κάθε θιάσος και οι συνθέτες τους όπου εντοπίστηκαν.

Παρά τη προσπάθεια τα στοιχεία να είναι όσο πιο πλήρη γίνεται, είναι πιθανό οι πίνακες να μην συμπεριλαμβάνουν όλα τα έργα που ανέβηκαν. Τα στοιχεία του πίνακα προέρχονται από την σύνθεση των εξής πηγών:

Τομανάς, Κώστας, (1994), *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Εκδοτικές Νησίδες

Σταμπούλης, Ν. Γεώργιος, (1984), *Η ζωή των Θεσσαλονικέων πριν και μετά το 1912*, Θεσσαλονίκη: Διόσκουροι

Ρεπούση Μαρία, *"Νέες τεχνολογίες και διδακτική της ιστορίας"*, 1999-2000

Ακόμη βασίζονται στην αποδελτίωση όλων των φύλλων του «*Φάρου της Θεσσαλονίκης*» που σώζονται στην Δημοτική Βιβλιοθήκη της Θεσσαλονίκης, καθώς και της «*Εφημερίδος των Βαλκανίων*» του έτους 1918-1919.

Ο δεύτερος πίνακας με τίτλο **Ιταλική όπερα 2** προέρχεται από τα στοιχεία του πρώτου αλλά αναφέρεται πλέον μόνο στους θιάσους που στο ρεπερτόριό τους περιλάμβαναν έστω και ένα ιταλικό μελοδραματικό έργο.