

Critics Point

2018

Φ. Α.¹ 2018: Θεόφραστου Σακελλαρίδη:
«Περουζέ», νεκρανάσταση νεοελληνικού
λυρικού ἀρχετύπου τοῦ 1911!

37/2018.

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

ἈΠΟΣΑΦΗΝΙΖΩ γιὰ λόγους ἱστορικούς, τὸν ὅποιο μου ρόλο στὴ διάσωση τῆς παρτιτούρας ὀρχήστρας (ἀγγλ. *full score*), αὐτοῦ του μοναδικοῦ, θὰ τὸ χαρακτηρίζω μὲ τὴν τωρινὴ πείρα τῶν 82½ χρόνων μου, ἀριστουργήματος, πὺ εἶχαν τὴν εὐγενῆ καλωσύνη νὰ ἐπισημάνουν στὶς σημειώσεις τοὺς προγράμματος οἱ ἀγαπητοὶ ἀρχιμουσικὸς κ. Βύρων Φιδετζῆς καὶ μουσικολόγος κ. Νίκος Μαλιάρης, καθηγητῆς τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ε.Κ.Π.Α. Γυρνῶ λοιπὸν πίσω στὸ 1985 ἢ 1986, ὅταν ὁ ἀλησμόνητος ἀρχιμουσικὸς Τότης Καραλίβανος (γ. 1901—θ. Ἰούλιος 1987, θῦμα τοῦ τότε τρομακτικοῦ κύματος καύσωνος), μέγας λάτρης καὶ πρόμαχος τῆς Ἐντεχνης Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, σημαντικό μέρος τῆς ὁποίας ἔζησε ἐν τῇ γενέσει τῆς, ὡς τότε

¹ «Φ.Α.»: ἐφεξῆς βραχυγραφία τοῦ «Φεστιβάλ Ἀθηνῶν». Ἀντιστοίχως «Ἐ.Φ.» βραχυγραφία τοῦ Ἑλληνικοῦ Φεστιβάλ. Τὰ δύο προγράμματα τῆς τωρινῆς διδασκαλίας πὺ διαθέτω (γενικὸ Φ.Α. καὶ εἰδικὸ τῆς Περουζέ), ἀφήνουν τὴν λαθεμένη ἐντύπωση ὅτι τὸ ἔργο ἀκούστηκε γιὰ τελευταία φορὰ στὴ Λυρικῆ, τὸ 1950-51, καίτοι ἀναφέρεται ἐν συντομίᾳ ἢ παρουσιάσῃ του, στὴ *Μέγαρο Μουσικῆς Θεσσαλονίκης* (Ἰαν. 2001) πάντα ὑπὸ τὸ Βύρωνα Φιδετζῆ σὲ συναυλιακὴ μορφή. Γιὰ τὴν Ἱστορία συμπληρώνουμε τὴ διανομή: Λυδία Ἀγγελοπούλου (Περουζέ), Μάρθα Ἀράπη (Ἀνθούλα), Σταμάτης Μπερῆς (Θάνος), Κύρος Πατσαλίδης (Πέτρος), Δημήτρης Κασιούμης («βασιληᾶς» Τσιγγάνων) Μετεῖχαν: ἡ Σ.Ο. Δήμου Θεσσαλονίκης καὶ ἡ Μικτὴ Χορωδία Μαίρης Κωνσταντινίδη

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ!

ἄριστα στὴν ὑγεία του, ἀλλὰ μὲ πλήρη ἐπίγνωση τοῦ ἀναπόδραστου ἀδειάσματος τοῦ ἄνω μέρους τῆς κλεψύδρας του καί... σῶφρονα δυσπιστία πρὸς τὸ ἔκπαλαι πολιτιστικῶς ρεζιλιασμένο ἑλληνικὸ κρατίδιο, εἶχε ἀρχίσει νὰ διοχετεύει πρὸς ἐκείνους πὺν διαισθανόταν θὰ παραλάμβαναν ἀπ' ἐκεῖνον τὴ σκυτάλη, πλῆθος πολυτίμων στοιχείων, ντοκουμέντων καί, κυρίως, μουσικῶν κειμένων.

Τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του εἶχαμε γίνεϊ ἀρκετὰ φίλοι ὥστε νὰ τὸν ἐπισκέπτομαι ταχτικά στὸ σπίτι του (ὁδὸς Ἀρματωλῶν καί Κλεφτῶν, πρόποδες Λυκαβηττοῦ) ὅπου ἔμενε μὲ τὴ σύζυγο καί τὸν ἀγαπημένο του σκύλο. Τοῦ χρωστῶ αἰώνια εὐγνωμοσύνη γιατί ἔκαμε τὸ πᾶν νὰ μοῦ ματαλαμπαδεύσει ὅ,τι ἦταν ἐφικτὸ ἀπὸ μιὰ μοναδικὴν ἐμπειρία μουσικῆς ζωῆς. Μεταξὺ ἑνὸς πολυτιμοτάτου ὑλικοῦ ντοκουμέντων πὺν μοῦ ἐμπιστεύθηκε, ἦταν ἀκριβῶς καί οἱ δύο τόμοι τῆς ἰδιόγραφης παρτιτούρας ὀρχήστρας τῆς *Περουζέ*, πὺν εὐτυχῶς πολὺ μικρὸ μέρος τῆς, εἶχε προσβληθεῖ ἀπὸ μυκητίαση χάρτου: κάμποσες σελίδες ὅπου ἡ φθορὰ εἶχε λάβει σχῆμα ἑνὸς πολὺ στενοῦ λατινικοῦ V—εὐτυχῶς δὲν εἶχε φθάσει στὰ μισὰ τῆς σελίδος. Δίχως νὰ χάσω πολὺτιμο χρόνο, τὸ πρωῖ τῆς ἐπομένης, παρέδωσα τὴν παρτιτούρα στὸ μοναδικὸ τότε (μπορεῖ μέχρι σήμερα..) ἐν Ἑλλάδι Ἐργαστήριον Συντηρήσεως Χάρτου, πὺν λειτουργοῦσε στὸ Μουσεῖο Μπενάκη. Ἄν δὲ σφάλλω, ἡ παρτιτούρα αὐτή, ὑπῆρξε καί ἡ ἀπαρχὴ μιᾶς ἰσόβιας φιλίας μὲ τὸν πολυαγαπημένο μου Ἄγγελον Δεληβορριά, τὴ ψυχὴ τοῦ Μουσείου, πὺν μᾶς ἔφυγε τόσο πρόσφατα.

Ἡ ζημιὰ ὅμως τῆς παρτιτούρας ἀπαιτοῦσε πολὺ περισσότερες φροντίδες ἀπὸ ὅτι ὑπαινίσσονταν οἱ διαστάσεις τῆς. Τὴν ἀποκατέστησε μιὰ ἀνεκτίμητη τότε νέα κοπέλλα, καστανὴ καί λίγο χλωμὴ, κάτοικος Κηφισιάς θαρρῶ. Μπροστὰ μου ἔχω τὸ πρόσωπό τῆς ὀλοζώντανο ἀλλὰ μοῦ εἶναι ἀδύνατον νὰ θυμηθῶ τὸ ὄνομά τῆς, ὕστερα ἀπὸ 33 χρόνια. Ἡ παρτιτούρα ἔμεινε ἀρκετοὺς μῆνες στὸ Μουσεῖο, ὅπου πράγματι ἔγινε ἐξαιρετικὴ δουλειὰ. Ὅταν μοῦ τὴν ἐπέστρεψαν ἀνάμεσα σὲ κάθε φύλλο εἶχαν τοποθετήσῃ ἀπὸ ἕνα λεπτότατο φύλλο πὺν προσωπικὰ ἀποκαλῶ ρυζόχαρτο καί μοῦ ἔγινε ἡ σύσταση νὰ τὴν ἀνοίγω μὲ ἄπειρες φροντίδες. Τότε μόνον παρέδωσα τοὺς δύο τόμους πρὸς ἀποκατάσταση καί τῆς κόκκινης βιβλιοδεσίας στὸ βιβλιοδέτη μου κ. Μαντζάκο. Μετὰ τὸ 1991, ὅταν ἀρχισε νὰ λειτουργεῖ ἡ μετέπειτα Μεγάλῃ Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος *Λίλιαν Βουδούρη*, στὸ Μέγαρο, ἐδάνεισα τοὺς τόμους πὺν φωτογράφησαν ἡ ἔβγαλαν σὲ μικροφίλμ. Καί τότε μόνον μπόρεσα νὰ πῶ μέσα μου ὅτι τὸ ἔργο εἶχε σωθεῖ. Φυσικά, μικρὸς ἀριθμὸς φθογγοσήμων εἶχαν φθαρεῖ, ἀλλ' ἡ ζημιὰ (ἐδῶ μιᾶ ὡς ἀποκαταστήσας ὁ Βύρων Φιδετζῆς)

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ!

οὐκ ἦν πρὸς θάνατον, δεδομένου μάλιστα ὅτι ὑπῆρχε σπαρτίτο (φωνές-πιάνο) τῆς ὄπερας, ἴσως τὸ πρῶτο πού τυπώθηκε ἐν Ἑλλάδι! ΤΕΛΟΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ.

* * *

ΕΧΟΝΤΑΣ ΠΑΙΔΙΟΘΕΝ ὄχι μόνο μεγαλώσει μὲ τὸ *Βαφτιστικό* καὶ τὴ *Νεραΐδα* τοῦ γαλοῦ, τὴ γνωστότερη ἄρια τῆς *Περουζέ* μέσα στὸ ἴδιο μου τὸ σπίτι (ἢ μητέρα μου τὰ ἔπαιζε ταχτικότερα στὸ πιάνο), ἀλλὰ καὶ μὲ πλῆθος ξεχασμένες σήμερα ὀπερέτες τοῦ Σακελλαρίδη πού ἠχογραφοῦσε καὶ μετέδιδε ὁ μακαρίτης Καραλίβανος (σ' ἐκεῖνον μόνο ἢ εὐγνωμοσύνη ὄλων μας γιὰ τὴ διάσωση τῆς *Περουζέ*) ἀπὸ ἓνα ἀλλοτινὸ ραδιόφωνο, σήμερα νεκρὸ, δίχως ἴχνος ἀναστάσιμης ἐλπίδας, ἔχοντας ἀργότερα παρακολουθήσει (πλὴν *Βαφτιστικού*) καὶ ὅλες τὶς ὀπερέτες του πού ἀνέβασαν κατὰ καιρούς, κυρίως ἡ *Λυρική* ἀλλὰ καὶ τὸ *Φεστιβάλ Ἀθηνῶν* ἐπὶ Γιώργου Λούκου, ἔχοντας ἐπὶ πλέον διεξέλθει, ὅσο ἐπιτρέπει ἡ κατάστασή της, τὴν παρτιτούρα τῆς *Περουζέ* καὶ τέλος ἔχοντας λημματογραφήσει τὸ συνθέτη 1) στὸ 10τομο *Παγκόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικὸ* τῆς Ἑκπαιδευτικῆς Ἑλληνικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας (τόμ. 9α, σσ. 161-62, ἔκδ. Ἀθήνα 1988), 2) στὸ 4τομο *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie (ἔκδ. Macmillan, Λονδίνο, 1992), τόμ. 4ος, σσ. 137-138, 3) στὸ 29τομο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley (ἔκδ. Macmillan, Λονδίνο, 2001), τόμ. 22ος, σσ. ὁμοίως...137-38 καὶ τ 4) στὴ θαυμάσια ἐπίτομη (σσ. 704) ἀγγλόφωνη ἔκδ. *Biographical Dictionary of Balkan Composers*, ed. by Sokol Shupo (Τίρανα, 2005). σσ. 527-532..., ὅστερα ἀπὸ ὅλα αὐτὰ ὁμολογῶ ὅτι βρέθηκα ἐντελῶς ἀπροετοίμαστος γιὰ τὴν ἀποκάλυψη πού στάθηκε τὸ ὑπέροχο ζωντάνεμα τῆς *Περουζέ*: διότι ἀναμφισβήτητα ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς ὑψηλότερες κορυφές πού κατέκτησε τὸ ἑλληνικὸ λυρικὸ θέατρο στὰ ὑπερδιακόσια χρόνια ἱστορίας του.

Δὲ ἔχω ἄλλοτε νιώσει μεγαλύτερη ἀμηχανία προσπαθώντας νὰ περιγράψω Νιαγάρα θετικοτάτων ἐντυπώσεων ἀπὸ ἀμφότερες τὶς παραστάσεις του πού παρακολούθησα, ἀπὸ τοὺς μεγαλυτέρους θριάμβους τοῦ Φ.Α. στὴν 63τῆ του Ἱστορία. Κατ' ἀρχὴν τὸ ἔργο δὲν ἔμοιαζε μὲ κανένα γνωστὸ μου λυρικὸ ἀκρόαμα ἑλληνικὸ ἢ ξένο: οὔτε κατὰ διάνοιαν, Καρρὲρ ἢ Σαμάρας. Ἀλλ' οὔτε κατὰ διάνοιαν καὶ Βέρντι, Πουτσίνι, Μασκάνι, Λεονκαβάλλο. Εὐλόγα θυμάστε τὴν *Κάρμεν* τοῦ Μπιζέ. Τίποτε καὶ ἐδῶ, πλὴν τοῦ ὅτι ἀπλῶς οἱ δύο ἡρωῖδες εἶναι τσιγγάνες. Τοῦ Μπιζέ ὅμως εἶναι μιὰ γυναίκα ἐλεύθερη, πού ἐπιλέγει ἐκείνη τὴ μοῖρα

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ!

της, ἐνῶ στὸν Σακελλαρίδη, ἡ Περουζέ βρίσκεται στοὺς...ἀντίποδες, εἶναι (αὐτολεξεί) σκλάβια τοῦ λεγομένου «βασιλιᾶ» τῶν Τσιγγάνων. Ὅταν τελειώσει τὸ ἔργο, μένεις ἄναυδος μὲ τὴν ἄκρα λακωνικότητα, πυκνότητα καὶ συντομία τοῦ λιμπρέτου τοῦ Γεώργιου Τσοκόπουλου (1870 ἢ 71-1923), μὲ τὴν αἴσθηση λειτουργίας τῶν σκηنيκῶν χρόνων στὶς διάρκειες τῶν ἐπεισοδίων-«ἀριθμῶν» καὶ στὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι ὁ Τσοκόπουλος συνέγραψε καὶ τὸ λιμπρέτο τῆς δυστυχῶς χαμένης ὄπερας τοῦ Σακελλαρίδη *Τὸ Στοιχειωμένο Γεφυῦρι*. Δὲ λές ὅτι ὁ ἴδιος ἄνθρωπος συνυπέγραψε μὲ τὸν Ἰωάννη Δεληκατερίνη, καὶ τὸ ἰσχνό λιμπρέτο τοῦ *Πόλεμος ἐν πολέμῳ*, χρονολογικὰ παλαιότερης (1914) τῶν τριῶν ὀπερετῶν πού συνέθεσε ὁ Σαμάρας ἐν Ἑλλάδι, μετὰ τὸν ἐπαναπατρισμό του (1911). Καὶ τὰ χαρίσματα τοῦ λιμπρετίστα ἀξιοποίησε στὸ *nec plus ultra* ὁ συνθέτης, ἴσως ἀπείρως χαρισματικότερος ἀπὸ ὅ,τι ὡς τώρα ὑπαινίσσονταν οἱ ἄλλες συνθέσεις του.

Ὅλο τὸ ἔργο εἶναι μιὰ συμπαρασύρουσα, μεγαλειώδης, σὲ ἐνότητα, συνοχή καὶ κορύφωση γεμάτη *suspense* ἀλλὰ διόλου μεγαλόστομη χειρονομία. Σὲ βαθμὸ διόλου ὑπολειπόμενο ἐκείνου τῶν μεγαλυτέρων συνθετῶν ὄπερας τοῦ 1911 ἀλλὰ καὶ μόλις συσχετίσιμο μὲ τὸ συνθέτη πού μετὰ τὸ 1917, ἀφοσιώθηκε ἐλοκληρωτικὰ στὴν ὀπερέτα, μορφὴ ἀποτελουμένη ἐξ' ὀλοκλήρου ἀπὸ αὐτόνομους «ἀριθμούς», συνδεόμενους μεταξὺ τους μὲ πρόζα. Παράλληλα, ἐξ' ἀρχῆς ἐντυπωσιάζει μιὰ εὐρηματικότητα ἀλλ' ὁμοιογενέστατη ἁρμονία, μιὰ ἐφάμιλλή της ἐνορχήστρωση (εἶναι ἀσύλληπτο τὸ πῶς δίνει τὴν αἴσθηση μεγάλης συμφωνικῆς ὀρχήστρας μὲ τὰ ἀσφαλῶς πενιχρὰ ποσοτικά, προφανῶς δὲ καὶ ποιοτικά, ὄργανα πού διέθετε τὸ 1911—δὲν ὑπάρχει λ.χ. ἄρπα ἢ ἀγγλικὸ κόντρο. Ποτὲ δὲν ἔχω ξανακούσει τέτοια ἐκμετάλλευση *pizzicati* τῶν βιολιῶν πού νὰ θυμίζουν ἀόριστα «φανταστικό» τσιγγάνικο ὀργανολόγιο—εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Σακελλαρίδης τριγυρνοῦσε στοὺς ἄφθονους τότε καταυλισμοὺς *Ρομά*, κρατώντας λεπτομερέστατες μουσικὲς σημειώσεις. Σ' αὐτὰ προσθέστε καίριες, σκηνικότητες καὶ αἰφνιδιάζουσες ἀλλαγές τέμπι καὶ ρυθμικῶν σχημάτων. Συνεπαρμένος καὶ ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση (βλ. κατωτέρω), μὴ θέλοντας νὰ χάσω τὸ παραμικρό, πέρασεν ἀρκετὴ ὥρα γιὰ νὰ ἀρχίσω καὶ ἐγὼ νὰ σημειώνω, μὲ μιὰ λέξη ἐκτὸς λεξιλογίου μου: **μουσικάρα!** Ἐνας συμπαρασύρων ἠχοστρόβιλος, μὲ μιὰ μεγαλοφυᾶ σύλληψη στὴν εἴσοδο τῆς Ἀνθούλας (ἀντίστοιχο τῆς Μικαέλα στὴν *Κάρμεν*), πού φτάνει σὲ ἀπροσδόκητα συνταρακτικὸ κορύφωμα μὲ τὴ θεελλώδη ἀφιξή τῶν Τσιγγάνων. Διαπιστώνεις ἐμφανῆ ὀπτική διαλεκτικὴ μεταξὺ συλλογικοῦ καὶ ἀτομικοῦ στοιχείου πού ἀξιοποίησε στὸ ἔπακρο ὁ

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ!

πολλαπλᾶ χαρισματικός συνθέτης και (ἐδῶ: μόνο σκηνοθέτης) **Θοδωρῆς Ἀμπαζῆς**. Ἦδη, ἀπὸ τὸ ἀ' χορωδιακὸ, ἐγκώμιο τῆς ζωῆς τῶν ντόπιων ψαράδων μὲ θελκτικώτατες μετατροπίες, και, ἐν συνεχείᾳ μὲ τὸ ρυθμικὰ ἐλκυστικὸ *Τραγουδι τοῦ πιοτοῦ τοῦ ἀγαθοῦ ψαρᾶ* Πέτρου και τὴν ᾄρια τῆς Ἀνθούλας *Ὅλ' ἡ γῆ ἀποκοιμιέται* (ἡ Περουζέ κυριαρχεῖ στὴ β πράξη) θαυμάζουμε ὄχι μόνο τέλεια ἐνορχήστρωση ἀλλὰ και γραφὴ φωνῶν. Καὶ σκεφθεῖτε ὅτι ἀγνοοῦμε σχεδὸν τὰ πάντα γιὰ τὶς σπουδὲς τοῦ συνθέτη! Πάντα στὴν ἀ' πράξη ἔπεται μιὰ ἀνεπανάληπτα μελωδικὴ ἀποστροφή τοῦ βασιληᾶ τῶν Τσιγγάνων, ἓνα ὠραιότατο ρετσιτατίβο και τὸ ντοῦο-διάλογος Θάνου, ἔτοιμου νὰ φύγει στὰ ξένα (μόνου στὴν ἀρχή: *Ἐρημιά...*), και μετὰ Ἀνθούλας—οἱ φωνές τους σμίγουν μόνο στὴν κατακλειδὰ πὺ κλείνει τὴν πράξη μὲ ἓνα ὠραιότατο σκηνοθετικὸ εὔρημα (θὰ τὸ μάθετε...ὑπομονή!) Πάντα στὴν ἀ' πράξη, μετὰ τὴν ἀρχικὴ ἐνστικτώδη ἀντίδραση τῶν ντόπιων πὺ (τελικῶς σωστὰ) πιστεύουν ὅτι οἱ Τσιγγάνοι φέρνουν τὸ κακό, ἄρα εἶναι ἀνεπιθύμητοι, και τὴν τελικὴ ὑποχώρησή τους μετὰ τὴν εὐνοϊκὴ παρέμβαση τοῦ Θάνου γιὰ τοὺς ξένους, ἐμφανίζεται ἡ Περουζέ, σχεδὸν ὅμως βουβή, τυλιγμένη σὰ μουσουλμᾶνα σὲ ἓνα εἶδος «τσαντόρ», σαφέστατη ἐνδυματολογικὴ νύξη ἀκραίας ὑποταγῆς.

Στὴ Β' πράξη, τὸ μουσικοδραματικὸ *suspense* βαθμιαῖα πυκνώνει ὀλοένα, δίχως νὰ τὸ συνειδητοποιεῖ ὁ θεατῆς-ἀκροατῆς: οἱ Τσιγγάνοι, ἀπλώνονται σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τῆς σκηνῆς και ἡ Περουζέ, ὡς τότε σχεδὸν βουβή, προσταγμένη ἀπὸ τὸν ἀφέντη-«βασιληά» τῆς, τραγουδᾷ τὴν ἐμβληματικὴν ᾄρια τοῦ ἔργου *Νεράϊδα τοῦ γαλοῦ μέσα σὲ ὀπτικὴ φαντασμαγορία*. Ἔπονται σὲ καλοσταθμισμένη δραματικὴ ἀνιούσα τὸ ντουέτο «βασιληά» (*Πιὸ θερμὰ ἀπὸ μὲ ποιὸς μπορεῖ ν' ἀγαπήσει*)-Περουζέ, τὸ ντουέτο Θάνου-Περουζέ και τέλος τὸ τρίο Ἀνθούλας-Θάνου-Περουζέ πὺ νιώθοντας τὸ διχασμὸ τοῦ νέου ἀνάμεσα σὲ κείνη και στὴ μνηστή του, τοῦ λείει μελαγχολικὰ πὺς δὲν εἶναι γιὰ κείνον τὰ ψηλά βουνά. Καὶ τὸ ἔργο κορυφώνεται συναρπαστικὰ μὲ τὴν τελετουργικὴ ἐκτέλεση τῆς Περουζέ ἀπὸ ὅλη τὴ φυλή. Αὐτὰ τὰ ἀνεπαρκῆ, νομίζω, γιὰ τὸ ἔργο. Ἀκολουθεῖ ὁ σχολιασμὸς τῆς διδασκαλίας, μουσικῆς-σκηρικῆς.

* * *

ΔΕΝ ΘΥΜΟΥΜΑΙ ΑΛΛΟΤΕ (και ἀναφέρομαι σὲ χρονικὸ διάστημα 60ετίας), ἐν Ἑλλάδι ὑψηλοτέρου ἐπιπέδου διανομὴ σὲ θαυμαστὴ συλλειτουργία φυσικῶν και ἐπικτήτων χαρισμάτων, φωνητικῆς (γενικὴ λάμψη, μεστὸς ἦχος. καθαρὸτατη ἀρθρωση) και ὑποκριτικῆς: δύο φορές ἡ τέλεια

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ!

αὐτὴ διδασκαλία, ξαναζωντάνεψε μέσα μου ἐν ὄνειρῳ! Ἡ παράσταση ἦταν μιὰ πραγματικότητα ὅπου συμμετεῖχες ἀσυναίσθητα. Τόσο πὺ νὰ αἰσθάνεσαι ὅτι ἐπισημαίνοντας ὀρισμένο προσὸν σὲ ἓνα μέλος τῆς διανομῆς ὑποτιμᾶς κάποιον ἄλλο.

Συγχαίρομε, λοιπὸν πολὺ θερμότερα ἀπὸ ὅτι, κατὰ τὰ λόγια του, μπορούσε νὰ ἀγαπήσει ὁ «βασιληᾶς» των Τσιγγάνων, ὅλη τὴν ἀνεπανάληπτη διανομή: **Κασσάνδρα Δημοπούλου**, μεσόφωνο (Περούζε), **Φίλιππο Μοδινό**, tenόρο (Θάνο, «πλούσιο [;] караβοκύρη»), **Ἄννα Στυλιανᾶκη**, ὑψίφωνο (Ἀνθούλα, μνηστή Θάνου), **Πέτρο Μαγουλά**, βαθύφωνο («Βασιληᾶ» τῶν Τσιγγάνων), **Τάση Χριστογιαννόπουλο**, βαρύτονο (ἀγαθὸ ψαρὰ Πέτρο) καὶ **Χρῆστο Ραμμόπουλο**, ἐπίσης βαρύτονο (Τσιγγάνο, ὄργανο τοῦ «Βασιληᾶ»). Τελευταῖον ἀλλ' ἤκιστα ἔσχατο (ἀγγλ. **last but not least**), τὸν πάντοτε ὑψηλῆς πνοῆς ὑπεύθυνο μουσικῆς προετοιμασίας σολίστ **Δημήτρη Γιάκα**, πὺ ἔνωσε τοὺς ἀνωτέρω σὲ σύνολο θαυμαστὰ συμπαγῆ καὶ συλλειτουργοῦν. Ἐφάμιλλές τους σὲ καθαρότητα τίμπρου καὶ λεκτικῆς ἀρθρώσεως οἱ δύο (ἢ τρεῖς;) χορωδίες: α) τοῦ **Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν** (ἐμπλουτισμένη μὲ;) μέλη τῶς Χορωδίας Ἐθνικοῦ Ὁδείου, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ καθηγητοῦ κ. **Νίκου Μαλιᾶρα** καὶ β) τῆς **Μικτῆς Χορωδίας Θεσσαλονίκης**, τῆς κ. **Μαίρης Κωνσταντινίδου**. Ἐπὶ κεφαλῆς ὄλων ὁ ἱεραπόστολος τῆς Ἐντεχνῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς (**EEM**) καὶ ἰδρυτῆς (2016) τῆς ὀρχήστρας **Φιλαρμόνια** ἀρχιμουσικὸς **Βύρων Φιδετζῆς** πὺ ἀνέδειξε ὅλη τὴν λάμψη, τὴν πνοὴ καὶ τὴ σοφὴν ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν τῆς παρτιτούρας ἓνος κολοσσοῦ, πὺ θεωροῦσε τίς γνώσεις του τόσο ἐλλειμματικές, ὥστε τὸν ἀνακαλύψαμε περὶ τὸ 1919, ἐποχὴ τῶν θριάμβων τοῦ *Βαρφιστικοῦ*, νὰ παίρνει μαθήματα ἀρμονίας στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ Βέλγο εὐεργέτη τῆς **EEM** ἀρχιμουσικὸ καὶ συνθέτη **Ἀρμάνδο Μαρσίκ** [**Armand Marsick**, 1877-1959]. Μήπως καὶ ὁ μουσικολόγος **Οττο Ἐρίχ Deutsch** (1883-1967) στὴ μνημειώδη ἐργογραφία του τοῦ **Franz Schubert** (1797-1828) δὲν ἀναφέρει 18 δίφωνες ἐκθέσεις φούγκας (ἔργο **D 965 B**) καὶ τρεῖς (χαμένες; ἔργο **Ddeest**) ἀσκήσεις «μιμητικῆς» ἀναστρέψιμης ἀντιστίξεως, τοῦ 1828, τελευταίας χρονιάς τῆς ζωῆς του, ὅπου ὀλοκλήρωσε τὴ *Σονάτα* γιὰ πιάνο, *σιβ* μείζ. καὶ τὸ *Κουίντέτο ἐγχόρδων*, *ντο* μείζ;

Τελειώνουμε μὲ τὴν *κορωνίδα* τῆς διδασκαλίας, τὴ σκηνοθεσία (**Θοδωρῆς Ἀμπαζῆς**), τὰ σκηνικὰ κοστούμια (**Ἐλένη Μανωλοπούλου**)

τούς φωτισμούς (Ἀλέκος Ἀναστασίου) καὶ τὴν κίνηση (Ἀποστολία Παπαδαμάκη). Ὁ τόσο προικισμένος σκηνοθέτης, ζωντάνεψε τὸ ἔργο σὰν νὰ εἶχε γραφεῖ...εἰδικὰ γιὰ τὸ Ἡρώδειο. Χώρισε τὸ ἄνω μέρος τῆς σκηνῆς στὴ μέση, τοποθετώντας (τὶς περισσότερες φορές) τοὺς ντόπιους στὸ ἄριστερό καὶ τοὺς τσιγγάνους στὸ δεξί, χρησιμοποιώντας τὴ μεσαία μόνο πρόσβαση στὰ παρασκήνια, σὰν μαῦρο σπήλαιο, κάθοδο στὸν Ἄδη καὶ προεκτείνοντάς τὴν στὸ λίγο χαμηλότερο ἐπίπεδο (προκυμαία) σὲ μιὰ ἀποβάθρα πὺ ὁδηγεῖ στὸ πλοῖο—ὁ Θάνατος δὲ θὰ τὸ χρησιμοποιήσῃ ποτέ (θυμᾶσαι τὸ καβαφικό: Δὲν ἔχει πλοῖο γιὰ σέ, δὲν ἔχει ὁδὸ). Αὐτὸ τὸ σπήλαιο ἀξιοποίησε ἀριστοτεχνικὰ στὸ φινάλε τῆς ἀ' πράξεως ὁ Ἄμπαζης. Ἐνῶ ὁ Θάνατος, ἀφήνει τὴν Ἀνθούλα γιὰ νὰ ἐπιβιβαστεῖ στὸ πλοῖο, μὲς στὴ μαυρίλα τῆς «ἐξόδου» διαγράφεται δυσσίωνη ἢ ὀπτασία τῆς Περούζε. Γιὰ τὰ κοστουμια ἢ Ἑλένη Μανωλοπούλου, κατέφυγε σὲ ἀνοιχτὰ χρώματα γιὰ τοὺς ντόπιους χωρικούς καὶ σὲ σκουῖρα πρὸς τὸ μαῦρο (γενικὴ ἐντύπωση) γιὰ τοὺς Τσιγγάνους, μὲ κάποιες χρωματιστὲς (κόκκινο;) κηλίδες. Εὐρηματικότατο τὸ κίτρινο ἐργατικὸ κοστουμι τοῦ Τάση Χριστογιαννόπουλου (Πέτρου). Κορύφωμα ὅμως σκηνοθετικῆς φαντασίας ἢ ἄρια Νεραΐδα τοῦ γαλοῦ: ἡ τσιγγάνικη «μαυρίλα» σὲ χαμηλοῦς, φυσικά, φωτισμούς. ἔχει καταλάβει ὅλη τὴν ἔκταση τῆς σκηνῆς μὲ τὴν Κασσάνδρα Δημοπούλου (Περούζε) στὴ μέση, «φωτίζοντάς» τὴν μὲ μικρὰ κεράκια, σὰ πυγολαμπίδες, ἀλλὰ καὶ ἀμφισήμαντο ὑπαινιγμό. Συνταρακτικὸ ὡστόσο τὸ φινάλε, ἡ τελετουργικὴ κατακρεούργηση τῆς Περούζε ἀπὸ ὅλη τὴ φυλὴ, εἶχε ὅλη τὴ δύναμη μιᾶς Ἀναπαραστάσεως τοῦ Γιάννη Χρήστου (1926-1970), θυμίζοντας ὅμως καὶ τὴ Σαλώμη τοῦ Ρίχαρντ Στράους, ὅταν ὕστερα ἀπὸ τὴν προσταγὴ τοῦ Ἡρώδη *Man tötet dieses Weib* (γερμ. Σκοτῶστε αὐτὴ τὴ γυναίκα) οἱ στρατιῶτες συνθλίβουν τὴν ἡρωΐδα μὲ τὶς ἀσπίδες τους.

Τὰ μεγαλύτερα ὅμως ἐγκώμια καὶ ὕμνους ἀξίζει ὁ ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ Φ.Α. ἐκλεκτὸς σκηνοθέτης **Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος**, πὺ μετὰ τὴν 20ετία κατατρεγμοῦ τῆς ἱστορικῆς *EEM* ἀπὸ τὸ Χρῆστο Λαμπράκη, κυριολεκτικὰ τὴν νεκρανέστησε. Μυριόστομο εὔγε, ἐν ἀναμονῇ τῆς συνεχείας! (Ἡρώδειο, 16 & 17 Ἰουν. 2018).

Λέξεις: 2.123.
