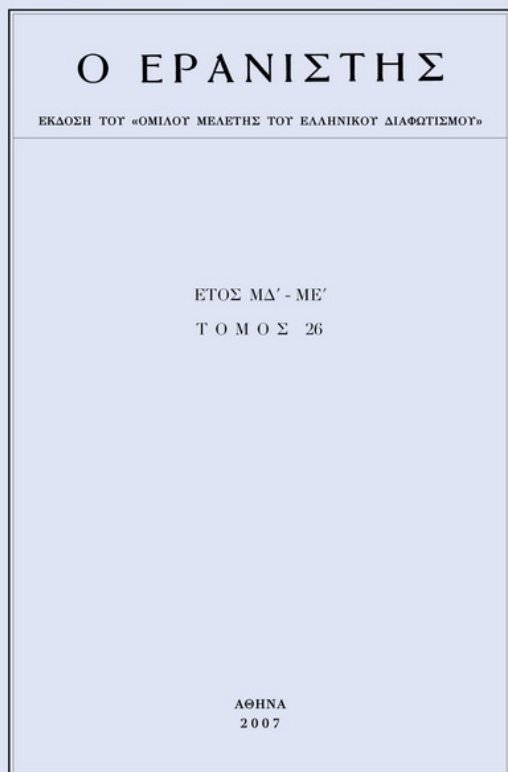


## The Gleaner

Vol 26 (2008)



### Μουσικοί απόηχοι της Γαλλικής Επανάστασης στα Επτάνησα

Κώστας Καρδάμης

doi: [10.12681/er.67](https://doi.org/10.12681/er.67)

#### To cite this article:

Καρδάμης Κ. (2008). Μουσικοί απόηχοι της Γαλλικής Επανάστασης στα Επτάνησα. *The Gleaner*, 26, 79–104. <https://doi.org/10.12681/er.67>

## ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΑΠΟΗΧΟΙ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗΣ ΣΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ

**Η** ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΕΥΜΑΤΟΣ τῆς Βενετίας ἀπὸ τὸν Ναπολέοντα Βοναπάρτη τὸν Μάιο τοῦ 1797 καὶ ἡ ἀντικατάστασή του ἀπὸ ἓνα προσωρινὸ διευθυντήριον δὲν σήμανε μόνον τὴν κατάλυση ἑνὸς ἐκ τῶν παλαιότερων εὐρωπαϊκῶν κρατῶν καὶ τὴν πτώση ἑνὸς καθεστῶτος ποὺ βρισκόταν ἀπὸ δεκαετίες ἤδη σὲ φανερὴ κρίση· δρομολόγησε ἐπίσης μιὰ σειρὰ πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν ἐξελίξεων στὶς ἐξαρτώμενες ἀπὸ τὴ Γαληνοτάτη περιοχές, μιὰ ἀπὸ τίς ὁποῖες ἦταν καὶ τὸ Ἴόνιο Ἀρχιπέλαγος.

Τὰ νέα δεδομένα ποὺ ἔφεραν οἱ Γάλλοι στὰ Ἐπτάνησα καὶ ἡ ἄμεση ἐπαφὴ τῶν κατοίκων τους μὲ αὐτά, παρὰ τὸ σύντομον τῆς γαλλικῆς παρουσίας, εἶχαν λοιπὸν ἄμεσες καὶ ἔμμεσες τοπικὲς κοινωνικὲς ἐπιπτώσεις, οἱ ὁποῖες θὰ ὄριζαν σὲ μεγάλο βαθμὸ τίς ἐθνικοπολιτικὲς διεκδικήσεις τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἡ πρώτη κατηγορία εἶχε μιὰ τουλάχιστον ἐμφανὴ αἰτία: ἡ γαλλικὴ παρουσία, ὅπως καὶ ὁποιοδήποτε ἄλλο ξένο καθεστῶς, θὰ ὀφείλε νὰ βρεῖ ἐντόπια ἐρείσματα γιὰ νὰ ἐδραιωθεῖ σὲ μιὰ κοινωνία στὴν ὁποία ἡ μουδιασμένη ἀριστοκρατία εἶχε στερηθεῖ τὰ παλαιὰ της προνόμια, ἡ ἄπειρη μεσαία τάξη ἦταν ἔτοιμη νὰ διεκδικήσει τὰ δικά της δικαιώματα, ἐνῶ ἡ «τρίτη τάξη» ἦταν μᾶλλον ἀνέτοιμη νὰ ἀναλάβει δυναμικὰ τὸ ρόλο της.

Στὸ πλαίσιο αὐτὸ οἱ ἐπαναστατικὲς ἐορτὲς ἔπαιζαν στὰ Ἐπτάνησα, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες ὑπὸ γαλλικὸ ἔλεγχον εὐρωπαϊκὲς περιοχές, κεντρικὸ ρόλο. Οἱ ἐκδηλώσεις αὐτές, μὲ κορυφαία τὴν ἐπέτειον τῆς Ἀνακήρυξης τῆς Δημοκρατίας (1 Vendémiaire I-22/9/1792), εἶχαν ἄκρως προπαγανδιστικὰ χαρακτηριστὰ, λάμβαναν χώρα σὲ τακτὰ χρονικὰ διαστήματα καὶ ἐξέφραζαν τὰ νέα δεδομένα μὲ συμβολικὸ καὶ ἐκλαϊκευμένο τρόπο, ὥστε τὰ ἐπαναστατικὰ μηνύματα νὰ γίνονται κατανοητὰ ἀπὸ (καὶ νὰ διαδίδονται σὲ) εὐρύτερες κοινωνικὲς ὁμάδες. Μάλιστα, δὲν θὰ ἦταν ὑπερβολὴ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς ὅτι ἀπὸ πλευρᾶς πολιτιστικῆς πολιτικῆς οἱ ὑπαίθριες ἐορτὲς ἦταν σημαντικότερες ἀπὸ ἐκεῖνες τῶν θεάτρων. Ἀλλωστε, ὅπως πολὺ εὐστοχα ἔχει εἰπωθεῖ, ἀμὲ τραγοῦδια, ἐμβατήρια καὶ παιάνες καλλιιεργεῖται

κι ὀγκώνεται ὁ ξεσηκωμὸς τῶν μαζῶν». <sup>1</sup> Εἰδικὰ γιὰ τὴν Κέρκυρα τοῦ 1797 οἱ ἐπαναστατικὲς ἐορταστικὲς ἐκδηλώσεις ἀπευθύνονταν σὲ σαφῶς περισσότερους θεατὲς-ἀκροατὲς ἀπὸ ἐκείνους τοῦ θεάτρου San Giacomo, ἡ εἴσοδος στὸ ὁποῖο ἔπαψε ἀσφαλῶς νὰ ἀποτελεῖ ἀποκλειστικὸ προνόμιο τῆς ἀριστοκρατίας, ἀλλὰ, παρότι συνέχιζε μὲ ἀμείωτους ρυθμοὺς τὶς δραστηριότητές του καὶ κατὰ τὴν περίοδο τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων, <sup>2</sup> ἐξυπηρετοῦσε μικρὸ ἀριθμὸ θεατῶν λόγῳ τῆς περιορισμένης χωρητικότητάς του.

Οἱ ὑπαίθριες ἐπαναστατικὲς ἐορτὲς τόσο στὴν ἴδια τὴ Γαλλία ὅσο καὶ στὶς περιοχὲς τῆς Εὐρώπης ὅπου ἐπικράτησαν οἱ Δημοκρατικοὶ Γάλλοι, εἶχαν, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς Ἐπανάστασης, σαφῶς εὐρύτερο κοινωνικὸ χαρακτήρα, ἀλλὰ δὲν στεροῦνταν ἀναφορῶν στὴν προηγούμενη τάξη πραγμάτων. Ἡ παλαιοκαθεστωτικὴ μεγαλοπρέπεια καὶ οἱ πομπώδεις ἐκδηλώσεις εἶχαν θέση καὶ στὸ νέο πολιτικὸ γίγνεσθαι, καὶ ἀσφαλῶς ἡ μουσικὴ ἔπαιζε σημαντικὸτατο ρόλο. Ἐπιπλέον, σὲ ἐπίπεδο συμβολισμοῦ, συχνὰ καὶ οὐσίας, οἱ ἐκδηλώσεις αὐτὲς ἤρθαν νὰ ἀντικαταστήσουν τὶς τελετὲς τῆς χριστιανικῆς Ἐκκλησίας μὲ ἐκείνες τῆς «νέας θρησκείας» τῆς Ἐλευθερίας, τῆς Δημοκρατίας καὶ τοῦ Ὁρθοῦ Λόγου. Στὸ συγκεκριμένο πλαίσιο οἱ ὕμνοι καὶ τὰ ἐπαναστατικὰ τραγούδια ἐξυπηρετοῦσαν θέματα οὐσίας, ἀλλὰ καὶ πρακτικὲς ἀνάγκες. <sup>3</sup>

Σὲ κάθε περίπτωσι, ὅταν τὸ 1797 οἱ Γάλλοι ἔφτασαν στὴν Κέρκυρα, ἡ περίοδος τῶν μεγάλων ἐπαναστατικῶν πανηγυρισμῶν ποὺ κορυφώθηκε στὰ χρόνια τοῦ Ροβεσπιέρου εἶχε ἀρχίσει ἐμφανῶς νὰ ἀτονεῖ. Ἦδη ἀπὸ τὸ

1. Λεάνδρος Βρανούσης, «Ὁ “Πατριωτικὸς Ὕμνος” τοῦ Ρήγγα καὶ ἡ “Ἑλληνικὴ Καρμανιόλα”», *Εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου 1874-1960*, Ἀθήνα 1960, σ. 299-336, ἰδιαίτερα σ. 302.

2. Ἐμμανουὴλ Ροδοκανάκης, *Ὁ Βοναπάρτης καὶ αἱ Ἰόνιοι Νῆσοι*, Κέρκυρα 1937, σ. 153, Στέφανος-Κωνσταντῖνος Βούλγαρης (ἀπόδοσις), *Ἰερὺς Πέτρος-Πολύκαρπος Βούλγαρης: Χρονικὸ μὲς πολιορκίας (1798-1799)*, Ἀθήνα, Ἐκδόσις Ἀναγνωστικῆς Ἑταιρίας Κερκύρας, 2001, σ. 31, 57, Πλάτων Μαυρομούστακος, «Τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα στὸ θέατρο Σὰν Τζιάκομο τῆς Κερκύρας», *Παράβασις* 1 (1995), 147-191, καθὼς καὶ πληθώρα ἀρχεῖακοῦ ὑλικοῦ ποὺ βρίσκεται διασκορπισμένον σὲ ὅλη τὴν ἀρχεῖακὴ σειρὰ τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων τῶν Ἀρχείων Νομοῦ Κερκύρας (μερικὰ πρῶτα συμπεράσματα βασισμένα στὸ συγκεκριμένον ὑλικὸ στὸ Κώστας Καρδάμης, «Τὸ μουσικὸ θέατρο καὶ οἱ ἐπαναστατικὲς ἐορτὲς στὴν Κέρκυρα τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων (1797-1799)», ἀνακοίνωσις στὴν ἡμερίδα *Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ ἡ Γαλλία*, Ἀθήνα, Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο Ἀθηνῶν, 24/2/2007 (ὑπὸ δημοσίευσιν).

3. Mona Ozouf, *Festivals and the French Révolution*, Alan Sheridan (μτφ.), London, Harvard University Press, 1988, σ. 268.

φθινόπωρο τοῦ 1795 εἶχαν καθιερωθεῖ νέες ἐπαναστατικὲς ἐορτές, οἱ ὁποῖες, τιμώντας μετὰξὺ ἄλλων τὴ γεωργία, τὸ γάμο ἢ τὴ νεότητα, εἶχαν χαρακτηρῶ σαφῶς ἀλληγορικὸ καὶ ἠθικοπλαστικό.<sup>4</sup> Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δροῦσαν προπαγανδιστικά, καὶ ταυτόχρονα πρόβαλλαν τὸ πρότυπο τοῦ ἐνάρετου πολίτη καὶ ἔμμεσα τὴν ἠθικὴ διάσταση τῆς μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ γλῶσσα τέτοιων δημόσιων ἐκδηλώσεων εἶχε ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὰ πρότυπα τοῦ Gluck, τὰ δημοφιλῆ καὶ χαρακτηριζόμενα ἀπὸ ἀπλότητα ἀκούσματα τῆς *opéra comique*,<sup>5</sup> καθὼς καὶ ἀπὸ τοὺς δυναμικοὺς ἐμβατηριακοὺς ρυθμοὺς τῆς στρατιωτικῆς μουσικῆς, χαρακτηρηστικά ποὺ στὸ σύνολό τους συνέβαλλαν στὴ διεισδυτικότητά τῶν ἐπαναστατικῶν συνθέσεων. Τὸ συγκεκριμένο γνῶρισμα ἦταν κομβικὸ γιὰ τὴν ἐπιτυχία παρόμοιων διοργανώσεων, μιᾶς καὶ σὲ αὐτὲς οἱ συμμετέχοντες, ὑπερβαίνοντας τὸ ρόλο τοῦ ἀπλοῦ θεατῆ, λάμβαναν μέρος ἐνεργὰ τραγουδώντας ἐπαναστατικὰ ᾄσματα καὶ ὕμνους.

Μὲ τὴ σύνθεση μουσικῶν ἔργων γιὰ τὶς ἐπαναστατικὲς ἐορταστικὲς περιστάσεις ἀσχολήθηκαν κορυφαῖοι συνθέτες, ὅπως ὁ Etienne Méhul, ὁ François Gossec ἢ ὁ Giovanni Paisiello. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅμως, ἡ συνθεθειμένη τὸ 1792 *Μασσαλιώτιδα* ἦταν ἔργο τοῦ ἀπλοῦ στρατιωτικοῦ Joseph Rouget de Lisle, ἡ θρυλικὴ *Καρμανιόλα* ἦταν ἀνώνυμο δημοῦργημα βασισμένο σὲ ἓναν δημοφιλῆ χορὸ τῆς περιόδου καὶ τὸ *Ah, ça ira* εἶχε ἐπίσης λαϊκὴ χορευτικὴ καταγωγή. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ δεύτερη αὐτῇ ὁμάδα συνθέσεων ἀπέκτησε γρήγορα ἐμβληματικὸ χαρακτήρα, διαδόθηκε ταχύτατα στὸ λαὸ καὶ σύντομα οἱ συγκεκριμένες μελωδίες ἔγιναν γνωστὲς καὶ ἐκτὸς γαλλικῶν ὁρίων, τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου μὴ ἐξαιρουμένου.<sup>6</sup>

4. Οἱ ἐορτὲς αὐτὲς καθιερώθηκαν ἐπίσημα στὶς 3 Brumaire IV (25/10/1795). Βλ. Adélaïde de Place, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, σ. 222.

5. Ὑπενθυμίζεται ὅτι ὁ ὅρος *opéra comique* δὲν περιγράφει τὴν «κωμικὴ ὄπερα», ἀλλὰ τὸ εἶδος ἐκείνο τοῦ γαλλικοῦ μουσικοῦ θεάτρου τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ πρόζας καὶ δημοφιλῶν μουσικῶν ἀκουσμάτων. Βλ. σχετικὰ, M. Elizabeth C. Bartlet – Richard Langham Smith, «Opéra comique», Stanley Sadie (ἐπιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 18, London, Macmillan Publishers Ltd, 2001, σ. 577-584.

6. Σὲ σχέση μετὰ τὴ διερεύνηση τῆς ἀπήχησης τῶν τόσο διαδεδομένων ἐπαναστατικῶν ἀκουσμάτων στὴν Ἑλλάδα δεσπόζουσα θέση κατέχει ὁ Λεάνδρος Βρανούσης, ὁ ὁποῖος ἀσχολήθηκε συστηματικὰ μὲ τὸ συγκεκριμένο ζήτημα στὰ ὑπερπολύτιμα μελετήματά του γιὰ τὸν Ρήγα καὶ τὴν ἐποχὴ του, ἐνῶ ἡ ἀνακοίνωσή του στὸ συνέδριο *Ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση καὶ ὁ Νεώτερος Ἑλληνισμός* (Ἀθήνα, 14-17/10/1987) ἀφοροῦσε



Ἐπιδιώκοντας, λοιπόν, τὴν προβολὴ ἑνὸς διττοῦ πολιτικοῦ καὶ ἠθικοῦ χαρακτήρα —στὸ βαθμὸ ποὺ οἱ δύο ἔννοιεςμποροῦσαν νὰ εἶναι διακριτές στὰ χρόνια τῆς Ἐπανάστασης— οἱ ἐπαναστατικὲς ἐφορτὲς ἔφτασαν καὶ στὰ Ἰόνια, καὶ ἀρχικὰ σὲ μιὰ Κέρκυρα συνηθισμένη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Βενετῶν σὲ μεγαλοπρεπεῖς, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, δημόσιες τελετές.<sup>7</sup> Λίγες μέρες μετὰ τὴν ἐπίσημη πολιτειακὴ ἀλλαγὴ διοργανώθηκε στὴ Σπιανάδα ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς ἐπαναστατικὲς πανηγυρικὲς ἐκδηλώσεις, ἐκείνῃ τοῦ Φυτέματος τοῦ Δένδρου τῆς Ἐλευθερίας, ἐνῶ ἀνάλογες τελετὲς πραγματοποιήθηκαν λίγο ἀργότερα καὶ στὰ ἄλλα νησιά.<sup>8</sup> Ἡ συγκεκριμένη παλλαϊκὴ ἐκδήλωση, ἡ ὁποία λάμβανε χώρα σὲ κάθε νέα περιοχὴ ποὺ περνοῦσε ὑπὸ γαλλικὸ ἔλεγχο, συμβόλιζε τὴν πολιτειακὴ ἀλλαγὴ καὶ τὴν ἐδραίωση τοῦ νέου καθεστώτος. Στὴν κερκυραϊκὴ ἐκδοχὴ τοῦ τῷ θεάμα ἔπαιξε κεντρικὸ ρόλο καὶ ἡ μουσικὴ κατεῖχε πρωτεύουσα θέση, καθὼς μαρτυρεῖται ἡ συμμετοχὴ μπάντας καὶ ἡ φωνητικὴ ἀπόδοση πατριωτικῶν ὕμνων ἀπὸ τοὺς παρευρισκόμενους. Μάλιστα, ἡ ἐκδήλωση κορυφώθηκε ἀφενὸς στὸ κερκυραϊκὸ θέατρο σὲ κλίμα συναίνεσης μὲ μίαν γεμάτη πολιτικούς συμβολισμούς παράσταση καὶ ἀφετέρου μὲ ἕνα εἶδος παλλαϊκῆς δεξίωσης στὴν πλατεία τῆς πόλης.<sup>9</sup>

Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ὑπαίθριου μέρους τῆς ἐφορτῆς ἡ μπάντα παιάνι-

---

ἀκριβῶς τὸν ἀντίτυπο τῶν γαλλικῶν ἐπαναστατικῶν ὕμνων στὴ νεότερη Ἑλλάδα μὲ εἰδικὴ ἀναφορὰ στὴ μουσικὴ καὶ τὰ κείμενά τους. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, κορυφαῖοι ἐρευνητές, ὅπως ὁ Γρηγόριος Θ. Στάθης («Τὰ ἐπαναστατικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα καὶ τὸ μέλος τους», Ἀντὶ 652 (16/1/1998), 52-55), προτίμησαν νὰ ἀναφερθοῦν συνοπτικῶς στὶς τόσο σημαντικὲς γαλλικὲς μουσικὲς ἀναφορὲς τοῦ Ρήγα.

7. Γιὰ τὴ θέση καὶ τὴ σημασία τῶν δημόσιων τελετῶν στὴ βενετικὴ Κέρκυρα, βλ. Ἀλίκη Νικηφόρου, *Δημόσιες τελετὲς στὴν Κέρκυρα κατὰ τὴν περίοδο τῆς βενετικῆς κυριαρχίας*, Ἀθήνα, Θεμέλιο, 1999.

8. Βλ., ἐνδεικτικὰ, Ἐρμάννος Λούντζης, *Τὰ Ἑπτάνησα ἐπὶ Γάλλων Δημοκρατικῶν*, Ἀβιγὰλ Λούντζη Νικοκάβουρα (μτφ.), Κέρκυρα 1971, σ. 57-61, Λεωνίδας Ζώης, *Ἱστορία τῆς Ζακύνθου*, Ἀθήνα 1955, σ. 190-192, Γεώργιος Μοσχόπουλος, *Ἱστορία τῆς Κεφαλονιάς*, τ. 2, Ἀθήνα, Κέφαλος, 1988, σ. 25-28.

9. Σχετικὰ μὲ τὶς ἐκδηλώσεις καὶ τὶς ἐτοιμασίες ποὺ σχετίζονταν μὲ τὸ φύτρεμα τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας σημαντικὲς πληροφορίες προσφέρει ἀρχεῖο ἀρχεὶο ποὺ φυλάσσεται στὰ Ἀρχεῖα τοῦ Νομοῦ Κερκύρας (Α.Ν.Κ.), Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ. 2, 2/3, 4, 5 καὶ 3/24. Βλ. καὶ Ν. Β. Μάνσης, «Περὶ Νικολάου Ἀρλιώτη καὶ τῶν χειρογράφων χρονικῶν αὐτοῦ», *Κερκυραϊκὰ Χρονικά* 8 (1960), 69-141, ἰδιαιτέρα 102. Λεπτομερὲς περιγραφὴ στὸ Παναγιώτης Χιώτης, *Ἱστορικὰ ἀπομνημονεύματα*, Κέρκυρα, Τυπογραφεῖον τῆς Κυβερνήσεως, 1863, τ. 3, σ. 584-586.

σε τή *Μασσαλιώτιδα* από μία ειδικά κατασκευασμένη εξέδρα.<sup>10</sup> Ασφαλώς, ή επιλογή ενός συνόλου πνευστών —το όποιο στις αρχαικές πηγές αναφέρεται ως «stromenti marziali», «bellici stromenti», «musica guerriera», «fanfara» ή απλώς «musica»— για τη διεκπεραίωση των μουσικών μερών στις υπαίθριες επαναστατικές εορτές ήταν επιβεβλημένη για πολλούς λόγους. Λόγω του ήχητικού όγκου τους, τα σύνολα πνευστών ήταν ιδανικά για ανοικτούς χώρους, ενώ ως στρατιωτικό μουσικό σύνολο ήταν εύκολο να βρεθεί τοπικά ή μπορούσε να δημιουργηθεί ή να συμπληρωθεί *ad hoc* από εντόπιους μουσικούς.<sup>11</sup> Η χρήση και η σημασία τέτοιων συνόλων για τις επαναστατικές εορτές, άλλωστε, είχε επιβεβαιωθεί από τα πρώτα χρόνια της Επανάστασης και είχε επισημοποιηθεί το 1795 με την ίδρυση του περιφημου σήμερα Conservatoire του Παρισιού, το όποιο είχε ως αρχικό σκοπό την εκπαίδευση μουσικών μπάντας και χορωδών για την επένδυση των εορτών.<sup>12</sup>

Στην περίπτωση της Εορτής του Δένδρου της Δημοκρατίας, αλλά και όλων των τακτικών ή έκτακτων εορτών που διοργανώθηκαν στα Ίονια νησιά κατά τη συγκεκριμένη περίοδο και στις οποίες μαρτυρείται ή παρουσία μπάντας,<sup>13</sup> το άκριβες μέγεθος του μουσικού αυτού συνόλου παραμένει άγνωστο. Ασφαλώς, όμως, θα ήταν εξαιρετικά απίθανο να εφτανε τα τεράστια μεγέθη των παρισινών πολυμελών σωμάτων. Αντίθετα θα πρέπει να θεωρείται πιο κοντά στην πραγματικότητα ή υπόθεση ότι το σύνολο

10. Χιώτης, *Ιστορικά απομνημονεύματα*, β.π.

11. Τέτοια είναι ή περίπτωση του κλαρινετίστα του κερκυραϊκού θεάτρου Gerolamo Battagel (βλ. Α.Ν.Κ., *Δημοκρατικοί Γάλλοι φάκ.* 11, Βιβλίου αλληλογραφίας), που ασφαλώς είναι γόνος της οικογενείας Battagel, ή οποία είχε σημαντική μουσική δράση εντός και εκτός Κερκύρας κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Επίσης, ύπολογισμη δύναμη αποτελούσαν και οι μουσικοί των βενετικών στρατιωτικών μουσικών σωμάτων (βλ. παρακάτω).

12. Βλ., ενδεικτικά, Janet K. Page, «Band: 1600-1800: Military music», Stanley Sadie (έπιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, β.π., τ. 2, σ. 623-626, ιδιαίτερα σ. 625.

13. Πηγές στην αρχαική σειρά των Δημοκρατικών Γάλλων των Α.Ν.Κ. (π.χ. *Δημοκρατικοί Γάλλοι φάκ.* 2, 6/54, 7/34, 47), καθώς και μαρτυρίες έποχής, όπως αυτές του Άρλιώτη (Μάνσης, «Περί Νικολάου Άρλιώτη [...]», β.π., 104) ή του ίερέα Πολύκαρπου Βούλγαρη (Στέφανος-Κωνσταντίνος Βούλγαρης (άπόδοση), *Έρευνές Πέτρος-Πολύκαρπος Βούλγαρης* [...], β.π.), δημιουργούν τη βεβαιότητα ότι ή συμμετοχή τουλάχιστον ενός στρατιωτικού μουσικού σώματος στις εορτές αυτές καθ' όλη την περίοδο των Δημοκρατικών Γάλλων ήταν κομβική για την έπιτυχία των εκδηλώσεων. Βλ. και Λούντζης, *Τά Έπτάνησα επί Γάλλων Δημοκρατικών*, β.π., σ. 57-61, Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*, β.π., σ. 190-192.

αυτό ήταν ὀλιγάριθμο. Ὁ πλέον συνηθισμένος ἀριθμὸς μελῶν μιᾶς γαλλικῆς στρατιωτικῆς μπάντας ἀκόμα καὶ τὴν περίοδο τῆς Ἐπανάστασης δὲν ὑπερέβαινε τὰ ἑξί ἄτομα (ζεύγη κλαρινέτων, κόρνων καὶ φαγκότων),<sup>14</sup> ὁ ὁποῖος εἰδικὰ στὴ Γαλλία μποροῦσε νὰ αὐξηθεῖ μὲ ὅμποε, φλάουτα, τρομπόνια, κρουστὰ καὶ ἄλλα ὄργανα, ἂν οἱ συνθῆκες τὸ ἐπέτρεπαν. Στὶς μεγάλες ἐορτὲς ὁ παραπάνω ἀριθμὸς πολλαπλασιαζόταν γιὰ εὐνόητους λόγους. Ἀλλωστε, εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση αὐξήσε τὸ πλῆθος τῶν ἐκτελεστῶν καὶ τὴν ποικιλία τῶν ὀργάνων τῆς μπάντας, ὁδηγώντας ἀποφασιστικὰ τὸ δημοφιλέστατο αὐτὸ σύνολο πρὸς τὴν σημερινή μορφή του, καθὼς καὶ ὅτι στὶς ἐπαναστατικὲς ἐορτὲς ὀφείλεται ἡ ποσοτικὴ καὶ ποιοτικὴ αὐξήση τοῦ ρεπερτορίου τῶν ὀρχηστρῶν πνευστῶν. Παρὰ ταῦτα, ἀκόμα καὶ στὴν ἴδια τὴ Γαλλία, ἂν καὶ στὶς ἐπαναστατικὲς ἐορτὲς ὁ συνδυασμὸς τρίφωνης ἀνδρικῆς χορωδίας μὲ μία ἀρκετὰ μεγάλη μπάντα ἦταν συνηθισμένος, οἱ συνθῆκες δὲν εὐνοοῦσαν πάντοτε τέτοια αὐξήση. Ἐτσι, πολὺ συχνά, καὶ ἰδιαίτερα στὶς μικρότερης σημασίας ἐκδηλώσεις, τὸ μουσικὸ μέρος περιελάμβανε τὴ συμμετοχὴ μιᾶς μόνο φωνῆς μὲ συνοδεία ἐνὸς σεζτέτου ὀργάνων.<sup>15</sup>

Στὴν περίπτωσή τῶν ἀστικῶν κέντρων τῶν Ἐπτανήσων τὰ ἀκούσματα τῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν σωμάτων ἦταν οὕτως ἢ ἄλλως οἰκεῖα καὶ συνδεδεμένα μὲ τὴ σοβαρότητα τῶν δημοσίων τελετῶν. Οἱ βενετικὲς φρουρὲς καὶ ὀρισμένοι κρατικοὶ ἀξιωματοῦχοι εἶχαν ἀπὸ παλιὰ στὴν ὑπηρεσίᾳ τους ἀντίστοιχα μουσικὰ σύνολα.<sup>16</sup> Μάλιστα ἡ συνεχὴς παρουσία τῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν συγκροτημάτων στὰ Ἵονια ἀπὸ τὴ βενετικὴ περίοδο ἕως τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα τὰ ἀναδεικνύουν ὡς τὰ παλαιότερα καὶ μακροβιότερα μουσικὰ σχήματα τῆς περιοχῆς.<sup>17</sup> Πέρα ἀπὸ

14. Roger Hellyer, «Harmoniemusik», Stanley Sadie (ἐπιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ὁ.π., τ. 10, σ. 856-858, ἰδιαίτερα σ. 856.

15. «The fêtes and songs of the French Revolution», Geoffrey Hindley (ἐπιμ.), *The Larousse Encyclopedia of Music*, London, The Hamlyn Publishing Group, 1975, σ. 285-286.

16. Νικηφόρου, *Δημόσιες τελετὲς στὴν Κέρκυρα* [...], ὁ.π., σ. 113, 178, 180, 212, 239, 240, 365. Εἰδικὰ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τέτοιων μουσικῶν σωμάτων τίς παραμονὲς τῆς γαλλικῆς παρουσίας στὸ νησί, βλ. Ροδοκανάκης, *Ὁ Βοναπάρτης καὶ αἱ Ἵονιοι Νῆσοι*, ὁ.π., σ. 35-36.

17. Γιὰ μία ἐπιγραμματικὴ θεώρηση τῆς θέσης τῆς στρατιωτικῆς μπάντας στὰ Ἐπτάνησα, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Σκέψεις γιὰ τὴν προϊστορία τῆς μπάντας στὰ Ἐπτάνησα», *Τριμηνιαῖο Δελτίο Ἑργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς* 3 (Ἰούλιος-Σεπτέμβριος 2006), 6-7.

τόν σημαντικὸ ρόλο ποὺ ἔπαιζαν οἱ στρατιωτικὲς μπάντες στὴ διαμόρφωση τῶν συνθηκῶν ἐκείνων οἱ ὁποῖες ἔθεσαν τὶς βάσεις γιὰ τὴ δημιουργία κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα καὶ μὴ στρατιωτικῶν συνόλων πνευστῶν, πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι τὴν περίοδο 1797-1799 τὰ γαλλικὰ ἔνστολα μουσικὰ σώματα μετέφεραν τὶς ἡχοεικόνες τῆς Ἐπανάστασης σὲ εὐρύτερες κοινωνικὲς ομάδες μέσω τῶν ὑπαίθριων ἐμφανίσεών τους. Αὐτὸ ἦταν ἤδη μιὰ πραγματικότητα στὸ πλαίσιο τῶν θρησκευτικῶν τελετῶν ἀπὸ τὴ βενετικὴ περίοδο, ἀφοῦ αὐτὲς συγκέντρωναν μεγάλο ἀριθμὸ πολιτῶν τόσο ἀπὸ τὸν ἀστικὸ ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν ἐξωαστικὸ χῶρο. Τὴν περίοδο τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων τὸ ἐθισμένο στὴν μπάντα κοινὸ μυήθηκε ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο σύνολο στὰ ἀκούσματα τῆς ἐπαναστατημένης Γαλλίας, τὰ ὁποῖα ἐπηρέεσαν σὲ πανευρωπαϊκὸ ἐπίπεδο τὴ μουσικὴ τοῦ τέλους τοῦ 18ου καὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ 19ου αἰῶνα.

Σὲ ἐπίπεδο ποιητικῆς ἔκφρασης, οἱ Ἑπτανήσιοι διανοούμενοι καὶ λογοτέχνες, στὴ συντριπτικὴ πλειονότητά τους μέτοχοι τοῦ πνεύματος τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ ὁπαδοὶ τῶν φιλελεύθερων ἰδεῶν, δὲν ἔμειναν ἀνενεργοὶ μπροστὰ στὶς νεωτερικὲς ἰδέες καὶ ἐξελιζέις ποὺ ἔφτασαν στὰ Ἴονια νησιά. Ἀντιθέτως, συμμετεῖχαν ἄμεσα στὴ διαμόρφωση τῶν πρώτων δημόσιων ἐκδηλώσεων μιᾶς ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικότερες, ὅπως θὰ ἐπιχειρηθεῖ νὰ δειχθεῖ στὴ συνέχεια, μορφὲς λαϊκῆς μουσικῆς συμμετοχῆς στὶς νέες ἐξελιζέις τῶν Ἑπτανήσων, τὴν ἀπόδοση ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ λαὸ τῶν ἐπαναστατικῶν ὕμνων. Ὅρισμένα ἐπαναστατικὰ στιχοιργήματα μὲ ἀπλό, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἔντονο ὅρος, ἦταν γνωστὰ στὰ Ἴονια νησιά πρὶν ἀπὸ τὴν πολιτειακὴ ἀλλαγὴ τοῦ 1797 καὶ οἱ μελωδίες τους ἐνθουσίαζαν τοὺς μορφωμένους, ἀλλὰ καὶ τὶς μὴ προνομιούχες τάξεις.<sup>18</sup> Ἐμποροὶ, ναυτικοί, φιλελεύθεροὶ Ἕλληνες καὶ Ἰταλοί, ἀλλὰ καὶ τὰ γαλλικὰ τοπικὰ προξενεῖα, θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι μόνο μερικοὶ ἀπὸ τοὺς παράγοντες ποὺ ἔφεραν σὲ ἐπαφὴ τοὺς Ἑπτανήσιους μὲ τὶς πρακτικὲς καὶ τὴν πολιτισμικὴ ἔκφραση τῆς ἐπαναστατημένης Γαλλίας, στὸ πλαίσιο τῆς ὁποίας ἐπαναστατικὰ μουσουργήματα ὅπως ἡ *Μασσαλιώτιδα* καὶ ἡ λαϊκότροπη *Καρμανιόλα* κατεῖχαν πλέον ἐμβληματικὸ χαρακτήρα.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1798 ἔφτασε στὴν Κέρκυρα ὁ σύντροφος τοῦ φυλακισμένου Ρήγα, Χριστόφορος Περραιβός,<sup>19</sup> ὅπου καὶ ἐπανεκτύπωσε τὸν *Θού-*

18. Ζώης, *Ἱστορία τῆς Ζακύνθου*, ὅ.π., σ. 190.

19. Γιὰ τὰ γεγονότα ποὺ ἀκολούθησαν τὴ σύλληψη τοῦ Ρήγα καὶ τελικὰ ὁδήγησαν τὸν Περραιβὸ στὴν Κέρκυρα, βλ. Χριστόφορος Περραιβός, *Ἀπομνημονεύματα πολέμι-*

ριο καὶ τὸν Πατριωτικὸ Ὕμνο (στὸν «ἤχο» τῆς Καρμανιόλας) τοῦ Θεσσαλοῦ πατριώτη, τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν ἀντιτύπων τῶν ὁποίων θὰ κατέστρεφε γιὰ εὐνόητους λόγους τὴν ἀνοιξή τοῦ 1799 μὲ τὴν παράδοση τῆς Κέρκυρας στὸν Ρῶσο ναύαρχο Ushakov. Μεταξὺ 1798 καὶ 1803 ὁ Περραιβὸς συνέχισε τὴν πατριωτικὴ του δράση καὶ μὲ τὴ δημιουργία στιχουργημάτων, τὰ ὁποῖα πιθανότατα διέδιδε μὲ τὴ χρῆση συγκεκριμένων μελωδιῶν. Τὴν ἴδια, κατὰ προσέγγιση, περίοδο εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος τρεῖς ἐπτανησιακὲς ἐλληνογλωσσες ἐκδοχὲς τῆς Μασσαλιώτιδος, μία ἀπὸ τὸν Ζακύνθιο Ἀντώνιο Μαρτελάο (ποιητὴ τοῦ ὁποίου τὰ ἐπαναστατικὰ τραγούδια γνώρισαν ἰδιαίτερη ἀποδοχὴ ἀπὸ τὸ λαὸ τοῦ νησιοῦ),<sup>20</sup> μία ἀπὸ τόν, ἐπίσης Ζακύνθιο, Θωμὰ Δανιελάκη καὶ μία ἀπὸ ἀνώνυμο στιχουργό.<sup>21</sup> Ἐκείνη, μάλιστα, τοῦ Μαρτελάου, τὸν ὁποῖο ὁ Περραιβὸς θὰ συναντοῦσε τὸ 1802,<sup>22</sup> εἶχε σαφεῖς ὀφειλὲς στὴν περίφημη Ἑλληνικὴ Μασσαλιώτιδα ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ρήγα, τὸ κείμενο τῆς ὁποίας θὰ εἶχε γίνει γνωστὸ στὴ Ζάκυνθο ἀσφαλῶς πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 1797. Στὴν ἴδια περίοδο πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν καὶ τρία ἀνώνυμα καὶ σὲ ἀρχαιοπρεπὴ γλώσσα στιχουργήματα ἀφιερωμένα στὸν Βοναπάρτη καὶ τὴ Γαλλία ἀπὸ κατοίκους τῆς Πάργας.<sup>23</sup>

καί, Ἀθήνα 1836, σ. i, καὶ Ὁ ἴδιος, *Σύντομος Βιογραφία τοῦ αἰοιδίμου Ρήγα Φεραίου τοῦ Θετταλοῦ*, Ἀθήνα 1860.

20. Σπυρίδων Δὲ Βιάζης «Ἀνέκδοτος Μασσαλιωτικὸς Θούριος», *Ἑστία* ΙΗ', τχ. 453 (2/9/1884), 571-572. Πρόκειται γιὰ τὸν Ὕμνο εἰς τὴν περίφημον Γαλλίαν, τὸν ἀρχιστράτηγον Βοναπάρτην καὶ τὸν στρατηγὸν Γεντιλλήν. Σχετικὰ καὶ τὰ ὅσα ἀναφέρει ὁ Δὲ Βιάζης στὰ Ἄπαντα Διονυσίου Σολωμοῦ, Ζάκυνθος 1880, σ. λ', ἐνῶ πληροφορίες θὰ περιέχονταν καὶ στὸ ἀδημοσίευτο ἄρθρο τοῦ ἰδίου μὲ τίτλο «Αἱ Ζακυνθιναὶ Μασσαλιώτιδες κατὰ τὴν Γαλλικὴν Ἐπανάστασιν», τὸ ὁποῖο μαρτυρεῖται στὰ κατάλοιπα τοῦ Ἐπτανήσιου ἱστοριοδίφῃ, βλ. Ντίνος Κονόμος, «Σπυρίδων Δε-Βιάζης (1849-1927): Ἀναγραφή τῶν ἔργων του», *Ὁ Ἑραμιστὴς* 7, τχ. 40-41 (Ἰούλιος-Ὀκτώβριος 1969), 117-170, ἰδιαίτερα 170. Βλ. καὶ Θεοδόσης Πυλαρινός, *Ἐπτανησιακὴ Σχολή*, Ἀθήνα, Σαββάλας, 2003, σ. 24 καὶ 29-32.

21. Ἀπ. Β. Δασκαλάκης, *Τὰ ἐθνεγερτικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα Βελεστινλή*, Ἀθήνα, Βαγιονάκης, 1977, σ. 89.

22. Λέανδρος Ι. Βρανούσης, «Ἕνα περιζήτητο κεκρυφαῖκὸ χειρόγραφο: Ὁ κώδικας τῆς ἀλληλογραφίας τοῦ Περραιβοῦ», *Πρακτικὰ Τρίτου Πανιονίου Συνεδρίου*, τ. 1, Ἀθήνα 1967, σ. 47-57, ἰδιαίτερα σ. 49.

23. Α.Ν.Κ., *Δημοκρατικοὶ Γάλλοι* 4, ὑποφ. Πάργας. Πρόκειται γιὰ τὸ *Εἰς Γεώργιον Βοναπάρτε ἀρχιστράτηγον τοῦ Μεγάλου Γένους Γαλλίας τὸν τῆς ἐλευθερίας μέγαν ἥρωα καὶ δυὸ Ἐπιγράμματα εἰς δόξαν τῆς ἐνδόξου καὶ αὐτοδεσπότου μητρὸς ἡμῶν Γαλλίας*. «Ἡ δέσποινα Γαλλία, τῇ μητρὶ Ἑλλάδι» καὶ «Ἡ Μήτηρ Ἑλλάς, τῇ Δεσποίνῃ

Ἡ τόσο προσφιλὴς στὸν Ρήγγα, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλους πατριῶτες, πρακτικὴ τῆς δημιουργίας πατριωτικῶν στιχουργημάτων βασιζόμενων στὴν ὑπομνηστικὴ δύναμη τῆς μελωδίας δημοφιλῶν, ἐπαναστατικῶν ἢ μὴ, τραγουδιῶν φαίνεται ὅτι βρῆκε ἄμεση ἀνταπόκριση καὶ στὰ Ἐπτάνησα τοῦ 1797, τῆς πρώτης (καί, τελικά, μοναδικῆς) περιοχῆς τοῦ νεότερου ἑλληνισμοῦ ποὺ γνώρισε καὶ σὲ πρακτικὸ ἐπίπεδο τὴ μορφή τοῦ φιλελεύθερου καθεστώτος ποὺ εὐαγγελιζόταν ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση. Ἡ συγκεκριμένη πρακτικὴ, βασιζόμενη στὰ μουσικὰ ἔθνη τῶν Ἐπτανήσων, ἔπαιξε κομβικὸ ρόλο στὴν ἄμεση μουσικὴ συμμετοχὴ τοῦ λαοῦ στὶς ἐπαναστατικὲς ἐορτές, ἰδιαίτερα ἂν ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι καθὼς τὰ στιχουργήματα ἦταν γραμμένα στὴν ἑλληνικὴ δημοτικὴ γλῶσσα ἀποτελοῦσαν ἓνα πρόσφορο ὄχημα προβολῆς τῶν ἐπαναστατικῶν ιδεωδῶν σὲ πληθυσμιακὲς ὁμάδες ποὺ ἴσως νὰ μὴν κατανοοῦσαν καλὰ τὴν ἰταλικὴ (καὶ σίγουρα ἀγνοοῦσαν ἀπλόγυτα τὴ γαλλικὴ), ἐνῶ ταυτόχρονα προέβαλλαν τὸν ἐθνισμὸ μέσω τῆς χρήσης τῆς ζωντανῆς γλώσσας.

Ὑπὸ αὐτὲς τίς συνθῆκες δὲν προκαλεῖ ἐκπληξή ὅτι στὶς πηγὲς ποὺ μιλοῦν γιὰ τὴν κεκρυφαῖν Ἐορτὴ τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας ἀναφέρεται ἡ συλλογικὴ ἀπόδοση ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες («ἀπόιοι ὕμνου»),<sup>24</sup> χωρὶς ὅμως ἄλλη πληροφορία. Ὁ Παναγιώτης Χιώτης, πάντως, διασώζει τὴν εἰδηση ὅτι ἀκούστηκε ἓνα ἰταλόγλωσσο στιχούργημα μὲ σαφεῖς μορφολογικὲς ἀναφορὲς στὰ μεταστασιανικὰ πρότυπα τῆς περιόδου,<sup>25</sup> ἐνῶ δὲν ἔλειψε, ὅπως καὶ σὲ ἀντίστοιχες ἐκδηλώσεις στὰ ἄλλα νησιά, καὶ ἡ λαϊκότεροπὴ καὶ δημοφιλέστατη *Καρμανιόλα*.<sup>26</sup> Παραδίδεται ἐπίσης ὅτι «ἀνάμεσα στὰ τραγούδια ποὺ ὁ λαὸς τραγουδοῦσε ἦταν καὶ ὁ Θούριος τοῦ Ρήγγα».<sup>27</sup> Παρ' ὅλα αὐτά, μπορεῖ σήμερα νὰ εἰπωθεῖ μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια ὅτι

Γαλλία». Οἱ εὐγλωττοὶ τίτλοι τῶν ποιημάτων, ἀλλὰ καὶ τὸ περιεχόμενό τους, ἀπηχοῦν τόσο τίς προσδοκίες τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὸν Βοναπάρτη, καθὼς καὶ τὴν ὀργανικὴ πολιτισμικὴ σχέση μεταξὺ Γαλλίας καὶ Ἀρχαίας Ἑλλάδας ποὺ προβαλλόταν ἐντέχνως καὶ ἀπὸ τίς δυὸ πλευρὲς.

24. Α.Ν.Κ., *Δημοκρατικοὶ Γάλλοι* φάκ. 2, 2/3, 4, 5 καὶ 3/24.

25. Δυὸ στίχοι τοῦ ποιήματος παρατίθενται στὸ Χιώτης, *Ἱστορικὰ ἀπομνημονεύματα* [...], ὁ.π., σ. 585.

26. Βρανούσης, «Ὁ "Πατριωτικὸς Ὑμνος" τοῦ Ρήγγα [...], ὁ.π., σ. 330.

27. Μία ἀπὸ τίς πλέον πρόσφατες ἀναφορὲς στὴν πληροφορία αὐτὴ ἀπὸ τὴν Ἑλένη Κ. Κούκου, (*Ἱστορία τῶν Ἐπτανήσων ἀπὸ τὸ 1797 μέχρι τὴν Ἀγγλοκρατίαν: Πρώτες διπλωματικὲς ἐνέργειες τοῦ Ἰωάννου Καποδίστρια*, Ἀθήνα, Παπαδήμας, 1999, σ. 47), ἡ ὁποία, προφανῶς, βασιζέται στὴ σχετικὴ ἀναφορὰ ποὺ περιέχεται στὸ Σπ. Θεοτόκης, *Ἀναμνηστικὸν Τεῦχος τῆς Πανιονίου Ἀναδρομικῆς Ἐκθέσεως* (β' μέρος), Κέρκυρα

κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Ἑορτῆς τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας στὴν Κέρκυρα δὲν τραγουδήθηκε τὸ μονότονα προβαλλόμενο σὲ μετέπειτα περιόδους (καὶ στὴ σημερινή) «Ὡς πότε παλικάρια», ἀλλὰ τὸ τόσο διαδεδομένο στὸν ἐλληνικὸ χῶρο τὴν ἐποχὴ ἐκείνη «Δεῦτε παῖδες τῶν Ἑλλήνων», δηλαδὴ ἡ *Ἑλληνικὴ Μασσαλιώτιδα*.<sup>28</sup>

Ἄν καὶ ὁ Θούριος θεωρεῖται ὅτι συγγράφηκε στὰ μέσα τοῦ 1796, ἔγινε ἀρχικὰ γνωστὸς μέσω χειρόγραφων ἀντιγράφων ἢ προφορικὰ, μόνον στὸ χῶρο τῶν Ἑλλήνων τῆς Βιέννης, ἴσως καὶ τῆς Μολδοβλαχίας,<sup>29</sup> πρὶν τυπωθεῖ παρὰνομα στὴν αὐστριακὴ πρωτεύουσα τὸ 1797. Ἀκόμα καὶ ἂν κάποια ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ἀντίτυπα τοῦ Θουρίου ποὺ διέφυγαν τὴν κατάσχεση τοῦ ἔντυπου ὕλικου στὴν Τεργέστη στὶς 19/12/1797 κατάφεραν τελικὰ νὰ φτάσουν στὰ Ἐπτάνησα, αὐτὸ δὲν θὰ μπορούσε νὰ συμβεῖ πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ Δεκεμβρίου τοῦ 1797 ἢ τὶς ἀρχὲς τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1798, περίοδο κατὰ τὴν ὁποία τὰ Ἴονια βρίσκονταν ἤδη ὑπὸ γαλλικὸ ἔλεγχο καὶ ἡ Ἑορτὴ τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας εἶχε ἤδη πραγματοποιηθεῖ. Ἐπιπλέον τὸ παραδοσιακὸ τραγούδι *Μία προσταγὴ μεγάλη*, στὴ μελωδίᾳ τοῦ ὁποίου ἦταν βασισμένος ὁ Θούριος τοῦ Ρήγα,<sup>30</sup> ἂν καὶ ἦταν τότε διαδεδομένο σὲ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ κυρίως ἡπειρωτικοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου, δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ ἐπηρεάσει τοὺς ἐθισμένους στὶς ἀστικο-λαϊκὲς μουσικὲς πρακτικὲς κατοίκους τῶν ἐπτανησιακῶν διοικητικῶν κέντρων, σὲ βαθμὸ μάλιστα ὥστε αὐτὸ νὰ τύχει κοινῆς ἀποδοχῆς καὶ διά-

1917, σ. 151. Ὑπενθυμίζεται ὅτι ὁ Ἑρμάννος Λούντζης τὸ 1860 κάνει ἀπλῶς λόγο γιὰ τὸν «ὕμνο τοῦ Ρήγα», ὁ ὁποῖος τραγουδήθηκε στὶς πρώτες αὐτὲς ἐπαναστατικὲς ἐπτανησιακὲς ἐορτές, βλ. Λούντζης, *Τὰ Ἐπτάνησα ἐπὶ Γάλλων Δημοκρατικῶν*, ὅ.π., σ. 57.

28. [Ν. Γ. Πολίτης], «Δημῶδης φιλολογία», *Ἑστία* τχ. 92 (2/10/1877), 626-631 ἰδιαίτερα 629-631. Γιὰ τὴν ξεχωριστὴ διάδοση τῆς *Ἑλληνικῆς Μασσαλιώτιδος*, βλ. καὶ Δασκαλάκης, *Τὰ ἐθνεγερτικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα* [...], ὅ.π., σ. 72-103. Ἐνδεικτικὸ τῆς σύγχυσης ποὺ ἐπικρατεῖ σχετικὰ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Θουρίου εἶναι ἡ διαβεβαίωση ὅτι τὸ «Ὡς πότε παλικάρια» τραγουδιέται «κατὰ τὸν ἦχο τῆς Μασσαλιώτιδος» ([Σπυρ. Π. Λάμπρος], «Ρήγας Βελεστινλής», *Λεξικὸν Ἑγκυκλοπαιδικόν*, Ν. Γ. Πολίτης (ἐπιμ.), τ. 6, Ἀθῆνα, Μπάρτ καὶ Χίρτ, Ἰούνιος 1896-Μάρτιος 1898, σ. 49-51, ἰδιαίτερα σ. 50). Ἡ ἀπλὴ καὶ μόνον ἀντιπαράβολή, ὅμως, τῆς μετρικῆς τῶν στίχων τοῦ Θουρίου μὲ τὴ μελωδίᾳ καὶ τὴ μετρικὴ τῆς *Μασσαλιώτιδος* θὰ ἦταν ἱκανὴ νὰ ἀποδείξει ὅτι κατὰ τέτοιον δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχύει.

29. Δασκαλάκης, *Τὰ ἐθνεγερτικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα* [...], ὅ.π., σ. 20-24.

30. Σύμφωνα καὶ μὲ τὴν κερκυραϊκὴ ἔκδοση τοῦ Θουρίου ἀπὸ τὸν Χρυστ. Περραιβό: Θούριος: ἦτοι Ὀρμητικὸς πατριωτικὸς ὕμνος πρῶτος: εἰς τὸν ἦχον *Μία προσταγὴ μεγάλη*.

δοσης. Ειδικά στην Κέρκυρα, το 1797 είχαν ήδη διαμορφωθεί οι συνθήκες για τη δημιουργία πρωτότυπης έντεχνης μουσικής παραγωγής.<sup>31</sup> Αλλά και στην έξωαστική έπτανησιακή μουσική το άκουσμα του Θουρίου (στον «ἤχο» του *Μία προσταγή μεγάλη*), όπως τουλάχιστον αυτό τεκμαίρεται σήμερα,<sup>32</sup> θα ήταν παντελώς άνοιξιο και ασύμβατο με τις πρακτικές της έπτανησιακής παραδοσιακής μελοποιίας και πολυφωνίας.<sup>33</sup> Επιπλέον, τὰ

31. Το 1791 ο Στέφανος Πογιάγος είχε συνθέσει μουσική για την όπερα *Gli amanti confusi ossia Il bruto fortunato*, ενώ κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα οι οικόγένειες Πογιάγου και Battagel, καθώς και ο Άνκονετάνος Stefano Moretti συμμετείχαν ενεργά στη διαμόρφωση μιᾶς δυναμικής που θα επιβεβαιωνόταν στις αρχές του 19ου αιώνα και θα οδηγούσε σύντομα στη δημιουργία της έντεχνης έπτανησιακής μουσικής ταυτότητας. Βλ. Μαυρομούστακος, «Τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα στὸ θέατρο Σὰν Τζιάκομο [...]», ὁ.π., 182, ἀλλὰ καὶ τὸ λιμπρέτο τῆς παράστασης *Gli amanti confusi o sia Il bruto fortunato, farsetta per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Giacomo in Corfu il Carnovale 1791*, Venezia 1791, σ. 4. Ἐπίσης, Α.Ν.Κ. Ρωσότουρκο φάκ. 12, 16/1/1800. Πρόκειται γιὰ ἐπιστολὴ πρὸς ὑπογράφουν, ἀνάμεσα σὲ ἄλλους, οἱ Giovanni καὶ Francesco Battagel, Στέφανος καὶ Ἰερώνυμος Πογιάγος καὶ Stefano Moretti, στὴν ὁποία γίνεται λόγος γιὰ τὴν καλλιέργεια «τῆς τόσο ἐπιθυμητῆς στὴν πόλη [τῆς Κέρκυρας] φιλαρμονικῆς σπουδῆς» ([...] la coltura del Firlamonico [sic] Studio, tanto desiderabile in ogni Città).

32. Διοκογραφικὴ καταγραφή ἐνὸς ἀριθμοῦ τοπικῶν παραλλαγῶν τοῦ Θουρίου, ἐμφανέστατα ἐπηρεασμένων ἀπὸ τὰ ἀκούσματα τοῦ ἡπειρωτικοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, στὸ *Ἡ Ἑλλάδα τοῦ Ρήγα* (FM Records, 1998). Ἀσφαλῶς, ἡ κοινωνικὴ διεισδυτικότητά τῶν ἔργων τοῦ Ρήγα βασιζόταν σὲ σχεδὸν ἀπόλυτο βαθμὸ στὸ συσχετισμὸ τῶν στιχορρημάτων του μὲ τοπικὰ καὶ διαδεδομένα μουσικὰ ἀκούσματα. Ἄν, ὅμως, δεχτεῖ κανεὶς κάποι τέτοιο γιὰ τὸν ὑπὸ ὀθωμανικὸ ζυγὸ ἑλλαδικὸν ὄχι, τὸ ἀντίστοιχο πρέπει νὰ δεχτεῖ καὶ γιὰ τὰ νησιὰ τοῦ Ἰονίου, ὅπου κατὰ τὸν 18ο αἰῶνα ἡ ἀστικολαϊκὴ κοινότητα εἶχε ἤδη ἀρχίσει νὰ ἀναπτύσσει τὴ δυναμικὴ τῆς καὶ ἡ ὕψαιθρος εἶχε ἤδη διαμορφώσει τὸ μουσικὸ ὄφος τῆς, τὸ ὁποῖο πλέον κατατάσσεται στὴν ὁμάδα τῶν παραδοσιακῶν μουσικῶν πολιτισμῶν τῆς Σικελίας, τῆς Κορσικῆς, τῆς Σαρδηνίας καὶ τῆς Κάτω Ἰταλίας.

33. Ὁ Γρ. Στάθης («Τὰ ἐπαναστατικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα [...]», ὁ.π., 55) εὐγλωττα περιγράφει τὴ ποιότητες τοῦ παραδοσιακοῦ μέλους, τὸ ὁποῖο θεωρεῖ ὅτι συμπίπτει μὲ ἐκεῖνο πρὸς ὁποῖο χρησιμοποίησε ὁ Ρήγας στὸν Θούριο, ὡς ἐξῆς: «Τὸ μέλος τοῦ πλ. β' [στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένον τὸ παραπάνω μελωδία] ἀνήκει στὸ χρωματικὸ μέρος τῆς μουσικῆς, μὲ γνωριστικὴ ἰδέα τὰ ἀλλοιωμένα διατονικὰ διαστήματα. Τὸ ἀκουσμα εἶναι μελισταγὰς καὶ μαζὶ μελαγχολικὸ· προσιδιάζει σὲ συναισθήματα θλίψης πρὸς θέλουν νὰ ἐκτραγοῦν σὲ στεναγμοὺς ἀνακούφισης. Αὐτὸ δηλώνουν καὶ τὰ δύο ἄμην ἄμην πρὸς καταγράφει ὁ Γ. Ρήγας ἢ τὰ λελελελεμ πρὸς σημειώνει ὁ Τσικνόπουλος [...]. Τὸ σύνολο τῶν γνωρισμάτων αὐτῶν, καθὼς καὶ ἄλλων πρὸς προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀκρόαση τοῦ τραγουδιοῦ *Ἡ Ἑλλάδα τοῦ Ρήγα* (FM Records, 1998), δύσκολα μπορεῖ κάποιος νὰ τὰ θεωρήσει χαρακτηριστικὰ τῆς παραδοσιακῆς έπτανησιακῆς μουσικῆς.



γεγονότα που περιγράφει το *Μία προσταγή μεγάλη* (δηλαδή, έπεισόδια από τις δραστηριότητες του Λάμπρου Κατσώνη) είχαν συμβεί μακριά από το χώρο των Ίονίων, ενώ η σύνδεση της συγκεκριμένης μελωδίας με την παρουσία της αυτοκρατορικής Ρωσίας στη Μεσόγειο δεν θα ήταν κάτι το ιδιαίτερα επιθυμητό στα Έπτάνησα των Δημοκρατικών Γάλλων. Αντιθέτως, η *Μασσαλιώτιδα* όχι μόνο συμβόλιζε άμεσα την Επανάσταση και ήταν διαδεδομένη στον έπτανησιακό λαό, αλλά μαρτυρείται ότι αποδόθηκε και από τη στρατιωτική μπάντα κατά τη διάρκεια της κερκυραϊκής έορτης. Τέλος, η απόφαση του Περραιβοῦ νά τυπώσει στην Κέρκυρα τον *Θούριο* και τον *Πατριωτικό Ύμνο* (στον «ήχο» της *Καρμανιόλας*), καθώς και τον δικό του *Ύμνον έγκωμιαστικόν παρ' άλλης τής Γραικίας* προς τον αρχιστράτηγον *Μποναπάρτε* (έπίσης στον «ήχο» της *Καρμανιόλας*), αλλά όχι και την *Έλληνική Μασσαλιώτιδα*, αποτελεί, ίσως, άλλη μια ένδειξη της απήχησης και της αποδοχής της τελευταίας στα Έπτάνησα.<sup>34</sup> Μάλιστα, η απόδοση της *Έλληνικής Μασσαλιώτιδος* στην Κέρκυρα προσφέρει, επιπλέον, και μία πειστική έκδοχή για τον τρόπο με τον όποιο έγινε αυτή γνωστή στον Αντώνιο Μαρτελάο το 1797.

Σε κάθε περίπτωση, όμως, καθίσταται σαφές ότι η χρήση της ελληνικής γλώσσας σε συνδυασμό με έμβληματικές πλέον και δημοφιλείς μελωδίες της Γαλλικής Επανάστασης διεκδικούσαν στην πράξη μία κεντρική θέση στο νέο πολιτικό, ιδεολογικό και πολιτισμικό τοπίο των Έπτανήσων. Σαφέστερη εικόνα των συνθηκών μέσα στις όποιες έδρασαν ο Μαρτελάος, ο Δανιελάκης και άλλοι Έπτανήσιοι στιχουργοί σκιαγραφεί μία δίγλωσση (ιταλικά και γαλλικά) έντυπη ανακοίνωση που κυκλοφόρησε στην Κέρκυρα στις 29 Prairial VI (17/6/1798), δηλαδή μία έβδομάδα πριν από τον μαρτυρικό θάνατο του Ρήγα. Αφορούσε την Έορτή της Γεωργίας που θα πραγματοποιούνταν ένδεκα μέρες αργότερα, στις 10 Messidor VI (28/6/1798), η οποία επιπλέον συνέπιπτε με την πρώτη επέτειο της άφιξης των Γάλλων στο νησί. Σύμφωνα με την ανακοίνωση ή εκδήλωση θα έπρεπε νά έχει ιδιαίτερη λαμπρότητα και ζητούνταν από τους πολίτες νά καταθέσουν σε ειδική έπιτροπή αξιολόγησης ποιήματα σε διαλογική

34. Η *Έλληνική Μασσαλιώτιδα*, μαζί με άλλα παρόμοια έργα, ήχογραφήθηκε το 1998 από τη Χορωδία της Έμπορικής Τράπεζας στη δισκογραφική έκδοση της Έμπορικής Τράπεζας *Ρήγας Φραΐος-Διονύσιος Σολωμός*, καθώς και στο δίσκο *Η Ελλάδα του Ρήγα* (FM Records, 1998). Τη μουσικολογική επιμέλεια άμφοτέρων των δισκογραφικών εκδόσεων είχε ο Γιώργος Κωνσταντζός.

μορφή (*canti in dialogo*) με εναλλασσόμενους στίχους στα γαλλικά και στα ελληνικά που να σχετίζονται με τη γιορτή και να βασίζονται στη μετρική των διαδεδομένων πατριωτικών μελωδιών (*sotto il metro delle note Arie Patriottiche*).<sup>35</sup> Τὴν ἀρμόδια ἐπιτροπὴ ἀποτελοῦσαν οἱ πολῖτες Ἀντώνιος Μαρούλης, Πέτρος Ἀντώνιος Βονδιώλης, Ἀρλιώτης,<sup>36</sup> Ἰωάννης Μάρμορας, Στυλιανὸς Βλασσόπουλος καὶ Νικόλαος Λοβέρδος, ὅλοι φιλελεύθερων φρονημάτων, μέλη τῆς Πατριωτικῆς Ἐταιρείας τῆς Κέρκυρας οἱ περισσότεροι,<sup>37</sup> ἀλλὰ καὶ σχετιζόμενοι, κυρίως ἐξαιτίας τῆς οἰκογενειακῆς τους ἱστορίας, μετὰ τὸ παλαιὸ καθεστῶς.

Τὰ στοιχεῖα ποὺ προσφέρει ἡ παραπάνω ἀνακοίνωση εἶναι εὐγλωττα καὶ σὲ ἀπόλυτῃ ἀντιστοιχία μετὰ γενικευμένες σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπῃ ἀνάλογες πρακτικές. Ἡ ἀναφορὰ στὶς διαδεδομένες πατριωτικὲς μελωδίες ἀφορᾷ, βεβαίως, λαοφιλῆ γαλλικὰ ἐπαναστατικὰ τραγούδια, ὅπως τὴν *Καρμανιόλα*, τὴν *Μασσαλιώτιδα* καὶ τὸ *Ah, ça ira*, τὰ ὁποῖα ἔφτασαν στὰ Ἑπτάνησα μὲσω τῶν ἐμπόρων, τῶν ναυτῶν, τῶν γαλλικῶν προξενικῶν ἀρχῶν καί, κυρίως, τῶν γαλλικῶν στρατευμάτων, καὶ σύντομα ἔγιναν κοινὸ κτῆμα ὡς ἐμβληματικὲς μελωδίες ποὺ ξεπερνοῦσαν στὴν κοινὴ συνείδηση τὴν ἀρ-

35. Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ. 2, 6/47 καὶ Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ. 11, "Εντυπες ἀνακινώσεις, φάκ. 32. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ ὁ Ἀντώνιος Μαρτελάος εἶχε ἐπίσης δημιουργήσει ἕναν ὕμνο εἰς τὴν Γεωργία σὲ μίμηση τοῦ γαλλικοῦ ἔσματος τοῦ Γάλλου προξένου τῆς Ζακύνθου Γκύς, πρωτοσπάτῃ στὴ διάδοση τῶν δημοκρατικῶν ἰδεῶν πρὶν ἀπὸ τὸ 1797 καὶ προσωρινῶς διοικητῇ τοῦ νησιοῦ μετὰ τὴν κατάλυψη τοῦ ἀριστοκρατικοῦ πολιτεύματος (βλ. Γλυκερία Πρωτοπαπᾶ-Μπουμπουλίδου, «Μαρτελάος, Ἀντώνιος», *Πάπυρος, Λαροῦς, Μπριτάνικα*, τ. 40, Ἀθήνα 1996, σ. 396 καὶ Ζώης, *Ἱστορία τῆς Ζακύνθου*, ὅ.π., σ. 190). Τὰ συγκεκριμένα τεκμήρια δίνουν καὶ μία ἀπάντηση στὶς δικαιολογημένες ἐπιφυλάξεις τοῦ Ἀπ. Δασκαλάκη σχετικά μετὰ τὴ διάδοση τῶν ἐπαναστατικῶν ὕμνων σὲ εὐρύτερους κοινωνικοὺς χώρους (Δασκαλάκης, βλ. *Τὰ ἐθνεγερτικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα* [...], ὅ.π., σ. 63). Ἴσως οἱ γεωγραφικὲς καὶ κοινωνικοπολιτικὲς συνθῆκες στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα νὰ μὴν διευκόλυναν τὴν εὐρύτατη διάδοση τῶν συγκεκριμένων μελωδιῶν, ἀν καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ δημοφιλία τῆς *Μασσαλιώτιδος* μᾶλλον συντηγορεῖ ὑπὲρ τοῦ ἀντιθέτου. Στὰ Ἑπτάνησα, ὅμως, οἱ μελωδίες αὐτὲς φαίνεται ὅτι ἀπὸ νωρὶς εἶχαν συναντήσει εὐρύτερη κοινωνικὴ ἀποδοχή.

36. Στὸ τεκμήριο δὲν ξεκαθαρίζεται ἀν πρόκειται γιὰ τὸν Νικόλαο Ἀρλιώτη ἢ τὸ γιὸ του, Δημήτριο. Ὁ Νικόλαος, ἀν καὶ ἔλαβε δημόσιο ἀξίωμα στὸ νέο καθεστῶς, φαίνεται ὅτι ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1797 ἰδιώτευε (Μάνεσης, «Περὶ Νικολάου Ἀρλιώτη [...]', ὅ.π., 102-104). Τὸ πιθανότερο εἶναι στὴν ἐπιτροπὴ νὰ συμμετεῖχε ὁ γεννημένος τὸ 1777 Δημήτριος, ὁ ὁποῖος στὶς ἀρχὲς Σεπτεμβρίου τοῦ 1798 θὰ ἔφτανε γιὰ τὴ Γαλλία (Μάνεσης, ὅ.π., 105) καὶ θὰ ἐξελισσόταν σὲ ἕναν σημαντικὸ νομικὸ τῶν Ἑπτανήσων.

37. Βλ. *Discorsi pronunciati nella Società Patriottica di Corcira*, [Corfù] VI [1798].

χική πρακτική χρήση τους.<sup>38</sup> Κάτι τέτοιο, άλλωστε, διευκόλυνε και την απόδοση των νέων κερκυραϊκών στίχων τόσο από Γάλλους, όσο και από Έλληνες, αφού η ανακοίνωση αναφέρει σαφώς ότι τα στιχουργήματα που θα υποβάλλονταν θα έπρεπε να είναι δίγλωσσα. Ο κοινός μουσικός τόπος γαλλόφωνων και ελληνόφωνων στα Έπτάνησα του 1797 δεν μπορούσε να είναι άλλος από τα τόσο διαδεδομένα γαλλικά επαναστατικά τραγούδια, επισημάνση που δεν αφήνει περαιτέρω αμφιβολίες για τη φύση των «πατριωτικών μελωδιών».<sup>39</sup>

Η προέλευση των νέων στιχουργημάτων από το λαό (ή, πιο σωστά, από εκείνο το μέρος του λαού των Ιονίων που είχε τις γνώσεις, την παιδεία και τη δυνατότητα να στιχουργήσει) αποτελεί ασφαλώς ένα δείγμα λαϊκής πολιτικοποιημένης συμμετοχής σε ένα κατ' έσοχην προπαγανδιστικό γεγονός. Το ίδιο ισχύει, όμως, σε πολλαπλάσιο βαθμό, και για την απόδοση των ύμνων κατά την έορτή, αφού αυτοί ασφαλώς δεν θα αφορούσαν αποκλειστικά ένα και μόνο φωνητικό σύνολο. Η μαρτυρία στην παραπάνω ανακοίνωση, ότι δηλαδή οι ύμνοι θα έπρεπε να έχουν τη μορφή διαλόγου, έχει μορφολογικό ενδιαφέρον, όχι μόνο ποιητικά αλλά και μουσικά, αφού η συγκεκριμένη στιχουργική διάταξη πιθανότατα επέτρεπε το συνδυασμό σολίστα και χορωδίας ή δυο φωνητικών σχημάτων, ή ενός φωνητικού συνόλου και των θεατών. Με τα δεδομένα της Κέρκυρας της περιόδου (και έλλείψει για την ώρα περαιτέρω στοιχείων) βάσιμα θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το πιθανότερο θα ήταν να ισχύει η τρίτη περίπτωση.

38. Την έμβληματική αυτή δύναμη που αποκτά η μουσική, όσο «άπλη» ή «πεζή» και αν είναι, σε συνθήκες όπως εκείνες που επικρατούσαν στην Εύρωπη την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης, φαίνεται να μην εντοπίζει ο Άπ. Δασκαλάκης, βλ. *Τα έθνε-γερτικά τραγούδια του Ρήγα [...]*, ό.π., σ. 64, σε αντίθεση με τον Λέανδρο Βρανούση, ο οποίος από πολύ νωρίς είχε καταδείξει τη σημασία και τη σημειολογία της συγκεκριμένης μουσικής παραγωγής για την Ελλάδα, βλ., χαρακτηριστικά, Βρανούσης, «Ο «Πατριωτικός Ύμνος» του Ρήγα [...], ό.π., ιδιαίτερα σ. 302-308.

39. Την απόδοση των διαφόρων επαναστατικών ύμνων και στην πρωτότυπη γλώσσα τους υποστηρίζει και ο Λέανδρος Βρανούσης («Ο «Πατριωτικός Ύμνος» του Ρήγα [...], ό.π., σ. 315-316), ο οποίος εντοπίζει και ποιητικά τη σύγκλιση μεταξύ ελληνόφωνων και γαλλόφωνων στην έπωδὸ τοῦ Ὕμνου ἐγκωμιαστικοῦ (στὸν «ἤχο» τῆς Καρμανιόλας) τοῦ Περραιβοῦ, στὴν ὁποία τὸ νεοελληνικὸ κείμενο διακρίπτεται ἀπὸ τῆς φωνητικῆς ἀπόδοσής μετ' ἑλληνικὸς χαρακτήρες τῶν ξενόγλωσσων στίχων («Εβίβα Μποναπάρτε / ἔ λὲ σὸν ντοὺ κανόν») [Eviva Bonaparte / e le son du canon]. Ο κοινός μουσικός τόπος που δημιούργησε τη στιχουργική αυτή «ιδιαιτερότητα» είναι προφανές.

Ἡ ὑπόθεση ἐνισχύεται ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ πρόσκληση ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ δημιουργία τῶν παραπάνω στιχουργημάτων γίνεται μόλις ἑνδεκα μέρες πρὶν ἀπὸ τὴν πραγματοποίηση τῆς ἐκδηλώσεως. Ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωση κατὰ τὴν ὁποία τὰ ποιήματα αὐτὰ ἦσαν ἤδη ἔτοιμα, ὁ χρόνος ἦταν ἀσφαλῶς ἐλάχιστος γιὰ τὴ μουσικὴ προετοιμασία τοῦ λαοῦ, ἰδιαίτερα ἂν ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι οἱ Γάλλοι δὲν εἶχαν προλάβει (ἢ δὲν εἶχαν θελήσει) νὰ δημιουργήσουν μουσικοεκπαιδευτικὲς δομὲς ἀπευθυνόμενες σὲ πλατύτερους κοινωνικοὺς χώρους. Ἐπιπλέον, ἡ γαλλικὴ συνήθεια τῆς μουσικῆς προετοιμασίας τοῦ λαοῦ ἀπὸ μουσικοδιδασκάλους τὶς παραμονὲς τῶν ἑορτῶν, μὲ σκοπὸ τὴ μαζικὴ συμμετοχὴ τοῦ σὲ αὐτές, δὲν συνηθιζόταν πλέον οὔτε στὴ Γαλλία μετὰ τὴ λήξη τῆς περιόδου τοῦ Ροβεσπιέρου. Τὰ παραπάνω θὰ μπορούσαν νὰ συνηγοροῦν στὴ μὴ ἐνεργὸ συμμετοχὴ τοῦ λαοῦ στὶς ἑορτές. Ὑπενθυμίζεται, ὅμως, ὅτι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς Ἐπανάστασης ὁ λαὸς εἶχε πρωταγωνιστικὴ παρουσία σὲ τέτοιου εἶδους ἐκδηλώσεις ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Γαλλίας, γεγονὸς ποὺ στὰ Ἐπτάνησα ἐπιβεβαιώθηκε ἥδη ἀπὸ τὶς Ἑορτὲς τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας. Μὲ τὸ δεδομένο αὐτό, φαίνεται ὅτι στὴν περίπτωση τῶν Ἐπτανήσων ἡ ἔλλειψη χρόνου, ὑποδομῶν καὶ δασκάλων μουσικῆς ἀντισταθμιζόταν ἀπὸ τὴ χρῆση ἤδη γνωστῶν καὶ διαδεδομένων ἐπαναστατικῶν μελωδιῶν πάνω στὶς ὁποῖες θὰ προσαρμόζονταν οἱ νέοι στίχοι. Οἱ τελευταῖοι τυπώνονταν καὶ στὸ νεοφερμένο τότε στὴν Κέρκυρα τυπογραφεῖο μὲ προφανή σκοπὸ νὰ διαδοθοῦν καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ στὸ λαὸ μέσω, βεβαίως, τῶν πολιτῶν ποὺ γνώριζαν ἀνάγνωσθ. Εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικὸ ὅτι μία ἀπὸ τὶς πρωιμότερες ἐκδόσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Τυπογραφείου ἀφορᾷ ἀκριβῶς ἓνα γαλλικὸ «chant civique».<sup>40</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι οἱ συμμετέχοντες στὶς ἐπαναστατικὲς ἑορτές, πιθανότατα βασιζόμενοι στὴ μελωδικὴ ἐκφορὰ τῶν στίχων ἀπὸ κάποιο (μᾶλλον ἡμιεπαγγελματικὸ) φωνητικὸ σύνολο, συμμετείχαν ἐνεργᾶ στὴν ἀπόδοση τῆς σύνθεσης (ὁμοφωνικὰ ἢ μὲ ὑποτυπώδη αὐτοσχε-

40. Βλ. Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ. 2, 1α/19, 1 Brumaire VII (22/10/1798), ὅπου γίνεται λόγος γιὰ τύπωμα ἐνὸς «chant civique» τοῦ πολίτη Pâris γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Δημοκρατίας τῆς 1 Vendemaire VII (22/9/1798), τὸ ὁποῖο φαίνεται ὅτι συμπίπτει μὲ ἐκεῖνο ποὺ λημματογραφεῖ ὁ Legrand μὲ τίτλο *Chant civique pour l'Anniversaire de la Republique* (Émile Legrand, *Bibliographie Ionnienne*, Paris, Leroux, 1910, τ. Α', σ. 168-170, λήμμα 550). Ὅπως ὁρθὰ ἐπισημαίνει ὁ Legrand, τὸ συγκεκριμένο τεκμήριο εἶναι μία ἀπὸ τὶς πρωιμότερες ἐκδόσεις τοῦ τυπογραφείου τῆς Κέρκυρας. Τὴν ἐποχὴ τῆς βιβλιογραφησῆς του τὸ τεκμήριο ἀνῆκε στὴ συλλογὴ τοῦ Λαυρεντίου Βροκίνη. Βλ. καὶ Α.Ν.Κ. Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ. 3, 5/49.

διαστική πολυφωνία) υποβοηθούμενοι τόσο από το φωνητικό σχῆμα όσο και από τὰ ὄργανα τῆς μπάντας.<sup>41</sup>

Ἡ τέλεση τῶν ἐπαναστατικῶν ἐορτῶν στὰ Ἑπτάνησα σταμάτησε μὲ τὴν ἀποχώρηση τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων τὸ 1799. Ἡ Ἰόνιος Πολιτεία, ἡ κρατική ὄντοτητα ποὺ διαδέχθηκε τὸ γαλλικὸ καθεστώς, ἦταν βεβαίως τὸ πρῶτο ἀνεξάρτητο νεοελληνικὸ πολιτειακὸ μόρφωμα, ἀλλὰ ταυτόχρονα συνεπαγόταν, ὅπως ἦταν ἀναμενόμενο, καὶ τὴν παλινόρθωση τοῦ ἀριστοκρατικοῦ πολιτεύματος τῆς προηγούμενης περιόδου. Στὸ πλαίσιο αὐτὸ εἶναι ἀπολύτως φυσικὸ ἡ ὅποια ἐκδήλωση φιλελευθερισμοῦ μὲ τὴ μορφή τῶν μαζικῶν ἐορτῶν τῆς Ἐπανάστασης νὰ μὴν ἔχει θέση. Ἀλλωστε, κάτι τέτοιο εἶναι λογικὸ, ἂν σκεφθεῖ κανεὶς ὅτι κύριος ἐγγυητής τοῦ νέου αὐτοῦ κράτους ἦταν ἡ τσαρική Ρωσία, ἐνῶ ταυτόχρονα οἱ ὑπόλοιπες εὐρωπαϊκὲς μοναρχίες ἐβλεπαν μὲ ἐντονη ἀνησυχία τὴς ἐξελίξεις στὴ Γαλλία καὶ τὴν ἀνέλιξη τοῦ Βοναπάρτη.

Ἡ δυναμικὴ καὶ ἡ ἐμπειρία τῶν γαλλικῶν ἐπαναστατικῶν ἐορτῶν, ὥστόσο, δὲν ἔμεινε στὰ Ἑπτάνησα χωρὶς συνέχεια. Βεβαίως, ἔχει σωστὰ ἐπισημανθεῖ ἡ διάσταση μεταξὺ τῶν μουσικῶν πρακτικῶν τῶν ἐπαναστατικῶν ἐορτῶν καὶ τῶν στοιχείων ποὺ τελικὰ διατηροῦνταν στὴ συλλογικὴ μνήμη καὶ στὶς συνήθειες τοῦ λαοῦ, κάτι ποὺ ἀποδείκνυε τοὺς ἀδύναμους δεσμοὺς μεταξὺ τῶν μαζικῶν αὐτῶν ἐκδηλώσεων καὶ τῆς λαϊκῆς ζωῆς, ιδιαίτερα μετὰ τὸ τέλος τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης.<sup>42</sup> Ἄν ὅμως κάτι τέτοιο θὰ μπορούσε νὰ γίνει δεκτὸ γιὰ τὴν περίπτωσή τῆς Γαλλίας (καὶ ἴσως μόνον γιὰ ὀρισμένες ἐκφάνσεις τῆς γαλλικῆς ἐπαναστατικῆς μουσικῆς παραγωγῆς), στὴν ὁποία ἡ Ἐπανάσταση εἶχε ἐν πολλοῖς κοινωνικὸν χαρακτήρα, δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν ἐλληνικὸ χῶρο, στὸν ὁποῖο τὰ φιλελεύθερα μηνύματα τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης εἶχαν ἐξαρχῆς συνδεθεῖ μὲ τὴν ἐθνικὴ ἀποκατάσταση καὶ ἦταν στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα περισσότερο ἐπίκαιρα ἀπὸ ποτέ. Εἰδικὰ στὰ Ἴονια ἡ σύντομη διακυβέρνησή τους ἀπὸ τοὺς Δημοκρατικοὺς Γάλλους, παρότι δημιούργησε τριβὲς κυρίως ἐξαιτίας τῆς οἰκονομικῆς κακοδιαχείρισης, ὅχι μόνον κα-

41. Ἐνδιαφέρουσα, ἂν καὶ σὲ μικρότερη κλίμακα, ἡ ἀνάλογια μὲ τὴ μαρτυρούμενη ἀπόδοση τοῦ Θουρίου στὶς συγκεντρώσεις τοῦ Πήγα μὲ συνοδεία «αὐλοῦ», βλ. Δασκαλάκης, *Τὰ ἐθνεγερτικὰ τραγούδια τοῦ Πήγα* [...], ὁ.π., σ. 17 καὶ 25, βασιζόμενος στὰ ἔγγραφα τῆς ἀνέκρισης τοῦ Πήγα.

42. Ozouf, *Festivals and the French Revolution*, ὁ.π., σ. 217 καὶ 226.

τάφερε να άφυπνίσει ακόμα περισσότερο τὰ έθνικὰ αίσθήματα, αλλά και να κινητοποιήσει κοινωνικὲς δυνάμεις ποὺ μέχρι τότε έμεναν άνενεργές έξαιτίας τῶν συνθηκῶν καὶ τῆς άπουσίας κοινωνικῆς συνειδητοποίησής τους. Μέσα στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἡ χρήση τῆς ποίησης καὶ τῆς μουσικῆς έπαιξε κεντρικὸ ρόλο στὴν προαγωγή τῶν νέων ιδεῶν καὶ τὴν έκφραση τῶν κοινωνικῶν καὶ κυρίως τῶν έθνικῶν προσδοκιῶν.

Ἡ προβολὴ τῆς έθνικῆς γλώσσας, στὴν προκειμένη περίπτωση τῆς όμιλουμένης, ἦταν άσφαλῶς ένα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ ζητήματα τοῦ Διαφωτισμοῦ. Κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα ἡ ρομαντικὴ ιδεολογία ὅχι μόνο συνέχισε νὰ θεωρεῖ τὴ «γλώσσα τοῦ λαοῦ» ὡς ένα ἀναπόσπαστο κομμάτι τῆς αὐτογνωσίας ἐνὸς έθνους, αλλά καὶ κάτι παραπάνω ἀπὸ έπαρκὴ ένδειξη έθνισμοῦ. Ἡ γλώσσα αντιπροσώπευε τότε ὅσο τίποτε άλλο τὴ διαχρονικότητα καὶ τὸ ένοποιὸ στοιχεῖο ἐνὸς έθνους. Ὁ Διονύσιος Σολωμὸς έπηρεάστηκε ἀπὸ τὰ στιχουργήματα τοῦ Ἀντώνιου Μαρτελάου καὶ βασίστηκε σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸ έργο καὶ τὰ έπιτεύγματα τῶν λεγόμενων «προσολωμικῶν» ποιητῶν τῆς Ἑπτανήσου τοῦ 18ου αἰῶνα. Ὁ Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν, τὸ δημιούργημα ἐκεῖνο τοῦ Ζαχύνθιου ποιητῆ ποὺ τὸν ταυτοποιεῖ πλέον σχεδὸν αποκλειστικὰ στὴν κοινὴ αντίληψη, γραμμένο σὲ δημοτικὴ καὶ σὲ ὕφος καταννητὸ ἀπὸ ὅλους, αλλά ταυτόχρονα γεμάτο ἀπὸ ὕψηλὰ νοήματα, ἔχει σαφεῖς στιχουργικὲς καὶ θεματολογικὲς αναφορὲς στὸ επαναστατικὸ πνεῦμα τοῦ 19ου αἰῶνα, τὸ ὁποῖο ἦταν άμεσο ἐπακόλουθο τῶν ἐξελίξεων τοῦ 18ου αἰῶνα.

Ἡ μουσικὴ ανταποκρίθηκε ἐπίσης στὰ κοινωνικὰ καὶ έθνικὰ αἰτήματα τῆς μεταναπολεόντειας έποχῆς μὲ τρόπο αντίστοιχο. Μιὰ πλειάδα Ἑπτανησίων μουσουργῶν βασίστηκε δημιουργικὰ στὶς μνημες τῶν λαϊκότροπων επαναστατικῶν μελωδιῶν, ὅπως αὐτὲς διατηρήθηκαν ἢ δημιουργικὰ συναιρέθηκαν στὴν άστικολαϊκὴ έπτανησιακὴ φωνητικὴ πρακτικὴ. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ —καὶ ἔχοντας ὡς βάση τὰ στιχουργήματα σημαντικότητας Ἑπτανησίων ποιητῶν— δημιουργήθηκε ἀπὸ γηγενεῖς μουσουργοὺς ένα μουσικὸ ρεπερτόριο προορισμένο κατὰ κύριο λόγο γιὰ τὸ λαό, τὸ ὁποῖο μὲ έντεχνο τρόπο ἐκλαΐκευε τίς ιδέες τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ τῆς ὁλοένα έθνικὰ άφυπνιζόμενης Εὐρώπης, ἐνῶ κρατοῦσε σὲ άμεση έπαφὴ τοὺς φιλελεύθερους Ἑπτανήσιους μὲ τὴν πανευρωπαϊκὴ πολιτισμικὴ δυναμικὴ ποὺ θὰ ὀδηγοῦσε τὸ 1830 καὶ τὸ 1848 στὴν ένεργὴ έκφραση τῶν νέων κοινωνικοπολιτικῶν συσχετισμῶν.

Ὑπὸ τὸ πρίσμα αὐτό, δὲν μπορεῖ νὰ περάσει άπαρατήρητὴ ἡ άρχικὴ μελοποίηση ἀπὸ τὸν Νικέλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο τὸ 1829 τοῦ συνό-

λου του σολωμικού *Ύμνου*, του πρωιμότερου γνωστού ελληνικού έργου του είδους του, το οποίο και τη δημοτική χρησιμοποιεί και μορφολογικά ανταποκρίνεται στην έκταση ενός «μνημειώδους» μουσικού έργου. Ο γεννημένος το 1795 Κερκυραίος συνθέτης επέλεξε την απόδοση της μουσικής του από ένα τετράφωνο ανδρικό χορωδιακό σχήμα με συνοδεία πιάνου. Η συγκεκριμένη επιλογή του Μάντζαρου δεν ήταν τυχαία. Τα χορωδιακά σχήματα κατά τον 19ο αιώνα είχαν συνδεθεί πανευρωπαϊκά με τη συλλογική έκφραση του λαού, κάτι που μεταξὺ άλλων όδηγησε και στην ολοένα εντονότερη και ενεργητικότερη χρήση τους στην όπερα.<sup>43</sup> Ειδικά τα ανδρικά σχήματα ήταν συνδεδεμένα και με τη στρατιωτική μουσική. Οί ρίζες της θεώρησης αυτής της χορωδίας έχουν ασφαλώς τις αρχές τους στη χρήση των αντίστοιχων σχημάτων σε μαζικές εορτές, όπως εκείνες της Γαλλικής Επανάστασης.

Από την άλλη, η προτίμηση στο πιάνο και όχι στην μπάντα για τη συνοδεία του έργου του ήταν εύλογη. Οί φιλελεύθερες ιδέες του σολωμικού ποιήματος δεν μπορούσαν να βροῦν διέξοδο κατά την περίοδο της βρετανικής παρουσίας στα Ίόνια σὲ ἐκδηλώσεις μαζικού χαρακτήρα. Άλλωστε, μιὰ τέτοια προοπτική θὰ ήταν μάλλον μὴ ἀποδεκτή τόσο για τὸν κόμη Διονύσιο Σολωμὸ ὅσο και για τὸν ἀριστοκράτη Μάντζαρο, ὁ ὁποῖος ἀκόμα τὸ 1829 ὑπηρετοῦσε ὡς γραμματέας τῆς Εἰσαγγελίας τοῦ Ἰονίου Κράτους, ἐνῶ λίγα χρόνια ἀργότερα θὰ διοριζόταν ἰδιαίτερος γραμματέας τοῦ Προέδρου τῆς Ἰονίου Γερουσίας.<sup>44</sup> Τὸ *pianoforte*, ὅμως, ἦταν ἓνα ὄργανο τὸ ὁποῖο, τουλάχιστον ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα, εἶχε κάνει τὴν ἐμφάνισή του στὰ ἀστικά σπίτια τῆς Κέρκυρας<sup>45</sup> καὶ τὸ ὁποῖο ἐμελλε πανευρωπαϊκὰ νὰ χαρακτηρίσει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ μουσικὰ ἐπιτεύγματα ὅλου τοῦ αἰώνα. Ἀποτελοῦσε, λοιπόν, ἐμβλημα τῆς μουσικῆς μιᾶς ἐπτανησιακῆς ἀστικῆς τάξης ἡ ὁποία ὁλοένα ἀναζητοῦσε μέσα ἀπὸ τὴ χρήση τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας τὴ δυναμικὴ ἐκφραση τῆς ἐθνικῆς της συνείδησης, ὅχι ὅμως ἀναγκαστικὰ καὶ τὴ ρήξη με τὴ βρετανικὴ διοίκηση.

43. Βλ., ἐνδεικτικὰ, τὰ ὅσα ἀναφέρονται στὸ James Parakilas, «Political representation and the chorus in nineteenth-century opera», *19<sup>th</sup> Century Music* 16 (1992), 181-202.

44. Κώστας Καρδάμης, *Ὁ προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος καὶ τὸ ἔργο του, ἀδημοσίευτη διδακτορικὴ διατριβή, Κέρκυρα, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν*, 2006, σ. 91-93 καὶ 182-183.

45. Καρδάμης, *ὁ.π.*, σ. 330-337.

Μια γενική θεώρηση τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτῆς τῆς λαϊκότεροτροπης, τῆς «δημώδους», μελοποίησης τοῦ σολωμικοῦ Ὕμνου<sup>46</sup> δίνει, ὥσως, μιὰ καλύτερη εἰκόνα τοῦ μίτου ποῦ συνέδεε τὴ μαντζαρινὴ μελοποίηση μὲ τὴν ἐμπειρία τῶν ἐπαναστατικῶν ἐορτῶν τῆς Ἑπτανήσου, καθὼς καὶ μὲ τὴν ἐποχὴ ποῦ τὶς εἶχε γεννήσει. Ἡ τετράφωνη καὶ «κάθετη» ἀρμονικὴ ὕψὲς τοῦ συνόλου σχεδὸν τῶν μερῶν τοῦ ἔργου καὶ ἡ ἐπικράτηση τῶν παρεστιγμένων ρυθμικῶν σχημάτων παραπέμπουν στὰ ἐμψυχωτικά, καὶ μὲ ἀναφορὰς στὰ στρατιωτικὰ ἀκούσματα, θούρια τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. Ὁ σταθερὸς τροχαϊκὸς ρυθμὸς τῆς σολωμικῆς ποίησης εἶχε ἀπευθείας ἀναφορὰς στὰ μεταστασιανικὰ στιχουργικὰ πρότυπα ποῦ τόσο ἄμεσα εἶχαν ἐπηρεάσει ὅχι μόνο τὸν Ρήγα καὶ τὸν Μαρτελάο, ἀλλὰ ὅλη τὴ φωνητικὴ μουσικὴ τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ ποῦ ἀπαντῶνται συνεχῶς στὴ χορωδιακὴ μουσικὴ. Ἡ ἐπανάληψη διαφόρων στροφῶν κάτω ἀπὸ τὴν ἴδια μελωδίαν δὲν ἦταν μόνο μιὰ κοινότοπη πρακτικὴ μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς, ἀλλὰ διευκόλυνε, ὅπως καὶ κατὰ τὴν περίοδο τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων, τὴν ἀφομοίωση τῶν μηνυμάτων τῆς ποίησης ἀπὸ τοὺς κοινωνοὺς τῆς μουσικῆς. Ἡ διάθροιση τῆς μελοποίησης σὲ εἴκοσι τέσσερα (κατ' ἄλλους εἴκοσι πέντε) μέρη,<sup>47</sup> τὸ καθένα μὲ τὴ δική του μουσικὴ, ὅχι μόνο ἀκολουθεῖ τὸν διαφορετικὸ χαρακτήρα τῶν στροφῶν τοῦ ποιήματος συμβάλλοντας στὴ μουσικὰ ἀρτιότερη παρουσίασή του, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἐμπεριέχει μνημειώδεις τῶν ἐκτεταμένων ἐπαναστατικῶν καντατῶν, τὰ ἀκούσματα τῶν ὁποίων εἶχαν γίνῃ πλεόν κοινὸ εὐρωπαϊκὸ κτῆμα.

46. Ὁ Μάντζαρος ἐπεξεργάστηκε ἀργότερα ὁλόκληρο τὸ σολωμικὸ ἔργο καὶ μὲ ἀντιστιχικὸ τρόπο, μιὰ ἐκδοχὴ τοῦ ὁποίου ἀφιέρωσε τὸ 1844 στὸν βασιλεὺς Ὀθῶνα. Τὸ ζήτημα τῶν πολλαπλῶν μελοποιήσεων τοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἑλευθερίαν πραγματεύεται ἡ ὑπὸ ὁλοκλήρωση διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ συναδέλφου Κώστα Ζερβόπουλου. Ἡ στροφὴ τοῦ Μάντζαρου πρὸς τὴν ἀντίστιξη καὶ τὴ φύγα γιὰ τὴν ἔκφραση τοῦ ρομαντικοῦ Ὑψηλοῦ ἀποτελεῖ τὴν αἰσθητικὴ βάση τῆς ὥριμης περιόδου τοῦ συνθέτη καὶ ἔχει ὀδηγήσει πλεόν στὸν ἐντοπισμὸ ἐνὸς «μαντζαρινικοῦ προβλήματος» κατ' ἀντιστοιχίαν πρὸς τὸ «σολωμικόν».

47. Γιὰ τὸ συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. Κώστας Ζερβόπουλος, «Οἱ μελοποιήσεις τοῦ σολωμικοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἑλευθερίαν ἀπὸ τὸ Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο», στὸ Χάρης Ξανθοῦδάκης, Κώστας Καρδάμης (ἐπιμ.), *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: Ἑρευνητικὴ συμβολὴ στὰ 130 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ συνθέτη*, Κέρκυρα, Ἐκδόσεις τοῦ Μουσικοῦ Λόγου, 2003, σ. 59-100. Ὑπενθυμίζεται ὅτι μονάχα ἡ μουσικὴ καὶ οἱ στίχοι τοῦ πρώτου μέρους τῆς ἀρχικῆς αὐτῆς μελοποίησης χωρὶς τὴ χαρακτηριστικὴ σύντομη πιανιστικὴ εἰσαγωγή καθιερώθηκαν στὶς 28/6/1865 ὡς ὁ ἐλληνικὸς Ἑθνικὸς Ὕμνος.



Ὁ Μάντζαρος τὸ 1797 ἦταν μὲν μόλις δυὸ ἐτῶν καὶ ἀσφαλῶς ἦταν ἀδύνατον νὰ εἶχε ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὰ ἀκούσματα τῶν ἐπαναστατικῶν ἑορτῶν ποὺ λάμβαναν χώρα στὴν πόλη τῆς Κέρκυρας. Ὁμοίως ἀδύνατον θὰ ἦταν τὰ ἀκούσματα αὐτὰ νὰ διατηρήθηκαν στὸ οἰκογενειακὸ περιβάλλον τοῦ ἀριστοκράτη πατέρα του, Ἰάκωβου. Οἱ μνημὲς τῶν ἐπαναστατικῶν θουρίων καὶ ἡ ἐμπειρία τῶν ἑορτῶν τῆς περιόδου 1797-1799 φαίνεται, ὅμως, ὅτι ἐπέζησαν μέσα στὰ ὀπερατικὰ χορωδιακὰ (μὲ τὰ ὅποια ὁ συνθέτης ἐρχόταν σὲ ἐπαφὴ ὡς τακτικὸς θαμώνας τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ταξιδιῶν του στὴν Ἰταλία), καθὼς καὶ σὲ στοιχεῖα ποὺ ἀφομοιώθηκαν δημιουργικὰ στὸ χαρακτήρα τῆς ἀστικολαϊκῆς, τῆς «δημῶδους», χορωδιακῆς πρακτικῆς.<sup>48</sup> Σὲ αὐτὰ τὰ πρότυπα ἀκριβῶς στηρίχτηκε ὁ Μάντζαρος γιὰ τὴ δημιουργία τῆς ἀρχικῆς μελοποίησης τοῦ Ὑ-

48. Σύγχυση φαίνεται νὰ κυριαρχεῖ σχετικὰ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «δημῶδους» καὶ τοῦ «παραδοσιακοῦ», εἰδικὰ ἐξαιτίας τῶν διαβεβαιώσεων ὅτι ἐντοπίζεται χρέση «παραδοσιακῶν» μοτίβων στὴν ἀρχικὴ μαντζαρικὴ μελοποίηση τοῦ Ὑμνου. Κάποια δεδομένη στιγμή φαίνεται ὅτι μὲ τὸν ὅρο «παραδοσιακὴ μουσικὴ» ἀποδόθηκε στὰ ἑλληνικὰ ὁ ὅρος «musica popolare», ὁ ὅποιος, ὅμως, ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ τῶν ἀστικῶν λαϊκῶν πληθυσμῶν (δηλαδή τὴ «δημῶδη») καὶ ὄχι ἐκείνη τῶν ἐξωαστικῶν περιοχῶν (δηλαδή τὴν «παραδοσιακὴν»). Ὁ ὅρος «musica popolare» ἀποδόθηκε ἀπὸ πολλοὺς, Ἐπτανήσιους κυρίως, ὡς «δημοτικὴ μουσικὴ» (βλ. ἐνδεικτικὰ, Ἰάκωβος Πολυλάς, «Προλεγόμενα», Διονυσίου Σολωμοῦ: *Τὰ εὐρισκόμενα*, Κέρκυρα 1859, σ. κη', Σπ. Παπαγεώργιος, «Περὶ τῶν ἔργων τοῦ Νικολάου Μαντζάρου», *Κλειῶ* 713 (15-27/2/1875), 2, Σπ. Δὲ Βιάζης, «Νικόλαος Χαλικίουπουλος Μάντζαρος», *Ἀπόλλων* 61 (Φεβρουάριος 1890), 942-946, ἰδιαίτερα 944, Ὁ ἴδιος, «Ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Μάντζαρος», *Πανηγυρικὸν τεῦχος ἐπὶ τῇ ἐκατονταετηρίδι ἀπὸ τῆς γεννήσεως τοῦ ἐθνικοῦ ποιητοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ (1798-1898)*, Ζάκυνθος 1902, σ. 73-78, ἰδιαίτερα σ. 74), ἀπόδοση λογικὴ καὶ ἐπαρκὴς γιὰ τὰ Ἐπτάνησα τῆς περιόδου, ὄχι ὅμως καὶ γιὰ τὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα, ἡ ὁποία ἀντιλήφθηκε (καὶ ἐν πολλοῖς ἀντιλαμβάνεται) τὸν ὅρο «δημοτικὴ» ὡς συνώνυμο τῆς ἐξωαστικῆς, τῆς «παραδοσιακῆς» μουσικῆς. Ἡ τελευταία, ὅμως, στὰ Ἐπτάνησα τοῦ 19οῦ αἰῶνα ἀποδιδόταν συστηματικὰ μὲ τοὺς ὅρους «musica nazionale» ἢ «musica campestre» (βλ., ἐνδεικτικὰ, *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 271 (24/2-8/3/1823), 1-2· 285 (2-14/6/1823), 1· 333 (3-15/5/1824), 2· 441 (29/5-10/6/1826), 1· 548 (16-28/6/1828), 1) καὶ διακρινόταν ἀπόλυτα ἀπὸ τὴν ἀστικὴ «musica popolare». Μάλιστα, ὁ μαθητὴς τοῦ Μάντζαρου Δομένικος Παδοβάνης (Domenico Padovan, «Poche parole sopra i scritti del Cav. Niccolò C. Manzarò», *Ἡ Φωνὴ τῆς* 361 (12/4/1872), 2-3) περιγράφει ρητὰ τὴ «δημῶδη» μελοποίηση τοῦ Ὑμνου ὡς «in stile popolare e semplice», φράση ποὺ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἡδὴ ἀναφερθέντες Ἐπτανήσιους μετέφρασαν αὐτοῦσια στὰ ἑλληνικά. Ἡ σύγχυση αὐτή, μαζὶ μὲ τὴ σπουδὴ μὲ τὴν ὁποία ἐσπευσαν πολλοὶ νὰ ἀναγνωρίσουν στὸ ἔργο τοῦ Μάντζαρου «παραδοσιακὰ στοιχεῖα», ἔχει ὀδηγήσει συχνὰ σὲ ἐρευνητικὰ ἀδιέξοδα καὶ αὐθαίρετες μουσικὰς ἐρμηνεῖες τῶν ἔργων του.

μνου.<sup>49</sup> Ὁ σκοπός του ἦταν διττός: ἀφενὸς μὲ τὴ χρήση ἐνθυμημάτων τῶν ἐπαναστατικῶν ἀκουσμάτων νὰ ὑπογραμμίσαι ἀκόμα περισσότερο τὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ, ἀφετέρου νὰ κρατήσῃ τὸ ἔργο, χωρὶς νὰ προδώσῃ τὸν ἐντεχνο χαρακτήρα του, κοντὰ στὴ λαϊκὴ χορωδιακὴ πρακτικὴ, ἣ ὁποία καλλιεργοῦνταν ἀπὸ τὰ παραδοσιακὰ ἐκκλησιαστικὰ καὶ κοσμικὰ φωνητικὰ σύνολα, ὥστε νὰ διευκολυνθεῖ ἡ ἀπόδοση καὶ ἡ διάδοση τῆς σολωμικῆς ποίησης.<sup>50</sup>

Ἄν, ὅμως, ἡ χρήση ἐνὸς φωνητικοῦ συνόλου παραπέμπει στὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ λαό, αὐτὸ δὲν ἀποκλείει σὲ καμία περίπτωση τὴν παρουσία του στὰ ἀστικὰ ἐπτανησιακὰ σπίτια. Ἡ καταγραφή τῶν μελωδιῶν σὲ πεντάγραμμο, πέρα ἀπὸ τὸν προφανὴ λόγο τῆς διατήρησης καὶ διάδοσης τοῦ ἔργου, ὑποδηλώνει ὅτι αὐτὲς ἀπευθύνονταν σὲ ἀνθρώπους ποὺ γνώριζαν μουσικὴ σημειογραφία, κάτι ποὺ ἐν πολλοῖς ἦταν τότε στὰ Ἑπτάνησα προνόμιο ἐκείνων ποὺμποροῦσαν νὰ ἀντέξουν οἰκονομικὰ τὴν πρόσληψή ἐνὸς ἰδιώτη μουσικοδιδασκάλου. Ἐτσι, πρέπει νὰ δεχθοῦμε ὅτι σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ «λαϊκὰ» φωνητικὰ σύνολα ἀποτελοῦνταν τότε (ὅπως ἀκόμα συμβαίνει σὲ πολλὲς περιπτώσεις) ἀπὸ ἄτομα ποὺ μάθαιναν τὸ μέρος τους ἐμπειρικὰ καὶ πιθανότατα δὲν γνώριζαν οὔτε καν ἀπλὴ ἀνάγνωση καὶ γραφή. Στὸ χῶρο τῶν ἀστικῶν σαλονιῶν, ὅμως,μποροῦσαν νὰ βρεθοῦν τραγουδιστὲς καὶ μουσικοὶ συνοδοὶ ποὺ ἤξεραν τουλάχιστον στοιχειωδῶς νὰ διαβάζουν καὶ νὰ ἀποδίδουν ἡχητικὰ τὴ μουσικὴ σημειογραφία. Ἐτσι, τὸ μαντζαρικὸ ἔργομποροῦσε νὰ τραγουδηθεῖ κατὰ βούληση ἀπὸ μία (τραγουδῶντας τὴν ὑψηλότερη ἀπὸ τὶς φωνὲς τῆς παρτιτούρας) ἢ

49. Αὐτὸ ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ καὶ ἡ πληροφορία ὅτι ὁ Ὑμνος τραγουδιόταν ἤδη τὴν περίοδο 1825-1830 (ἄρα πρὶν ἀπὸ τὴν πρῶμὴ μελοποίησή του ἀπὸ τὸν Μάντζαρο) στὴ Ζάκυνθο εἰς γνώση τοῦ ποιητῆ «κατὰ Ζακυνθινὸν χαρακτήρα, τρίφωνον, καὶ εἰς σὺλ τῆς γνωστῆς “ἀρέκας”», βλ. Σπυρίδων Μοτσενίγος, *Νεοελληνικὴ Μουσική: Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν της*, Ἀθήνα 1958, σ. 111-112, ὁ ὁποῖος ἀτεκμηρίωτα ἐπικαλεῖται ἀνέκδοτες σημειώσεις τοῦ Μάντζαρου.

50. Ἐνα τέτοιο φωνητικὸ σχῆμα ἀπέδωσε στὶς 25/5/1840 στὸ πλαίσιο τῶν ἐκδηλώσεων γιὰ τὴν ὀνομαστικὴ ἐορτὴ τῆς βασιλίσσας Βικτωρίας «τὶς πρῶτες στροφὲς τοῦ πασίγνωστου καὶ δημοφιλέστατου» Ὑμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ, ὁ ὁποῖος θεωροῦνταν «ὁ ἐθνικὸς ὕμνος τῶν Ἰονίων» (Francesco Cusani, *La Dalmazia, le Isole Jonie e la Grecia (visitate nel 1840)*, Milano, Piretta e Co, 1846-1847, τ. 2, σ. 80). Γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ὀργανωμένων ἐλλήνων φωνῶν χορωδιακῶν σχημάτων κατὰ τὴν περίοδο τῆς Βρετανικῆς Προστασίας, βλ. ἐπίσης *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 419 (24/12/1838-5/1/1839), 13· 471 (23/12/1839-4/1/1840), 9-10· 576 (27/12/1841-8/1/1842), 7.

περισσότερες φωνές με συνοδεία πιάνου στο πλαίσιο μιᾶς ιδιωτικῆς ἀστεικῆς μουσικῆς ἐκδήλωσης.

Δεῖγμα τῆς πρακτικῆς αὐτῆς τῶν Ἑπτανησίων ἀστῶν, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα ἐνθύμημα τοῦ περάσματος τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων ἀπὸ τὰ Ἑπτάνησα καὶ ἄμεσο ἐπακόλουθο τῆς περιόδου τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως, εἶναι καὶ ἡ παρουσία τοῦ γνωστοῦ Θουρίου τοῦ Ρήγα «Ὡς πότε παλικάρια» στὴ συλλογὴ τῶν τραγουδιῶν τοῦ Μάντζαρου ὑπὸ τὸν γενικὸ τίτλο *16 Arie Greche* (16 Ἑλληνικὲς Μελωδίαις) (1830).<sup>51</sup> Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ὅρος «μελωδία» ἐδῶ δὲν ἀφορᾷ τὴ χρῆση κάποιου παραδοσιακοῦ μελωδικοῦ ὕλικου, ἀλλὰ ὅτι ἡ «ἐλληνικότητα» ἐκφράζεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴ χρῆση νεοελληνικῆς γλώσσας στὰ στιχορρήματα ποὺ μελοποιεῖνται. Ἀπὸ τὰ δεκαοκτὼ (καὶ ὄχι δεκαῆξι, ὅπως ἀναφέρει ὁ τίτλος)<sup>52</sup> σύντομα φωνητικὰ ἔργα τῆς συλλογῆς, σὲ τρία μόνο ἔχει καταστειῖ δυνατόν νὰ ταυτοποιηθοῦν οἱ στιχορρογοὶ τους: δυὸ ἀνήκουν στὸν Διονύσιου Σολωμὸ («Ἡ Ξανθούλα», «Ἡ Φαρμακωμένη») καὶ τὸ τρίτο εἶναι ἀκριβῶς ὁ Θούριος τοῦ Ρήγα. Ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέροντος εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ παρτιτούρα τῆς συλλογῆς τῶν τραγουδιῶν δὲν εἶναι ἰδιόγραφη τοῦ συνθέτη καὶ ὅτι ἐπιτρέπει τὴν ἐκτέλεση τῶν ἔργων κατὰ βούληση ἀπὸ μία, δύο ἢ καὶ περισσότερες φωνές, ἀνάλογα μὲ τοὺς διαθέσιμους τραγουδιστές. Ἡ στοιχειώδης πιανιστικὴ συνοδεία βρίσκειτο στοὺς ἀντίποδες τῆς πιανιστικῆς γραφῆς τοῦ Ὑμνου καὶ τῶν πρώιμων μαντζαρικῶν φωνητικῶν ἔργων. Ἡ ἀπλότητά της, ὅμως, τὴν καθιστᾷ προσβάσιμη στὸν ἐλάχιστα καταρτισμένο ἐρασιτέχνη, ἀλλὰ καὶ σὲ πρὸς ἔμπειρους μουσικοὺς συνοδοὺς, οἱ ὁποῖοι διαθέτουν ἓνα εὐρύτατο πεδίο ἐρμηνείας τοῦ μέρους τους.<sup>53</sup>

51. Ἡ παρτιτούρα τῆς συλλογῆς φυλάσσεται στὸ Μουσικὸ Ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας καὶ φέρει τὴ χρονολογία 1830. Πιθανότατα προέρχεται ἀπὸ δωρεὰ πρὸς τὴ Φιλαρμονικὴ τῆς οἰκογένειας Παλατιανοῦ.

52. Στὸ τετράδιο ποὺ περιέχει τὴ συλλογὴ τραγουδιῶν συσταχῶθηκαν ἀργότερα δυὸ ἀκόμα ἔργα: ἡ μελοποίησις τῆς σολωμικῆς *Φαρμακωμένης* καὶ ἐκείνη τοῦ ἀταύτιστου ποιήματος μὲ ἀρχικὸ στίχο «Οἱ μακρινές μου πίκρες».

53. Δείκτης γιὰ τὴ διάδοση τῶν *16 Arie Greche* τοῦ Μάντζαρου στὸ ἀστικὸ περιβάλλον τῆς Κέρκυρας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν κατὰ περίπτωσιν παρουσίαν τους, εἶναι τὸ ὅτι ἐννέα ἀπὸ αὐτὰ τὰ σύντομα φωνητικὰ ἔργα (ὄχι ὅμως καὶ ὁ Θούριος) σὲ ἐκδοχὴ ἀπόδοσης ἀπὸ τετράφωνη ἀνδρική χορωδία μὲ συνοδεία πιάνου συμπεριλαμβάνονται σὲ ἰδιόγραφη ἀπὸ τὸν Μάντζαρο παρτιτούρα ποὺ βρίσκειται στὸ ἀρχεῖο τῆς οἰκογένειας Βούλγαρη στὴν Κέρκυρα. Τὸ τεκμήριο δημοσιεύεται σὲ φωτογραφικὴ ἀνατύπωση στὸ βιβλίο τῆς Βαλεντίνης Βούλγαρη, *Νότες γιὰ τὴν Ἰσαβέλλα*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἑστίας», 2003, σ. 397-419.

Ἡ μελοποίηση τοῦ τόσο διαδεδομένου ποιήματος τοῦ Θεσσαλοῦ ἀγωνιστῇ φέρει ἐπίσης χαρακτηριστικὰ πού παραπέμπουν σὲ πρακτικὲς τῶν ἐπαναστατικῶν θουρίων. Ἡ ἀπλή καὶ εὐκολομνημόνευτη μελωδία μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ ὑφή βοηθᾷ στὴ διάδοση τοῦ μουσουργήματος σὲ πλατύ-τερους κοινωνικοὺς χώρους. Ὁ ἐμβατηριακὸς ρυθμὸς του, ἀπλούστερος ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ Ὕμνου, ἐκτὸς τοῦ ὅτι προβάλλει τὸ ἐθνεγερτικὸ μήνυμα τοῦ ποιήματος, μοιράζεται, ἠθελημένα ἢ μὴ, καὶ κάποια κοινὰ χαρακτηριστικὰ μὲ παραδοσιακοὺς ἐπτανησιακοὺς ρυθμούς, κάτι πού ἐξυπηρετεῖ περαιτέρω τὴ διεισδυτικότητά τοῦ ἔργου. Ἡ μελοποίηση τῆς ποίησης τοῦ Ρήγγα τριάντα καὶ πλέον χρόνια μετὰ τὸν μαρτυρικὸ θάνατό του ἀπὸ ἓναν Ἐπτανήσιο συνθέτη, καὶ μάλιστα ἀριστοκρατικῆς καταγωγῆς, ἀποτελεῖ ἀσφαλὴ δείκτη τῆς σημαντικῆς παρουσίας τοῦ ἔργου τοῦ Θεσσαλοῦ στὰ Ἴονια κατὰ τὴν περίοδο 1797-1799, ἀλλὰ καὶ τεκμήριο γιὰ τὸ γεγονός ὅτι τὸ 1830 αὐτὸ μπορούσε νὰ ἐκφράζει τὰ αἰτήματα μιᾶς ἐπαρκῶς συνειδητοποιημένης ἐθνικῆς κοινωνίας ὅπως ἐκείνη τῶν Ἰονίων.

Ἄν ὅμως στὴν περίπτωση τοῦ Μάντζαρου ἔχουμε ἓνα συνθέτη ὁ ὁποῖος ἔζησε ἔστω καὶ ὀριακὰ στὴν περίοδο τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων, δὲν συμβαίνει τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ περίπτωση τοῦ Κεφαλονίτη Νικόλαου Τζανῆ Μεταξᾶ. Γεννημένος τὸ 1825, ὁ Μεταξᾶς ἀσφαλῶς δὲν βίωσε τίποτε ἀπὸ τὴ δυναμικὴ τῶν ἐπαναστατικῶν ἐορτῶν τῶν Ἐπτανησίων. Ἐζησε, ὅμως, σὲ μιὰ περίοδο κατὰ τὴν ὁποία τὰ φιλελεύθερα μηνύματα εἶχαν ἀρχίσει πλέον νὰ ἐκφράζονται ἀνοικτὰ στὰ ὑπὸ βρετανικὴ διοίκηση Ἐπτάνησα. Ὁ φιλελευθερισμὸς αὐτός, ἄμεσος ἀπόγονος τῆς πανευρωπαϊκῆς δυναμικῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης, δὲν μπορούσε παρὰ νὰ βρεῖ καὶ τὴ μουσικὴ ἐκφρασὴ του καὶ στὴν Κεφαλονιά, τὸ νησί στὸ ὁποῖο ὁ ἐπτανησιακὸς ριζοσπαστισμὸς γνώρισε τὸ 1848 τὴν τραγικότερη καὶ πιὸ δυναμικὴ ἐκφρασὴ του. Ὁ Τζανῆς Μεταξᾶς συνέθεσε μίαν σειρά ἀπὸ πατριωτικὰ θούρια βασιζόμενος σὲ στιχουργήματα ριζοσπαστῶν ποιητῶν, ὅπως ἐκεῖνα τοῦ Γεράσιμου Μαυρογιάννη καὶ τοῦ Παναγιώτη Πανᾶ, μὲ γνωστότερο τὸν θρυλικὸ Ὕμνο τῶν Ριζοσπαστῶν, ἔργο τὸ ὁποῖο ἔχει τὸ σύνολο τῶν μουσικῶν χαρακτηριστικῶν πού ἤδη ἀναφέρθηκαν. Ἐπιπλέον, ἡ προτίμηση τοῦ συνθέτη στὴν τετράφωνη ἀνδρική χορωδία, πέρα ἀπὸ τὸ συμβολισμὸ τῆς, εἶναι ἀπολύτως κατανοητὴ σὲ ἓνα νησί ὅπου ἀκόμα καὶ σήμερα ἡ ἀρέκια καὶ ἡ παραδοσιακὴ λαϊκὴ πολυφωνία συνεχίζουν νὰ εἶναι ζωντανές. Οἱ ἀπλὲς συνηχήσεις, ἡ ρέουσα μελωδικότητα καὶ οἱ ἐμβατηριακοὶ ρυθμοὶ εἶναι καὶ στὰ ἔργα τοῦ Κεφαλονίτη μουσουργοῦ στοιχεῖα χαρακτηριστικὰ καὶ ἐμποτισμένα ἀπὸ τὰ ἀκού-

σματα του καιρού του, αλλά και σέ αντιστοιχία με την τοπική λαϊκότεροτη φωνητική πρακτική. Έξίσου χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι και ο Τζανής Μεταξάς μελοποίησε τον Θούριο του Ρήγα («Ός τότε παλικάρια»), δημιουργώντας άλλη μια παραλληλία και ενισχύοντας τα στοιχειά εκείνα που συνέδεαν τα αιτήματα του έπανησιακού φιλελευθερισμού με τις κοινωνικές και εθνικές προσδοκίες του τέλους του 18ου αιώνα, άκόμα και αν οι προσεγγίσεις του Θεσσαλού πατριώτη εξέφραζαν μία από τις πολλές τάσεις του έπανησιακού φιλελευθερισμού. Η άνοικτη πολιτική τοποθέτηση του Τζανή Μεταξά στο χώρο των Ριζοσπαστών, όχι μόνο με έργα αλλά και με πράξεις, τον κατατάσσει ανάμεσα στους πρώτους Έλληνες συνθέτες που υπηρέτησαν αυτό που αργότερα ονομάστηκε «στρατευμένη τέχνη».

Η δυναμική και η κοινωνική διεισδυτικότητα, όμως, των άκουσμάτων της Γαλλικής Έπανάστασης δεν παρέμεινε βεβαίως μόνο στο χώρο των Έπταήσων. Στο Παρίσι οι γαλλόφωνες πατριωτικές συνθέσεις του Κωνσταντίνου Άγαθόφρονα Νικολόπουλου,<sup>54</sup> ο οποίος έζησε εκεί μεταξὺ των ετών 1806 και 1841, άσφαλώς μπορούν να συμπεριληφθούν στον ευρύτερο πολιτισμικό αντίκτυπο της Γαλλικής Έπανάστασης μέσα στο κλίμα που διαμόρφωσε ή έκρηξη του ελληνικού Άγώνα. Όμοίως, και στο χώρο της κυρίως Ελλάδας, και άλλες περιοχές πλὴν των Έπταήσων ήρθαν σέ επαφή με τα φιλελεύθερα μηνύματα της Έπανάστασης μέσω της άπόδοσης ελληνόγλωσσων επαναστατικών ποιημάτων προσαρμοσμένων στο ρυθμό και τη μελωδία γαλλικών επαναστατικών άσμάτων. Οι έμπορικές σχέσεις με την Εὐρώπη, αλλά και με τὰ Έπτάνησα, ή δημοτικότητα των έργων του Ρήγα, ή διάδοση των επαναστατικών μελωδιών άπό στόμα σέ στόμα καί, κυρίως, το γεγονός ότι μέσα άπό τὰ έργα αυτά διερμηνεύονταν τὰ αιτήματα ενός ολόένα άφυπνιζόμενου έθνικά γένους ήταν μερικοί άπό

54. Η εξέταση των μουσικών δραστηριοτήτων του Κωνσταντίνου Νικολόπουλου υπερβαίνει, βεβαίως, τη θεματική του παρόντος άρθρου. Άλλωστε, ο Νικολόπουλος με τὰ έργα του προσπαθούσε μέσα άπό το κίνημα του φιλελληνισμού να ευαισθητοποιήσει τους Εὐρωπαίους για την ένισχυση του ελληνικού Άγώνα και όχι να κινητοποιήσει τους άγωνιζόμενους συμπατριώτες του. Για τη σχέση του Κωνσταντίνου Νικολόπουλου με τη μουσική, βλ. Γιώργος Κωνσταντζός, «Διακόσια χρόνια άπό τη γέννηση του Κωνσταντίνου Άγαθόφρονα Νικολόπουλου (1786-1841)», *Μουσικολογία* 5-6 (Μάιος-Ιούνιος 1987), 63-68 και 'Ο ίδιος, «Η περίπτωση του Κωνσταντίνου Νικολόπουλου», άνακοίνωση στην ήμερίδα *Η ελληνική μουσική και ή Γαλλία* (Άθήνα, Γαλλικό Ίνστιτούτο, 24/2/2007), υπό δημοσίευση.

τούς λόγους για τους οποίους οι γαλλικές επαναστατικές μελωδίες είχαν αναχθεί σε ένα είδος μουσικής *lingua franca*. Έτσι δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι τις παραμονές του 1821 μπορούσε κανείς να ακούσει τέτοια επαναστατικά τραγούδια στην Κωνσταντινούπολη, στη Θεσσαλονίκη και αλλού.<sup>55</sup> Αυτή η πρακτική είχε, άλλωστε, παρελθόν στον ήπειρωτικό χώρο, όπως στα Ίωάννινα του Άλχη Πασά, όπου ακούστηκε η μελωδία της *Καρμανιόλας*,<sup>56</sup> και ξεπερνούσε και τα όποια έθνικα όρια, αφού ακόμα και οι Όθωμανοί άρεσκονταν ιδιαίτερα να ακούν τα τραγούδια του Ρήγα και τη μελωδία της *Μασσαλιώτιδας*, καθώς και άλλων γαλλικών επαναστατικών ύμνων, με ελληνικά λόγια, παρότι τα τελευταία δεν τα κατανούσαν.<sup>57</sup> Ίσως η παραπάνω μαρτυρία άποτελεί έναν άσφαλή δείκτη της ύποσυνείδητης εκλαϊκευτικής δύναμης της μελωδίας των επαναστατικών θουρίων, ή οποία άποτελούσε και το σημαντικότερο στοιχείο που της επέτρεπε να επηρεάζει έμμεσα ή άμεσα ευρύτερες, και όχι άναγκαστικά όμοιογενείς κοινωνικά και έθνικά, ομάδες. Για πολλούς αυτό το χαρακτηριστικό θα άποτελούσε τον όρισμό ενός άποτελεσματικού προπαγανδιστικού μέσου.

Με τα δεδομένα αυτά γίνεται σαφές ότι τα μηνύματα και τα άκούσματα της Γαλλικής Έπανάστασης ως έντονης πολιτικής έκφρασης του Διαφωτισμού διαδόθηκαν και διατηρήθηκαν στον έλλαδικό χώρο μέσα από τα πατριωτικά θούρια. Τα τελευταία με τη σειρά τους εξέφρασαν κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα τις προσδοκίες και τα αίτήματα του άναγεννώμενου έθνους σε μία περίοδο κατά την όποία τα άποτελέσματα της επαναστατικής δυναμικής, των κηρυγμάτων του Διαφωτισμού και των εκστρατειών του —αυτοκράτορα πλέον— Ναπολέοντα Βοναπάρτη είχαν άφυπνίσει το έθνικό αίσθημα των λαών της Ευρώπης. Αυτά έμελλε, έπίσης, να σφραγίσουν μουσικά μερικές από τις πλέον κρίσιμες στιγμές της Έλληνικής Έπανάστασης και να έξάψουν το άγωνιστικό φρόνημα των ανθρώπων που διεκδικούσαν τη δημιουργία ενός σύγχρονου κράτους.<sup>58</sup> Τα

55. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Νικόλαου Πίγκολου, όπως αυτή δημοσιεύεται και σχολιάζεται στο Φίλιππος Ήλιού, *Τύφλωσον Κύριε τόν λαόν σου, Αθήνα, Πορεία*, 1988, σ. 24 και 36-37.

56. Βρανούσης, «Ο «Πατριωτικός Ύμνος» του Ρήγα [...]», *δ.π.*, σ. 331.

57. [Ν. Γ. Πολίτης], «Δημώδης φιλολογία», *Έστία* τχ. 92 (2/10/1877), 626-631, ιδιαίτερα 629-631, *Δασκαλάκης, Τα έθνεγεργικά τραγούδια του Ρήγα* [...], *δ.π.*, σ. 29 και 86-87, επικαλούμενος σύγχρονη μαρτυρία του Ίακωβάκη Ρίζου-Νερούλου.

58. Μια ένδεικτική συγκεντρωτική χαρτογράφηση της καταλυτικής παρούσας

πατριωτικά έλληνικά θούρια ήταν άσφαλώς ένας πρόσφορος τρόπος κοινωνικής αψύπνισης και διάχυσης όλων των παραπάνω ιδεών σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, που σε διαφορετική περίπτωση δεν θα είχαν τη δυνατότητα να έλθουν σε έπαφή με τα νέα δεδομένα.

Επιπλέον, εκτός από το γεγονός ότι εξέφραζαν συλλογικά αίτήματα και ενίσχυαν το ήθικò των καταπιεζόμενων Έλλήνων, οί πατριωτικοί αυτοί ύμνοι, ανεξάρτητα από το αν βασίζονταν σε γαλλικές μελωδίες ή ήταν πρωτότυπα έργα Έλλήνων δημιουργών, αποτέλεσαν ένα ξεχωριστό και συγκροτημένο *corpus* φωνητικών έργων προς χρήση των έλληνοφώνων. Υπό αυτές τις συνθήκες, ό "Υμνος «στὸν ἦχο τῆς Μασσαλιώτιδος» τοῦ Ρήγα και τὰ παρόμοια έργα των Έπανησίων δεν αποτελοῦν απλώς τὰ πρωιμότερα δείγματα μιᾶς σειρᾶς έλληνόγλωσσων θουρίων που εἴτε βασίστηκαν σε γαλλικά πρότυπα εἴτε εἰδολογικά ὀφείλαν πολλά σε τέτοιου εἶδους έργα: συνιστοῦν ἐπίσης τὰ πρωιμότερα έργα τοῦ ελληνικοῦ χορωδιακοῦ ρεπερτορίου, ἐνὸς μουσικοῦ εἶδους με ἄμεσες λαϊκές ἀναφορές που παρακολουθοῦσε ἀπὸ κοντὰ ὅλες τὲς ἱστορικές ἐξελίξεις τοῦ νεότερου ελληνισμοῦ και μουσικά βρισκόταν σε ἀπόλυτη ἀντιστοιχία με ἀνάλογα ευρωπαϊκά εἶδη. Με αὐτὰ κατὰ νοῦ, εἶναι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον ὅτι ἡ πρώτη ἔντεχνη μαζική μουσική ἔκφραση τοῦ ἀναγεννώμενου ελληνισμοῦ στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα και στὲς ἀρχές τοῦ 19ου προέρχεται ἀπὸ τὴ συλλογική ἔκφραση τοῦ ἐθνισμοῦ του μέσα ἀπὸ τὴ χορωδιακή πρακτική και τὲς ἄμεσες και ἔμμεσες ὀφειλές τῆς τελευταίας στὴ Γαλλική Έπανάσταση και τὸ Διαφωτισμό.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

τῆς μελωδίας τῆς Μασσαλιώτιδος στοὺς ἀγῶνες τῆς Έπανάστασης στὸ Δασκαλάκης, ὅ.π., σ. 84-88.