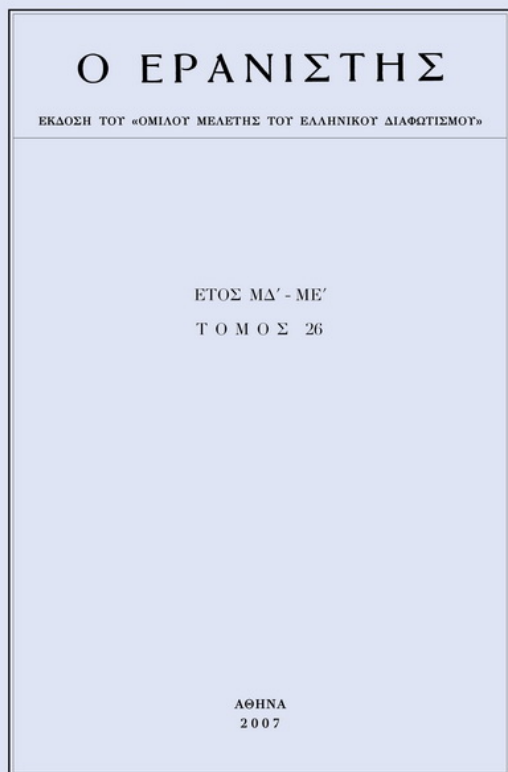


The Gleaner

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 διευθυντήριο 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 ἐξαρθρωμένες 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 σύντομο 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 ἔλεγχο εὐρωπαϊκὲς περιοχές, κεντρικὸ ρόλο. Οἱ ἐκδηλώσεις αὐτές, μὲ κορυφαία τὴν ἐπέτειο 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 τραγούδια, ἐμβατήρια καὶ παιάνες καλλιεργεῖται

κι ὀγκώνεται ὁ ξεσηκωμὸς τῶν μαζῶν». ¹ 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, ² 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 ἔπαιξε 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. ³

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 Ὑμνος” 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 (ἀπόδοση), *Ἰερὺς Πέτρος-Πολύκαρπος Βούλγαρης: Χρονικὸ μῆς πολιορκίας (1798-1799)*, Ἀθήνα, Ἐκδόση 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 χαρακτηρᾶ σαφῶς ἀλληγορικὸ καὶ ἠθικοπλαστικόν.⁴ 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*,⁵ 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.⁶

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 ἀπῆχησης 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 Πήγγα 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.⁷ 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.⁸ 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 τὸ θέαμα 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 δεξιῶσης στὴν πλατεία τῆς πόλης.⁹

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 Ἐπτάνησα 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 ἀρχεῖακὸ ὕλικὸ 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 Χρονικὰ* 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.¹⁰ Ασφαλώς, ή επιλογή ενός συνόλου πνευστών —το όποιο στις αρχαικές πηγές αναφέρεται ως «stromenti marziali», «bellici stromenti», «musica guerrieria», «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.¹¹ 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.¹²

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,¹³ 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, Βιβλίον 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 ἑξὶ ἄτομα (ζεύγη κλαρινέτων, κόρνων καὶ φαγκότων),¹⁴ ὁ ὁποῖος εἰδικὰ στὴ Γαλλία μποροῦσε νὰ αὐξηθεῖ μὲ ὅμπρε, 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 τὴ 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. Ἔτσι, πολὺ συχνά, καὶ ἰδιαίτερα στὶς μικρότερης σημασίας ἐκδηλώσεις, τὸ μουσικὸ μέρος περιελάμβανε τὴ συμμετοχὴ μιᾶς μόνο φωνῆς μὲ συνοδεία ἐνὸς σεζτέτου ὀργάνων.¹⁵

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

14. Roger Hellyer, «Harmoniemusik», Stanley Sadie (ἐπιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ῥ.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* [...], ῥ.π., σ. 113, 178, 180, 212, 239, 240, 365. Εἰδικὰ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τέτοιων μουσικῶν σωμάτων τὶς παραμονὲς τῆς γαλλικῆς παρουσίας στὸ νησί, βλ. Ροδοκανάκης, *Ὁ Βοναπάρτης καὶ αἱ Ἴονιοι Νῆσοι*, ῥ.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 Ἐργαστηρίου 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 βενετική 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 ἐπηρέασαν 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 ιδεῶν, δὲν ἔμειναν ἀνενεργοὶ μπροστὰ στὶς νεωτερικὲς ιδέες καὶ ἐξελίξεις 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 ἐξελίξεις τῶν Ἑπτανήσων, τὴν ἀπόδοση ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ λαὸ τῶν ἐπαναστατικῶν ὕμνων. Ὅρισμένα ἐπαναστατικὰ στιχοιργήματα μὲ ἀπλό, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἔντονο ὕφος, 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.¹⁸ 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 λαϊκὸτροπὴ *Καρμανιόλα* κατεῖχαν πλέον ἐμβληματικὸ χαρακτήρα.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1798 ἔφτασε στὴν Κέρκυρα ὁ σύντροφος τοῦ φυλακισμένου Ρήγα, Χριστόφορος Περραιβός,¹⁹ 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 «ἦχο» 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),²⁰ μία ἀπὸ τόν, ἐπίσης Ζακύνθιο, Θωμὰ Δανιελάκη καὶ μία ἀπὸ ἀνώνυμο στιχουργό.²¹ Ἐκείνη, μάλιστα, τοῦ Μαρτελάου, τὸν ὁποῖο ὁ Περραιβὸς θὰ συναντοῦσε τὸ 1802,²² 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.²³

καί, Ἀθήνα 1836, σ. i, καὶ Ὁ ἴδιος, *Σύντομος Βιογραφία τοῦ αἰοδύμου 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 Ζακυνθινὰι Μασσαλιώτιδες κατὰ τὴν Γαλλικὴν Ἐπανάστασιν», τὸ ὁποῖο μαρτυρεῖται στὰ κατάλοιπα τοῦ Ἐπτανήσιου ἱστοριοδίφη, 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 ἔθνεργετικά 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 αὐτοδεσπότης 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 γλῶσσας.

Ὑπὸ αὐτὲς τὶς συνθῆκες δὲν προκαλεῖ ἐκπληξή ὅτι στὶς πηγὲς ποὺ μιλοῦν γιὰ τὴν κερκυραϊκὴ Ἐορτὴ τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας ἀναφέρεται ἡ συλλογικὴ ἀπόδοση ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες («ἀπόιοι ὕμνου»),²⁴ 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,²⁵ ἐνῶ δὲν ἔλειψε, ὅπως καὶ σὲ ἀντίστοιχες ἐκδηλώσεις στὰ ἄλλα νησιά, καὶ ἡ λαϊκότεροπὴ καὶ δημοφιλέστατη *Καρμανιόλα*.²⁶ Παραδίδεται ἐπίσης ὅτι «ἀνάμεσα στὰ τραγούδια ποὺ ὁ λαὸς τραγουδοῦσε ἦταν καὶ ὁ Θούριος τοῦ Ρήγγα».²⁷ Παρ' ὅλα αὐτά, μπορεῖ σήμερα νὰ εἰπωθεῖ μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια ὅτι

Γαλλία». Οἱ εὐγλωττοὶ τίτλοι τῶν ποιημάτων, ἀλλὰ καὶ τὸ περιεχόμενό τους, ἀπηχοῦν τόσο τὶς προσδοκίες τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὸν Βοναπάρτη, καθὼς καὶ τὴν ὀργανικὴ πολιτισμικὴ σχέση μεταξὺ Γαλλίας καὶ Ἀρχαίας Ἑλλάδας ποὺ προβαλλόταν ἐντέχνως καὶ ἀπὸ τὶς 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 τὶς 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, βασίζεται 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*.²⁸

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,²⁹ 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,³⁰ 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*, β.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* [...], β.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, Ἀθήνα, Μπάρτ καὶ Χίρτ, Ἰούνιος 1896-Μάρτιος 1898, σ. 49-51, ἰδιαίτερα σ. 50). Ἡ ἀπλὴ καὶ μόνον ἀντιπαραβολή, 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* [...], β.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.³¹ Αλλά και στην έξωαστική έπτανησιακή μουσική το άκουσμα του Θουρίου (στον «ἤχο» του *Μία προσταγή μεγάλη*), όπως τουλάχιστον αυτό τεκμαίρεται σήμερα,³² θα ήταν παντελώς άνοίκιο και ασύμβατο με τις πρακτικές της έπτανησιακής παραδοσιακής μελοποιίας και πολυφωνίας.³³ 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 στιχουργημάτων του μὲ τοπικὰ καὶ διαδεδομένα μουσικὰ ἀκούσματα. Ἄν, ὅμως, δεχτεῖ κανεὶς κάποι τέτοιο γιὰ τὸν ὑπὸ ὀθωμανικὸ ζυγὸ ἑλλαδικὸν ὄχι, τὸ ἀντίστοιχο πρὲς 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 ὕψαιρος 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 ποιότητά 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 μελισσταγὸς καὶ μαζὶ μελαγχολικὸ· προσιδιάζει σὲ συναισθήματα θλίψης πρὸς θέλον νὰ ἐκτραγῶν 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 τὸ *Μία προσταγή μεγάλη* (δηλαδή, ἐπεισόδια ἀπὸ τὴς δραστηριότητες τοῦ Λάμπρου Κατσώνη) εἶχαν συμβεῖ μακριὰ ἀπὸ τὸ χῶρο τῶν Ἰονίων, ἐνῶ ἡ σύνδεση τῆς συγκεκριμένης μελωδίας μὲ τὴν παρουσία τῆς αὐτοκρατορικῆς Ρωσίας στὴ Μεσόγειο δὲν θὰ ἦταν κάτι τὸ ιδιαίτερα ἐπιθυμητὸ στὰ Ἐπτάνησα τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων. Ἀντιθέτως, ἡ *Μασσαλιώτιδα* ὅχι μόνον συμβόλιζε ἄμεσα τὴν Ἐπανάσταση καὶ ἦταν διαδεδομένη στὸν ἐπτανησιακὸ λαό, ἀλλὰ μαρτυρεῖται ὅτι ἀποδόθηκε καὶ ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ μπάντα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς κερκυραϊκῆς ἐορτῆς. Τέλος, ἡ ἀπόφαση τοῦ Περραιβοῦ νὰ τυπώσει στὴν Κέρκυρα τὸν *Θούριο καὶ τὸν Πατριωτικὸ Ὕμνο* (στὸν «ἤχο» τῆς *Καρμανιόλας*), καθὼς καὶ τὸν δικὸ του *Ὕμνον ἐγκωμιαστικὸν παρ' ὅλης τῆς Γραικίας* πρὸς τὸν ἀρχιστράτηγον Μποναπάρτε (ἐπίσης στὸν «ἤχο» τῆς *Καρμανιόλας*), ἀλλὰ ὅχι καὶ τὴν *Ἑλληνικὴ Μασσαλιώτιδα*, ἀποτελεῖ, ἴσως, ἄλλη μιὰ ἐνδειξὴ τῆς ἀπήχησης καὶ τῆς ἀποδοχῆς τῆς τελευταίας στὰ Ἐπτάνησα.³⁴ Μάλιστα, ἡ ἀπόδοση τῆς *Ἑλληνικῆς Μασσαλιώτιδος* στὴν Κέρκυρα προσφέρει, ἐπιπλέον, καὶ μιὰ πειστικὴ ἐκδοχὴ γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἐγίνε αὐτὴ γνωστὴ στὸν Ἀντώνιο Μαρτελάο τὸ 1797.

Σὲ κάθε περίπτωση, ὅμως, καθίσταται σαφές ὅτι ἡ χρῆση τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας σὲ συνδυασμὸ μὲ ἐμβληματικὲς πλέον καὶ δημοφιλεῖς μελωδίες τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης διεκδικοῦσαν στὴν πράξη μιὰ κεντρικὴ θέση στὸ νέο πολιτικὸ, ἰδεολογικὸ καὶ πολιτισμικὸ τοπίο τῶν Ἐπτανήσων. Σαφέστερη εἰκόνα τῶν συνθηκῶν μέσα στίς ὁποῖες ἔδρασαν ὁ Μαρτελάος, ὁ Δανιελᾶκης καὶ ἄλλοι Ἐπτανήσιοι στιχουργοὶ σκιαγραφεῖ μιὰ δῖγλωσση (ἰταλικὰ καὶ γαλλικὰ) ἐντυπὴ ἀνακοίνωση ποὺ κυκλοφόρησε στὴν Κέρκυρα στίς 29 Prairial VI (17/6/1798), δηλαδή μιὰ ἐβδομάδα πρὶν ἀπὸ τὸν μαρτυρικὸ θάνατο τοῦ Πήγα. Ἀφοροῦσε τὴν Ἐορτὴ τῆς Γεωργίας ποὺ θὰ πραγματοποιοῦνταν ἑνδεκα μέρες ἀργότερα, στίς 10 Messidor VI (28/6/1798), ἡ ὁποία ἐπιπλέον συνέπιπτε μὲ τὴν πρώτη ἐπέτειο τῆς ἄφιξης τῶν Γάλλων στὸ νησί. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀνακοίνωση ἡ ἐκδήλωση θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει ιδιαίτερη λαμπρότητα καὶ ζητοῦνταν ἀπὸ τοὺς πολίτες νὰ καταθέσουν σὲ εἰδικὴ ἐπιτροπὴ ἀξιολόγησης ποιήματα σὲ διαλογικὴ

34. Ἡ *Ἑλληνικὴ Μασσαλιώτιδα*, μαζί μὲ ἄλλα παρόμοια ἔργα, ἠχογραφήθηκε τὸ 1998 ἀπὸ τὴ Χορωδία τῆς Ἐμπορικῆς Τράπεζας στὴ δισκογραφικὴ ἐκδοσὴ τῆς Ἐμπορικῆς Τράπεζας *Πήγας Φεραῖος-Διονύσιος Σολωμός*, καθὼς καὶ στὸ δίσκο *Ἡ Ἑλλάδα τοῦ Πήγα* (FM Records, 1998). Τὴ μουσικολογικὴ ἐπιμέλεια ἀμφότερων τῶν δισκογραφικῶν ἐκδόσεων εἶχε ὁ Γιώργος Κωνσταντῆς.

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 Patriotiche*).³⁵ Τὴν ἀρμόδια ἐπιτροπὴ ἀποτελοῦσαν οἱ πολῖτες Ἀντώνιος Μαρούλης, Πέτρος Ἀντώνιος Βονδιώλης, Ἀρλιώτης,³⁶ Ἰωάννης Μάρμορας, Στυλιανὸς Βλασσόπουλος καὶ Νικόλαος Λοβέρδος, ὅλοι φιλελεύθερων φρονημάτων, μέλη τῆς Πατριωτικῆς Ἐταιρείας τῆς Κέρκυρας οἱ περισσότεροι,³⁷ 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 πρακτικὲς. 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 καὶ, 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, Ἔντυπες ἀνακοινώσεις, φάκ. 32. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ ὁ Ἀντώνιος Μαρτελάος εἶχε ἐπίσης δημιουργήσει ἕναν ὕμνον 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 κατὰλυση 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 σχετικὰ 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 τεκμήριον δὲν ξεκαθαρίζεται ἀν πρόκειται γιὰ τὸν Νικόλαο Ἀρλιώτη ἢ τὸ γιὸν του, Δημήτριον. Ὁ Νικόλαος, ἀν καὶ ἔλαβε δημόσιο ἀξίωμα στὸ νέο καθεστῶς, φαίνεται ὅτι ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριον τοῦ 1797 ἰδιώτευε (Μάνεσης, «Περὶ Νικολάου Ἀρλιώτη [...]', ὅ.π., 102-104). Τὸ πιθανότερον εἶναι στὴν ἐπιτροπὴ νὰ συμμετεῖχε ὁ γεννημένος τὸ 1777 Δημήτριος, ὁ ὁποῖος στὶς ἀρχὲς Σεπτεμβρίου τοῦ 1798 θὰ ἔφειγε 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.³⁸ 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».³⁹

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' έξοχην 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 Εύρώπη 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 έπωδ του Ύμνου έγκωμιαστικού (στον «ήχο» της Καρμανιόλας) του Περραιβού, στην οποία το νεοελληνικό κείμενο διακρίνεται από τη φωνητική απόδοση με ελληνικούς χαρακτηρισμούς των ξενόγλωσσων στίχων («Εβίβα Μποναπάρτε / έ λε σόν ντου κανόν» [Eviva Bonaparte / e le son du canon]). Ο κοινός μουσικός τόπος που δημιούργησε τη στιχουργική αυτή «ιδιαιτερότητα» είναι προφανής.

Ἡ ὑπόθεση ἐνισχύεται ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὸ γεγονός 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, γεγονός πού στα 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 διαδοῦν 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».⁴⁰ Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι οἱ συμμετέχοντες στὶς ἐπαναστατικὲς ἑορτές, πιθανότατα βασιζόμενοι στὴ μελωδικὴ ἐκφορὰ τῶν στίχων ἀπὸ κάποιον (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 Vendemair 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.⁴¹

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 ἐργυρητῆς 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 στὴς 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.⁴² Ἄν ὅμως κάτι τέτοιο θὰ μπορούσε νὰ γίνει δεκτὸ γιὰ τὴν περίπτωση 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 στὴς 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 στὴς 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 ἔθνικὰ αἰσθήματα, ἀλλὰ καὶ νὰ κινητοποιήσει κοινωνικὲς δυνάμεις ποὺ μέχρι τότε ἔμεναν ἀνενεργές ἐξαιτίας τῶν συνθηκῶν καὶ τῆς ἀπουσίας κοινωνικῆς συνειδητοποίησής τους. Μέσα στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἡ χρῆση τῆς ποίησης καὶ τῆς μουσικῆς ἔπαιξε κεντρικὸ ρόλο στὴν προαγωγή τῶν νέων ἰδεῶν καὶ τὴν ἔκφραση τῶν κοινωνικῶν καὶ κυρίως τῶν ἔθνικῶν προσδοκιῶν.

Ἡ προβολὴ τῆς ἔθνικῆς γλώσσας, στὴν προκειμένη περίπτωσι τῆς ὁμιλουμένης, ἦταν ἀσφαλῶς ἓνα ἀπὸ τὰ κεντρικὰ ζητήματα τοῦ Διαφωτισμοῦ. Κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα ἡ ρομαντικὴ ἰδεολογία ὅχι μόνον συνέχισε νὰ θεωρεῖ τὴ «γλώσσα τοῦ λαοῦ» ὡς ἓνα ἀναπόσπαστο κομμάτι τῆς αὐτογνωσίας ἐνὸς ἔθνους, ἀλλὰ καὶ κάτι παραπάνω ἀπὸ ἐπαρκὴ ἔνδειξη ἔθνισμοῦ. Ἡ γλώσσα ἀντιπροσώπευε τότε ὅσο τίποτε ἄλλο τὴ διαχρονικότητα καὶ τὸ ἐνοποιοῦ στοιχεῖο ἐνὸς ἔθνους. Ὁ Διονύσιος Σολωμὸς ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὰ στιχοῦργήματα τοῦ Ἀντώνιου Μαρτελαίου καὶ βασίστηκε σὲ μὲγάλο βαθμὸ στὸ ἔργο καὶ τὰ ἐπιτεύγματα τῶν λεγόμενων «προσολωμικῶν» ποιητῶν τῆς Ἑπτανήσου τοῦ 18ου αἰῶνα. Ὁ «Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν, τὸ δημιουργήμα ἐκεῖνο τοῦ Ζακύνθιου ποιητῆ ποὺ τὸν ταυτοποιεῖ πλέον σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὴν κοινὴ ἀντίληψη, γραμμένο σὲ δημοτικὴ καὶ σὲ ὕφος κατανοητὸ ἀπὸ ὅλους, ἀλλὰ ταυτόχρονα γεμάτο ἀπὸ ὑψηλὰ νοήματα, ἔχει σαφεῖς στιχοῦργικὲς καὶ θεματολογικὲς ἀναφορὲς στὸ ἐπαναστατικὸ πνεῦμα τοῦ 19ου αἰῶνα, τὸ ὁποῖο ἦταν ἄμεσο ἐπακόλουθο τῶν ἐξελίξεων τοῦ 18ου αἰῶνα.

Ἡ μουσικὴ ἀνταποκρίθηκε ἐπίσης στὰ κοινωνικὰ καὶ ἔθνικὰ αἰτήματα τῆς μεταναπολεόντειας ἐποχῆς μὲ τρόπο ἀντίστοιχο. Μιὰ πλειάδα Ἑπτανησίων μουσουργῶν βασίστηκε δημιουργικὰ στὶς μνῆμες τῶν λαϊκότερων ἐπαναστατικῶν μελωδιῶν, ὅπως αὐτὲς διατηρήθηκαν ἢ δημιουργικὰ συναιρέθηκαν στὴν ἀστειολαϊκὴ ἑπτανησιακὴ φωνητικὴ πρακτικὴ. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ —καὶ ἔχοντας ὡς βάση τὰ στιχοῦργήματα σημαντικότερων Ἑπτανησίων ποιητῶν— δημιουργήθηκε ἀπὸ γηγενεῖς μουσουργοὺς ἓνα μουσικὸ ρεπερτόριο προορισμένο κατὰ κύριο λόγο γιὰ τὸ λαό, τὸ ὁποῖο μὲ ἔντεχνο τρόπο ἐκλαΐκευε τίς ἰδέες τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ τῆς ὁλοένα ἔθνικα ἀφυπνιζόμενης Εὐρώπης, ἐνῶ κρατοῦσε σὲ ἄμεση ἐπαφὴ τοὺς φιλελεύθερους Ἑπτανήσιους μὲ τὴν πανευρωπαϊκὴ πολιτισμικὴ δυναμικὴ ποὺ θὰ ὀδηγοῦσε τὸ 1830 καὶ τὸ 1848 στὴν ἐνεργὴ ἔκφραση τῶν νέων κοινωνικοπολιτικῶν συσχετισμῶν.

Ὑπὸ τὸ πρίσμα αὐτό, δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητὴ ἡ ἀρχικὴ μελοποίησι ἀπὸ τὸν Νικίλαο Χαλικοπούλο 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 μεταξύ άλλων όδηγησε και στην ολοένα εντονότερη και ενεργητικότερη χρήση τους στην όπερα.⁴³ 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 βρουν διέξοδο κατά την περίοδο της βρετανικής παρουσίας στα Ίονια σε εκδηλώσεις μαζικού χαρακτήρα. Άλλωστε, μια τέτοια προοπτική θα ήταν μάλλον μη αποδεκτή τόσο για τον κόμη Διονύσιο Σολωμό όσο και για τον αριστοκράτη Μάντζαρο, ο οποίος ακόμα το 1829 υπηρετούσε ως γραμματέας της Εισαγγελίας του Ίονίου Κράτους, ενώ λίγα χρόνια αργότερα θα διοριζόταν ιδιαίτερος γραμματέας του Προέδρου της Ίονιου Γερουσίας.⁴⁴ Το *pianoforte*, όμως, ήταν ένα όργανο το οποίο, τουλάχιστον από τις αρχές του 19ου αιώνα, είχε κάνει την εμφάνισή του στα αστικά σπίτια της Κέρκυρας⁴⁵ και το οποίο έμελλε πανευρωπαϊκά να χαρακτηρίσει σε μεγάλο βαθμό τα μουσικά επιτεύγματα όλου του αιώνα. Αποτελούσε, λοιπόν, έμβλημα της μουσικής μιᾶς επτανησιακής αστικής τάξης ή όποια ολοένα αναζητούσε μέσα από τη χρήση της νεοελληνικής γλώσσας τη δυναμική έκφραση της εθνικής της συνείδησης, όχι όμως αναγκαστικά και τη ρήξη με τη βρετανική διοίκηση.

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

44. Κώστας Καρδάμης, *Ὁ προσολωμικός Νικόλαος Χαλκιάπουλος Μάντζαρος καὶ τὸ ἔργο του, ἀδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Κέρκυρα, Ίνιο 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 Ὕμνου⁴⁶ δίνει, ἴσως, 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 διάρθρωση τῆς μελοποίησης σὲ εἴκοσι τέσσερα (κατ' ἄλλους εἴκοσι πέντε) μέρη,⁴⁷ 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 μνημειοτῶν 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 Ἐλευθερίαν πραγματεύεται ἡ ὑπὸ ὁλοκλήρωση διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ συναδέλφου Κώστα Ζερβόπουλου. Ἡ στροφὴ τοῦ Μάντζαρου πρὸς τὴν ἀντίστιξη καὶ τὴ φύγαν γιὰ τὴν ἔκφραση τοῦ ρομαντικοῦ Ὑψηλοῦ ἀποτελεῖ τὴν αἰσθητικὴ βάση τῆς ὥριμης περιόδου τοῦ συνθέτη καὶ ἔχει ὀδηγήσει πλέον 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 Ἐλευθερίαν 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 εἰσαγωγὴ καθιερώθηκαν στὶς 28/6/1865 ὡς ὁ ἐλληνικὸς Ἐθνικὸς 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 μνημεις τῶν ἐπαναστατικῶν θουρίων καὶ ἡ ἐμπειρία τῶν ἑορτῶν τῆς περιόδου 1797-1799 φαίνεται, ὅμως, ὅτι ἐπέζησαν μέσα στὰ ὀπερατικὰ χορωδιακὰ (μὲ τὰ ὁποῖα 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.⁴⁸ 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 ὁποῖος, 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 αὐτῇ, 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.⁴⁹ 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 προδῶσιν 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.⁵⁰

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 πρόσληψη 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 κὰν 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 πρῶμην μελοποίησίν 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 βασιλισσας 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 Ἐπανάστασης, 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).⁵¹ 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 μελοποιοῦνται. Ἀπὸ τὰ δεκαοκτὼ (καὶ ὄχι δεκαῆξι, ὅπως ἀναφέρει ὁ τίτλος)⁵² σύντομα φωνητικὰ ἔργα τῆς συλλογῆς, σὲ τρία μόνο ἔχει καταστειῖ δυνατόν νὰ ταυτοποιηθοῦν οἱ στιχορρογοὶ τους: δυὸ ἀνήκουν στὸν Διονύσιο 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 βρίσκει στὰ 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.⁵³

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 συσταχώθηκαν 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 βρίσκει 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 Ἑπτανήσιο 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 Ἑπτανήσων. Ἐζησε, ὅμως, σὲ μιὰ περίοδο κατὰ τὴν ὁποία τὰ φιλελεύθερα μηνύματα εἶχαν ἀρχίσει πλέον νὰ ἐκφράζονται ἀνοικτὰ στὰ ὑπὸ βρετανικὴ διοίκηση Ἑπτάνησα. 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 σειρὰ 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 τοῦ καιροῦ του, ἀλλὰ καὶ σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὴν τοπικὴ λαϊκὸτροπὴ φωνητικὴ πρακτικὴ. Ἐξίσου χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ὁ Τζανῆς Μεταξᾶς μελοποίησε τὸν *Θούριο* τοῦ Ρήγα («Ὡς πότε παλικάρια», δημιουργώντας ἄλλη μιὰ παραλληλία καὶ ἐνισχύοντας τὰ στοιχεῖα ἐκείνα ποὺ συνέδεαν τὰ αἰτήματα τοῦ ἐπτανησιακοῦ φιλελευθερισμοῦ μὲ τὶς κοινωνικὲς καὶ ἐθνικὲς προσδοκίες τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰώνα, ἀκόμα καὶ ἂν οἱ προσεγγίσεις τοῦ Θεσσαλοῦ πατριώτη ἐξέφραζαν μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς τάσεις τοῦ ἐπτανησιακοῦ φιλελευθερισμοῦ. Ἡ ἀνοικτὴ πολιτικὴ τοποθέτηση τοῦ Τζανῆ Μεταξᾶ στὸ χῶρο τῶν Ριζοσπαστῶν, ὅχι μόνον μὲ ἔργα ἀλλὰ καὶ μὲ πράξεις, τὸν κατατάσσει ἀνάμεσα στὸς πρώτους Ἑλλήνες συνθέτες ποὺ ὑπηρετήσαν αὐτὸ ποὺ ἀργότερα ὀνομάστηκε «στρατευμένη τέχνη».

Ἡ δυναμικὴ καὶ ἡ κοινωνικὴ διεισδυτικότητά, ὅμως, τῶν ἀκουσμάτων τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης δὲν παρέμεινε βεβαίως μόνον στὸ χῶρο τῶν Ἐπτανήσων. Στὸ Παρίσι οἱ γαλλόφωνες πατριωτικὲς συνθέσεις τοῦ Κωνσταντίνου Ἀγαθόφρονα Νικολόπουλου,⁵⁴ ὁ ὁποῖος ἔζησε ἐκεῖ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1806 καὶ 1841, ἀσφαλῶς μποροῦν νὰ συμπεριληφθοῦν στὸν εὐρύτερο πολιτισμικὸ ἀντίκτυπο τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης μέσα στὸ κλίμα ποὺ διαμόρφωσε ἡ ἔκρηξη τοῦ ἐλληνικοῦ Ἀγώνα. Ὁμοίως, καὶ στὸ χῶρο τῆς κυρίως Ἑλλάδας, καὶ ἄλλες περιοχὲς πλὴν τῶν Ἐπτανήσων ἦρθαν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὰ φιλελεύθερα μηνύματα τῆς Ἐπανάστασης μέσω τῆς ἀπόδοσης ἐλληνόγλωσσων ἐπαναστατικῶν ποιημάτων προσαρμοσμένων στὸ ρυθμὸ καὶ τὴ μελωδίᾳ γαλλικῶν ἐπαναστατικῶν ἀσμάτων. Οἱ ἐμπορικὲς σχέσεις μὲ τὴν Εὐρώπη, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ Ἐπτάνησα, ἡ δημοτικότητα τῶν ἔργων τοῦ Ρήγα, ἡ διάδοση τῶν ἐπαναστατικῶν μελωδιῶν ἀπὸ στόμα σὲ στόμα καί, κυρίως, τὸ γεγονὸς ὅτι μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ διερμηνεύονταν τὰ αἰτήματα ἐνὸς ὁλοένα ἀφυπνιζόμενου ἐθνικοῦ γένους ἦταν μερικοὶ ἀπὸ

54. Ἡ ἐξέταση τῶν μουσικῶν δραστηριοτήτων τοῦ Κωνσταντίνου Νικολόπουλου ὑπερβαίνει, βεβαίως, τὴ θεματικὴ τοῦ παρόντος ἄρθρου. Ἀλλωστε, ὁ Νικολόπουλος μὲ τὰ ἔργα του προσπαθοῦσε μέσα ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ φιλελληνισμοῦ νὰ εὐαισθητοποιήσει τοὺς Εὐρωπαίους γιὰ τὴν ἐνίσχυση τοῦ ἐλληνικοῦ Ἀγώνα καὶ ὅχι νὰ κινητοποιήσει τοὺς ἀγωνιζόμενους συμπατριῶτες του. Γιὰ τὴ σχέση τοῦ Κωνσταντίνου Νικολόπουλου μὲ τὴ μουσικὴ, βλ. Γιώργος Κωνσταντῆς, «Διακόσια χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Κωνσταντίνου Ἀγαθόφρονα Νικολόπουλου (1786-1841)», *Μουσικολογία* 5-6 (Μάιος-Ἰούνιος 1987), 63-68 καὶ Ὁ ἴδιος, «Ἡ περίπτωση τοῦ Κωνσταντίνου Νικολόπουλου», ἀνακοίνωση στὴν ἡμερίδα *Ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ καὶ ἡ Γαλλία* (Ἀθήνα, Γαλλικὸ Ἰνστιτούτο, 24/2/2007), ὑπὸ 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.⁵⁵ Αυτή η πρακτική είχε, άλλωστε, παρελθόν στον ήπειρωτικό χώρο, όπως στα Ίωάννινα του Άλχη Πασά, όπου ακούστηκε η μελωδία της *Καρμανιόλας*,⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸ 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 έθνεργετικά 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 "Ύμνος «στὸν ἦχο τῆς Μασσαλιώτιδος» τοῦ Ρήγα και τὰ παρόμοια έργα των Έπτανησίων δεν αποτελοῦν απλώς τὰ πρωιμότερα δείγματα μιᾶς σειρᾶς έλληνόγλωσσων θουρίων που είτε βασίστηκαν σε γαλλικά πρότυπα είτε ειδολογικά ὀφείλαν πολλά σε τέτοιου είδους έργα: συνιστοῦν επίσης τὰ πρωιμότερα έργα τοῦ ελληνικοῦ χορωδιακοῦ ρεπερτορίου, ενός μουσικοῦ είδους με ἄμεσες λαϊκές ἀναφορές που παρακολουθοῦσε από κοντά ὅλες τις ιστορικές εξελίξεις τοῦ νεότερου έλληνισμοῦ και μουσικά βρισκόταν σε ἀπόλυτη ἀντιστοιχία με ἀνάλογα ευρωπαϊκά είδη. Με αὐτὰ κατὰ νοῦ, εἶναι ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον ὅτι ἡ πρώτη έντεχνη μαζική μουσική έκφραση τοῦ ἀναγεννώμενου ελληνισμοῦ στα τέλη τοῦ 18ου αἰώνα και στις ἀρχές τοῦ 19ου προέρχεται από τὴ συλλογική έκφραση τοῦ έθνισμοῦ του μέσα από τὴ χορωδιακή πρακτική και τις ἄμεσες και ἔμμεσες ὀφειλές τῆς τελευταίας στή Γαλλική Έπανάσταση και τὸ Διαφωτισμό.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

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