

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 περιοχὲς, μίᾳ ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἦταν καὶ τὸ Ἴόνιο Ἀρχιπέλαγος.

Τὰ νέα δεδομένα ποὺ ἔφεραν οἱ Γάλλοι στὰ Ἑπτάνησα 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 τὶς ἐθνικοπολιτικὲς διεκδικήσεις τοῦ 19ου αἰώνα. Ἡ πρώτη κατηγορία εἶχε μίᾳ τουλάχιστον ἐμφανῆ αἰτία: ἡ γαλλικὴ παρουσία, ὅπως καὶ ὁποιοδήποτε ἄλλο ξένο καθεστῶς, θὰ ὄφειλε νὰ βρεῖ ἐντόπια ἐρείσματα γιὰ νὰ ἐδραιωθεῖ σὲ μίᾳ 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 ἐπαιζαν στὰ Ἑπτάνησα, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες ὑπὸ γαλλικὸ ἔλεγχον εὐρωπαϊκὲς περιοχὲς, κεντρικὸ ρόλο. Οἱ ἐκδηλώσεις αὐτές, μὲ κορυφαία τὴν ἐπέτειον τῆς Ἀνακήρυξης τῆς Δημοκρατίας (1 Vendemiaire I-22/9/1792), εἶχαν ἄκρως προπαγανδιστικὸ χαρακτήρα, 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 ομάδες. 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, «μὲ τραγούδια, ἐμβατήρια καὶ παιάνες καλλιιεργεῖται

κι όγκώνεται ό ξεσηκωμός τών μαζών».¹ Εϊδικά για την Κέρκυρα τού 1797 οί έπαναστατικές έορταστικές έκδηλώσεις άπευθύνονταν σέ σαφώς περισσότερους θεατές-άκροατές άπό εκείνους τού θεάτρου San Giacomo, ή είσοδος στό όποίο έπαψε άσφαλώς νά άποτελεί άποκλειστικό προνόμιο τής άριστοκρατίας, αλλά, παρότι συνέχιζε με άμείωτους ρυθμούς τις δραστηριότητές του και κατά την περίοδο τών Δημοκρατικών Γάλλων,² έξυπηρετούσε μικρό άριθμό θεατών λόγω τής περιορισμένης χωρητικότητάς του.

Οί ύπαίθριες έπαναστατικές έορτές τόσο στην ίδια τή Γαλλία όσο και στις περιοχές τής Εύρώπης όπου έπικράτησαν οί Δημοκρατικοί Γάλλοι, είχαν, άπό την άρχή τής Έπανάστασης, σαφώς ευρύτερο κοινωνικό χαρακτήρα, αλλά δέν στερούνταν αναφορών στην προηγούμενη τάξη πραγμάτων. Η παλαιοκαθεστωτική μεγαλοπρέπεια και οί πομπώδεις έκδηλώσεις είχαν θέση και στό νέο πολιτικό γίγνεσθαι, και άσφαλώς ή μουσική έπαιζε σημαντικότητα ρόλο. Έπιπλέον, σέ επίπεδο συμβολισμού, συχνά και ουσίας, οί έκδηλώσεις αυτές ήρθαν νά άντικαταστήσουν τις τελετές τής χριστιανικής Έκκλησίας με εκείνες τής «νέας θρησκείας» τής Έλευθερίας, τής Δημοκρατίας και τού Όρθου Λόγου. Στό συγκεκριμένο πλαίσιο οί ύμνοι και τά έπαναστατικά τραγούδια έξυπηρετούσαν θέματα ουσίας, αλλά και πρακτικές άνάγκες.³

Σέ κάθε περίπτωση, όταν τó 1797 οί Γάλλοι έφτασαν στην Κέρκυρα, ή περίοδος τών μεγάλων έπαναστατικών πανηγυρισμών πού κορυφώθηκε στα χρόνια του Ροβεσπιέρου είχε άρχίσει έμφανώς νά άτονεί. Ήδη άπό τó

1. Λέανδρος Βρανούσης, «Ό “Πατριωτικός Ύμνος” τού Ρήγα και ή “Έλληνική Καρμανιόλα”», *Είς μνήμην Κ. Αμάντου 1874-1960*, Αθήνα 1960, σ. 299-336, ιδιαίτερα σ. 302.

2. Έμμανουήλ Ροδοκανάκης, *Ό Βοναπάρτης και οί Ίόνιοι Νήσοι*, Κέρκυρα 1937, σ. 153, Στέφανος-Κωνσταντίνος Βούλγαρης (άπόδοση), *Γερεός Πέτρος-Πολύκαρπος Βούλγαρης: Χρονικό μιςς πολιορκίας (1798-1799)*, Αθήνα, Έκδοση Αναγνωστικής Έταιρίας Κερκύρας, 2001, σ. 31, 57, Πλάτων Μαυρομούστακος, «Τó ιταλικό μελόδραμα στό θέατρο Σάν Τζιάκομο τής Κέρκυρας», *Παράβασις* 1 (1995), 147-191, καθώς και πληθώρα άρχαιακού ύλικού πού βρίσκεται διασκορπισμένο σέ όλη την άρχαιακή σειρά τών Δημοκρατικών Γάλλων τών Άρχείων Νομού Κερκύρας (μερικά πρώτα συμπεράσματα βασισμένα στό συγκεκριμένο ύλικό στό Κώστας Καρδάμης, «Τó μουσικό θέατρο και οί έπαναστατικές έορτές στην Κέρκυρα τών Δημοκρατικών Γάλλων (1797-1799)», άνακοίνωση στην ήμερίδα *Ή έλληνική μουσική και ή Γαλλία*, Αθήνα, Γαλλικό Ίνστιτούτο Αθηνών, 24/2/2007 (ύπό δημοσίευση).

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 μεταξὺ ἄλλων τὴ γεωργία, τὸ γάμο ἢ τὴ νεότητα, εἶχαν χαρακτηρῶσα σαφῶς ἀλληγορικὸ καὶ ἠθικοπλαστικὸ.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, χαρακτηριστικὰ 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 ἐνεργῶς τραγουδώντας ἐπαναστατικὰ ἄσματα 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 συνθετικὴ ἐργασία τὸ 1792 *Μασσαλιώτιδα* ἦταν ἔργο τοῦ ἀπλοῦ στρατιωτικοῦ Joseph Rouget de Lisle, ἡ θρυλικὴ *Καρμανιόλα* ἦταν ἀνώνυμο δημιουργημὰ βασισιμένο σὲ ἕναν δημοφιλῆ χορὸ τῆς περιόδου καὶ τὸ *Ah, ça ira* εἶχε ἐπίσης λαϊκὴ χορευτικὴ καταγωγή. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ δεύτερη αὐτῆ 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 ἐκεῖνο 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 Ρήγα καὶ τὴν ἐποχὴ του, ἐνῶ ἡ ἀνακοίνωσή του στὸ συνέδριο *Ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση καὶ ὁ Νεώτερος Ἑλληνισμὸς* (Ἀθήνα, 14-17/10/1987) ἀφοροῦσε

Ἐπιδιώκοντας, λοιπόν, τὴν προβολὴ ἑνὸς διττοῦ πολιτικοῦ καὶ ἠθικοῦ χαρακτήρα —στὸ βαθμὸ πού οἱ δυὸ ἔννοιες μποροῦσαν νὰ εἶναι διακριτές στὰ χρόνια τῆς Ἐπανάστασης— οἱ ἐπαναστατικές 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 ἐπαναστατικές πανηγυρικές ἐκδηλώσεις, ἐκείνη τοῦ Φυτέματος τοῦ Δένδρου τῆς Ἐλευθερίας, ἐνῶ ἀνάλογες τελετές πραγματοποιήθηκαν λίγο ἀργότερα καὶ στὰ ἄλλα νησιά.⁸ Ἡ συγκεκριμένη παλλαϊκὴ ἐκδήλωση, ἡ ὁποία λάμβανε χώρα σὲ κάθε νέα περιοχὴ πού περνοῦσε ὑπὸ γαλλικὸ ἔλεγχο, συμβόλιζε τὴν πολιτειακὴ ἀλλαγὴ καὶ τὴν ἐδραίωση τοῦ νέου καθεστώτος. Στὴν κερκυραϊκὴ ἐκδοχὴ του 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 μιὰ γεμάτη πολιτικούς συμβολισμούς παράσταση καὶ ἀφετέρου μὲ ἕνα εἶδος παλλαϊκῆς δεξίωσης 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», *Ἄντι* 652 (16/1/1998), 52-55), προτίμησαν νὰ ἀναφερθοῦν συνοπτικώτατα στὶς τόσο σημαντικὲς γαλλικὲς μουσικὲς ἀναφορὲς τοῦ Ρήγα.

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

8. Βλ., ἐνδεικτικὰ, Ἐρμάννος Λούντζης, *Τὰ Ἐπτάνησα ἐπὶ Γάλλων Δημοκρατικῶν*, Ἀβιγιάλ 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 πού σχετίζονταν μὲ τὸ φύτεμα τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας σημαντικὲς πληροφορίες προσφέρει ἀρχαιολογικὸ ὕλικό πού φυλάσσεται στὰ Ἀρχεῖα τοῦ Νομοῦ Κερκύρας (Α.Ν.Κ.), *Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ.* 2, 2/3, 4, 5 καὶ 3/24. Βλ. καὶ Ν. Β. Μάνεσης, «Περὶ Νικολάου Ἀρλιώτη καὶ τῶν χειρογράφων χρονικῶν αὐτοῦ», *Κερκυραϊκὰ Χρονικά* 8 (1960), 69-141, ἰδιαιτέρως 102. Λεπτομερὲς περιγραφή 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, ἡ ἐπιλογή ἐνός συνόλου πνευστῶν — τὸ ὁποῖο στίς ἀρχαϊκὲς πηγὲς ἀναφέρεται ὡς «stromenti marziali», «bellici stromenti», «musica guerriera», «fanfara» ἢ ἀπλῶς «musica» — γιὰ τὴ διεκπεραίωση τῶν μουσικῶν μερῶν στίς ὑπαίθριες ἐπαναστατικὲς ἐορτὲς ἦταν ἐπιβεβλημένη γιὰ πολλοὺς λόγους. Λόγω τοῦ ἡχητικοῦ ὄγκου τους, τὰ σύνολα πνευστῶν ἦταν ἰδανικὰ γιὰ ἀνοικτοὺς χώρους, ἐνῶ ὡς στρατιωτικὸ μουσικὸ σύνολο ἦταν εὐκόλο νὰ βρεθεῖ τοπικὰ ἢ μποροῦσε νὰ δημιουργηθεῖ ἢ νὰ συμπληρωθεῖ *ad hoc* ἀπὸ ἐντόπιους μουσικοὺς.¹¹ Ἡ χρῆση καὶ ἡ σημασία τέτοιων συνόλων γιὰ τὲς ἐπαναστατικὲς ἐορτὲς, ἄλλωστε, εἶχε ἐπιβεβαιωθεῖ ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς Ἐπανάστασης καὶ εἶχε ἐπισημοποιηθεῖ τὸ 1795 μὲ τὴν ἰδρυση τοῦ περιφημοῦ σήμερα Conservatoire τοῦ Παρισιοῦ, τὸ ὁποῖο εἶχε ὡς ἀρχικὸ σκοπὸ τὴν ἐκπαίδευση μουσικῶν μὲντας καὶ χορωδῶν γιὰ τὴν ἐπένδυση τῶν ἐορτῶν.¹²

Στὴν περίπτωσή τῆς Ἐορτῆς τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας, ἀλλὰ καὶ ὄλων τῶν τακτικῶν ἢ ἐκτάκτων ἐορτῶν ποὺ διοργανώθηκαν στὰ Ἴονια νησιά κατὰ τὴ συγκεκριμένη περίοδο καὶ στίς ὁποῖες μαρτυρεῖται ἡ παρουσία μὲντας,¹³ τὸ ἀκριβὲς μέγεθος τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ συνόλου παραμένει ἄγνωστο. Ἀσφαλῶς, ὅμως, θὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ ἀπίθανο νὰ ἔφτανε τὰ τεράστια μεγέθη τῶν παρισινῶν πολυμελῶν σωμάτων. Ἀντίθετα θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται πιὸ κοντὰ στὴν πραγματικότητα ἡ ὑπόθεση ὅτι τὸ σύνολο

10. Χιώτης, *Ἱστορικὰ ἀπομνημονεύματα*, ὅ.π.

11. Τέτοια εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ κλαρινετίστα τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου Gerolamo Battagel (βλ. Α.Ν.Κ., *Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ.* 11, Βιβλίον ἀλληλογραφίας), ποὺ ἀσφαλῶς εἶναι γόνος τῆς οἰκογενείας Battagel, ἡ ὁποία εἶχε σημαντικὴ μουσικὴ δράση ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Κερκύρας κατὰ τὸν 18ο καὶ 19ο αἰῶνα. Ἐπίσης, ὑπόλοιγισμὴ δύναμη ἀποτελοῦσαν καὶ οἱ μουσικοὶ τῶν βενετικῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν σωμάτων (βλ. παρακάτω).

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

13. Πηγὲς στὴν ἀρχαϊκὴ σειρὰ τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων τῶν Α.Ν.Κ. (π.χ. *Δημοκρατικοὶ Γάλλοι φάκ.* 2, 6/54, 7/34, 47), καθὼς καὶ μαρτυρίες ἐποχῆς, ὅπως αὐτὲς τοῦ Ἀρλιώτη (Μάνσης, «Περὶ Νικολάου Ἀρλιώτη [...]», ὅ.π., 104) ἢ τοῦ ἱερέα Πολύκαρπου Βούλγαρη (Στέφανος-Κωνσταντῖνος Βούλγαρης (ἀπόδοση), *Ἱερεὺς Πέτρος-Πολύκαρπος Βούλγαρης [...]*, ὅ.π.), δημιουργοῦν τὴ βεβαιότητα ὅτι ἡ συμμετοχὴ τουλάχιστον ἐνός στρατιωτικοῦ μουσικοῦ σώματος στίς ἐορτὲς αὐτὲς καθ' ὅλη τὴν περίοδο τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων ἦταν κομβικὴ γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῶν ἐκδηλώσεων. Βλ. καὶ Λούντζης, *Τὰ Ἐπτάνησα ἐπὶ Γάλλων Δημοκρατικῶν*, ὅ.π., σ. 57-61, Ζώης, *Ἱστορία τῆς Ζακύνθου*, ὅ.π., σ. 190-192.

αυτό ήταν ολιγάριθμο. 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 ὄμποε, φλάουτα, τρομπόνα, κρουστὰ καὶ ἄλλα ὄργανα, ἂν οἱ συνθῆκες τὸ ἐπέτρεπαν. Στὶς μεγάλες ἐορτὲς ὁ παραπάνω ἀριθμὸς πολλαπλασιαζόταν γιὰ εὐνόητους λόγους. Ἄλλωστε, 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 σημερινὴ 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 περίπτωσι τῶν ἀστικῶν κέντρων τῶν Ἐπτανήσων τὰ ἀκούσματα τῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν σωμάτων ἦταν οὕτως ἢ ἄλλως οἰκειὰ καὶ συνδεδεμένα μὲ τὴ σοβαρότητα τῶν δημοσίων τελετῶν. Οἱ βενετικὲς φρουρὲς καὶ ὀρισμένοι κρατικὸι ἀξιωματοῦχοι εἶχαν ἀπὸ παλιὰ στὴν ὑπερρεσία τους 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*, ἔ.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 τελετές στὴν Κέρκυρα [...]*, ἔ.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*, ἔ.π., σ. 35-36.

17. Γιὰ μία ἐπιγραμματικὴ θεώρησι τῆς θέσεως 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 πραγματικότητά 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 μὴήθηκε 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 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 στιχογραφήματα μὲ ἀπλό, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἔντονο ὕφος, ἦταν γνωστὰ στὰ Ἴονια νησιά πρὶν ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ἀλλαγὴ τοῦ 1797 καὶ οἱ μελωδίες τους ἐνθουσίαζαν τοὺς μορφωμένους, ἀλλὰ καὶ τὶς μὴ προνομιούχες τάξεις.¹⁸ Ἐμποροὶ, ναυτικοί, φιλελεύθεροὶ Ἕλληνες καὶ Ἴταλοί, 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 ὀδήγησαν τὸν Περραιβὸ στὴν Κέρκυρα, βλ. Χριστόφορος Περραιβός, *Ἀπομνημονεύματα πολέμι-*

ριο και 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 δημοσιότητας 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 τὸν, 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 περιφημὴ *Ἑλληνικὴ Μασσαλιώτιδα* ποῦ ἀποδίδεται στὸν Ρήγα, τὸ κείμενο τῆς ὁποίας θὰ εἶχε γίνεαι γνωστὸ στὴ Ζάκυνθο ἀσφαλῶς πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 1797. Στὴν ἴδια περίοδο πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν καὶ τρία ἀνώνυμα καὶ σὲ ἀρχαιοπρεπῆ γλώσσα στιχουργήματα ἀφιερωμένα στὸν Βοναπάρτη καὶ τὴ Γαλλία ἀπὸ κατοίκους τῆς Πάργας.²³

κά, Ἀθήνα 1836, σ. 1, καὶ Ὁ ἴδιος, *Σύντομος Βιογραφία τοῦ αὐοιδίμου Ρήγα Φεραίου τοῦ Θεταλοῦ*, Ἀθήνα 1860.

20. Σπυρίδων Δὲ Βιάζης «Ἀνέκδοτος Μασσαλιωτικὸς Θούριος», *Ἐστία* ΙΗ', τχ. 453 (2/9/1884), 571-572. Πρόκειται γιὰ τὸν Ὕμνο εἰς τὴν περιφρημον Γαλλίαν, τὸν ἀρχιστράτηγον Βοναπάρτην καὶ τὸν στρατηγὸν Γεντιλλήν. Σχετικὰ καὶ τὰ ὅσα ἀναφέρει ὁ Δὲ Βιάζης στὰ *Ἀπαντα 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 ἱστοριοδίφη, βλ. Ντίνος Κονόμος, «Σπυρίδων Δε-Βιάζης (1849-1927): Ἀναγραφή τῶν ἔργων του», *Ὁ Ἐραμιστὴς* 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 Βελεστινλῆ*, Ἀθήνα, Βαγιονάκης, 1977, σ. 89.

22. Λέανδρος Ι. Βρανούσης, «Ἕνα περιζήτητο κερκυραϊκὸ χειρόγραφο: Ὁ κώδικας τῆς ἀλληλογραφίας τοῦ Περραιβοῦ», *Πρακτικὰ Τρίτου Πανιωνίου 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, τῆ μητρὶ Ἑλλάδι» καὶ «Ἡ Μήτηρ Ἑλλάς, τῆ Δεσποίνῃ

Ἡ τόσο προσφιλὴς στὸν Ρήγα, 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 καθεστῶτος ποὺ εὐαγγελιζόταν ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση. Ἡ συγκεκριμένη πρακτικὴ, βασιζόμενη στὰ μουσικὰ ἦθη τῶν Ἐπτανήσων, ἔπαιξε κομβικὸ ρόλο στὴν ἄμεση μουσικὴ συμμετοχὴ τοῦ λαοῦ στὶς ἐπαναστατικὲς ἐορτές, ἰδιαίτερα ἀν ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι καθὼς τὰ στιχουργήματα ἦταν γραμμένα στὴν ἑλληνικὴ δημοτικὴ γλῶσσα ἀποτελοῦσαν ἕνα πρόσφορο ὄχημα προβολῆς τῶν ἐπαναστατικῶν ιδεῶν σὲ πληθυσμιακὲς ὁμάδες ποὺ ἴσως νὰ μὴν κατανοοῦσαν καλὰ τὴν ἰταλικὴ (καὶ σίγουρα ἀγνωστοῦσαν ἀπλόγυτα τὴ γαλλικὴ), ἐνῶ ταυτόχρονα προέβαλλαν τὸν ἐθνισμὸ μέσω τῆς χρήσης τῆς ζωντανῆς γλώσσας.

Ὑπὸ αὐτὲς τὶς συνθῆκες δὲν προκαλεῖ ἐκπληξὴ ὅτι στὶς πηγές 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 ἕνα ἰταλόγλωσσο στιχουργήμα 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 Ρήγα».²⁷ Παρ' ὅλα αὐτὰ, 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 πλευρές.

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 [...]*, ὅ.π., σ. 585.

26. Βρανούσης, «Ὁ "Πατριωτικὸς Ὑμνος" τοῦ Ρήγα [...], ὅ.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 Ἀγγλοκρατία: 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

κατά τή διάρκεια τῆς Ἑορτῆς τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας στήν Κέρκυρα δὲν τραγουδήθηκε τὸ μονότονα προβαλλόμενο σὲ μετέπειτα περιόδους (καί στῆ σημερινή) «Ὡς πότε παλικάρια», ἀλλὰ τὸ τόσο διαδεδομένο στὸν ἑλληνικὸ 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 παράνομα στήν αὐστριακὴ πρωτεύουσα τὸ 1797. Ἀκόμα καὶ ἂν κάποια ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα ἀντίτυπα τοῦ Θουρίου ποὺ διέφυγαν τὴν κατάσχεση τοῦ ἔντυπου ὕλικου στήν 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*, στῆ μελωδία τοῦ ὁποίου ἦταν βασιμισμένος ὁ Θούριος τοῦ Ρήγα,³⁰ ἂν καὶ ἦταν τότε διαδεδομένο σὲ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ κυρίως ἡπειρωτικοῦ ἑλλαδικοῦ 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 αὔμνο τοῦ Ρήγα, ὁ ὁποῖος τραγουδήθηκε στὶς πρώτες αὐτὲς ἐπαναστατικὲς ἐπτανησιακὲς ἑορτές, βλ. Λούντζης, *Τὰ Ἐπτάνησα ἐπὶ Γάλλων Δημοκρατικῶν*, ὅ.π., σ. 57.

28. [Ν. Γ. Πολίτης], «Δημῶδης φιλολογία», *Ἐστία* τχ. 92 (2/10/1877), 626-631 ἰδιαίτερα 629-631. Γιὰ τὴν ξεχωριστὴ διάδοση τῆς *Ἑλληνικῆς Μασσαλιώτιδος*, βλ. καὶ Δασκαλάκης, *Τὰ ἐθνεγεργετικά 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 ἀντιπαραβολή, ὅμως, τῆς μετρικῆς τῶν στίχων τοῦ Θουρίου μὲ τὴ μελωδία καὶ τὴ μετρικὴ τῆς *Μασσαλιώτιδος* θὰ ἦταν ἰκανὴ νὰ ἀποδείξει ὅτι κατὰ τέτοιο δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχύει.

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

30. Σύμφωνα μὲ τὴν κερκυραϊκὴ ἔκδοση τοῦ Θουρίου ἀπὸ τὸν Χριστ. 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 (στών «ήχο» του *Μία προσταγή μεγάλη*), όπως τουλάχιστον αυτό τεκμαίρεται σήμερα,³² θα ήταν παντελώς άνοικιο 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 οικογένειες Πογιάγου και Battagel, καθώς και ο Άγκονετάνος Stefano Moretti συμμετείχαν ενεργά στη διαμόρφωση μιᾶς δυναμικής που θα έπιβεβαιωνόταν στις αρχές του 19ου αιώνα και θα οδηγούσε σύντομα στη δημιουργία της έντεχνης έπτανησιακής μουσικής ταυτότητας. Βλ. Μαυρομούστακος, «Τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα στὸ θέατρο Σάν 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. Επίσης, Α.Ν.Κ. Ρωσότουρος *φάκ.* 12, 16/1/1800. Πρόκειται για 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 Firlamónico [sic] Studio, tanto desiderabile in ogni Città*).

32. Δισκογραφικὴ καταγραφή ἑνὸς ἀριθμοῦ τοπικῶν παραλλαγῶν τοῦ Θουρίου, ἐμφανέστατα ἐπηρεασμένων ἀπὸ τὰ ἀκούσματα τοῦ ἡπειρωτικοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, στὸ *Ἡ Ἑλλάδα τοῦ Ρήγα* (FM Records, 1998). Ἀσφαλῶς, ἡ κοινωικὴ 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 ἀπὸ τέτοιο γιὰ τὸν ὑπὸ ὀθωμανικὸ ζυγὸ ἑλλαδικὸν ἄνθρωπον, τὸ ἀντίστοιχο πρέπει νὰ δεχτεῖ καὶ γιὰ τὰ νησιὰ τοῦ Ἰονίου, ὅπου κατὰ τὸν 18ο αἰῶνα ἡ ἀστικολαϊκὴ κουλτοῦρα εἶχε ἤδη ἀρχίσει νὰ ἀναπτύσσει τὴ δυναμικὴ της καὶ ἡ ὑπαιθρος εἶχε ἤδη διαμορφώσει τὸ μουσικὸ ὄφος της, 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 τῶν παραδοσιακῶν 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 γραμμῆν 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 τὸ θέλον νὰ ἐκτραγῶν σὲ στεναγμοὺς ἀνακούφισης. Αὐτὸ δηλώνουν καὶ τὰ δύο ἀμὲν ἀμὲν 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, επεισόδια 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 κεκρυαϊκής έορτης. Τέλος, η απόφαση του Περραιβοῦ να 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 άρχιστράτηγον Μποναπάρτε* (έπίσης στον «ήχο» της *Καρμανιόλας*), αλλά όχι και την *Έλληνική Μασσαλιώτιδα*, άποτελεί, ίσως, άλλη μια ένδειξη της άπήχησης και της άποδοχής της τελευταίας στα Έπτάνησα.³⁴ Μάλιστα, η άπόδοση 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 ό Μαρτελάος, ό 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 άργότερα, στις 10 Messidor VI (28/6/1798), η όποια επιπλέον συνέπιπτε με την πρώτη επέτειο της άφιξης των Γάλλων στο νησί. Σύμφωνα με την ανακοίνωση ή εκδήλωση θα έπρεπε να έχει ιδιαίτερη λαμπρότητα και ζητούνταν από τους πολίτες να καταθέσουν σε ειδική έπιτροπή άξιολόγησης 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 Φεραΐος-Διονύσιος Σολωμός, καθώς και στο δίσκο *Η Ελλάδα του Ρήγα* (FM Records, 1998). Τη μουσικολογική έπιμέλεια άμφοτέρων των δισκογραφικών εκδόσεων είχε ό Γιώργος Κωνσταντζός.

μορφή (*canti in dialogo*) με έναλλασσόμενους στίχους στα γαλλικά και στα έλληνικά που να σχετίζονται με τη γιορτή και να βασίζονται στη μετρική των διαδεδομένων πατριωτικών μελωδιών (*sotto il metro delle note Arie Patriottiche*).³⁵ Τήν άρμόδια έπιτροπή άποτελοῦσαν οί πολίτες Άντώνιος Μαρούλης, Πέτρος Άντώνιος Βονδιώλης, Άρλιώτης,³⁶ Ιωάννης Μάρμορας, Στυλιανός Βλασσόπουλος και Νικόλαος Λοβέρδος, όλοι φιλελεύθερων φρονημάτων, μέλη τής Πατριωτικής Έταιρείας τής Κέρκυρας οί περισσότεροι,³⁷ αλλά και σχετιζόμενοι, κυρίως έξαιτίας τής οίκογενειακής τους ιστορίας, με τό παλαιό καθεστώς.

Τά στοιχειά που προσφέρει ή παραπάνω ανακοίνωση είναι εύγλωττα και σέ απόλυτη άντιστοιχία με γενικευμένες σέ όλη τήν Εύρώπη ανάλογες πρακτικές. Η άναφορά στίς διαδεδομένες πατριωτικές μελωδίες άφορᾶ, βεβαίως, λαοφιλή γαλλικά έπαναστατικά τραγούδια, όπως τήν *Καρμανιόλα*, τή *Μασσαλιώτιδα* και τό *Ah, ça ira*, τά όποια έφτασαν στα Έπτάνησα μέσω των έμπόρων, των ναυτών, των γαλλικών προξενικών αρχών και, κυρίως, των γαλλικών στρατευμάτων, και σύντομα έγιναν κοινό κτήμα ως έμβληματικές μελωδίες που ξεπερνούσαν στην κοινή συνείδηση τήν άρ-

35. Α.Ν.Κ., *Δημοκρατικοί Γάλλοι φάκ.* 2, 6/47 και *Δημοκρατικοί Γάλλοι φάκ.* 11, "Εντυπες ανακοινώσεις, φάκ. 32. Άξίζει να σημειωθεί ότι και ό Άντώνιος Μαρτελάος είχε επίσης δημιουργήσει έναν "Ύμνο εις τήν Γεωργία σέ μίμηση του γαλλικού άσματος του Γάλλου προξένου τής Ζακύνθου Γκύς, πρωτοστάτη στη διάδοση των δημοκρατικών ιδεών πριν από τό 1797 και προσωρινού διοικητή του νησιού μετά τήν κατάλυση του άριστοκρατικού πολιτεύματος (βλ. Γλυκερία Πρωτοπαπᾶ-Μπουμπουλίδου, «Μαρτελάος, Άντώνιος», *Πάπυρος, Λαρούς, Μπριτάνικα*, τ. 40, Άθήνα 1996, σ. 396 και Ζώης, *Ιστορία τής Ζακύνθου*, β.π., σ. 190). Τά συγκεκριμένα τεκμήρια δίνουν και μία άπάντηση στίς δικαιολογημένες επιφυλάξεις του Άπ. Δασκαλάκη σχετικά με τή διάδοση των έπαναστατικών ύμνων σέ ευρύτερους κοινωνικούς χώρους (*Δασκαλάκης*, βλ. *Τά έθνεργετικά τραγούδια του Ρήγα* [...], β.π., σ. 63). "Ισως οί γεωγραφικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στην ήπειρωτική Ελλάδα να μην διευκόλυναν τήν ευρύτατη διάδοση των συγκεκριμένων μελωδιών, άν και ή έξαιρετική δημοφιλία τής *Μασσαλιώτιδος* μάλλον συνηγορεί υπέρ του άντιθέτου. Στα Έπτάνησα, όμως, οί μελωδίες αυτές φαίνεται ότι από νωρίς είχαν συναντήσει ευρύτερη κοινωνική άποδοχή.

36. Στο τεκμήριο δέν ξεκαθαρίζεται άν πρόκειται για τον Νικόλαο Άρλιώτη ή τό γιό του, Δημήτριο. Ο Νικόλαος, άν και έλαβε δημόσιο αξίωμα στο νέο καθεστώς, φαίνεται ότι από τον Σεπτέμβριο του 1797 ιδιώτευε (Μάνσης, «Περὶ Νικολάου Άρλιώτη [...]», β.π., 102-104). Τό πιθανότερο είναι στην έπιτροπή να συμμετείχε ό γεννημένος τό 1777 Δημήτριος, ό όποιος στίς αρχές Σεπτεμβρίου του 1798 θά έφευγε για τή Γαλλία (Μάνσης, β.π., 105) και θά εξελισσόταν σέ έναν σημαντικό νομικό των Έπτανήσων.

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 στιχορρήματα που θα υποβάλλονταν θα έπρεπε να είναι δίγλωσσα. Ο κοινός μουσικός τύπος γαλλόφωνων και έλληνόφωνων στα Έπτάνησα του 1797 δεν μπορούσε να είναι άλλος από τα τόσο διαδεδομένα γαλλικά επαναστατικά τραγούδια, επισήμανση που δεν αφήνει περαιτέρω αμφιβολίες για τη φύση των «πατριωτικών μελωδιών».³⁹

Η προέλευση των νέων στιχορρημάτων από το λαό (ή, πιο σωστά, από εκείνο το μέρος του λαού των Ιονίων που είχε τις γνώσεις, την παιδεία και τη δυνατότητα να στιχορρήσει) 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 έσορτή, αφού αυτοί ασφαλώς δεν θα άφοροῦσαν 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 στιχορρηγική 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) βέβαια 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 Ευρώπη την περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης, φαίνεται να μην έντοπίζει ο Άπ. Δασκαλάκης, βλ. *Τα έθνεγεργετικά τραγούδια του Ρήγα [...]*, ό.π., σ. 64, σε αντίθεση με τον Λέανδρο Βρανούση, ο οποίος από πολύ νωρίς είχε καταδείξει τη σημασία και τη σημασιολογία 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 έντοπίζει και ποιητικά τη σύγκλιση μεταξύ έλληνόφωνων και γαλλόφωνων στην έπωδὸ τοῦ «Ύμνου έγκωμιστικού (στὸν «ἤχο» τῆς Καρμανιόλας) τοῦ Περραιβοῦ, στὴν ὁποία τὸ νεοελληνικὸ κείμενο διακόπτεται ἀπὸ τῆς φωνητικῆς ἀπόδοσης με έλληνοικούς χαρακτηριστες τῶν ξενόγλωσσων στίχων «Εβίβα Μποναπάρτε / ἔ λὲ σὸν ντοῦ κανόν» [E viva Bonaparte / e le son du canon]. Ο κοινός μουσικός τύπος που δημιούργησε τη στιχορρηγική αυτή «ιδιαιτερότητα» είναι προφανής.

Ἡ ὑπόθεση ἐνισχύεται ἀκόμα περισσότερο ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ πρόσκληση ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ δημιουργία τῶν παραπάνω στιχουργημάτων γίνεται μόλις ἕνδεκα μέρες πρὶν ἀπὸ τὴν πραγματοποίηση τῆς ἐκδήλωσης. Ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωση κατὰ τὴν ὁποία τὰ ποιήματα αὐτὰ ἦταν 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 του 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 ἤδη 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 προφανῆ σκοπὸ νὰ διαδοθοῦν καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ στὸ λαὸ μέσω, βεβαίως, τῶν πολιτῶν πού γνώριζαν ἀνάγνωση. Εἶναι μάλιστα χαρακτηριστικὸ ὅτι μίᾳ 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 ἐνεργὰ 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 πού λημματογραφεῖ ὁ Legrand μὲ τίτλο *Chant civique pour l'Anniversaire de la République* (Émile Legrand, *Bibliographie Ionnienne*, Paris, Leroux, 1910, τ. Α', σ. 168-170, λήμμα 550). Ὅπως ὀρθὰ ἐπισημαίνει ὁ Legrand, τὸ συγκεκριμένο τεκμήριο εἶναι μίᾳ ἀπὸ τὶς πρωιμότερες ἐκδόσεις τοῦ τυπογραφείου τῆς Κέρκυρας. Τὴν ἐποχὴ τῆς βιβλιογράφησής 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 σχήμα όσο και από τα όργανα τής μπάντας.⁴¹

Ἡ τέλεση τῶν ἐπαναστατικῶν ἐορτῶν στὰ Ἐπτάνησα σταμάτησε μὲ τὴν ἀποχώρηση τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων τὸ 1799. Ἡ Ἰόνιος Πολιτεία, ἡ κρατική ὄντότητα ποὺ διαδέχθηκε τὸ γαλλικὸ καθεστῶς, ἦταν βεβαίως τὸ πρῶτο ἀνεξάρτητο νεοελληνικὸ πολιτειακὸ μῶρφωμα, ἀλλὰ ταυτόχρονα συνεπαγόταν, ὅπως ἦταν ἀναμενόμενο, καὶ τὴν παλινόρθωση τοῦ ἀριστοκρατικῶ 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. Ἄλλωστε, 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, ὡστόσο, δὲν ἔμεινε στὰ Ἐπτάνησα 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 συνθήσεις τοῦ λαοῦ, κάτι ποὺ ἀποδείκνυε τοὺς ἀδύναμους δεσμούς μεταξὺ τῶν μαζικῶν αὐτῶν ἐκδηλώσεων καὶ τῆς λαϊκῆς ζωῆς, ἰδιαιτέρα μετὰ τὸ τέλος τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης.⁴² Ἄν ὅμως κάτι τέτοιο θὰ μπορούσε νὰ γίνεῖ δεκτὸ γιὰ τὴν περίπτωση τῆς Γαλλίας (καὶ ἴσως μόνον γιὰ ὀρισμένες ἐκφάνσεις τῆς γαλλικῆς ἐπαναστατικῆς μουσικῆς παραγωγῆς), στὴν ὅποια ἡ Ἐπανάσταση εἶχε ἐν πολλοῖς κοινωνικὸν χαρακτήρα, δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν ἑλληνικὸ 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, ὄχι μόνον κα-

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

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 κοινωνικές δυνάμεις που μέχρι τότε έμεναν άνευρεργές εξαιτίας τών συνθηκών και τής άπουσίας κοινωνικής συνειδητοποίησής τους. Μέσα στο πλαίσιο αυτό ή χρήση τής ποίησης και τής μουσικής έπαιξε κεντρικό ρόλο στην προαγωγή τών νέων ιδεών και τήν έκφραση τών κοινωνικών και κυρίως τών έθνικών προσδοκιών.

Ή προβολή τής έθνικής γλώσσας, στην προκειμένη περίπτωση τής όμιλουμένης, ήταν ασφαλώς ένα από τὰ κεντρικά ζητήματα του Διαφωτισμού. Κατά τον 19ο αιώνα ή ρομαντική ιδεολογία όχι μόνο συνέχισε να θεωρεί τή «γλώσσα του λαού» ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι τής αυτογνωσίας ενός έθνους, αλλά και κάτι παραπάνω από έπαρκή ένδειξη έθνισμού. Ή γλώσσα αντιπροσώπευε τότε όσο τίποτε άλλο τή διαχρονικότητα και τὸ ένοποιό στοιχείο ενός έθνους. Ο Διονύσιος Σολωμός έπηρεάστηκε από τὰ στιχουργήματα του Άντώνιου Μαρτελάου και βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στο έργο και τὰ έπιτεύγματα τών λεγόμενων «προσολωμικών» ποιητών τής Έπτανήσου του 18ου αιώνα. Ο «Ύμνος εις τήν Έλευθερίαν, τὸ δημιουργήμα εκείνο του Ζακύνθιου ποιητῆ που τὸν ταυτοποιεῖ πλέον σχεδόν αποκλειστικά στην κοινή αντίληψη, γραμμένο σε δημοτική και σε ύφος κατανοητὸ από όλους, αλλά ταυτόχρονα γεμάτο από ύψηλά νοήματα, έχει σαφείς στιχουργικές και θεματολογικές αναφορές στο επαναστατικὸ πνεύμα του 19ου αιώνα, τὸ όποιο ήταν άμεσο επακόλουθο τών εξελίξεων του 18ου αιώνα.

Ή μουσική ανταποκρίθηκε επίσης στα κοινωνικά και έθνικὰ αϊτήματα τής μεταναπολεόντειας έποχῆς με τρόπο αντίστοιχο. Μια πλειάδα Έπτανησίων μουσουργών βασίστηκε δημιουργικά στις μνήμες τών λαϊκότροπων επαναστατικών μελωδιών, όπως αυτές διατηρήθηκαν ή δημιουργικά συναιρέθηκαν στην αστικολαϊκή έπτανησιακή φωνητική πρακτική. Με τὸν τρόπο αυτό —και έχοντας ως βάση τὰ στιχουργήματα σημαντικότητας Έπτανησίων ποιητών— δημιουργήθηκε από γηγενείς μουσουργούς ένα μουσικὸ ρεπερτόριο προορισμένο κατά κύριο λόγο για τὸ λαό, τὸ όποιο με έντεχνο τρόπο έκλαίκευε τις ιδέες του Διαφωτισμού και τής όλοένα έθνικὰ άφυπνιζόμενης Εὐρώπης, ενώ κρατούσε σε άμεση έπαφή τους φιλελεύθερους Έπτανήσιους με τήν πανευρωπαϊκή πολιτισμική δυναμική που θά όδηγοῦσε τὸ 1830 και τὸ 1848 στην ενεργή έκφραση τών νέων κοινωνικοπολιτικών συσχετισμῶν.

Υπό τὸ πρίσμα αυτό, δὲν μπορεί να περάσει άπαρατήρητη ή άρχική μελοποίηση από τὸν Νικίλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο τὸ 1829 του 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 οδήγησε 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 Έπανάστασης.

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 υπηρέτούσε ως γραμματέας της Εισαγγελίας του Ίονίου Κράτους, ενώ λίγα χρόνια αργότερα θα διοριζόταν ιδιαίτερος γραμματέας του Προέδρου της Ίονίου 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 οποία 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 Χαλικιόπουλος 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.

Μιά γενική θεώρηση τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτῆς τῆς λαϊκότεροπης, τῆς «δημώδους», μελοποίησης τοῦ σολωμικοῦ Ὕμνου⁴⁶ δίνει, ἴσως, μιὰ καλύτερη εἰκόνα τοῦ μίτου ποῦ συνδέει τὴ μαντζαρικὴ μελοποίηση μὲ τὴν ἐμπειρία τῶν ἐπαναστατικῶν ἐορτῶν τῆς Ἑπτανήσου, καθὼς καὶ μὲ τὴν ἐποχὴ ποῦ τὶς εἶχε γεννήσει. Ἡ τετράφωνη καὶ («κάθετη») ἀρμονικὴ ὕψὸς τοῦ συνόλου σχεδὸν τῶν μερῶν τοῦ ἔργου καὶ ἡ ἐπικράτηση τῶν παρεστιγμῆνων ρυθμικῶν σχημάτων παραπέμπουν στὰ ἐμψυχωτικά, καὶ μὲ ἀναφορὲς στὰ στρατιωτικὰ ἀκούσματα, θούρια τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. Ὁ σταθερὸς τροχαϊκὸς ρυθμὸς τῆς σολωμικῆς ποίησης εἶχε ἀπευθείας ἀναφορὲς στὰ μεταστασιατικὰ στιχουργικὰ πρότυπα ποῦ τόσο ἄμεσα εἶχαν ἐπηρεάσει ὄχι μόνον τὸν Ρήγα καὶ τὸν Μαρτελάο, ἀλλὰ ὅλη τὴ φωνητικὴ μουσικὴ τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ ποῦ ἀπαντῶνται συνεχῶς στὴ χορωδιακὴ μουσικῇ. Ἡ ἐπανάληψη διαφόρων στροφῶν κάτω ἀπὸ τὴν ἴδια μελωδίᾳ δὲν ἦταν μόνον μιὰ κοινότοπη πρακτικὴ μιᾶς ὀλόκληρης 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 μουσικῇ, ὄχι μόνον ἀκολουθεῖ τὸν διαφορετικὸ χαρακτήρα τῶν στροφῶν τοῦ ποιήματος συμβάλλοντας στὴ μουσικὰ ἀριότερη παρουσίασή του, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἐμπεριέχει μνημῆες τῶν ἐκτεταμένων ἐπαναστατικῶν καντατῶν, τὰ ἀκούσματα τῶν ὁποίων εἶχαν γίνῃ πλέον κοινὸ εὐρωπαϊκὸ κτῆμα.

46. Ὁ Μάντζαρος ἐπεξεργάστηκε ἀργότερα ὀλόκληρο τὸ σολωμικὸ ἔργο καὶ μὲ ἀντιστικτικὸ τρόπο, μιὰ ἐκδοχὴ τοῦ ὁποίου ἀφιέρωσε τὸ 1844 στὸν βασιλιὰ Ὁθῶνα. Τὸ ζήτημα τῶν πολλαπλῶν μελοποιήσεων τοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν πραγματεύεται ἡ ὑπὸ ὀλοκλήρωση διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ συναδέλφου Κώστα Ζερβόπουλου. Ἡ στροφὴ τοῦ Μάντζαρου πρὸς τὴν ἀντίστιξη καὶ τὴ φύγκα γιὰ τὴν ἔκφραση τοῦ ρομαντικοῦ Ὑψηλοῦ ἀποτελεῖ τὴν αἰσθητικὴ βία τῆς ὀριμῆς περιόδου τοῦ συνθέτη καὶ ἔχει ὀδηγήσει πλέον στὸν ἐντοπισμὸ ἐνὸς «μαντζαρικοῦ 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 Χαλκιοπούλο Μάντζαρο», στὸ Χάρης Ξανθοῦδάκης, Κώστας Καρδάμης (ἐπιμ.), *Νικόλαος Χαλκιοπούλος Μάντζαρος: Ἐρευνητικὴ συμβολὴ στὰ 130 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ συνθέτη*, Κέρκυρα, Ἐκδόσεις τοῦ Μουσικοῦ Λόγου, 2003, σ. 59-100. Ὑπευθύνεται 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 ἑλληνοικὸς 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 μνημῆες 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 ἡ χρήση «παραδοσιακῶν» μοτίβων στὴν ἀρχικὴ μαντζαρικὴ μελοποίηση τοῦ Ὑμνου. Κάποια δεδομένη στιγμή φαίνεται ὅτι μὲ τὸν ὄρο «παραδοσιακὴ μουσικὴ» ἀποδόθηκε στὰ ἑλληνικὰ ὁ ὄρος («musica popolare»), ὁ ὁποῖος, ὅμως, ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ τῶν ἀστικῶν λαϊκῶν πληθυσμῶν (δηλαδή τὴ «δημῶδη») καὶ ὄχι ἐκείνη τῶν ἐξωαστικῶν περιοχῶν (δηλαδή τὴν «παραδοσιακὴ»). Ὁ ὄρος «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 Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», *Ἀπόλλων* 61 (Φεβρουάριος 1890), 942-946, ἰδιαίτερα 944, Ὁ ἴδιος, «Ὁ Σολωμὸς καὶ ὁ Μάντζαρος», *Πανηγυρικὸν τεύχος ἐπὶ τῇ ἑκατονταετηρίδι ἀπὸ τῆς γεννήσεως τοῦ ἑθνικοῦ 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 ὄρο «δημοτικὴ» ὡς συνώνυμο τῆς ἐξωαστικῆς, τῆς «παραδοσιακῆς» μουσικῆς. Ἡ τελευταία, ὅμως, στὰ Ἐπτάνησα τοῦ 19ου αἰώνα ἀποδιδόταν συστηματικὰ μὲ τοὺς ὄρους «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* τχ. 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 αὐτούσια στὰ ἑλληνικὰ. Ἡ σύγχυση αὐτὴ, 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 μουσικῆς ἐρμηνεῖες τῶν ἔργων του.

μου.⁴⁹ Ο σκοπός του ήταν διττός: αφενός με τη χρήση ένθυμημάτων των επαναστατικών άκουσμάτων να υπογραμμίσει ακόμα περισσότερο την ποίηση του Σολωμού, αφετέρου να κρατήσει το έργο, χωρίς να προδώσει τον έντεχνο χαρακτήρα του, κοντά στη λαϊκή χρωδιακή πρακτική, ή όποια καλλιεργούνταν από τὰ παραδοσιακά έκκλησιαστικά και κοσμικά φωνητικά σύνολα, ώστε να διευκολυνθεί ή απόδοση και ή διάδοση τῆς σολωμικῆς ποίησης.⁵⁰

Ἄν, ὅμως, ή χρήση ἑνός φωνητικοῦ συνόλου παραπέμπει στην απόδοση τοῦ ἔργου ἀπό τὸ λαό, αὐτὸ δὲν ἀποκλείει σὲ καμία περίπτωση τὴν παρουσία του στὰ ἀστικά ἐπτανησιακά σπίτια. Ἡ καταγραφή τῶν μελωδιῶν σὲ πεντάγραμμο, πέρα ἀπὸ τὸν προφανή 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 ποὺ μποροῦσαν νὰ ἀντέξουν οἰκονομικά τὴν πρόσληψη ἑνός ιδιώτη μουσικοδιδασκάλου. Ἔτσι, πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ «λαϊκά» φωνητικά σύνολα ἀποτελοῦνταν τότε (ὅπως ἀκόμα συμβαίνει σὲ πολλές περιπτώσεις) ἀπὸ ἄτομα ποὺ μάθαιναν τὸ μέρος τους ἐμπειρικά 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 ἠχητικὰ τὴ μουσικὴ σημειογραφία. Ἔτσι, τὸ μαντζαρικὸ ἔργο μποροῦσε νὰ τραγουδηθεῖ κατὰ βούληση ἀπὸ μία (τραγουδῶντας τὴν ὑψηλότερη ἀπὸ τὶς φωνὲς τῆς παρτιτούρας) ἢ

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

50. Ἕνα τέτοιο φωνητικὸ σχῆμα ἀπέδωσε στὶς 25/5/1840 στὸ πλαίσιο τῶν ἐκδηλώσεων γιὰ τὴν ὀνομαστικὴ ἑορτὴ τῆς βασιλισσας Βικτωρίας «τὶς πρῶτες στροφὲς τοῦ πασίγνωστου καὶ δημοφιλέστατου» Ἕγμου εἰς τὴν Ἑλευθερίαν τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ, ὁ ὁποῖος θεωροῦνταν «ὁ ἔθνικὸς Ἕγμος τῶν Ἰονίων» (Francesco Cusani, *La Dalmazia, le Isole Jonie e la Grecia (visitate nel 1840)*, Milano, Pirotta e Co, 1846-1847, τ. 2, σ. 80). Γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ὀργανομένων ἑλληνόφωνων χρωδιακῶν 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 ἀστρικῆς μουσικῆς ἐκδήλωσης.

Δεῖγμα τῆς πρακτικῆς αὐτῆς τῶν Ἑπτανησιῶν 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 δεκαοκτῶ (καὶ ὄχι δεκαῆξι, ὅπως ἀναφέρει ὁ τίτλος)⁵² σύντομα φωνητικὰ ἔργα τῆς συλλογῆς, σὲ τρία μόνο ἔχει καταστῆῖ δυνατὸν 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 βρίσκεται στοὺς ἀντίποδες τῆς πιανιστικῆς γραφῆς τοῦ Ἰγνου καὶ τῶν πρώιμων μαντζαρικῶν φωνητικῶν ἔργων. Ἡ ἀπλότητά της, ὅμως, τὴν καθιστᾷ προσβάσιμη στὸν ἐλάχιστα καταρτισμένο ἐρασιτέχνη, ἀλλὰ καὶ σὲ πῶς ἔμπειρους μουσικοὺς συνοδοὺς, οἱ ὁποῖοι διαθέτουν ἓνα εὐρύτατο πεδίο ἐρμηνείας τοῦ μέρους τους.⁵³

51. Ἡ παρτιτούρα τῆς συλλογῆς φυλάσσεται στὸ Μουσικὸ Ἄρχεῖο 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 μελοποίηση τῆς σολωμικῆς *Φαρμακωμένης* καὶ ἐκεῖνη 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 Κερκύρας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν κατὰ περίπτωσιν παρουσιάσή 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 βρίσκεται στὸ ἀρχεῖο τῆς οἰκογένειας Βούλγαρη στὴν Κερκύρα. Τὸ τεκμήριό δημοσιεύεται σὲ φωτογραφικὴ ἀνάτυπωση στὸ βιβλίο τῆς Βαλεντίνης Βούλγαρη, *Νότες γιὰ τὴν Ἰσαβέλλα*, Ἀθήνα, Βιβλιοπωλεῖο τῆς «Ἐστίας», 2003, σ. 397-419.

Ἡ μελοποίηση τοῦ τόσο διαδεδομένου ποιήματος τοῦ Θεσσαλοῦ ἀγωνιστῆ φέρει ἐπίσης χαρακτηριστικὰ πού παραπέμπουν σέ πρακτικὲς τῶν ἐπαναστατικῶν θουρίων. Ἡ ἀπλή καὶ εὐκολομνημόνευτη μελωδία μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ ὑφή βοηθᾷ στὴ διάδοση τοῦ μουσουργήματος σέ πλατύτερους κοινωνικοὺς χώρους. Ὁ ἐμβατηριακὸς ρυθμὸς του, ἀπλούστερος ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ Ὕμνου, ἐκτὸς τοῦ ὅτι προβάλλει τὸ ἐθνεγερτικὸ μήνυμα τοῦ ποιήματος, μοιράζεται, ἠθελήμενα ἢ μή, καὶ κάποια κοινὰ χαρακτηριστικὰ μὲ παραδοσιακοὺς ἐπτανησιακοὺς ρυθμοὺς, κάτι πού ἐξυπηρετεῖ περαιτέρω τὴ διεισδυτικότητά τοῦ ἔργου. Ἡ μελοποίηση τῆς ποίησης τοῦ Ρήγα τριάντα καὶ πλέον χρόνια μετὰ τὸν μαρτυρικὸ θάνατό του ἀπὸ ἓναν Ἐπτανῆσιο συνθέτη, καὶ μάλιστα ἀριστοκρατικῆς καταγωγῆς, ἀποτελεῖ ἀσφαλῆ δεικτὴ 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 Ἐπτανήσων. 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 ἔκφρασή του καὶ στὴν Κεφαλονιά, τὸ νησί στὸ ὁποῖο ὁ ἐπτανησιακὸς ριζοσπαστισμὸς γνώρισε τὸ 1848 τὴν τραγικότερη καὶ πιὸ δυναμικὴ ἔκφρασή του. Ὁ Τζανῆς Μεταξᾶς συνέθεσε μιὰ 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 συμβολισμό της, εἶναι ἀπολύτως κατανοητὴ σὲ ἓνα νησί ὅπου ἀκόμα καὶ σήμερα ἡ ἀρέσκια καὶ ἡ παραδοσιακὴ λαϊκὴ πολυφωνία συνεχίζουν νὰ εἶναι ζωντανές. Οἱ ἀπλὲς συνηγήσεις, 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 λαϊκότερο φωνητικὴ πρακτικὴ. Ἐξίσου χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι καὶ ὁ Τζανῆς Μεταξᾶς μελοποίησε τὸν *Θούριο* τοῦ Ρήγα («Ὡς πότε παλικάρια»), δημιουργώντας ἄλλη μιὰ παραλληλία καὶ ἐνισχύοντας τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποὺ συνδέαν τὰ αἰτήματα τοῦ ἑπτανησιακοῦ φιλελευθερισμοῦ μὲ τὶς κοινωνικὲς καὶ ἐθνικὲς προσδοκίαις τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰώνα, ἀκόμα καὶ ἂν οἱ προσεγγίσεις τοῦ Θεσσαλοῦ πατριώτη ἐξέφραζαν μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὰς τάσεις τοῦ ἑπτανησιακοῦ φιλελευθερισμοῦ. Ἡ ἀνοικτὴ πολιτικὴ τοποθέτηση τοῦ Τζανῆ Μεταξᾶ στὸ χῶρο τῶν Ριζοσπαστῶν, ὄχι μόνον μὲ ἔργα ἀλλὰ καὶ μὲ πράξεις, τὸν κατατάσσει ἀνάμεσα στοὺς πρῶτους Ἑλληνες συνθέτες ποὺ υπηρέτησαν 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 ἑλληνικοῦ Ἀγώνα. Ὁμοίως, καὶ στὸ χῶρο τῆς κυρίως Ἑλλάδας, καὶ ἄλλες περιοχὲς πλὴν τῶν Ἐπτανήσων ἤρθαν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὰ φιλελεύθερα μηνύματα τῆς Ἐπανάστασης μὲσω τῆς ἀπόδοσης ἑλληνόγλωσσων ἐπαναστατικῶν ποιημάτων προσαρμοσμένων στὸ ρυθμὸ καὶ τὴ μελωδία 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 γεγονός ὅτι μέσα ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ διερμηνεύονταν τὰ αἰτήματα ἐνὸς ὀλοένα ἀφυπνιζόμενου ἐθνικὰ γένους ἦταν μερικοὶ ἀπὸ

54. Ἡ ἐξέταση τῶν μουσικῶν δραστηριοτήτων τοῦ Κωνσταντίνου Νικολόπουλου ὑπερβαίνει, βεβαίως, τὴ θεματικὴ τοῦ παρόντος ἄρθρου. Ἄλλωστε, ὁ Νικολόπουλος μὲ τὰ ἔργα του προσπαθοῦσε μέσα ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ φιλελληνισμοῦ νὰ εὐαισθητοποιήσει τοὺς Εὐρωπαίους γιὰ τὴν ἐνίσχυση τοῦ ἑλληνικοῦ Ἀγώνα καὶ ὄχι 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 ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ ἡ Γαλλία* (Ἀθήνα, Γαλλικὸ Ἴνστιτούτο, 24/2/2007), ὑπὸ δημοσίευση.

τους λόγους για τους οποίους οι γαλλικές επαναστατικές μελωδίες είχαν αναχθεί σε ένα είδος μουσικής *lingua franca*. Έτσι δέν 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 Άλη Πασά, όπου ακούστηκε η μελωδία της *Καρμανιόλας*,⁵⁶ και ξεπερνούσε και τα όποια έθνικά όρια, αφού ακόμα και οι Όθωμανοί άρέσκονταν ιδιαίτερα να ακούν τα τραγούδια του Ρήγα και τη μελωδία της *Μασσαλιώτιδας*, καθώς και άλλων γαλλικών επαναστατικών ύμνων, με έλληνικά λόγια, παρότι τα τελευταία δέν τα κατανοούσαν.⁵⁷ Ίσως η παραπάνω μαρτυρία άποτελεί έναν άσφαλή δείκτη της ύποσυνείδητης εκλαίκευτικής δύναμης της μελωδίας των επαναστατικών θουρίων, η όποία 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 ακούσματα 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 εξάψουν το άγωνιστικό φρόνημα των ανθρώπων που διεκδικούσαν τη δημιουργία ενός σύγχρονου κράτους.⁵⁸ Τα

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

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

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

58. Μια ένδεικτική συγκεντρωτική χαρτογράφηση της καταλυτικής παρουσίας

πατριωτικά έλληνικά θούρια ήταν ασφαλώς ένας πρόσφορος τρόπος κοινωνικής αψύπνισης και διάχυσης όλων τών παραπάνω ιδεών σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, που σε διαφορετική περίπτωση δέν θα είχαν τή δυνατότητα να έλθουν σε έπαφή με τά νέα δεδομένα.

Έπιπλέον, εκτός από τό γεγονός ότι εξέφραζαν συλλογικά αίτήματα και ενίσχυαν τό ήθικό τών καταπιεζόμενων Έλλήνων, οί πατριωτικοί αυτοί ύμνοι, ανεξάρτητα από τό αν βασίζονταν σε γαλλικές μελωδίες ή ήταν πρωτότυπα έργα Έλλήνων δημιουργών, αποτέλεσαν ένα ξεχωριστό και συγκροτημένο *corpus* φωνητικών έργων προς χρήση τών έλληνοφώνων. Υπό αυτές τις συνθήκες, ό "Υμνος «στόν ήχο τής Μασσαλιώτιδος» του Ρήγα και τά παρόμοια έργα τών Έπτανησίων δέν αποτελοϋν άπλως τά πρωιμότερα δείγματα μιās σειρας έλληνόγλωσσων θουρίων που είτε βασίστηκαν σε γαλλικά πρότυπα είτε ειδολογικά όφειλαν πολλά σε τέτοιου είδους έργα: συνιστοϋν επίσης τά πρωιμότερα έργα του έλληνικού χορωδιακού ρεπερτορίου, ενός μουσικού είδους με άμεσες λαϊκές αναφορές που παρακολουθοϋσε από κοντά όλες τις ιστορικές εξελίξεις του νεότερου έλληνισμού και μουσικά βρισκόταν σε άπόλυτη άντιστοιχία με ανάλογα ευρωπαϊκά είδη. Με αυτά κατά νοϋ, είναι έξαιρετικά ενδιαφέρον ότι ή πρώτη έντεχνη μαζική μουσική έκφραση του αναγεννώμενου έλληνισμού στα τέλη του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου προέρχεται από τή συλλογική έκφραση του έθνισμού του μέσα από τή χορωδιακή πρακτική και τις άμεσες και έμμεσες όφειλές τής τελευταίας στη Γαλλική Έπανάσταση και τό Διαφωτισμό.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

τής μελωδίας τής Μασσαλιώτιδος στους άγώνες τής Έπανάστασης στο Δασκαλάκης, ό.π., σ. 84-88.