

## 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 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 σύντομο 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 ἐμφανὴ 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 ἔλεγχο εὐρωπαϊκὲς περιοχὲς, κεντρικὸ ρόλο. Οἱ ἐκδηλώσεις αὐτές, μὲ κορυφαία τὴν ἐπέτειο 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. Ἄλλωστε, ὅπως πολὺ εὐστοχα ἔχει εἰπωθεῖ, «μὲ τραγούδια, ἐμβατήρια καὶ παιάνες καλλιιεργεῖται

κι όγκώνεται ό ξεσηκωμός τών μαζών».<sup>1</sup> Εϊδικά για τήν Κέρκυρα τοῦ 1797 οί έπαναστατικές έορταστικές έκδηλώσεις άπευθύνονταν σέ σαφώς περισσότερους θεατές-άκροατές άπό εκείνους τοῦ θεάτρου San Giacomo, ή εϊσοδος στο όποιο έπαψε άσφαλώς νά άποτελεϊ άποκλειστικό προνόμιο τής άριστοκρατίας, αλλά, παρότι συνέχιζε με άμείωτους ρυθμούς τις δραστηριότητές του και κατά τήν περίοδο τών Δημοκρατικών Γάλλων,<sup>2</sup> έξυπηρετούσε μικρό άριθμό θεατῶν λόγω τής περιορισμένης χωρητικότητάς του.

Οί ύπαίθριες έπαναστατικές έορτές τόσο στην Ίδια τή Γαλλία όσο και στις περιοχές τής Εϋρώπης όπου έπικράτησαν οί Δημοκρατικοί Γάλλοι, εϊχαν, άπό τήν άρχή τής Έπανάστασης, σαφώς ευρύτερο κοινωνικό χαρακτήρα, αλλά δέν στεροῦνταν αναφορών στην προηγούμενη τάξη πραγμάτων. Η παλαιοκαθεστωτική μεγαλοπρέπεια και οί πομπώδεις έκδηλώσεις εϊχαν θέση και στο νέο πολιτικό γίγνεσθαι, και άσφαλώς ή μουσική έπαιζε σημαντικότητα ρόλο. Έπιπλέον, σέ επίπεδο συμβολισμού, συχνά και ουσίας, οί έκδηλώσεις αυτές ήρθαν νά αντικαταστήσουν τις τελετές τής χριστιανικής Έκκλησίας με εκείνες τής «νέας θρησκείας» τής Έλευθερίας, τής Δημοκρατίας και τοῦ Όρθοῦ Λόγου. Στο συγκεκριμένο πλαίσιο οί υμνοι και τά έπαναστατικά τραγούδια έξυπηρετούσαν θέματα ουσίας, αλλά και πρακτικές άνάγκες.<sup>3</sup>

Σέ κάθε περίπτωση, όταν τὸ 1797 οί Γάλλοι έφτασαν στην Κέρκυρα, ή περίοδος τών μεγάλων έπαναστατικῶν πανηγυρισμῶν πού κορυφώθηκε στα χρόνια του Ροβεσπιέρου εϊχε άρχίσει έμφανώς νά άτονεϊ. Ήδη άπό τὸ

1. Λέανδρος Βρανούσης, «Ό “Πατριωτικός Ύμνος” τοῦ Ρήγα και ή “Ελληνική Καρμανιόλα”», *Εϊς 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), *Γερεῦς Πέτρος-Πολύκαρπος Βούλγαρης: Χρονικό μιᾶς πολιορκίας (1798-1799)*, Αθήνα, Έκδοση Αναγνωστικής Έταιρίας Κερκύρας, 2001, σ. 31, 57, Πλάτων Μαυρομούστακος, «Τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα στο θεάτρο Σάν Τζιάκομο τής Κέρκυρας», *Παράβασεις* 1 (1995), 147-191, καθὼς και πληθώρα άρχαιακοῦ ύλικοῦ πού βρίσκεται διασκορπισμένο σέ όλη τήν άρχαιακή σειρά τών Δημοκρατικῶν Γάλλων τῶν Ἀρχείων Νομοῦ Κερκύρας (μερικά πρῶτα συμπεράσματα βασισμένα στο συγκεκριμένο ύλικό στο Κώστας Καρδάμης, «Τὸ μουσικὸ θεάτρο και οί έπαναστατικές έορτές στην Κέρκυρα τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων (1797-1799)», *ἀνακοίνωση στην ήμερίδα Ἡ έλληνική μουσική και ή Γαλλία*, Αθήνα, Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο Ἀθηνῶν, 24/2/2007 (ὑπό δημοσίευση).

3. Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution*, 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.<sup>4</sup> Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δροῦσαν προπαγανδιστικά, καὶ ταυτόχρονα πρόβαλλαν τὸ πρότυπο τοῦ ἐνάρετου πολίτη καὶ ἔμμεσα τὴν ἠθικὴ διάσταση τῆς μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ γλῶσσα τέτοιων δημόσιων ἐκδηλώσεων εἶχε ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὰ πρότυπα τοῦ Gluck, τὰ δημοφιλῆ καὶ χαρακτηριζόμενα ἀπὸ ἀπλότητα ἀκούσματα τῆς *opéra comique*,<sup>5</sup> καθὼς καὶ ἀπὸ τοὺς δυναμικοὺς ἐμβατηριακοὺς ρυθμοὺς τῆς στρατιωτικῆς μουσικῆς, 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 ἐνεργᾶ 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 δημιουργήμα βασισιμένο σὲ ἓναν 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.<sup>6</sup>

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

5. Ὑπενθυμίζεται ὅτι ὁ ὅρος *opéra comique* δὲν περιγράφει τὴν «κωμικὴ ὄπερα», ἀλλὰ τὸ εἶδος 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 στα χρόνια τῆς Ἐπανάστασης— οἱ ἐπαναστατικές ἐφορτὲς ἔφτασαν καὶ στὰ Ἴονια, καὶ ἀρχικὰ σὲ μιὰ Κέρκυρα συνηθισμένη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Βενετῶν σὲ μεγαλοπρεπεῖς, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, δημόσιες τελετές.<sup>7</sup> Λίγες μέρες μετὰ τὴν ἐπίσημη πολιτειακὴ ἀλλαγὴ διοργανώθηκε στὴ Σπιανάδα ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς ἐπαναστατικὲς πανηγυρικὲς ἐκδηλώσεις, ἐκείνη τοῦ Φυτέματος τοῦ Δένδρου τῆς Ἐλευθερίας, ἐνῶ ἀνάλογες τελετὲς πραγματοποιήθηκαν λίγο ἀργότερα καὶ στὰ ἄλλα νησιά.<sup>8</sup> Ἡ συγκεκριμένη παλλαϊκὴ ἐκδήλωση, ἡ ὁποία λάμβανε χώρα σὲ κάθε νέα περιοχὴ 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.<sup>9</sup>

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

---

ἀκριβῶς τὸν ἀντίτυπο τῶν γαλλικῶν ἐπαναστατικῶν ὕμνων στὴ νεότερη Ἑλλάδα μὲ εἰδικὴ ἀναφορὰ στὴ μουσικὴ καὶ τὰ κείμενά τους. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, κορυφαῖοι ἐρευνητές, ὅπως ὁ Γρηγόριος Θ. Στάθης («Τὰ ἐπαναστατικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα καὶ τὸ μέλος τους», 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 τελετὲς 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 ἀρχαικὸ ὄλικο 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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,<sup>13</sup> 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),<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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 τοὺς ἀντίστοιχα μουσικὰ σύνολα.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> Πέρα ἀπὸ

14. Roger Hellyer, «Harmoniemusik», Stanley Sadie (ἐπιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ὅ.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 [...]*, ὅ.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*, ὅ.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 σημαντικό ρόλο που έπαιζαν οί στρατιωτικές μπάντες στή διαμόρφωση τών συνθηκῶν ἐκείνων οί ὁποῖες ἔθεσαν τίς βάσεις γιά τή δημιουργία κατὰ τόν 19ο αἰῶνα καί μὴ στρατιωτικῶν συνόλων πνευστῶν, πρέπει νά ὑπογραμμιστεῖ ὅτι τήν περίοδο 1797-1799 τὰ γαλλικά ἔνστολα μουσικά σώματα μετέφεραν τίς ἡχοεικόνες τῆς Ἐπανάστασης σέ εὐρύτερες κοινωνικές ομάδες μέσω τῶν ὑπαίθριων ἐμφανίσεών τους. Αὐτό ἦταν ἤδη μιὰ πραγματικότητα στό πλαίσιο τῶν θρησκευτικῶν τελετῶν ἀπό τή βενετική περίοδο, ἀφῶ αὐτὲς συγκέντρωναν μεγάλο ἀριθμὸ πολιτῶν τόσο ἀπὸ τὸν ἀστικὸ ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν ἐξωαστικὸ χῶρο. Τήν περίοδο τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων τὸ ἐθισμένο στήν μπάντα κοινὸ μὴήθηκε ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο σύνολο στὰ ἀκούσματα τῆς ἐπαναστατημένης Γαλλίας, τὰ ὁποῖα ἐπηρέασαν σέ πανευρωπαϊκὸ ἐπίπεδο τή μουσική τοῦ τέλους τοῦ 18ου καὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ 19ου αἰῶνα.

Σὲ ἐπίπεδο ποιητικῆς ἔκφρασης, οἱ Ἑπτανήσιοι διανοούμενοι καὶ λογοτέχνες, στή συντριπτικὴ πλειονότητά τους μέτοχοι τοῦ πνεύματος τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ ὁπαδοὶ τῶν φιλελεύθερων ιδεῶν, δὲν ἔμειναν ἀνενεργοὶ μπροστὰ στίς νεωτερικές ιδέες καὶ ἐξελίξεις ποὺ ἔφτασαν στὰ Ἴονια νησιά. Ἀντιθέτως, συμμετεῖχαν ἄμεσα στή διαμόρφωση τῶν πρώτων δημόσιων ἐκδηλώσεων μιᾶς ἀπὸ τίς χαρακτηριστικότερες, ὅπως θὰ ἐπιχειρηθεῖ νά δειχθεῖ στή συνέχεια, μορφές λαϊκῆς μουσικῆς συμμετοχῆς στίς νέες ἐξελίξεις τῶν Ἑπτανήσων, τήν ἀπόδοση ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ λαὸ τῶν ἐπαναστατικῶν ὕμνων. Ὅρισμένα ἐπαναστατικά στιχογραφήματα μὲ ἀπλό, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἔντονο ὕφος, ἦταν γνωστά στὰ Ἴονια νησιά πρὶν ἀπὸ τήν πολιτειακὴ ἀλλαγὴ τοῦ 1797 καὶ οἱ μελωδίες τους ἐνθουσίαζαν τοὺς μορφωμένους, ἀλλὰ καὶ τίς μὴ προνομιούχες τάξεις.<sup>18</sup> Ἐμποροὶ, ναυτικοί, φιλελεύθεροὶ Ἕλληνες καὶ Ἴταλοί, ἀλλὰ καὶ τὰ γαλλικά τοπικά προξενεῖα, θὰ μπορούσαν νά εἶναι μόνο μερικοὶ ἀπὸ τοὺς παράγοντες ποὺ ἔφεραν σέ ἐπαφὴ τοὺς Ἑπτανήσιους μὲ τίς πρακτικές καὶ τήν πολιτισμικὴ ἔκφραση τῆς ἐπαναστατημένης Γαλλίας, στὸ πλαίσιο τῆς ὁποίας ἐπαναστατικά μουσουργήματα ὅπως ἡ *Μασσαλιώτιδα* καὶ ἡ λαϊκὸτροπη *Καρμανιόλα* κατεῖχαν πλέον ἐμβληματικὸ χαρακτήρα.

Στίς ἀρχές τοῦ 1798 ἔφτασε στήν Κέρκυρα ὁ σύντροφος τοῦ φυλακισμένου Ρήγα, Χριστόφορος Περραιβός,<sup>19</sup> ὅπου καὶ ἐπανεκτύπωσε τὸν *Θού-*

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

19. Γιὰ τὰ γεγονότα ποὺ ἀκολούθησαν τὴ σύλληψη τοῦ Ρήγα καὶ τελικὰ ὀδήγησαν τὸν Περραιβὸ στήν 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 χρήση 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),<sup>20</sup> μία ἀπὸ τὸν, ἐπίσης Ζακύνθιο, Θωμὰ Δανιελᾶκη καὶ μία ἀπὸ ἀνώνυμο στιχουργό.<sup>21</sup> Ἐκείνη, μάλιστα, τοῦ Μαρτελάου, τὸν ὁποῖο ὁ Περραιβὸς θὰ συναντοῦσε τὸ 1802,<sup>22</sup> εἶχε σαφεῖς ὀφειλὲς στὴν 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.<sup>23</sup>

κά, Ἀθήνα 1836, σ. i, 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 ἀρχιστρατήγγον 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 ἱστοριοδίφῃ, 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 ἀρχιστρατήγγον 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 ἤθη 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 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 πηγὲς ποὺ μιλοῦν γιὰ τὴν κερκυραϊκὴ Ἐορτὴ τοῦ Δένδρου τῆς Δημοκρατίας ἀναφέρεται ἡ συλλογικὴ ἀπόδοση ἀπὸ τοὺς συμμετέχοντες («ἀπόιοι ὕμνου»),<sup>24</sup> χωρὶς ὅμως ἄλλη πληροφορία. Ὁ Παναγιώτης Χιώτης, πάντως, διασώζει τὴν εἰδηση ὅτι ἀκούστηκε ἕνα ἰταλόγλωσσο στιχουργήμα μὲ σαφεῖς μορφολογικὲς ἀναφορὲς στὰ μεταστασιανικὰ πρότυπα τῆς περιόδου,<sup>25</sup> ἐνῶ δὲν ἔλειψε, ὅπως καὶ σὲ ἀντίστοιχες ἐκδηλώσεις στὰ ἄλλα νησιά, καὶ ἡ λαϊκότεροπὴ καὶ δημοφιλέστατη *Καρμανιόλα*.<sup>26</sup> Παραδίδεται ἐπίσης ὅτι «ἀνάμεσα στὰ τραγούδια ποὺ ὁ λαὸς τραγουδοῦσε ἦταν καὶ ὁ Θούριος τοῦ Ρήγα».<sup>27</sup> Παρ' ὅλα αὐτὰ, μπορεῖ σήμερα νὰ εἰπωθεῖ μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια ὅτι

---

Γαλλία». Οἱ εὐγλωττοὶ τίτλοι τῶν ποιημάτων, ἀλλὰ καὶ τὸ περιεχόμενό τους, ἀπρὸς τὸ τόσο τὶς προσδοκίαις τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὸν Βοναπάρτη, καθὼς καὶ τὴν ὀργανικὴ πολιτισμικὴ σχέση μεταξὺ Γαλλίας καὶ Ἀρχαίας Ἑλλάδας ποὺ προβαλλόταν ἐντέχνως καὶ ἀπὸ τὶς δύο 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 [...]*, 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*.<sup>28</sup>

Ἄν καὶ ὁ Θούριος θεωρεῖται ὅτι συγγράφηκε στὰ μέσα τοῦ 1796, ἔγινε ἀρχικὰ γνωστὸς μέσω χειρόγραφων ἀντιγράφων ἢ προφορικὰ, μόνον στὸ χῶρο τῶν Ἑλλήνων τῆς Βιέννης, ἴσως καὶ τῆς Μολδοβλαχίας,<sup>29</sup> πρὶν τυπωθεῖ 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,<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> Αλλά και στην έξωαστική έπτανησιακή μουσική το άκουσμα του Θουρίου (στών «ἤχο» του *Μία προσταγή μεγάλη*), όπως τουλάχιστον αυτό τεκμαίρεται σήμερα,<sup>32</sup> θα ήταν παντελώς ανοίκειο και ασύμβατο με τις πρακτικές της έπτανησιακής παραδοσιακής μελοποιίας και πολυφωνίας.<sup>33</sup> Επιπλέον, τὰ

31. Το 1791 ο Στέφανος Πογιάγος είχε συνθέσει μουσική για την όπερα *Gli amanti confusi ossia Il bruto fortunato*, ενώ κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα οι οικογένειες 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 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 Ἱερώνυμος 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 κοινωρικὴ διεισδυτικότητά τῶν ἔργων τοῦ Ρήγα βασιζόταν σὲ σχεδὸν ἀπόλυτο βαθμὸ στὸ συσχετισμὸ τῶν στιχογραφήματων του μὲ τοπικὰ καὶ διαδεδομένα μουσικὰ ἀκούσματα. Ἄν, ὅμως, δεχτεῖ κανεὶς κάτι 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 ὕπαιθρος 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 ἐκτραγοῦν σὲ στεναγμοὺς ἀνακούφισης. Αὐτὸ δηλώνουν καὶ τὰ δύο ἀμὰν ἀμὰν 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 δὲν θὰ ἦταν κάτι τὸ ιδιαίτερα ἐπιθυμητὸ στὰ Ἐπτάνησα τῶν Δημοκρατικῶν Γάλλων. Ἀντιθέτως, ἡ *Μασσαλιώτιδα* ὄχι μόνον συμβόλιζε ἄμεσα τὴν Ἐπανάσταση καὶ ἦταν διαδεδομένη στὸν ἑπτανησιακὸ λαό, ἀλλὰ μαρτυρεῖται ὅτι ἀποδόθηκε καὶ ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ μὲν πάντα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς κερκυραϊκῆς ἐορτῆς. Τέλος, ἡ ἀπόφαση τοῦ Περραιβοῦ νὰ τυπώσει στὴν Κέρκυρα τὸν *Θούριο καὶ τὸν Πατριωτικὸ Ὕμνο* (στὸν «ἦχο» τῆς *Καρμανιόλας*), καθὼς καὶ τὸν δικό του *Ὕμνον ἐγκωμιαστικὸν παρ' ὅλης τῆς Γραικίας πρὸς τὸν ἀριστράτηγον Μποναπάρτε* (ἐπίσης στὸν «ἦχο» τῆς *Καρμανιόλας*), ἀλλὰ ὄχι καὶ τὴν *Ἑλληνικὴ Μασσαλιώτιδα*, ἀποτελεῖ, ἴσως, ἄλλη μιὰ ἐνδειξὴ τῆς ἀπήχησης καὶ τῆς ἀποδοχῆς τῆς τελευταίας στὰ Ἐπτάνησα.<sup>34</sup> Μάλιστα, ἡ ἀπόδοση τῆς *Ἑλληνικῆς Μασσαλιώτιδος* στὴν Κέρκυρα προσφέρει, ἐπιπλέον, καὶ μιὰ πειστικὴ ἐκδοχὴ γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἔγινε αὐτὴ γνωστὴ στὸν Ἀντώνιο Μαρτελάο τὸ 1797.

Σὲ κάθε περίπτωση, ὅμως, καθίσταται σαφὲς 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, ιδεολογικὸ καὶ πολιτισμικὸ τοπίο τῶν Ἐπτανήσων. Σαφέστερη εἰκόνα τῶν συνθηκῶν μέσα στίς ὁποῖες ἔδρασαν ὁ Μαρτελάος, ὁ Δανιελᾶκης καὶ ἄλλοι Ἐπτανήσιοι στιχουργοὶ σκιαγραφεῖ μιὰ δίγλωσση (ἰταλικὰ καὶ γαλλικὰ) ἔντυπη ἀνακοίνωση ποὺ κυκλοφόρησε στὴν Κέρκυρα στίς 29 Prairial VI (17/6/1798), δηλαδή μιὰ ἐβδομάδα πρὶν ἀπὸ τὸν μαρτυρικὸ θάνατο τοῦ Ρήγα. Ἀφοροῦσε τὴν Ἐορτὴ τῆς Γεωργίας ποὺ θὰ πραγματοποιοῦνταν ἔνδεκα μέρες ἀργότερα, στίς 10 Messidor VI (28/6/1798), ἡ ὁποία ἐπιπλέον συνέπιπτε μὲ τὴν πρώτη ἐπέτειο τῆς ἀφίξης 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 ἐκδοση τῆς Ἐμπορικῆς Τράπεζας *Ρήγας Φεραῖος-Διονύσιος Σολωμός*, καθὼς καὶ στὸ δίσκο *Ἡ Ἑλλάδα τοῦ Ρήγα* (FM Records, 1998). Τὴ μουσικολογικὴ ἐπιμέλεια ἀμφοτέρων τῶν δισκογραφικῶν ἐκδόσεων εἶχε ὁ Γιῶργος Κωνσταντζός.

μορφή (*canti in dialogo*) με éναλλασσόμενους στίχους στὰ γαλλικὰ καὶ στὰ éλληνικὰ ποὺ νὰ σχετίζονται με τὴ γιορτὴ καὶ νὰ βασίζονται στὴ μετρικὴ τῶν διαδεδομένων πατριωτικῶν μελωδιῶν (*sotto il metro delle note Arie Patriottiche*).<sup>35</sup> Τὴν ἀρμόδια ἐπιτροπὴ ἀποτελοῦσαν οἱ πολῖτες Ἄντωνιος Μαρούλης, Πέτρος Ἄντωνιος Βονδιώλης, Ἀρλιώτης,<sup>36</sup> Ἰωάννης Μάρμορας, Στυλιανὸς Βλασσόπουλος καὶ Νικόλαος Λοβέρδος, ὅλοι φιλελεύθερων φρονημάτων, μέλη τῆς Πατριωτικῆς Ἐταιρείας τῆς Κέρκυρας οἱ περισσότεροι,<sup>37</sup> ἀλλὰ καὶ σχετιζόμενοι, κυρίως ἐξαιτίας τῆς οἰκογενειακῆς τους ἱστορίας, με τὸ παλαιὸ καθεστῶς.

Τὰ στοιχεῖα ποὺ προσφέρει ἡ παραπάνω ἀνακοίνωση εἶναι εὐγλωττα καὶ σὲ ἀπόλυτὴ ἀντιστοιχία με γενικευμένες σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη ἀνάλογες πρακτικές. Ἡ ἀναφορὰ στὶς διαδεδομένες πατριωτικὲς μελωδίες ἀφορᾷ, βεβαίως, λαοφιλῆ γαλλικὰ ἐπαναστατικὰ τραγούδια, ὅπως τὴν *Καρμανιόλα*, τὴ *Μασσαλιώτιδα* καὶ τὸ *Ah, ça ira*, τὰ ὅποια ἔφτασαν στὰ Ἐπτάνησα μέσω 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 ἀνακoinώσεις, φάκ. 32. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ ὁ Ἄντωνιος Μαρτελάος εἶχε ἐπίσης δημιουργήσει ἕναν Ἔγνο εἰς τὴν Γεωργία σὲ μίμηση τοῦ γαλλικοῦ ἄσματος τοῦ Γάλλου προξένου τῆς Ζακύνθου Γκύς, πρωτοστάτῃ στὴ διάδοση τῶν δημοκρατικῶν ἰδεῶν πρὶν ἀπὸ τὸ 1797 καὶ προσωρινῶς διοικητῇ τοῦ νησιοῦ μετὰ τὴν κατάλυψη τοῦ ἀριστοκρατικοῦ πολιτεύματος (βλ. Γλυκερία Πρωτοπαπᾶ-Μπουμπουλίδου, «Μαρτελάος, Ἄντωνιος», *Πάπυρος, Λαροῦς, Μπριτάνικα*, τ. 40, Ἀθήνα 1996, σ. 396 καὶ Ζώης, *Ἱστορία τῆς Ζακύνθου*, ἔ.π., σ. 190). Τὰ συγκεκριμένα τεκμήρια δίνουν καὶ μία ἀπάντηση στὶς δικαιολογημένες ἐπιφυλάξεις τοῦ Ἀπ. Δασκαλάκη σχετικὰ με τὴ διάδοση τῶν ἐπαναστατικῶν ὕμνων σὲ εὐρύτερους κοινωνικοὺς χώρους (Δασκαλάκης, βλ. *Τὰ ἐθνεγεργικὰ τραγούδια τοῦ Ρήγα* [...], ἔ.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 συνηγορεῖ ὑπὲρ τοῦ ἀντιθέτου. Στὰ Ἐπτάνησα, ὅμως, οἱ μελωδίες αὐτὲς φαίνεται ὅτι ἀπὸ νωρὲς εἶχαν συναντήσει εὐρύτερη κοινωνικὴ ἀποδοχή.

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

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

χική πρακτική χρήση τους.<sup>38</sup> Κάτι τέτοιο, άλλωστε, διευκόλυνε και την απόδοση των νέων κερκυραϊκών στίχων τόσο από Γάλλους, όσο και από Έλληνες, αφού η ανακοίνωση αναφέρει σαφώς ότι τα στιχορρήματα που θα υποβάλλονταν θα έπρεπε να είναι δίγλωσσα. Ο κοινός μουσικός τύπος γαλλόφωνων και ελληνόφωνων 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».<sup>39</sup>

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 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 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 εντοπίζει ο Άπ. Δασκαλάκης, βλ. *Τα έθνε-γεργετικά 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 διακόπτεται από τη φωνητική απόδοση με ελληνικούς χαρακτηρισμούς των ξενόγλωσσων στίχων («Εβίβα Μποναπάρτε / έ λε σόν ντου 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 μίᾶ ἀπὸ τὶς πρωιμότερες ἐκδόσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Τυπογραφείου ἀφορᾷ ἀκριβῶς ἓνα γαλλικὸ «chant civique».<sup>40</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι οἱ συμμετέχοντες στὶς ἐπαναστατικὲς ἑορτές, πιθανότατα βασιζόμενοι στὴ μελωδικὴ ἐκφορὰ τῶν στίχων ἀπὸ 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 Vendemiaire 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 μίᾶ 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.<sup>41</sup>

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 δεσμοὺς μεταξὺ τῶν μαζικῶν αὐτῶν ἐκδηλώσεων καὶ τῆς λαϊκῆς ζωῆς, ἰδιαιτέρα μετὰ τὸ τέλος τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης.<sup>42</sup> 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 ἀρχές 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. Ἐνδιαφέροσα, 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 ἔγγραφα 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 Εύρώπης, 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 Ὕμνου, του πρωιμότερου γνωστού ελληνικού έργου του είδους του, το οποίο και τη δημοτική χρησιμοποιεί και μορφολογικά ανταποκρίνεται στην έκταση ενός «μνημειώδους» μουσικού έργου. Ὁ γεννημένος το 1795 Κερκυραῖος συνθέτης επέλεξε την απόδοση της μουσικής του από ένα τετράφωνο ανδρικό χορωδιακό σχῆμα με συνοδεία πιάνου. Ἡ συγκεκριμένη ἐπιλογή του Μάντζαρου δὲν ἦταν τυχαία. Τὰ χορωδιακά σχήματα κατὰ τὸν 19ο αἰώνα εἶχαν συνδεθεῖ πανευρωπαϊκὰ μετὰ τη συλλογική ἔκφραση τοῦ λαοῦ, κάτι ποὺ μεταξὺ ἄλλων ὀδήγησε καὶ στὴν ὀλοένα ἐντονότερη καὶ ἐνεργητικότερη χρήση τους στὴν ὄπερα.<sup>43</sup> Εἰδικὰ τὰ ἀνδρικὰ σχήματα ἦταν συνδεδεμένα καὶ μετὰ τη στρατιωτικὴ μουσική. Οἱ ρίζες τῆς θεώρησης αὐτῆς τῆς χορωδίας ἔχουν ἀσφαλῶς τις ἀρχές τους στὴ χρήση τῶν ἀντίστοιχων σχημάτων σὲ μαζικὲς ἐορτές, ὅπως ἐκεῖνες τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ προτίμηση στὸ πιάνο καὶ ὄχι στὴν μπάντα γιὰ τὴ συνοδεία τοῦ έργου τοῦ ἦταν εὐλογία. Οἱ φιλελεύθερες ἰδέες τοῦ σολωμικοῦ ποιήματος δὲν μποροῦσαν νὰ βροῦν διέξοδο κατὰ τὴν περίοδο τῆς βρετανικῆς παρουσίας στὰ Ἴονια σὲ ἐκδηλώσεις μαζικοῦ χαρακτήρα. Ἄλλωστε, μιὰ τέτοια προοπτικὴ θὰ ἦταν μᾶλλον μὴ ἀποδεκτὴ τόσο γιὰ τὸν κόμη Διονύσιο Σολωμὸ ὅσο καὶ γιὰ τὸν ἀριστοκράτη Μάντζαρο, ὁ ὁποῖος ἀκόμα τὸ 1829 ὑπηρετοῦσε ὡς γραμματέας τῆς Εἰσαγγελίας τοῦ Ἰονίου Κράτους, ἐνῶ λίγα χρόνια ἀργότερα θὰ διοριζόταν ἰδιαιτερός γραμματέας τοῦ Προέδρου τῆς Ἰονίου Γερουσίας.<sup>44</sup> Τὸ *pianoforte*, ὅμως, ἦταν ἓνα ὄργανο τὸ ὁποῖο, τουλάχιστον ἀπὸ τις ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα, εἶχε κάνει τὴν ἐμφάνισή του στὰ ἀστικά σπίτια τῆς Κέρκυρας<sup>45</sup> καὶ τὸ ὁποῖο ἐμελλε πανευρωπαϊκὰ νὰ χαρακτηρίσει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ μουσικὰ ἐπιτεύγματα ὅλου τοῦ αἰώνα. Ἀποτελοῦσε, λοιπόν, ἐμβλημα τῆς μουσικῆς μιᾶς ἐπτανησιακῆς ἀστικῆς τάξης ἡ ὁποία ὀλοένα ἀναζητοῦσε μέσα ἀπὸ τὴν χρήση τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας τὴ δυναμικὴ ἔκφραση τῆς ἐθνικῆς τῆς συνείδησης, ὄχι ὅμως ἀναγκαστικὰ καὶ τὴ ρῆξη μετὰ τὴ βρετανικὴ διοίκηση.

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

44. Κώστας Καρδάμης, Ὁ προσολωμικός Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος καὶ τὸ ἔργο του, ἀδημοσίευτη διδακτορικὴ διατριβή, Κέρκυρα, Ἴνιο Πανεπιστήμιο / Τμῆμα 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 Ὕμνου<sup>46</sup> 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 μνημύατων τῆς ποίησης ἀπὸ τοὺς κοινωνοὺς τῆς μουσικῆς. Ἡ διάρθρωση τῆς μελοποίησης σὲ εἴκοσι τέσσερα (κατ' ἄλλους εἴκοσι πέντε) μέρη,<sup>47</sup> 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 «σολωμικὸ».

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: 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 μόνις 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.<sup>48</sup> Σὲ αὐτὰ τὰ πρότυπα ἀκριβῶς στηρίχτηκε ὁ Μάντζαρος γιὰ τὴ δημιουργία τῆς ἀρχικῆς μελοποίησης τοῦ Ὑ-

48. Σύγχυση φαίνεται νὰ κυριαρχεῖ σχετικὰ μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «δημῶδους» καὶ τοῦ «παραδοσιακοῦ», εἰδικὰ ἐξαιτίας τῶν διαβεβαιώσεων ὅτι ἐντοπίζεται χρέση «παραδοσιακῶν» μοτίβων στὴν ἀρχικὴ μαντζαρικὴ μελοποίηση τοῦ Ὑμνου. Κάποια δεδομένη στιγμή φαίνεται ὅτι μὲ τὸν 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 ἑλληνικά. 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.<sup>49</sup> 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 καλλιεργοῦνταν από τὰ παραδοσιακά ἐκκλησιαστικά καὶ κοσμικά φωνητικά σύνολα, ὥστε να διευκολυνθεῖ ἡ ἀπόδοση καὶ ἡ διάδοση τῆς σολωμικῆς ποίησης.<sup>50</sup>

Ἄν, ὅμως, ἡ χρήση ἑνὸς φωνητικοῦ συνόλου παραπέμπει στὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ λαό, αὐτὸ δὲν ἀποκλείει σὲ καμία περίπτωση τὴν παρουσία του στὰ ἀστικά ἐπτανησιακά σπίτια. Ἡ καταγραφή τῶν μελωδιῶν σὲ πεντάγραμμο, πέρα ἀπὸ τὸν προφανῆ 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 ἑνὸς ἰδιώτη μουσικοδιδασκάλου. Ἔτσι, πρέπει νὰ δεχθοῦμε ὅτι σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ «λαϊκά» φωνητικά σύνολα ἀποτελοῦνταν τότε (ὅπως ἀκόμα συμβαίνει σὲ πολλὲς περιπτώσεις) ἀπὸ ἄτομα ποὺ μάθαιναν τὸ μέρος τους ἐμπειρικά καὶ πιθανότατα δὲν γνώριζαν οὔτε καν ἀπλὴ ἀνάγνωση καὶ γραφή. Στὸ χῶρο τῶν ἀστικῶν σαλονιῶν, ὅμως, μποροῦσαν νὰ βρεθοῦν τραγουδιστὲς καὶ μουσικοὶ συνοδοὶ ποὺ ἤξεραν τουλάχιστον στοιχειωδῶς νὰ διαβάζουν καὶ νὰ ἀποδίδουν 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 ἀφῆνει νὰ ἐννοηθεῖ καὶ ἡ πληροφορία ὅτι ὁ Ἕγνος τραγουδιόταν ἤδη τὴν περίοδο 1825-1830 (ἄρα πρὶν ἀπὸ τὴν πρώιμη μελοποίησή του ἀπὸ τὸν Μάντζαρο) στὴ Ζάκυνθο εἰς γνώση τοῦ ποιητῆ «κατὰ Ζακυνθινὸν χαρακτήρα, τρίφωνον, καὶ εἰς σὺλ τῆς γνωστῆς “ἀρέκιας”», βλ. Σπυρίδων Μοτσηνίγος, *Νεοελληνικὴ Μουσική: Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν της*, Ἀθήνα 1958, σ. 111-112, ὁ ὁποῖος ἀτεκμηρίωτα ἐπικαλεῖται ἀνέκδοτες σημειώσεις τοῦ Μάντζαρου.

50. Ἐνα τέτοιο φωνητικὸ σχῆμα ἀπέδωσε στὶς 25/5/1840 στὸ πλαίσιο τῶν ἐκδηλώσεων γιὰ τὴν ὀνομαστικὴ ἐορτὴ τῆς βασιλίσσας Βικτωρίας «τὶς πρώτες 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 ὀργανωμένων ἐλληνόφωνων 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 Ἐπαναστάσεως, εἶναι καὶ ἡ παρουσία τοῦ γνωστοῦ Θουρίου τοῦ Ρήγα «Ὡς πότε παλικάρια» στὴ συλλογὴ τῶν τραγουδιῶν τοῦ Μάντζαρου ὑπὸ τὸν γενικὸ τίτλο *16 Arie Greche* (16 Ἑλληνικὲς Μελωδίες) (1830).<sup>51</sup> Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ὅρος «μελωδία» ἐδῶ δὲν ἀφορᾷ τὴ χρῆση κάποιου παραδοσιακοῦ μελωδικοῦ ὕλικου, ἀλλὰ ὅτι ἡ «ἐλληνικότητα» ἐκφράζεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴ χρῆση νεοελληνικῆς γλώσσας στὰ στιχορρήματα ποὺ μελοποιοῦνται. Ἀπὸ τὰ δεκαοκτῶ (καὶ ὄχι δεκαῆξι, ὅπως ἀναφέρει ὁ τίτλος)<sup>52</sup> σύντομα φωνητικὰ ἔργα τῆς συλλογῆς, σὲ τρία μόνο ἔχει καταστῆθαι 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.<sup>53</sup>

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 μελοποίησις 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 παρουσιάσῃ 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, Βιβλιοπωλεῖον 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 ἀπλὴ καὶ εὐκολομνημόνευτη μελωδία μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ ὑφὴ 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 μὴ, 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 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 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 στιχοῦργήματα 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 λαϊκότεροτη 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,<sup>54</sup> 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 μέσω 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.<sup>55</sup> Αυτή η πρακτική είχε, άλλωστε, παρελθόν στον ήπειρωτικό χώρο, όπως στα Ίωάννινα του Άλη Πασά, όπου ακούστηκε η μελωδία της *Καρμανιόλας*,<sup>56</sup> και ξεπερνούσε και τα όποια έθνικα 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.<sup>57</sup> Ίσως η παραπάνω μαρτυρία άποτελεί έναν άσφαλή δείκτη της ύποσυνείδητης εκλαϊκευτικής 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.<sup>58</sup> Τα

55. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Νικόλαου Πίγκολου, όπως αυτή δημοσιεύεται και σχολιάζεται στο Φίλιππος Ήλιού, *Τύφλωσον Κύριε τόν λαόν σου, 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 θά είχαν τή δυνατότητα νά έλθουν σε έπαφή με τά νέα δεδομένα.

Έπιπλέον, εκτός από τò γεγονός ότι εξέφραζαν συλλογικά αίτήματα και ενίσχυαν τò ήθικό τών καταπιεζόμενων Έλλήνων, οί πατριωτικοί αυτοί ύμνοι, ανεξάρτητα από τò 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 "Ύμνος «στόν ήχο τής Μασσαλιώτιδος» του Ρήγα και τά παρόμοια έργα τών Έπτανησίων δέν αποτελοϋν άπλως τά πρωιμότερα δείγματα μιās σειράς 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 τò Διαφωτισμό.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

---

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