ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΟΥ: ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΡΕΥΝΑ

Κωστας Καρδαμης

Η ΣΧΕΣΗ των Επτανήσων με τη μουσική θεωρείται, και όχι αδικαιολόγητα, ως το κύριο χαρακτηριστικό της πολιτισμικής δυναμικής τους. Είναι, όμως, εξίσου κοινή πεποίθηση, ότι ο χαρακτήρας της μουσικής των Ιονίων είναι ενιαίος, αδιάσπαστος και απόλυτα εξαρτημένος από πρότυπα της «καθ' ημάς Δύσεως», ιδιαίτερα εκείνα της γειτονικής Ιταλίας. Αποτέλεσμα των ανωτέρω είναι μουσικές και μη ιδεοληψίες να εξακολουθούν σε μεγάλο βαθμό να αρνούνται την αυτόνομη πορεία της μουσικής των Ιονίων. Επιπλέον, κατά σχεδόν απόλυτο κανόνα η οποιαδήποτε αναφορά στην επτανησιακή μουσική ταυτότητα αναλίσκεται σε αυτή της κοσμικής των κατά τόπους αστικών κέντρων, ενώ, σήμερα πλέον, ταυτίζεται εν πολλοίς με τις δραστηριότητες των μπαντών. Εδώ θα επιχειρηθεί να επαναπροσεγγιστεί η μάλλον βολικά απλοποιημένη εικόνα της επτανησιακής μουσικής και ταυτόχρονα θα επισημανθεί η διάδραση των διαφόρων «μουσικών ταυτοτήτων» που γεννήθηκαν και εξακολουθούν να υφίστανται στα νησιά του Ιονίου.

Προσεγγίζοντας τη μακροχρόνια σχέση των Ιονίων με την αφηρημένη τέχνη των ήχων, θα ήταν χρήσιμο να μιλήσει κανείς, όχι για «μουσική», αλλά για «μουσικές» των Επτανήσων. Η κοινωνική και πολιτισμική εξέλιξη των Ιονίων, αν ιδωθεί στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού γίγνεσθαι, είχε μια αναμενόμενη πορεία. Σε σχέση, όμως, με εκείνη του κυρίως ελλαδικού χώρου, τα Επτάνησα αποτελούσαν πάντοτε την «εξαίρεση». Η ανάπτυξη των νησιών ακολούθησε τα πρότυπα, τις αλλαγές και τις ανατροπές αυτού που ονομάστηκε από ελλαδικής πλευράς «καθ' ημάς Δύση», χωρίς, ωστόσο, να απομακρύνεται από τα στοιχεία εκείνα που όριζαν την επτανησιακή ιδιοπροσωπία στο πλαίσιο των επιτευγμάτων του «πεφωτισμένου κόσμου». Μέσα σε αυτή τη δημιουργική συναίρεση η μουσική, ως αγαθό, έκφραση και αποτέλεσμα κοινωνικών δράσεων και αιτημάτων, δεν μπορούσε παρά να έχει αντίστοιχη πορεία. Η παρουσία τριών διακριτών τάξεων στα Επτάνησα οδήγησε στη δημιουργία τριών επίσης διακριτών, αλλά και ταυτόχρονα άρρηκτα συνδεδεμένων, μουσικών ταυτοτήτων. Η συνύπαρξη ορθοδόξων, καθολικών, διαμαρτυρομένων και ισραηλιτών δημιουργούσε και σε θρησκευτικό επίπεδο ένα μοναδικό μουσικό περιβάλλον. Η γεωγραφική θέση σε σχέση με την κυρίως Ευρώπη του κάθε νησιού ξεχωριστά, ο βαθμός γειτνίασης και επαφής με την ηπειρωτική ακτή,

αλλά και η μη ενιαία ιστορική πορεία των νησιών μέχρι το 1684 υπήρξαν εξίσου σημαντικοί διαμορφωτικοί παράγοντες. Επίσης, ακόμα και σήμερα ερευνητικό ζητούμενο αποτελεί η μουσική των εξωαστικών επτανησιακών πληθυσμών.

Οι «μουσικές» των αστικών κέντρων

Η επτανησιακή αστική μουσική χαρακτηρίζεται από συγκλίσεις και αποκλίσεις μεταξύ του «λογίου» και του «δημώδους», και αφορούσε σε όλους τους κατοίκους, ανεξαρτήτως κοινωνικών και θρησκευτικών ορίων. Ωστόσο, η μουσική της κατά καιρούς διοικητικής και κοινωνικής ελίτ των νησιών ήταν ακόμη και μέχρι τα μέσα του 20ού αι. συνυφασμένη με το χώρο της όπερας. Τα Επτάνησα, αν και ποτέ δεν έπαιξαν στην εξέλιξη του μελοδράματος ρόλο αντίστοιχο με εκείνο των μεγάλων μουσικών κέντρων της λοιπής Ευρώπης (Μιλάνο, Νεάπολη, Βενετία, Ρώμη, Παρίσι, Βιέννη) κατείχαν κεντρική θέση στην οπερατική δραστηριότητα της ευρύτερης περιοχής τους. Το πρώτο μόνιμο οπερατικό θέατρο των Επτανήσων ήταν εκείνο της Κέρκυρας. Αρχικά το κτήριο λειτούργησε ως λέσχη των ευγενών του νησιού, αλλά μετά την επίταξή του το 1718 από τη βενετική διοίκηση (πράξη που σκόπευε, όπως εύστοχα υποστηρίζεται,[1] να πλήξει τη δυναμική της τοπικής αριστοκρατίας), μετασκευάστηκε το 1720 σε θέατρο υπό την πολιτική ευθύνη του Βενετού στολάρχου. Η πρώτη όπερα παρουσιάστηκε εκεί το 1733,[2] αλλά (σύμφωνα με τα ώς τώρα στοιχεία) η τακτική παρουσίαση μελοδραμάτων μπορεί να εντοπιστεί από το 1771.[3] Από τη χρονιά εκείνη αρχίζει μια περίοδος εκατόν τριάντα περίπου ετών αδιάκοπης παρουσίασης οπερατικών έργων από τη σκηνή του San Giacomo (ακόμη και σε περιόδους πολεμικών συρράξεων[4]),

1. Α. Νικηφόρου, *Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της βενετικής κυριαρχίας (14ος-18ος αι.)*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 414-415.

2. Το συγκεκριμένο ζήτημα έχει ερευνηθεί και στοιχειοθετηθεί πραγματολογικά μέσω των εργασιών του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, «Από τον Αρλεκίνο στην Λόενγκριν: Το θέατρο Σαν Τζιάκομο και η θεατρική ζωή της Κέρκυρας (17ος-19ος αι.), στο E. Concina, Α. Νικηφόρου-Testone (επ.) *Κέρκυρα: Ιστορία, αστική ζωή και αρχιτεκτονική 14ος-19ος αι.*, Πολιτιστικός Σύλλογος «Κόρκυρα», Κέρκυρα 1994, σ. 71-78, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας», *Παράβασις*, τ. 1 (1995), σ. 147-191 και «Η πρώτη παράσταση ιταλικού μελοδράματος στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (1733): βεβαιότητες και ερωτήματα», *Πόρφυρας*, τ. 114 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2005), σ. 581-590.

3. Πλ. Μαυρομούστακος, «…Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας…», ό.π. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί, ότι το 1766 ο τριαντάχρονος τενόρος Francesco Piccoli, τραγουδιστής εξειδικευμένος στην κωμική όπερα, ανέφερε σε επιστολή του προς το θρυλικό Giovanni Battista Martini, ότι τουλάχιστον τρία χρόνια νωρίτερα είχε τραγουδήσει στην Κέρκυρα, βλ. J. Rosselli, «From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850», *Cambridge Opera Journal*, τ. 1 (1989), σ. 1-32: 31.

4. Κ. Καρδάμης, «Νέες ειδήσεις για τη μελοδραματική δραστηριότητα του θεάτρου Σαν

η οποία έπαυσε στις αρχές του 1900, με τη μετασκευή του στο σημερινό δημαρχιακό μέγαρο και την κατασκευή ενός μεγαλύτερου Δημοτικού Θεάτρου. Το τελευταίο εξακολούθησε να φιλοξενεί μελοδραματικές παραστάσεις μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1930, με αρκετές, όμως, δυσκολίες, κορυφαία από τις οποίες υπήρξε η αναστολή μετάκλησης ιταλικών θιάσων όπερας μετά την κατάληψη του νησιού από τους Ιταλούς φασίστες το 1923. Η καταστροφή της θεατρικής αυτής σκηνής το 1943 στέρησε την Κέρκυρα από το αξιολογότερο μουσικό κέντρο της και έδωσε και τυπικά τέλος σε δύο αιώνες συνεχών μελοδραματικών παραστάσεων.

Η εξοικείωση του επτανησιακού κοινού με τα οπερατικά ακούσματα, η δημιουργική συναίρεσή τους και, ασφαλώς, η κεντρική θέση του μελοδράματος στην ευρωπαϊκή κοινωνία και τέχνη είχαν ως αποτέλεσμα τη διάδοση και στα άλλα μεγάλα νησιά κατά το 19ο αι. των οπερατικών παραστάσεων, οι οποίες ήρθαν να προστεθούν στην ήδη υπάρχουσα θεατρική παράδοση. Η χρονική διαφορά θεμελίωσης και λειτουργίας θεατρικών σκηνών στα λοιπά νησιά των Επτανήσων δεν οφείλεται κατ' ανάγκην στη δεσπόζουσα θέση του διοικητικού κέντρου τους (δηλαδή της Κέρκυρας), αλλά μάλλον στις διαφορετικές κοινωνικές προτεραιότητες και στις κατά τόπους ιδιαιτερότητες που είχε διαμορφώσει η γεωπολιτική ιστορία τους. Οι παλαιότερες μαρτυρούμενες παραστάσεις όπερας στη Ζάκυνθο εντοπίζονται το 1813 (προκαλώντας αρχικά αμηχανία στους θεατές για την επικείμενη εμφάνιση γυναικών επί σκηνής[5]) και στην Κεφαλονιά συγκροτημένα από το 1838, παρότι οι δραστηριότητες του θεάτρου Μπερέττα (1805-1825~) στο Αργοστόλι συμπεριελάμβαναν και ιταλικό μελόδραμα. Προοδευτικά, κατασκευάστηκαν μόνιμα θέατρα, με γνωστότερα το θέατρο «Κέφαλος» στην Κεφαλονιά (1858) και τα «Απόλλων» (1836) και, αργότερα, «Φώσκολος» (1875) στη Ζάκυνθο, ενώ η Λευκάδα απέκτησε μόνιμη θεατρική στέγη το 1870.[6] Η καταστροφή των θεάτρων αυτών εξαιτίας είτε φυσικών καταστροφών είτε ανθρώπινων πράξεων προξένησαν στην αστική μουσική κουλτούρα αρνητικά αποτελέσματα παρόμοια με της Κέρκυρας.

Η παρουσία στο χώρο, και ιδιαίτερα στα θεωρεία, ενός επτανησιακού οπερατικού θεάτρου κατά το 18ο και το 19ο αι. ήταν κατά κύριο λόγο δείγμα κοινωνικής

Τζιάκομο μεταξύ 1799 και 1823», ανακοίνωση στο συνέδριο *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 23-24/4/2010 (Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ), υπό έκδοση.

5. H. Holland, *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia etc during the years 1812 and 1813*, 2 τόμοι, Longman, London 1819, T. 1, σ. 36.

6. Για την πορεία των επτανησιακών θεάτρων, βλ. Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου: 1720-1940*, 2 τόμοι, Αθήνα 1994. Σημαντικότατα στοιχεία για τις κεφαλληνιακές σκηνές προσέφερε ο Σπύρος Ευαγγελάτος στο *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, Αθήνα 1970. Για τη Ζάκυνθο, βλ. Δ. Μουσμούτης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου (1901-1915)*, Μπάστας, Αθήνα 1999· του ίδιου, «Η λυρική ζωή του θεάτρου "Απόλλων", Ζάκυνθος 1836-1870», *Επτανησιακή όπερα…*, υπό έκδοση.

δύναμης και προβολής. Είναι όμως αναμφισβήτητο, ότι ο κοινωνικός συμβολισμός της παρουσίας της αριστοκρατίας (ακόμα και όταν αυτή βρισκόταν σε κρίση) και των εκάστοτε διαχειριστών της πολιτικής εξουσίας στο θέατρο, ήταν σε πανευρωπαϊκό επίπεδο διαχρονικά το ίδιο έντονος. Η μικρή χωρητικότητα των πρώιμων επτανησιακών θεάτρων δρούσε συχνά ως άτυπη δικλείδα, αφού επέτρεπε εκ των πραγμάτων την είσοδο σε μικρό και κοινωνικά περιορισμένο αριθμό θεατών. Από την άλλη, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην ενίσχυση της κοινωνικής σημασίας του μελοδράματος και των άλλων εκδηλώσεων που πραγματοποιούνταν σε αυτά, αφού με τον καιρό ολοένα και περισσότερα άτομα απαιτούσαν να μπουν σε ένα περιορισμένης χωρητικότητας κτήριο. Πάντως, έχει καταστεί πλέον σαφές, ότι η άποψη που θέλει τα επτανησιακά θέατρα να είναι ανοικτά σε «παν κοινωνικόν στοιχείον» μπορεί να συμπεριληφθεί με ασφάλεια στις πάμπολλες επτανησιακές μουσικές «μυθολογίες».[7] Μια τέτοια κοινωνική διεύρυνση σε μαζικό βαθμό θα ήταν εφικτή μόνο από τη στιγμή που τα αστικά κέντρα των νησιών θα αποκτούσαν ανάλογης χωρητικότητας θέατρα, πράγμα που συνέβη στα τέλη του 19ου αι. ή στις αρχές του 20ού.

Ωστόσο, η δυνατότητα πρόσβασης στο θέατρο από πλευράς των μελών της αστικής τάξης, κυρίως του εύπορου μέρους της, ήταν πάντοτε επιδιωκόμενη, αφού η υιοθέτηση συνηθειών της αριστοκρατίας ήταν συνδεδεμένη με την οποιαδήποτε κοινωνική ανέλιξη των αστών. Άλλωστε, ο επτανησιακός οπερατικός χώρος δεν έμεινε ανεπηρέαστος από τις κοινωνικές εξελίξεις του 18ου αιώνα. Η πανευρωπαϊκή άνοδος της αστικής τάξης εντοπίζεται μουσικά και στην περιφερειακή Κέρκυρα μέσα από την ιδιαίτερη προτίμηση στην κωμική ιταλική όπερα, η οποία αποτελούσε την απάντηση των αστών στην πολλές φορές εξωπραγματική σοβαρή όπερα του 18ου αιώνα. Βεβαίως, στα τέλη του 18ου αι. ακόμα και η αριστοκρατική τάξη είχε αποδεχτεί τη θεματολογία και τη μουσική της κωμικής όπερας, η οποία, όταν έφτασε με ορμή στα Επτάνησα ήταν ήδη το δημοφιλέστερο μουσικό είδος της Ευρώπης. Παράλληλα, η προτίμηση σε τέτοιου είδους μουσικά θεάματα αποτελούσε και μια οικονομικά συμφέρουσα λύση, που εξυπηρετούσε απόλυτα τις ανάγκες των περιφερειακών Επτανήσων.

Με την εμφάνιση των Δημοκρατικών Γάλλων το 1797, η όπερα ως σύμβολο της αριστοκρατίας θα περίμενε κανείς να ατονήσει. Όμως, και σε αναλογία με όσα συνέβησαν στη λοιπή Ευρώπη, το κερκυραϊκό οπερατικό θέατρο συνέχισε τις παραστάσεις του με την ιταλική κωμική όπερα να έχει με διαφορά τον πρώτο λόγο,

7. Ήδη το 1994, ο Γεράσιμος Χυτήρης υπογραμμίζει εύστοχα αυτή την υπερβολή σχετικά με τη σχέση του αμιγώς μελοδραματικού θεάτρου με πλατύτερους κοινωνικούς χώρους (βλ. Γ. Χυτήρης, «Η όπερα στο θέατρο Σαντζιάκομο της Κέρκυρας: ένας μακρύς κατάλογος», *Δημοσιεύματα Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών*, Κέρκυρα 1994, σ. 11-12). Ο Κερκυραίος ιστοριοδίφης βρίσκεται σε παραλληλία με όσα διατυπώνονται για το ίδιο ζήτημα στο πλαίσιο της ιταλικής πραγματικότητας στο J. Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The role of the impresario*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, σ. 44-45.

ενώ ταυτόχρονα μελοδραματικές παραστάσεις αποτέλεσαν και προπαγανδιστικό εργαλείο.[8] Κοινωνικές ομάδες, όπως οι Ισραηλίτες, οι οποίες ώς τότε ήταν αποκλεισμένες από το χώρο αυτό, συμμετείχαν ως θεατές και για μικρό χρονικό διάστημα έγινε απόπειρα το κερκυραϊκό θέατρο να καταστεί ευρύτερα προσβάσιμο. Παρά ταύτα, ο κατεξοχήν φορέας των επαναστατικών ιδεολογιών και της διάχυσής τους σε ευρύτερες κοινωνικές μάζες υπήρξαν οι υπαίθριες επαναστατικές εορτές.[9] Αυτές διοργανώνονταν σε όλα τα νησιά του Ιονίου και μέσα από τους συμβολισμούς και την, τηρουμένων των αναλογιών, μεγαλοπρέπειά τους στήριζαν με τον τρόπο τους τα νέα πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα. Όπως είναι εύλογο, η μουσική έπαιζε και εδώ κεντρικό ρόλο, αφού μπάντες, φωνητικές συνθέσεις σε γαλλική και ελληνική γλώσσα και λαϊκή συμμετοχή αποτελούσαν κατά σχεδόν απόλυτο κανόνα αναπόσπαστα στοιχεία των εκδηλώσεων. Παράλληλα, η κορύφωση πολλών από τις εορτές αυτές στο θέατρο επιβεβαίωνε τη σημασία της πολιτιστικής προπαγάνδας εντός του πάλαι ποτέ συμβόλου του «παλαιού καθεστώτος».

Η έναρξη του 19ου αι. σήμανε στη Γηραιά Ήπειρο και την απαρχή της εποχής των εθνικισμών. Τα Επτάνησα δεν αποτέλεσαν εξαίρεση και, έτσι, η εθνική αφύπνιση, με εμβληματικό σημείο αναφοράς τη χρήση της δημοτικής γλώσσας, έγινε εντονότερη.[10] Το οπερατικό θέατρο, όμως, ως σύμβολο της άρχουσας τάξης ανταποκρίθηκε με σχετική καθυστέρηση στα νέα δεδομένα. Μέχρι τη δεκαετία του 1820 στις υπό ασφυκτικό κρατικό έλεγχο[11] επτανησιακές σκηνές εντοπίζονται παραστάσεις έργων που σχετίζονται με τα παλαιοκαθεστωτικά πρότυπα. Ο Ρομαντισμός, όμως, έφτανε ορμητικός και στα Ιόνια Νησιά. Έτσι, παρά τη λογοκρισία και τις παρεμβάσεις, έργα που εξέφραζαν τις νέες αισθητικές, κοινωνικές και πολιτικές ιδέες κατάφεραν να ακουστούν στα αστικά κέντρα των νησιών.

Η ελληνική γλώσσα, ωστόσο, αν και στο θέατρο πρόζας είχε κάνει την εμφάνισή της από το 1817 και στο λαϊκό επτανησιακό θέατρο δεν είχε εκλείψει ποτέ, στο μουσικό χώρο έπρεπε να περιμένει μέχρι το 1827, οπότε και παρουσιάστηκε η περίφημη *Aria Greca* του Μάντζαρου τραγουδισμένη από την Ιταλίδα Elisabetta Pinotti.[12] Μάλιστα, η απόδοση των στίχων του συγκεκριμένου έργου στον Ιταλό

8. Βλ. E. Rodocanachi, *Bonaparte et les Îles Ioniennes: Un épisode des Conquêtes de la République et du Premier Empire (1797-1816)*, F. Alcan, Paris 1899, σ. 137.

9. Κ. Καρδάμης, «Μουσικοί απόηχοι της Γαλλικής Επανάστασης στα Επτάνησα», *Ο Ερανιστής*, Τ. 26 (2007), σ. 79-104.

10. K. Kardamis, «The birth of "Greek national music" in 19th-century Ionian Islands», ανακοίνωση στο *16th Biennial Conference on Nineteenth-Century Music* (University of Southampton, Southampton 8-11/7/2010), υπό έκδοση.

11. Από ποικίλο αρχειακό υλικό προκύπτει ότι τα κατά τόπους θέατρα υπάγονταν στη δικαιοδοσία του εκάστοτε Επάρχου, ο οποίος όριζε την Επιτροπή του Θεάτρου. Η παρουσία Βρετανών αξιωματικών στην Επιτροπή του Θεάτρου της Κέρκυρας, για παράδειγμα, ήταν συνεχής και αναμενόμενη.

12. Η αρχική ταύτιση του έργου στο Γ. Λεωτσάκος, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος-Μάντζαρος

πολιτικό πρόσφυγα Vincenzo Nannucci φαίνεται να προσφέρει μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα διάσταση στη σημασία του ιταλικού φιλελληνικού κινήματος για την εδραίωση της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα. Η απουσία, πάντως, ελληνόφωνων τραγουδιστών (και όχι, όπως νομιζόταν, μη εμπνευσμένων ποιητών ή ανίκανων συνθετών) υπήρξε η κύρια αιτία καθυστέρησης δημιουργίας ολοκληρωμένων οπερατικών έργων στην ελληνική γλώσσα. Παρεπόμενα ήταν η ευκαιριακή και μόνο παρουσίαση συναυλιακών αριών σε ελληνική γλώσσα, καίτοι εντονότερη από τη δεκαετία του 1840,[13] και η ιδιαίτερη ανάπτυξη του ελληνόφωνου τραγουδιού εκτός των οπερατικών προσκηνίων. Οι επτανησιακές, και γενικότερα οι ελλαδικές, μελοδραματικές σκηνές θα έπρεπε να περιμένουν έως το 1867 για την πρώτη όπερα σε ελληνική, και μάλιστα δημοτική, γλώσσα, τον *Υποψήφιο* του Σπ. Ξύνδα σε λιμπρέτο του Ιωάννη Ρινόπουλου. Και εδώ όμως, η πρόβλεψη ενός και μόνου γυναικείου ρόλου, καθώς και η συμμετοχή στην πρεμιέρα ως πρωταγωνιστών του ίδιου του συνθέτη και του λιμπρετίστα, μάλλον επιβεβαιώνουν τις κοινωνικές αγκυλώσεις της εποχής. Άλλωστε, παρόμοια προβλήματα εύρεσης ελληνόφωνων τραγουδιστών θα αντιμετώπιζε στην εκπνοή του 19ου αι. και ο Κεφαλονίτης συνθέτης Διονύσιος Λαυράγκας.[14]

Πράγματι, οι συνθέτες των Ιονίων λίγα μπορούσαν να περιμένουν από τους κατά κανόνα ιταλόφωνους τραγουδιστές των θεάτρων τους σε σχέση με την προώθηση του ελληνόφωνου μελοδράματος. Κυριότερος ανασχετικός παράγοντας της απουσίας επαγγελματιών ελληνόφωνων τραγουδιστών υπήρξε ο για μεγάλο διάστημα τιμοκρατικός χαρακτήρας του επτανησιακού συστήματος μουσικής εκπαίδευσης, η οποία, ούτως ή άλλως, βρισκόταν χαμηλά στις μαθησιακές προτεραιότητες των εύπορων Επτανησίων και στις νομοθετικές προβλέψεις του συστήματος γενικής παιδείας.[15] Ειδικά κατά τον πρώιμο 19ο αι., η εκμάθηση μουσικής ήταν απο-

(1795-1872): Για ένα μικρό του εγκόλπιο...», *Μουσικολογία*, τ. 5-6 (1987), σ. 228-271: 237-238. Εξαντλητική διερεύνηση στο Χ. Ξανθουδάκης, «Ο ποιητής της *Aria Greca*», *Μουσικός Λόγος*, τ. 7 (Καλοκαίρι, 2006), σ. 3057.

13. Να σημειωθεί, ότι και αυτές οι συνθέσεις αποδίδονταν από Ιταλούς τραγουδιστές, βλ., ενδεικτικά, Θ. Παπαδόπουλος, *Ιονική Βιβλιογραφία: 16ος-19ος αιώνας. Ανακατάταξη-Προσθήκες-Βιβλιοθήκες*, Αθήνα 1998), Τ. 1, σ. 517, α.α. 2958, και *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, φ. 71 (27 Απριλίου–9 Μαΐου 1846), σ. 14-16 / φ. 103 (7/19 Δεκεμβρίου 1846), σ. 22-23. Πρόκειται για παρουσιάσεις ελληνόφωνων αριών του Σπυρίδωνος Ξύνδα.

14. Διον. Λαυράγκας, *Τ'απομνημονεύματά μου*, Γκοβόστης, Αθήνα 2009, σ. 132.

15. Κ. Καρδάμης, «Η μουσική στην εκπαίδευση των Επτανήσων της Βρετανικής Προστασίας», ανακοίνωση στην επιστημονική ημερίδα *Η μουσική στο ελληνικό σχολείο από το χθες στο αύριο* (Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 9/6/2007), υπό δημοσίευση. Πρβλ., Ν. Κ. Κουρκουμέλης, «Η καλλιτεχνική εκπαίδευση στο Ιόνιο Κράτος: Η εικαστική, η θεατρική και η μουσική παιδεία στην Κέρκυρα», Παναγιώτα Μοσχονά (επιμ.), *Το Ιόνιο Κράτος (1815-1864): Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας (Κέρκυρα, 21-24 Μαΐου 1988)*, Κέντρο Μελετών Ιονίου, Αθήνα 1997, σ. 207-226, Κ. Ρωμανού, «Η έντεχνη μουσική: Η μουσική παιδεία του νέου ελληνισμού»,

κλειστικά εξαρτημένη από τη οικονομική δυνατότητα πρόσληψης ενός οικοδιδασκάλου (κατά κανόνα Ιταλού), αλλά και, επιπλέον, από την καταβολή αυξημένων διδάκτρων σε εκείνα τα σχολεία που περιλάμβαναν στο πρόγραμμά τους τη διδασκαλία μουσικής. Το καθεστώς αυτό δεν ήταν κάτι καινούργιο στην περιοχή.[16] Ωστόσο, επέτρεπε την εκμάθηση μουσικής μόνο στα εύπορα στρώματα της κοινωνίας, τα οποία ενδιαφέρονταν κυρίως για τον ανεκτό χειρισμό ενός οργάνου ή της φωνής, και όχι για τη βιοποριστική ενασχόληση με τη μουσική. Ωστόσο, με τον τρόπο αυτό, οι μη προνομιούχες τάξεις, από τις οποίες στη λοιπή Ευρώπη κατά σχεδόν απόλυτο κανόνα προερχόταν η συντριπτική πλειονότητα των επαγγελματιών τραγουδιστών, μουσικών ή συνθετών, έμεναν στην Επτάνησο μουσικά (και όχι μόνο) αναλφάβητες, οδηγώντας μοιραία στην εξάρτηση από μουσικούς και δασκάλους προερχόμενους εκτός των Ιονίων, παρά την καθόλου αμελητέα παρουσία γηγενών ερασιτεχνών στις κατά τόπους ορχήστρες.[17] Μόνη, ίσως, εξαίρεση αποτελούσαν οι γόνοι οικογενειών μουσικών, οι οποίοι, από συντεχνιακό συμφέρον, επιδίδονταν στην επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική.

Επιστρέφοντας, όμως, στο ζήτημα της ελληνόφωνης μελοποιημένης ποίησης, κατά τη δεκαετία του 1820 μια τέτοια προοπτική (με όλες τις εθνικές σημειολογικές εκφάνσεις της) και η τόσο επιθυμητή σύνδεσή της με πλατύτερους κοινωνικούς χώρους έπρεπε να εναρμονισθεί με τα τότε δεδομένα. Έτσι, οι συνθέτες της Επτανήσου κατανόησαν από πολύ νωρίς, ότι δεν μπορούσαν να στηριχτούν στις δυνατότητες των κατά τόπους θεάτρων για να ικανοποιήσουν το αίτημα για μελοποίηση της νεοελληνικής γλώσσας.[18] Η λύση που προκρίθηκε ήταν η δημιουργία έργων ικανών να τραγουδηθούν στα αστικά σαλόνια των Επτανήσων, όπου, αφενός, το

Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1770-2000, Ελληνικά Γράμματα / *Τα Νέα*, Αθήνα 2003, Τ. 4, σ. 233-244. Ο κοινωνικο-γεωγραφικός παράγοντας υπεισέρχεται και εδώ: για παράδειγμα, ο Λευκαδίτης ευπατρίδης Ιωάννης Ζαμπέλιος, φτάνοντας το 1804 στη Βενετία, δεν δίσταζε να παραδεχτεί με νεοκλασική διάθεση, ότι «αυλόν, και βάρβιτον, και λύραν είχ[εν] ακούσει πολλάκις εις την νήσον [τ]ου, κύμβαλον όμως δεν είχ[εν] ακούσει ποτέ [τ]ου», Θ. Γ. Κλαδάς, «Ιωάννης Ζαμπέλιος», *Πανδώρα*, Τ. Ζ-161 (1/12/1856), σ. 391-405: 398-399.

16. Η σύνδεση της μουσικής εκπαίδευσης με τη δυνατότητα μίσθωσης δασκάλων μετρούσε στα Επτάνησα αρκετούς αιώνες πριν από το 1800. Μια προσφάτως εντοπισθείσα κερκυραϊκή νοταριακή πράξη του 1549 για διδασκαλία «τρουμπέτας» (Α. Γραμμένος, «Η μουσική στην Κέρκυρα: Ιστορία αιώνων», *Η Κέρκυρα σήμερα*, 5/8/2009, σ. 8) αποδεικνύει ότι σχεδόν τρεις αιώνες νωρίτερα συντεχνίες μουσικών είχαν ενεργό ρόλο στην επ' αμοιβή μουσική εκπαίδευση του νησιού, γεγονός που δημιουργεί παραλληλίες με όσα συνέβαιναν τότε στην επίσης υπό βενετική διοίκηση Κρήτη (Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Η παιδεία και η μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία*, Κρήτη 1990, σ. 95, και του ίδιου, «Η μουσική στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», *Θησαυρίσματα*, Τ. 20 (1990), σ. 9-169), αλλά και στη λοιπή Ευρώπη.

17. Tertius T. C. Kendrick, *The Ionian Islands: Manners and Customs*, James Haldane, London 1822, σ. 261.

18. Το 1881 ο Σπυρίδων Δε Βιάζης, με αφορμή την αδυναμία παρουσίασης της ελληνόγλωσσης όπερας του Π. Καρρέρ *Δέσπω*, σημείωνε την απουσία Ελλήνων τραγουδιστών και αντίστοι-

αίτημα της χρήσης της ελληνικής ήταν έντονο και, αφετέρου, μπορούσαν να βρεθούν ευκολότερα ελληνόφωνοι ερασιτέχνες με κάποια μουσική εκπαίδευση. Η ποικιλία των τεχνικών και μουσικών απαιτήσεων των συνθέσεων αυτών αποτελεί και έναν ασφαλή δείκτη των αντίστοιχων επιπέδων των Επτανήσιων ερασιτεχνών, των οποίων τις δυνατότητες οι εκάστοτε συνθέτες έπρεπε να λάβουν υπόψη τους, ειδικά σε μια περίοδο, κατά την οποία η οποιαδήποτε εμπορική εκμετάλλευση των συγκεκριμένων μελουργημάτων ήταν αδιανόητη. Παράλληλα, η ποικιλία της θεματολογίας των φωνητικών αυτών έργων, η οποία μπορούσε να κυμαίνεται από ακραιφνώς πατριωτική μέχρι συμβατικά ρομαντική, αποδεικνύει τις λεπτές ισορροπίες που έπρεπε να τηρηθούν, αλλά και την πεποίθηση ότι η χρήση της ελληνικής (στις μάλλον ποικίλες γλωσσικές εκφάνσεις της και ανεξαρτήτως θεματικής) αποτελούσε ικανό δείγμα εθνικής συνειδητοποίησης.

Παράλληλα, τα έργα αυτά προέβαλλαν την εθνική γλώσσα και τα νοήματα της νεοελληνικής ποιητικής δημιουργίας και σε ευρύτερους κοινωνικούς χώρους με τη σύνθεση αντίστοιχων έργων σε δημιουργική μίμηση του διαδεδομένου πλέον αστικολαϊκού, δηλαδή του «δημώδους», μουσικού ιδιώματος, το οποίο ξεπερνούσε τα επτανησιακά γεωγραφικά όρια.[19] Η διακύμανση της θεματολογίας παρατηρείται και εδώ σε μια απόπειρα εξισορρόπησης μεταξύ των κελευσμάτων της εποχής και της διαδεδομένης εικόνας του ρομαντισμού σε μια κοινωνία που βρισκόταν υπό βρετανική διοίκηση.

Μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις των τελευταίων ετών είναι η γλωσσική ποικιλία που χαρακτηρίζει τις στιχουργικές επιλογές των Επτανήσιων μελοποιών. Βεβαίως, η δημοτική, παρά τις διαφορετικές μορφές της, κρατά την πρωτοκαθεδρία. Ωστόσο, στις συνθέσεις των Επτανησίων κάνουν την εμφάνισή τους και Φαναριώτες (όπως ο Παναγιώτης Σούτσος σε συνθέσεις του Λεωνίδα Αλβάνα ή του Διονυσίου Ροδοθεάτου) ή αρχαιοπρεπή στιχουργήματα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η συνύπαρξη στην ίδια συλλογή τραγουδιών του Μάντζαρου υπό τον ιταλικό τίτλο *Arie Greche* (Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας) μελοθετήσεων αποσπασμάτων της μετάφρασης της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ από τον Ιάκωβο Πολυλά με άλλα, που χαρακτηρίζονται από αρχαιοπρέπεια. Οι επίσης μαντζαρικές *16 Arie Greche* του 1830 (Αρχείο Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας) δείχνουν την ποικιλία του δημοτικού ιδιώματος και αποτελούν μια πρόκληση για την ταύτιση των στίχων τους. Οι συχνά αποκλίνουσες τάσεις που βρίσκονταν κάτω από το γενικό αίτημα της χρήσης της ελληνικής γλώσσας είναι εμφανείς, όπως και η σταδια-

χης παραγωγικής σχολής, χαρακτηρίζοντας το νεότευκτο Ωδείο Αθηνών ως παρωδία μουσικής σχολής, βλ. Σπ. Δε Βιάζης, «Παῦλος Καῤῥέρης», *Ἐπιθεώρησις*, Τ. Α-5 (1881), σ. 137-143.

19. Χαρακτηριστική είναι μια μελοποίηση της περίφημης σολωμικής «Φαρμακωμένης», που αποτελεί το πρώτο από τα είκοσι «γραικικά τραγώδια εις μέλος ευρωπαϊκόν» τα οποία ανθολογεί μεταγραμμένα σε βυζαντινή παρασημαντική ο Θεόδωρος Παράσχος Φωκαεύς. Βλ. *Η Πανδώρα*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο, Κωνσταντινούπολη 1843, Τ. 1, σ. 81-82.

κή διολίσθηση κάποιων δημιουργών στα γλωσσικά κελεύσματα του μεθενωτικού διοικητικού κέντρου.

Σε όλα τα ανωτέρω στηρίχτηκε μια μακρά σειρά από γηγενείς δημιουργούς, για να συνθέσουν ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον και ανεξερεύνητο ρεπερτόριο της λεγόμενης «μουσικής σαλονιού», αλλά και της οργανωμένης χορωδιακής πρακτικής, η οποία τόσο μονοδιάστατα αποδίδεται συνήθως με τον όρο «καντάδα». Έτσι, συνθέτες, όπως ο Σπυρίδων Ξύνδας, ο Λεωνίδας Αλβάνας, ο Γεώργιος Λαμπίρης, ο Νικόλαος Τζανής Μεταξάς, ο Διονύσιος Λαυράγκας, ο Ναπολέων Λαμπελέτ και άλλοι έβαλαν τις βάσεις αυτού που αργότερα θα ονομαζόταν «έντεχνο νεοελληνικό τραγούδι».

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί η σύγχυση που επικρατεί σε διάφορους μουσικογράφους σε σχέση με την κατανόηση της αστικολαϊκής μουσικής των Ιονίων και ειδικότερα σε σχέση με την έννοια του «δημώδους» και του «παραδοσιακού». Κομβικό ρόλο στη σύγχυση αυτή πρέπει να έπαιξε η διαβεβαίωση, ότι εντοπίζεται χρήση «παραδοσιακών» μοτίβων στην αρχική μαντζαρική μελοποίηση του *Ύμνου*. Φαίνεται ότι κάποια δεδομένη στιγμή, με τον όρο «παραδοσιακή μουσική» αποδόθηκε στα ελληνικά ο όρος «musica popolare», ο οποίος, όμως, αφορά στη μουσική των αστικών λαϊκών πληθυσμών (δηλαδή τη «δημώδη») και όχι εκείνη των εξωαστικών περιοχών (δηλαδή την «παραδοσιακή»). Ο όρος «musica popolare» αποδόθηκε από πολλούς, Επτανησίους ως επί το πλείστον, ως «δημοτική μουσική»,[20] απόδοση λογική και επαρκής για τα Ιόνια Νησιά, όχι όμως και για τη λοιπή Ελλάδα, η οποία αντιλήφθηκε τον όρο «δημοτική» ως ταυτόσημο της εξωαστικής, της «παραδοσιακής» μουσικής. Η τελευταία, όμως, στα Επτάνησα του 19ου αι. αποδιδόταν συστηματικά με τους όρους «musica nazionale» ή «musica campestre»[21] και διακρινόταν απόλυτα από την αστική «musica popolare». Αυτή η αδυναμία κατανόησης σε σχέση με το χαρακτήρα της αστικολαϊκής μουσικής των Επτανήσων, οδήγησε σε ακόμη υπάρχουσες αγκυλώσεις μέσα από προσπάθειες σύμπλευσης με τις εκάστοτε ιστοριογραφικές τάσεις.

Δημιουργίες γηγενών ή μη συνθετών σε άλλη γλώσσα πλην της ελληνικής αποτελούσαν επίσης μέρος της μουσικής πραγματικότητας των Επτανήσων. Το κοσμοπολίτικο περιβάλλον των αστικών κέντρων, το οποίο κατά ένα μεγάλο μέρος του 19ου αι. απαρτιζόταν από ένα μωσαϊκό ευρωπαϊκών εθνοτήτων (με αναμφισβή-

20. Βλ., ενδεικτικά, Ιάκ. Πολυλάς, «Προλεγόμενα», στο *Διονυσίου Σολωμού: Τα ευρισκόμενα*, Κέρκυρα 1859, σ. κή΄, Σπ. Παπαγεώργιος, «Περί των έργων του Νικολάου Μαντζάρου», *Κλειώ*, τ. 713 (15-27/2/1875), σ. 2. Επίσης, ο μαθητής του Μάντζαρου Δομένικος Παδοβάνης περιγράφει ρητά τη «δημώδη» μελοποίηση του *Ύμνου* ως «in stile popolare e semplice», D. Padovan, «Poche parole sopra i scritti del Cav. Niccolò C. Manzaro», *Η Φωνή*, φ. 361 (12/4/1872), σ. 2-3: 3.

21. Βλ., ενδεικτικά, *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, φ. 271 (24 Φεβρουαρίου–8 Μαρτίου 1823), σ. 1-2 / φ. 285 (2/14 Ιουνίου 1823), σ. 1 / φ. 333 (3/15 Μαΐου 1824), σ. 2 / φ. 441 (29 Μαΐου–10 Ιουνίου 1826), σ. 1 και φ. 548 (16/28 Ιουνίου 1828), 1.

τητο, βέβαια, κυρίαρχο στοιχείο το γηγενές ελληνικό), ευνοούσε το ενδιαφέρον για τέτοιου είδους έργα. Οπερατικές άριες στην ιταλική, όπως και φωνητική μουσική στην αγγλική, στην ιταλική και αργότερα στη γαλλική, είχαν θέση στο καθημερινό αστικό μουσικό περιβάλλον των Ιονίων, ανεξαρτήτως εθνοτικής καταγωγής. Επίσης, στα σαλόνια παρουσιάζονταν και οργανικά έργα βασισμένα στα μελοδραματικά ακούσματα, ενώ αργότερα, το 19ο και τον 20ό αι., εμφανίστηκαν συστηματικότερα έργα του σημερινού συμβατικού πιανιστικού ρεπερτορίου.[22]

Από την άλλη, οι μη προνομιούχες τάξεις των αστικών κέντρων έδειχναν επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη φωνητική μουσική, ιδιαίτερα εκείνη της χορωδιακής πρακτικής, που συνδύαζε χαρακτηριστικά της παραδοσιακής επτανησιακής πλειονοφωνίας (βλ. πιο κάτω) και των ακουσμάτων της οργανωμένης, «λόγιας», χορωδιακής πολυφωνίας «δυτικού» τύπου, συχνά με τη συνοδεία μαντολινάτας. Το είδος αυτό βοήθησε καίρια, πέρα από την εξάπλωση της ελληνόγλωσσης μελοποιημένης ποίησης, και στην επαφή ευρύτερων κοινωνικών χώρων εντός και εκτός των επτανησιακών αστικών κέντρων με διάφορα μουσικά ακούσματα μέσω διασκευασμένων οπερατικών αποσπασμάτων και άλλων φωνητικών ή οργανικών έργων, καθώς και πρωτότυπων συνθέσεων. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μουσική κατάρτιση των μελών των προαναφερθέντων συνόλων ποίκιλλε από αρκετά υψηλή μέχρι εντελώς πρακτική. Γηγενείς χορωδοί, αρχικά αυτοδίδακτοι και προοδευτικά με σημαντικότερες σπουδές, λάμβαναν μέρος στα φωνητικά σχήματα των οπερατικών θιάσων. Τα σχήματα αυτά συχνά μοίραζαν τις θεατρικές ή συναυλιακές δραστηριότητές τους με την παρουσία τους στις εκκλησίες, όπου συνέβαλλαν στην εισαγωγή νέων ακουσμάτων, όχι όμως πάντοτε προς όφελος της παραδοσιακής επτανησιακής ψαλτικής. Οι χορωδίες και οι μαντολινάτες, μουσικό σύνολο το οποίο εμφανίζεται από τα τέλη του 19ου αι., είτε αυτόνομα είτε ως μέρος ερασιτεχνικών καλλιτεχνικών σωματείων, ήταν και είναι συνδεδεμένες κυρίως με την ανάγκη μουσικής έκφρασης ευρύτερων κοινωνικών χώρων.

Από τις αρχές, ουσιαστικά, του 19ου αι., εμφανίστηκε και η ενασχόληση των μελών της εργατικής και της μικροαστικής κυρίως τάξης με τις επτανησιακές μπάντες. Πράγματι, τα μουσικά αυτά σύνολα, που συχνά αποτελούσαν μέρος μόνο των πολυσχιδών δραστηριοτήτων των επτανησιακών φιλαρμονικών οργανισμών, απαρτίζονταν κατά σχεδόν απόλυτο κανόνα από άτομα των μη προνομιούχων κοινωνικά χώρων. Η ίδρυση των διαφόρων φιλαρμονικών σωματείων [Ζάκυνθος (1816), Αργοστόλι (1836), Ληξούρι (1837), Κέρκυρα (1840), Λευκάδα (1850)][23] έλυσε σε

22. Πάντως, ο Σπυρίδων Μαρτινέλης, το 1842, στη νεκρολογία του για τον Αντώνιο Λιβεράλη, επισημαίνει ότι ο εκλιπών απέδιδε στο πιάνο «τα πιο δύσκολα έργα των Γερμανών συνθετών», βλ., *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* φ. 579 (17/29 Ιανουαρίου 1842), σ. 13, και Sp. N. Martinelli, *In morte di Antonio Liberali, Maestro e Compositore di Musica*, Stamperia di Governo, Corfù 1842.

23. Βλ. σχετικά, Στ. Τζερμπίνος, *Φιλαρμονικά Ζακύνθου*, Φιλόμουση Κίνηση Ζακύνθου,

κάποιο βαθμό το πρόβλημα της μουσικής εκπαίδευσης των μη προνομιούχων τάξεων. Ειδικά δε η Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας υπήρξε η πρώτη που έθεσε ως σκοπό της τη δημιουργία μιας πλήρους μουσικής ακαδημίας (και όχι απλώς μιας μπάντας), με τη φιλοδοξία να καλύψει το κενό της οργανωμένης επαγγελματικής μουσικής εκπαίδευσης στα Ιόνια,[24] κάτι που πέτυχε κατά το 19ο αιώνα.

Τα σύνολα των ορχηστρών πνευστών (μπάντες) είχαν ως πρότυπα αντίστοιχα στρατιωτικά μουσικά σχήματα που εντοπίζονται ανελλιπώς στα Επτάνησα από την περίοδο της βενετικής παρουσίας.[25] Οι επτανησιακές μπάντες αποτελούσαν το κυριότερο μέσο επαφής ευρύτερων κοινωνικών χώρων με την έντεχνη μουσική δημιουργία, ενώ απέκτησαν ιδιαίτερο κύρος στους μικροαστούς, εξαιτίας της δυνατότητας κοινωνικής προβολής. Ταυτόχρονα όμως, εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της εκάστοτε άρχουσας τάξης, μέλη της οποίας αποτελούσαν τους οικονομικούς στυλοβάτες των φιλαρμονικών σωματείων. Μέσα σε αυτό το πλέγμα σχέσεων, άτομα που συχνά γνώριζαν ελάχιστα γραφή και ανάγνωση καταρτίζονταν μουσικά,[26] κατά το μέτρο του δυνατού, και πολλοί εύρισκαν μόνιμη εργασία ως μουσικοί.

Η άμεση και συνεχής επαφή των λαϊκών στρωμάτων με τα ακούσματα των συνόλων πνευστών, κυρίως μέσα από θρησκευτικές και δημόσιες τελετές, είχε ως αποτέλεσμα ο ήχος και η χρήση τους να διαδοθούν σε κοινωνικές ομάδες που στο συντριπτικό ποσοστό τους δεν μπορούσαν να έλθουν σε επαφή με την όπερα, την οργανική μουσική και τις μεγαλοαστικές μουσικές εκδηλώσεις. Από την άλλη, η μπάντα υπήρξε διαχρονικά το πλέον πρόσφορο μέσο «εκλαΐκευσης» της μουσικής των οπερατικών θεάτρων και των συναυλιακών αιθουσών. Επιπλέον, η ιδιαίτερη προτίμηση στη δημιουργία συνόλων πνευστών στις αστικές φιλαρμονικές είχε και

Ζάκυνθος 1996· Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος, *Η Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλονιάς (1838-1940)*, Αργοστόλι, Έκδοση ΝΕΛΕ Κεφαλονιάς, 1988· Χρ. Βουνάς, *Τα 130 χρόνια της μουσικής στην Κεφαλονιά (1836-1966)*, Αθήνα 1966· Αντ. Φίλιππας, *Η Φιλαρμονική Λευκάδος: Ιστορική πορεία 135 χρόνων*, Αθήνα, Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών, 1985. Επίσης, *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* φ. 511 (28 Σεπτεμβρίου / 10 Οκτωβρίου 1840), σ. 13-14, φ. 608 (8/20 Αυγούστου 1842), σ. 11, φ. 610 (22 Αυγούστου / 3 Σεπτεμβρίου 1842), σ. 6· *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie per notizie politiche, scientifiche, letterarie* φ. 3 (11/23 Ιανουαρίου 1844), σ. 11-12· *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* φ. 12 (10/22 Μαρτίου 1845), σ. 8.

24. Κ. Καρδάμης, «Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας: Ιστορική αναδρομή και προοπτικές», *Πρακτικά Η΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, Τ. IVα, Εταιρεία Κυθηραϊκών Μελετών, Κύθηρα 2009, σ. 335-355.

25. Κ. Καρδάμης, «Η μπάντα πριν από τη μπάντα: Σκέψεις για τα πρώιμα σύνολα πνευστών στα Επτάνησα», *Ο πολιτισμός των Ιονίων Νήσων χθες και σήμερα*, Πρακτικά Τ. 1, Δήμος Αργοστολίου, Αργοστόλι, 2009, σ. 100-107, του ίδιου, «British Regimental Bands: A Corfu connection (1814-1864)», *The Brass Herald*, τ. 31 (December 2009-January 2010), σ. 54-55.

26. Χαρακτηριστική, ως προς αυτό, ανακοίνωση της Φιλαρμονικής Εταιρείας, σύμφωνα με την οποία το ίδρυμα αναλάμβανε και τη στοιχειώδη γενική παιδεία των μαθητών της, βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, φ. 518 (16/28 Νοεμβρίου 1840), σ. 13.

έναν πρακτικό λόγο, αφού ο χρόνος που απαιτούταν για τη στοιχειώδη εκμάθηση ενός πνευστού οργάνου ήταν (και είναι) κατά πολύ μικρότερος από τον αντίστοιχο ενός εγχόρδου, και, κατά συνέπειαν, ο χρόνος κατάρτισης μιας στοιχειώδους μπάντας ήταν συχνά ελάχιστος. Τέλος, η δημιουργία μη στρατιωτικών μουσικών σχημάτων εξυπηρετούσε ευρύτερες κοινωνικές, καλλιτεχνικές, θρησκευτικές και πολιτικές ανάγκες, όπως άλλωστε συνέβαινε σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό χώρο. Η μπάντα αποτελούσε το λαοφιλέστερο μουσικό σύνολο και επικράτησε άμεσα στον κοινό νου, σε αντίθεση με άλλες μουσικές δραστηριότητες. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η προερχόμενη από τη μπάντα μουσική παιδεία, ανεξάρτητα του επιπέδου της, να γίνεται κτήμα τάξεων που παλαιότερα αδυνατούσαν να διδαχτούν μουσική. Επιπλέον όμως, η μπάντα αναδείχθηκε ως η «μουσική του λαού» και διάχυτη είναι πλέον σήμερα η εντύπωση ότι ο όρος «φιλαρμονική» περιγράφει αποκλειστικά την «μπάντα».

Παρά ταύτα, εξαιτίας του δημοφιλούς χαρακτήρα τους, οι μπάντες ήταν δεσμευμένες από τις μουσικές προτιμήσεις της κάθε εποχής και το ρεπερτόριό τους, σε γενικές γραμμές, ακολουθούσε την ασφαλή οδό των εκάστοτε δημοφιλών μουσικών μορφών. Σε κάθε περίπτωση όμως, η μπάντα έπαιζε καίριο ρόλο στη διαμόρφωση του μουσικού αισθητηρίου των μελών και των ακροατών της, παρότι στην αστική αντίληψη παρέμεινε πάντοτε συνδεδεμένη με «πανηγύρεις, λιτανείας και πανδήμους ομηγύρεις».[27]

Οι μουσικοί δημιουργοί

Οι ανωτέρω συνθήκες ευνόησαν την εμφάνιση στα επτανησιακά αστικά κέντρα του κατεξοχήν, ίσως, διακριτικού γνωρίσματος του έντεχνου μουσικού πολιτισμού, δηλαδή την παρουσία επώνυμων και πλήρως καταρτισμένων συνθετών, των οποίων μια σύντομη και εκ των πραγμάτων ελλιπής απαρίθμηση ακολουθεί.[28] Προδρομική μορφή θεωρείται ο Στέφανος Πογιάγος (Stefano Pojago, 1768-1826), συνθέτης της μουσικής τουλάχιστον μιας όπερας (*Gli amanti confusi ossia Il brutto fortunato*, Κέρκυρα, Καρναβάλι 1791[29]) και ενός μπαλέτου (*L' arrivo d' Ulisse alla Isola de' Feaci*, Κέρκυρα, 1819). Ο μαθητής του Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872), αν και εξαιτίας της αριστοκρατικής καταγωγής

27. Π. Χιώτης, *Ιστορικά απομνημονεύματα Επτανήσου*, τόμ. 6, Ζάκυνθος 1887, σ. 263.

28. Για λόγους συντομίας, δεν θα γίνεται ειδική αναφορά στα αντίστοιχα βιογραφικά λήμματα που βρίσκονται στα: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd, London 2001, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel und Basel, 1999, *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1991) και Τ. Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 2002.

29. C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 τόμ. (Bertola & Locatelli, Cuneo 1990), i, 118-119, αρ. 1116 και Indici I, 33 και *Gli amanti confusi o sia Il bruto fortunato*, farsetta per musica da rappresentarsi nel Teatro di San Giacomo in Corfù il Carnovale 1791, Venezia 1791, σ. 4.

του ποτέ δεν θεώρησε τον εαυτό του επαγγελματία συνθέτη, αποτέλεσε τη βάση εκείνη πάνω στην οποία ανδρώθηκε η μουσική δημιουργία και παιδαγωγική των Επτανήσων. Το συνθετικό και διδακτικό έργο του μόλις τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να επανεκτιμάται και να ξεφεύγει από τα στενά όρια, στα οποία το είχε περιορίσει η μονοδιάστατη, σχεδόν τυρρανική και άδικη σύνδεση του ονόματος του Κερκυραίου μουσουργού με το σολωμικό *Ύμνο εις την Ελευθερίαν*.[30] Πράγματι, ο Μάντζαρος υπήρξε ο πρώτος που χρησιμοποίησε τη νεοελληνική γλώσσα στο πλαίσιο μιας έντεχνης μουσικής σύνθεσης, ο δημιουργός του πρώτου *corpus* πιανιστικής και φωνητικής μουσικής στη νεότερη Ελλάδα, συγγραφέας πάμπολλων μουσικοθεωρητικών κειμένων, καθώς και εισηγητής μουσικοαισθητικών ιδεών.

Οι πολυάριθμοι μαθητές του Μάντζαρου ξεπέρασαν τις κοινωνικές προκαταλήψεις και, παρότι αρκετοί είχαν αστική, ενίοτε και αριστοκρατική καταγωγή, δεν δίσταζαν να δηλώνουν επαγγελματίες μουσικοί. Ο Δομένικος Παδοβάνης (1817-1892) παρουσίασε στην Κέρκυρα το 1840 το κωμικό οπερατικό έργο *Il ciarlatano preso per principe*, την Άνοιξη του 1857 την τραγική όπερα *Dirce*, ενώ ήδη στα μέσα του 1830 είχε συνθέσει έργα ορχηστρικής μουσικής, και λέγεται ότι τα θρησκευτικά του έργα δεν είχαν περάσει απαρατήρητα από τον Gioacchino Rossini.[31]

30. Βλ., ενδεικτικά, Γ. Λεωτσάκος, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος...», ό.π., σ. 228-271, Χ. Ξανθουδάκης, «Τα νεανικά έργα του Μάντζαρου», προγραμματικές σημειώσεις στο πρόγραμμα της πανηγυρικής συναυλίας (Δημοτικό Θέατρο, Κέρκυρα 18/11/1995), σ. 3-4· του ίδιου, «Η θρησκευτική μουσική του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου», *Χρονικά της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών* VII, Κέρκυρα 1996, σ. 14-22· K. Kardamis, «Greek Music of the Early Nineteenth Century: Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros and his Early Works», *Royal Holloway Graduate Music Research* (www.rhgmr.supanet.com), Άνοιξη 2002, Χ. Ξανθουδάκης, Κ. Καρδάμης (επιμ.) *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: ερευνητική συμβολή στα 130 χρόνια από τον θάνατο του συνθέτη*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2003· Ίρμγκαρντ Λερχ Καλαβρυτινού (επίμ.), «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Πρώιμα έργα για φωνή και ορχήστρα Α΄: Τρεις άριες του 1815», *Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2006· Κ. Καρδάμης, *Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2006· του ίδιου, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: «Ενότητα μέσα στην πολλαπλότητα»*, Κέρκυρα, Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, 2008. Επίσης, η ασχολούμενη αποκλειστικά με το σολωμικό *Ύμνο* διδακτορική διατριβή του Κώστα Ζερβόπουλου (*Ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος-Μάντζαρος και οι μελοποιήσεις του σολωμικού Ύμνου*, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2008), προσέφερε νέα στοιχεία σε ένα ζήτημα που μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990 ήταν αγόμενο και φερόμενο από παρωχημένα εθνικιστικά ιδεολογήματα.

31. «Musica Sacra», *Teatri, Arti e Letteratura*, Anno 25, Tomo 47, N.1226 (5/[8]/1847), 185· Fr. di Mento, *Nei solenni funerali del compianto Cav*[*allie*]*r Domenico Padovani*, Corfù 1892· Σπ. Δε Βιάζης, «Έλληνες Καλλιτέχναι: Δομίνικος Παδοβάνης», *Ημερολόγιο των Φιλοτέχνων*, έτος Β΄ (1898), σ. 35-38· Κ. Καρδάμης, «Η όπερα *Il ciarlatano preso per principe* του Δομένικου Παδο-

Επιπλέον, η στενή δημιουργική σχέση του Παδοβάνη με τον Ιταλό πατριώτη Severiano Fogacci αποκαλύπτει τα τελευταία χρόνια μια ακόμη πτυχή της ιταλικής προσφοράς στην ανάπτυξη της έντεχνης μουσικής στην Επτάνησο.[32] Το 1855, ο Σπυρ. Ξύνδας (1810-1896) ανέβασε στο San Giacomo την όπερα *Anna Winter*[33] (την παλαιότερη γνωστή περίπτωση χρήσης πλοκής του Αλέξανδρου Δουμά επί ελληνικής σκηνής), η οποία αποτέλεσε την πρώτη μιας σειράς οπερατικών έργων του που θα παρουσιάζονταν εντός και εκτός Επτανήσου. Το γνωστότερο από αυτά υπήρξε *Ο υποψήφιος* (Κέρκυρα, 1867), όπου η ελληνική γλώσσα και το φολκλορικό στοιχείο διευκόλυναν τη διατήρησή του στη συλλογική μνήμη, κάτι που, ατυχώς όπως φαίνεται, δεν συνέβη με τα λοιπά μελοδράματά του. Επιπλέον, η υπερπροβολή της χρήσης της ελληνικής στον *Υποψήφιο* συνετέλεσε στο να μην έχουν γίνει μέχρι πρόσφατα σαφείς η οξεία (αν και συγκαλυμμένη από κωμικό επίχρισμα) κοινωνική κριτική του λιμπρέτου, η χρήση του φολκλορικού μουσικού στοιχείου ως μέσου τοπικού προσδιορισμού, η δημιουργική σύμπηξη της οπερατικής *lingua franca* με το «ελληνικό στοιχείο», καθώς και μια σειρά ποιοτικών χαρακτηριστικών του έργου που το καθιστούν ένα είδος πρόδρομης τάσης προς τον οπερατικό ρεαλισμό του τέλους του 19ου αιώνα.[34]

Στο πρόσωπο του Ζακύνθιου Παύλου Καρρέρ (1829-1896), τα Επτάνησα απέκτησαν τον πρώτο συνθέτη, ο οποίος φαίνεται να στάθηκε επάξια στις απαιτήσεις των ιταλικών οπερατικών θεάτρων με έργα, όπως: *Dante e Bice*, *Isabella d'Aspeno*, *La rediviva*.[35] Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1858, άρχισε να ασχολείται

βάνη: μια πρώτη προσέγγιση», διάλεξη: *Σημαντικοί Σταθμοί στην Έντεχνη Νεοελληνική Μουσική* (Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών / Σύλλογος «Φίλοι της Μουσικής» / Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»), Αθήνα, 15/3/2005.

32. Βλ. σχετικά, K. Kardamis, «Un Italiano in Corcira: Severiano Fogacci's music-related activities during his exile in Corfù (1831-1846)», ανακοίνωση *XIII Covegno Annuale di Società Italiana di Musicologia* (Torino, 20-22/10/2006), υπό δημοσίευση, και Ν. Κουρκουμέλης, «Οι πρόσφυγες στην Κέρκυρα Ιταλοί λόγιοι και το μουσικό θέατρο των Επτανησίων», *Επτανησιακή όπερα…*, υπό έκδοση.

33. Βλ. *Ἐφημερίς τῶν Εἰδήσεων* Α΄/5 (31/1/1855), σ. 4 και Παν. Σαμαρτζής, *«Καθημεριούσιαι ειδήσεις»: Κέρκυρα 1854-1867*, Γ. Κάρτερ (πρόλογος, επιλογή, επιμέλεια κειμένων), ΕΛΙΑ, Αθήνα 2000, σ. 55-56.

34. Κ. Καρδάμης, «*Ο Υποψήφιος* του Σπυρίδωνος Ξύνδα: Μια απόπειρα επανεκτίμησης», *Χρονικά της Αισθητικής*, Τ. 43 / 2005-2006, σ. 121-129· του ίδιου, «Το φολκλορικό στοιχείο στην όπερα *Ο υποψήφιος* του Σπ. Ξύνδα», ανακοίνωση *Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 5-7/5/2006, υπό έκδοση.

35. Γ. Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη / Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003· Ν. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής: κοσμική μουσική (έντεχνη)*, Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2009· Ν. Βαρβιάνης, *Το εκπολιτιστικό έργο της Επτανήσου και ο Ζακυνθινός μουσουργός Παύλος Καρρέρης*, Ζάκυνθος 1975. Νεότατες πληροφορίες για τον Παύλο Καρρέρ, στο Α. Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο. 1829-1896*, ανέκδοτη διδακτορική

κυρίως με θέματα εμπνευσμένα από το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν του νεοσύστατου βασιλείου, με σκοπό να δημιουργήσει «εθνικά μελοδράματα» [*Μάρκος Μπότσαρης* (1858), *Φροσύνη* (1868), *Δέσπω* (1875), *Μαραθών-Σαλαμίς* (1886, πρεμιέρα: 2003)]. Ο Καρρέρ, όπως και άλλοι Επτανήσιοι της εποχής του, ισορροπούσε ανάμεσα σε έργα που απευθύνονταν σε ένα διεθνές κοινό και σε συνθέσεις που απευθύνονταν στο «εγχώριο» ακροατήριο. Οι τελευταίες, εκτός από τις αναφορές τους στο σύγχρονο ιστορικό παρελθόν, έκαναν και εκτενή χρήση φολκλορικών στοιχείων (με εμφανή οριενταλισμό, που πολύ συχνά επικρινόταν ως άσχετος με την ελληνική μουσική) κατά τα κελεύσματα του μουσικού χερντερισμού και του επίκαιρου πολιτικού κλίματος της εποχής. Η ζεύξη των ανωτέρω ποιοτικών γνωρισμάτων φιλοδοξούσε να δημιουργήσει τον «εθνικό» και «ελληνικό» χαρακτήρα των μελοδραμάτων, παρότι το μουσικό ύφος τους δεν διαφοροποιούταν από τη μελοδραματική πρακτική της περιόδου. Το πλέον επιτυχημένο από τα έργα αυτά υπήρξε ο *Μάρκος Μπότσαρης*, από τον οποίο, ωστόσο, μόνο ο μεταγενέστερα προστεθειμένος *Γέρο-Δήμος* χάρισε στον Καρρέρ μια κάποια υστεροφημία. Παράλληλα, τα ακόμη αδισκογράφητα μελοδράματά του *Fior di Maria* (1867), *Maria Antonietta* (1874) και *Μαραθών-Σαλαμίς* αποκαλύπτουν ένα μουσουργό, ο οποίος, παράλληλα με το «εκλαϊκευτικό», «επίκαιρο» και «εθνικό» οπερατικό πρόγραμμά του, παρέμενε πάντοτε ανοικτός στις υφολογικές εξελίξεις της ευρωπαϊκής όπερας δοκιμάζοντας (ή και προοικονομώντας, μερικές φορές) τον οπερατικό ρεαλισμό, ιστορισμό ή νεοκλασικισμό.

Ο Καρρέρ δεν ήταν μόνος στην αναζήτηση του «ελληνικού χαρακτήρα» στην επτανησιακή δημιουργία του 19ου αιώνα. Δημιουργικό δρόμο παρόμοιο στον οπερατικό είχε ακολουθήσει λίγο νωρίτερα και ο Ιωσήφ Λιβεράλης (1820-1899), ο οποίος πρωτοστάτησε και στο πιανιστικό ρεπερτόριο, συνθέτοντας μια σειρά «εθνικών» πιανιστικών έργων.[36] Ο ίδιος ο Λιβεράλης, άλλωστε, πληροφορούσε το κοινό του, το 1849, ότι μελέτησε και συνέλεξε[37] «τὰ ἀμίμητα ἐκεῖνα κάλλη ὅσα παρέχει ἡ αὐθόρμητος καὶ ἀφελὴς ἀνάβλυσις τῆς Ἑλληνικῆς μεγαλοφυΐας καίτοι ἐν τῇ φυσικῇ

διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα 2006· της ίδιας, «Ο *Μάρκος Βότζαρης* του Παύλου Καρρέρ. Μία εθνική όπερα», *Μουσικός Λόγος*, τ. 5 (Καλοκαίρι 2003), σ. 27-63· της ίδιας, «Το πολυπαθές μελόδραμα *Μαραθών-Σαλαμίς*», *Παράβασις*, Τ. 5, 2003, σ. 111-121· της ίδιας, «"Λεπτή κόκκινη γραμμή": Η όπερα *Maria Antonietta* και η δεύτερη ευρωπαϊκή απόπειρα του Παύλου Καρρέρ», *Επτανησιακή όπερα…*, υπό δημοσίευση.

36. Το μοναδικό για την ώρα ευρισκόμενο από αυτά τα έργα, *Το ξύπνημα του κλέφτη*, Μιλάνο, 1847 ή 1849, εντοπίστηκε από τον Γ. Λεωτσάκο και περιλαμβάνεται στη δισκογραφική έκδοση *«Λύχνος υπό το μόδιον»: Έργα Ελλήνων συνθετών για πιάνο (1847-1908)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 11, 1999, Γ. Λεωτσάκος (επίμ.). Ωστόσο, στο Διοικητικό Αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας υπάρχουν αρκετές αναφορές και σε άλλα παρόμοια έργα του συνθέτη.

37. Παρόμοια πληροφορία και για τον Π. Καρρέρ, βλ. Σπ. Δε Βιάζης, «Παῦλος Καῤῥέρης», ό.π. Βλ. και Θαν. Τρικούπης, «Παύλος Καρρέρ (1829-1896): "*Δέσπω*, Πρώτον Ελληνικόν Τραγικόν Μελόδραμα" (1875). Συνθετική πρόθεση και υλοποίηση εθνικής μουσικής», *Επτανησιακή όπερα…*, υπό έκδοση.

καταστάσει διαμενούσης» και ότι βασιζόμενος στα «ὡραιότερα καὶ θελτικώτερα ἐκ τῶν παρθενικῶν τοῦ ἔθνους ᾀσμάτων» συνέθεσε ανάλογα έργα.[38] Ωστόσο, η πρωτιά στη συμβατική εικόνα αυτού που θα ονομαζόταν «εθνική μουσική» ανήκει στον πρόωρα χαμένο αδελφό του Ιωσήφ, τον Αντώνιο Λιβεράλη (1814-1841), ο οποίος το 1837 είχε παρουσιάσει την καντάτα *L'orfano di Sulli*.[39] Ο δρόμος του μουσικού χερντερισμού προσέφερε μέσα από την αναφορά στην «καθαρότητα» του οποιουδήποτε εξωαστικού μουσικού ιδιώματος μια παραπληρωματική με τη χρήση της δημοτικής γλώσσας έξοδο στο ζήτημα της «ελληνικής μουσικής». Και όλα αυτά λάμβαναν χώρα τουλάχιστον εβδομήντα χρόνια πριν από την επαναανακάλυψη των ίδιων δημιουργικών διεξόδων, καίτοι από διαφορετική βάση, στο πλαίσιο της λεγόμενης «Εθνικής Σχολής». Τον κύκλο αυτό της επαναναζήτησης της «εθνικής μουσικής» θα άνοιγε το 1901 και πάλι ένας Επτανήσιος, ο Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945).

Ο καταρτισμένος στη Γαλλία Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας (1861-1917) υπήρξε επίσης διεθνής προσωπικότητα, εδραίωσε την καριέρα του στο Μιλάνο, συνέδεσε το όνομά του με την «νεότερη ιταλική οπερατική σχολή» και σταδιοδρόμησε με επιτυχία στις ευρωπαϊκές οπερατικές σκηνές πολύ πριν (*Flora mirabilis*, *Lionella*, *La martire*) και πολύ μετά (*Storia d'amore*, *Mademoiselle de Belle Isle*, *Rhea*) τη σύνθεση του *Ολυμπιακού Ύμνου* (1896), ανταποκρινόμενος στα κελεύσματα του οπερατικού νατουραλισμού και ρεαλισμού.[40] Γαλλικής παιδείας και ο Κεφαλονίτης Διονύσιος Λαυράγκας, γνωστός όχι μόνο για τις όπερές του και την ορχηστρική μουσική του, αλλά και για τις προσπάθειές του για διάδοση της όπερας στην Ελλάδα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα.[41] Με τη σύνθεση και το μελόδραμα ασχολήθηκαν επίσης και τα περισσότερα από τα μέλη της οικογένειας

38. «Ἀγγελία», *Πατρίς*, φ. 15 (23 Απριλίου – 4 Μαΐου 1849), σ. 76.

39. Κ. Καρδάμης, «Μια άγνωστη νεκρολογία του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου για τον Antonio Liberali», *Μουσικός Λόγος*, τ. 7 (Καλοκαίρι 2006), σ. 95-136.

40. Εξαντλητική παρουσίαση του έργου και της ζωής του Σπ. Σαμάρα στο υπό έκδοση σύγγραμμα του Γ. Λεωτσάκου, *Σπύρος Σαμάρας: Ο μεγάλος αδικημένος*, Μουσείο Μπενάκη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα. Βλ., επίσης, Χ. Ξανθουδάκης, «Ρεαλισμός και Νατουραλισμός στην επτανησιακή όπερα του 19ου αιώνα», *Επτανησιακή όπερα…*, υπό έκδοση, και Στ. Γεροθανάση, «Ο ρόλος του ντουέτου σε όπερες του Σπύρου Σαμάρα και του Παύλου Καρρέρ», *Επτανησιακή όπερα…*, υπό έκδοση. Ειδικά σε σχέση με τον *Ολυμπιακό Ύμνο*, βλ., Χ. Ξανθουδάκης, «Ο Σαμάρας, οι Ολυμπιακοί Αγώνες και η *Ρέα*», *Η Καθημερινή της Κυριακής* (ένθετο «Επτά Ημέρες»), 18/4/2004, σ. 3-5· του ίδιου, «Ο Σαμάρας, ο Παλαμάς και ο *Ολυμπιακός Ύμνος*», *Αίπυτος*, τ. 31-33 (Δεκέμβριος 2004), σ. 3-9, και Κ. Καρδάμης, «Ο Σαμάρας και ο *Ολυμπιακός Ύμνος*: τα πριν και τα μετά το 1896», δημοσίευση στον ιστότοπο της «Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος "Λίλιαν Βουδούρη"».

41. Τα υπερπολύτιμα (και προσφάτως επανεκδοθέντα) *Απομνημονεύματά* του (Γκοβόστης, Αθήνα 2009) αποτελούν αδιάψευστο τεκμήριο της κεφαλαιώδους προσφοράς του Κεφαλονίτη αρχιμουσικού και συνθέτη. Η μη δισκογράφηση των μελοδραμάτων του Δ. Λαυράγκα ωχριά εμπρός στο γεγονός της πρώτης παγκόσμιας παρουσίασης της όπερας *Φρόσω* μόλις τον Απρίλιο του 2010 σε συναυλιακή εκδοχή από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, χάρη στις άοκνες προσπά-

Λαμπελέτ.[42] Ειδικά ο Ναπολέων Λαμπελέτ (1864-1932) πρωτοστάτησε στη δημιουργία του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου και στην πρώτη αθηναϊκή παραγωγή του *Υποψήφιου* (1888), συνέβαλε στη διαμόρφωση του αθηναϊκού «ελαφρού τραγουδιού» στα τέλη του 19ου αι., ενώ είχε μια αρκετά σημαντική παρουσία στη μουσική ζωή της ελληνικής παροικίας της Αλεξάνδρειας και στο μουσικό θέατρο του Λονδίνου των αρχών του 20ού αιώνα. Αξιόλογη ήταν και η προσφορά του Αλέξανδρου Γκρεκ (1876-1959), συνθέτη που συνέδεσε το όνομά του επίσης με την Αλεξάνδρεια, με τις όπερες *Ανδρονίκη* και *Σέλευκος* και την οπερέτα *Μυριέλα*.[43]

Αν, ωστόσο, τα ανωτέρω συνάδουν στην «αποκάλυψη» μιας Επτανήσου παραδομένης στις σειρήνες του ιταλικού μελοδράματος, η ψυχραιμότερη ανάλυση των νεότερων δεδομένων οδηγεί σε μερικές ενδιαφέρουσες διαπιστώσεις, αφού αυτά καταδεικνύουν ακόμη περισσότερο την παρακολούθηση της πορείας της έντεχνης μουσικής του ύστερου 19ου αι. από πλευράς Ιονίων. Η μορφή του Ιθακήσιου στην καταγωγή και γαλουχημένου στην Κέρκυρα Διονύσιου Ροδοθεάτου (1849-1892) ξεφεύγει από τα συμβατικά στερεότυπα της Επτανήσου, μιας και, εκπαιδευμένος μουσικά, εκτός της Κέρκυρας και της Νάπολης, στο ιδιαίτερο περιβάλλον του Μιλάνου και έχοντας επαφές με την Κεντρική Ευρώπη, δεν ασχολήθηκε μόνο με το μελόδραμα, αλλά και με συμφωνικές φόρμες.[44] Στην ίδια αισθητική κατεύθυνση με τον Ροδοθεάτο και ακολουθώντας τις εξελίξεις της εποχής τους κινήθηκαν μια πλειάδα νεότερων Επτανήσιων συνθετών, όπως είναι ο απόφοιτος της Φιλαρμονικής Ακαδημίας της Μπολόνια Δημήτριος Ανδρώνης (1866-1918), ο καταρτισμένος σε Ιταλία και Γερμανία Σπυρίδων Δουκάκης (1886-1974), ο Κεφαλονίτης Αντίοχος Ευαγγελάτος (1904-1981) και ο Ζακύνθιος Αλέκος Ξένος (1912-1995). Άλλωστε, οι μουσικές προτιμήσεις στα αστικά κέντρα των Επτανήσων των αρχών του 20ού αι., αν και πάντοτε έδειχναν ιδιαίτερη έφεση στα ακούσματα της γειτονικής Ιταλίας, έτειναν προοδευτικώς ευήκοα ώτα και αλλού. Όμως, η παρουσίαση της όπερας *Lohengrin* του Βάγκνερ στα εγκαίνια του νέου Δημοτικού Θεάτρου της Κέρκυρας το 1902, αν και αποτελεί σαφές δείγμα των αναπροσανατολισμών της επο-

θειες του αρχιμουσικού Βύρωνα Φιδετζή. Βλ. και Γιάννης Τσελίκας, «*Φρόσω*, το κύκνειο άσμα το Διονυσίου Λαυράγκα», *Επτανησιακή όπερα*…, υπό έκδοση.

42. Γ. Λεωτσάκος, «Οι τρεις "πρεσβύτεροι" Λαμπελέτ: ένα "υστερόγραφο" στη β' έκδοση του *New Grove*…», *Μουσικός Λόγος*, τ. 4 (Φθινόπωρο 2002), σ. 43-54.

43. Παρτιτούρες και υλικό ορχήστρας στο Μουσικό Αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

44. Οι ορχηστρικές παρτιτούρες των τριών συμφωνικών έργων του Διονύσιου Ροδοθεάτου (*Atalia*, *Lo Cid*, *Rapsodie: Idée allégorique*) εντοπίστηκαν το φθινόπωρο του 2006 στο Μουσικό Αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας, βλ., Κ. Καρδάμης, «Ο Διονύσιος Ροδοθεάτος και τα συμφωνικά έργα του», *Μουσικός Ελληνομνήμων*, τ. 1 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2008), σ. 18-23. Στο ανωτέρω αρχείο βρίσκονται και οι ιδιόγραφες μετεγγραφές του για μπάντα των προαναφερθέντων έργων.

χής, ήταν πρωτίστως αποτέλεσμα της δράσης του Ανδρώνη, ο οποίος είχε σπουδάσει στην πόλη που το 1871 πρωτοχειροκροτούσε στην Ιταλία το ίδιο βαγκνερικό μουσικόδραμα.

Μια επιπλέον πτυχή της επτανησιακής μουσικής πραγματικότητας, παντελώς παραγκωνισμένη έως πρόσφατα, είναι η δημιουργική δραστηριότητα των συνθετριών ως αποτέλεσμα της αυξανόμενης και διευρυνόμενης δυναμικής της μουσικής στα Ιόνια του 19ου αιώνα. Εκπρόσωποι του «ωραίου φύλου», όπως η Κερκυραία (αλλά σικελικής καταγωγής) Φραντζέσκα Κουράγγιου, η επίσης Κερκυραία Αμαλία Γενατά, η Ζακύνθια Σουζάνα Νεράντζη και η Αγγλοϊόνια μαθήτρια του Ξύνδα, Παρθενόπη Μπάρκερ, δεν κέντριζαν μέχρι πριν από λίγο καιρό το ερευνητικό ενδιαφέρον, παρότι η δράση τους αποτελεί σαφή δείκτη της μουσικής ανάπτυξης της επτανησιακής κοινωνίας. Οι συνθετικές δραστηριότητές τους, αν και δεν ξέφυγαν από τα προσδοκώμενα των αστικών σαλονιών της εποχής τους, προσέθεσαν ένα νέο δεδομένο στη μουσική ζωή των Επτανήσων. Από την άλλη, η περίπτωση της συνθέτριας και αρχιμουσικού Ελένης Λαμπίρη (1882-1960, κόρης του Γεωργίου) αποδεικνύει, ότι το «ασθενές φύλο» ήξερε να αναλαμβάνει τις υποχρεώσεις του «ισχυρού» και στον τομέα της μουσικής.

Σε παράλληλη πορεία με τη σύνθεση κινήθηκε και ο επτανησιακός μουσικός στοχασμός. Η συγγραφή τέτοιων πονημάτων αποτελεί εύλογη εξέλιξη και ποιοτικό δείγμα μιας μη επαρκώς προβεβλημένης πλευράς της επτανησιακής μουσικής. Ήδη το 18ο αι., με την ανατολή της σύγχρονης έννοιας αυτού που ονομάζεται «μουσική αισθητική», εμφανίζονται δύο σύντομα συγγράμματα που αφορούν στη μουσική, τα οποία φέρουν υπογραφές Επτανησίων. Πρόκειται για την *Πραγματεία περί Μουσικής* (1772) του Ευγενίου Βουλγάρεως[45] και το μελέτημα του Κεφαλονίτη ιατρού Ιωάννη Φραγκίσκου Τζουλάτη, *Della forza della Musica nelle passioni, nei costumi e dell'uso medico del ballo* (Βενετία, 1787). Το 19ο αι., μαζί με διάφορα σύντομα κείμενα σχετικά με τη μουσική, εμφανίζονται και μεγαλύτερες σε έκταση εργασίες, όπως το *Rapporto relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry* (Κέρκυρα, 1851) του Μάντζαρου, το *Περί μουσικής* (1866) του Πέτρου Βράιλα-Αρμένη[46] και το *Le théâtre de Bayreuth et la réforme musicale de Richard Wagner*

45. Βλ. σχετικά, Αθ. Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, *Συστήματα καλών τεχνών στη νεοελληνική αισθητική*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2002, σ. 61-62· Χ. Ξανθουδάκης, «Η *Πραγματεία περί Μουσικής* του Ευγενίου Βουλγάρεως», *Σύγκριση / Comparaison*, τ. 12 (2001), σ. 101-117· του ίδιου, «Η *Πραγματεία περί Μουσικής* του Ευγένιου Βούλγαρη: από τη Θεολογία στη μουσική Αισθητική», *Ευγένιος Βούλγαρης*, Πρακτικά (Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Ιστορίας, Εκδόσεις Κανάκη, Αθήνα 2009, σ. 311-346.

46. Το έργο αυτό του Κερκυραίου στοχαστή δημοσιεύθηκε στο αθηναϊκό περιοδικό *Πανδώρα*, Τ. ΙΖ΄, τ. 390 (15/6/1866), σ. 137-148, και πρόκειται για εκδοχή των πανεπιστημιακών παραδόσεών του περί του ζητήματος στην Ιόνιο Ακαδημία το 1856. Βλ. Αθ. Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, «Ο Πέτρος Βράιλας Αρμένης και η διδασκαλία της Φιλοσοφίας στην Ιόνιο Ακαδημία», *Νεοελληνική Φιλοσοφία: Πρόσωπα και θέματα*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1993, σ. 199-220: 209-210. Βλ. και Π.

της Μαργαρίτας Αλβάνα Μηνιάτη (1873).[47] Επίσης, η (επαν)αναζήτηση του «ελληνικού δρόμου» στην έντεχνη μουσική δημιουργία της χώρας στις αρχές του 20ού αι. σημαδεύεται από το συνθέτη Γεώργιο Λαμπελέτ και τα πονήματά του «Η εθνική μουσική» (1901)[48] και *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης μουσική* (1928).

Η αναζήτηση της τόσο ομιχλώδους «ελληνικότητας» στην έντεχνη μουσική δημιουργία στις αρχές του 20ού αι. εύκολα και ισοπεδωτικά τοποθέτησε την αστική μουσική των Επτανήσων στο περιβάλλον μιας αδιαπραγμάτευτης «ιταλικότητας». Η άποψη αυτή (προερχόμενη από άτομα στων οποίων τις συνθέσεις θα μπορούσε με την ίδια λογική να ανιχνευθεί «γερμανικότητα» ή «γαλλικότητα», και που το κεντρικό μουσικό δομικό υλικό τους θα μπορούσε κάλλιστα να κατηγορηθεί για «οθωμανικότητα») αγνοούσε τις συνθήκες, κάτω από τις οποίες αναπτύχθηκε η έντεχνη μουσική των Ιονίων, και διέγραφε (εάν ποτέ γνώριζε) τη συνεισφορά των μουσουργών της. Αδιαφορούσε, επίσης, για το ότι η «ιταλική» μουσική αποτελούσε ακόμη και μετά τα μέσα του 19ου αι. μια μουσική *lingua franca*, η οποία υπερέβαινε κατά πολύ τα όρια του λεγόμενου «δυτικού κόσμου».

Η εξωαστική μουσική

Αν όμως στην περίπτωση της έντεχνης μουσικής η «ιδιαιτερότητά» της, συγκρινόμενη με το μουσικό γίγνεσθαι του κυρίως ελλαδικού χώρου, μπορούσε εύκολα να χαρακτηριστεί ως «παρέκκλιση» λόγω της μακρόχρονης επαφής με την «καθ' ημάς Δύσιν» (άραγε δεν θα μπορούσε να υποστηριχθεί το αντίστοιχο και για την εξίσου μακραίωνη επαφή ελλαδικών περιοχών με την «καθ' ημάς Ανατολή»;), η μουσική του εξωαστικού επτανησιακού χώρου αποτελούσε ένα ανυπέρβλητο πρόβλημα για τις ομογενοποιητικές τάσεις και τους χώρους εκείνους που αναζητούσαν (και αναζητούν) την «κανονικοποίηση» στην ελλαδική μουσική. Στα μέσα του 19ου αι. η ελληνική λαογραφία, ακολουθώντας τις αρχές των χερντερικών αντιλήψεων, συναινούσε και στη βασική αρχή που ήθελε το ανόθευτο πολιτισμικό πρόσωπο ενός έθνους να βρίσκεται προστατευμένο στον εξωαστικό πολιτισμό

Βράιλας-Αρμένης, «Περί μουσικῆς», στο Ε. Μουτσόπουλος (επιμ.) *Corpus Philosophorum Græcorum Recentiorum: Πέτρου Βράιλα-Ἀρμένη: Φιλοσοφικά ἔργα* Ι/4, Αθήνα, 1973, σ. 319-345. Σχετική και η ενασχόληση με τη μουσική (και μάλιστα για ακόμη μια φορά με αναφορά στον Μάντζαρο) στο *Δοκίμιον καλλιλογίας ήτοι Στοιχεία αισθητικής* του Κωνσταντίνου Στρατούλη, τυπ. «Παρνασσός», Ζάκυνθος 1856.

47. Δημοσιεύθηκε στα φύλλα 556 έως 561 (8, 15, 22/2 και 1, 8, 15/3/ 1873) της γαλλόφωνης αθηναϊκής εφημερίδας *Indépendance Hellénique*. Χειρόγραφο της εργασίας στα Αρχεία Νομού Κερκύρας, Αρχείο Δ. Κόλλα, Φ. 27/υπ. 2α και 6ζ. Το κείμενο της Μ. Μηνιάτη συμπίπτει χρονικά με τις πρωιμότερες παρουσιάσεις βαγκνερικών έργων στην Ιταλία.

48. Δημοσιεύθηκε σε δύο συνέχειες στο περιοδικό *Παναθήναια*, Έτος Β΄, 15/11/1901, 82-90 και 30/11/1901, σ. 126-131.

του.[49] Ωστόσο, ο εθνοκεντρικός χαρακτήρας της λαογραφίας δεν μπορούσε να εντοπίσει στην εξωαστική μουσική των Ιονίων τα στοιχεία εκείνα του «κανόνα» της, τα οποία επέτρεψαν τη δημιουργία της, φαντασιακής κατά πολλούς, αδιάσπαστης ενότητας του ηπειρωτικού μουσικού ελλαδικού χώρου κατά τα πρότυπα της τρισυπόστατης συνέχειας του Ελληνικού Έθνους. Με το σκεπτικό αυτό, τα μουσικά επιτεύγματα της επτανησιακής υπαίθρου συχνά θεωρήθηκαν παρεφθαρμένα και, συνεπώς, ανάξια έρευνας, με αποτέλεσμα την με έντεχνο τρόπο αποσιώπησή τους.

Επιπλέον, η μεθενωτική υπερπροβολή από τους ίδιους τους Επτανησίους της αστικής κουλτούρας των Ιονίων ως κύριου στοιχείου διαφοροποίησης από την ηπειρωτική Ελλάδα, οδήγησε στην περαιτέρω ερευνητική απραξία σχετικά με την εξωαστική μουσική των νησιών. Η κατάσταση αυτή, η οποία ακόμη συνεχίζεται, αντικατοπτρίζεται στην ισχνή βιβλιογραφία γύρω από το συγκεκριμένο θέμα, στην έλλειψη ενδελεχούς έρευνας πεδίου, αλλά και στην απουσία της επτανησιακής παραδοσιακής μουσικής από τηλεοπτικές εκπομπές λαογραφικού περιεχομένου. Ωστόσο, η μη επιδερμική ενασχόληση ενδεχομένως να προέβαλε επαρκώς μια μουσική κουλτούρα, στην οποία μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης έχουν αφομοιωθεί δημιουργικά στη γηγενή μουσική γλώσσα στην οποία η τροπικότητα και η διατονικότητα έχουν τον πρώτο ρόλο και η οποιαδήποτε χρωματική μελωδία θεωρείται ακόμη και σήμερα «τουρκική».

Μόλις τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να καθίσταται σαφέστερο ότι η χαρακτηριστική μουσική γλώσσα της επτανησιακής υπαίθρου μπορεί να τοποθετηθεί πλέον στην ομάδα των παραδόσεων της Βορειοανατολικής Μεσογείου, όπου μουσικά ιδιώματα, όπως της Κορσικής, της Σικελίας, της Σαρδηνίας ή της Νότιας Ιταλίας δίνουν έναν ξεχωριστό χαρακτήρα[50]. Από την άλλη, η γειτνίαση των Ιονίων με τις ηπειρωτικές ακτές και η ενασχόληση των Ηπειρωτών μετοίκων, κατά κύριο λόγο, με τη γεωργία και την κτηνοτροφία, έφερε στην επτανησιακή ύπαιθρο και αντίστοιχα μουσικά στοιχεία, που άλλοτε αφομοιώθηκαν και άλλοτε απορρίφθηκαν. Μάλιστα, ειδικά στην περίπτωση της Λευκάδας, τα ηπειρωτικά ακούσματα έφτασαν να χαρακτηρίζουν απόλυτα την εξωαστική μουσική του νησιού αυτού. Επιπλέον, η επαφή της υπαίθρου με τις «μουσικές» των αστικών κέντρων πολύ συχνά έδινε ερεθίσματα σε φιλοπερίεργους «λαϊκούς μουσικούς», οι οποίοι έβλεπαν ελάχιστα εμπόδια στην υιοθέτηση «αστικών» στοιχείων στο ρεπερτόριό τους[51].

Η παραδοσιακή, αστικολαϊκή και εξωαστική φωνητική πρακτική, όπως αυτή

49. Βλ., Αλ. Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια: Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, ΕΜΝΕ-Μνήμων, Αθήνα 1993, ιδιαίτερα σ. 48-60.

50. *Ζάκυνθος-Απουλία: Ήθη, έθιμα, μουσική, Ζάκυνθος*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ζακύνθου, 2001, σ. 145146, 149.

51. Χαρακτηριστικά για τη διάδραση εξωαστικού και αστικολαϊκου μουσικού στοιχείου, τα όσα αναφέρονται στο Tertius T. C. Kendrick, *The Ionian Islands…*, *ό.π.*, σ. 263-264.

διασώζεται ακόμα στη Ζάκυνθο, στην Κεφαλονιά και σε ορισμένα κερκυραϊκά χωριά, χαρακτηρίζεται από την αυτοσχέδια τετράφωνη πλειονοφωνία, της οποίας οι αρχές παραπέμπουν, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, σε αντίστοιχες παραδόσεις της βόρειας Μεσογείου. Το είδος αυτό λέγεται αρέκια, ονομασία που ετυμολογικά προέρχεται από το ιταλικό «a orecchio»,[52] δηλαδή «με το αυτί» και χαρακτηρίζεται από την καταλυτική παρουσία της ψηλότερης φωνής, στην οποία προστίθενται οι λοιπές τρεις φωνές αυτοσχεδιαστικά κατά τις εκ παραδόσεως τεχνικές.

Η αρέκια αποδίδεται χωρίς ενόργανη συνοδεία και έτσι διαφοροποιείται ειδολογικά από άλλα φωνητικά είδη, τα οποία, κατά κανόνα μονόφωνα, με σαφέστερη περιοδικότητα και ρυθμικότερα, χαρακτηρίζονται από τη μελωδική πλοκή τους και τις αποκρίσεις του ενόργανου συνόλου.[53] Τα όργανα που απαντώνται στα επτανησιακά παραδοσιακά σύνολα είναι συνήθως το βιολί και η κιθάρα (η λεγόμενη και «κομπανία»), τα οποία λογίζονται (όχι πάντοτε πειστικά) ως αστικοί επηρεασμοί που αφομοιώθηκαν σε απόλυτο βαθμό από την εξωαστική παράδοση. Κρητικής προέλευσης θα πρέπει να θεωρείται η προφορικά μαρτυρούμενη χρήση λαούτου σε κάποια χωριά, ενώ η προσθήκη του ακορντεόν και άλλων οργάνων είναι μεταγενέστερη.

Χαρακτηριστικό οργανικό σύνολο της Επτανήσου, με κατεξοχήν χρήση σε χορευτική μουσική, ήταν το «ταμπουρλονιάκαρο». Αποτελείται από ένα παραδοσιακό τύμπανο και ένα διπλογλώσσιδο πνευστό όργανο. Η παρουσία του στα νησιά ανάγεται στους μεσαιωνικούς χρόνους.[54] Πιστεύεται, ότι προέρχεται από την ηπειρωτική ακτή, αλλά, πρέπει να σημειωθεί, ότι παρόμοιοι οργανικοί συνδυασμοί εντοπίζονται σε ολόκληρη τη λεκάνη της Μεσογείου, σε βαθμό που μόνο υπερβολική δεν μπορεί να θεωρηθεί η «εντοπιότητα» του συνόλου. Το ταμπουρλονιάκαρο, του οποίου η παρουσία μπορούσε να οδηγήσει ακόμα και σε αφορισμό,[55] έδινε ένα ιδιαίτερο, σχεδόν διονυσιακό, χρώμα στους θρησκευτικούς εορτασμούς των επτανησιακών προαστίων και χωριών.[56]

52. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ορισμός του συγκεκριμένου όρου που περιέχεται στο *Grande Dizionario Italiano-Franchese*, Milano, 1841 στο λήμμα «Orecchio»:... Cantare a orecchio, dicesi Del cantar senza cognizione dell'arte, ma solamente accordando la voce coll' armonia udita dall'orecchio, che anche si dice Cantare a aria. *Chanter d'oreille*.

53. Πρβ., Σωτ. Δεμπόνος, «Μια προσέγγιση των κεφαλονίτικων τραγουδιών της υπαίθρου από τη συλλογή του Σ. Σκιαδαρέση», στο Γ. Ν. Μοσχόπουλος (επιμ.) *Συμβολή στην ιστορία της επτανησιακής μουσικής. Τα πρακτικά του Συνεδρίου Ιστορίας της Επτανησιακής Μουσικής*, Αργοστόλι 2000, σ. 75-81, και Γερ. Μπάλλας, «Μπάλος και διβαρίτικο», ό.π., σ. 135-166.

54. [Λουδοβίκος Σαλβαδώρ, Αρχιδούκας της Αυστρίας], *Zante: Allgemeiner Theil*, Heinrich Mercy Sohn, Prag 1904, σ. 391-392.

55. Σπ. Παπαγεώργιος, *Ιστορία της Εκκλησίας της Κέρκυρας*, Κέρκυρα, 1920, σ. 113.

56. Βλ., «Αποδημητού Αναμνήσεων», *Πανδώρα* Τ.ΙΗ΄-428 (15/1/1868), σ. 396-400.

Η λειτουργική μουσική

Όπως είναι γνωστό, στα νησιά του Ιονίου υπάρχει ένα μοναδικό για τα νεοελληνικά δεδομένα θρησκευτικό μωσαϊκό, αποτελούμενο από ορθοδόξους, καθολικούς, διαμαρτυρομένους και ισραηλίτες. Είναι εύλογο ότι η μουσική είχε (και έχει) κεντρικό ρόλο στις τελετουργίες των ανωτέρω θρησκευμάτων. Βεβαίως, πρέπει να ληφθεί υπόψη, ότι οι σχέσεις μεταξύ των διαφόρων θρησκευτικών κοινοτήτων και δογμάτων δεν ήταν πάντοτε ομαλές, χωρίς τελικά οι εντάσεις να δρουν ανασταλτικά στις μεταξύ τους σχέσεις.

Οι δίαυλοι μεταξύ των δογμάτων, άλλωστε, ήταν από νωρίς ανοικτοί (αν είχαν κλείσει ποτέ). Η παραγγελία μιας ορθόδοξης μονοφωνικής δοξολογίας στο μελοποιό Μανουήλ Γαζή από τον «αυθέντη» της Λευκάδας Λεονάρδο Β΄ Τόκο, αποτελεί μια έμμεση επιβεβαίωση των προαναφερθέντων.[57] Επιπλέον, ο Γαζής, μαζί με τον Κρητικό Ιωάννη Πλουσιαδηνό, αποτελούν τους γνωστότερους συνθέτες ορθόδοξης πολυφωνικής ψαλτικής, οι οποίοι, κατά την περίοδο του ύστερου Βυζαντίου και αμέσως μετά από αυτή, μελούργησαν ορθόδοξους πολυφωνικούς ύμνους εκμεταλλευόμενοι την πρακτική του «λατινοπρεπούς», κατά τα άλλα, organum.[58] Ωστόσο, δεν είναι ακόμη σαφές, εάν ο Γαζής άφησε στη Λευκάδα ή κάπου αλλού στα Ιόνια Νησιά δείγματα των, καθόλου μεμονωμένων, πολυφωνικών «νεωτερισμών» του. Πάντως, στην Κρήτη και στα Επτάνησα, περισσότερο από κάθε άλλη περιοχή του ελλαδικού χώρου των νεότερων χρόνων, ο «εξωστρεφής ελληνισμός» μπορούσε να συνεχίσει με ιδιαίτερη ευκολία την πολιτισμική και κοινωνική δυναμική που είχε ήδη αρχίσει να εξελίσσεται στο πλαίσιο της λεγόμενης Παλαιολόγειας Αναγέννησης.

Η παραδοσιακή επτανησιακή ορθόδοξη ψαλμωδία βασίζεται εξ ολοκλήρου στο σύστημα της οκτωηχίας και, ιδιαίτερα εκείνη της Ζακύνθου και της Κέρκυρας, χαρακτηρίζεται συχνά ως «κρητική», εξαιτίας της εικαζόμενης προέλευσής της από εκείνη που εισήγαγαν στα Επτάνησα Κρήτες πρόσφυγες περί το 1669.[59] Η επιστημονική έρευνα δεν έχει ακόμα καταλήξει αν η οποιαδήποτε προσφορά των

57. Βλ., D. Conomos, «Experimental polyphony, according to the… Latins" in late Byzantine psalmody», *Early Music*, 2 (1982), σ. 1-16, ιδ. 7-10.

58. M. Adamis, «An example of polyphony in Byzantine Music of the late Middle Ages», *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society* (Copenhagen 1972), T. 2, σ. 737-747, D. Conomos, «Experimental polyphony…», ό.π., Γρ. Στάθης, «"Διπλούν Μέλος": Μια παρουσίαση των περιπτώσεων "λατινικής μουσικής" στα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής», *«…τιμή προς διδάσκαλον…»*, Αθήνα 2001, σ. 656-674.

59. Ενδιαφέρουσες πληροφορίες, καθώς και τη διαδεδομένη πεποίθηση του εξοθωμανισμού της λεγόμενης «βυζαντινής ψαλτικής», διασώζει ο Σπυρίδων Δε Βιάζης στο «Κρητική ψαλμωδία εν Επτανήσω», *Πινακοθήκη*, Τ. Θ-96 (1909), σ. 24-25, σ. 48-49, σ. 76-77, σ. 92-93. Βλ. και Ι. Καπανδρίτης, «Περί εκκλησιαστικής μουσικής και ιδίως περί του ζακυνθίου ύφους», *Αι Μούσαι*, τ. 480 (15/3/1913), κ. εξ.

μουσικών επιτευγμάτων της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής Κρήτης στην επτανησιακή ψαλμωδία αφορούσε στη μελωδική δομή των ύμνων, στην πλειονοφωνική απόδοσή τους, στον εμπλουτισμό μιας ήδη υπάρχουσας τοπικής πολυφωνικής παράδοσης ή και σε όλα τα ανωτέρω στοιχεία. Οι αναφορές στο ιδιαίτερο ύφος της κρητικής μονόφωνης ψαλμωδίας, οι καταγραφές της, αλλά και η πολυφωνική προσέγγιση του κρητικού μέλους στην προ της οθωμανικής κατάκτησης Κρήτη (αποτέλεσμα ίσως της επαφής της μεγαλονήσου με τη Βενετία, αλλά και κάποιας –ξεχασμένης πλέον– τοπικής πλειονοφωνικής παράδοσης) είναι αρκετές για να στοιχειοθετήσουν τη διαφορά της από το νεοβυζαντινό κωνσταντινουπολίτικο ύφος. Σίγουρο πάντως είναι ότι, τόσο σε μελωδικό όσο και σε «αρμονικό» επίπεδο, και η επτανησιακή ψαλτική έχει να επιδείξει αρκετές «ιδιαιτερότητες» σε σχέση με το επηρεασμένο από τα οθωμανικά ακούσματα νεοβυζαντινό μέλος, ιδιαιτερότητες οι οποίες, όμως, αντανακλούν γνωρίσματα της ορθόδοξης ψαλτικής όπως αυτή είχε διαμορφωθεί πριν από το 1453.[60]

Ούτε από την πλευρά της ρωμαιοκαθολικής Ευρώπης τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της «κρητικής» ψαλτικής πέρασαν απαρατήρητα. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του 1568 σχετικά με την απόδοση από ορθόδοξους ιερείς τρίφωνων ψαλμών στο Χάνδακα.[61] Άλλωστε, οι προηγούμενες περιπτώσεις του Πλουσιαδηνού και του Γαζή προετοίμαζαν σε κάποιο βαθμό μια τέτοια εξέλιξη. Μια δεκαετία πριν από την ανωτέρω μαρτυρία, ο Βενετός θεωρητικός Gioseffo Zarlino περιέγραφε τη χρήση του διαστήματος της τετάρτης ως χαρακτηριστικό του μπάσου των πλειονοφωνικών ορθόδοξων ύμνων της ελληνικής εκκλησίας της Βενετίας και του λαϊκού αυτοσχεδιαστικού πολυφωνικού τραγουδιού των Επτανήσων.[62] Η παρατήρηση αυτή

60. Βλ., ενδεικτικά, Σπ. Μοτσενίγος, «Η βυζαντινή προέλευση της επτανησιακής μουσικής», *Πρακτικά Γ΄ Πανιονίου Συνεδρίου*, Αθήνα 1967, Τ. 2, 304-310: 305· Μ. Δραγούμης, «Η δυτικίζουσα εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα», *Λαογραφία*, Τ. ΛΑ΄ (1976-1978), σ. 272-293· του ίδιου, «Πρόσφατες έρευνες στη Ζάκυνθο για την εκκλησιαστική μας μουσική», *Δελτίον της Ιονίου Ακαδημίας*, Τ. 2 (1986), σ. 270-280· του ίδιου, *Η μουσική παράδοση της ζακυνθινής εκκλησίας*, Αθήνα, Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, 2000, σ. 19· του ίδιου, «Η μουσική των Ελλήνων: εκκλησιαστική, κοσμική, δημοτικό τραγούδι», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1770-2000*, 10 τόμοι, Ελληνικά Γράμματα / *Τα Νέα*, Αθήνα 2003, Τ. 2, σ. 221-238: 221· Ι. Αρβανίτης, «Η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική παράδοση στη μεταβυζαντινή Κέρκυρα», στο Μοσχόπουλος (επιμ.) *Συμβολή…*, *ό.π.*, σ. 57-65· Γ. Ραυτόπουλος, «Η επτανησιακή αρμονική ψαλτική», στο Γ. Ν. Μοσχόπουλος, *Συμβολή…*, *ό.π.*, σ. 97-117· Ευ. Μακρής, «Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων. Συνολική ιστορική προσέγγιση», *Μουσικός Λόγος*, τ. 8 (Χειμώνας 2009), σ. 45-70.

61. Ν. Μ. Παναγιωτάκης, *Η παιδεία και η μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία*, *ό.π.*, σ. 81.

62. G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, 152, αναστατική έκδοση στη σειρά *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, Broude Brothers, New York 1965. Υπενθυμίζεται ότι ο G. Zarlino ήταν δάσκαλος του Κύπριου Ιερώνυμου του Τραγωδιστή, του οποίου το σύγγραμμα *Περί χρείας μουσικής Γραικών χαρακτήρων*, γραμμένο μεταξύ 1551 και

του Zarlino αναφέρεται σαφώς στην ύπαρξη μιας πολυφωνικής παράδοσης στα Επτάνησα έναν και πλέον αιώνα πριν από την οθωμανική κατάκτηση της Κρήτης. Με τα δεδομένα αυτά, δεν προκαλεί έκπληξη ότι το 1547 υπηρετούσε στην ελληνική κοινότητα της Βενετίας ως ψάλτης ο Κερκυραίος Βασίλειος Βάρελης.[63] Δύο και πλέον αιώνες αργότερα, το 1770, ο αββάς Cirilo Martini επιβεβαίωνε την απόδοση τετράφωνων ορθόδοξων ψαλμών «κατά το ύφος του Παλεστρίνα» (με ό,τι μπορούσε να σημαίνει τότε κάτι τέτοιο) στο ναό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία κατά τη Μεγάλη Εβδομάδα, επισημαίνοντας ότι το συγκεκριμένο ύφος «το αποκαλούν "κρητικό", χωρίς να είναι ξεκάθαρο το γιατί».[64] Η μαρτυρία του αββά επεκτείνεται, όπως και στην περίπτωση του Zarlino, στη χρήση παρόμοιων τεχνικών και στο χώρο της επτανησιακής παραδοσιακής μουσικής, ενώ τοποθετούσε τις αρχές της πολυφωνικής αυτής πρακτικής κατά το 15ο και το 16ο αιώνα.[65]

Η πολυφωνική φύση της επτανησιακής παραδοσιακής ψαλτικής, όπως και εκείνη της κοσμικής μουσικής της υπαίθρου των Επτανήσων, υπεραπλουστευμένα και ιδεολογικώς κατευθυνόμενα συνδέθηκε κατά το παρελθόν με τον υποτιθέμενο επηρεασμό Κρητών και Επτανησίων από δυτικά μουσικά πρότυπα. Στην πραγματικότητα, η παραδοσιακή επτανησιακή εκκλησιαστική πλειονοφωνία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις τόσο διαδεδομένες τεχνικές της αυτοσχεδιαστικής παραδοσιακής πολυφωνίας της Μεσογείου.[66] Τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα της επτανησιακής ψαλτικής επισημαίνει και ο πλέον δόκιμος καταγραφέας της επτανησιακής λειτουργικής παράδοσης, ο Ζακύνθιος Παναγιώτης Γριτσάνης, ο οποίος, ταυτόχρονα, στα πονήματά του περιγράφει τεχνικές απόδοσης της παραδοσιακής λειτουργικής πολυφωνίας, οι οποίες επιβεβαιώνουν σε μεγάλο βαθμό τις πληροφορίες του

1558, επιχείρησε, ανάμεσα σε άλλα, να δώσει μια γόνιμη λύση στο ζήτημα της σύνδεσης της ορθόδοξης ψαλτικής με τη «δυτική» αναγεννησιακή πολυφωνία (βλ. O. Strunk, «A Cypriote in Venice», *Natalicia Musicologica*, Copenhagen, Wilhelm Hansen, 1962, σ. 101-113, και Bj. Schartau, *Hieronymus Tragodistes: Über das Erfordernis von Schriftzeichen für die Musik der Griechen*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1990).

63. Στ. Κακλαμάνης, «Τρεις πρώτες εκδόσεις (1548-1549) από το τυπογραφείο του Βασίλειου Βάρελη και ο Μητροφάνης Καισαρείας», *Θησαυρίσματα*, Τ. 20 (1990), σ. 218-252: 227.

64. K. Romanou, «The Ionian Islands», Katy Romanou (επιμ.) *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, Bristol, Intellect, 2009, σ. 99-124: 105-106, αναφορά στο Ch. Burney, *A general history of music from the earliest ages to the present period*, 2 τομ., London 1782, T. 2, σ. 52.

65. K. Romanou, «The Ionian Islands», ό.π.

66. Χαρακτηριστικά ως προς το χαρακτήρα της επτανησιακής ψαλτικής τεχνοτροπίας είναι και τα όσα αναφέρει το 1886 ο Νικόλαος Φαρδύς, σχετικά με την εκκλησιαστική μουσική της Κορσικής, όπου «οι ήχοι των επ' εκκλησίαις ψαλλομένων ύμνων και τροπαρίων, αν και οι αυτοί με τους ύμνους της Ανατολικής Εκκλησίας, έχουσιν όμως, τι το ιδιάζον. Το ύφος τη Εκκλησιαστικής των μουσικής ομοιάζει περισσότερον το Επτανησιακόν, ήτοι το άλλως λεγόμενον Κρητικόν ή Ζακυνθιακόν ύφος, παρά το Κωνσταντινοπολίτικον». Βλ. Μ. Φ. Δραγούμης, «Νικόλαος Φαρδύς (1853-1901)», *Χρονικό* '77, Ώρα, Αθήνα 1977, σ. 230-235: 232.

Zarlino και του αββά C. Martini.[67] Έτσι, και παρά τις οποιεσδήποτε κατά καιρούς αιτιάσεις σχετικά με το χαρακτήρα του επτανησιακού ορθόδοξου μέλους, αυτό δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά μια αναμενόμενη εξέλιξη της προ του 1453 βυζαντινής ψαλτικής, η οποία ακολούθησε διαφορετικό τρόπο εξέλιξης, μακριά από τα ανατολίτικα ακούσματα.[68]

Παρά το αρχικό ξάφνιασμα των Επτανησίων,[69] η οποιαδήποτε προσφορά των Κρητών στην υπάρχουσα τοπική παράδοση βρήκε πρόσφορο χώρο και αναπτύχθηκε περαιτέρω εντός και εκτός των επτανησιακών αστικών κέντρων. Παρά ταύτα, η μεγαλύτερη παρεξήγηση σχετικά με την ταυτότητα της ορθόδοξης ψαλμωδίας της Επτανήσου αφορά στην εντύπωση της γεωγραφικά ενιαίας ανάπτυξής της, μιας και καθένα από τα νησιά ανέπτυξε με ιδιαίτερο τρόπο το ύφος αυτό.[70]

Η Ζάκυνθος διατήρησε, κατέγραψε και εξέλιξε ήδη από το 18ο αι. το «κρητικό ύφος» με πιο οργανωμένο τρόπο σε σχέση με τα λοιπά νησιά, γεγονός που επιτρέπει ακόμη και σήμερα, μέσα σε συχνά αντίξοες συνθήκες, τη διατήρηση του ιδιώματος. Αξίζει να σημειωθεί, ότι, παρότι το νεοβυζαντινό κωνσταντινουπολίτικο ύφος ήταν γνωστό στη Ζάκυνθο, η «κρητική ψαλτική» ήταν πάντοτε η προτιμώμενη.

Η Κέρκυρα έχει κοινά σημεία με την εκκλησιαστική μουσική της Ζακύνθου, αλλά και αρκετές διαφορές. Οι επαγγελματίες ψάλτες ήταν εκεί ελάχιστοι, ενώ δεν υπάρχει πλήρης καταγραφή του εκκλησιαστικού ρεπερτορίου, πλην ελαχίστων και χρονικά απομεμακρυσμένων προσπαθειών. Το κωνσταντινουπολίτικο μέλος ήταν και εδώ γνωστό, αλλά μέχρι σχετικά πρόσφατα ακουγόταν συστηματικά μόνο σε δύο εκκλησίες της πόλης, στις οποίες κατά κύριο λόγο εκκλησιάζονταν πιστοί εκτός Κερκύρας, τους οποίους θα ξένιζε το απόλυτα διαδεδομένο στο νησί «κρητικό ύφος». Και στην Κέρκυρα το επτανησιακό εκκλησιαστικό μέλος άρχισε να βρίσκεται σε κρίση, ιδίως μετά το 1950, εξαιτίας των κοινωνικών δυσκολιών, αλλά και της προτίμησης στα χορωδιακά σχήματα της οργανωμένης πολυφωνίας. Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια μεθοδευμένη προσπάθεια επιβολής του ανατολίζοντος κωνσταντινουπολίτικου ιδιώματος, η οποία βρίσκει, όμως, αντίθετη την πλειονότητα των κατοίκων.

Η Κεφαλονιά, τέλος, έχει αμεσότερη σχέση με το κωνσταντινουπολίτικο ύφος. Κεφαλονίτες, όπως ο Σπυρίδων Δαφαράνας (1766-1845), συγκαταλέγονταν στους

67. Παν. Γριτσάνης, «Περί της των Ιονίων Νήσων εκκλησιαστικής μουσικής», *Εθνικόν Ημερολόγιον Μ. Π. Βρεττού* Τ. 8, 1868, σ. 325-336: 333-335, και του ίδιου, *Το περί της μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας ζήτημα*, Νάπολη, 1870.

68. Μ. Φ. Δραγούμης, «Πρόσφατες έρευνες στη Ζάκυνθο…», ό.π., 280.

69. Σπ. Δε Βιάζης, «Κρητική ψαλμωδία εν Επτανήσω», ό.π.

70. Ευ. Μακρής, «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής», *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, Τ. 29 (1999-2003), σ. 105-130· του ίδιου, «Η σημειογραφία της Νέας Μεθόδου στην επτανησιακή ψαλτική», *Η ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα*, Πρακτικά Τ. 2, Βουλή των Ελλήνων – Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2006, σ. 313-330.

πρώτους μαθητές της Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής της Κωνσταντινούπολης, οι οποίοι δίδαξαν τη Νέα Μέθοδο στην πατρίδα τους και στη Ζάκυνθο. Με τον καιρό, διαμορφώθηκαν τρεις τεχνοτροπίες στην κεφαλληνιακή ψαλτική: η καθαρά κωνσταντινουπολίτικου ύφους, η δεξιοτεχνική μελωδικά «κρητικού» ύφους και η δημιουργική σύμπηξη των δύο με τις χαρακτηριστικές εναλλαγές μονοφωνίας και πολυφωνίας.[71] Η ευχέρεια του Κεφαλονίτη ιερωμένου Κωνσταντίνου Τυπάλδου-Ιακωβάτου τόσο στην κωνσταντινουπολίτικη όσο και στην επτανησιακή ψαλτική είναι μάλλον εύλογη. Ο Τυπάλδος χρημάτισε στις αρχές του 19ου αι. λαμπαδάριος στην Κεφαλονιά, καθώς και επί πενταετία διάκονος και ψάλτης της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία. Ο Κεφαλονίτης ιερωμένος, μάλιστα, δεν παρέλειψε να επισημάνει και να επιβεβαιώσει την προτίμηση του ελληνικού ποιμνίου της Βενετίας στο «ύφος των Ζακυνθίων» και όχι στο νεοβυζαντινό που προέκρινε ο ίδιος. Ταυτόχρονα, επεσήμαινε για το δεύτερο ότι «κατά τούτο έχουσιν [οι Έλληνες της Βενετίας] δίκαιον, επειδή, λέγουσι, τι άλλο είναι το ύφος των ημετέρων, ειμή τουρκικόν;»,[72] επιβεβαιώνοντας μια πεποίθηση που υπερέβαινε το χώρο των Επτανήσων. Με τα δεδομένα αυτά δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη η διδασκαλία τόσο του «κρητικού» όσο και του νεοβυζαντινού ύφους από τον Ιωάννη Αριστείδη στο πλαίσιο των διδακτικών δραστηριοτήτων της Ιονίου Ακαδημίας.

Σε ό,τι αφορά στη μουσική της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, είναι εύλογο να υποθέσει κανείς, ότι αυτή ακολούθησε τα προβλεπόμενα από το τυπικό του δόγματος. Η χρήση αμβροσιανών και γρηγοριανών μελών κατά την πρώιμη περίοδο δραστηριοποίησης της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στα νησιά πρέπει να θεωρείται βέβαιη. Μάλιστα η παρουσία του πρώτου είδους των ύμνων στις καθολικές τελετουργίες μαρτυρείται τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα.[73] Επιπλέον, αναπόσπαστο γνώρισμα της καθολικής εκκλησιαστικής μουσικής ήταν εξ αρχής το εκκλησιαστικό όργανο. Παρότι τα όργανα των καθολικών ναών της Επτανήσου ήταν μικρά, βενετσιάνικου τύπου, αυτό δεν εμπόδισε τα ακούσματά τους να γίνουν δημοφιλή και σε μη καθολικούς χώρους, γεγονός που οδήγησε στην εισαγωγή μικρών οργάνων στις ορθόδοξες επτανησιακές εκκλησίες. Χορωδιακά σχήματα δραστηριοποιούνταν επίσης στις ρωμαιοκαθολικές τελετουργίες και η διατήρησή τους αποτελούσε συχνά άμεση προτεραιότητα. Γηγενείς συνθέτες, όπως ο Δομένι-

71. Δ. Λουκάτος, *Κεφαλονίτικη λατρεία*, Αθήνα 1946, σ. 87. Βλ. και Ν. Μπούκας, «Χαράλαμπος Μοσχόπουλος. Ο μαΐστωρ της κεφαλληνιακής εκκλησιαστικής μουσικής», στο Μοσχόπουλος (επιμ.), *Συμβολή…*, *ό.π.*, σ. 85-95, και πρωτοπ. Ιωάννης Μεσολωράς, «Κεφαλληνιακή εκκλησιαστική μουσική», ό.π., σ. 187-199.

72. Πατήρ Γ. Δ. Μεταλληνός, «Οι σπουδές του Κωνσταντίνου Τυπάλδου-Ιακωβάτου (1795-1867)», *Επιστημονική Επετηρίδα της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα 2001, σ. 371-442: 388.

73. *Gazzetta Jonia*, φ. 143 (22/3/1817), σ. 4· *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, φ. 14 (20 Απριλίου-2 Μαΐου 1818), σ. 4, και φ. 83 (19-31/7/1819), σ. 4· *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, φ. 130 (14/26 Ιουνίου 1847), σ. 28.

κος Παδοβάνης, συνέθεσαν πρωτότυπα έργα για τις ανάγκες της τοπικής Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας. Ιδιαίτερα κατά το 18ο και το 19ο αι. σε σημαντικούς εορτασμούς ο οργανίστας και η χορωδία μπορούσαν να πλαισιωθούν από μικρή ορχήστρα και να συμπληρώσουν τις φωνητικές δυνάμεις με σολιστικές φωνές.[74] Οι επιπλέον μουσικοί της ορχήστρας και οι σολίστες συχνά προέρχονταν από το δυναμικό των θεάτρων, όπως συνέβαινε κατά κανόνα και με τους οργανίστες των καθολικών ναών.

Τέλος, σημαντικότατο ερευνητικό ζητούμενο παραμένει η μουσική των επτανησιακών εβραϊκών συναγωγών. Ένας μεγάλος αριθμός ισραηλιτών έφτασε στα Ιόνια Νησιά μαζικά κατά το 15ο αι. από την Ισπανία. Η καταγωγή τους αποτελεί μια σημαντική ένδειξη του ιδιαίτερου χαρακτήρα του ψαλτικού ιδιώματός τους. Ενδιαφέρον, πάντως, παρουσιάζει το ότι στην Κέρκυρα η ψαλμωδία της εβραϊκής συναγωγής εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να χαρακτηρίζεται από τις ιδιαιτερότητες του λεγόμενου «πουλιέζικου ιδιώματος» (δηλαδή του προερχόμενου από την Puglia της νότιας Ιταλίας).[75] Πιθανότατα οι διαφορές με την παραδοσιακή ισραηλιτική ψαλτική οδηγούν συχνά στην περιγραφή του και ως «μπελκάντο», χωρίς, όμως, να καθίσταται σαφές αν ο χαρακτηρισμός αφορά στη μελωδία, στο ύφος απόδοσης ή και στα δύο.

Η διάδραση των ταυτοτήτων

Βεβαίως, είναι μάλλον απλοϊκό να πιστεύει κανείς, ότι οι διάφορες «μουσικές» των Επτανήσων ήταν στεγανά διαμερισμένες. Αντιθέτως, οι αμοιβαίοι επηρεασμοί ήταν συχνοί, άλλοτε με θετικές και άλλοτε με αρνητικές συνέπειες. Τα οπερατικά ακούσματα αποτέλεσαν τουλάχιστον από τις αρχές του 19ου αι. σταθερό σημείο μουσικής αναφοράς του συνόλου των κατοίκων των αστικών κέντρων. Πέραν από την εκάστοτε διοίκηση, την αριστοκρατία και τους εύπορους αστούς, οι απόηχοι των επτανησιακών οπερατικών σκηνών έγιναν εξίσου δημοφιλείς και στις λιγότερο προνομιούχες τάξεις. Εξαιτίας της, για κοινωνικούς και οικονομικούς λόγους, περιορισμένης δυνατότητας πρόσβασης στα θέατρα, η σύνδεση των τελευταίων με την όπερα γινόταν συχνά με έμμεσους τρόπους. Ντόπιοι ερασιτέχνες χορωδοί που συμμετείχαν στα χορωδιακά σχήματα των θεάτρων μετέφεραν τα ακούσματα στα ερασιτεχνικά φωνητικά σύνολα, στα οποία συμμετείχαν. Τα σχήματα αυτά, με τη σειρά τους, διέδιδαν τις οπερατικές μελωδίες κατά τη διάρκεια εκδηλώσεων σε πλατύτερους κοινωνικούς χώρους. Οι επτανησιακές μπάντες, επίσης, στήριζαν τη συντριπτική πλειονότητα του ρεπερτορίου τους σε έργα που βασίζονταν στο μελόδραμα. Με τον τρόπο αυτό, οι μουσικοί των

74. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 16, 130 (25/8/1810).

75. Κάποια αρχικά συμπεράσματα στο Εμμ. Καββαδία, *Η μουσική παράδοση των συναγωγών της Κέρκυρας και των Ιωαννίνων: μια εθνομουσικολογική προσέγγιση*, πτυχιακή εργασία, Κέρκυρα 2004.

ερασιτεχνικών αυτών οργανικών συνόλων, καθώς και οι ακροατές τους, έρχονταν σε επαφή με τις οπερατικές μελωδίες, καθιστώντας τες λαοφιλείς. Αυτό, όμως, συνέβαινε σε βάρος της μουσικοδραματουργικής αξίας του έργου, αφού ο αποσπασματικός και μορφολογικά αυθαίρετος χαρακτήρας συνθέσεων, όπως οπερατικών φαντασιών ή επιλογών, είχε αποκλειστικό σκοπό την τέρψη της ακοής. Τα μελοδραματικά ακούσματα είχαν θέση και στην καθημερινή μουσική των αστικών σαλονιών.

Παρόμοια σύνθεση χώρων και πρακτικών εντοπίζεται και στη θρησκευτική μουσική, κυρίως εκείνη της ορθόδοξης παράδοσης, πέραν από τις οποιεσδήποτε αγκυλώσεις του «εθνικού κέντρου». Η συντεθειμένη το 1834 ορθόδοξη λειτουργία του Νικόλαου Μάντζαρου αποτελεί την παλαιότερη γνωστή περίπτωση ενασχόλησης συνθέτη έντεχνης μουσικής με ύμνους της Θείας Λειτουργίας. Το συγκεκριμένο έργο του Κερκυραίου συνθέτη αποτελεί ταυτόχρονα κορύφωση της παράδοσης, αλλά και τομή από αυτήν. Ο Μάντζαρος έμεινε μέσα στα επιτρεπτά από την παράδοση όρια της πολυφωνίας, με κάποιες επιλεκτικές παρεμβάσεις σχετιζόμενες με έντεχνες πρακτικές, συμβάλλοντας έτσι στο δημιουργικό συγκερασμό του τοπικού στοιχείου με τις κατακτήσεις της «δυτικής» πολυφωνίας. Σε παρόμοια κατεύθυνση φαίνεται ότι κινούνταν και η τετράφωνη ορθόδοξη λειτουργία του ρωμαιοκαθολικού Εδουάρδου Λαμπελέτ.[76]

Από την άλλη όμως, η ενασχόληση ενός συνθέτη έντεχνης μουσικής με το εκκλησιαστικό είδος άνοιξε και σε άλλους Επτανήσιους μουσουργούς το δρόμο για τη σύνθεση ανάλογων μουσικών έργων, τα οποία, όμως, ολοένα απομακρύνονταν από την παράδοση των Ιονίων και στρέφονταν περισσότερο στη χρήση της οργανωμένης χορωδιακής έντεχνης πολυφωνίας, αντί της παραδοσιακής ψαλτικής. Ήδη το 1835 στη Ζάκυνθο ο Φραγκίσκος Δομενεγίνης συνέθεσε μια σειρά από εκκλησιαστικούς ύμνους, οι οποίοι θεωρούνταν ότι αναμόρφωναν την εκκλησιαστική μουσική,[77] ενώ το 1846 (δύο χρόνια μετά την πρώτη παρουσίαση στη Βιέννη της λειτουργίας του Ιωάννη Χαβιαρά) στην Κέρκυρα ακουγόταν ένα «δοκίμιον νέας εκκλησιαστικής μουσικής».[78] Με τα δεδομένα αυτά, οι θρησκευτικές δημιουργίες συνθετών, όπως του Ροδοθεάτου ή του Ναπολέοντος Λαμπελέτ, δεν ξενίζουν. Αντιθέτως, δικαιολογούν σε μεγάλο βαθμό την ευκολία με την οποία έγιναν δεκτά τα χορωδιακά σχήματα, το «αρμόνιο» και οι εναρμονίσεις εκκλησιαστικών ύμνων από μη Επτανήσιους συνθέτες (Θεμ. Πολυκράτης, Ιω. Σακελλαρίδης) στις επτανησιακές ορθόδοξες εκκλησίες. Μάλιστα, η εισαγωγή των χορωδιών ήταν πολλές φορές τόσο καταλυτική, ώστε και σήμερα, ηθελημένα ή μη, πολλοί να εξακολουθούν να

76. Σπ. Δε Βιάζης, «Λησμονηθεὶς μουσουργός», *Ἴρις τῶν Ἀθηνῶν*, Τ. Ι-22, Νοέμβριος 1907, σ. 233-235.

77. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, φ. 210 (22 Δεκεμβρίου – 3 Ιανουαρίου 1835), σ. 3.

78. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, φ. 59 (2/14 Φεβρουαρίου1846), σ. 19.

συγχέουν το έντεχνο χορωδιακό είδος με την παραδοσιακή αυτοσχεδιαστική πολυφωνική ψαλτική, και να ταυτίζουν το επτανησιακό ψαλτικό ιδίωμα με την οργανωμένη χορωδιακή πρακτική.

Ο εξωαστικός χώρος, επίσης, επηρεάστηκε από, αλλά και επηρέασε, τον αστικό. Ακούσματα της επτανησιακής υπαίθρου βρήκαν διέξοδο ακόμα και σε συνθέσεις χρηστικού χαρακτήρα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των Αγγλοϊόνιων αδελφών Anna και Maria Dixon, οι οποίες περί το 1865 συνέθεσαν και εξέδωσαν στη Βρετανία έργα, υποστηρίζοντας ότι βασίζονταν σε διασκευασμένα ελληνικά παραδοσιακά μουσικά θέματα.[79] Το ταμπουρλονιάκαρο απαντάται στην επτανησιακή όπερα ήδη το 1857 και συγκεκριμένα στην κωμική σκηνή «Οδυρμός του Κερκυραίου χωρικού» του Σπ. Ξύνδα, ο οποίος «αστικοποιεί» το ηχόχρωμα του παραδοσιακού μουσικού συνόλου, χρησιμοποιώντας όμποε και τύμπανο. Η ανωτέρω σκηνή, μάλιστα, αποτέλεσε μία από τις δύο πρόδρομες σκηνές του *Υποψήφιου*.[80] Στο έργο αυτό, η ηχοχρωματική αναφορά στο επτανησιακό ταμπουρλονιάκαρο, όχι μόνο θα αποτελούσε ένα σαφές μουσικογεωγραφικό στίγμα, αλλά θα έπαιζε και δομικό ρόλο στη μουσική συνοχή του έργου.[81] Ακόμα και στο ρεπερτόριο της λαοφιλούς μπάντας, το «αστικοποιημένο» ηχόχρωμα του παραδοσιακού συνόλου έκανε αισθητή την παρουσία του μέχρι τη δεκαετία του 1930, όπως αποδεικνύεται από την ένδειξη «gnacara», η οποία σημειώνεται στα μέρη των ξύλινων πνευστών στο φολκλορικού χαρακτήρα μπαντιστικό έργο *Η εσοδεία του 1857*.[82] Άλλωστε, το άκουσμα του ταμπουρλονιάκαρου δεν ήταν καθόλου ασυνήθιστο στα επτανησιακά αστικά κέντρα.[83]

Από την άλλη, η διευκόλυνση των επαφών της επτανησιακής υπαίθρου με τα κατά τόπους αστικά κέντρα (ιδιαίτερα κατά τον 20ό αι.), η εισροή ολοένα και περισσότερων κατοίκων εξωαστικών περιοχών στις πόλεις για αναζήτηση καλύτερων βιωτικών συνθηκών και επαγγελματικών ευκαιριών, καθώς και η γενικευμένη τάση της θεώρησης των αστικών συνηθειών ως προτύπων διαβίωσης, επέφεραν σημαντικές αλλαγές στο εξωαστικό μουσικό τοπίο των Ιονίων. Έτσι, ήδη από τις αρχές του

79. Ενδεικτικά, M.[aria] Gironci, *The Palakari Quadrilles: from original Greek Melodies*, London, Lamborn Cock, Hutchkings & Co, [1863] και A.[nne] & M.[aria] Gironci, *The Ionian Waltzes: arranged from Greek national airs*, London, Music Library Company, [1865]). Κάποιες πρώτες γενεαλογικές πληροφορίες στο *http://members.cox.net/ghgraham*, προσπέλαση: 20/5/2010, καθώς και στις αρχειακές σειρές των ΓΑΚ-ΑΝΚ.

80. Σύμφωνα με το λιμπρέτο της πρώτης παράστασης του έργου, *Ο Υποψήφιος: Πρώτον Ελληνικόν Μελόδραμα*, Κέρκυρα 1867.

81. Σχετικά στο Κ. Καρδάμης, «Το φολκλορικό στοιχείο στην όπερα του Σπ. Ξύνδα *Ο υποψήφιος* (1867)», ανακοίνωση στο συνέδριο *Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική* (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 5-7 Μαΐου 2006), υπό δημοσίευση.

82. Μουσικό Αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

83. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Εκτελεστική Αστυνομία 622, 15/7/1850, όπου αναφορά για σύλληψη χωρικού στην πόλη της Κέρκυρας με την κατηγορία της διατάραξης κοινής ησυχίας, επειδή έπαιζε «τα λαλούμενα δηλαδή τα ταμπούρλο και νιάκαρη».

20ού αι. σε πολλές περιοχές της επτανησιακής υπαίθρου τα παραδοσιακά μουσικά σύνολα συνυπήρχαν με την μπάντα, αφού φιλαρμονικοί οργανισμοί συγκροτούνταν σε διάφορα κεντρικά χωριά των Ιονίων. Η συνύπαρξη αυτή θα οδηγούσε, ειδικά μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στην ουσιαστική εξάλειψη των παραδοσιακών συνόλων. Επίσης, τα παραδοσιακά φωνητικά σύνολα συνυπήρχαν από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι. με εκείνα της οργανωμένης χορωδιακής πρακτικής, αφού ολοένα και περισσότεροι ωδικοί σύλλογοι δημιουργούνταν στα χωριά. Μάλιστα, πολύ συχνά ορισμένοι προικισμένοι τραγουδιστές μοίραζαν τις δραστηριότητές τους ανάμεσα στον παραδοσιακό και στον έντεχνο κλάδο. Ακόμα και στις εκκλησίες της επτανησιακής υπαίθρου γινόταν προοδευτικά σαφής αυτή η συνύπαρξη, αλλά και η αμφιταλάντευση, μεταξύ παραδοσιακής και οργανωμένης φωνητικής απόδοσης. Μάλιστα, συνέπεια της κατάστασης αυτής είναι η παραδοσιακή, κοσμική και θρησκευτική, πλειονοφωνία να έχει άδικα εξισωθεί από πολλούς με την αστική καντάδα.

Τελικά, όμως, ποια είναι η μουσική ταυτότητα των Επτανήσων σήμερα; Όσο και αν φαντάζει παράξενο, το ανωτέρω ερώτημα είναι δύσκολο να απαντηθεί. Πολλοί υποστηρίζουν, ότι η σύνδεση το 1864 των Ιονίων με ένα διοικητικό κέντρο που είχε (και έχει) χαμηλά στις προτεραιότητές του την καλλιτεχνική και μουσική ανάπτυξη, αποτέλεσε και την αρχή του πολιτισμικού τέλους της Επτανήσου. Η κατάσταση επιδεινώθηκε περαιτέρω με την εκπεφρασμένη θέληση της αφομοίωσης των Ιονίων στα δεδομένα του «εθνικού κέντρου». Έτσι, η μουσική δυναμική των Ιονίων προοδευτικά ατόνησε μέσα σε ένα κράτος που είχε μια εντελώς διαφορετική πολιτισμική πορεία, την ίδια στιγμή που, στο πλαίσιο πάντα της «αφομοίωσης», άρχισε να θεωρείται σε όλες τις εκφάνσεις της «μη ελληνική». Η κοινωνική και οικονομική κρίση των νησιών μετά τον πόλεμο και οι καταστρεπτικοί σεισμοί του 1953 αποτέλεσαν καίρια πλήγματα στην ποιοτικά υψηλή διατήρηση των γνωρισμάτων της επτανησιακής μουσικής ιδιοπροσωπίας.

Ο ερχομός του τουρισμού αποτέλεσε ένα επιπλέον δεδομένο που οδήγησε σταδιακά στην απεμπόληση της μουσικής ταυτότητας, για χάρη του οποιουδήποτε υλικού κέρδους. Οι τουρίστες ασφαλώς ανέμεναν να συναντήσουν και στα Επτάνησα τα μουσικά ακούσματα που ήδη από τη δεκαετία του 1950 είχαν ταυτίσει την Ελλάδα με τις διακοπές, την τόσο αρεστή και ομιχλώδη «αυθεντικότητα» του «ευγενούς άγριου» και τον αδιαπραγμάτευτο ορι ενταλισμό.

Στις μέρες μας πλέον η μουσική των Επτανήσων έχει να αντιμετωπίσει μερικά επιπλέον δεδομένα. Η πανελλαδικά παρατηρούμενη πολιτισμική ισοπέδωση για χάρη μιας ακόμη απροσδιόριστης μετά από τόσες δεκαετίες «νεοελληνικής ταυτότητας» αφορά και στο χώρο της μουσικής. Για παράδειγμα, η ορθόδοξη επτανησιακή ψαλτική σήμερα, όσο ποτέ άλλοτε, βάλλεται ανοικτά. Οι κατά τόπους μπάντες, αν και εξακολουθούν να προσφέρουν σημαντικό έργο, πλήττονται από τη διαχρονική ακηδία του κράτους, την οικονομική στενότητα των καιρών και την αδυναμία κατανόησης της αλλαγής των μαθησιακών προτεραιοτήτων των νεαρών Επτανησίων. Η όπερα, η χορωδιακή και η ορχηστρική μουσική, και άλλες μουσικές

δράσεις δεν αποτελούν προτεραιότητες των τοπικών καλλιτεχνικών προγραμματισμών. Την ίδια στιγμή όμως, εκδηλώσεις που συνδέονται με τη γοητεία του «έθνικ» χρηματοδοτούνται αδρά από οργανισμούς τοπικής αυτοδιοίκησης.

Τέλος, οι «μουσικές» των Επτανήσων σήμερα κινδυνεύουν από την πανδαιμονολογούμενη παγκοσμιοποίηση. Στην περίπτωση των Ιονίων, όμως, εντοπίζεται το εξής παράδοξο: από τη μια έχουν να αντιμετωπίσουν το κλίμα της διεθνούς ομογενοποίησης, το οποίο αντιστρατεύεται τις οποιεσδήποτε «ιδιαιτερότητες», οι οποίες είναι ουκ ολίγες στα Επτάνησα. Από την άλλη, η ακόμα συνεχιζόμενη από το διοικητικό κέντρο «αφομοίωση» του χώρου των Ιονίων θεωρεί τις ίδιες «ιδιαιτερότητες» ρήγμα στη δική του απόπειρα αντιμετώπισης της παγκοσμιοποίησης δι' ενός φαντασιακά αρραγούς νεοελληνικού μουσικού (και όχι μόνο) τοπίου. Με τα δεδομένα αυτά είναι σαφές, ότι οι προκλήσεις για την τόσο πολυεπίπεδη μουσική των Επτανήσων είναι όσο ποτέ άλλοτε ανοικτές.

ABSTRACT

Music is considered as one of the Ionian Islands' distinctive emblems. However, our knowledge has almost been exclusively confined to the secular music of the Ionian urban centres, which today is largely synonymous to the activities of the local wind bands. Ionian music has also been categorized as "italianated" and thus its autonomous character has been denied. This paper challenges these rather simplistic approaches and attempts to present the "musics" of the Ionian Islands, their diverse musical identities and their interaction, as these have been revisited through the outcomes of the recent research.

The Ionian "musics" have followed the developments of the "West" without denying those elements that characterized their distinctive identity. The diverse social classes of the Ionian urban centers have formulated different musical expressions, which at the same time interacted between the "learned" and the "popular". The original musical production of the Septinsular composers only recently has begun to reveal itself and to testify to its importance regarding art music in Greece. The same applies to the Ionians' contribution in the aesthetics of music already since late 18th century. Local traditional music has also been an aspect of these identities that has been largely neglected by the research, despite its unique characteristics, because these could not conform to the "canons" of the 19th-century Greek folklorism. Finally, the co-existence in the islands of a religious mosaic (Orthodox, Catholics, Anglicans and Jews) offered the occasion for important developments and several levels of interaction also in the sacred music of the Ionians.