

ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ

Το εθνικό στοιχείο στην επτανησιακή όπερα.  
Η περίπτωση του Παύλου Καρρέρ\*

**Η** ΠΡΩΤΗ εθνική μουσική σχολή της Ελλάδας αναπτύσσεται στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα εκτός των συνόρων του νέου ελληνικού κράτους από τους δυτικοτραφέντες μουσικούς των Ιονίων Νήσων. Ο Ζακύνθιος Παύλος Καρρέρης ή Καρρέρ, ένας από τους στυλοβάτες της επτανησιακής μουσικής, είναι ουσιαστικά ο πρώτος Έλληνας μουσουργός ο οποίος καταθέτει μία ολοκληρωμένη συλλογή από φωνητικά έργα με εθνικά θέματα, ελληνόγλωσσα λιμπρέτα και στίχους, καθώς και μελωδίες εμπνευσμένες από τη δημοτική παράδοση, αλλά και τη νεώτερη αστικολαϊκή δημιουργία της Ελλάδας. Στο άρθρο αυτό θα διερευνήσουμε τη λειτουργία του εθνικού στοιχείου σε δύο ελληνικού χαρακτήρα όπερες του Καρρέρ, τον *Μάρκο Βότζαρη* και την *Κυρά-Φροσύνη*.

Ας μεταφερθούμε στο μέσο του ευρωπαϊκού 19<sup>ου</sup> αιώνα, τότε που ο ρομαντισμός εκπνέει για να δώσει τη θέση του σε μία νέα εποχή πραγματισμού. Ο Giuseppe Verdi μεσουρανεί στην πανευρωπαϊκή

---

\* Το παρόν άρθρο στηρίζεται στην ανακοίνωσή μου με τίτλο «The national element in the Ionian Opera. The case of Pavlos Carrer», η οποία παρουσιάστηκε στο Διεθνές Συνέδριο *The Ottoman Past in the Balkan Present: Music and Mediation*. Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Τουρκικών και Ασιατικών Σπουδών, Αθήνα 29 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2010.

οπερατική σκηνή, ενώ πολιτογραφείται «εθνικός συνθέτης», όταν το όνομά του ταυτίζεται με τον αγώνα για την Ένωση της Ιταλίας.<sup>1</sup> Το 1850 λοιπόν ένας νεαρός Ιόνιος μουσικός, ο Παύλος Καρρέρ, αποφασίζει να δοκιμάσει το συνθετικό του ταλέντο στην υπό αυστριακή κατοχή πρωτεύουσα της όπερας, το Μιλάνο. Εγκαθίσταται εκεί και πολύ νωρίς γνωρίζει απρόσμενη επιτυχία στις μιλανέζικες σκηνές με τις πρώτες του ιταλικού ύφους όπερες.<sup>2</sup> Πάνω απ' όλα όμως ζει μέσα στον πυρετό του απελευθερωτικού αγώνα του διασπασμένου ιταλικού λαού, ο οποίος βρίσκει στην όπερα την ιδανική του έκφραση.

Η δική του ιδιαίτερη πατρίδα, η Επτάνησος, βιώνει την ίδια εποχή μία παρόμοια εκρηκτική κοινωνικοπολιτική κατάσταση, αγωνιζόμενη για την ανεξαρτητοποίησή της από τη βρετανική προστασία και την ένωσή της με το νέο ελληνικό κράτος. Μέσα σε αυτήν την ατμόσφαιρα αποφασίζει να συνθέσει μία όπερα ελληνικού περιεχομένου, εμπνευσμένη από την πρόσφατη εποποιία της ελληνικής επανάστασης. Καταλήγει στην ιστορία του Μάρκου Μπότσαρη, του δημοφιλέστερου στην Ευρώπη ήρωα της νέας Ελλάδας. Ο Μάρκος, με την αγνή του μορφή και τον ηρωικό του θάνατο, έχει αποτελέσει το εξιδανικευμένο πρότυπο λογίων και καλλιτεχνών του ρομαντικού φιλελληνισμού των προηγούμενων δεκαετιών.<sup>3</sup>

1 Οι πρώτες —οι λεγόμενες «εθνεγερτικές»— όπερες του Verdi αποθεώθηκαν στην εποχή τους ως εκφράσεις του ιταλικού εθνικισμού. Σε αυτές συγκαταλέγονται οι: *Nabucco* (1842), *I Lombardi* (1843), *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Giovanna d'Arco* (1845), *Atilla* (1846) και *La battaglia di Legnano* (1849). Βλ. και Smart M.-A. 2004: 29-48.

2 Κατά την παραμονή του στην πρωτεύουσα της Λομβαρδίας, ο νεαρός Παύλος Καρρέρ συνθέτει και παρουσιάζει σε μιλανέζικα θέατρα τα ακόλουθα σκηνικά έργα: *Bianca di Belmonte* [Μπιάνκα του Μπελμόντε], *Azione coreografica divisa in cinque atti* (Teatro alla Canobbiana, 1850), *Dante e Bice* [Δάντης και Βεατρίκη], *Melodramma storico-fantastico in tre atti* (Teatro Carcano, 1852), *Cadet Barbieri* [Κάντετ, ο μπαρμπιέρης], *Balletto comico in tre atti* (Teatro alla Canobbiana, 1853), *Isabella d'Aspeno* [Ισαβέλλα του Ασπεν], *Melodramma tragico in quattro parti diviso in tre atti* (Teatro Carcano, 1854), *La Rediviva* [Η Νεκραναστημένη], *Tragedia lirica in un prologo e tre atti* (Teatro Carcano, 1856).

3 Ειδικότερα για την εμπνευσμένη από τη ζωή και τον θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη ευρωπαϊκή δραματολογία βλ. Πούχνερ 1995: 285-86. Για την παρου-

Ενώ ο Καρρέρ διαμένει στο Μιλάνο αναθέτει σε έναν άσημο Ιταλό ποιητή, τον Giovanni Caccialuppi, τη συγγραφή του λιμπρέτου. Καθώς προχωρεί στη σύνθεση της όπερας αρχίζει να κυριεύεται από την επιθυμία να εγκαταλείψει την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική του σταδιοδρομία και να επιστρέψει στην Ελλάδα.<sup>4</sup> Η ολοένα και στενότερη επαφή του με το νέο του θέμα τον κάνει να οραματίζεται: «[Ο Μάρκος Βότζαρης] μοι ένέσπειρεν τήν ιδέαν τοῦ νὰ κατέλθω εἰς τήν Ἑλλάδα ὅπου οὐδεὶς μουσουργὸς Ἑλλήν ὑπῆρχεν καὶ ἐκεῖ νὰ στήσω τήν φωλεάν μου, διαδίδων τήν ὠραίαν τέχνην μου, μελοποιῶν ἑλληνικὰ μελοδράματα καὶ ἄσματα».<sup>5</sup> Και πραγματικά, μετά από λίγους μήνες ο Καρρέρ επαναπατριζεται και αφιερώνεται ολοκληρωτικά στη σύνθεση της νέας του όπερας.

### Σύνοψη

*Μάρκος Βότζαρης*

Ἐθνικὸν Μελόδραμα, εἰς πράξεις τέσσαρας

### Πρόσωπα

Μάρκος Βότζαρης, ἀρχηγὸς τῶν Σουλιωτῶν (t)

Χρυσή, σύζυγος τοῦ Μάρκου (s)

Σοφία Χαρίστου, νέα Ἑλληνὶς ὀρφανή (s)

Λύσανδρος Μίλος, Ἑλλήν ἀρνησίθρησκος ὑπὸ τὸ ὄνομα  
Μουσταφᾶ-πασὰς (br)

Γερμανός, ἀρχιερεὺς, εἷς τῶν ἀρχηγῶν  
τῆς ἐπαναστάσεως (bs)

Ἄγγελικὴ, ἀδελφὴ τοῦ Μάρκου (s)

Νικόλαος, Σουλιώτης πολεμιστῆς (t)

Χουσεῖν-βέης, λοχαγὸς Τοῦρκος (bs)

Χρόνος: 25 Μαρτίου 1821 ἕως 20 Αυγούστου 1823

Τόπος: Ελλάδα

---

σία του ήρωα στην ελληνική όπερα: Ξεπαπαδάκου 2005: 98-99.

<sup>4</sup> Αναλυτικότερη αναφορά στο Ξεπαπαδάκου 2003α: 27-63 και δη 29.

<sup>5</sup> Καρρέρης 1887: 8 r. & v.

**1<sup>η</sup> Πράξη: Ὁ Ὀρκος**

Κλέφτες και παλικάρια περιμένουν έξω από τα ερείπια ενός αρχαίου ναού το στρατηγό τους Μάρκο Μπότσαρη. Ο Μάρκος, πριν εμφανιστεί στη σκηνή, ακούγεται να τραγουδάει την ιστορία του παλαίμαχου κλέφτη Γεροδήμου.<sup>6</sup> Ανησυχεί, γιατί έχει καθυστερήσει κάποιο μήνυμα που περιμένει. Ξαφνικά ένας αγγελιαφόρος τού φέρνει το πολυπόθητο διάταγμα του αρχιεπισκόπου Καλαβρύτων Γερμανού, με το οποίο κηρύσσεται η ελληνική επανάσταση. Μετά από λίγο η Σοφία, μία νεαρή Ελληνίδα πρόσφυγας από την Κωνσταντινούπολη, συναντά τη Χρυσή Μπότσαρη, σύζυγο του Μάρκου, και άλλες Σουλιώτισσες. Οι γυναίκες είναι αποφασισμένες να εκδικηθούν τους Τούρκους για τις φρικαλεότητες που διέπραξαν στην Πόλη. Μέσα από τους βράχους εμφανίζεται η σεβάσμια μορφή του Γερμανού. Γυναίκες και άντρες ορκίζονται στο σταυρό να θυσιάσουν για την ελευθερία της πατρίδας.

**2<sup>η</sup> Πράξη: Ἡ ἄλωση τοῦ Μεσολογγίου**

Η σκηνή μεταφέρεται στο τούρκικο στρατόπεδο απέναντι από το Μεσολόγγι. Ο Μουσταφά-πασάς ο πολιορκητής, κάθεται στον οντά βυθισμένος στις σκέψεις. Αισθάνεται ένοχος για την προδοσία του και αναπολεί την αγαπημένη του Σοφία. Οι λογισμοί του διακόπτονται από έναν δερβίση: έχει έρθει η ώρα για την προσευχή στον Αλλάχ. Εισέρχεται ο Χουσεΐν-μπέης για να ανακοινώσει ότι μόλις συνελήφθη ένας Έλληνας κατάσκοπος. Ο αιχμάλωτος οδηγείται στον πασά: είναι η Σοφία με ανδρική φορεσιά. Η Σοφία δεν μπορεί να πιστέψει στα μάτια της, γιατί στο πρόσωπο του Μουσταφά αναγνωρίζει τον Λύσανδρο Μίλο, τον εξισλαμισθέντα Έλληνα εραστή της, ο οποίος πρόδω-

6 Στην ιταλική εκδοχή του λιμπρέτου ο ήρωας δεν άδει το «Εγέρασα μωρές παιδιά», αλλά την άρια «Mentre felice al nido».

σε τη Φιλική Εταιρεία στην Πόλη. Ο Μουσταφά, ψυχικό ράκος, αντικρίζοντας την αγαπημένη του, ζητάει να συνθηκολογήσει με τον Μάρκο Μπότσαρη. Τότε εμφανίζεται ένας γέροντας αγγελιαφόρος, ο οποίος αναλαμβάνει να μεταφέρει το μήνυμα στον Έλληνα οπλαρχηγό και φεύγει παίρνοντας μαζί του τη Σοφία. Καθώς καλπάζουν οι δυο τους μακριά με το άλογο, ο «γέρος» πετάει μπροστά στους έκπληκτους Τούρκους τα άσπρα του γένια: είναι ο ίδιος ο Μάρκος μεταμφιεσμένος. Ο Μουσταφά εκτός εαυτού ορκίζεται να εκδικηθεί τον «κολασμένο γκιαούρη».

### 3<sup>η</sup> Πράξη: Ἡ Κατάρρα

Σε μία παραθαλάσσια τοποθεσία κοντά στο Μεσολόγγι με θέα το νησί Βασιλάδι, ο Μάρκος με τους Σουλιώτες περιμένουν τον Μουσταφά-πασά για τη συνθηκολόγηση. Ο Μουσταφά έρχεται διά θαλάσσης και προτείνει ασυλία, τίτλους και αξιώματα στον Μάρκο, αν δεχτεί να παραδοθούν. Ο Μάρκος σκίζει με περιφρόνηση το φερμάνι. Τότε εμφανίζεται η Σοφία, η οποία αποκαλύπτει μπροστά σε όλους την αληθινή ταυτότητα του Μουσταφά. Η ομήγυρη εξαγριώνεται και ο πολυμίσητος προδότης, τρέμοντας, τρέπεται σε φυγή.

### 4<sup>η</sup> Πράξη: Ὁ θάνατος τοῦ Μάρκου

Σε ένα φτωχικό δωμάτιο η Χρυσή νανουρίζει το μωρό της που κοιμάται στην κούνια. Ο Μάρκος, συνοδευόμενος από τον Γερμανό, έρχεται για να την αποχαιρετήσει, ίσως για πάντα. Πρέπει να αντιμετωπίσει έναν άνισο αγώνα. Στον τόπο της μάχης τα παλικάρια περιμένουν το σύνθημα του αρχηγού τους για να ριχτούν στον εχθρό. Το έργο τελειώνει με τη νικηφόρο έξοδο της φρουράς των Σουλιωτών υπό τον Μάρκο, μέσα σε αστραπές και βροντές, κατά την οποία ο ήρωας πληγώνεται θανάσιμα και πεθαίνει, ζητώντας εκδίκηση και κραυγάζοντας νίκη.

Η αποτύπωση ιστορικών γεγονότων που συντελέστηκαν στο πολύ κοντινό παρελθόν, πολύ δε περισσότερο η δραματουργική τους ανάπλαση εισάγει τον δημιουργό στη «ζώνη του λυκόφωτος» που εδράζεται ανάμεσα στην ιστορία και τη βιωματική μνήμη.<sup>7</sup> Όταν ο Καρρέρ και ο Caccialurri επιχειρούν να ανασυνθέσουν επεισόδια από την πρόσφατη ιστορία της ελληνικής επανάστασης, προβαίνουν επί της ουσίας σε μία διαδικασία σύνθετου συγκερασμού διαφορετικών αντιλήψεων. Για τους μεν Ιταλούς, που διαποτίζονται από τις ιδέες του ρομαντισμού, η Ελλάδα της επανάστασης φαντάζει μακρινή και εξωτική. Συγχρόνως, ο ξεσηκωμός των Ελλήνων μυθοποιείται μέσα από το πρίσμα του φιλελληνισμού και καθίσταται ένδοξο πρότυπο που θρέφει την αγωνιστικότητα και το πατριωτικό τους φρόνημα για τις δικές τους εθνικές διεκδικήσεις.<sup>8</sup> Η επιλογή, λοιπόν, του θέματος μπορεί να ερμηνευθεί με όρους κυρίως αισθητικής και πολιτικής.

Για τον Καρρέρ από την άλλη, η ελληνική επανάσταση λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο, καθώς τον συνδέει βιωματικά με το άμεσό του παρελθόν και εγγράφεται στη συνείδησή του ως έναυσμα ενός άλλου εθνικού αγώνα που ακόμη συνεχίζεται, αυτόν της ένωσης της Επτανήσου με την Ελλάδα.<sup>9</sup> Επιπλέον, τη στιγμή κατά την οποία συλλαμβάνει την ιδέα του *Μάρκου Βότζαρη* κυριολεκτικά παρασκευάζει στον νου του το δομικό υλικό της μετέπειτα συνθετικής του δημιουργίας. Η στροφή του προς τη σύγχρονη ιστορία και στη συνέχεια προς τη λαϊκή παράδοση της ελληνικής υπαίθρου αποτελεί θεμελιώδες συστατικό εθνικής μουσικής.

Ο Καρρέρ λοιπόν και ο Caccialurri επεξεργάζονται επιλεκτικά επεισόδια από την ιστορία της ελληνικής επανάστασης. Υπό τη μορφή

7 Hobsbawm 2007: 15.

8 Ρωμανού 2003: 22.

9 Ραυτόπουλος 1996: 54. Το βιβλίο ασχολείται με την πολιτική, πατριωτική και αντιστασιακή δράση των Επτανησίων λογίων, ποιητών και μουσουργών από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα έως τα μέσα του 20<sup>ου</sup>. Ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι όλα τα έργα της Επτανησιακής Σχολής που εμπνέονται από το 1821, απέβλεπαν εμμέσως στον αγώνα του Ιονίου λαού στα χρόνια της Αγγλοκρατίας.

αφήγησης εξιστορούνται οι διωγμοί των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης και, διά της μεθόδου της παρατακτικής συγκόλλησης, συμπυκνώνονται τα ανδραγαθήματα του κεντρικού ήρωα των ετών 1821-1823. Ιδιαίτερη έμφαση προσδίδεται στη δραματοποίηση της προσποιητής συνθηκολόγησης ανάμεσα στον Μάρκο Μπότσαρη και τον Οθωμανό πασά —στην πραγματικότητα πρόκειται για απεσταλμένο του Ομέρ Βρυώνη— και τον ηρωικό θάνατο του οπλαρχηγού κοντά στο Καρπενήσι, μετά τη νικηφόρο επιχείρησή του ενάντια στα οθωμανικά στρατεύματα. Μία σημαντική ιστορική παραποίηση συντελείται σε ένα από τα κεντρικά στιγμιότυπα του έργου, όταν ο Μάρκος και οι Σουλιώτες ορκίζονται στο λάβαρο της επαναστάσεως ενώπιον του αρχιεπισκόπου Καλαβρύτων Παλαιών Πατρών Γερμανού.<sup>10</sup> Τέλος, ο Μουσταφά-πασάς προφανώς προκύπτει από τον Μουσταή-πασά, γνωστό ως Πασά της Σκόδρας, ένα υπαρκτό πρόσωπο που ασφαλώς δεν ήταν ελληνικής καταγωγής, ούτε σχετιζόταν με τη Φιλική Εταιρεία.<sup>11</sup>

Παρά τις δικαιολογημένες ιστορικές παρασπονδίες, για τις οποίες, άλλωστε, οι δημιουργοί προειδοποιούν τους αναγνώστες και εν δυνάμει θεατές στον Πρόλογο, η ανάγκη τους για ιστορική ακρίβεια εκφράζεται και στη συνέχεια με έναν πρωτότυπο τρόπο μέσα στο ίδιο το ιταλικό λιμπρέτο: αστερίσκοι παραπέμπουν τον αναγνώστη σε υποσημειώσεις, όπου παρέχονται πληροφορίες και διευκρινίσεις αναφορικά με το Άγιον Όρος (Πράξη Α΄, 1<sup>η</sup> Σκηνή), τη μοιραία εξέγερση του Αλή Τεπελενλή (Πράξη Β΄, 1<sup>η</sup> Σκηνή) και τη Φιλική Εταιρεία (Πράξη Γ΄, 5<sup>η</sup> Σκηνή).

Μία ακόμη παρέμβαση, μη ιστορική, αφορά την ενσωμάτωση του ερωτικού μύθου. Μία δόση ρομάντζου, ακόμη και σε ένα εθνικό έργο, συμπληρώνει την οπερατική συνταγή της επιτυχίας. Ωστόσο, ο έρωτας μεταξύ της Σοφίας και του Λυσάνδρου-Μουσταφά είναι μάλλον ισχνός και δεν λειτουργεί ως κινητήριο δύναμη του δράματος. Το ίδιο ισχύει και για τον συζυγικό αποχαιρετισμό Μάρκου και

---

10 Παπαγεωργίου 2005: 110-12.

11 Οι σχετικές με ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα πληροφορίες αντλούνται από το: Σφυρόερας 1998: 65-85.

Χρυσής, ο οποίος διεκπεραιώνεται εν πολλοίς τυπικά. Τα γυναικεία πρόσωπα του *Μάρκου Βότζαρη* σκιαγραφούνται με τρόπο ηρωικό και όχι αισθησιακό. Όχι τυχαία ο Καρρέρ επιλέγει την τονικότητα της υψιφώνου και για τις τρεις ηρωίδες. Τα υπόλοιπα ανδρικά πρόσωπα κινούνται στην πεπατημένη τονική περιοχή: ο ήρωας Μάρκος είναι φυσικά οξύφωνος, ο γρανιτένιος ιερέυς Γερμανός βαθύφωνος και ο Λύσανδρος-Μουσταφά βαρύτονος, καθώς συνδυάζει τη σκληρότητα, τη φαυλότητα, αλλά και μία ανεπαίσθητη πινελιά ανατολίτικης λαγνείας, στοιχείο το οποίο θα επεξεργαστεί ο Καρρέρ περισσότερο, όταν θα πλάσει τον Αλή Τεπελενλή για την όπερα *Η Κυρά-Φροσύνη*.

Ο Καρρέρ επιδιώκει να δημιουργήσει μία όπερα εθνικού χαρακτήρα, και για τον λόγο αυτό, δίνει έμφαση στη δράση, τα γεγονότα και το στοιχείο της ελληνικότητας στο ύφος, επιμένοντας λιγότερο στην ψυχολογική επεξεργασία των χαρακτήρων. Τα πρόσωπα του έργου σχεδιάζονται μάλλον σχηματικά, καθώς λειτουργούν κυρίως ως φορείς ιδεών και μηνυμάτων. Πρέπει, όμως, να παρατηρήσουμε ότι η Σοφία είναι μία ηρωίδα πολύ διαφορετική από τις συνήθεις οπερατικές *grandes dames*. Θα λέγαμε ότι μάλλον ακολουθεί το πρότυπο του «δυναμικού και αυτόβουλου θηλυκού»,<sup>12</sup> όπως η Gilda στον *Rigoletto*. Επίσης μία από τις ωραιότερες μελωδίες που έχει γράψει ο Καρρέρ, το «Νάνι-Νάνι» στην έναρξη της Γ' πράξης, το οποίο εκτελείται με τη συνοδεία σόλο βιολιού, τονίζει τρυφερά την αχνή μορφή της Χρυσής.<sup>13</sup> Τέλος, μία δυναμική διωδία ανάμεσα στους δύο αντιπάλους, τον Μάρκο και τον Μουσταφά, συμπυκνώνει με δραματικό και περιεκτικό τρόπο τη σύγκρουση των δύο κόσμων που οι ήρωες εκπροσωπούν.<sup>14</sup>

Έτσι, ο Μάρκος Μπότσαρης είναι ο ήρωας που μπορεί να συνενώσει το απώτερο με το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν του ελληνι-

12 Δανείζομαι την έκφραση από τον Θ. Χατζηπανταζή (2006: 139), όπου εξετάζονται αντίστοιχα παραδείγματα θυγατέρων της θεάς Αθηνάς από τη νεώτερη ελληνική δραματουργία του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

13 Να σημειωθεί εδώ ότι η άρια αυτή δεν προέκυψε από το ομότιτλο ποίημα «Νάνι-Νάνι» του Βαλαωρίτη, βλ. Βαλαωρίτης 1981: 19-20.

14 Kimbell 1991: 511.



σμού. Τόσο στον Πρόλογο, όσο και μέσα στο έργο, προσομοιάζεται με τη μορφή του αρχαίου βασιλέα της Σπάρτης Λεωνίδα, ενώ «clefti» και «ralicari» τον πλαισιώνουν, βαδίζοντας σαν τους τριακονταίους προς τη θυσία για χάρη της πατρίδας.<sup>15</sup> Ας σημειώσουμε πως όταν ανοίγει η αυλαία οι θεατές αντικρίζουν φουστανελοφόρους καθισμένους στα αρχαία ερείπια. Από την άλλη ο Λύσανδρος Μίλος τουρκεύει αλλάζοντας το αρχαιοπρεπές του όνομα στο οθωμανικό Μουσταφά. Τη σχέση με τον κόσμο του Βυζαντίου υπογραμμίζουν η Σοφία, με το βυζαντινό της όνομα και η σεπτή μορφή του αρχιερέως Παλαιών Πατρών Γερμανού.

Ένα ακόμη εθνικιστικό στοιχείο εντοπίζεται στην εκτεταμένη χρήση ελληνικών λέξεων, τοπωνυμίων, κυρίων ονομάτων και προσδιορισμών. Ελλείπει ελληνόφωνων ερμηνευτών, ο Καρρέρ γνωρίζει πολύ καλά ότι ένα ελληνικό λιμπρέτο δεν θα επέτρεπε στο έργο του να παρουσιαστεί επί σκηνής.<sup>16</sup> Αναγκάζεται λοιπόν να συνεργαστεί με Ιταλό λιμπρετίστα και προσπαθεί μέσω της λεκτικής συσσώρευσης να ξεπεράσει μερικώς το πρόβλημα που ανακύπτει από την αντικειμενική του αδυναμία να μελοποιήσει ένα ελληνικό κείμενο. Σε επόμενη φάση, στη Σύρο το 1866, θα επιχειρήσει να ανεβάσει ορισμένα μέρη του έργου μεταφρασμένα στα ελληνικά.<sup>17</sup> Ας δούμε, όμως, μερικά παραδείγματα:

Ήδη αναφέρθηκαν οι «clefti» και τα «ralicari», που τραγουδούν για τον «Pindaro» και τον «Leonida». Η Σοφία ανακαλεί τις θηριωδίες της Κωνσταντινούπολης μιλώντας για τη «Sinodo» και τις εκτελέσεις του «Gregorio» και του «Murusis». Ο Γερμανός κράζει τους αγωνιστές, όχι Greci, αλλά «Elleni! Elleni!». Αλλά και ο μουσουλμάνος πασάς διαφοροποιείται γλωσσικά όταν κλείνει συμφωνία με τους Έλληνες: «bessa-ia-bessa!» ή όταν καταριέται τον άτιμο «giaurro». Οι εχθροί παρουσιάζονται συλλήβδην ως «barbari»: «Turchi, Epiroti,

<sup>15</sup> Χατζηπανταζής 2002: Α<sub>1</sub>, 181.

<sup>16</sup> Οι όπερες του Καρρέρ Μάρκος Βότζαρης και Κυρά-Φροσύνη παρουσιάζονται για πρώτη φορά εξ ολοκλήρου στην ελληνική γλώσσα εντός του έτους 1889 από τον Ελληνικό Μελοδραματικό Θίασο Λάνδη-Καραγιάννη. Βλ. Ξεπαπαδάκου 2005: 202-12 και της ίδιας [2006]: α.σ.

<sup>17</sup> Ξεπαπαδάκου 2005: 129-31.

Mori e Persi». Τέλος, σε ένα εντυπωσιακό γεωγραφικό πανόραμα της εξεγερμένης Ελλάδας κατονομάζονται τοποθεσίες όπως Calavrita, Romelia, Vassiladi, Missolongi, Suli, Maina (Μάνη), Olimpo, Pindo, Idra, Ipsàra.

Και μόνο το άκουσμα των ονομάτων αυτών επιτείνει το εθνικιστικό ύφος της όπερας, το οποίο δύναται να προσληφθεί με δύο τρόπους: είτε ως φολκλορικό για το ελληνικής καταγωγής κοινό, είτε ως εξωτικό για τους μη ελληνόφωνους ακροατές. Άλλωστε και οι δύο τάσεις εκπορεύονται από την κοινή μήτρα του ρομαντισμού και διαθέτουν ανάλογες αισθητικές λειτουργίες.<sup>18</sup> Ο Καρρέρ, τόσο με τη λειτουργία της γλώσσας, όσο και με τον μουσικό χειρισμό, επιστρατεύει τον φολκλορισμό και τον εξωτισμό για να εγκαινιάσει το «μουσικόν του σύστημα» και να προπαγανδίσει τις εθνικιστικές του εκφραστικές αναζητήσεις.<sup>19</sup> Στα επόμενα χρόνια και ιδίως με την όπερα *Η Κυρά-Φροσύνη* θα υπερτονίσει την αντίληψη αυτή, συνυφαίνοντάς τη με την αντίστοιχη δημώδη ποιητική δημιουργία του Βαλαωρίτη, που βαδίζει ακριβώς πάνω στα ίδια χνάρια.<sup>20</sup>

Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, η ενορχήστρωση του *Μάρκου Βότζαρη*, της δημοφιλέστερης ελληνικής όπερας έως τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, θεωρείται χαμένη.<sup>21</sup> Αγνοούμε τα ηχοχρώματα και την επιλογή των οργάνων, αγνοούμε τις εντάσεις και την πυκνότητα. Μόνο παρακολουθώντας τον μελωδικό και ρυθμικό χειρισμό του μουσικού υλικού από το σπαρτίτο ή ερμηνεύοντας ορισμένες περιγραφές της σύγχρονης του Καρρέρ κριτικής, μας παρέχεται η δυνατότητα μερικώς να αξιολογήσουμε το έργο από μουσικής πλευράς. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, όμως, ότι αναπτύσσεται στο μουσικό έδαφος που καλλιέργησε ο Κερκυραίος Ιωσήφ Λιβεράλης, ο οποίος συνθέτει το 1847 το αρχαιότερο προς το παρόν έργο ελληνικής εθνικής μουσικής με τίτλο «Le réveil du Kléphant» [Το Ξύπνημα

18 Dahlhaus 1989: 305.

19 Ο χαρακτηρισμός «μουσικόν σύστημα» εντοπίζεται στα δημοσιεύματα «Ο Έλλην μελοποιός», *Φορολογούμενος*, (Πατρών), 26/1/1879: 4-5 και «Θέατρον Δέσπω», *Φορολογούμενος* (Πατρών), 1/1/1882: 3. Πιθανώς ο ίδιος ο Καρρέρ προτείνει την ορολογία αυτή στους συντάκτες των άρθρων.

20 Πυλαρινός 2003: 155-65.

21 Ξεπαπαδάκου 2003α: 27-63.

του Κλέφτη], μία φαντασία για πιάνο με παραλλαγές πάνω σε ηπειρώτικα θέματα.<sup>22</sup> Ο ίδιος ο Καρρέρ έχει εμφανίσει δείγματα αντίστοιχης επεξεργασίας σε παλαιότερες μικρότερες συνθέσεις, όπως το άσμα «L'Albanese», στο οποίο αφουγκράζεται κανείς μία εξωτική απόχρωση.<sup>23</sup>

Αξίζει να σταθούμε λίγο ακόμη στο «κλέφτικο», όπως ο ίδιος ο συνθέτης το αποκαλεί, άσμα «Εγέρασα μωρές παιδιά», το οποίο προσαρτάται ως εμβόλιμη άρια στον *Μάρκο Βότζαρη*. Το τραγούδι αυτό βασίζεται μουσικά σε μία αδρή δημοτικοφανή μελωδία που φιλοτεχνεί ο Καρρέρ επεξεργαζόμενος ρουμελιώτικα παραδοσιακά μοτίβα και λογοτεχνικά σε επιλεκτικά μελοποιημένους στίχους του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη προερχόμενους από το ποίημα με τίτλο «Ο Δήμος και το καριοφίλι του».<sup>24</sup> Ο συνθέτης εφαρμόζει την αντίστοιχη διεργασία που ακολούθησε ο ποιητής, ο οποίος επιχείρησε να μιμηθεί τη γλώσσα και το ύφος του κλέφτικου τραγουδιού. Το ποιητικό πρότυπο του Βαλαωρίτη μπορεί να ανιχνευθεί μέσα στην πλούσια παρακαταθήκη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, όπως στο γνωστό «Του Δήμου το κιβούρι»<sup>25</sup> ή το παρεμφερές «Του κλέφτη το κιβούρι»,<sup>26</sup> καθώς και στο άτιτλο που αρχίζει με τον στίχο: «Παιδιά, σαν θέτε λεβεντιά και κλέφταις να γενήτε» και καταλήγει στον έβδομο στίχο: «Δώδεκα χρόνους έκαμα 'ς τους κλέφταις καπετάνιος».<sup>27</sup>

22 Στην έκδοση του έργου από τον μιλανέζικο μουσικό οίκο Lucca: «Le réveil du Kléphant», Souvenirs des chants populaires de la Grèce variés pour le piano. Η ανεκτίμητη ανακάλυψη του έργου αυτού —και πολλών άλλων— οφείλεται στον Γιώργο Λεωτσάκο. Για την ακρόαση του έργου, καθώς και για αναλυτικότερες πληροφορίες επί του θέματος, θα παραπέμψουμε στον ψηφιακό δίσκο *Λύχνος υπό τὸν μὸδιον*. 1999, καθώς και στο ένθετο συνοδευτικό βιβλιάριο με κείμενα του ιδίου.

23 Πολύ σωστά εντοπίζει μία «αόριστη εξωτική χροιά» στο άσμα «L'Albanese» ο Γιώργος Λεωτσάκος, «Επτανησιακή Σχολή: τα έργα του δίσκου και οι συνθέτες του», 1985, ο οποίος μάλιστα διερωτάται: «Να έφτασαν τάχα ως τον Καρρέρ κάποιοι απόηχοι λαϊκής αλβανικής μουσικής από τα αλβανικά ακρογιάλια αντίκρυ στην Κέρκυρα;».

24 Βαλαωρίτης 1981: 21-23.

25 Πολίτης Α. 2001. τραγούδι αρ. 38: 87.

26 Πολίτης Γ. Ν. χ.χ. τραγούδι αρ. 43: 46.

27 Πολίτης Γ. Ν. χ.χ. τραγούδι αρ. 32: 41. Δεν γνωρίζουμε ποιο ιστορικό πρόσωπο είναι ο πρωταγωνιστής των τραγουδιών αυτών, ίσως ο Δήμος Μπουκουβάλας,

Πάντως δεν έχει προς το παρόν εντοπιστεί το αντίστοιχο μουσικό πρόπλασμα στην παραδοσιακή μουσική της στεριανής Ελλάδας και δεν αποκλείεται να μην υπάρχει, υπόθεση που υποδηλώνει ότι η μουσική του τραγουδιού συνιστά προϊόν πρωτότυπης δημιουργίας. Ο Καρρέρ προβαίνει στην έντεχνη επεξεργασία, όχι κάποιου συγκεκριμένου δημοτικού τραγουδιού, αλλά του εν γένει παραδοσιακού ιδιώματος, με «μίαν διαίσθησιν πρὸς δημιουργίαν κάτι τοῦ πραγματικῶς ἑλληνικοῦ [...], ὥστε νομίζει κανεὶς ὅτι οἱ μελωδίες αὐτὲς εἶναι γνήσια δημῶδεις καὶ ὄχι δημοτικοφανεῖς».<sup>28</sup>

Το ἄσμα σώζεται ενορχηστρωμένο στην ανεξάρτητη μορφή του, δεν γνωρίζουμε ὅμως αν και ως ἄρια διατηρεῖ την ἴδια ενορχήστρωση μέσα στην ὄπερα. Από τις σκηνικές οδηγίες αντιλαμβανόμαστε ὅτι το μέρος αὐτὸ εκτελεῖται ἐξωσκηνικά ἀπὸ τον οξύφωνο, ο οποίος ἀκούγεται να τραγουδά ἀπὸ μακριά, ἐνῶ υποθέτουμε ὅτι η ορχήστρα τον συνοδεύει. Ωστόσο, ἓνα χαιρέκακο σχόλιο που εκφράζεται λίγο ἀργότερα, ὅτι στον *Μάρκο* κυριαρχεῖ το «ταμποῦρον», ἐνδεχομένως υποδηλώνει την παρουσία οργάνων που δεν ἀνήκουν στην κλασικὴ ευρωπαϊκὴ ορχήστρα.<sup>29</sup> Ὅσο για τον τρόπο της ἐρμηνείας του, αὐτὸς ἴσως συνιστᾷ ἓνα ἀπὸ τα πλέον καίρια υφολογικά προβλήματα του ἔργου. Ο οξύφωνος καλεῖται να καθυποτάξει την κλασικότερη φωνητικὴ του ἐκφορά, καθὼς ἡ ἴδια ἡ παρτιτούρα ἀπαιτεῖ μία πιο παραδοσιακὴ προσέγγιση. Πολύ χαρακτηριστικά, οἱ ἄρρενες λυρικοὶ καλλιτέχνες ἀποδίδουν συνήθως τα ἐπιφωνήματα «αχ» καὶ «αμάν», ὄχι με τα γυρίσματα καὶ τις ἐπωδούς του δημοτικῶς τραγουδιού, ἀλλὰ με βιρτουόζικες ψηλές κορώνες. Μία μεταγενέστερη κριτικὴ παρατηρεῖ ὅτι το ἄσμα...

*ἔχει καὶ τί τὸ κακόζηλον καὶ τὴν εὐαίσθητον ἀκοὴν τοῦ  
εὐμούσου καὶ φιλοκάλου ἀκροατοῦ ἐνοχλοῦν, διότι ὁ  
ἄδων αὐτοῦ εἶναι ἀναγκασμένος περὶ τὸ τέλος νὰ εὕρη*

ο Γεροδήμος Σταθάς ἢ ο Δήμος Τσέλιος. Πάντως ο Αλέξης Πολίτης, *ὁ.π.*, δεν ἔχει ταυτίσει τον πρωταγωνιστὴ με κάποιο υπαρκτὸ πρόσωπο.

28 Σκλάβος 1964: 487.

29 Θεοτούμπης. «Σκνίπες», *Ἀσμοδαῖος*, 22/6/1875: 2. Πρόκειται για ἓνα ἀπὸ τα πολυἀριθμὰ ψευδώνυμα του Εμμανουὴλ Ροῖδη.

*παρατείνων βιαίως πως τήν φωνήν του, κατά τρόπον  
δηλ. ὄλως ἔκτακτον καί ἀσυνήθη εἰς τήν καλλιτεχνικήν  
μουσικήν.*<sup>30</sup>

Η έναρξη της όπερας με τους κλέφτες να καθαρίζουν τα άρματα τους σε αρχαία ερείπια και τον Μάρκο να τραγουδά από τα παρασκήνια αμέσως δημιουργεί ατμόσφαιρα φυσικότητας και αληθοφάνειας. Η χρήση εμβόλιμης μουσικής συγκαταλέγεται στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ρεαλισμού στο λυρικό θέατρο.<sup>31</sup> Πρόκειται για ένα ευφυές και προχωρημένο σκηνικά εύρημα του Καρρέρ, ο οποίος, καθυστερώντας την είσοδο του κεντρικού ήρωα και παγώνοντας τη δράση, επιτυγχάνει να εξακτινίσει το πασίγνωστο κλέφτικο άσμα του Δήμου από τη σκηνή στην πλατεία του θεάτρου. Μπορούμε να φανταστούμε το κοινό να σιγοτραγουδά το «Εγέρασα μωρές παιδιά», εν είδει δεύτερου εθνικού ύμνου. Ο «Γερο-Δήμος» θα μπορούσε κάλλιστα να αντιπαραβληθεί με το τελικό χορωδιακό της εθνικής ρωσικής όπερας του Γκλίνκα *Μία ζωή για τον τσάρο*, που γνώρισε αντίστοιχα τεράστια διάδοση, σε σημείο να θεωρηθεί ο δεύτερος εθνικός ύμνος της Ρωσίας.<sup>32</sup>

Οι λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες, καθώς και οι πολυάριθμες μετατοπίσεις του δραματικού τόπου φανερώνουν την επιμελή και συνειδητή δραματουργική επεξεργασία στην οποία υπέβαλε ο Καρρέρ το έργο του. Η όπερα βρίθκει έντονων καταστάσεων και δυνατών συγκρούσεων, αγωνίας και περιπέτειας, με αποκορύφωμα την τελική σκηνή της μάχης και του ηρωικού θανάτου του ήρωα. Δεν λείπει και μία δόση χιούμορ στη σκηνή που ο Μάρκος ως γέρος εξαπατά τον Μουσταφά. Τέλος, πρέπει να επισημάνουμε το στοιχείο της —διπλής— μεταμφίεσης, καθώς και τη δραματικότητα της τελετουργικής σκηνής της ορκωμοσίας. Η όπερα *Μάρκος Βότσαρης*

---

30 «Θέατρον Ἐρμούπολεως», *Ἐρμούπολις*, 31/12/1866 σ. 3-4, 12/1/1867 σ. 3-4, 2/2/1867 σ. 3-4, Η ίδια κριτική αναδημοσιεύεται εννέα χρόνια αργότερα: Οἰκονομίδης Α. Φ. «Τινὰ περὶ τοῦ μελοδράματος *Μάρκος Βότσαρης* καὶ τῆς παρ' ἡμῖν ἐν γένει μουσικῆς», *Πολιτεία*, 2/9/1875: 4.

31 Dahlhaus 1989: 219.

32 Grout D. J., feat. Williams-Weigel H. 1988: 532.

αποτελεί μουσική και συνάμα δραματική σύνθεση, ακρόαμα, μαζί και θέαμα, ενώ μαρτυρά τη μαστοριά με την οποία ο δημιουργός του διαχειρίζεται τη θεατρική σκηνή και τις απαιτήσεις της.

Θα ταξιδέψουμε μία δεκαετία αργότερα στη Ζάκυνθο του 1868 για να μελετήσουμε τη δεύτερη προσπάθεια του Καρρέρ να δημιουργήσει εθνική ελληνική όπερα. Θα τον συναντήσουμε να συνεργάζεται με έναν Επτανήσιο ποιητή, τον Ελισαβέτιο Μαρτινέγκο, για τη συγγραφή ενός ιταλόγλωσσου λιμπρέτου, εμπνευσμένου από την ερωτική ιστορία της Κυρα-Φροσύνης και του Αλή-πασά.<sup>33</sup> Αφού ολοκληρώνει την ιταλόφωνη εκδοχή του έργου, ο Μαρτινέγκος αρχίζει να το μεταφράζει, «ίνα παρασταθῆ καὶ εἰς τὴν ἡμετέραν γλῶσσαν», ξεκινώντας από την τέταρτη πράξη, την οποίαν αποπερατώνει και παραδίδει στο συνθέτη, χωρίς να κατορθώσει να προχωρήσει και στη μετάφραση του υπόλοιπου έργου, λόγω ασθένειας.<sup>34</sup>

Η άτυχη ιστορία της ωραίας Ευφροσύνης Βασιλείου από τα Ιωάννινα που προκάλεσε τον δριμύ έρωτα του Αλή-πασά, στάθηκε πηγή έμπνευσης για γνωστά λογοτεχνικά έργα.<sup>35</sup> Το ομώνυμο «ζοφερό και γεμάτο φρικιαστικές σκηνές» μακροσκελές ποίημα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, το οποίο εκδίδεται το 1859, είναι ίσως το πιο γνωστό.<sup>36</sup> Αυτό αποτελεί το πρότυπο από το οποίο δανείζονται την ιστορία του λιμπρέτου τους ο Μαρτινέγκος και ο Καρρέρ. Δεν γνωρίζουμε αν ο Μαρτινέγκος υιοθετεί το γλωσσικό ιδίωμα του Βαλαωρίτη, όταν μεταφράζει την τέταρτη πράξη της όπερας, γιατί η εργασία του έχει χαθεί. Πιθανολογούμε, όμως, ότι το λαμβάνει υπ' όψιν του κατά τη μεταφορά του ιταλικού κειμένου «εἰς τὴν καθομιλουμένην ἑλληνικήν», όπως επισημαίνει ο Καρρέρ.<sup>37</sup>

33 Για τον ποιητή Ελισαβέτιο Μαρτινέγκο, γιο της Ζακύνθιας λογίας Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου βλ. Δε Βιάζης 1885: 469-79, Δε Βιάζης 1887: 396-400, Χιώτης 1981: 128 και Ζώης 1963: 402-4.

34 Δε Βιάζης 1887: 396-400: «Μετάφρασε τὴν τετάρτην πράξιν, ἣν κατέχει ὁ μουσικοδιδάσκαλος Καρρέρ». Αγνοούμε προς το παρόν την τύχη της βιβλιοθήκης του Καρρέρ.

35 Ξεπαπαδάκου 2005: 134-36.

36 Βαλαωρίτης 1859. Οι χαρακτηρισμοί από τον Μ. Vitti (1992: 253).

37 Καρρέρης 1887: 18 ν.

## Σύνοψη

*Ἡ Κυρά Φροσύνη ἢ Μία ἐκδίκησις τοῦ Ἀλή Πασᾶ*  
Τραγικὸν Μελόδραμα, εἰς πράξεις τέσσαρας

## Πρόσωπα

Αλῆς Τεπελενλῆς, ὁ επονομαζόμενος «Λέων των Ἰωαννίνων» (br)

Μουχτάρ, ὁ γιος τοῦ (t)

Φροσύνη, Ἑλληνίδα, ἡ ερωμένη τοῦ Μουχτάρ (s)

Ειρήνη, ἡ ἐμπιστὴ τῆς (ms)

Ἰγνάτιος, Ἕλληνας ηγούμενος (bs)

Ταχῆρ, ἐμπιστος τοῦ Αλή-πασά (br)

Τὸ Φάντασμα τῆς Χάμκως, μητέρας τοῦ Αλή-πασά  
(ms-ca)

Χρόνος: 1801

Τόπος: Ἰωάννινα

## 1<sup>η</sup> Πράξη

Αἴθουσα στο ἀνάκτορο τοῦ Αλή-πασά. Ὁ Αλῆς, ξαπλωμένος σε ἓνα ντιβάνι, περιστοιχίζεται ἀπὸ αὐλικούς, γυναῖκες τοῦ χαρεμιού καὶ σκλάβους, που δοξολογοῦν τὰ κατορθώματά του. Κοντὰ του κάθονται ὁ γιος τοῦ Μουχτάρ με τὴν ἀγαπημένη τοῦ Φροσύνη. Ἡ Φροσύνη εἶναι μελαγχολικὴ, γεγονός που δὲν διαφεύγει τῆς προσοχῆς τοῦ Αλή, ὁ ὁποῖος τὴ ρωτᾷ ἐπίμονα τι τὴ στεναχωρεῖ. Ὁ Μουχτάρ κυριεύεται ἀπὸ ζήλια, διαισθανόμενος ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ πατέρα τοῦ πρὸς ἐκείνη δὲν εἶναι ἀθῶο. Στὸ τραγούδι τῆς ἡ Φροσύνη ὁμολογεῖ ὅτι μὴ παράξενη υπαρξιακὴ ἐνόραση τὴν ἔχει καταλάβει. Ὁ Αλῆς ἐκρήγνυται ἀπὸ θυμὸ καὶ διώχνει τοὺς πάντες ἀπὸ τὴν αἴθουσα. Μένει μόνος τοῦ καὶ μονολογεῖ ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ συγ-

κρατήσει τον πόθο του για τη Φροσύνη. Εξομολογείται το πάθος του στον έμπιστό του Ταχήρ, ο οποίος, αφού του ορκίζεται πίστη, του προτείνει να απομακρύνει τον γιο του, στέλνοντάς τον στη Ρούμελη για να καταστείλει τις εκεί εξεγέρσεις. Όταν ο Μουχτάρ πληροφορείται για το δυσοίωνα μέλλον που τον περιμένει, ικετεύει τον πατέρα του να προστατεύσει την ερωμένη του.

### 2<sup>η</sup> Πράξη

Στο δωμάτιό της η Φροσύνη αγναντεύει τη λίμνη των Ιωαννίνων και προσεύχεται στην Παναγία. Η καρδιά της είναι βαριά από τις αμαρτίες: εγκατέλειψε τον σύζυγο και τα παιδιά της και τώρα συζεί με τον εχθρό. Αποφασισμένη να καταπνίξει τον έρωτά της και να επιστρέψει στους δικούς της, ζητά συγχώρεση. Όταν έρχεται ο Μουχτάρ θέλοντας να την αποχαιρετήσει πριν φύγει για την εκστρατεία, εκείνη τον διώχνει μακριά της. Ο νέος φεύγει πικραμένος και αποφασισμένος να πεθάνει στη μάχη. Η Φροσύνη μένει μόνη με την Ειρήνη, την έμπιστή της, που της συμπαρίσταται. Ξαφνικά ορμά μέσα στο δωμάτιο ο Αλής και χωρίς περιστροφές της φανερώνει τις ερωτικές του προθέσεις. Η Φροσύνη τον απωθεί και φωνάζει ότι θέλει να ακολουθήσει τον δρόμο του θεού. Ο Αλής την πλησιάζει αγριεμένος και τότε εκείνη αρπάζει το μαχαίρι του και τον απειλεί. Τρέμοντας ο Αλής κραυγάζει για βοήθεια. Εισβάλλουν τότε οι ακόλουθοί του και αφοπλίζουν τη Φροσύνη. Για την απόπειρά της να θανατώσει τον πατέρα της περιμένει μία σκληρή καταδίκη: θα ριχτεί και θα πνιγεί στη λίμνη των Ιωαννίνων.

### 3<sup>η</sup> Πράξη

Ο Αλή-πασάς κοιμάται στην κάμαρά του. Ο ύπνος του είναι ταραγμένος. Μέσα στον εφιάλτη του εμφανίζεται το φάντασμα της Χάμκως, της νεκρής μητέρας του, το οποίο



του ζητάει επίμονα να πάρει εκδίκηση για την ατίμωση που υπέστη από τους κατοίκους του Γαρδικιού. Ο Αλής ξυπνά αλαφιασμένος και ορκίζεται στη μητέρα του ότι θα τιμωρήσει τους Γαρδικιώτες, όμως ο νους του πετάει στη Φροσύνη. Ο Ταχέρ τον πληροφορεί ότι στη φυλακή που κρατείται, η ωραία Γιαννιώτισσα δεν έχει πει λέξη, ούτε έχει χύσει δάκρυ για τη φοβερή της μοίρα. Εξοργισμένος ο πασάς διατάζει μαζί της να θανατωθούν και δεκαεπτά παρθένες. Μετά από λίγο ο Αλής δέχεται την επίσκεψη του Ιγνάτιου, ηγουμένου της Άρτας, ο οποίος τον επιπλήττει και του ζητά να δώσει χάρη στη Φροσύνη. Ο Αλής τον αποπέμπει. Τότε οι άνθρωποι του παλατιού συνοδεύουν μέσα σε επευφημίες τον Μουχτάρ που επέστρεψε νικητής. Ο Αλής καταριέται την κακή ώρα. Ο γιος του ζητά να δει την καλή του. Μόλις μαθαίνει ότι είναι φυλακισμένη, πετάει το σπαθί του μπροστά στα πόδια του πατέρα του. Συλλαμβάνεται και οδηγείται στη φυλακή.

#### 4<sup>η</sup> Πράξη

Ο ηγούμενος Ιγνάτιος επισκέπτεται τη Φροσύνη στη φυλακή και την παρακινεί να εξομολογηθεί. Εκείνη του εξομολογείται όλα της τα κρίματα και εκλιπαρεί για άφεση. Τους διακόπτει ο ερωτόληπτος Μουχτάρ, που παραληρεί από το διπλανό κελί. Όμως η Φροσύνη είναι γαλήνια και προετοιμασμένη για τον θάνατο. Όλοι αιφνιδιάζονται από την είσοδο του πασά, που εμφανίζεται κρατώντας τα δύο παιδιά της Φροσύνης. Εκείνη ξεψυχάει αγκαλιάζοντάς τα. Ο Αλής λυσσάει από την οργή του που δεν μπορεί να πάρει εκδίκηση: στη λίμνη θα ριχτεί ένα άψυχο πτώμα. Όμως ο Ιγνάτιος είναι αποφασισμένος να κηδεύσει τη Φροσύνη με χριστιανική ταφή.

Η *Κυρά-Φροσύνη* είναι ίσως η πιο ολοκληρωμένη πολύπρακτη όπερα του Καρρέρ που σώζεται: τα μουσικά της μέρη παρουσιά-

ζουν σχετική πληρότητα και έχει πρόσφατα ηχογραφηθεί, εκδοθεί σε ψηφιακό δίσκο και κυκλοφορήσει στο ελληνικό εμπόριο.<sup>38</sup> Δεν θα επεκταθούμε σε ό,τι αφορά τις περιπέτειες των διασκορπισμένων τμημάτων της παρτιτούρας της και την προσπάθεια ανασύνθεσης των κενών, καθώς αυτές περιγράφονται γλαφυρότατα από τον Γιώργο Λεωτσάκο και τον Βύρωνα Φιδετζή.<sup>39</sup> Θα τονίσουμε, ωστόσο, ότι η δυνατότητα της ακρόασης του έργου σε ενορχηστρωμένη μορφή συμβάλλει τα μέγιστα στη συνολική του αποτίμηση.

Το πρώτο που παρατηρεί κανείς είναι ότι το γενεσιουργό κύτταρο του λιμπρέτου της *Κυρά-Φροσύνης* δεν είναι —όπως στον *Μάρκο Βότζαρη*— η επεξεργασία και ανάπλαση ιστορικών γεγονότων, αλλά η δραματοποίηση και μελοποίηση ενός προϋπάρχοντος λογοτεχνικού κειμένου. Ακολουθώντας την παράδοση της βερδιανής όπερας, αλλά και τον πανευρωπαϊκό συρμό του καιρού, ο Καρρέρ στρέφεται προς τη λογοτεχνία για να αντλήσει το μελοδραματικό του υλικό.<sup>40</sup> Έτσι, μετουσιώνει μουσικοθεατρικά το ομότιτλο δημοτικοφανές ποίημα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, δανειζόμενος σχεδόν αυτούσια την πλοκή, όπως την έγραψε ο Λευκάδιος ποιητής. Δεν προβαίνει σε περαιτέρω ιστορική έρευνα, δεν αναζητά επιπλέον στοιχεία από άλλες πηγές ή σε άλλες εκδοχές της ιστορίας της όμορφης Γιαννιώτισσας.

Άλλωστε το ίδιο το έργο του Βαλαωρίτη είναι πρόσφορο προς δραματοποίηση, καθώς εμπεριέχει εντυπωσιακούς χαρακτήρες, θανάσιμα πάθη, εκρηκτικές σκηνές, ζωηρές αντιθέσεις, και τέλος τον αναγγελθέντα μαρτυρικό θάνατο που κάθε σοβαρή οπερατική ηρωίδα δικαιούται. Τα χαρακτηριστικά αυτά διατηρεί και υπερτονίζει ο Καρρέρ. Προκειμένου μάλιστα να αναπληρώσει τον αναγκαστικό εξοβελισμό της ελληνικής γλώσσας και κατ' επέκτασιν του χαρακτηριστικού εκφραστικού ιδιώματος του ποιητή, δίνει έμφαση στα στοιχεία του εξωτισμού και της ατμοσφαιρικότητας, τόσο μέσω της μουσικής, όσο και μέσω της σκηνικής πραγμάτωσης.

<sup>38</sup> Καρρέρ 1999.

<sup>39</sup> Λεωτσάκος 1992: 398-428, Λεωτσάκος 2003: 25-26 & Φιδετζής 1999: 10-21.

<sup>40</sup> Βλ. Hobsbawm 2005: 432, όπου αναπτύσσεται το ζήτημα της τεράστιας επίδρασης που δέχεται η μουσική των μέσων του 19<sup>ου</sup> αιώνα από τη λογοτεχνία.

Ήδη από την πρώτη σκηνή η ανατολίτικη χλιδή και η νωθρότητα συμπλέκονται με τον νευρώδη, θριαμβευτικό και πολεμοχαρή χαρακτήρα του Αλή και του Μουχτάρ. Το εμβατηριακό αυτό ύφος χαρακτηρίζει τους δύο ήρωες και επανέρχεται μουσικά ως επαναληπτικό μοτίβο στην κάθε εμφάνισή τους, για τον Αλή πιο σκοτεινό και με βαρύτερη ενορχήστρωση, για τον Μουχτάρ πιο ηρωικό. Ιδίως η καβατίνα του τελευταίου «Στων αρμάτων την αντάρα» φανερώνει τη σπάνια ευχέρεια με την οποία ο Καρρέρ χειρίζεται το μελωδικό του υλικό. Το λυρικό άσμα «Μαρία» μετατρέπεται σε μία *aria bravura* και στη συνέχεια σε ύστατο αποχαιρετισμό της Φροσύνης μέσα στη φυλακή.

Αν λοιπόν οι δύο «Τουρκαλβανοί» τραγουδούν με νευρικό φραζάρισμα σε τυπικό εμβατηριακό «trionfale», ο Καρρέρ επιφυλάσσει για την κεντρική του ηρωίδα ένα εντελώς διαφορετικό ύφος. Τα δύο βασικά της σόλι (Πράξη Α', σκηνή 2: «Μέσ' τήν ψυχή μου αισθάνομαι / Μοῦ φαίνεται πῶς βρίσκομαι» και Πράξη Β', σκηνή 1: «Ω! Ούρανία δέσποινα») αναπτύσσονται πάνω σε μελωδίες ελάσσονος τονικότητας που διανθίζονται με την εκτεταμένη χρήση του χρωματικού στοιχείου, κοντολογίς πρόκειται για μουσική ανατολίζουσα. Ο Καρρέρ θέλει τη Φροσύνη γνήσια Γιαννιώτισσα και προκειμένου να τονίσει τον αισθησιασμό της, δημιουργεί για εκείνη μία φωνητική γραφή που μας παραπέμπει σε εκείνα τα «μακρόσυρτα», «λυπητερά» γιαννιώτικα τραγούδια για τα οποία έγραψε αργότερα ο Κωστής Παλαμάς.<sup>41</sup>

Η επιλογή του να συνομιλήσει με την αστικολαϊκή μουσική που εκτελούσαν οι Γύφτοι οργανοπαίκτες στο παλάτι του Αλή-πασά των Ιωαννίνων στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μπορεί να θεωρηθεί τουλάχιστον πρωτοποριακή. Ο συνθέτης στην *Κυρά-Φροσύνη* δεν ερευνά πλέον τη δημοτική μουσική παράδοση, όπως στον *Μάρκο Βότζαρη* (θα επανέλθει σε αυτήν λίγο αργότερα με τη *Δέσπω*), αλλά δανείζεται στολίδια και γυρίσματα από τους δημοφιλείς στην πρωτεύουσα της Ηπείρου αμανέδες και τους σκοπούς των αληπασαλίτικων

---

41 Παλαμάς 1964: Ε', 217.

τραγουδιών.<sup>42</sup> Δεν είναι απίθανο να γνώριζε ο Καρρέρ τις μουσικές αυτές από τους Ηπειρώτες που διέμεναν στα Επτάνησα. Οι επαφές, άλλωστε, ανάμεσα στις δύο περιοχές χρονολογούνται από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα και στα χρόνια του Καρρέρ ήταν εξαιρετικά συχνές και στενές.<sup>43</sup> Πάντως το εγχείρημα αυτό τοποθετείται χρονολογικά έξι περίπου έτη πριν αρχίσουν να διαδίδονται τα ωδικά καφενεία ανατολίτικης μουσικής (καφέ-σαντούρ και καφέ-αμάν) στα ελληνικά αστικά κέντρα.<sup>44</sup>

Επιπλέον, ο συνθέτης εντείνει ακόμη περισσότερο το ανατολίτικο άκουσμα με τα παραπονιαρικά τριημιτόνια του σόλο κλαρινέτου που συντροφεύουν τους καημούς της ηρωίδας. Πρόκειται για ένα όργανο ευρωπαϊκής ορχήστρας το οποίο, όμως, εισάγεται στην Ελλάδα σε πιο απλοποιημένη μορφή (κλαρίνο) μέσα από μία λαϊκή διαδρομή που συντελείται κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα: πρώτοι φορείς του θεωρούνται οι Αθίγγανοι περιοδεύοντες μουσικοί, οι οποίοι το μεταβιβάζουν στις μπάντες του οθωμανικού στρατού. Από εκεί μεταγγίζεται στη συνέχεια στην ελληνική λαϊκή μουσική.<sup>45</sup> Το κλαρινέτο, λοιπόν, συνοδεύει το ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό μουσικό μέρος της Φροσύνης, συμπράττοντας στη δημιουργία μιας παρτιτούρας πλούσιας σε λαρυγγισμούς, τρίλιες, γκλισάντι και ψηλούς φθόγγους. Οι «κραυγές αυτές της ψυχής» εκφράζουν καλύτερα από τον λόγο άλλοτε την εσωτερικότητα και άλλοτε το ξεγύμνωμα των συναισθημάτων της κεντρικής ηρωίδας.

Στην *Κυρά-Φροσύνη* ο Καρρέρ έχει συνθέσει μελωδίες σε γενναίες δόσεις: πλούσιες άριες για όλους τους βασικούς ήρωες και δυναμικά ανσάμπλ. Ιδίως τα συγκρουσιακά τερτσέτι της Γ' και Δ' πράξης (Αλής-Ιγνάτιος-Μουχτάρ: «Είς τήν γῆν μαύρη κατάρα», Φροσύνη-Ιγνάτιος-Μουχτάρ: «Στοῦ παραδείσου, Φροσύνη μου») μπορούν να παρομοιαστούν με βίαιες προσωπογραφίες παθών, κατά τις οποίες

42 Baud-Bovy 2005: 61-65.

43 Ibid.: 62, όπου γίνεται αναφορά στο πέρασμα των Γύφτων από τα παράλια της Αδριατικής στην Κέρκυρα και στην Ήπειρο και το αντίστροφο.

44 Χατζηπανταζής 1986: 24-27.

45 Μαζαράκη 1984.

αναμετρώνται αντιθετικοί χαρακτήρες και ενάντιες μουσικές ιδέες. Στην τελευταία πράξη τα βασικά μελωδικά μοτίβα περιπλέκονται αλλοιωμένα με σκοτεινές ορχηστρικές συνηχήσεις, προμηνύοντας το φοβερό τέλος.

Το πλάσιμο των ηρώων συνάδει με τη φύση της ρομαντικής όπερας της μεσαιάς περιόδου, που είναι κατά βάθος ρεαλιστική. Η στερεότυπη διανομή των φωνών, καθιερωμένη από την εποχή του βερδιανού *Ερνάνη* που διαφοροποιεί τους ήρωες ανάλογα με το φύλο, την ηλικία και τον χαρακτήρα, είθισται να συγκαταλέγεται στα ρεαλιστικά οπερατικά στοιχεία.<sup>46</sup> Το φωνητικό σχήμα της *Κυρά-Φροσύνης* είναι παρόμοιο με αυτό του *Μάρκου Βότζαρη*, στην προκειμένη περίπτωση, όμως, παρατηρούμε ότι ο Καρρέρ το προκρίνει για λόγους που υπαγορεύονται από τις ανάγκες της δραματουργίας. Τουτέστιν, διά του μουσικού χαρακτηρισμού των ηρώων ο συνθέτης επιχειρεί να αναπαραγάγει συγκεκριμένα σεξουαλικά, ψυχολογικά και έμφυτα γνωρίσματα του κάθε προσώπου. Μέσο για να το επιτύχει είναι μία πλούσια παλέτα ηχοχρωμάτων.

Λυρικός, φλογερός, ρωμαλέος και απελπισμένος νεαρός εραστής Μουχτάρ είναι ένας κλασικός οπερατικός οξύφωνος. Στον αντίποδά του ο σπηλαιώδης, υπερήφανος, δωρικός ιερέας Ιγνάτιος. Η σεξουαλικότητα και η αγριότητα του «Λέοντος των Ιωαννίνων», αποδίδεται με την άλλοτε σκοτεινή, άλλοτε σαγηνευτική διπλή φωνητική φύση του βαρύτονου. Σε αντιστοιχία με τον Αλή, η κεντρική ηρωίδα σμιλεύεται επίσης δυσδιάστατα, καθώς ο Καρρέρ προσπαθεί να ενσωματώσει στην υψηλή τονική περιοχή της υψιφώνου τη θηλυκή και έντονα αισθησιακή πλευρά της αμαρτωλής ερωμένης και την πνευματικότητα της μετανοούσας χριστιανής και μητέρας. Το κατακτά βάζοντάς την να τραγουδά τότε με διαφάνεια και σταθερότητα και τότε με ηδυπάθεια, «σέρνοντας και χύνοντας την ψυχή της»<sup>47</sup> μέσα σε παχύρρευστα μελισματικά σχήματα. Η Χάμκω, μία γηραιά, καταχθόνια, εφιαλτική οπτασία από το υπερπέραν ερμηνεύεται από

---

46 Dahlhaus 1982: 12, Celletti 1991: 192-93.

47 Δανείζομαι τις εκφράσεις και πάλι από το ποίημα «Ανατολή» του Παλαμά, ό.π.: «πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας! / Είναι χυμένη από τη μουσική σας».

μία βαριάς τονικότητας μεσόφωνο ή κοντράλτο, ενώ ο άκαμπτος, δουλοπρεπής Ταχέρ από έναν σκουρόχρωμο μπασοβαρύτονο.

Η προσπάθεια του Καρρέρ να δημιουργήσει εξατομικευμένους χαρακτήρες διακρίνεται και από την περίτεχνη ψυχολογική επεξεργασία των δύο κεντρικών ηρώων μέσα στο δράμα. Η Φροσύνη πλάθεται με ανθρώπινα υλικά: πνεύμα και σάρκα, πίστη και αμαρτία, τιμή και ντροπή, «παιδιά κι αγάπη». Διχασμένη ανάμεσα σε έναν μουσουλμανικό κόσμο απολαύσεων και έναν ελληνορθόδοξο κόσμο εγκράτειας και ηθικής, την παρακολουθούμε βαθμιαία να περνάει από τη μία όχθη στην άλλη προσευχόμενη και διαλογιζόμενη, σαν μία άλλη Θαΐς. Πλάι της ο Αλής, ένας «κεραυνός που καίει»,<sup>48</sup> άγεται από τη ζήλια και το ερωτικό πάθος, περιφρονώντας το καθήκον και το δίκαιο, ακόμη και τα πατρικά του αισθήματα. Στην τελική σκηνή η θηριώδης του παρουσία υπογραμμίζεται με ακόμη πιο έντονες φωτοσκιάσεις μέσα από τη σκηνική του αντίστιξη με τα δύο αθώα μικρά παιδιά της Φροσύνης. Λίγο νωρίτερα, με μία ενδιαφέρουσα μετάπτωση, αφού ονειρευτεί τη δαιμονική επιφάνεια του φάσματος της νεκρής μητέρας του, ο αιμοχαρής τύραννος τρέμει σαν φοβισμένο μικρό αγόρι. Το ίδιο απογυμνωμένος και έντρομος θα αντιμετωπίσει το απειλητικό μαχαίρι της Φροσύνης, σε μία σκηνή θυελλώδους πάθους που ο δημιουργός θα αξιοποιήσει και πάλι στην όπερα *Μαραθών-Σαλαμίς* και ίσως ανακαλέσουμε την επόμενη φορά που θα παρακολουθήσουμε την πασίγνωστη δεύτερη πράξη της *Tosca*.

Θα σταθούμε σε μία άλλη σύντομη σκηνή, στην οποία ο Ταχέρ, ο έμπιστος ακόλουθος του Αλή, του υποβάλλει τη σατανική ιδέα να απαλλαγεί από τον αντίζηλο γιο του, στέλνοντάς τον στον πόλεμο και ελευθερώνοντας έτσι το πεδίο προς άγραν της ερωμένης του. Το στιγμιότυπο αυτό θυμίζει, όχι και τόσο αμυδρά, τον ανατριχιαστικό διάλογο ανάμεσα στον Φίλιππο Β' και τον Ιεροεξεταστή, το δραματικότερο δηλαδή σημείο της όπερας *Don Carlos* του Verdi.<sup>49</sup> Είναι

48 Ο χαρακτηρισμός από την ίδια τη Φροσύνη, Πράξη Γ', Σκηνή Γ'.

49 Η όπερα *Don Carlos* του Giuseppe Verdi σε γαλλικό λιμπρέτο των Joseph Méry και Camille du Locle, βασισμένο στο δραματικό ποίημα *Δον Κάρλος, ο Ινφάντης της Ισπανίας* του Friedrich von Schiller πρωτοπαρουσιάστηκε στην Όπερα των

δυνατόν να γνώριζε ο Καρρέρ μία όπερα που είχε κάνει πρεμιέρα στο Παρίσι μόλις έναν χρόνο πριν; Κατά τη γνώμη μας, ναι. Πλείστες ενδείξεις συνηγορούν στην εικασία μας ότι ο Καρρέρ ενημερώνόταν συστηματικά για τις εξελίξεις στην ευρωπαϊκή όπερα, ότι μελετούσε τα καινούργια έργα και είχε υπ' όψιν του ακόμη και τις πρωτοποριακές τάσεις της ευρωπαϊκής σκηνής.<sup>50</sup> Δυστυχώς δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί η υπόθεση αυτή, καθώς αγνοούμε ποιο ήταν το περιεχόμενο της βιβλιοθήκης του.

Αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι στην *Κυρά-Φροσύνη* ο Καρρέρ επιλέγει να τονίσει το θρησκευτικό στοιχείο εις βάρος του εθνικοπατριωτικού, επιδιώκοντας να αναδείξει τους χαρακτήρες του μέσω της θρησκευτικής τους διάστασης. Ο Αλής ορκίζεται στο κοράνι, η Φροσύνη προσεύχεται ασταμάτητα, η παρουσία του Ιγνάτιου με τον ευσεβή του λόγο σφραγίζει την ιερότητα της τελευταίας σκηνής, ενώ τουλάχιστον τέσσερις ήρωες εξαπολύουν φοβερές κατάρες προς κάθε κατεύθυνση. Η Ανατολή παρουσιάζεται σαν ένας κόσμος μαγείας και δεισιδαιμονίας, όπου ευδοκίμει το υπερφυσικό. Το πλέον αντιρρεαλιστικό στοιχείο της όπερας, η υπερβατική εμφάνιση του οργισμένου φαντάσματος της Χάμκως, έχει θέση μόνο σε έναν τέτοιο μη ορθολογικό κόσμο. Να διευκρινιστεί εδώ ότι με το σκηνικό αυτό εύρημα ο Καρρέρ μοιάζει να απομακρύνεται από την ιταλική όπερα, στην οποία δεν απαντούν συχνά υπερφυσικές εμφανίσεις.<sup>51</sup> Αυτό, δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι επηρεάζεται από τη γερμανική οπερατική παράδοση, αλλά από την ίδια την πλούσια οραμάτων, ονείρων, φαντασμάτων ποίηση του Βαλαωρίτη.<sup>52</sup>

---

Παρισίων στις 11 Μαρτίου 1867.

50 Αναφέρουμε ενδεικτικά τις επιβεβαιωμένες συνδρομές του σε ευρωπαϊκά μουσικοθεατρικά έντυπα, τη συστηματική επαφή του με μουσικούς εκδοτικούς οίκους και καλλιτεχνικούς πράκτορες, αλλά και τη δημιουργική εξέλιξη της συνθετικής του πρακτικής, η οποία συχνά αφουγκράζεται τη νεωτερικότητα, ακόμη και την πρωτοπορία της οπερατικής Ευρώπης. Ας παραπέμψουμε στις «ρεαλιστικές» όπερες του Καρρέρ *Fior di Maria* (1867) και *Maria Antonietta* (1873), αλλά και στο ιμπρεσιονιστικό «Ξημέρωμα» της νεοκλασικιστικού ύφους όπερας *Μαραθών-Σαλαμής* (1887-1888).

51 Grout D. J. feat. Williams-Weigel H. 1988: 423.

52 Ο Λ. Πολίτης (1989: 165) επισημαίνει ότι και στο πρότυπο του Καρρέρ, την ποιητική *Κυρά Φροσύνη* του Βαλαωρίτη, συνδυάζεται το υπερφυσικό στοιχείο

Στη μετέπειτα σκηνική της πορεία και ιδίως προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα η όπερα αυτή συνδέθηκε με τον *Μάρκο Βότζαρη* και προσέλαβε τον χαρακτηρισμό «εθνικόν μελόδραμα». <sup>53</sup> Εντούτοις, η καταχώριση της *Κυρά-Φροσύνης* στο «εθνικό» οπερατικό δραματολόγιο, επουδενί δεν την καθιστά έργο πατριωτικό. Ως προς τον χειρισμό του θέματος, παρατηρήσαμε ότι ο Καρρέρ αφηγείται μία ερωτική ιστορία, γεμάτη αισθησιασμό και θρησκευτικότητα, η οποία συνδέεται πολύ χαλαρά με την ελληνική επανάσταση. Κάποιες αντιτουρκικές αιχμές είναι σχεδόν ανεπαίσθητες, καθώς ούτε η Φροσύνη, ούτε ο Ιγνάτιος κάνουν ποτέ λόγο για τις εθνικές διεκδικήσεις της πατρίδας τους και για την καταπίεση που υφίστανται από τον ξένο ζυγό. Οι «Οθωμανοί» παρουσιάζονται μέσα στην όπερα ως αλλόφυλοι, αλλόθρησκοι, αυταρχικοί δυνάστες —όχι του υπόδουλου ελληνισμού, αλλά της Αυλής τους— και παράφοροι εραστές. <sup>54</sup>

Επιπροσθέτως, από μουσικής πλευράς, στο έργο αυτό είναι διάχυτο το τοπικό χρώμα και εμφανής η απόπειρα του συνθέτη να αποδώσει με γραφικό τρόπο ένα εξωτικό «μιλιέ». Είδαμε παραπάνω ότι τα ηχητικά ακούσματα της *Κυρά-Φροσύνης* είναι περισσότερο τοπικά και κοινοτικά από ό,τι εθνικά. Στην περίπτωση αυτή λοιπόν ο Καρρέρ προβαίνει σε μία θεμιτή αισθητικά επιλογή: εμπλουτίζει την εθνική σχολή με ένα ακόμη έργο μη πατριωτικού περιεχομένου, αλλά ενδεδυμένο με την παραδοσιακόμορφη φορεσιά του εξωτισμού και του οριενταλισμού. <sup>55</sup>

Τη *Φροσύνη* θα ακολουθήσουν τρία ακόμη εθνικά μελοδράματα, η μονόπρακτη *Δέσπω* (1875), τονισμένη πάνω σε ελληνικό δημοτικόφανές λιμπρέτο, ο ημιτελής και χαμένος *Λάμπρος Κατσώνης* (ca. 1879) και η εντυπωσιακή grand opéra *Μαραθών-Σαλαμής* (1887-1888), σε ελληνική, ιταλική και γαλλική γλώσσα. <sup>56</sup> Με τις όπερες αυτές, αλλά και με δεκάδες εθνικού χαρακτήρα άσματα, ο Καρρέρ ως συνθέτης κάνει μεγάλα βήματα προς τη δημιουργία αυθύπαρκτης

---

με τη ρομαντική μεγέθυνση.

53 Ξεπαπαδάκου 2003α: 36.

54 Βλ. και Φιδετζής 2005: 16-19.

55 Βλ. και τη σχετική ανάλυση του C. Dahlhaus (1989: 38 και 304).

56 Ξεπαπαδάκου 2003β: 113-23.



ελληνικής μουσικής. Η περίπτωση του ανήκει εξ ολοκλήρου στην πανευρωπαϊκή εθνική μουσική σχολή. Όπως οι Ρώσοι ή οι Βοημοί ή οι Σκανδιναβοί συνάδελφοί του, έτσι και ο Καρρέρ προκρίνει την όπερα και τη φωνητική μουσική, ως κατάλληλο μουσικό και ιδεολογικό όχημα, στρέφεται προς το τοπικό χρώμα και τα εθνικά θέματα, επιλέγοντας ως υποθέσεις των μελοδραματικών του έργων επεισόδια από την πρόσφατη ελληνική ιστορία με πρωταγωνιστές τοπικούς και εθνικούς ήρωες. Συγχρόνως αναδιψά και μελετά τη μουσική της πατρίδας του, δηλαδή τα ελληνικά δημοτικά, αλλά και τα αστικο-λαϊκά τραγούδια του συρμού, εντάσσοντας μελωδίες, ρυθμούς, μοτίβα και χορούς στα έργα του. Μελοποιεί ελληνικά ποιήματα και φροντίζει για τη μετάφραση των λιμπρέτων του στην ελληνική γλώσσα, προσδοκώντας την ημέρα που τα έργα του θα ερμηνευθούν από ελληνικές φωνές. Παράλληλα, διατηρεί, όπως και άλλοι συνθέτες αδιαμφισβήτητα πολιτογραφημένοι ως «εθνικοί», λόγου χάρη ο Ρώσος Γκλίνκα, την παραδοσιακή μορφή της ιταλικής όπερας με τις ρομάντζες και τις άριες. Προκρίνει έτσι μία λιγότερο «βόρεια» και βαγκνερική, αλλά περισσότερο συνυφασμένη με το πολιτισμικό περιβάλλον όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε, πλευρά του πολυσύνθετου αισθητικού κινήματος του ρομαντισμού. Τέλος, διακατέχεται από τον κοινό ανάμεσα στους Ευρωπαίους πρωτοπόρους της μουσικής «ιερό εγωισμό του καλλιτέχνη» που θεωρεί εαυτόν «πρώτον τῆς Ἑλλάδος μουσουργόν»<sup>57</sup> και ιδρυτή της εθνικής μουσικής σχολής.



*Αύρα Ξεπαπαδάκου*  
Λέκτωρ  
Τομέας Θεατρολογίας και Μουσικολογίας  
Πανεπιστήμιο Κρήτης  
*avrax@phl.uoc.gr*

---

57 Καρρέρης 1887: 8 r., 14 v., 22 r.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

## Αρχαιακό υλικό

Καρρέρης Π. 1887. *Απομνημονεύματα του Καλλιτεχνικού μου Βίου*. Χειρόγραφο 28 σελίδων recto-verso, Ζάκυνθος: Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων.

## Έντυπα

*Άσμοδαίος*, (Αθηνών): 1875

*Έρμούπολις*, (Ερμουπόλεως): 1866

*Πολιτεία*, (Αθηνών): 1875

*Φορολογούμενος*, (Πατρών): 1879, 1882

## Μελέτες

Baud-Bovy S., 2005. *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Celletti R., 1991. *A History of Bel Canto*. Translation: Frederick Fuller. Oxford: Clarendon Press.

Dahlhaus C., 1982. *Realism in Nineteenth-century Music*. Μετάφραση: M. Whittall. Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. 1989. *Nineteenth-century Music*. Μετάφραση: J. Bradford Robinson. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Grout D. J., feat. Williams-Weigel H., 1988. *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press.

Hobsbawm E. J., 2005. *Η εποχή του κεφαλαίου, 1848-1875*. Μετάφραση: Μ. Οικονομοπούλου. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

\_\_\_\_\_. 2007. *Η εποχή των αυτοκρατοριών, 1875-1914*. Μετάφραση: Κ. Σκλαβενίτη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Kimbell D., 1991. *Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.

Smart M.-A., 2004. "Verdi, the Italian romanticism and the Risorgimento", στο: Balthazar L. S. (επιμ.) *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 29-48.

Vitti M., 1992. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Μετάφραση: Μ. Ζορμπά, απόδοση: Ε. Ι. Μοσχονάς. Αθήνα: Οδυσσέας.

- Δε Βιάζης Σ., 1885. «Ελισαβέτιος Μαρτινέγκος», *Κυψέλη*. Ζάκυνθος: Δεκέμβριος 1885, 469-479.
- \_\_\_\_\_. 1887. «Ελισαβέτιος Μαρτινέγκος», *Ποιητικός Άνθων*. Ζάκυνθος: 1/3/1887: 396-400.
- Ζώης Χ. Λ., 1963. *Λεξικὸν Ἱστορικὸν καὶ Λαογραφικὸν Ζακύνθου Β'*. Αθήνα: Ἐκ τοῦ Ἐθνικοῦ Τυπογραφείου.
- Λεωτσάκος Γ., 1992. «Οι χαμένες Ελληνικές όπερες ή ο αφανισμός του μουσικού μας πολιτισμού», *Επίλογος '92*. Αθήνα: Γαλαίος, 398-428.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Παῦλος Καρρέρ, Απομνημονεύματα και Εργογραφία*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη & Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν.
- Μαζαράκη Δ., 1984. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα: Με είκοσι μουσικά παραδείγματα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Ξεπαπαδάκου Α., 2003α. «Ο Μάρκος Βότζαρης του Παύλου Καρρέρ. Μία εθνική όπερα». *Μουσικός Λόγος, Εξαμηνιαία Επιθεώρηση Μουσικής* 5: 27-63.
- \_\_\_\_\_. 2003β. «Το πολυπαθές μελόδραμα *Μαραθῶν-Σαλαμῖς*», *Παράβασις, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδῶν Πανεπιστημίου Αθηνῶν* 5: 111-121.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Ο Παῦλος Καρρέρ και το Μελοδραματικό του Ἔργο, 1829-1896*. Διδακτορική διατριβή. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν.
- \_\_\_\_\_. [2006]. «“Μελόδραμα εἰς ἑλληνίδα φωνήν”. Ο Ελληνικός Μελοδραματικός Θίασος του Ιωάννη Καραγιάννη, ἕνας περιπλανώμενος φορέας ελληνικότητας», ἄρθρο ὑπὸ δημοσίευση στα Πρακτικά του Διεθνούς Μουσικολογικοῦ Συνεδρίου Ὅψεις της ελληνικότητας στη μουσική, Αθήνα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κρατική Ορχήστρα Αθηνῶν, Μέγαρο Μουσικής Αθηνῶν, 5-7 Μαΐου 2006.
- Παπαγεωργίου Π. Σ., 2005. *Από το γένος στο ἔθνος. Η θεμελίωση του ελληνικού κράτους, 1821-1862*. Αθήνα: εκδ. Παπαζήση.
- Πολίτης Α., 2001 (επιμ.). *Το δημοτικό τραγούδι: Κλέφτικα*. Αθήνα: Βιβλιοπώλειον της Εστίας.
- Πολίτης Λ., 1989. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Πούχνερ Β., 1995. *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*. Αθήνα: Οδυσσεάς.

- Πυλαρινός Θ., 2003. *Επτανησιακή σχολή*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Ραυτόπουλος Ε. Γ., 1996. *Ο ριζοσπαστισμός στη μουσική και στην ποίηση*. Αθήνα: Κορυφή.
- Ρωμανού Κ., 2003. «Ιταλοί συνθέτες και ελληνική μουσική», *Εθνικοί Συνθέτες, "Επτά Ημέρες" – Η Καθημερινή*, 23/3/2003: 22-26.
- Σκλάβος Γ., 1964. «Η μουσική εις τὴν Ἑπτάνησον», *Παρνασσός, περιοδικὸν σύγγραμμα κατὰ τριμηνίαν ἐκδιδόμενον*. ΣΤ', 3 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1964): 480-497.
- Σφυρόερας Β., 1998. «Η ελληνική επανάσταση», *Ελλάς, Η ιστορία και ο πολιτισμός του ελληνικού έθνους από τις απαρχές μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Πάπυρος, 65-85.
- Φιδετζής Β., 1999. «Ένας πρόδρομος και η μοίρα του», στο ένθετο έντυπο του ψηφιακού δίσκου: Παύλος Καρρέρ, *Η Κυρά-Φροσύνη*, Αθήνα: "Musurgia Greca", Lyra, ML 0669/70, 10-21.
- \_\_\_\_\_. 2005. «Έλληνες και Τούρκοι στο ελληνικό μελόδραμα», στο τεύχος *Alla Turca. Η Τουρκία στην κλασική μουσική, "Επτά Ημέρες" – Η Καθημερινή*, 20/11/2005, 16-19.
- Χατζηπανταζής Θ., 1986. *Τῆς ἀσιάτιδος μούσης έρασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*. 2 τόμοι. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από το 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*. Ηράκλειο: Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Χιώτης Π., 1981. *Ιστορικά Απομνημονεύματα Έπτανήσου Ζ΄*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.

#### Μουσικό υλικό

- Λύχνος υπό τὸν μόδιον*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, αρ. ΠΕΚ 11, stereo, Μάρτιος 1999.

Ν. Χ. Μάντζαρος – Ν. Λαμπελέτ – Π. Καρρέρ, Αθήνα: Πολιτιστικό Κέντρο Δήμου Νέου Ηρακλείου, 1985.

Πάυλος Καρρέρ, *Η Κυρά-Φροσύνη*. Αθήνα: “Musurgia Greca”, Lyra, ML 0669/70, 1999.

### Λιμπρέτα

*Marco Botzaris*. Tragedia Lirica in quattro atti di Giovanni Caccialupi, Musica del maestro Paolo Carrer, Zante, Tipografia Parnaso, Sergio C. Raftani, 1860. 40 σελίδες. Φυλάσσεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, Συλλογή Βλαχογιάννη, Κυτίον Δ 85. Επίσης στο Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, καθώς και στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγειον Ίστορικόν Ἀρχεῖον Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, φάκελος 778.

*Μάρκος Βότσαρης*. Μελόδραμα εἰς τέσσαρας πράξεις. Ποίησις Ἰωάννου Κατσιαλούπη, Μουσική τοῦ Ἑλληνοῦ διδασκάλου Παύλου Καρρέρη. Μετάφρασις ἐκ τοῦ Ἰταλικοῦ. Ἐν Ἐρμουπόλει Σύρου, τύποις Ρ. Πρίντεζη, 1866, 32 σελίδες. Φυλάσσεται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Α Ἑλληνικὸς Μελοδραματικὸς Θίασος. Διευθυντὴς Ἰ. Καραγιάννης. *Μάρκος Βότσαρης*, Ἑθνικὸν Μελόδραμα εἰς πράξεις 4. Ποίησις Ἰ. Κατσιαλούπη, κατὰ μετάφρασιν Ἀ. Γεράκη. Μουσική Π. Καρρέρ. Ἐν Βράιλα, ἐκ τοῦ πρώτου τυπο-λιθογραφείου Π. Μ. Πεστεμαλτζιογλου, 1890, 32 σελίδες. Φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης.

*Μάρκος Βότσαρης*, Ἑθνικὸν Μελόδραμα εἰς πράξεις 4. Ποίησις Ἰ. Κατσιαλούπη, κατὰ μετάφρασιν Ἀ. Γεράκη. Μουσική Π. Καρρέρ. Ἐν Ὁδησῶ ἐκ τοῦ πρώτου τυπο-λιθογραφείου Ν. Χρυσογέλου, 1894, 32 σελίδες. Φυλάσσεται στη Μπενάκειο Βιβλιοθήκη της Βουλῆς.

Μελοδραματικὴ Βιβλιοθήκη Φέξη. Ἐπιμέλεια Δ. Λαυράγκα. *Μάρκος Βότσαρης*, Ἑθνικὸν μελόδραμα εἰς πράξεις 3. Μουσική Π. Καρρέρ. Ἐν Ἀθήναις, Ἐκδοτικὸς οἶκος Γεωργίου Φέξη, 1909. Δακτυλόγραφο 25 σελίδων. Φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Μοτσενίγειον Ίστορικόν Ἀρχεῖον Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, φάκελος 778.

*Frossini* ossia *Una vendetta d'Ali-Pascia*. Melodramma tragico in quattro atti. Musica del maestro Paolo Carrer. Da rappresentarsi nel Teatro Apollo di Patrasso, Carnevale 1872-1873. Zante, Tipografia L' Auro-

ra, N. Condogiorga, 29 σελίδες. Φυλάσσεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, Συλλογή Βλαχογιάννη, Δ 85, αριθμός 1424.

Μελοδραματική Βιβλιοθήκη Φέξη. Έπιμέλεια Δ. Λαυράγκα. *Ἡ Κυρά Φροσύνη καὶ ὁ Ἀλῆ-Πασᾶς*, μελόδραμα εἰς πράξεις 4. Μουσική Π. Καρρέρ. Ἐν Ἀθήναις, Ἐκδοτικός οἶκος Γεωργίου Φέξη, 1909. Φυλάσσεται σε χειρόγραφη καὶ δακτυλόγραφη μορφή στην Εθνική Βιβλιοθήκη τῆς Ελλάδος, Μοτσενίγειον Ἱστορικὸν Ἀρχεῖον Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, φάκελος 627, αριθμός 7 & 8.

#### Λογοτεχνικό υλικό

Βαλαωρίτης Α., 1859. *Ἡ Κυρά Φροσύνη, ποίημα εἰς τέσσαρα ἄσματα διηρημένον*. Κέρκυρα: Ἑρμῆς.

\_\_\_\_\_. 1981. *Ποιήματα καὶ πεζὰ Β'*. Αθήνα: Ἴκαρος.

Παλαμᾶς Κ., 1964. *Οἱ καημοὶ τῆς λιμνοθάλασσης, Ἄπαντα Ε'*. Αθήνα: Μπίρης-Γκοβόστης.

Πολίτης Γ. Ν., χ.χ. *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*. Αθήνα: Ἱστορική Ἐρευνα.



**The national element in Ionian opera.  
The case of Pavlos Carrer**

A. ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ

*Summary*

**D**URING THE 19th century, exoticism and folklorism, two aesthetic tendencies which originated in the common ground of nationalism, enjoy pan-european appeal. Especially in the field of music, folklorism was connected to the romantic discovery of elements of “national spirit” in the folk tunes of the country, while exoticism prepared the ground for the constitution of national schools of music in Europe.

The first national school of music in Greece was developed outside the borders of the Modern Greek State, by the western-bred musicians of the Ionian Islands. Pavlos Carrer of Zakynthos, one of the mainstays of the Ionian school of music of the 19th c., is in essence the first Greek music composer to put forward a complete collection of vocal works with national subjects, Greek-language libretti and lyrics and melodies inspired by the folk, as well as the urban popular tradition of Greece.

This article examines the double function of the national element in two Greek-inspired operas by Carrer, *Marco Botzaris* and *Kyra-Frossini*. In these two works, the composer, through his manipulation of language and music, exploits folklorism and exoticism in order to inaugurate his musical “system”, to advertise his nationalistic expressive pursuits and to create a national imagery of sound and scenery.