

*Εθνικισμός και μουσική: Το παράδειγμα της
Ελληνικής Μουσικής Σχολής*

Σπυριδούλα-Θεοδώρα Αλαμάνου
Α.Μ.2009012

Πτυχιακό Μάθημα II: Φιλοσοφικές, Αισθητικές και Σημειολογικές Τομές στη
Μουσική

Επ. Καθηγήτρια: Αναστασία Α. Σιώπη

Περιεχόμενα

1. Πρόλογος.....	3
2. Εισαγωγή.....	3
3. Εθνικές Μουσικές Σχολές της Ευρώπης.....	6
4. Εθνικισμός στην Μουσική της Ελλάδας.....	7
Ιστορικό πλαίσιο.....	7
Οι Πρόδρομοι της Εθνικής Μουσικής Σχολής.....	10
5. Εθνική Μουσική Σχολή.....	18
Μανώλης Καλομοίρης.....	18
Η σχέση του Μ. Καλομοίρη με άλλους μουσουργούς.....	30
Η σχέση του με τον Σπ. Σαμάρα.....	30
Η σχέση του με τον Γ. Λαμπελέτ.....	30
Η σχέση του με τον Δ. Μητρόπουλο.....	32
Η σχέση του με τον Ν. Σκαλκώτα.....	33
Τα άλλα μέλη της Εθνικής Μουσικής Σχολής.....	34
Μ. Βάρβογλης.....	34
Αιμ. Ριάδης.....	34
Θ. Σπάθης.....	35
Δ. Λεβίδης.....	35
Γ. Σκλάβος.....	35
Φ. Οικονομίδης.....	36
Π. Πετρίδης.....	36
Α. Νεζερίτης.....	37
Α. Ευαγγελάτος.....	37
Θ. Καρυωτάκης.....	37
Γ. Κωνσταντινίδης.....	38
Σ. Μιχαηλίδης.....	39
Κ. Κυδωνιάτης.....	39
Αλ. Ξένος.....	39
Μ. Παλλάντιος.....	40
Άλλοι μουσουργοί που θα μπορούσαν να ανήκουν στην Εθνική μουσική Σχολή.....	40
Άνθρωποι που στάθηκαν υπέρ της Εθνικής μουσικής Σχολής.....	40
6. <u>Επίλογος-Συμπεράσματα</u>	41
7. <u>Βιβλιογραφία</u>	42
8. <u>Παράρτημα</u>	43

Πρόλογος

Η Εθνική Μουσική Σχολή δεν αποτελεί μόνο ένα μουσικό κίνημα και θα ήταν ελλιπές να την χαρακτηρίσουμε ως τέτοιο. Στόχος της παρούσα μελέτης δεν είναι να παρουσιάσει μόνο την εθνική μουσική σχολή. Αντίθετα θα μιλήσουμε για τους λόγους δημιουργίας, τους προδρόμους που οδήγησαν στην δημιουργία της και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι πρωταγωνιστές της. Ακόμη υπάρχει μια σφαιρική και σύντομη παρουσίαση της (καθώς μια ολοκληρωμένη θα χρειαζόνταν την έκταση ενός βιβλίου). Επίσης, παρουσιάζονται οι ιδεολογικές καταβολές των ανθρώπων που την αποτελούσαν και όπου στήριζαν την ύπαρξη της. Ακόμη έχουμε μια παρουσίαση των σημαντικότερων κινήματων-ιδεών (όχι μόνο μουσικών) που την επηρέασαν ή και αλληλεπίδρασαν με αυτήν. Οι πηγές που επέλεξα περιλαμβάνουν σύγχρονη αλλά και παλαιά βιβλιογραφία, ακόμη παραθέτω αυτούσια κομμάτια που έγραψαν οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές ώστε να υπάρχει μια πιο αντικειμενική προσέγγιση στο θέμα με βάση τα λεγόμενα τους.

Εισαγωγή

Ξεκινώντας θεώρησα ότι θα ήταν καλύτερα πριν μιλήσουμε για την εθνική μουσική σχολή να αναλύσουμε κάποιες βασικές έννοιες, καθώς επίσης να δούμε και τον τρόπο, με τον οποίο οδηγηθήκαμε σε αυτήν, αλλά και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινόντουσαν οι συνθέτες.

Η εθνική υπόσταση είναι παγκοσμίως η πλέον νομιμοποιημένη αξία στην πολιτική ζωή της εποχής μας. Το έθνος, η εθνικότητα, ο εθνικισμός έχουν αποδειχθεί δύσκολα στον ορισμό τους, πόσο μάλλον στην ανάλυση τους. Συγγραφείς όπως ο Χιού Γουότσον και ο Τομ Ναιρν φτάνουν στο συμπέρασμα ότι δεν μπορεί να επινοηθεί ένας επιστημονικός όρος για τον έθνος. Για αυτό και στην παρούσα εργασία επιλέγω να κρατήσω τον ορισμό του Μπένεντικτ Άντερσον «έθνος αποτελεί μια ανθρώπινη κοινότητα, εγγενώς οριοθετημένη και ταυτόχρονα κυρίαρχη»¹. Αποτελεί μια φανταστική κοινότητα καθώς τα μέλη του δεν θα γνωριστούν ποτέ απόλυτα, είναι οριοθετημένο λόγο των συνόρων του και κυρίαρχο λόγο της επιβολής του πάνω από το θεοκρατικό σύστημα² (όπως θα δούμε παρακάτω). Για την εθνικότητα θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί την ικανότητα κάποιου να ανήκει σε ένα έθνος.

Ο εθνικισμός έχει αρκετούς ορισμούς. Τα περισσότερα λεξικά δίνουν τον ορισμό: **1.** ο εθνικισμός αποτελεί την απόλυτη και με πάθος προσήλωση των ατόμων στο έθνος τους, η οποία φτάνει ως την περιφρόνηση και την εχθρότητα προς άλλα έθνη· (πρβ. *σοβινισμός*): Ακραίος / επιθετικός ~Φαινόμενα / εκδηλώσεις εθνικισμού. Η έξαρση του εθνικισμού στις γειτονικές χώρες απειλεί την ασφάλεια και την ειρήνη της περιοχής. **2.** η άποψη που ενθαρρύνει την έκφραση και την καλλιέργεια της εθνικής συνείδησης· η αφοσίωση των ατόμων στο έθνος στο οποίο ανήκουν, χωρίς όμως καμία διάθεση υποτίμησης ή περιφρόνησης άλλου έθνους· εθνισμός, πατριωτισμός. **3.** (ιστ.) η πολιτική άποψη και κίνηση, που εκδηλώθηκε κατά το 19ο κυρίως αιώνα και αναγνώριζε και αποδεχόταν τις εθνικές διαφορές και ιδιομορφίες ως βάση για τη σύσταση και λειτουργία των πολιτικών κοινοτήτων: Στα τέλη του

¹ Άντερσον Μπένεντικτ, *Φαντασιακές κοινότητες* : στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού (Αθήνα: Νεφέλη, 1997)

² Μακρή Νίκου, *Εισαγωγικό λεξικό πολιτικών όρων και φιλοσοφίας*(Πολιτικά θέματα Τρις , [19--])

19ου αιώνα, το κίνημα του εθνικισμού άρχισε να χάνει το φιλελεύθερο και διεθνιστικό του χαρακτήρα, και να γίνεται συντηρητικότερο ακόμη και αντιδραστικό³.

Οι απαρχές του εθνικού συναισθήματος (ως μη θρησκευτικού φαινομένου) στη σύγχρονη εποχή τοποθετούνται στον 18ο αιώνα με την αμερικανική και γαλλική επανάσταση και τα κινήματα στη Λατινική Αμερική. Οι επαναστάτες αυτοπροσδιορίζονται ως πατριώτες, βάση των κηρυγμάτων του Διαφωτισμού, με κύριο χαρακτηριστικό τους το κοσμοπολιτισμό. Το έθνος ορίζεται ως πολιτική έννοια και επιδιώκεται η εγκαθίδρυση δημοκρατικών καθεστώτων κάτι που αναμένεται να εξαλείψει τις αιτίες πολέμου μεταξύ των λαών. Ο Διαφωτισμός και η Επανάσταση κατέστρεψαν τη νομιμότητα της ιεραρχικά οργανωμένης θεοκρατικής μοναρχίας. Ωριμάζοντας και φτάνοντας σε ένα σημείο της πολιτικής ιστορίας, στο οποίο ακόμα και οι πιο ένθερμοι οπαδοί των θρησκειών αντιλαμβάνονται την ανάγκη για έθνη και εδαφική έκταση με ή χωρίς την αιγίδα του Θεού⁴.

Τον πατριωτισμό διαδέχεται πριν τα μέσα του 19ου αιώνα ο εθνικισμός. Πρώτες εκδηλώσεις του είναι η ελληνική και η βελγική επανάσταση και αποκορύφωμα του η λεγόμενη «άνοιξη των λαών» δηλαδή οι εξεγέρσεις στην Ευρώπη το 1848. Ο εθνικισμός αυτός είναι αγώνας των τάξεων που κατέχουν μέσα παραγωγής για δημιουργία κρατών που θα έφταναν κάποτε το επίπεδο των προηγμένων βιομηχανικά κρατών. Εκφράζεται με λατρεία του μεσαιωνικού παρελθόντος του λαού και της γλώσσας του. Το έθνος δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως πολιτική οντότητα αλλά πολιτιστική, ο δε εθνικισμός, σε αντίθεση με τον πατριωτισμό είναι ένα ρομαντικό κίνημα. Στοιχεία του πατριωτισμού διατηρούνται στον εθνικισμό, όπως π.χ. το κοσμοπολίτικο στοιχείο που πλέον παίρνει τη μορφή του σεβασμού της πολιτιστικής ιδιομορφίας των άλλων λαών. Το 1848 θεωρείται και η απαρχή του επαναστατικού αγώνα για το σοσιαλισμό. Η κοινωνική βάση της Α' διεθνούς είναι οι μορφωμένοι και κάτοχοι μέσων παραγωγής/επαγγελματίες, οι οποίοι αφενός μεν έχουν βαθιές ρίζες στην κοινωνία όπου ανήκουν – κάτι που τους προσδίδει αυτοπεποίθηση και πολιτικό ένστικτο – αφετέρου όμως έχουν κινητικότητα – κάτι που ενισχύει το αίσθημα αλληλεγγύης με άλλους λαούς. Εθνικό και διεθνιστικό στοιχείο συνυπάρχουν εξ ορισμού⁵.

Από το 1860 ο ρομαντικός εθνικισμός δίνει τη θέση του στο σωβινισμό. Με το σωβινισμό το κεφάλαιο επιδιώκει έλεγχο της εσωτερικής αγοράς και αποικιοκρατική εξάπλωση. Ο σωβινισμός είναι θετικιστικός. Αντλεί το οπλοστάσιό του από τον κοινωνικό δαρβινισμό και κηρύττει την εχθρότητα προς τους άλλους λαούς. Ο στόχος του είναι διπλός: κινητοποίηση του πληθυσμού υπέρ του ενδο-ιμπεριαλιστικού ανταγωνισμού και πρόσδεσή του στην εσωτερική καπιταλιστική τάξη πραγμάτων. Οι κοινωνικές εντάσεις πρέπει να μετατεθούν από το πεδίο του ταξικού ανταγωνισμού στο πεδίο των ανταγωνισμών μεταξύ εθνών⁶.

Παράλληλα στους κόλπους της σοσιαλιστικής Β' Διεθνούς καλλιεργείται ο διεθνισμός που για πρώτη φορά αντιπαρατίθεται στον εθνικισμό. Αν και πιο οργανωμένη και με περισσότερους υποστηρικτές, η Β' διεθνής στηρίζεται πλέον σε

³ Όπως παραπάνω.

Robertson David, The Penguin dictionary of politics (Λονδίνο: Penguin (Penguin Reference Books), 1986)

⁴ Άντερσον Μπένεντικτ, Φαντασιακές κοινότητες : στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού (Αθήνα: Νεφέλη, 1997), σελ. 31

⁵ Άντερσον Μπένεντικτ, Φαντασιακές κοινότητες : στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού (Αθήνα: Νεφέλη, 1997), σελ. 35

⁶ Όπως παραπάνω.

προλεταριάτο που δεν κατέχει τα μέσα παραγωγής ούτε διαθέτει το μορφωτικό επίπεδο και τη μαχητικότητα των επαγγελματιών της Α' Διεθνούς. Αντίθετα, χαρακτηρίζεται από έλλειψη κινητικότητας και κοινωνικό ξεριζωμό. Αποτέλεσμα: η αμαχητί παράδοσή του στις σειρήνες του σωβινισμού με την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου⁷.

Το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου οδηγεί, τους ηττημένους κυρίως, σε μία νέα μορφή εθνικισμού που δεν βασίζεται σε θετικιστικά αλλά σε ανορθολογικά στοιχεία και ο οποίος καταλήγει στο φασισμό. Το έθνος είναι πλέον ταυτόσημο με τη φυλή. Όπως συμβαίνει και με το σωβινισμό, του οποίου αποτελεί προχωρημένη μορφή, ο φασισμός έχει διπλό στόχο: ενίσχυση του ενδο-ιμπεριαλιστικού ανταγωνισμού και συγκράτηση της επιρροής του επαναστατικού σοσιαλισμού. Παράλληλα, με τη ρωσική επανάσταση του 1917 τα κόμματα της Γ' Διεθνούς απορρίπτοντας κάθε μορφή εθνικισμού αντιστέκονται στο σωβινισμό των κυρίαρχων τάξεων. Η ΕΣΣΔ όμως καταλήγει σε μία νέα μορφή εθνικισμού. Έτσι έχουμε το πρωτόγνωρο φαινόμενο, τα κομμουνιστικά κόμματα να απορρίπτουν τον εθνικισμό και ταυτόχρονα να δείχνουν πίστη σε ένα άλλο κράτος, τη σοσιαλιστική πατρίδα⁸.

Μετά το 1945, όταν μη δυτικά κράτη αναδύονται στη διεθνή σκηνή τα πράγματα αλλάζουν. Μέχρι πρόσφατα (έναν αιώνα πριν), ο εθνικισμός ήταν έκφραση των τάξεων που κατείχαν τα μέσα παραγωγής και ο διεθνισμός έκφραση της εργατικής τάξης. Τώρα ο εθνικισμός γίνεται λαϊκό όπλο κατά της δυτικής αποικιοκρατίας και ο διεθνισμός έκφραση του κεφαλαίου. Οι εθνικιστικοί – αντιιμπεριαλιστικοί αγώνες διεξάγονται από την αστική τάξη (Ινδία) ή από τις μεσαίες τάξεις (Αφρική) ή από μικροαστούς (Ινδονησία) ή από κομμουνιστές (Κίνα, Βιετνάμ). Η ιδεολογική βάση του νέου αυτού εθνικισμού είναι ετερογενής: ορθολογισμός, ρομαντισμός, θετικισμός, ανορθολογισμός, θρησκεία, σοσιαλισμός. Την ίδια στιγμή το κεφάλαιο ανακαλύπτει το διεθνισμό: η ύπαρξη μιας και μόνης δυτικής ηγεμονικής δύναμης (ΗΠΑ) επιτρέπει το διεθνή συντονισμό των συμφερόντων του. Το βάρος στην κυρίαρχη, στο δυτικό κόσμο, ιδεολογία μετατοπίζεται από το έθνος στη φιλελεύθερη δημοκρατία, η οποία και ενισχύεται⁹.

Τέλος, από τη δεκαετία του '70 μέχρι σήμερα ο αντιιμπεριαλισμός χάνει την ορμή του. Οι προσπάθειες μεν συνεχίζονται (Κ. Αμερική, Παλαιστίνη, Ν. Αφρική) αλλά δεν έχουν πλέον την ίδια πλανητική σημασία. Ταυτόχρονα βλέπουμε μια σταδιακή ανάδυση του εθνικισμού και πάλι¹⁰.

Εξετάζοντας τα προηγούμενα, από τον εθνικισμό, πολιτικά συστήματα θα μπορούσαμε να πούμε για ποιο λόγο η ανθρωπότητα οδηγήθηκε σε αυτόν. Οι θεοκρατικές κοινότητες, που είχαν σαν βάση τους την θρησκεία πολλές φορές αποτελούνταν από πολλούς και διαφορετικούς λαούς. Υπήρχε ποικιλία γλωσσών και πολιτισμών. Όπως είναι λογικό το αίσθημα ενότητας πήγαζε από την κοινή θρησκεία ή/και πολλές από μια επινοημένη κοινή γλώσσα. Αυτή όμως η συνοχή με το πέρασμα του χρόνου άρχισε να φθίνει, ιδίως με την ανακάλυψη της Αμερικής¹¹.

Με την αυγή του εθνικισμού και της ορθολογικής εκκοσμίκευσης δεν λύθηκε το πρόβλημα που εξ αρχής οδήγησε την ανθρωπότητα στην θεοκρατία. Ο πόνος που οδήγησε στη πίστη, ιδιαίτερα στην πίστη του παραδείσου, συνεχίζει να υπάρχει και

⁷ Ross Graham, Οι μεγάλες δυνάμεις και η παρακμή του ευρωπαϊκού κρατικού συστήματος (Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1987)

⁸ Όπως παραπάνω.

⁹ Άντερσον Μπένεντικτ, Φαντασιακές κοινότητες : στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού (Αθήνα: Νεφέλη, 1997)

¹⁰ Όπως παραπάνω.

¹¹ Όπως παραπάνω, σελ. 111

αναζητά μια νέα διέξοδο. Ο εθνικισμός έχει την ικανότητα να μετατρέπει το τυχαίο σε πεπρωμένο. Με αφετηρία την Γαλλική Επανάσταση του 1789 και τις αξίες που αυτή έφερε στο προσκήνιο, έχουμε την δημιουργία και την ανάπτυξη της μεσαίας τάξης και την παράλληλη σταδιακή αποδυνάμωση της μοναρχίας/ολιγαρχίας, με τον Jean-Jacques Rousseau να μιλά για «λαϊκή κυριαρχία». Έτσι, στην Ευρώπη του 19ου αιώνα καθιερώνεται η έννοια του έθνους-κράτους που είναι πλέον απόλυτα συνυφασμένο με τον λαό του. Η ανάγκη για σαφή διάκριση ανάμεσα στους λαούς και για δημιουργία εθνικής ταυτότητας και κουλτούρας είναι η απόλυτη προτεραιότητα. Γλωσσικές, πολιτισμικές και θρησκευτικές ιδιαιτερότητες αποτελούν τα κριτήρια. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον γεννιέται η έννοια του εθνικισμού. Η γλώσσα θεωρείται το κλειδί για την διάκριση ανάμεσα στους λαούς. Η γλώσσα και το «εθνικό παρελθόν» αποτελούν θέμα υψίστης σημασίας, με τον λαό να θεωρείται θεματοφύλακας του λεγόμενου «εθνικού πνεύματος»¹².

Εθνικές Μουσικές Σχολές της Ευρώπη

Κάπως έτσι δημιουργήθηκε το πλαίσιο για την γέννηση των εθνικών μουσικών σχολών, καθώς η έντεχνη μουσική -ως μια έκφανση της ανθρώπινης δραστηριότητας και του πνεύματος- αποτελεί σημαντικό εκφραστή της μοναδικότητας του κάθε λαού. Τα κριτήρια καθορισμού του εθνικού ύφους είναι ρευστά και διαπραγματεύσιμα και διαμορφώνονται από τους ιδεολόγους ανάλογα με τις εκάστοτε ιδεολογικές ανάγκες και ιστορικές περιστάσεις. Καθώς μεταβάλλεται το πλαίσιο του εθνικισμού, νοσηματοδοτείται εκ νέου και η «εθνική» μουσική δημιουργία, ώστε να μην υπάρχουν διαφωνίες και κακοηχίες. Η προβαλλόμενη εθνική ταυτότητα μπορεί να είναι ακόμη και πολυφυλετική, πολυεθνική, πολυπολιτισμική. Άλλωστε, ο ίδιος ο εθνικισμός έχει μια χαμαιλεοντική μορφή, “χρωματίζεται ανάλογα με το πλαίσιο”, όπως εύστοχα αναφέρει ο Smith. Διάφορα μουσικά είδη μπορεί να εκφράζουν την εθνική ταυτότητα. Θα μπορούσαμε να πούμε δηλαδή ότι η μουσική κατά καιρούς έχει λειτουργήσει ως εθνικό έμβλημα, ως εθνόσημο, ως αλληγορία που μετέχει της φαντασιακής συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας, του εθνικού χαρακτήρα¹³.

Η μουσική εκφράζει αλλά και κινητοποιεί εθνικά συναισθήματα, επομένως μπορεί να διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στον εθνικισμό. Επειδή στηρίζεται κατά πολύ στο συναίσθημα, έχει τη δύναμη να ενώνει τους ανθρώπους, ακόμη κι αν υπάρχει μεταξύ τους ταξικό χάσμα. Η παράδοση-μουσική και όχι μόνο- αποτελούσε βασική πηγή έμπνευσης για τους λόγιους συνθέτες του κάθε τόπου, δίνοντας ενσυνείδητα την αίσθηση μια διακριτής εθνικής ταυτότητας στα έργα τους. Οι εθνικές σχολές εκκολάφθηκαν μέσα από ομάδες συνθετών με συγγενική ιδεολογία και υφολογική κατεύθυνση και με κοινές καλλιτεχνικές προθέσεις, σε πολλές περιπτώσεις όμως ταυτίζονται με μία μόνο κυρίαρχη μουσική προσωπικότητα. Κύρια χαρακτηριστικά στοιχεία του εθνικισμού στην μουσική είναι η σχέση γλώσσας-μουσικής, η σχέση πολιτικής-μουσικής και η χρήση δημοτικών/λαϊκών μελωδιών και ηχοχρωμάτων. Το φαινόμενο της δημιουργίας εθνικών «μουσικών στυλ» ήταν εντονότερο σε χώρες που δεν αποτελούσαν μουσικά κέντρα της εποχής¹⁴¹⁵.

¹² Σιώπη Αναστασία Α., *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, (Αθήνα : Τυπωθήτω-ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ, 2005), σελ.268

¹³ Taruskin Richard, *The Oxford history of Western music* (Oxford : Oxford University Press, 2005)

¹⁴ Σημαντικά μουσικά κέντρα της εποχής ήταν η Γαλλία, η Ιταλία, η Γερμανία και η Αυστρία.

¹⁵ Σιώπη Αναστασία Α., *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, (Αθήνα : Τυπωθήτω-ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ, 2005), σελ. 270

Taruskin Richard, *The Oxford history of Western music* (Oxford : Oxford University Press, 2005)

Πρωτοπόροι στο κίνημα των εθνικών μουσικών σχολών υπήρξαν οι Ρώσοι συνθέτες της εποχής. Κυριότεροι εκπρόσωποι της μουσικής της χώρας τους υπήρξαν οι Mikhail Glinka (1804-1857) και Alexander Dargomyzhsky (1813-1869). Συνεχιστές του αντίστοιχου έργου θεωρούνται οι Mily Balakirev (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), Cesar Cui (1835-1918)⁸, Modest Mussorgsky (1839-1881) και Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), που έγιναν γνωστοί ως «η ομάδα των πέντε». Κάποιοι εντάσσουν σε αυτή την ομάδα και τον Piotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893)¹⁶.

Με την ρωσική εθνική μουσική σχολή ως πρότυπο, η τάση αυτή επεκτάθηκε και στις γειτονικές περιοχές. Πιο συγκεκριμένα στην Σκανδιναβική χερσόνησο και στην ανατολική Ευρώπη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα συνθετών που ακολούθησαν πιστά αυτές τις αντιλήψεις ήταν ο Jean Sibelius (1865-1957) στη Φιλανδία, ο Edvard Grieg (1843-1907) στην Νορβηγία, και οι Bedrich Smetana (1824-1884) και Antonin Dvořák (1841-1904) στην Βοημία, στην Πολωνία έχουμε τους Frédéric François Chopin (1810 –1849) και Stanislaw Moniuszko (1819 - 1872). Αργότερα, αντίστοιχα φαινόμενα παρατηρούνται στην Αγγλία και στην Ισπανία. Ακολούθησε η συγκρότηση της ενιαίας Ιταλίας (το 1861) και της ενιαίας Γερμανίας (το 1871) που απετέλεσαν τα δύο νέα μεγάλα εθνικά κράτη της Ευρώπης. Μια από τις παρενέργειες, της ενοποίησης της Ιταλίας και της Γερμανίας, ήταν ότι (και) στην τέχνη και ιδιαίτερα στη μουσική, δημιουργήθηκε ένα δίπολο όπου ο εθνικισμός πλέον πέρασε σε ένα άλλο επίπεδο. Οι πλευρές αυτές προσπαθούσαν να προβάλλουν και να προωθήσουν την καλλιτεχνική τους παράδοση, διεκδικώντας την ηγετική θέση σε όλη την δυτική λόγια τέχνη. Τα φαινόμενα αυτά εμφανίστηκαν στην μουσική εντονότερα ίσως, από ότι σε οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης. Για να προσδοθεί ένας διακριτός χαρακτήρας στις εθνικές τους μουσικές, και οι δύο πλευρές χρησιμοποίησαν και σε αυτή την περίπτωση την λαϊκή/παραδοσιακή τους μουσική, αναφορές από την ιστορία και την μυθολογία τους. Το συνθετικό είδος της όπερας είναι αυτό που κυρίως ευνοεί τη σφαιρικότερη έκφραση του εθνικισμού, ακριβώς γιατί αποτελεί ένα μουσικό δράμα που συνδυάζει λόγο, μουσική και σκηνική δράση και μπορεί να αξιοποιήσει ‘εθνικές’ θεματικές πολύ πιο εύκολα¹⁷.

Εθνικισμός στην μουσική της Ελλάδας

➤ Ιστορικό πλαίσιο

Η διάχυση του ελληνικού πολιτισμικού στοιχείου στο πλαίσιο των ελληνιστικών βασιλείων και, αργότερα, της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας δημιούργησε εξελληνισμένες πληθυσμιακές ομάδες. Με την επικράτηση του Χριστιανισμού και την δημιουργία στο ανατολικό μέρος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ενός χριστιανικού κράτους που μόλις τον 16ο αιώνα ονομάστηκε «Βυζαντινή Αυτοκρατορία» ήλθε και η ανάσχεση της ελληνικότητας. Οι χαρακτηρισμοί «Έλλην» και «ελληνικός» στο πλαίσιο της χριστιανικής Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ήταν για αιώνες συνδεδεμένοι με την έννοια του ειδωλολάτρη. Από τον 11^ο αιώνα οι ονομασίες αυτές αποκτούν νέες προσλαμβάνουσες. Χωρίς ακόμα να έχει σταματήσει

¹⁶ Τηλέμαχος Κατσένης, *Ιστορία της Κλασικής Μουσικής*, (Αθήνα : 4Π, c2011), σελ.28-29
Taruskin Richard, *The Oxford history of Western music* (Oxford : Oxford University Press, 2005)

¹⁷ Όπως παραπάνω.

η εξίσωσή με το «ειδωλολατρικός» και χωρίς να ταυτίζονται με κάποιο είδος προγονικής κληρονομιάς. Το 1054 η οριστική ρήξη στον χώρο της χριστιανικής εκκλησίας μεταξύ Δύσης και Ανατολής άλλαξε το πολιτισμικό γίνεσθαι. Η Ανατολική Εκκλησία έχασε το πρωτείο της οικουμενικότητας και βρέθηκε να έχει στη δικαιοδοσία της περιοχές, στις οποίες έπρεπε να χρησιμοποιήσει ως κύριο στήριγμα την ελληνική ιδέα. Έτσι, και παρά τις όποιες αντιδράσεις, η χριστιανική πίστη άρχισε σταδιακά να συμβιβάζεται με το ελληνικό παρελθόν. Οι παραπάνω συνθήκες οδήγησαν στη δημιουργία αυτού που σήμερα θα μπορούσε ονομαστεί σπόρος της εθνικής συνειδητοποίησης του ελληνισμού. Με την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης το 1204 από τους Σταυροφόρους και τον κατακερματισμό της τότε υφιστάμενης Αυτοκρατορίας από τους νικητές, το εθνικό αυτό αίσθημα έγινε συνείδηση που ρίζωσε περαιτέρω με την αντίσταση, όχι μόνο ενάντια στους «Φράγκους», αλλά και εναντίον άλλων εξωτερικών εχθρών και πιο συγκεκριμένα των Οθωμανών¹⁸.

Όλο αυτό το ανανεωτικό κίνημα στον χώρο των τεχνών, της λογοτεχνίας και του στοχασμού ονομάστηκε Παλαιολόγεια Αναγέννηση. Ωστόσο, είναι ιδιαίτερα σημαντικό, ότι η πολιτισμική δυναμική της ελληνικής πια αυτοκρατορίας συνέχιζε να υφίσταται και να αναπτύσσεται στους αιώνες αμέσως μετά το 1453 εκτός του χώρου που σήμερα γίνεται κοινώς κατανοητός ως «ελληνικός». Στα πλαίσια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού έγινε η απόπειρα καταπολέμησης μεσαιωνικών αντιλήψεων και αναχρονιστικών πρακτικών, στην περαιτέρω σύνδεση του ελληνισμού με το αρχαιοελληνικό πνεύμα, στην διατύπωση της αρχής της μετακένωσης και στην ηθική προετοιμασία και συνειδητοποίηση της κοινής εθνικής πλέον ταυτότητας. Ο υπόδουλος ελληνισμός δεν έπρεπε μόνο να ευθυγραμμιστεί με τα πολιτισμικά επιτεύγματα του «πεφωτισμένου κόσμου», αλλά και για να μπορέσει να πλησιάσει σε κάποιο σημείο τη δόξα των «αρχαίων προγόνων» του.

Με την ελληνική επανάσταση και το τέλος της αρχίζει ένα νέο κεφάλαιο για την Ελλάδα. Ο Ιωάννης Καποδίστριας αναλαμβάνει τη θέση του κυβερνήτη του νέου ελληνικού κράτους το 1827. Ο ίδιος συμπεριέλαβε την διδασκαλία της μουσικής στο Ορφανοτροφείο της Αίγινας το 1829. Μετά την δολοφονία του, ο Όθωνας αναλαμβάνει την βασιλεία της Ελλάδας στα 1833 και με την μεταφορά της πρωτεύουσας από το Ναύπλιο στην Αθήνα το 1834, θεσπίζεται από τον βασιλιά η υποχρεωτική διδασκαλία της μουσικής και στα σχολεία. Επί βασιλείας Όθωνος ξεκινούν περιοδείες ξένων μελοδραματικών θιάσων σε όλα τα σημαντικά αστικά κέντρα της εποχής (Ναύπλιο, Άργος, Χαλκίδα, Μεσολόγγι, Ερμούπολη, Αθήνα, Πάτρα), ενώ προωθείται συστηματικά και η δημιουργία νέων θεατρικών σκηνών, αρχικά στην Αθήνα και αργότερα και στην υπόλοιπη χώρα¹⁹.

Τον Οκτώβριο του 1862 ο Όθωνας εκθρονίστηκε και άφησε για πάντα την Ελλάδα σφραγίζοντας με τον τρόπο αυτό το τέλος της λεγομένης «πρώτης δυναστείας». Ο ρόλος της Βρετανίας στην εξέλιξη αυτή φαίνεται ότι υπήρξε καταλυτικός. Το ίδιο συνέβη, όμως, και με τη διαμόρφωση των εξελίξεων σε ότι αφορά την τύχη του ελλαδικού βασιλείου στη συνέχεια. Τον Μάρτιο του 1863 ο εξ αγχιστείας στενός συγγενής της βρετανίδας βασίλισσας Βικτωρίας, ο Δανός Christian-Wilhelm-Ferdinand-Georg πρίγκιπας Holstein-Sonderburg-Glücksburg θα αναγνωριζόταν ως νέος μονάρχης της Ελλάδας. Λαμβάνοντας το όνομα Γεώργιος Α, 'ο δεκαοχτάχρονος τότε βασιλιάς αφενός θα όριζε την πορεία της χώρας για μισό αιώνα και αφετέρου θα

¹⁸ Ψυρούκη Νίκου, Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας (Αθήνα: Επικαιρότητα, 1983)

¹⁹ Clogg Richard, Συνοπτική ιστορία της νεώτερης Ελλάδας (Αθήνα : Ιστορητής , 1995)

αναδεικνυόταν σε γενάρχη της δυναστείας των Γλύξμπουργκ, η οποία θα καταργούταν επίσημα ως πολιτική ηγεσία της Ελλάδας μόλις το 1975. Η περίοδος του Γεωργίου Α΄ θα σηματοδοτούνταν από μερικά εκ των δραματικότερων γεγονότων της νεότερης ελληνικής ιστορίας διαμορφώνοντας εκείνο το κοινωνικοπολιτικό κλίμα. Η επιβεβαίωση της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα μέχρι την εποχή του Γεωργίου Α΄ διαμέσου της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας κωδικοποιήθηκε και αποκρυσταλλώθηκε με το μνημειώδες έργο του Κωνσταντίνου Παπαρηγόπουλου Ιστορία του Ελληνικού Έθνους μεταξύ 1860 και 1872. Το έργο αυτό, τοποθετείται στο ευρύτερο πλαίσιο των «εθνικών ιστοριογραφιών» του 19ου αιώνα, αποτέλεσε τη θεωρητική βάση των κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών εξελίξεων των αμέσως επόμενων δεκαετιών. Η προσάρτηση στο ελλαδικό βασίλειο των Επτανήσων (1864) και της Θεσσαλίας και της Άρτας (1881) υπήρξαν οι πρώτες σημαντικές εδαφικές επεκτάσεις από την περίοδο του Καποδίστρια. Ταυτόχρονα όμως και οι λιγότερο γνωστές, αφού οι εξελίξεις αυτές δεν ήταν αποτέλεσμα πολεμικών συρράξεων, αλλά διπλωματικών κινήσεων. Το «κρητικό ζήτημα» και κατ'επέκταση το «ανατολικό ζήτημα» βρισκόταν συνεχώς στο προσκήνιο, ενώ ο από βορρά «σλαβικός κίνδυνος» ήρθε να δημιουργήσει έναν ισχυρό ανταγωνιστή της ελληνικής «Μεγάλης Ιδέας» την ώρα ακριβώς που η Οθωμανική Αυτοκρατορία βίωνε την τελική πτώση της. Πολιτικά, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την εναλλαγή στην εξουσία των εμβληματικών μορφών του Χαριλάου Τρικούπη και του Θεόδωρου Δεληγιάννη, καθώς και από την αλλαγή που φέρνει στα πολιτικά ήθη η «αρχή της δεδηλωμένης». Το εκσυγχρονιστικό πρόγραμμα του Τρικούπη δεν απέτρεψε την χρεοκοπία του 1893 και τον διεθνή οικονομικό έλεγχο του 1898. Η συνεπακόλουθη κοινωνική και εθνική εσωστρέφεια βρήκε τη συμβολική αυτοεπιβεβαίωσή της το 1896 στη διοργάνωση των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων και την δυναμικότερη και τραγικότερη έκφρασή της στον λεγόμενο «ατυχή» Ελληνοτουρκικό Πόλεμο του 1897. Η κοινωνική εσωστρέφεια και η κρίση του πολιτικού συστήματος συνεχίστηκε από διαφορετική βάση πλέον προετοιμάζοντας το έδαφος για το στρατιωτικό κίνημα του 1909, την έλευση του κρητικού πολιτικού Ελευθέριου Βενιζέλου (1910) και την αλλαγή του Συντάγματος. Η πλήρης ανανέωση του πολιτικού και κοινωνικού σκηνικού βρήκε τη δυναμική έκφρασή της στους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913 με πολιτικό ηγέτη τον Βενιζέλο και στρατιωτικό ηγέτη τον Διάδοχο Κωνσταντίνο. Κορυφαία στιγμή των πολεμικών επιχειρήσεων ήταν η κατάληψη της Θεσσαλονίκης. Στην πόλη αυτή θα δολοφονούνταν και ο Γεώργιος Α΄ τον Μάρτιο του 1913, σφραγίζοντας με τραγικό τρόπο μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες ιστορικές περιόδους της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας²⁰.

Ο τονισμός των στοιχείων εκείνων που θα όριζαν μια, φαντασιακή πολλές φορές, «ελληνικότητα» και η στροφή που επέβαλε κάτι τέτοιο και στον προσανατολισμό των τεχνών ήταν εύλογη σε μια Ελλάδα που θα βίωνε το κίνημα στο Γουδί (1909), τους Βαλκανικούς Πολέμους (1912-1913), την εμπλοκή της στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1915-1919), τον Εθνικό Διχασμό, τη διάσωση του μεγαλοϊδεατισμού με την ολέθρια κατάληξη της μικρασιατικής εκστρατείας (1919-1922) και τις πολιτικές και κοινωνικές ταλαντεύσεις που έφερε αυτή κατά τον λεγόμενο «ελληνικό Μεσοπόλεμο» (1922-1940). Οι τελευταίες μπορούν εν τάχει να συνοψιστούν στην πτώση της βασιλείας και την ανακήρυξη της αβασίλευτης δημοκρατίας (1924), σε μια σειρά από βραχύβιες δικτατορίες και κυβερνητικές κρίσεις, στην παλινόρθωση

²⁰ Όπως παραπάνω.

της βασιλείας (1935), στο μεταξικό καθεστώς (1936-1941), στον πόλεμο και την εμφύλια διαμάχη (1940-1949). Με τον ερχομό του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου και οι κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που έφερε αυτός γενικά στον κόσμο και ειδικά στον ελληνικό μικρόκοσμο, βέπουμε ένα σημείο τομής. Η αποτυχία και η επακόλουθη εσωστρέφεια της κυρίαρχης ιδεολογίας μετά το 1922 έδωσε, έστω και βραχύβια, τη δυνατότητα να έρθει η ελλαδική μουσική δημιουργία σε επαφή με τους καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς, οι οποίοι συντάρασαν τότε την μεσοπολεμική Ευρώπη. Άλλωστε, και εκεί ο μοντερνισμός, είτε στη μουσική, είτε στις εικαστικές τέχνες, είτε στη λογοτεχνία, ήρθε ως δημιουργική διέξοδος μιας ορμητικής γενιάς που θα βίωνε τις απογοητεύσεις του Μεσοπολέμου και τη λαίλαπα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου²¹.

Ταυτόχρονα, ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό του ελλαδικού μοντερνισμού με το γενικότερο κλίμα της εποχής ήταν η κατά βούληση χρήση, ερμηνεία και αποδοχή του παρελθόντος, ώστε να εξυπηρετεί τα αιτήματα του μοντερνισμού. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις του ζητήματος αυτού θα οδηγούσαν μεταπολεμικά στη διαμόρφωση δύο σαφώς διαφορετικών προσεγγίσεων στη μουσική δημιουργία του ελληνισμού. Κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, όμως, η λογοτεχνία και οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα βρίσκονται σε μια συνεχή αλλαγή. Παλαιές και δοκιμασμένες τεχνοτροπίες αναμορφώνονταν ή ολοκλήρωναν τον κύκλο τους, νέες προτάσεις εμφανίζονταν, ζυμώσεις (με τη θετική ή αρνητική πλευρά τους) πραγματοποιούνταν. Σε κάθε περίπτωση, στον εικαστικό και λογοτεχνικό χώρο μετά το 1922, όχι μόνο κάτι φαινόταν να αλλάζει, αλλά και να αντικαθιστά προσεγγίσεις που δεν απαντούσαν πλέον στα αιτήματα των καιρών, και κυρίως να εδραιώνεται από το 1930 και μετά σε, συχνά αποκλίνοντα και αλληλοαναιρούμενα, ρεύματα. Στον χώρο της έντεχνης μουσικής, όμως, η εξέλιξη δεν υπήρξε ανάλογη²².

Το γεμάτο αντιφάσεις περιβάλλον της περιόδου 1924-1935, η οποία χαρακτηρίστηκε από την προβληματική πορεία της αβασίλευτης δημοκρατίας στη χώρα. Μετά την ήττα του 1922 το έθνος έγινε συνώνυμο με το κράτος, η ιδεολογία του ελληνοκεντρισμού ενισχύθηκε και η αναζήτηση της ελληνικότητας (ως στοιχείο καλλιτεχνικής «εντοπιότητας» πλέον, και όχι ως μεγαλοϊδεατικό συστατικό) αναδείχθηκε σε κεντρικό ζήτημα επιδεχόμενο διάφορες και συχνά αποκλείουσες προσεγγίσεις. Όπως είναι αναμενόμενο, στην πνευματική δραστηριότητα της Ελλάδας εμφανίζονται αντιθετικά σχήματα που αφορώντας το «παλαιό» και το «νέο», το «εθνικό» και το «ξένο» ή την «ελληνικότητα» (με τη διευρυμένη μορφή της, εκτός του αρχαίου κόσμου) και τον «μοντερνισμό», όλα περιέγραφαν αυτή την αντιπαράθεση. Ο παραπάνω φαινομενικός дуϊσμός χαρακτηρίζει και την στάση της ιδεολογίας της εποχής: από τη μια ο κοσμοπολίτικος, εξωστρεφής και εκσυγχρονιστικός χαρακτήρας των προτιμήσεών της, αλλά από την άλλη η λαϊκίστικη προσέγγιση που χαρακτηρίζεται από την «ανακάλυψη» εκ μέρους της του λαϊκού πολιτισμού, του Μακρυγιάννη ή του Θεόφιλου²³.

Ωστόσο, κοινό στοιχείο και των δύο τάσεων είναι η αναζήτηση της αμεσότητας και της εκφραστικής γνησιότητας εκτός των συμβατικών πλαισίων. Είναι η ίδια η «γενιά του '30», που θα επιχειρήσει τον συγκερασμό των δύο αυτών δρόμων της «ελληνικότητας» οδηγώντας σε συχνά αλληλοαναιρούμενες λύσεις, οι οποίες στη

²¹ Όπως παραπάνω.

²² Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα : 2008) Συναδινός Θεόδωρος Δ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919*, (Αθήνα : Τύποις «Τύπου», 1919)

²³ Όπως παραπάνω.

μουσική θα γίνουν μαζικά αντιληπτές κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Ωστόσο, η αναζήτηση της μεσοπολεμικής Ελλάδας για σταθερότητα και ασφάλεια μέσα σε ένα μάλλον αρνητικό γεωπολιτικό περιβάλλον, η απογοήτευση από τη στάση της Ευρώπης στα «εθνικά ζητήματά» της, η εδραίωση της σοβιετικής (και πάλαι ποτέ ομοδόξου) Ρωσίας και οι πολιτικοκοινωνικές συγκρούσεις εντός του ελλαδικού χώρου τελικά διαμόρφωσαν ένα συχνά φοβικό τοπίο, στο οποίο οι τέχνες κλήθηκαν να αναπτυχθούν. Όμως, η πρώτη ρήξη των Ελλήνων δημιουργών και του κοινού με το ξεπερασμένο πνεύμα του ρομαντισμού και τον περιοριστικό ακαδημαϊσμό συντελέστηκε κατά τον ελληνικό Μεσοπόλεμο και στη μουσική, όπως άλλωστε (καίτοι σε πολλαπλάσιο βαθμό και με μεγαλύτερη διάρκεια και συνέχεια) συνέβη στη λογοτεχνία και στις εικαστικές τέχνες. Στις τελευταίες οι μοντερνιστικές προτάσεις συχνά συνδυάζονταν με τις «εθνικές» (αυτό)επισκοπήσεις (όπως συμβαίνει με το έργο του Κωνσταντίνου Παρθένη [1878-1967]) ή παρουσιάζονταν ως αισθητικό υπόβαθρο του εσωστρεφούς αιτήματος για ριζοσπαστικοποίηση της ελληνικής παράδοσης στο πλαίσιο του ναΐφ (βλ. έργα του Φώτη Κόντογλου [1897-1965] και του Σπύρου Βασιλείου [1902-1985]). Η λογοτεχνία, από την πλευρά της, απενοχοποίησε τη σχέση με την πρωτοπορία, ευνόησε την εξερεύνηση ακραίων εκφραστικών δυνατοτήτων, έκανε ανοικτά λόγο για στροφή προς το παρόν και παράλληλα στη νέα προσέγγιση της «ελληνικότητας», με σκοπό τον εντοπισμό των οικουμενικών αληθειών με σεβασμό στα «εθνικά χαρακτηριστικά» ως εναλλακτική πρόταση στον διεθνισμό της εποχής²⁴.

Από την άποψη αυτή, η μουσική παραγωγή της περιόδου όντως αντανάκλασε και βρισκόταν σε αρμονία με τις ανάγκες της κοινωνίας που εξέφραζε, και κυρίως εκείνης της κυρίαρχης, αστικής εν πολλοίς, ιδεολογίας.

➤ Οι πρόδρομοι της Εθνικής Μουσικής Σχολής

Μέσα σε αυτό το κλίμα με τις δυσκολίες και τις συνεχές ανατροπές ένας αρκετά μεγάλος αριθμός μουσουργών κατάφερε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του κοινού της εποχής. Η «Μεγάλη Ιδέα»²⁵ και άλλες πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις δεν άφησαν ανεπηρέαστους του συνθέτες της, που ένιωσαν την ανάγκη να εκφράσουν τις εξελίξεις αυτές. Το γενικότερο κλίμα της εποχής ευνοούσε σαφώς κάτι τέτοιο καθώς υπήρχε περισσότερο από ποτέ η ανάγκη για εθνική συσπείρωση και για δημιουργία ξεκάθਾਰου και ενιαίου εθνικού πνεύματος. Τα κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε το νεαρό ελληνικό κράτος, η ανάγκη για απελευθέρωση κάποιων

²⁴ Όπως παραπάνω.

²⁵ Η Μεγάλη Ιδέα για μια Ελλάδα «των δύο ηπείρων και των πέντε θαλασσών» προέβλεπε την απελευθέρωση και την ενσωμάτωση όλων των ιστορικών ελληνικών χώρων, δηλαδή της Θεσσαλίας, της Μακεδονίας, της Θράκης, των Επτανήσων, των Δωδεκανήσων, της Κρήτης, της Κύπρου της Μικράς Ασίας και του Πόντου σε μια «Ελληνική Αυτοκρατορία». ⁴³ Η τάση αυτή ενισχύθηκε καθοριστικά από τα νικηφόρα αποτελέσματα των Βαλκανικών Πολέμων (1912-1913). Ο μεγαλοϊδεατισμός δεν άργησε να περάσει και στις τέχνες, σε μια προσπάθεια προβολής της ελληνικής ψυχής και συσπείρωσης του λαού μπροστά σε αυτόν τον «ιερό» σκοπό. Η προσπάθεια αυτή προσαρμόστηκε, χωρίς όμως να χάσει την δυναμική της, στα νέα δεδομένα που προκλήθηκαν λίγο αργότερα από την εμπλοκή της Ελλάδας στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο (1915-1919) και την εσωτερική διχόνοια (Εθνικός Διχασμός) που αυτή επέφερε. Ακολούθησε η Μικρασιατική εκστρατεία (1919-1922), η ολέθρια κατάληξη της οποίας έφερε την διάψευση και την εγκατάλειψη της Μεγάλης Ιδέας, με συνέπεια την εσωστρέφεια αλλά και μια σειρά κοινωνικών και πολιτικών ταλαντεύσεων που απετέλεσαν τον λεγόμενο «ελληνικό Μεσοπόλεμο».

περιοχών που παρέμεναν υπό κατοχή και κάποιες, αρχικά δειλές, επεκτατικές ιδέες (που αργότερα έσυραν τη χώρα στον ατυχή πόλεμο του 1897). Ήθελαν με τα έργα τους να ενισχύσουν την Ελλάδα και να εντείνουν τον «ελληνικό» χαρακτήρα της μουσικής. Την περίοδο που στην Ευρώπη γεννιόταν οι πρώτες εθνικές μουσικές σχολές, η Ελλάδα προσπαθούσε να σταθεί στα πόδια της μετά από τέσσερις περίπου αιώνες υπό τον Οθωμανικό ζυγό που είχε την κρατήσει μακριά από τις εξελίξεις σε όλα τα επίπεδα, και φυσικά στη μουσική. Το ενδιαφέρον για την δυτική έντεχνη μουσική αναπτύχθηκε, αμέσως μετά την απελευθέρωση, σε περιοχές όπου υπήρχε η μεγαλοαστική τάξη και κυρίως στα αστικά κέντρα όπως η Αθήνα, η Πάτρα και η Ερμούπολη (Σύρος). Ακόμη θα πρέπει να έχουμε υπόψην μας ότι τότε εμφανίστηκαν τα πρώτα δείγματα νεοκλασικισμού²⁶.

Οι πολυποίκιλες επιρροές που δέχτηκαν ανά τους αιώνες τα Επτάνησα στον καλλιτεχνικό (όπως και σε κάθε άλλον) τομέα από τους εκάστοτε διοικούντες/κατακτητές τους, είχαν ριζωθεί βαθιά στους κατοίκους τους, δίνοντας τους ένα κατά πολύ διαφορετικό πνευματικό υπόβαθρο σε σχέση με τους κατοίκους της ηπειρωτικής Ελλάδας την εποχή εκείνη. Στο μουσικό επίπεδο αυτό ήταν εμφανές²⁷. Η συνεχής ροή ιταλικών μελοδραματικών θιάσων στην Κέρκυρα (κυρίως) δημιούργησε το υπόβαθρο ώστε να στηθεί ένα αξιολογότερο σύστημα μουσικής παιδείας στο νησί, το οποίο παρήγαγε πλήθος συνθετών [οι περισσότεροι ήταν μαθητές του Νικόλαου Χ. Μάντζαρου (1795-1872)] οι οποίοι αργότερα τελειοποίησαν τις σπουδές τους στην Ιταλία. Έτσι, ουσιαστικά ταυτίστηκαν με το στυλ και την τεχνοτροπία της ιταλικής σχολής. Για το λόγο αυτό, το έργο σπουδαίων παλαιότερων από αυτόν μουσουργών όπως ο Ξύνδας (1812-1896), ο Παδοβάνης (1817-1892) και ο Ι. Λιβεράλης (1820-1899), τέθηκε στο στόχαστρο του Καλομοίρη(τους λόγους θα εξηγήσουμε παρακάτω).

Τα πρώτα τέτοια δείγματα(εθνικών στοιχείωνστη μουσική) οφείλονται στους στρατιωτικούς αρχιμουσικούς Ιωσήφ και Σπυρίδων Καίσαρη και στον Ελληνογερμανό Ανδρέα Ζάιλερ. Οι συνθέτες αυτοί πρωτοστάτησαν στην δημιουργία πατριωτικών θουρίων και εμβατηρίων²⁸, καθώς και συνθέσεων και μουσικοθεατρικών έργων με εθνικό περιεχόμενο. Ακόμη ο Σπυρίδων Ξύνδας συνέθεσε ένα πατριωτικό θούριο για του επαναστατημένου Κρήτες²⁹.

Πέρα από την στρατιωτική μουσική βλέπουμε μια σταδιακή στροφή σε «εθνικά στοιχεία» και στην μουσική δημιουργία που προορίζονταν για καθημερινή χρήση. Η αποκλειστική εξάρτηση της ψυχαγωγίας, ως της αρχές του 20^{ου} αιώνα, από την ζωντανή απόδοση μουσικής, αποτελεί μόνο μέρος των ενδείξεων εκείνων που αποκαλύπτουν τις συνθήκες εκείνες που ευνόησαν τη δημιουργία εκ μέρους των Ελλήνων συνθετών ενός δημοφιλούς και με μεγάλες τεχνικές και μορφολογικές αποκλίσεις ρεπερτορίου για να καλύψουν τις μουσικές ανάγκες της καθημερινότητας. Η δυνατότητα εκτύπωσης στην Ελλάδα μουσικών έργων και η δημιουργία εκδοτικών μουσικών οίκων, όπως εκείνων του Γεωργίου Φέξη και του Σ. Γαϊτάνου δείχνουν τόσο το μέγεθος της ανάγκης όσο και το επικερδές μιας τέτοιας επένδυσης στην

²⁶ Βερέμης Θάναος, *Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στη νεότερη Ελλάδα* (Αθήνα : Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης , 1997)

Σιώφη Αναστασία Α., *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα* , (Αθήνα : Τυπωθήτω-ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ, 2005)

²⁷ Λαμπελέτ Γεωργίος, *Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημόσια μουσική*(Αθήνα: Το Ρόδο, 1986)

²⁸ Επαναστατικούς/ελληνικούς Ύμνους είχαν γράψει και μουσουργοί όπως ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, Ιωσήφ Λιμπεράλης, ο Παύλος Καρρέρ, Δομένικος Δομενεγίνης κλπ).

²⁹ Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περίληψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα : 2008), σελ. 14

Ελλάδα του 19ου αιώνα. Τη διάδοση και την ανάγκη για έργα «δημοφιλούς μουσικής» πιστοποιούν και οι αντίστοιχες συνθέσεις Ελλήνων μουσουργών που έκαναν την εμφάνισή τους στις σελίδες περιοδικών ποικίλης ύλης. Η δυνατότητα εκτύπωσης στην Ελλάδα μουσικών έργων και η δημιουργία εκδοτικών μουσικών οίκων, όπως εκείνων του Γεωργίου Φέξη και του Σ. Γαϊτάνου δείχνουν τόσο το μέγεθος της ανάγκης όσο και το επικερδές μιας τέτοιας επένδυσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Τη διάδοση και την ανάγκη για έργα «δημοφιλούς μουσικής» πιστοποιούν και οι αντίστοιχες συνθέσεις Ελλήνων μουσουργών που έκαναν την εμφάνισή τους στις σελίδες περιοδικών ποικίλης ύλης³⁰.

Έτσι μουσουργοί όπως ο Ιωσήφ Καίσαρης (που πήρε τον χαρακτηρισμό «ο Έλληνας Γιόχαν Στράους») και οι προ αναφερθέντες Σπυρίδων Καίσαρης και Ανδρέας Ζάιλερ είχαν σημαντικότατη συμμετοχή και στον χώρο του ελαφρού μουσικού θεάτρου της εποχής. Ακόμη ο Ιωσήφ Καίσαρης ασχολήθηκε και με τη σύνθεση μουσικής για παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Οι παραπάνω περιπτώσεις προσφέρουν έναυσμα για να υπογραμμιστεί ότι η μουσική ήταν κάτι παραπάνω από μέσο κινητοποίησης των αλτρωτικών αισθημάτων των υπηκόων ή τρόπος διασκέδασης και πλήρωσης των απογευματινών ή νυχτερινών κοινωνικών συγκεντρώσεων³¹.

Ο σπουδασμένος στην Κέρκυρα, στη Νάπολη και στο Μιλάνο και με επαφές με τα μουσικά αιτήματα της Κεντρικής Ευρώπης Διονύσιος Ροδοθεάτος (1849-1892) αποτελεί μια εξαιρετική περίπτωση. Στην Ελλάδα θεωρείται σχεδόν εξ αρχής ως ο πλέον ειδικός για τις βαγκνερικές θεωρίες. Τα ορχηστρικά και μελοδραματικά έργα του ανέδυναν τις μουσικές κεντροευρωπαϊκές κατευθύνσεις της εποχής. Από την άλλη, η επιτυχία του στον διαγωνισμό σύνθεσης της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας του 1885 απλώς επιβεβαίωσε την ανταπόκρισή του στα αιτήματα της αλτρωτικής αφύπνισης της περιόδου³².

Ακόμη ο Μακεδόνας Δημήτριος Λάλας (1844-1911) όχι απλώς υπήρξε οπαδός των βαγκνερικών θεωριών, αλλά και κοντινός συνεργάτης του ίδιου του Βάγκνερ. Η γνωριμία τους στο Μόναχο σύντομα οδήγησε τον Λάλα στο να παίζει κεντρικό ρόλο στην πρώτη ολοκληρωμένη παρουσίαση του Δακτυλιδιού των Νιμπελούγκεν το 1876. Από το 1881 έγινε ο σημαντικότερος μουσικοδιδάσκαλος της Θεσσαλονίκης (ο πλέον προβεβλημένος μαθητής του ήταν ο Αιμίλιος Ριάδης), προώθησε εκεί τη γερμανική μουσική και διεύθυνε τη μπάντα της Φιλαρμονικής Εταιρείας της πόλης. Το έργο του δυστυχώς χάθηκε με τον πλέον δραματικό τρόπο κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Λίγα έργα του σώζονται, κυρίως εξαιτίας της δημοσίευσής τους στο εξωτερικό, αλλά και σε μουσικές συλλογές προς χρήση των σχολείων. Οι όποιες φιλολογικές αναφορές στο χαμένο μέρος του έργου του μας επιτρέπουν να δούμε παραλληλίες με εκείνο του Ροδοθεάτου ως προς την επιλογή των ειδών, αφού και αυτό κινείται ανάμεσα σε γεμάτες εσωτερικότητα συνθέσεις κατά τα πρότυπα της γερμανικής μουσικής μέχρι τη σύνθεση φωνητικών έργων και έργων, όπως ο Μακεδονικός Παιάνας, που σχετίζονται με τα εθνικά αιτήματα της εποχής³³.

Στο Μόναχο έλαβε τη συστηματική εκπαίδευσή του στη μουσική σύνθεση και ο Πατρινός συνθέτης Δημήτριος Λιάλιος (1869-1940). Μετά από τις πρώτες μουσικές

³⁰ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσαογειακών Μελετών, 1990)

³¹ Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής: Περίληψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα: 2008) Συναδινός Θεόδωρος Δ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, 1824-1919, (Αθήνα: Τύποις «Τύπου», 1919)

Μοτσενίγου Σπύρου Γ., *Νεοελληνική μουσική: συμβολή εις την ιστορίαν της* (Αθήναι, 1958)

³² Όπως παραπάνω.

³³ Όπως παραπάνω.

σπουδές του με Ιταλούς δασκάλους στη γενέτειρά του, ο Λιάλιος βρέθηκε στη Γερμανία, όπου σε πείσμα των πατρικών σχεδίων πήρε το δρόμο της μουσικής. Με την επιστροφή του στην Πάτρα πρωτοστάτησε στην ίδρυση ερασιτεχνικής ορχήστρας, ενώ δημιουργίες του παρουσιάστηκαν και στις συναυλίες του Ωδείου Αθηνών. Τα συντεθειμένα στο Μόναχο έργα του φέρουν έντονη τη σφραγίδα της μεταβαγκνερικής περιόδου, όπως αυτή εξελίχθηκε στην πρωτεύουσα της Βαυαρίας. Τα υπόλοιπα έργα του, όμως, παρότι συνεχίζουν το γερμανικό προσανατολισμό τους έχουν σημείο αναφοράς τον Λιστ και τον Μπράμς³⁴.

Και οι τρεις παραπάνω συνθέτες, παρά τις όποιες διαφορές τους, είχαν ως κοινό σημείο την καταγωγή τους από εύπορες αστικές οικογένειες, οι οποίες, όχι πάντοτε αγόγγυστα, μπόρεσαν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό να υποστηρίξουν τις μουσικές επιδιώξεις των γόνων τους. Η περίπτωση των αδελφών Ναπολέοντος (1864-1932) και Γεωργίου (1875-1945) Λαμπελέτ, ωστόσο, συνδέεται με τις δραστηριότητες μιας μεσοαστικής οικογένειας. Μετά τις σπουδές του στη Νάπολη ο Ναπολέων Λαμπελέτ βρέθηκε τελικά στην Αθήνα, όπου δραστηριοποιήθηκε ως μουσικοδιδάσκαλος σε σχολεία και στο Ωδείο Αθηνών. Ο Ναπολέων, όμως, είχε και άλλες δραστηριότητες: βρισκόταν πίσω από την πρώτη περίοδο της Μουσικής Εφημερίδος, ενώ όρισε σε μεγάλο βαθμό το ελληνικό έντεχνο τραγούδι. Επίσης, πρωτοστάτησε στη δημιουργία της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών και του Ομίλου Φιλομούσων. Ωστόσο, η καριέρα του συνεχίστηκε στο Λονδίνο μετά από ένα κατά τεκμήριο πετυχημένο τετραετές πέρασμα από τη μουσική ζωή της ελληνικής παροικίας της αιγυπτιακής Αλεξάνδρειας. Στην πρωτεύουσα της Βρετανίας ο Ναπολέων είχε αξιοσημείωτη πορεία στο μουσικό θέατρο, άφησε έναν καθόλου ευκαταφρόνητο αριθμό αγγλόγλωσσων φωνητικών έργων και συνέθεσε για λογαριασμό της εκεί ελληνικής κοινότητας τους περίφημους Ύμνους για την ορθόδοξη λειτουργία του Αγίου Ιωάννη³⁵.

Ο Γεώργιος Λαμπελέτ, με την εξαίρεση των σπουδών του στη Νάπολη, παρέμεινε συνεχώς στην Ελλάδα δίνοντας καθημερινό αγώνα για την ανάδειξη της έντεχνης μουσικής μέσα από τις πράξεις του, τα έργα του και την αρθρογραφία του στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, καθώς και ως εκδότης μουσικών περιοδικών και συγγραφέας εγκυκλοπαιδικών λημμάτων. Πρώτος αυτός διατύπωσε το 1901 ένα συγκροτημένο «μανιφέστο» για το ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα έντονο ζήτημα περί «εθνικής μουσικής». Ενδιαφέρθηκε για τη λαογραφία, αλλά και για την παιδαγωγική χρήση της μουσικής στη δημόσια εκπαίδευση, όπως φαίνεται από την τόσο δημοφιλή στην εποχή της συλλογή τραγουδιών Τα χελιδόνια σε στίχους του Ζαχαρία Παπαντωνίου³⁶.

Ο ίδιος γράφει στα 1896 ότι η Ελλάδα από την απελευθέρωση της από τον τουρκικό ζυγό δεν έχει να επιδείξει εθνικούς καλλιτέχνες εκτός ίσως από αυτούς της ποίησης και της λογοτεχνίας. Θεωρεί τον Σολωμό το καλύτερο παράδειγμα. Παρακινεί του συνθέτες να μάθουν όλες τις σχολές και ότι έχει να προσφέρει η διεθνής μουσική παιδεία, ακόμη και τα τολμηρότερα σύγχρονα(της εποχής) μέσα. Οι επιδράσεις που θα δεχθούν θα πρέπει να περιοριστούν και να χρησιμοποιηθούν για να δημιουργήσουν την δική τους τέχνη που θα βασίζεται στις ελληνικές τους ρίζες³⁷.

³⁴ Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα : 2008) Μοτσενίγου Σπύρου Γ., *Νεοελληνική μουσική : συμβολή εις την ιστορίαν της*(Αθήναι, 1958)

³⁵ Όπως παραπάνω.

Λαμπελέτ Γεωργίος, *Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημόδης μουσική*(Αθήνα: Το Ρόδον, 1986)

³⁶ Όπως παραπάνω.

³⁷ Όπως παραπάνω.

Το 1901 ο Γεώργιος Λαμπελέτ δημοσίευσε στο περιοδικό Παναθήναια ένα εκτενές άρθρο-μελέτη υπό τον τίτλο «Εθνική Μουσική». Στο άρθρο αυτό, καθώς και σε άλλα κείμενα που ακολούθησαν, ο Λαμπελέτ πρότεινε μια λειτουργική δημιουργική βάση για σύνθεση «ελληνικής μουσικής». Με τον τρόπο αυτό έγινε ο σημαντικότερος θεωρητικός σχετικά με την «εθνική μουσική» του πρώιμου 20ου αιώνα³⁸.

Ο Λαμπελέτ ξεκινά το κείμενό του με τρεις αρνήσεις: η δημιουργία «εθνικής μουσικής» στην Ελλάδα δεν πρέπει να ακολουθήσει ούτε την τάση της «τέχνης για την τέχνη», ούτε την άσκοπη και μάταιη αναζήτηση της αποκατάστασης της αρχαιοελληνικής μουσικής, ούτε και τις πρακτικές των παλιότερων συνθετών του 19ου αιώνα. Οι τελευταίοι ήταν, βέβαια, εν πολλοίς Επτανήσιοι, και όντως ο Λαμπελέτ δεν φαίνεται να έχει ιδιαίτερους ενδοιασμούς στο να απαρνηθεί τις επτανησιακές ρίζες του ώστε να προσφέρει τη βάση δημιουργίας μιας «ελληνικής εθνικής μουσικής». Στη συνέχεια προχωρά στην παρουσίαση των θέσεών του, οι οποίες επαναλήφθηκαν δια στόματος Καλομοίρη επτά χρόνια αργότερα, ενώ απηχούν σε κάποιο βαθμό τις ιδέες που πρόβαλε ο Ιωσήφ Λιμπεράλης κάτι παραπάνω από μισό αιώνα νωρίτερα: η δημιουργία «εθνικής μουσικής» στην Ελλάδα θα γινόταν πραγματικότητα όταν το φολκλορικό στοιχείο θα συνδυαζόταν με τα επιτεύγματα της μουσικής τέχνης, όπως αυτά αποκαλύπτονταν μέσω της εξέλιξής της από τις αρχές της μέχρι την εποχή του Λαμπελέτ. Επίσης, καθιστούσε σαφές, απηχώντας και τον σωβινισμό της περιόδου, ότι «ο μελωδικός και ρυθμικός πλούτος των ελληνικών δημοτικών μελωδιών είναι τοιούτος, ώστε να ωχριάσει προ αυτού η δημοτική μούσα των άλλων εθνών» και ότι η Ελλάδα τη στιγμή εκείνη αναζητούσε έναν Grieg ή μια άλλη συνθετική ιδιοφυΐα για να εκμεταλλευτεί τον μουσικό πλούτο της³⁹. Στο τέλος συμπέρανε ότι: «Το εθνικότερον, δημιουργικότερον, αληθινότερον έργον το οποίον θα κάμουν οι Έλληνες μουσουργοί είναι: Η καλλιέργεια της ελληνικής μελωδίας με την εφαρμογήν της πολυφωνίας, και η τεχνική ανάπτυξις της επί τη βάσει της αντιστίξεως και της fuga. Και αυτή θα είναι η αληθινή εθνική μουσική του μελλόντος.»⁴⁰

Η πλέον γνωστή σύνθεση του Λαμπελέτ είναι Η γιορτή (1901 ή 1907), η οποία παρουσιάζει, ιδιαίτερα στο μεσαίο μέρος της, τη δυναμική συναίρεση των «ελληνικών» (και ιδιαίτερα «ανατολιζουσών») κλιμάκων με τις αντιστικτικές πρακτικές.

Ο Λαμπελέτ στον «αγώνα» του συνάντησε πολλά εμπόδια. Όπως τους τον φθόνο και την παγερή αδιαφορία του κράτους και των παραγόντων. Ένα παράδειγμα αποτελεί η σύγκρουση του με τους υπεύθυνους για την πολιτιστική πολιτική του τόπου, οι οποίοι αρνήθηκαν στην μοναδική ορχήστρα που υπήρχε να παίζει έργα του και απαγόρευσαν στους μουσικούς του Ωδείου να συμμετάσχουν στην συναυλία. Ο Λαμπελέτ σε απάντηση εξέδωσε περιοδικό, την «Κριτική» για να πείσει την κοινή γνώμη για την αδικία που υπέστη. Ωστόσο, το περιοδικό δεν είχε επιτυχία και σταμάτησε η κυκλοφορία του⁴¹.

Καθημερινό αγώνα για την συστηματοποίηση της έντεχνης μουσικής δημιουργίας και της διαμόρφωσης συνειδητών ακροατών έδινε και ο Κεφαλονίτης Διονύσιος

³⁸ Όπως παραπάνω.

³⁹ Όπως παραπάνω.

⁴⁰ Λαμπελέτ Γεωργίος, Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημόδης μουσική(Αθήνα: Το Ρόδο, 1986)

⁴¹ Καρδάμης Κώστας, Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων , (Κέρκυρα : 2008) Μοτσενίγου Σπύρου Γ., *Νεοελληνική μουσική : συμβολή εις την ιστορίαν της*(Αθήναι, 1958) Λαμπελέτ Γεωργίος, Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημόδης μουσική(Αθήνα: Το Ρόδο, 1986)

Λαυράγκας (1860-1941). Ο αγώνας του ήταν διμέτωπος: ως κινησιουργός δύναμη του Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου προσέφερε, παρά τις κατά καιρούς αντιξοότητες, τον πρώτο συγκροτημένο και με αξιοζήλευτη δραστηριότητα φορέα ελληνικής μελοδραματικής, ο οποίος ήρθε να αναπληρώσει για ακόμη μια φορά την κρατική ακηδεΐα. Το δεύτερο μέτωπο του Λαυράγκα ήταν το καθαρά δημιουργικό: ορχηστρική μουσική και κυρίως όπερες που ανταποκρίνονταν στο αίτημα για «ελληνικότητα» στη μουσική μέσω της πλοκής, της γλώσσας και της χρήσης φολκλορικού υλικού⁴².

Σχετικά με το μελόδραμά του *Τα δύο αδέρφια* γράφει στα 1900 «Μουσικώς, φρόντισα να δώσω κάποιο φοκλόρ στη σύνθεσή μου. Δεν χρησιμοποίησα αυτοτελώς δημώδη άσματα, λιγότερο ή περισσότερο καλά εναρμονισμένα, η χορευτικούς ρυθμούς 7 8 και 5 8 στην πρωτόγονη κατάστασή τους. Προσπάθησα, όμως, από τμήματα μοτίβων και ρυθμών, κατάλληλα επεξεργασμένων και τεχνικώς ανεπτυγμένων, να δημιουργήσω, κατά τη γενική κατάσταση, μια ατμόσφαιρα ελληνική, μέσα στην οποία να κινούνται και να δρουν τα πρόσωπα του δράματος στις δύο πράξεις του.» Την επομένη της πρεμιέρας των Δύο αδελφιών γράφει η εφημερίδα *Εμπρός*: Δι' αυτού [του έργου] απεδείχθη ότι το περίφημον ζήτημα της τοπικής μουσικής δεν είναι και τόσον άλυτον όσον φαίνεται. Εις όλα τα μέρη του κόσμου η μουσική τώρα τείνει ν' αποβάλει τα δεσμά, τα όμοια και στερότυπα, τα οποία την έδεναν ως κλοιοί, τα δεσμά του ψευδούς ιταλικού κλασικισμού, και φιλοδοξεί να υψωθεί προς την σφαίραν της αληθείας. Δια την αλήθειαν αυτήν τα στοιχεία υπήρχον και εδώ όπως και παντού και τα στοιχεία αυτά ημπορεί να τα μεταχειρισθί κάθε αληθινής εμπνεύσεως τεχνίτης, ο οποίος κατέχει καλά το μυστήριον του που ημπορεί να σταματήσει η χρήσις του φυσικού πλούτου. Είναι ταύτα αι λαϊκά μελωδία αφ' ενός και αφ' ετέρου οι μαθηματικοί και πρακτικοί συνδυασμοί της ορχήστρας, οι υπαγόμενοι εις την πειθαρχίαν της εμπνεύσεως και οι περιβάλλοντες ως θαυμάσιον τεχνικόν πλαίσιον την αρχικήν εικόνα. Τας μελωδίας αυτάς όχι τυχαίως και ως από σωρόν, αλλά με καλαισθησίαν και με εκλεκτικότητα τας μεταχειρίσθη ο κ. Λαυράγκας. [...] Το έργον του κ. Λαυράγκα επέτυχε και επέτυχεν εν γιγαντιαίον βήμα προς τα εμπρός⁴³.

Ένας ακόμη Επτανήσιος, ο Αλέξανδρος Γκρεκ (1876-1959) έδωσε επίσης απτά δείγματα χρήσης του φολκλορικού υλικού στο πλαίσιο μιας έντεχνης σύνθεσης δίνοντας και αυτός μέσω των οπερών του λύση στο ζήτημα της «ελληνικής μουσικής» από τις αρχές του 20ού αιώνα. Ωστόσο, συνέδεσε το μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του με την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου και την εκεί ακμάζουσα τότε ελληνική κοινότητα. Ο Γκρέκ γράφει για την όπερα του Ανδρονίκη: «[...] Δεν θεωρώ διόλου δύσκολον να εμπνευσθή κανείς από την ελληνικήν φύσιν. Το δύσκολον μόνον είναι να μοντουλάρη κανείς την ελληνικήν έμπνευσιν εις την νέαν μουσικήν τέχνην. Είναι μεγάλη δυσκολία αυτή. Διότι πρόκειται περί μορφώσεως νέου εντελώς μουσικού ιδιώματος, το οποίον να είναι όσον το δυνατόν ελληνοπρεπές, χωρίς όμως να του λείπη η νέα αρμονία και ο πλούτος της ορχεστρασιόν. [...] Σήμερον ένας μουσουργός θα εμπνευσθή και θα γράψη κατά το πνεύμα της εποχής. Η μελωδία η ελληνική είναι αθάνατος, διακεχυμένη παντού εις την προνομιούχον αυτήν φύσιν και ένας μουσουργός, έχων ολίγον αίσθημα και γνωρίζων και την τέχνην του γράφειν, δεν δυσκολεύεται διόλου να εργασθί, μολονότι έχει ενώπιόν του άμορφον υλικόν κατά το φαινόμενον, τα δημοτικά μας άσματα και την πτωχήν οπωσδήποτε λαϊκήν Μούσαν. [...] Από την απλήν και απέριτον Δημοτικήν Μούσαν σιγά-σιγά θα

⁴² Ραντόπουλος Γιώργος Ε., *Διονύσης Λαυράγκας 1860-1941 : ένας ιδεολόγος της μουσικής μας ζωής : από τη ζωή και το έργο του* (Αθήνα: Κώδικας: Μουσική Εταιρεία "Λαυράγκας", [1993])

⁴³ Εφημερίδα *Εμπρός* Δ'-1250 στις 25/4/1900

παραχθή η υψηλότερα ελληνική μουσική και το ελληνικόν μελόδραμα, υπό νέον ένδυμα, νέαν περιβολήν, απαύγασμα όμως πάντοτε της ελληνικής φύσεως.»⁴⁴

Ο γεννημένος στη Μαριούπολη της Ρωσίας Γεώργιος Αξιώτης (1876-1924) εκτός από το συνθετικό του έργο, το οποίο μόλις αρχίζει να επανακαλύπτεται, συνεργάστηκε με τον Γεώργιο Λαμπελέτ και με κείμενά του έθιξε το ωδειακό κατεστημένο της εποχής του προχωρόντας παράλληλα σε προτάσεις για την αναμόρφωση του μουσικού εκπαιδευτικού συστήματος, οι οποίες βεβαίως δεν βρήκαν ανταπόκριση⁴⁵.

Ο Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας (1861-1917)⁴⁶ αποτέλεσε τον πρώτο Έλληνα συνθέτη, ο οποίος απέκτησε πραγματικά διεθνή αναγνώριση. Η εξαιρετική πορεία του Σαμάρα, ωστόσο, δεν σήμανε και την αποστασιοποίησή του από τα μουσικά τεκταινόμενα στο ελλαδικό βασίλειο. Και αυτός είχε εντοπίσει το έλλειμμα στη μουσική παιδεία, είχε προσπαθήσει να δώσει λύσεις και να κινητοποιήσει το κρατικό ενδιαφέρον, αλλά και να κινηθεί με βάση τις υπάρχουσες δυνάμεις. Ωστόσο, η μη συνεχής παρουσία του στην Ελλάδα και οι πιεστικές υποχρεώσεις του στάθηκαν εμπόδιο στην εδραίωση των προσπαθειών του. Δημιουργικά, όμως, ο Σαμάρας ανταποκρίθηκε και στο αίτημα της εποχής του για «ελληνική μουσική», ιδιαίτερα όπως αυτό διαμορφώθηκε μετά τον πόλεμο του 1897. Αυτό φαίνεται από έργα του όπως Ανατολικές Σκηνές, (1882), την Flora Mirabilis (έλληνική πρεμιέρα στην Κέρκυρα το 1889), La martire (1894), Rhea (1908, ελληνισμός και ολυμπιακή ιδέα ως διεθνή σύμβολα), Της κοπέλλας το νερό (σε ποίηση του Γεώργιος Δροσίνης). Ενώ, στα 1916 γίνεται πρόεδρος της «πρώτης» Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών⁴⁷.

⁴⁴ Καρδάμης Κώστας, Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων, (Κέρκυρα : 2008) Μοτσενίγου Σπύρου Γ., *Νεοελληνική μουσική : συμβολή εις την ιστορίαν της* (Αθήναι, 1958)

⁴⁵ Όπως παραπάνω.

⁴⁶ Γεννημένος στην Κέρκυρα, γιος διπλωμάτη με απώτερη καταγωγή από τη Σιάτιστα, ο Σαμάρας αποτέλεσε τον πρώτο Έλληνα συνθέτη, ο οποίος απέκτησε πραγματικά διεθνή αναγνώριση. Αρχισε τις σπουδές του στην Κέρκυρα, τις ολοκλήρωσε το 1881 στο Ωδείο Αθηνών και τις διεύρυνε στο Παρίσι μέχρι το 1886, οπότε και μετέφερε την καριέρα του στην Ιταλία. Εκεί συμπεριελήφθηκε στους πρωτοπόρους της νεώτερης ιταλικής μελοδραματικής τεχνολογίας και απέκτησε διεθνή φήμη.

⁴⁷ Καρδάμης Κώστας, Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας : επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια από την γέννησή του (Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, 2011)

Μοτσενίγου Σπύρου Γ., *Νεοελληνική μουσική : συμβολή εις την ιστορίαν της* (Αθήναι, 1958)

Εθνική Μουσική Σχολή

Μπορεί ο Καλομοίρης να ταύτιζε τον εαυτό του με την Εθνική Σχολή και μαζί με τον Γεώργιο Λαμπελέτ να αποτελούσαν τους κύριους θεμελιωτές της (όπως θα δούμε παρακάτω), ωστόσο το κείμενο αυτό ήταν ελλιπές αν δεν γινόταν λόγος και για τις άλλες προσωπικότητες που συντάχθηκαν μαζί τους σε αυτή την ιδέα. Παρά τις διαφορετικές πολιτικές, κοινωνικές ή μουσικές καταβολές τους, κοινό χαρακτηριστικό όλων τους ήταν ο αυθόρμητος πατριωτισμός που τους διέκρινε. Οι συνοδοιπόροι του Καλομοίρη ήταν οι Αιμίλιος Ριάδης, Μάριος Βάρβογλης, Δημήτριος Λεβίδης, Γεώργιος Πονηρίδης, Πέτρος Πετρίδης, Φιλοκτήτης Οικονομίδης, Αντίοχος Ευαγγελάτος, Γιάννης Κωνσταντινίδης, Θεόδωρος Καρυωτάκης, Γεώργιος Καζάσογλου, Αλέκος Ξένος, Μενέλαος Παλλάντιος, Γεώργιος Σκλάβος, Θεόδωρος Σπάθης, Σόλων Μιχαηλίδης, Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης και Ανδρέας Νεζερίτης.

➤ ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

Η ελληνική εθνική μουσική σχολή ξεκινάει καθυστερημένα σε σχέση με τις υπόλοιπες εθνικές σχολές της Ευρώπης για ιστορικούς λόγους και εντοπίζεται κύρια κατά την περίοδο 1908 - 1932⁴⁸. Εγκαινιάζεται από το Μανώλη Καλομοίρη⁴⁹ – ο κύριος εκπρόσωπος της, ο ‘πατριάρχης’ - με το Μανιφέστο του 1908 και έργο-ναυαρχίδα τον «Πρωτομάστορα» του 1918⁵⁰. Ο Πρωτομάστορας βασίζεται στο γνωστό θρύλο του Γιοφυριού της Άρτας.

Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, και παρά τις επίπονες και πολυποίικιλες ζυμώσεις στη μουσική σκηνή της Ευρώπης, η συντριπτική πλειοψηφία του ελλαδικού κοινού (σε αντιστοιχία με το ευρωπαϊκό) συνέχιζε μαζικά να ακούει οπερέτα, όπερα, ελαφρά μουσική της εποχής, και φυσικά συνθέσεις των εκπροσώπων της λεγόμενης «Εθνικής Σχολής» καθώς και του «κλασικού» συμφωνικού και χορωδιακού

⁴⁸ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσσογειακών Μελετών, 1990), σελ. 46

⁴⁹ Ο Μανώλης Καλομοίρης γεννήθηκε στην Σμύρνη, την 14η Δεκεμβρίου 1883. Ήταν γόνος εύπορης οικογένειας, που καταγόταν από τη Σάμο. Έχασε τον πατέρα του σε ηλικία μόλις 4 ετών και την κηδεμονία του ανέλαβε ο θείος του. Το 1890 ξεκινά μαθήματα μουσικής με καθηγητή τον ζακυνθινό Διγενή Καπαγκρόσα. Το 1894 μεταβαίνει για μικρό χρονικό διάστημα στην Αθήνα και παρακολουθεί μαθήματα πιάνου από τον Τιμόθεο Ξανθόπουλο μέχρι το 1899 οπότε και φτάνει στη Κωνσταντινούπολη όπου φοιτά στο Ελληνογαλλικό Λύκειο Χατζηχρήστου και έως το 1901 παρακολουθεί μαθήματα πιάνου με την Σοφία Σπανούδη (γνωστή μουσικοκριτικός της εποχής), η οποία του δωρίζει ποιήματα του Κωστή Παλαμά και τον εμπνέει καλλιτεχνικά. Τον Αύγουστο του 1901 φτάνει στην Βιέννη όπου σπουδάζει πιάνο, ανώτερα θεωρητικά και σύνθεση στο Ωδείο Φίλων της Μουσικής, παρόλο που αρχικά η οικογένειά του τον προόριζε για γιατρό. Το 1906, αμέσως μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του, παντρεύεται την Κερκυραία συμμαθήτριά του στο Ωδείο, Χαρίκλεια Παπαμόσχου (μαζί της αποκτά δύο υιούς και μία κόρη). Το ίδιο έτος μεταβαίνουν από κοινού στο Χάρκοβο της Ρωσίας (σημερινή Ουκρανία), όπου ο Καλομοίρης διδάσκει στο Μουσικό Λύκειο «Ομπολένσκυ». Το 1908 φτάνει στην Αθήνα, όπου η ζωή και η εργασία του συνδέονται άμεσα με την εθνική σχολή.

Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ζωή και το έργο του: Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

Μαλιάρας Νίκος, Χαρκιολάκης Αλέξανδρος, *Μανώλης Καλομοίρης 50 χρόνια μετά : αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη* (Αθήνα: Fagotto books, 2013)

⁵⁰ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσσογειακών Μελετών, 1990), σελ. 48

ρεπερτορίου, ενώ την ίδια στιγμή και η τζαζ (ως ακόμη μια έκφανση του μοντερνισμού) έκανε δειλά την εμφάνισή της. Παράλληλα, η εξέλιξη της τεχνολογίας άλλαζε και στην Ελλάδα το τοπίο της μαζικής μουσικής ακρόασης και σε αυτό συνέβαλαν καίρια η εμπορική διάθεση των φωνογράφων, η δημιουργία δισκογραφικών εταιριών, η παρουσία του ομιλούντος κινηματογράφου (ειδικά δε η προβολή μουσικών ταινιών) και η εξάπλωση των ραδιοφωνικών εκπομπών. Οι τελευταίες προέρχονταν αρχικά αποκλειστικά από το εξωτερικό, αλλά από το 1938 η ίδρυση του ραδιοσταθμού Αθηνών ως προπαγανδιστικού μέσου του μεταξικού καθεστώτος έφερε τις ραδιοφωνικές εξελίξεις και επί ελληνικού εδάφους, όπου το 1940, σύμφωνα με τον Μεταξά, οι «μουσικές επιθυμίες» των ακροατών διαμορφώνονταν ως εξής: «ελαφρά μουσική 80%, δημοτική 5% και σοβαρά μουσική 15%». Παράλληλα, Έλληνες συνθέτες άρχισαν να γράφουν μουσική και για τον κινηματογράφο, με πρώτο τον Λαυράγκα ήδη από το 1918⁵¹.

Το 1908, όταν ο Schoenberg ξεπερνούσε τα όρια της τονικότητας προτείνοντας της ατονικότητα, ενώ ο Debussy βρισκόταν στο απόγειό του, στην Ελλάδα οι προτάσεις περί «εθνικής μουσικής» προερχόμενες είτε από τον Λαμπελέτ (ήδη το 1901) είτε από τον Καλομοίρη (ακριβώς στα 1908) έθεταν τα όρια εκείνα, στα οποία επρόκειτο να κινηθεί η κυρίαρχη ελλαδική έντεχνη μουσική δημιουργία τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1960. Μια τέτοια εξέλιξη, βέβαια, δεν μπορεί να ιδωθεί εκτός των ιστορικών γεγονότων που σημάδεψαν την προπολεμική Ελλάδα.

Το 1908 φτάνει στην Αθήνα ο Μανώλης Καλομοίρης όπου συναντάται για πρώτη φορά με τον Κ. Παλαμά⁵² και την 11η Ιουνίου πραγματοποιεί την πρώτη συναυλία με έργα του στη Ελλάδα, στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών. Η επιλογή της δημοτικής γλώσσας στην σύνταξη του προγράμματος της συναυλίας (το Ωδείο πρότεινε την καθαρεύουσα ή την γαλλική) προκαλεί μεγάλες αντιδράσεις, ενώ το ίδιο το κείμενο του προγράμματος θα θεωρηθεί από πολλούς το “μανιφέστο” της εθνικής σχολής. Το 1910 επιστρέφει στην Αθήνα για οριστική εγκατάσταση και δίνει την πρώτη συμφωνική συναυλία με έργα του, παρουσία του Ελευθέριου Βενιζέλου και του Ίωνα Δραγούμη⁵³. Επίσης, συντάσσεται με τις απόψεις που πρεσβεύει το περιοδικό Νουμάς, στο οποίο αρθρογραφεί συχνά. Το 1911 προσλαμβάνεται στο Ωδείο Αθηνών ως καθηγητής πιάνου και ανώτερων θεωρητικών. Το 1918 διορίζεται Γενικός Επιθεωρητής Στρατιωτικών Μουσικών, θέση που κατέχει κατά τις περιόδους 1918-1920 και 1920-1922 (από τη θέση αυτή ίδρυσε και τη Στρατιωτική Συμφωνική Ορχήστρα, το 1918). Το 1919 η Ακαδημία Αθηνών τον τιμά με το «Εθνικό Αριστέιο Γραμμάτων και Τεχνών». Την ίδια χρονιά παραιτείται από το Ωδείο Αθηνών (ύστερα από έντονη διαμάχη με τον Γ. Νάζο) και ιδρύει το Ελληνικό Ωδείο, σε μία από τις πολλές προσπάθειές του για ενίσχυση του ιδιωτικού χαρακτήρα της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Το 1926 αποχωρεί και από εκεί και ιδρύει το Εθνικό Ωδείο (μεταξύ των συνιδρυτών: Διονύσιος Λαυράγκας, Σοφία Σπανούδη, Μαρίκα Κοτοπούλη, Φρειδερίκος Βολωνίνης κ.ά.), έχοντας από το προηγούμενο έτος αναπτύξει προσωπικές σχέσεις και με σημαντικές μορφές της γαλλικής μουσικής εκείνης της εποχής. Το 1931, μαζί με τον Λαυράγκα, ιδρύουν τη -νέα- Ένωση

⁵¹ Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περίληψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα : 2008)
Μοτσενίγου Σπύρου Γ., *Νεοελληνική μουσική : συμβολή εις την ιστορίαν της* (Αθήναι, 1958)
Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειακών Μελετών, 1990)

⁵² Ο Παλαμάς με τον Καλομοίρη αντάλλαξαν από τότε αλληλογραφία πολύ συχνά. Ακόμη, ο Παλαμάς είχε αφιερώσει στον Καλομοίρη ένα ποίημα με τίτλο *Στον μουσικό Μανόλη Καλομοίρη*.

⁵³ Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

Ελλήνων Μουσουργών, στη προεδρία της οποίας βρέθηκε κατά τις περιόδους 1936-1945 και 1947-1957⁵⁴.

Το 1933 ιδρύει τον βραχύβιο Εθνικό Μελοδραματικό Όμιλο, ο οποίος μέσα σε ένα χρόνο ανεβάζει 103 παραστάσεις. Το 1944 διορίζεται γενικός διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και το 1945 εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Το 1947 εκλέγεται πρόεδρος της Εταιρίας Συνθετών, Συγγραφέων και Εκδοτών και το 1950 διορίζεται πρόεδρος του Δ.Σ. της Ε.Λ.Σ.. Το 1943 αναλαμβάνει πρόεδρος του Διοικητικού Ανώτατου Συμβουλίου Μουσικής, θέση που διατηρεί έως το 1952.³³ Το 1955 εκλέγεται πρόεδρος του Εθνικού Ωδείου στο οποίο θεσπίζει ετήσια βραβεία εις μνήμην του Κωστή Παλαμά και του Ελευθέριου Βενιζέλου για τους αριστούχους τελειόφοιτους. Το 1958 η Ε.Ε.Μ. τον ανακηρύσσει επίτιμο πρόεδρό της και διοργανώνει σειρά εκδηλώσεων για τα 75 χρόνια ζωής του 50 χρόνια καλλιτεχνικής δράσης του. Την 3η Απριλίου 1962 πεθαίνει νοσηλευόμενος στο Στρατιωτικό Ναυτικό Νοσοκομείο. Η κηδεία του τελέστηκε δημοσία δαπάνη⁵⁵.

Ο Καλομοίρης έγινε σημείο αναφοράς πολλών, και συχνά διαφορετικής παιδείας, συνθετών. Συνεπώς, η προσωπική του ιδεολογία αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία δημιουργήθηκε το ιδεολογικό πλαίσιο ολόκληρης της «Ελληνικής Εθνικής Σχολής»⁵⁶. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε εν συντομία τα στοιχεία που επηρέασαν το συνθετικό στυλ του Καλομοίρη και γενικότερα τις αντιλήψεις του περί μουσικής. Έτσι μπορούμε να κατανοήσουμε το υπόβαθρο πάνω στο οποίο διαμορφώθηκαν οι απόψεις του, οι οποίες από τη μία διαμόρφωσαν την Εθνικής Σχολής και από την άλλη έγιναν αντικείμενο σφοδρής κριτικής από τους πολέμιούς του και ακολουθήθηκαν πιστά από τους εκπροσώπους της. Αρχικά τα στοιχεία αυτά αφορούν το οικογενειακό του περιβάλλον στην Σμύρνη, όπου και πρωτοέρχεται σε επαφή με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι μέσα από τα τραγούδια της γιαγιάς και της θείας του⁵⁷. Ακόμη, τις μουσικές σπουδές του στη Βιέννη και τη γνωριμία του με τη γερμανική μουσική και το βαγκνερικό μουσικό ύφος (κυρίως στο μελόδραμα)⁵⁸. Επίσης, η διαμονή του στο Χάρκοβο, κατά την οποία γνωρίζει την ρωσική εθνική μουσική σχολή τον επηρέασε αρκετά. Η Σεχραζάντ τον συγκλονίζει για τις διαφορές της σε σχέση με τα έργα που άκουγε μέχρι τότε. Η μελωδίες των έφεραν σε επαφή με την καταγωγή του. Θεωρούσε ότι οι νεορώσοι συνθέτες είχαν φτιάξει μια δική τους γλώσσα, που κατείχε όλα τα μυστικά της παγκόσμιας μουσικής και ότι μπορούσε να εκφραστεί και να γίνει αγαπητή από όλους⁵⁹. Αυτός ήταν ο λόγος που προτίμησε να

⁵⁴ Όπως παραπάνω.

⁵⁵ Βορινός Μιχάλης, «Μανώλης Καλομοίρης: η ζωή και το έργο του μεγάλου συνθέτη», *Resistance*, τ.26 (Μάρτιος 2006)

Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

⁵⁶ Σιώπη Αναστασία Α., *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη* (Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, 2003)

⁵⁷ Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

⁵⁸ Εξωφρενικές του φάνηκαν οι ιδέες και θεωρίες για μοντερνισμό στην Βιέννη, για προγραμματική μουσική, για κατάργηση φόρμας σύμφωνα με τα απομνημονεύματά του. Η μουσική στην Βιέννη δεν του έλεγε «μιλούσε», η γαλλική του φαίνονταν άγνωστη και στράφηκε στις εθνικές σχολές και την ρώσικη μουσική.

Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988) σελ.97

⁵⁹ Τον πρώτο χρόνο του στην Ρωσία διάβαζε δημοτικιστική νεοελληνική παραγωγή. 118 εγραψε τραγούδια με ελληνικού στίχους. Οδηγήθηκε να πιστεύει ότι τα ακούσματα που είχε από παιδί και η λαϊκή μουσική θα ήταν η εμπνευσή του.

Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988) σελ. 98 & 118

πάει στην Ρωσία μετά από το τέλος των σπουδών του⁶⁰. Τέλος η προσχώρησή του στο δημοτικισμό, που τον φέρνει σε επαφή με τις πνευματικές δυνάμεις της εποχής⁶¹.

Εργογραφία και λοιπή καλλιτεχνική δράση⁶²

- Όπερες:
«Πρωτομάστορας» (1915)
«Το δαχτυλίδι της μάνας» (1917)
«Ανατολή» (1945)
«Τα ζωτικά νερά» (1950, σε λιμπρέτο του ιδίου)
«Κωνσταντίνος Παλαιολόγος» (1961)
- Συμφωνικά έργα: «Συμφωνία της λεβεντιάς» (1920)
«Ραψωδία για πιάνο» (σε ενορχήστρωση G. Pierne, 1925)
«Συμφωνία των ανίδεων και των καλών ανθρώπων» (1931)
«Τρεις Ελληνικοί χοροί» (1934)
«Μηνάς ο ρέμπελος κουρσάρος στο Αιγαίο» (1940)
Κονσέρτο για πιάνο (1935)
«Τρίπτυχο για ορχήστρα» (1937)
Μικρό κονσέρτο για βιολί και ορχήστρα (1955)
«Παλαμική Συμφωνία» (1955)
- Έργα μουσικής δωματίου: Κουντέτο με τραγούδι (1912)
«Κουαρτέτο σα φαντασία» (1921)
Τρίο για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο (1921)
Σονάτα για βιολί και πιάνο (1948)
- Έργα για πιάνο: «Ανατολική ζωγραφιά» (1902)

«Για τα ελληνόπουλα» (3 συλλογές με 11 κομμάτια συνολικά)
«Ρωμέικη Σονάτα» (1907 - για δύο πιάνο)
«Νυχτιάτικο» (1908)
Μπαλάντες (1η - 1905, 2η - 1905, 3η - 1906)
Πατινάδα (1907)
Ραψωδίες αρ.1-2 (1907)
Πρελούδιο και Φούγκα (1907 – για δύο πιάνο)
Πρελούδια αρ.1-5 12
- Χορωδιακά έργα, έργα για ορχήστρα και απαγγελία, κύκλοι τραγουδιών (με συνοδεία ορχήστρας ή πιάνου), μεταγραφές έργων για πιάνο, μουσική για το θέατρο κ.ά.
- Βιβλία: *Στοιχειώδης Θεωρία* (1924)
Αρμονία (α' τεύχος 1933, β' τεύχος 1935)

⁶⁰ Όπως παραπάνω, σελ. 106

⁶¹ Θα μιλήσουμε παρακάτω ειδικότερα και για την προσχώρησή του στον δημοτικισμό, αλλά και για την σχέση του με τους εκπροσώπους του.

⁶² Τσαλαχούρης, Φίλιππος Νέος κατάλογος έργων Μ. Καλομοίρη, (Αθήνα : Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 2003)

Μουσική Μορφολογία (α' τεύχος: *Πολυφωνία-Αντίστιξη*, 1939)

Μουσική Μορφολογία (β' τεύχος: *Οι μορφές στην Κλασική και Νεώτερη Μουσική*, 1957)

Οργανογνωσία (1957)

Βιβλία ασκήσεων πιάνου, μελωδικών ασκήσεων (σολφέζ), θεμάτων αρμονίας κ.ά.

- Ομιλίες-Διαλέξεις⁶³: 1924 - Ομιλία του Καλομοίρη στην Σορβόννη για την για την Ελληνική μουσική με ζωντανά παραδείγματα έργων διαφόρων συνθετών.
1937 - Διάλεξη στην Scola Cantorum, στο πλαίσιο της Διεθνούς Εκθέσεως Παρισιού, με τίτλο: «Η επίδραση του ελληνικού φολκλόρ και του βυζαντινού μέλους στην εξέλιξη της ελληνικής μουσικής».
1938 - Ομιλία περί μελοδράματος στο Πανθεατρικό Συνέδριο στο Βερολίνο.
1948 - Συνέντευξη στο BBC στην οποία παρουσιάζει τις απόψεις του για την ελληνική μουσική.

Η ανάδειξη του Καλομοίρη στην θέση που κατείχε στην ελληνική μουσική οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη σύμπνοιά του με σημαντικές πνευματικές ιδέες και κατευθύνσεις στην Ελλάδα εκείνης της εποχής⁶³ (οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω). Όπως είναι λογικό η σωστή κατανόηση των απόψεων του Καλομοίρη αποτελεί την κύρια προϋπόθεση για να οδηγηθεί κανείς σε ασφαλή συμπεράσματα για τον γενικότερο τρόπο σκέψης και για την ιδεολογία της «Εθνικής Σχολής».

Ο προβληματισμός για μια εθνική μουσική στην Ελλάδα συνδέεται άμεσα και με το γλωσσικό ζήτημα. Ο ίδιος ο Καλομοίρης πρέσβευε ότι η μουσική δημιουργία δεν μπορεί να υπάρξει ξέχωρα από την ποίηση και την εθνική γλώσσα, εκφράζει δηλαδή μουσικοποιητικούς προβληματισμούς⁶⁴. Κάτι τέτοιο αντανακλάται και στο παρακάτω, όπου ο Καλομοίρης έμμεσα αναφέρεται στον υποκειμενικό χαρακτήρα της μουσικής δημιουργίας αλλά και στο αισθητικό κριτήριο του εκάστοτε συνθέτη: «Πρέπει ο μουσουργός να νοιώσει βαθιά μέσα στην ψυχή του την Ποιητική συγκίνηση, την έξαρση, την ανάταση ενός αληθινού ποιητή [...]»⁶⁵ (1946). Επιπλέον αναφέρεται σε άλλο σημείο στη ρώσικη σχολή, την οποία παρουσιάζει ως παράδειγμα επιτυχημένης αξιοποίησης της δημοτικής μουσικής αλλά και της ποίησης, αφού συνέθεσαν μουσική «από τα τραγούδια των απλών ανθρώπων του χωριού και της στέπας, αλλά και την έμπνευσή τους την άντλησαν από τους στίχους και τα ποιητικά νάματα του Πούσκιν και του Λέρμοντωφ⁶⁶» (1946). Το κείμενο του Καλομοίρη με τίτλο *Λίγα Λόγια* στο πρόγραμμα της συναυλίας του στο Ωδείο Αθηνών το 1908, απετέλεσε το μανιφέστο της «Εθνικής Σχολής» αλλά και αφορμή για μεγάλες ιδεολογικο-αισθητικές συζητήσεις στον Τύπο της εποχής (κυρίως στο περιοδικό *Νουμάς* και σε κάποιες εφημερίδες)⁶⁷. Μεγάλο μέρος της αντίληψης του

⁶³ Σιώπη Αναστασία Α., Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη (Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, 2003), σελ. 298

⁶⁴ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990), σελ. 52

⁶⁵ Όπως παραπάνω, σελ. 71

⁶⁶ Όπως παραπάνω, σελ. 168

⁶⁷ Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

Καλομοίρη συμπεκνώνεται στην παρακάτω φράση του κειμένου αυτού: (...) «Κι αυτό πρέπει να είναι ο σκοπός κάθε αληθινά εθνικής μουσικής, να χτίσει το Παλάτι που θα θρονιάσει η Εθνική Ψυχή! Τώρα, αν για το χτίσιμο του παλατιού του μεταχειρίστηκε ο τεχνίτης και ξένο υλικό κοντά στο ντόπιο, δε βλάπτει. Φτάνει το παλάτι να είναι θεμελιωμένο στη ρωμείκη γης, καμωμένο για να το πρωτοχαρούνε ρωμείκα μάτια, για να λογαριάζεται καθαροαίματο ρωμείο παλάτι. ‘Οτι όμως κι αν αρχίσει κι ότι κι αν καταπιαστεί ο τεχνίτης, ένα δεν μπορεί να παραβλέψει! Τη Ζωή, για δαύτο η Εθνική μουσική είναι αδύνατο να βλαστήσει δίχως να ποτιστή βαθειά από την Εθνική, τη ζωντανή τη γλώσσα του λαού⁶⁸. Πέρα από τις απόψεις του για τη μουσική, πολύ μεγάλες αντιδράσεις προκάλεσε η χρήση της δημοτικής γλώσσας και ο πλήρης εκδημοτικισμός των μουσικών όρων μέσα στο πρόγραμμα (π.χ. πρελούδιο ↔ πρωτοβάρεμα).

Ο Καλομοίρης υπερασπίζεται και αλλού την υποκειμενικότητα της ‘εθνικής’ δημιουργίας, υπερασπιζόμενος την ίδια του την καλλιτεχνική υπόσταση ως δημιουργού: «Ποτέ μου δε θέλησα να βγάλω πιστοποιητικά ιθαγενείας και γνησιότητας στη μουσική μου. Αυτή είναι έτσι και όπως τη νοιώθω»(απομνημονεύματα – 1988)⁶⁹. Για να εμπνευστεί ‘ελληνικά’ ο συνθέτης, επιβάλλεται πρώτα να κατανοήσει και να αφομοιώσει την αρμονική και ρυθμική δομή της ‘ελληνικής λαϊκής Μούσας’⁷⁰. Ο συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης εκφράζει την επιθυμία του να ‘τραγουδήσει’ τη φυλή του, να δημιουργήσει μια δική του μουσική γλώσσα, “αλλά αντλώντας από τις πρωτογενείς πηγές έμπνευσης [...] από την ίδια την ψυχή μου, από τη φυλή μου”⁷¹. Χαρακτηριστικά, γράφει για μια μουσική εμπειρία του κατά την άφιξη του στην Οδησό, όταν άκουσε ένα τραγούδι από εργάτες: «Λες κι ήτανε η μουσική ψυχή της Ρωσίας που με καλωσόριζε με το τραγούδι των Βαρκάρηδων του Βολγα⁷²». Μια μουσική σύνθεση, υποστηρίζει, πρέπει να πλάθει μια ατμόσφαιρα η οποία θα λειτουργεί ως υποκατάστατο του φυσικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο γεννιέται το δημοτικό τραγούδι⁷³.

Όπως βλέπουμε ο Μανώλης Καλομοίρης ήταν ένας άνθρωπος που έπαιρνε θέση σε διάφορα ζητήματα των καιρών του. Θα μπορούσαμε να πούμε, ακόμη, ότι ήταν ένα έντονα πολιτικοποιημένος άνθρωπος και έντονα πατριώτης. Όπως είναι, λοιπόν, λογικό δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από τα παραπάνω γεγονότα. Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, στους οποίους έλαβε μέρος, αλλά κυρίως (λόγω της γενέτειράς του) η Μικρασιατική καταστροφή στιγμάτισαν τις ιδέες και το έργο του⁷⁴.

Από πολιτικής άποψης, ο Καλομοίρης υπήρξε φιλοβασιλικός αλλά κυρίως ήταν ένθερμος οπαδός του Ελευθερίου Βενιζέλου, τον οποίον θεωρούσε την μεγαλύτερη πολιτική φυσιογνωμία της εποχής του, ενώ τους συνέδεε και προσωπική φιλία. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Καλομοίρη για την πρώτη τους συνάντηση, τις

Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990)

⁶⁸ Μανώλης Καλομοίρης, *Λίγα Λόγια* (κείμενο προγράμματος συναυλίας, 11/6/1908, Αθήνα)

⁶⁹ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990), σελ. 73

⁷⁰ Όπως παραπάνω, σελ. 81

⁷¹ Ρωμανού Καίτη, *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2000), σελ. 108

⁷² Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990), σελ. 101

⁷³ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990), σελ. 140

⁷⁴ Βορινός Μιχάλης, «Μανώλης Καλομοίρης: η ζωή και το έργο του μεγάλου συνθέτη», *Resistance*, τ.26 (Μάρτιος 2006)

παραμονές της περίφημης συναυλίας του 1908: «Μόλις τον αντίκρυσα θυμήθηκα την προφητεία της Γρηάς Λεμονή στην Πόλη ‘ο Λευτέρης θα μας λευτερώσει’ και την πίστεψα ως τα κατάβαθα της ψυχής μου. Ένοιωσα την ίδια συγκίνηση, το ίδιο ψυχικό συνέπαρμα όπως όταν πρωτογνώρισα τον Παλαμά. (...) Ένοιωσα πως θα μπορούσα να ριχτώ στη φωτιά με μια του μόνο λέξη... (...) Έφυγα από το Βενιζέλο κυριολεκτικά μαγεμένος. Πίστευα και πιστεύω με όλη μου την ψυχή και με όλη μου την καρδιά στην αποστολή αυτού του μεγάλου ανθρώπου. Του έμεινα πιστός και αφοσιωμένος σε όλη μου τη ζωή, όσο κι αν συχνά αυτό μου κόστισε πικρίες, έχθρητες και διώξεις... Και σήμερα ακόμα, όταν με ρωτούν σε ποιο κόμμα πιστεύω, απαντώ: ‘Στον Ελευθέριο Βενιζέλο’».⁷⁵ Στην ίδια συνάντηση ο Βενιζέλος φέρεται να του είπε: «Έχω παρακολουθήσει από μακριά τη δράση σας και ιδιαιτέρως τα άρθρα σας στο Νουμά. Σας συγχαίρω για το θάρρος της γνώμης σας, που δυστυχώς είναι τόσο σπάνιο στην Ελλάδα. Την μουσική σας δεν έτυχε να τη γνωρίσω αλλά τις ιδέες σας σχετικά με τη δημιουργία νεοελληνικής μουσικής τις βρίσκω πολύ σωστές.»⁷⁶ Ενδεικτικό στοιχείο της σχέσης των δύο ανδρών είναι το γεγονός ότι ο Πρωτομάστορας, που είχε προκαλέσει αίσθηση και αντικρουόμενα σχόλια για τον ελληνικό χαρακτήρα του, ήταν αφιερωμένος από τον συνθέτη στο Βενιζέλο. Ακολούθησε (το 1917) το τραγούδι *Βενιζέλος*, με το οποίο ο συνθέτης ήθελε να του δείξει την στήριξή του κατά την περίοδο του Εθνικού Διχασμού. Μάλιστα στη κηδεία του Βενιζέλου ο Καλομοίρης ηγείται ο ίδιος του μουσικού σώματος, παρά την ρητή απαγόρευση από το Παλάτι, και για αυτό το λόγο υποχρεώνεται σε παραίτηση από την θέση του Γενικού Επιθεωρητή Στρατιωτικών Μουσικών.⁷⁷ Εκτός από τον Βενιζέλο, προσωπικός φίλος του Καλομοίρη υπήρξε και ο Ίων Δραγούμης. Γενικά πάντως, ο Καλομοίρης φρόντιζε να διατηρεί ισορροπίες σε πολιτικό επίπεδο και συνεργάστηκε καλλιτεχνικά με πολλούς ανθρώπους, ανεξαρτήτως πολιτικής ιδεολογίας και πεποιθήσεων.⁷⁸

Με βάση τα παραπάνω σχετικά με την στοιχεία που το επηρέασαν αλλά και με τον τρόπο σκέψης του, όπως τον είδαμε μέχρι τώρα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οφείλεται εν τέλει και η έντονη αντιπάθεια του για οτιδήποτε “μοντερνιστικό”. Παρόλο που στις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία στην Ελλάδα ήδη από την δεκαετία του 1920, όπως είδαμε, υπήρχαν αναζητήσεις νέων τεχνοτροπιών οι οποίες θα αντικαθιστούσαν τις προσεγγίσεις που δεν ανταποκρίνονταν πλέον στα απαιτούμενα των καιρών, η εξέλιξη στο χώρο της έντεχνης μουσικής δεν υπήρξε ανάλογη. Από τη μια πλευρά η μονοκατευθυντική «Εθνική Σχολή», που τότε διένυε την περίοδο της παντοδυναμίας της, και από την άλλη η πολυπλοκότητα του νέου αυτού είδους, δεν θα άφηναν περιθώρια για παρεκκλίσεις προς τον μοντερνισμό. Έτσι, η δημιουργική σχέση των συνθετών της εποχής με τα μοντέρνα ρεύματα σταματούσε σε ένα πρώιμο ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα.⁷⁹

➤ Κινήματα που επηρέασαν την εθνική μουσική σχολή

Συνεχίζοντας θα πρέπει ακόμη να μιλήσουμε και για τα κινήματα και τις ιδεολογίες που επηρέασαν την εθνική μουσική σχολή. Η παραδοσιακή/δημοτική μουσική, που όπως προαναφέραμε αποτελεί σημείο αναφοράς για τις κατά τόπους εθνικές μουσικές

⁷⁵ Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988), σελ. 38

⁷⁶ Όπως παραπάνω.

⁷⁷ <http://kalomiris.gr/composer>, ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης, 27/09/2015

⁷⁸ Βορινός Μιχάλης, «Μανώλης Καλομοίρης: η ζωή και το έργο του μεγάλου συνθέτη», *Resistance*, τ.26 (Μάρτιος 2006)

⁷⁹ Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα : 2008)

σχολές⁸⁰ διαπιστώνουμε ότι όντως υπήρξε μια εκ των βασικών πηγών έμπνευσης και για την αντίστοιχη ελληνική σχολή μουσικής. Ο Καλομοίρης ήρθε σε μια πιο συστηματική επαφή με το δημοτικό τραγούδι κατά την διάρκεια των σπουδών του στη Κωνσταντινούπολη έχοντας δασκάλους τους Γεώργιο Παχτίκο και Περικλή Αραβαντινό (1859-1931)⁸¹.

Ο Καλομοίρης θεωρούσε πως «μια από τις πιο χαρακτηριστικές εκδηλώσεις του πολιτισμού ενός Έθνους είναι και η μουσική του διάθεση»⁸². Ακόμη, γράφει στον πρόλογο του έργου του 'Παλαμική Συμφωνία' ότι η απορρόφηση των Ελλήνων μουσικών από τη μαγεία και τη δόξα της ιταλικής, γερμανικής και γαλλικής μουσικής είχε ως αποτέλεσμα την ανικανότητα «συντονίσουμε την έμπνευση μας με τους παλμούς του Έθνους»⁸³. Ωστόσο, παρότι στήριζε την χρήση των στοιχείων της παραδοσιακής/δημοτικής μουσικής, δεν υποστήριζε την άκριτη χρήση τους. Ακόμη έλεγε ότι δεν ήταν υπέρ της απλή εναρμόνισης ή πολυφωνικής επεξεργασίας των τραγουδιών, αλλά αντίθετα θεωρούσε ότι αυτά έπρεπε να χρησιμοποιηθούν περισσότερο ως πηγή έμπνευσης για τους σύγχρονους μουσουργούς. Επίσης, εξυμνεί με κάθε ευκαιρία το παραδοσιακό/δημοτικό τραγούδι και τους δημιουργούς του, ενώ θεωρεί ότι τα χρόνια που πέρασαν και η επεξεργασία από την στόμα με στόμα μεταφορά τους, δεν είναι επιζήμια για αυτά, αλλά αντιθέτως αποτελεί εξαιρετική ωρίμανση⁸⁴.

Ακόμη, για το γλωσσικό ζήτημα μιλήσαμε παραπάνω και είναι φανερό ότι αποτελεί ένα κίνημα/ιδεολογία που επηρέασε, αν όχι κατεύθυνε, την εθνική μουσική σχολή. Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα το γλωσσικό ζήτημα απασχολεί την ελληνική κοινωνία. Το όλο θέμα είχε να κάνει με δύο πλευρές(άλλωστε ο δυισμός στην Ελλάδα της εποχής ήταν συνηθισμένος). Η μια προωθεί συστηματικά την καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας και από την άλλη η άλλη αποτελείται από κάποιους συντηρητικούς κύκλους με σημαντική πολιτική στήριξη, οι οποίοι υποστήριζαν την διατήρηση της καθαρεύουσας⁸⁵. Το 1888 ο Γιάννης Ψυχάρης⁸⁶ (1854-1929) δημοσιεύει το βιβλίο του Το Ταξίδι μου, γραμμένο στη δημοτική, ξεσηκώνοντας μεγάλες αντιδράσεις. Σταδιακά όλο και περισσότεροι ποιητές και λογοτέχνες κάνουν χρήση της δημοτικής γλώσσας, παρ' όλο που η καθαρεύουσα παραμένει η επίσημη γλώσσα του Κράτους, της Εκκλησίας και της εκπαίδευσης στις αρχές του 20ου αιώνα. Το 1911 το ζήτημα τίθεται στην Βουλή αλλά τελικά η καθαρεύουσα

⁸⁰ Το φαινόμενο αυτό είναι ακόμη εντονότερο σε εκείνες της ανατολικής Ευρώπης και ιδίως στην ρωσική, την οποία ο Καλομοίρης είχε την ευκαιρία να μελετήσει σε βάθος το διάστημα 1906-1910, όπως αναφέραμε παραπάνω.

⁸¹ Καλομοίρης Μανώλης: *Η ζωή μου και η τέχνη μου* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988), σελ. 63

⁸² Καλομοίρης Μανώλης: *Η ζωή μου και η τέχνη μου* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988), σελ. 60

⁸³ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσογειακών Μελετών, 1990), σελ. 95

⁸⁴ Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική : κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη(Σάμος , 1997)

⁸⁵ Κορδάτος Γιάννης, *Δημοτικισμός και λογιωτατισμός : κοινωνιολογική μελέτη του γλωσσικού ζητήματος* (Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1974)

⁸⁶ Ο Γιάννης Ψυχάρης (Οδησός, 15 Μαΐου 1854 - 29 Σεπτεμβρίου 1929) ήταν Έλληνας φιλόλογος και λογοτέχνης, συγγραφέας, καθηγητής της Ελληνικής γλώσσας στο Παρίσι, γνωστός για το ρόλο του στο κίνημα του δημοτικισμού και τον αγώνα του για την καθιέρωση της δημοτικής σε επίσημη γλώσσα του ελληνικού κράτους. Σημαντικότερο έργο του το πεζογράφημα Το ταξίδι μου, γραμμένο με ιδιαίτερη προσοχή με τους μέχρι τότε αδημοσίευτους κανόνες της δημοτικής γλώσσας, το οποίο έλαβε ευρύτατη δημοσιότητα, αλλά και αρνητική κριτική από τους υποστηρικτές της καθαρεύουσας. Για περισσότερες πληροφορίες: Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, Κοτζιά Ελισάβετ, *Σύγχρονοι Έλληνες πεζογράφοι, 1974-1990*(Αθήνα: Πατάκης, 1995)

παραμένει η επίσημη γλώσσα του Κράτους, κάτι που άλλαξε με την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1917 (επί Βενιζέλου⁸⁷) οπότε καθιερώνεται ως διδασκόμενη γλώσσα η δημοτική. Το 1920 ο νόμος αυτός καταργείται αλλά το κίνημα των δημοτικιστών, με κυριότερο και φανατικότερο εκπρόσωπο των Ψυχάρη, είχε πλέον αποκτήσει σημαντικότερη δυναμική και σταδιακά εδραιώθηκε στην κοινωνία, με εξαίρεση την περίοδο Μεταξά⁸⁸.

Όλα αυτά δεν θα μπορούσαν να αφήσουν αδιάφορο τον καλλιτεχνικό κόσμο. Όπως είδαμε ο Καλομοίρης είχε την τάση να παίρνει θέση σε ότι συνέβαινε γύρω του, έτσι έκανε και με το γλωσσικό ζήτημα. Όπως είδαμε παραπάνω, το θέμα τον απασχολούσε ήδη από την περίοδο που βρίσκονταν στην Ρωσία, ενώ σχεδόν με το που έφθασε στην Ελλάδα έκανε την στάση του γνωστή με το πρόγραμμα της συναυλίας του 1908 που ήταν γραμμένο στην δημοτική⁸⁹⁹⁰. Προκάλεσε πολλές αντιδράσεις και ιδιαίτερα στον τύπο της εποχής. Ο Καλομοίρης είχε εκφράσει τις θέσεις του υπέρ των δημοτικιστών επανειλημμένως (ξεκινώντας από το 1906) με άρθρα του στο περιοδικό *Νουμάς*, που αποτελούσε το κατ' εξοχήν όργανο του κινήματος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την άμεση και χωρίς ενδοιασμούς υποστήριξη του από σημαντικούς ομοϊδεάτες του ποιητές και λογοτέχνες, που είχαν και σημαντική επιρροή στο έργο του⁹¹.

Ο Καλομοίρης ανέπτυξε στενούς δεσμούς με μια κορυφαία προσωπικότητα των ελληνικών γραμμάτων και σημαντικότερη μορφή στο κίνημα των δημοτικιστών, τον Κωστή Παλαμά. Ο Καλομοίρης πρωτοήλθε σε επαφή με το έργο του Παλαμά στην Κωνσταντινούπολη, ύστερα από παρότρυνση της -τότε- δασκάλας του, Σ. Σπανούδη, και από το 1907 οι δύο άνδρες ξεκινούν να αλληλογραφούν⁹². Έναν χρόνο αργότερα, με την επίσκεψη του Καλομοίρη στην Αθήνα, γνωρίζονται προσωπικά με μεσολάβηση του Ταγκόπουλου⁹³⁹⁴ και ο Παλαμάς του αφιερώνει το ποίημα *Στο μουσικό Μανώλη Καλομοίρη* (15/6/1908), προαναγγέλλοντας τις απαρχές μιας μακρόχρονης φιλίας. Αργότερα ο Καλομοίρης 'ανταπέδωσε' αφιερώνοντας διάφορα έργα του στον Παλαμά, με χαρακτηριστικότερο την Παλαμική Συμφωνία. Επίσης μελοποίησε πολλά έργα του μεγάλου ποιητή, με κορυφαίο τον κύκλο τραγουδιών *Ταμβοι και Ανάπαιστοι* (1914)⁹⁵. Ο θάνατος του Παλαμά το 1943 συγκλονίζει τον Καλομοίρη, ο οποίος μελοποιεί και επεξεργάζεται εκ νέου πλήθος έργων του.

⁸⁷ Πρόκειται για άλλο ένα κοινό ανάμεσα στον Βενιζέλο και τον Καλομοίρη.

⁸⁸ Κορδάτος Γιάννης, *Δημοτικισμός και λογιωτατισμός : κοινωνιολογική μελέτη του γλωσσικού ζητήματος* (Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1974)

⁸⁹ Η φήμη του ως δημοτικιστή των είχε προλάβει πριν καν φτάσει στην Αθήνα, για αυτό και ο Νάζο αρνήθηκε να του δώσει την αίθουσα του Ωδείου Αθηνών για την συναυλία.

⁹⁰ Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική : κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη (Σάμος, 1997)

Καλομοίρης Μανώλης: *Η ζωή μου και η τέχνη μου* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988), σελ. 118
Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσασογειακών Μελετών, 1990), σελ. 70-74

⁹¹ Σιώπη Αναστασία Α., *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη* (Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, 2003)

⁹² Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

⁹³ Ο Δημήτριος Ταγκόπουλος ήταν Έλληνας πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας και εκδότης (Υδρα 1860 – 21 Μαρτίου[1] 1926). Αν και εργάστηκε στον χώρο της δημοσιογραφίας, διακρίθηκε πιο πολύ ως λογοτέχνης, κριτικός και θεατρικός συγγραφέας. Γνωστότατο είναι το περιοδικό *Νουμάς*, που ο ίδιος εξέδωσε.

⁹⁴ Ο Ταγκόπουλος αποτελεί φίλο του Καλομοίρη για πολλά χρόνια και ένθερμος δημοτικιστής.

⁹⁵ Σιώπη Αναστασία Α., *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη* (Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, 2003)

Πέραν από πηγή έμπνευσης ο Παλαμάς υπήρξε και σημαντικός υποστηρικτής του θεμελιωτή της εθνικής μουσικής σχολής. Ο Καλομοίρης πίστευε ότι πρέπει να υπάρχει ουσιαστικός παραλληλισμός ποίησης και μουσικής, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Ονειρεύομαι για τη μουσική μας κάτι ανάλογο που κατόρθωσε η ποίηση στα νεοελληνικά γράμματα. Κάτι που να 'χει τόση σχέση με το λαϊκό μοτίβο, όση έχουνε οι στίχοι του Παλαμά, του Σολωμού, του Βαλαωρίτη, του Σικελιανού, με τη δημοτική μας ποίηση.» Κοινό σημείο των δύο ανδρών υπήρξε η πίστη στην «ιστορική συνέχεια» και ο ελληνοκεντρισμός. Πολλοί, μάλιστα, ταύτισαν το δίδυμο Παλαμάς-Καλομοίρης με την αντιστοιχία «Εθνικός ποιητής-Εθνικός συνθέτης»⁹⁶.

Επίσης, ο Καλομοίρης συνδέθηκε και με τους δημοτικιστές λογοτέχνες Αργύρη Εφταλιώτη (πραγματικό όνομα Κλεάνθης Μιχαηλίδης, 1849-1923)⁹⁷ και Αλέξανδρο Πάλλη (1851-1935)⁹⁸, μελοποιώντας διάφορα έργα τους. Επίσης θαύμαζε ιδιαίτερα

⁹⁶ Βορινός Μιχάλης, «Μανώλης Καλομοίρης: η ζωή και το έργο του μεγάλου συνθέτη», *Resistance*, τ.26 (Μάρτιος 2006)

Σιώπη Αναστασία Α., Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη (Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, 2003)

⁹⁷ Ο Μιχαηλίδης γεννήθηκε στην κωμόπολη Μήθυνα Λέσβου, όπου και διδάχθηκε τα πρώτα γράμματα από τον πατέρα του, ο οποίος είχε ιδρύσει και διατηρούσε εκεί ιδιωτικό σχολείο. Η πρώτη εμφάνιση του Εφταλιώτη στα γράμματα σημειώνεται με τη συμμετοχή του στον «Φιλαδέλφειο Διαγωνισμό» του 1889, όπου η ποιητική συλλογή του «Τραγούδια του ξενιτεμένου» βραβεύθηκε και απέσπασε τον έπαινο της κριτικής επιτροπής αφού το πρώτο βραβείο το κέρδισε ο Κωστής Παλαμάς με το ποίημα «Ύμνος εις την Αθηνάν». Τα λυρικά ποιήματα αυτής της συλλογής είναι διαποτισμένα με έντονη νοσταλγία της πατρικής γης και με τη λαϊκή παράδοση. Το ψευδώνυμο άλλωστε του ποιητή είναι απόρροια της νοσταλγίας του: Προέρχεται από την Εφταλού, παραθαλάσσια τοποθεσία και σήμερα οικισμό στις βορειότερες ακτές της Λέσβου. Η ποίηση καλύπτει χρονικά μάλλον την περίοδο της νιότης του Εφταλιώτη, αφού μετά το 1890 συνέθεσε ελάχιστα ποιήματα. Το ποιητικό έργο του βρίσκεται κυρίως συγκεντρωμένο στη συλλογή «Παλιοί σκοποί» (1909), όπου είναι ενσωματωμένα και τα «Τραγούδια του ξενιτεμένου». Πέρα από αυτή, υπάρχει το «Τραγούδι της Ζωής», που πρωτοκυκλοφόρησε σε γαλλική μετάφραση μετά τον θάνατό του από τον Μ. Βάλσα (1929), και τα επίσης μεταθανάτιως δημοσιευμένα σονέτα «Αγάπης λόγια», τα οποία τύπωσε ο Γ. Βαλέτας. Από τα ποιήματα του Εφταλιώτη ξεχωρίζουν εκείνα όπου ο λαϊκός τόνος μαζί με ένα πηγαίο λυρισμό δίνει μια ιδιαίτερη γοητεία όμως είναι το «Ο Καθρέφτης του πύργου» το 1891. Γραμματολογικώς, το ενδιαφέρον όλων παραμένει, αφού συνδέονται άμεσα με την περίοδο της ανόδου του δημοτικισμού. Το πεζό έργο του λογοτέχνη είναι πολύπλευρο. Αρχίζει χρονολογικά με τη συλλογή διηγημάτων «Νησιώτικες ιστορίες» (1894), με την οποία και εξασφάλισε μια θέση στη νεοελληνική διηγηματογραφία αμέσως μετά από εκείνη του Καρκαβίτσα.

Για περισσότερες πληροφορίες: Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, Κοτζιά Ελισάβετ, *Σύγχρονοι Έλληνες πεζογράφοι, 1974-1990* (Αθήνα: Πατάκης, 1995)

⁹⁸ Ο Αλέξανδρος Πάλλης (Πειραιάς, 15 Μαρτίου 1851 – Λίβερπουλ, 17 Μαρτίου 1935[1]) ήταν λογοτέχνης, μεταφραστής, πρωταγωνιστής στον αγώνα για την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας. Ο Πάλλης καταγόταν από την Ήπειρο αλλά γεννήθηκε και μεγάλωσε στον Πειραιά. Μετά την αποφοίτησή του από το Γυμνάσιο, φοίτησε στην φιλοσοφική σχολή του Εθνικού Πανεπιστημίου αλλά διέκοψε τις σπουδές του. Δημοσίευσε μια κριτική έκδοση της «Αντιγόνης» του Σοφοκλή διορθωμένη από τον ίδιο που εκτιμήθηκε από τους φιλόλογους. Ακολουθώντας τις γλωσσικές αντιλήψεις του Ψυχάρη δημοσίευσε το 1889 τα «Τραγουδάκια για τα παιδιά» με σκοπό «το διαφωτισμό της νεότητας».[2] και μια μετάφραση του «Εμπορου της Βενετίας» του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ στην δημοτική. Ακολούθησαν άλλα πρωτότυπα έργα του όπως το διήγημα «Μπρουςός» και η ποιητική συλλογή «Ταμπουράς και κόπανος». Ποιήματά του και μερικές από τις μεταφράσεις του δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο του «Κούφια καρύδια» τυπωμένο στο Λονδίνο. Σημαντικότερο έργο του Πάλλης θεωρείται η μετάφρασή του της «Ιλιάδας» του Ομήρου στη δημοτική και σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Το ενδιαφέρον του για την ενίσχυση του δημοτικισμού υπήρξε αμείωτο καθώς χάρις στην οικονομική του άνεση ενίσχυσε χρηματικά λόγιους διευκολύνοντας την έκδοση έργων τους: επιχορηγεί το "Νουμά", αγοράζει εκατό αντίτυπα από τον "Αρχαιολόγο" του Καρκαβίτσα, επειδή είναι έργο με δημοτικιστική θέση. Χρηματοδοτεί την έκδοση σημαντικών βιβλίων του Παλαμά, όπως, η "Ασάλευτη Ζωή", ο "Δωδεκάλογος του Γύφτου" και η "Φλογέρα του Βασιλιά". Για περισσότερες πληροφορίες: Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, Κοτζιά Ελισάβετ, *Σύγχρονοι Έλληνες πεζογράφοι, 1974-1990* (Αθήνα: Πατάκης, 1995)

και τον Γιάννη Καμπύση⁹⁹ (1872-1901) του οποίου και μελοποίησε, μεταξύ άλλων, και το συμβολιστικό δράμα *Δαχτυλίδι της Μάνας*, που δημοσιεύτηκε το 1898.

Ακόμη, ο Καλομοίρης ανέπτυξε στενή σχέση και με τον Ψυχάρη. Το 1900, μαθητής ακόμη, ο Καλομοίρης εξέπληξε τον καθηγητή και τους συμμαθητές του παρουσιάζοντας μια εργασία στη δημοτική, με αφορμή το βιβλίο του Ψυχάρη *Το ταξίδι μου*¹⁰⁰. Εκείνος, την 12/10/1908, μαζί τα ποιήματα *Αγάπη* και *Πέρα Πέρα*, αφιερωμένα στον Παλαμά και στον Καλομοίρη, αντίστοιχα. Από τις σχέσεις των δύο ανδρών πάντως, δεν έλειψαν και κάποιες περίοδοι έντασης όπως το 1911 όταν ο Ψυχάρης απέσυρε την προς τον Ελ. Βενιζέλο αφιέρωση στο διήγημά του *Εθνικό Συμπόσιο*, ο Καλομοίρης (ως γνήσιος 'βενιζελικός') απέσυρε την προς τον Ψυχάρη αφιέρωση της *Ρωμείκης Σουίτας*, γεγονός που τον φέρνει σε -προσωρινή- σύγκρουση με τους κύκλους του Νουμά και με τον Ταγκόπουλο να κατηγορεί (στο άρθρο του «Καλομοίρης και Ψυχάρης») τον Καλομοίρη ότι γίνεται 'αντιψυχαραϊκός' για προσωπικό όφελος. Η διαμάχη αποκλιμακώθηκε μετά την μεταρρύθμιση του 1917 που αναφέρθηκε παραπάνω¹⁰¹.

Ο γερμανός 'υπαρξιστής' φιλόσοφος και φιλόλογος Friedrich Nietzsche (1844-1900), αποτέλεσε έναν εκ των τριών(οι άλλοι δύο ήταν ο Karl Marx (1818-1883) και ο Sigmund Freud (1856-1939).) κορυφαίων διανοητών του 19ου αιώνα. Το έργο του αποτελεί μια από τις σημαντικότερες φιλοσοφικές μελέτες για την ίδια την ύπαρξη του ανθρώπου και για την πρόοδο του ανθρώπινου πνεύματος σε σημείο που αυτό να αγγίζει την τελειότητα (νιτσεϊκός 'υπεράνθρωπος'). Όπως είναι φυσικό οι ιδέες του διαμόρφωσαν ή επηρέασαν πληθώρα ανθρώπων και κινήματων (που πολλές φορές τις προσάρμοσαν στα δικά τους δεδομένα αλλοιώνοντας πλήρως το νόημά τους¹³⁸) σε όλο τον κόσμο¹⁰². Η τάση αυτή ονομάστηκε 'νιτσεϊσμός' και ένας εξ αυτών που την ενστερνίστηκαν υπήρξε ο μεγάλος ρομαντικός συνθέτης Richard Wagner (1813-1883), ο οποίος προσπάθησε να μεταφέρει την νιτσεϊκή ιδεολογία στον χώρο της μουσικής σύνθεσης. Παρ' όλο που ο Wagner και ο Nietzsche κάποια στιγμή διαφώνησαν και αποστασιοποιήθηκαν, πολλές από τις ιδέες του δεύτερου αποτελούν βασικά συστατικά του μουσικού κινήματος που προήλθε από την επιρροή που είχε το, καινοτόμο για την εποχή του, έργο του Wagner σε άλλους μουσουργούς ('βαγκνερισμός'). Οι νιτσεϊκές απόψεις δεν άργησαν να βρουν ένθερμους υποστηρικτές και στην Ελλάδα. Ο Γιάννης Καμπύσης, που υπήρξε και εκ

⁹⁹ Ο Γιάννης Καμπύσης (Ιούνιος 1872 - 23 Νοεμβρίου 1901) ήταν Έλληνας πεζογράφος, ποιητής, θεατρικός συγγραφέας και μεταφραστής. Η συνεισφορά του στα νεοελληνικά γράμματα είναι μικρή σε ποσότητα, κυρίως λόγω του πρόωγου θανάτου του αλλά και του εκλεκτισμού του, αλλά μεγάλη σε σημασία, εξ αιτίας της ανανεωτικής διάθεσής της. Η κοσμοθεωρία του για τη λογοτεχνία αυτήν την πρώτη περίοδο ήταν επηρεασμένη από το ανανεωτικό κλίμα της πεζογραφίας της γενιάς του '80, με την στροφή του ενδιαφέροντος στο λαό της υπαίθρου. Επίσης, αρχικά αντιμετώπισε θετικά τις γλωσσικές θεωρίες του Ψυχάρη και έγινε ο πιο φανατικός από τους υποστηρικτές του. Τις πνευματικές του ανάγκες κάλυπτε η έκδοση του πρωτοποριακού περιοδικού "Η Τέχνη", σε συνεργασία με τους Γρυπάρη και Κώστα Χατζόπουλο. Μέσω του περιοδικού αυτού εισήχθη στην Ελλάδα το λογοτεχνικό ρεύμα του συμβολισμού και η βορειοευρωπαϊκή λογοτεχνία. Το πεζογραφικό του έργο αποτελείται από 6 σύντομα διηγήματα και μία νουβέλα. (*Οχτροί και φίλοι*, 1894-1896). Από τα διηγήματα, τα τρία είναι εμπνευσμένα από την ιδιαίτερη πατρίδα του και εντάσσονται σε μία ενότητα με τίτλο "Χωριάτικη Ζωή" (1894-1896). Έχει γράψει ακόμη για το θέατρο, ποίηση, μεταφράσεις. Για περισσότερες πληροφορίες: Χατζηβασίλειου Βαγγέλης, Κοτζιά Ελισάβετ, Σύγχρονοι Έλληνες πεζογράφοι, 1974-1990(Αθήνα: Πατάκης, 1995)

¹⁰⁰ Καλομοίρης Μανώλης: *Η ζωή μου και η τέχνη μου* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

¹⁰¹ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990)

¹⁰² Gane Lawrence, *Νίτσε*, μτφρ.: Φανή Γαϊδατζή, (Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 2011) : σ.3-23

των πρώτων μεταφραστών έργων του Nietzsche στα ελληνικά. Άλλοι σπουδαίοι άνθρωποι του πνεύματος και της διάνοησης στην Ελλάδα του α' μισού του 20ου αιώνα που επιρεάστηκαν σε ένα βαθμό από τον Nietzsche ήταν ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Κωστής Παλαμάς, ο Ίων Δραγούμης, ο Παύλος Νιρβάνας, ο Πέτρος Βλαστός, ο Γεώργιος Θεοτοκάς κ.ά.¹⁰³.

Από το περιβάλλον που περιγράψαμε παραπάνω δεν θα μπορούσε να παραμείνει ανεπηρέαστη η λεγόμενη εθνική μουσική σχολή ούτε, φυσικά, ο Μανώλης Καλομοίρης. Οι νιτσεικές επιδράσεις στο έργο του τελευταίου είναι πολλές, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τις όπερες Πρωτομάστορας (1915) και Κωνσταντίνος Παλαιολόγος (1961) και οι δύο σε λιμπρέτο του Καζαντζάκη. Ειδικά στην πρώτη περίπτωση (Πρωτομάστορας) είναι εμφανέστατος ο παραλληλισμός με τον «Υπεράνθρωπο» του Nietzsche¹⁰⁴. Εκτός του Καζαντζάκη, θεωρούμε ότι υπήρξαν άλλα δύο σημεία επαφής του Καλομοίρη με τον 'νιτσεισμό', όπως η σύνδεση του συνθέτη με τον Καμπύση και, κυρίως, η σχέση του με τον Παλαμά (όπως αναφέραμε παραπάνω). Πέραν του Καλομοίρη οι προσλήψεις των νιτσεικών ιδεών επηρέασαν και άλλους εκπρόσωπους της εθνικής σχολής, όπως ο Βάρβογλης, άλλα και πολλούς μεταγενέστερους¹⁰⁵.

Στην Ελλάδα το κίνημα του βαγκνερισμού υποστηρίχτηκε κυρίως από τους κύκλους του Ωδείου Αθηνών του 'πανγερμανιστή' Γεωργίου Νάζου και από τους μουσουργούς Δ. Ροδοθεάτο, Δ. Λιάλιο και Δ. Λάλα (υπήρξε και φίλος του ίδιου του Wagner κατά την παραμονή του στην Γερμανία). Η αποστασιοποίηση του Καλομοίρη από τους κύκλους του Νάζου δεν στάθηκε εμπόδιο στο να θεωρήσει και εκείνος το γερμανικό 'μοντέλο' ως το πρότυπο για την οικοδόμηση της ελληνικής εθνικής μουσικής¹⁰⁶. Θαύμαζε τον Wagner και την γερμανική λόγια κουλτούρα του ρομαντισμού. Σε αυτό το σημείο είναι αναγκαίο να επαναλάβουμε ότι ο Καλομοίρης επηρεάστηκε από τον Wagner αλλά δεν τον μιμήθηκε. Οι επιδράσεις του 'βαγκνερισμού είναι εμφανής στο έργο του και ιδίως στις όπερές του, σε μια σαφή αντιστοιχία με την γερμανική 'volksoper'. Το Δαχτυλίδι της Μάνας αποτελεί το χαρακτηριστικότερο τέτοιο παράδειγμα τόσο από συμβολικής (η ιδέα του δαχτυλιδιού ως σύμβολο) όσο και από συνθετικής πλευράς¹⁰⁷. Εκτός του Μανώλη Καλομοίρη, το έργο του Wagner -ως πρότυπο 'εθνικού συνθέτη'- θαύμαζαν και άλλοι Έλληνες συνθέτες που συνδέθηκαν με την εθνική σχολή, ο Γ. Λαμπελέτ υπήρξε ένας από αυτούς. Σχετικά με τον Wagner γράφει *«Παντού, όπου ανεφάνησαν καλλιτεχνικά μεγαλοφυΐαι, το έργο των έφερε τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της εθνικότητας, άλλοτε εντονότερον και άλλοτε ασθενέστερον. Το έργο του Ριχάρδου Βάγκνερ τι άλλο είναι παρά ένα τέλειον δείγμα μιας τέχνης, η οποία, ενώ με τα εντονότερα χρώματα αντικατοπτρίζει όλα τα χαρακτηριστικά του πνεύματος μιας*

¹⁰³ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990), σελ. 130

¹⁰⁴ Πιθανότατα στην σκέψη του Καλομοίρη ο Ελ. Βενιζέλος, στον οποίον ήταν αφιερωμένο το έργο, φάνταζε ως τέτοιος

¹⁰⁵ Όπως παραπάνω.

¹⁰⁶ Το αναφέρει και το σκέφτεται ήδη από την εποχή των σπουδών του στην Γερμανία και το αναφέρει μετά στο βιβλίο του *Η ζωή μου και η τέχνη μου* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)

¹⁰⁷ Σιώπη Αναστασία Α., Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη (Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου-Χ. Νάκας, 2003)

Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990)
σελ. 156-157

φυλής, είναι και παγκοσμίου επιβολής, και κατώρθωσε να επηρεάση τας σχολάς όλου του κόσμου;»¹⁰⁸

➤ Σχέση του με άλλους δημιουργούς

Ο Καλομοίρης πάντοτε υπερτόνιζε τις ιταλικές μουσικές επιρροές στους Επτανήσιους συνθέτες, κάτι που παραδεχόταν απόλυτα ο Γ. Λαμπελέτ αλλά ταυτόχρονα το υπεράσπιζε. Ακόμη, ήταν φανερό ότι η αισθητική αποστασιοποίηση Καλομοίρη – Επτανησίων ήταν αμοιβαία. Σε αυτό το θα πρέπει, πριν προχωρήσουμε παρακάτω, να πούμε ότι οι όποιες διαφωνίες του Καλομοίρη και η στάση απέναντι στους Επτανήσιους συνθέτες ήταν καθαρά μουσικοαισθητική με ιδεολογικές βάσεις και όχι τοπικιστικές¹⁰⁹. Αυτό αποδεικνύει και η συνύπαρξή του με μετέπειτα συνοδοιπόρους του στη εθνική σχολή, καθώς πολλοί από αυτούς ήταν επτανησιακής καταγωγής (όπως θα δούμε παρακάτω) και με αυτούς ήταν άριστη η σχέση του αφού πληρούσαν τα κριτήρια που αναφέραμε παραπάνω.

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα ο Σαμάρας, αν και είχε αρκετά «εθνικά» στοιχεία στα έργα του, δεν ανήκε και δεν έγινε αποδεκτός από τους εκπροσώπους της εθνικής σχολής. Ο Καλομοίρης αναγνώριζε το ταλέντο του αλλά θεωρούσε το στυλ και την γενικότερη στάση του Σαμάρα «ξένη προς τη νεοελληνική νοοτροπία». Επίσης δεν μπορούσε να αποδεχτεί την χρήση της ιταλικής γλώσσας σε πολλά από τα έργα του. Για το γεγονός ο Καλομοίρης έγραψε στον Νουμά πως αν δεν είχε δεχτεί τις επιδράσεις του δημοτικισμού, θα ήταν σαν τον Σαμάρα. Ακόμη, λέει ότι θεωρεί τον Σαμάρα μέλος της ιταλογαλλικής σχολής και ότι αυτό είναι λογικό αφού γεννήθηκε στην Κέρκυρα. Τις απόψεις αυτές προωθεί και ο Θ. Συναδινός, που με αφορμή την όπερα Ρέα του Σαμάρα λέει: «Είναι λοιπόν ιταλικόν μελόδραμα η ‘Ρέα’; Η απάντησις είνε καταφατική. Η ‘Ρέα’ είνε ιταλικόν μελόδραμα, όχι διότι ο ποιητής του κειμένου το έγραψεν εις την Ιταλικήν, ούτε διότι ο Σαμάρας συνέθεσεν αυτήν, ότε ευρίσκετο εις την Ιταλίαν, αλλά διότι το πνεύμα που διαπνέει το όλον μουσικόν έργον, η ψυχή, ο χρωμα εις αυτά δημοτικών μοτίβων, έμειναν προσπάθειαι. Υπήρξεν Σαμάρας δεν υπήρξεν Έλλην»¹¹⁰.» Εκτός από τα καθαρά καλλιτεχνικά ζητημάτα, σημαντικό ρόλο στη διαμάχη Καλομοίρη – Σαμάρα έπαιξε και το γεγονός ότι ο τελευταίος υπήρξε ένθερμος βασιλόφρων (ακόμη και όταν από κάποια στιγμή το Παλάτι αρνήθηκε την υποστήριξη που του παρείχε για πολλά χρόνια), την στιγμή που οι σχέσεις Καλομοίρη με το Παλάτι ήταν τουλάχιστον κακές. Πάντως και στην περίπτωση του Σαμάρα, ο Καλομοίρης με το πέρασμα του χρόνου έριξε τους τόνους¹¹¹.

Αντίθετα, με βάση τα όσα γράψαμε παραπάνω για τον Γεώργιο Λαμπελέτ, είχαν παράλληλες απόψεις. Πολλοί θεωρούν ότι ο Λαμπελέτ είναι ο “συνιδρυτής” (μαζί με τον Καλομοίρη) της Εθνικής Σχολής. Κατ’ αρχήν μοιράζονταν το κοινό όραμα περί δημιουργίας νέας “καθαρής” ελληνικής μουσικής, πανεθνικού χαρακτήρα. Άλλο σημαντικό κοινό σημείο είναι ότι και οι δύο έκαναν ευρύτατη χρήση υλικού από τα

¹⁰⁸ Γεώργιος Λαμπελέτ, Ο εθνικισμός στην τέχνη και η Ελληνική δημόδης μουσική, (Αθήνα: Εκδόσεις Το Ρόδο, 1986) : σ.26-27

¹⁰⁹ Άλλωστε δεν θα μπορούσε να κάνει τοπικιστικές διακρίσεις σε βάρος των Επτανησίων αφού η σύζυγός του ήταν Κερκυραία.

¹¹⁰ Συναδινός Θεόδωρος Δ., Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919 , (Αθήνα : Τύποις «Τύπου», 1919) ,σελ.6

¹¹¹ Καρδάμης Κώστας, Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας : επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια απο την γέννησή του (Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, 2011)
Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990)

δημοτικά τραγούδια. Επίσης, και οι δύο είχαν έρθει σε σύγκρουση με το Ωδείο Αθηνών του Νάζου (ο Λαμπελέτ τασσόμενος κατά του πανγερμανισμού που εκείνος(ο Νάζος) προωθούσε, ο δε Καλομοίρης, μαζί με τον Μ. Βάρβογλη, διαφωνώντας με τις επιλογές του σε θέματα γλώσσας, οργάνωσης και επιλογής συνεργατών)¹¹². Ωστόσο και οι “διαφορές” τους δεν ήταν αμελητέες. Ο Λαμπελέτ προτείνει την χρήση μοτίβων ή φράσεων από το δημοτικό τραγούδι και την παράδοση, ενώ ο Καλομοίρης τη χρήση δομικών στοιχείων από το δημοτικό τραγούδι. Κάθε άλλο παρά ασήμαντο ήταν και το γεγονός ότι ο Καλομοίρης ήταν φανατικός βενιζελικός ενώ ο Λαμπελέτ στράφηκε στο Μεταξικό καθεστώς. Αντίστοιχες ήταν οι σχέσεις του Καλομοίρη και με τους πρωτεργάτες του ελληνικού μελοδράματος, Διονύσιο Λαυράγκα (1860-1941) και Ναπολέοντα Λαμπελέτ¹¹³.

Ακόμη, ο Καλομοίρης σχετικά με τον Λαυράγκα είχε αναφέρει ότι τον θεωρεί πρόδρομο της εθνικής μουσικής. Στην ίδια κατηγορία κατέταξε και τον Γ. Λαμπελέτ¹¹⁴.

Κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια η κατάσταση στις υπόλοιπες τέχνες είχε αλλάξει αρκετά, στον χώρο της ελληνικής μουσικής όμως τα πράγματα παρέμεναν ίδια. Η Ελλάδα του Εμφυλίου ήταν «κλειστή» στα νέα μουσικά ρεύματα¹¹⁵. Κύριες αιτίες της απομόνωσης αυτής ήταν ο εμφυλιακός συντηρητισμός και η επιμονή ανάγκη για ελληνική πολιτισμική ιδιαιτερότητα λόγω των συνθηκών πολέμου¹¹⁶. Αυτές τις θέσεις θα συνόψιζε στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο Καλομοίρης λέγοντας: «Αν όμως το δωδεκάφθογγον είναι αμφιβόλου ή αμφισβητισίμου αξίας διά μεγάλης Μουσικής σχολάς με πανένδοξον παρελθόν που προπορεύονται ιστορικά εις την διεθνή μουσική εξέλιξιν, πιστεύω πως θα ήτο εξαιρετικά επικίνδυνον και καταστρεπτικόν, αν εγενετο αβασανίστως παραδεκτόν από νέας Εθνικής σχολάς (προφανώς εννοεί την Ελληνική) που μόλις σήμερον προσπαθούν να δημιουργήσουν ιδικήν των ιδιότυπην μουσικήν γλώσσαν. Μίαν γλώσσαν που να αντλή, που να εκπηγάζη από την λαϊκήν ψυχήν, τους εθνικούς τρόπους και ήχους και τας πατροπαράδοτους μουσικές αυτών κλίμακας. Ο ατοναλισμός και ο δωδεκαφωνισμός από την ιδίαν την φύσιν και τους περιοριστικούς ιδιότυπους νόμους των είναι αντεθνικός, είναι καθαρά διεθνιστικός.»¹¹⁷ Η τελευταία φράση συνοψίζει και τα αίτια “απόρριψής” του από τον Καλομοίρη.

Έχοντας υιοθετήσει την αυτήν την απαξιωτική στάση, ο Καλομοίρης και οι συνοδοιπόροι του τάχθηκαν απέναντι σε κάποιους περισσότερο “προοδευτικούς” Έλληνες συνθέτες όπως ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960) και ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949). Και οι δύο είχαν σαφέστατα επηρεαστεί από τον διάσημο ιταλό συνθέτη της εποχής Alfredo Casella (1883-1947), το “κοσμοπολίτικο” στυλ του οποίου αντιπροσώπευε μια μουσική “εθνική” αλλά ταυτόχρονα και ευρύτερα

¹¹² Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990), σελ. 48

¹¹³ Συναδινός Θεόδωρος Δ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής*, 1824-1919, (Αθήνα: Τύποις «Τύπου», 1919), σελ. 187

Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσαογειικών Μελετών, 1990), σελ. 52

¹¹⁴ Είχαν συνεργαστεί στενά, κυρίως στα πλαίσια της ΕΕΜ.

¹¹⁵ Στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο είχαν εμφανιστεί ο ύστερος ατοναλισμός, ο δωδεκαφθογγισμός, ο σειραϊσμός, ο φοντουρισμός/θορυβισμός κλπ.

¹¹⁶ Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής: Περίληψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα: 2008), σελ. 82

¹¹⁷ Καλομοίρης Μανώλης, «Η νέα τεχνοτροπία εις την διεθνήν συνθετικήν και η ελληνική μουσική δημιουργία», απόσπασμα από τα *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, τόμ.29 (1954)

ευρωπαϊκή¹¹⁸. Το θέμα αυτό θα απασχολούσε πολλούς συνθέτες της γενιά του Μητρόπουλου και του Σκαλκώτα, αλλά σαφώς δεν ταίριαζε με το πλαίσιο που είχε επιβάλει για την Εθνική Σχολή και η ηγεμονική προσωπικότητα του Καλομοίρη¹¹⁹. Παρά την στάση του αυτή, ο Καλομοίρης είχε συνεργαστεί μαζί του πολλές φορές κατά το παρελθόν και μάλιστα του είχε εμπιστευτεί την διεύθυνση της ορχήστρας σε πολλές πρώτες εκτελέσεις έργων του. Αργότερα ακολούθησε μια διαμάχη των δύο ανδρών μέσα από την εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, με αφορμή το ποιος ευθύνεται για τα δεινά της μουσικής ζωής της Ελλάδας. Η ένταση μεταξύ τους κορυφώθηκε με τις ιδιαίτερα απαξιωτικές κριτικές του Καλομοίρη για την μουσική του Μητρόπουλου στην τραγωδία του Σοφοκλή, *Ηλέκτρα* (πρεμιέρα τον Οκτώβριο του 1936 από το Εθνικό Θέατρο), Ακόμη, λίγο αργότερα συνεχίστηκε, με τις κατηγορίες ότι εκείνος ως μαέστρος στο εξωτερικό δεν έκανε τίποτα για να προβάλει την μουσική ιδέα του τόπου του και ότι αποτελεί «εχθρό της Ελληνικής Μουσικής¹²⁰».

Ακόμη, όταν ο Μητρόπουλος εκλέχθηκε πρόεδρος μέλος της μουσικής από τη Ακαδημία Αθηνών (το 1933), ο Καλομοίρης υποστήριξε ότι «η εκλογή αυτή επροκάλεσεν την απορίαν, αν όχι τίποτε άλλο, του μουσικού κόσμου, ο οποίος, χωρίς να παραγνωρίζη την αξίαν του κ. Μητρόπουλου ως διευθυντού ορχήστρας και πιανίστα, νομίζει ότι ως συνθέτης δεν έχει να παρουσιάσει εργασίαν άξιαν λόγου».

Κατά τη δεκαετία του '50 όμως, η στάση του Καλομοίρη άλλαξε¹²¹. Με μια σειρά άρθρων του στο Έθνος εξυμνεί το ταλέντο του και κατακεραυνώνει όσους «δεν είχαν προσπαθήσει να κρατήσουν με κάθε θυσία τον Μητρόπουλο στην Ελλάδα, σχηματίζοντας με οιαδήποτε δαπάνη μια ορχήστρα αντάξιά του(....)». Τέλος, το αποκορύφωμα έρχεται το 1959 όταν ο Μητρόπουλος αναγορεύεται επίτιμο μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, ύστερα από πρόταση του Καλομοίρη. Το γεγονός ανήγγειλε στο μαέστρο ο ίδιος ο Καλομοίρης με μια θερμότατη επιστολή εκφράζοντας και τον θαυμασμό του για την πορεία του στο εξωτερικό¹²².

Σε μια δεύτερη φάση της ελληνικής εθνικής σχολής, εμφανίζονται στο προσκήνιο συνθέτες όπως ο Πετρίδης και ο Σκαλκώτας, οι οποίοι φέρνουν ανανεωτικές, μοντερνιστικές τάσεις στη μουσική γλώσσα, όπως ο νεοκλασικισμός, ο ιμπρεσιονισμός και ο δωδεκαφθογγισμός, επομένως μεταβάλλουν το μουσικό ύφος¹²³. Ο Καλομοίρης υποστηρίζει ότι οι μοντέρνες αυτές τεχνικές δεν είναι σε θέση να υπηρετήσουν την 'εθνική' αισθητική, ότι απειλούν την ελεύθερη και αβίαστη εκδίπλωση της μουσικής έμπνευσης μέσα από τις πατροπαράδοτες μουσικές πηγές, «ο Δωδεκαφωνισμός από την ίδια του τη φύση και τους περιοριστικούς ιδιότυπους νόμους του είναι αντεθνικός, είναι καθαρά διεθνιστικός [...] καταργεί αυτόματα το δημοτικό τραγούδι, κάθε ελεύθερη μελωδική έμπνευση και κάθε επεξεργασία ήχων και τρόπων άλλων από την αμείλικτη δωδεκάφθογγη σειρά¹²⁴»

¹¹⁸ Καρδάμης Κώστας, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα : 2008), σελ. 82

¹¹⁹ Ο Μητρόπουλος ήδη από το 1924 είχε εγκαταλείψει την τονικότητα, υιοθετώντας την ατονικότητα και τον δωδεκαφθογγισμό, αποτελώντας ουσιαστικά τον πρώτο Έλληνα συνθέτη που ακολούθησε τα νεωτεριστικά μουσικά ρεύματα της Ευρώπης την στιγμή που στην Ελλάδα μεσουρανούσαν ο Καλομοίρης και οι υποστηρικτές του.

¹²⁰ Κώσтийος Απόστολος, *Δημήτρης Μητρόπουλος : ζωή και έργο του* (Κέρκυρα : Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Μουσικών Σπουδών , 2000)

¹²¹ Μετά από δυο επιτυχημένες εμφανίσεις του Μητρόπουλου στην Αθήνα (το 1955 και το 1958, διευθύνοντας τις Φιλαρμονικές της Νέας Υόρκης και της Βιέννης αντίστοιχα).

¹²² Κώσтийος Απόστολος, *Δημήτρης Μητρόπουλος : ζωή και έργο του* (Κέρκυρα : Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Μουσικών Σπουδών , 2000)

¹²³ Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, *Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας* (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειακών Μελετών, 1990), σελ. 54

¹²⁴ Όπως παραπάνω, σελ.93

Ανάλογη στάση τηρούνταν και απέναντι στον Νίκο Σκαλκώτα¹²⁵ του οποίου οι σπουδές και τα έργα (παρά την ύπαρξη κάποιων ελληνικών στοιχείων στα έργα του αυτά, π.χ. μοτίβα στην Ελληνική σουίτα και στην Passacaglia για σόλο πιάνο¹²⁶) δεν αρκούσαν για να γίνει αποδεκτός από τους εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής, αφού ο γενικότερα “υπερεθνικός” χαρακτήρας του ρεύματος που εκπροσωπούσε, αποτελούσε αξεπέραστο εμπόδιο για κάτι τέτοιο. Ακόμη, είχε δημιουργήσει αρκετές έχθρες με τους εκπροσώπους της εθνικής σχολής λόγω κάποιων άρθρων του. Το 1933, μετά την οριστική επιστροφή του στην Ελλάδα, η αδυναμία και η απροθυμία κατανόησης των προχωρημένων τεχνικών σύνθεσής του, τον έθεσαν στο περιθώριο ως συνθέτη και τον ανάγκασαν να εργάζεται ως βιολονίστας για βιοποριστικούς λόγους. Από το β’ μισό της δεκαετίας του 1930 αναγκαστικά στρέφεται σε έναν συμβατικότερο τρόπο γραφής κάτι που του έδωσε κάποια αναγνώριση στο κοινό της εποχής¹²⁷.

Το 1936 ολοκληρώνει τους περίφημους 36 Ελληνικούς Χορούς, έργο που καθιέρωσε στην κοινή συνείδηση τον Σκαλκώτα ως έναν εκ των κύριων εκπροσώπων της Εθνικής Σχολής και γνώρισε πολύ μεγάλη απήχηση. Το μουσικό υλικό στο έργο αυτό προέρχεται από επεξεργασίες και μεταγραφές μελωδιών δημοτικών τραγουδιών, τις οποίες πραγματοποίησε στα πλαίσια της συνεργασίας του με το “Μουσικό Λαογραφικό Μουσείο” του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών. Οι σκέψεις του Σκαλκώτα για την επεξεργασία δημοτικού μουσικού υλικού μέσω δυτικών μορφών, εκφράζονται στο ανέκδοτο άρθρο του «Το Δημοτικό Τραγούδι», ενώ οι ενορχηστρωτικές τεχνικές που χρησιμοποίησε αναλύονται στο (επίσης ανέκδοτο τότε¹²⁸) βιβλίο του, *Τεχνική της ενορχήστρωσης*. Στο ίδιο κλίμα εξελίσσονται και άλλα έργα της ύστερης δημιουργικής περιόδου του, όπως *Η Θάλασσα* (1948-1949). Ο συνδυασμός των παραπάνω και άλλων γεγονότων και σε αυτή την περίπτωση μετέβαλαν προς το θετικότερο τις απόψεις και τις αντιλήψεις ακόμα και του ίδιου του Καλομοίρη για τον Σκαλκώτα, με την πάροδο του χρόνου. Ο Καλομοίρης αναγνώριζε εξ αρχής το ταλέντο του αλλά ομολογεί ότι δεν μπορεί να κατανοήσει τον τρόπο γραφής του (αυτός ίσως είναι και ο λόγος που δεν μπορούσε να τον κρίνει θετικά)¹²⁹.

Ο λόγος που παρακολουθούμε την πορεία των απόψεων του Καλομοίρη για το συνθετικό έργο του Μητρόπουλου και του Σκαλκώτα, είναι επειδή με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να διακρίνουμε την βαθμιαία μεταβολή των αντιλήψεών του για τις νεωτερικές μορφές/τεχνικές γραφής. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του φαίνεται να είχε αποστασιοποιηθεί αρκετά από την αρχική στάση του απέναντι στον μοντερνισμό παραδεχόμενος ότι δεν μπορεί να την κατανοήσει αλλά και να συνειδητοποιήσει γιατί κάποιοι Έλληνες δημιουργοί εμπνεύστηκαν από αυτές τις τεχνικές. Με βάση τα παραπάνω συμπεραίνει κανείς ότι οι διαμάχες αυτές δεν είχαν αμιγώς προσωπικό χαρακτήρα, αλλά ήταν αποτέλεσμα της προσπάθειας του Καλομοίρη να διαφυλάξει, με υπερβάλλοντα ζήλο, την υπόσταση της Εθνικής Σχολής (όπως εκείνος την

¹²⁵ Νίκο Σκαλκώτα ο οποίος το 1921 μεταβαίνει στην Γερμανία και σπουδάζει πλάι σε σπουδαίους εκπροσώπους του μοντερνισμού όπως ο Kurt Weill, ο Philip Jarnach αλλά και ο ίδιος Arnold Schoenberg. Έχοντας δεχτεί τις επιρροές και των τριών, δημιούργησε το δικό του ιδιαίτερο ύφος που τον κατέταξε στους σημαντικούς συνθέτες του ατοναλισμού και του δωδεκαφθογγισμού, με έργα αναφοράς και για τα ευρωπαϊκά δεδομένα.

¹²⁶ Τσούγκρας Κώστας, «Η Passacaglia για σόλο πιάνο του Νίκου Σκαλκώτα: Παράδοση και καινοτομία σε ισορροπία», *Πολυφωνία*, τ. 18 (Άνοιξη 2011) : σ.2-8

¹²⁷ Βρόντος Χάρης, Για τον Νίκο Σκαλκώτα (Αθήνα: Νεφέλη, 1999)

¹²⁸ Κώστας Καρδάμης, *Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων*, (Κέρκυρα : 2008)

¹²⁹ Μπελώνης Γιάννης, «Ο Νίκος Σκαλκώτας υπό το βλέμμα του Μανώλη Καλομοίρη», *Πολυφωνία*, τ. 1 (Φθινόπωρο 2002), σελ. 12-16

οραματιζόταν) από επιρροές που κατ' αυτόν δεν ταίριαζαν στον ελληνοκεντρικό της χαρακτήρα¹³⁰.

Τα άλλα μέλη της Εθνικής μουσικής σχολής

➤ Μάριος Βάρβογλης

Ο Μάριος Βάρβογλης (1885-1967) γεννήθηκε στις Βρυξέλλες. Γόνος επιφανών αγωνιστών του 16821. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών πολιτικές επιστήμες στο Παρίσι, όπου ήρθε σε επαφή με σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής (Saint-Saens, Ravel, Casella, Varese, Moreas, Modigliani) και έτσι αποφάσισε να ασχοληθεί με τη μουσική. Συνέχισε τις σπουδές του στο Ωδείο των Παρισίων, όπου διδάχθηκε τα ανώτερα θεωρητικά. Με την επιστροφή του δίδαξε σε σχολεία στην Αθήνα, καθώς επίσης και στο Ωδείο Αθηνών και στο Ελληνικό Ωδείο. Αρθρογραφώντας από το 1909 στο *Νουμά*, υποστήριζε με ζήλο τη δημιουργία Ελληνικής Μουσικής Σχολής. Ακόμη, έγραφε μουσικές κριτικές σε διάφορα περιοδικά και στην εφημερίδα τα *Νέα*. Εκλέχθηκε αντιπρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών(1940-1957) και πρόεδρος του Συνδέσμου Ελλήνων Συνθετών(1957). Τιμήθηκε με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών (1923) και το μουσικό βραβείο Τάκη Κανδηλώρου(1937 Πολιτικά σχετίστηκε με το ΚΚΕ. Ήταν στενός φίλος του Μ. Καλομοίρη, με τον οποίον γνωρίστηκαν κατά την φοίτηση τους στο Λύκειο Αθηνών.). Τα έργα του έχουν καθαρό νεοκλασικό ύφος με έντονες γαλλικές επιρροές. Ωστόσο, κύρια πηγή έμπνευσής του ήταν η ελληνική δημοτική μουσική. Ακόμη, το στυλ του χαρακτηρίζεται από μια ευγενική εσωτερικότητα. Επίσης, στο σημείο που μοιάζει με τον Καλομοίρη είναι η προσπάθεια του να αποφύγει να μεταφέρει αυτούσια παραθέματα παραδοσιακών μελωδιών. Αντλεί υλικό από τον τρόπο και τους ρυθμούς των μελωδιών αυτών και τα μετατρέπει σε μια διαυγή πολυφωνία, με βουκολικό αίσθημα(π.χ. Ποιμενική Σουίτα). Ακόμη, η πολυφωνία του αυτή έχει απλή εννοχήστρωση(σε αντίθεση με αυτήν του Καλομοίρη). Αυτό που τον ξεχωρίζει από τους άλλους της εθνική σχολής είναι η εμπρεσιονιστική αρμονική ευαισθησία του που θυμίζει Φωρέ¹³¹.

➤ Αιμίλιος Ριάδης

Αιμίλιος Ριάδης (Θεσσαλονίκη 1880-1935): Μαθητής του βαγκνεριστή Δημήτριου Λάλα, με τον οποίο ξεκίνησε τις σπουδές του στην μουσική. Στην συνέχεια σπούδασε σε Μόναχο στην Βασιλική Ακαδημία Μουσικής και από το 1910-1915 στο Παρίσι δίπλα στους Μ. Ραβέλ και Γκ.Σαρπαντιέ. Στο Παρίσι εκδόθηκαν και εκτελέστηκαν ορισμένα από τα έργα του. Διετέλεσε καθηγητής πιάνου στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (1915). Το 1923 τιμήθηκε με το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών. Το μουσικό έργο έχει πολλές γαλλικές επιρροές (κυρίως από τον Ravel) και,

¹³⁰ Όπως παραπάνω.

¹³¹ Συμεωνίδου Αλέκα, Λεξικό Ελλήνων συνθετών : βιογραφικό, εργογραφικό(Αθήνα : Φίλιππος Νάκας, 1995)
Ταμβάκος Θωμάς, Έλληνες δημιουργοί σοβαρής μουσικής(Ιωάννινα :ΠνευματικόΚέντρο Δήμου Ιωαννιτών , 1995)

σε σχέση με τους υπόλοιπους, λιγότερες αναφορές στην ελληνική παράδοση. Ωστόσο, χαρακτηρίζεται από καθαρά “εθνική” συνείδηση¹³².

➤ Θεόδωρος Σπάθης

Ο Θεόδωρος Σπάθης (Αθήνα 1883-1943) ήταν συνθέτης και Βιολιστής. Σπούδασε μουσική στο Παρίσι όπου έκανε καριέρα ως βιολονίστας. Στην Γαλλία εργάστηκε ως δεύτερος Αρχιμουσικός στα θέατρα του Παρισιού, ενώ διετέλεσε ακόμη διευθυντής της χορωδίας της ελληνικής εκκλησίας της Μασσαλίας (1914-1928). Το 1929 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου παρουσίασε οπερέτες του και δίδαξε στην Σιβιτανίδειο Σχολή. Στο συνθετικό του έργο περιλαμβάνονται όπερες, οπερέτες, συμφωνικά έργα, τραγούδια αλλά και εκκλησιαστική μουσική. Είχε αξιόλογη καριέρα και ως μαέστρος, ενώ διετέλεσε διευθυντής του Τμήματος Μουσικής του Πανεπιστημίου Αθηνών¹³³.

➤ Δημήτριος Λεβίδης

Δημήτριος Λεβίδης (Αθήνα 1886-Παλαιό Φάληρο 1951): συνθέτης μαθητής του Λαυράγκα. Συνέχισε τις σπουδές του στη Λοζάνη και στο Μόναχο (με καθηγητή τον Richard Strauss). Τελικά εγκαταστάθηκε στην Γαλλία από 1910 έως το 1933 και έγινε γάλλος υπήκοος, εκεί στράφηκε στην ηλεκτρονική μουσική. Το 1923 έγινε ένας εκ των πρώτων που έγραψαν για «κύματα Martenot» (τα έκανε γνωστά στην Ελλάδα το 1930). Το 1933 επιστρέφει στην Ελλάδα και διορίστηκε στην Φιλαρμονική του Δήμου Αθηναίων, δίδαξε ανώτερα θεωρητικά μαθήματα στο Ελληνικό Ωδείο και Μουσικό Λύκειο Αθηνών. Ίδρυσε το Φαληρικό Ωδείο το 1934. Υπήρξε πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (1945-1947). Συνέθεσε πολλά έργα συμφωνικής μουσικής, χοροδράματα, έργα για χορωδία και ορχήστρα, καθώς και μουσικής και ηλεκτρονική μουσική. Αρχικά, η πηγή έμπνευσής του ήταν ρομαντική, αργότερα όμως επηρεάστηκε από την μελέτη των αρχαιοελληνικών μελωδιών και ανατολικών μελών με αποτέλεσμα να διαμορφώσει προσωπικό και ιδιότυπο μουσικό ύφος¹³⁴.

➤ Γεώργιος Πονηρίδης

Γεώργιος Πονηρίδης (1887-1982): Γεννήθηκε στη Κωνσταντινούπολη όπου πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής (ήρθε σε επαφή και με τη βυζαντινή μουσική). Συνέχισε τις σπουδές του στις Βρυξέλλες και στο Παρίσι. Έγραψε μουσική για πολλές αρχαίες τραγωδίες που ανέβηκαν σε παραστάσεις που άφησαν εποχή. Αν και στο μεγαλύτερο μέρος του το έργο του ήταν τονικό, από το 1955 στράφηκε στην ατονικότητα και την πρωτοπορία (αυτά ήταν και τα έργα του που έγιναν περισσότερο γνωστά).

➤ Γεώργιος Σκλάβος

Ο Γεώργιος Σκλάβος (Βράιλα 1888- Αθήνα 1976) ήταν θεωρητικός και συνθέτης. Πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής στην Ρουμανία και από το 1907 στο Ωδείο

¹³² Όπως παραπάνω.

¹³³ Όπως παραπάνω.

¹³⁴ Όπως παραπάνω.

Αθηνών. Υπήρξε καθηγητής στο Ωδείο Αθηνών(1913-1968), ενώ παράλληλα δίδασκε και στο Ωδείο Πειραιώς (1924-1968). Υπήρξε και διευθυντής των Μουσικών Βιβλιοθηκών του Ωδείου Αθηνών και της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, καθώς και διευθυντής της Εθνική Λυρικής Σχολής(1946-1949). Ακόμη υπήρξε και μουσικοκριτικός. Υπήρξε τόσο ως κριτικός, όσο και ως θεωρητικός ιδιαίτερα συντηρητικός. Η μακρόχρονη διδασκαλία του, πάντως επηρέασε σε σημαντικό βαθμό μια ολόκληρη γενιά Ελλήνων μουσικών. Ασχολήθηκε κυρίως με το μελόδραμα και την μουσική για θέατρο. Ως συνθέτης έλεγε πως άνηκε στην λεγόμενη «Εθνική Σχολή». Τα χαρακτηριστικότερα έργα του, όπως οι όπερες του, διακρίνονται για την επιμελημένη γραφή τους, την φρεσκάδα τους και την διαύγεια τους. Διαφέρουν, ωστόσο, αρκετά από το γνωστό ύφος των συνθετών της σχολής αυτής, χωρίς να είναι ιδιαίτερα νεωτεριστικά ή πρωτότυπα. Η Κυρά Φροσύνη, για παράδειγμα, συνδυάζει δραματικούς τόνους, καθώς και μια δροσερή προσέγγιση στο δημοτικό στοιχείο, με επιδέξιο γράψιμο στο μουσικό γένος της όπερας. Το οποίο τον απασχόλησε κυρίως ως συνθέτη. Το έργο αυτό συγκαταλέγεται ασφαλώς στα καλύτερα δείγματα της παραπάνω σχολής. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι ο Σκλάβος, που όπως δήλωνε εκτιμούσε ιδιαίτερα την μουσική δωματίου. Την όμως θεωρούσε τόσο δύσκολη, ώστε ποτέ δεν αποφάσισε να γράψει σε αυτήν¹³⁵.

➤ Φιλοκτήτης Οικονομίδης

Ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης (1889-1957) γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, όπου και ανακηρύχτηκε διδάκτωρ της Νομικής. Μαθητής βιολιού και βιόλας στο Ωδείο Αθηνών όπου και δίδαξε και αργότερα. Διετέλεσε διευθυντής στα Ωδεία Πειραιώς (1924-1932) και Αθηνών (1930-1939)και της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών. Το 1921 ίδρυσε την Χορωδία Αθηνών και το 1942 την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών στις οποίες διετέλεσε και διευθυντής. Το 1955 του ανατέθηκε η γενική διεύθυνση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και την ίδια χρονιά οργάνωσε (μαζί με τον Ντίνο Γιαννόπουλο) το πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών. Διέθυνε μεγάλες ξένες ορχήστρες και χορωδίες και είχε σημαντικό μουσικοπαιδαγωγικό έργο. Υπήρξε στενός φίλος και συνεργάτης του Μ. Καλομοίρη¹³⁶.

➤ Πέτρος Πετρίδης

Ο Πέτρος Πετρίδης (1892-1977) γεννήθηκε στην Καπαδοκία αλλά το 1912 ήρθε στην Ελλάδα για να καταταχθεί εθελοντής στον ελληνικό στρατό. Σπούδασε νομική και πολιτικές επιστήμες στο Παρίσι. Στην συνέχεια σπούδασε μουσική στην Κωνσταντινούπολη και στο Παρίσι όπου και δίδαξε νεοελληνική γλώσσα και φιλολογία και έδωσε διαλέξεις για την ελληνική μουσική. Διετέλεσε και γραμματέας της στο γραφείο τύπου της ελληνικής πρεσβείας στο Λονδίνο. Εργάστηκε και ως μουσικοκριτικός. Το 1959 έγινε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Στις συνθέσεις του χρησιμοποίησε στοιχεία αρχικά από την ελληνική δημοτική παράδοση (από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με την εναρμόνιση δημοτικών μελωδιών) και αργότερα από την βυζαντινή, ενώ επιχείρησε να εισάγει και στοιχεία από την αρχαιοελληνική μουσική. Η συνθετική του τεχνική είναι κυρίως αντιστικτική και πολυτροπική, ακόμη είναι εν μέρει επηρεασμένος από την γαλλική σχολή. Το έργο του περιλαμβάνει

¹³⁵ Όπως παραπάνω.

¹³⁶ Όπως παραπάνω.

όπερες, συμφωνίες, μπαλέτα, εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών, κοντσέρτα, βυζαντινό ορατόριο και ρέκβιεμ¹³⁷.

➤ Ανδρέας Νεζερίτης

Ο Ανδρέας Νεζερίτης (1897-1980) γεννήθηκε στην Πάτρα. Μαθητής του Οικονομίδη (στο Ωδείο Αθηνών) και του Λαυράγκα. Τιμήθηκε με το Βραβείο μουσικής της Ακαδημίας Αθηνών (1952). έργα του συχνά περιέχουν προχωρημένες αρμονίες και τροπικά στοιχεία. Έγραψε συμφωνικά έργα, μουσική για μπαλέτα και μουσικά δράματα¹³⁸.

➤ Αντίοχος Ευαγγελάτος

Ο Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981) γεννήθηκε στην Κεφαλονιά αλλά σε μικρή ηλικία εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου πήρε μαθήματα βιολιού. Κατά σειρά σπούδασε ιατρική, νομικά, φιλοσοφία και ιστορία της τέχνης. Συνέχισε τις σπουδές του στη μουσική στη Βιέννη και στη Βασιλεία. Το 1932 γύρισε στην Ελλάδα και ίδρυσε την νέα Συμφωνική Ορχήστρα. Το 1933 έγινε καθηγητής στο Ελληνικό Ωδείο, ενώ το 1917 έγινε συνδιευθυντής με τον Βάρβογλη. Το 1946-1973 ήταν διευθυντής της ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Ήταν ο πρώτος διευθυντής της Ορχήστρας της (τότε) ΕΙΡ (1954-1959) και ο ιδρυτής του Γ' Προγράμματος. Παράλληλα ήταν γραμματέας και αργότερα πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (1957-1980). Ακόμη ήταν πρόεδρος σε επιτροπές διάφορων διαγωνισμών. Ήδη από το 1927 το έργο του έχει στοιχεία της εθνικής μουσικής, φαίνεται να έχει τις ρίζες του στο βυζαντινό μέλος, στο δημοτικό τραγούδι αλλά και επιδράσεις της επτανησιακής μουσικής (κυρίως από τον Γ. Λαμπελέτ και τον Λαυράγκα). Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η γραφή του είναι λιτή, ειδικά στα τραγούδια του για φωνή και πιάνο. Αρκετά από τα συμφωνικά του έργα εκτελέστηκαν από τον Μητρόπουλο στην Βιέννη. Προς το τέλος του έργου του στράφηκε στον ατοναλισμό. Ακόμη, έχει γράψει έργα για πιάνο και ορχήστρα, έργα φωνητικής μουσικής, σκηνική μουσική για ελληνικές τραγωδίες, για χορωδία και ορχήστρα. Τα τραγούδια που έχει γράψει είναι πάνω σε ποίηση ποιητών που στήριζαν την δημοτική, όπως ο Παλαμάς, Μαβίλης, Λασκαράτος κ.α¹³⁹.

➤ Θεόδωρος Καρυωτάκης

Ο Θεόδωρος Καρυωτάκης (Άργος 1903- Αθήνα 1 978). Σε νεαρή ηλικία μετέβη στην Αθήνα όπου πήρε μαθήματα μουσικής στο Ωδείο Αθηνών. Εκεί ξεκίνησε και η ενασχόληση του με την σύνθεση (έγραψε ορχηστρική αλλά κυρίως φωνητική μουσική). Υπήρξε συνεργάτης του Μ. Βάρβογλη και του Δ. Μητρόπουλου. Εξάδελφος του μεγάλου ποιητή Κώστα Καρυωτάκη. Αρχικά, γραφή του χαρακτηρίζεται από ένα μεταρομαντικό ύφος, αλλά την τελευταία εικοσαετία της ζωής του μεταστρέφεται προς την ατονικότητα. Έχει συνθέσει έργα για ορχήστρα,

¹³⁷ Όπως παραπάνω.

¹³⁸ Όπως παραπάνω.

¹³⁹ Όπως παραπάνω.

έργα σκηνικής μουσικής, μουσική δωματίου(κυρίως κατά την τελευταία εικοσαετία)και τραγούδια σε ποίηση Ελύτη, Σεφέρη κ.α. Υπήρξε Γενικός Γραμματέας της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών(1957-1978)¹⁴⁰.

➤ Γιάννης Κωνσταντινίδης

Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): Γεννήθηκε στη Σμύρνη από εύπορη οικογένεια, όπου πήρε τα πρώτα μαθήματα πιάνου και αρμονίας από τον Δημοσθένη Μιλανάκη. Ήρθε σε επαφή με τα δημοτική μουσική ακούγοντας να τραγουδούν κάποιες υπηρέτριες του σπιτιού ή καπνεργάτριες στις διάφορες εκδρομές της οικογένειας του¹⁴¹. Σε ηλικία 19 ετών σπούδασε στη Δρέσδη και στο Βερολίνο όπου σπούδασε ανώτερα θεωρητικά και διεύθυνση ορχήστρας, εκεί έμεινε ως το 1931(που επέστρεψε στην Αθήνα). Οι σπουδές του στην Γερμανία συνέπεσαν με τις σπουδές του Ν. Σκαλκώτα, με τον οποίο τους συνέδεσε στενή φιλία. Η έντονη πνευματική κίνηση του Βερολίνου του μεσοπολέμου του προσέφερε πολλά διαφορετικά μουσικά ερεθίσματα¹⁴². Ωστόσο, τα έργα του είχαν και πολλές γαλλικές επιρροές. Όταν επέστρεψε αναγκάστηκε για βιοποριστικούς λόγους να ασχοληθεί με το μουσικό θέατρο και το τραγούδι. Έγινε γνωστός με το ψευδώνυμο Κώστας Γιαννίδης, με το οποίο απέκτησε δημοτικότητα χάρη στο μεγάλο αριθμό συνθέσεων του σε είδη ελαφράς μουσικής(οπερέτα, επιθεωρήσεις κ.α.)Τα έργα αυτά διακρίνονται για την ακρίβεια, μεθοδικότητα, ευαισθησία και την λεπτότητα τους. Δεν έπαψε να εργάζεται και στον χώρο της έντεχνης μουσικής, κυρίως μετά το 1948. Στον τομέα την έντεχνης μουσικής έγινε γνωστός κυρίως για τα πιανιστικά του έργα ενώ θεωρούνταν και σπουδαίος ενορχηστρωτής. Υπήρξε διευθυντής του Ραδιοφωνικού Σταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων(1952-1959).

Στον χώρο της Εθνικής Μουσικής Σχολής το έργο του τον τοποθετεί ως ένα κύριο αντιπρόσωπο της. Το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσε στήριγμα όλων των συνθέσεων του. Το μελέτησε βαθιά και το αντιμετώπισε σεμνότητα, ακρίβεια και λακωνικότητα. Συνειδητοποίησε τις αξίες, τεχνικές και ιδιοτυπίες του, έτσι προχώρησε σε κάποια αναλογία προς της διασκευές δημοτικών τραγουδιών που έκαναν οι Ραβέλ, Κόνταλι και Ντε Φάλια. Στις συνθέσεις του διατήρησε με έμφαση την καθαρότητα των δημοτικών στοιχείων. Χρησιμοποίησε αυτούσιες δημοτικές μελωδίες, χωρίς την περαιτέρω ανάπτυξη τους¹⁴³. Η μόνη επέμβαση που έκανε ήταν η αρμονική επεξεργασία του υλικού του. Ακόμη, έχοντας πολύ καλές γνώσεις των τρόπων και των οργάνων που χρησιμοποιεί, δεν διστάζει να επαναλάβει την ίδια μελωδία με διαφορετικό τρόπο, στοιχείο που δίνει νέα διάσταση στο δημοτικό μέλος. Ανάλογη είναι και η σημασία που έδινε στο ρυθμική υπογράμμιση της μελωδίας με τον τονισμό των πρότυπων ρυθμικών στοιχείων, ενώ παράλληλα σε κάθε επανάληψη χρησιμοποιεί τα ποικίλματα του λαϊκού οργανοπαίκτη.

Το πιάνο αποτέλεσε το αγαπημένο όργανο του Κωνσταντινίδη, για το οποίο έγραψε τα περισσότερα έργα του. Τα πρώτα έργα του για πιάνο χρονολογούνται ήδη από την

¹⁴⁰ Όπως παραπάνω.

¹⁴¹ Όπως βλέπουμε είχε πολλά κοινά με τον Καλομοίρη, όχι μόνο στην καταγωγή τους, αλλά και στον τρόπο που ήρθαν σε επαφή με την δημοτική μουσική και την λαϊκή παράδοση.

¹⁴² Άλλο ένα κοινό στοιχείο με τον Καλομοίρη.

¹⁴³ Εδώ βλέπουμε σε αντίθεση με τον Καλομοίρη να χρησιμοποιεί αυτούσιες δημοτικές μελωδίες.

εποχή της Γερμανίας. Έγραψε έργα για πιάνο και φωνή, ορχήστρα, χορωδία και σόλο όργανα¹⁴⁴.

➤ Σόλων Μιχαηλίδης

Σόλων Μιχαηλίδης (1905-1979): Γεννήθηκε στη Κύπρο και σπούδασε μουσική στο Λονδίνο και το Παρίσι. Εκτός από σημαντικός συνθέτης (μεταξύ άλλων, έγραψε μουσική για αρχαίες τραγωδίες αλλά και για τον κινηματογράφο) υπήρξε σπουδαίος μουσικολόγος και μουσικοδιδάσκαλος. Είναι ο συγγραφέας της Εγκυκλοπαίδειας της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής.

Γεώργιος Καζάσογλου

Γεώργιος Καζάσογλου (Αθήνα: 1908-1984): Σπούδασε βιολί με τον Βασίλη Σκατζουράκη. Υπήρξε ακόμη μαθητής του Βάρβογλη, Καλομοίρη και του Λαυράγκα. Διετέλεσε καθηγητής στην μέση εκπαίδευση. Πολέμησε στο Αλβανικό Μέτωπο κάτι που αποτέλεσε σημαντικότερη πηγή έμπνευσης για εκείνον. Έγραψε σκηνική μουσική για 10 αρχαία δράματα, Νεφέλες, Αντιγόνη κ.α., για 20 έργα του διεθνούς και ελληνικού δραματολογίου, καθώς και για τον ελληνικό κινηματογράφο. Ακόμη, έγραψε 15 συμφωνικά έργα και πολλή μουσική δωματίου. Συνέθεσε ακόμη έργα για πιάνο, για χορωδία και μελοποίησε ποιήματα. Τέλος εναρμόνισε βυζαντινά μέλη και δημοτικά τραγούδια. Το έργο του επηρεάστηκε επίσης από το ύφος της ρωσικής Εθνικής Σχολής, αλλά και από αυτό του Stravinsky. Μάλιστα, όταν αυτός άκουσε έργα του Καζάσογλου του είπε: «στο έργο σας νιώθω την Ελλάδα»¹⁴⁵.

➤ Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης

Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης (1908-1993): Γεννήθηκε στη Τρίπολη. Ήταν συνθέτης, πιανίστας και διευθυντής ορχήστρας. Σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών και μετά συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι. Στην συνέχεια βρέθηκε στο Βασιλικό Ωδείο Βρυξελλών, όπου σπούδασε ανώτερα θεωρητικά ως το 1939. Δίδασκε στο Ωδείο Αθηνών ανώτερα θεωρητικά και υπήρξε υποψήφιος διευθυντής του (1939-1978). Ακόμη, δίδασκε πιάνο και θεωρητικά στο Ωδείο Πειραιώς, όπου υπήρξε και διευθυντής (1967-1975). Δίδασκε επίσης και στο Ωδείο Πάτρας. Συνεργάστηκε για 15 χρόνια με το Πειραιϊκό Θέατρο του Δ. Ροντήρη. Το 1976 με την συνεργασία δύο συναδέλφων του ίδρυσε το Παλλάδιον Ωδείων, το οποίο έκτοτε διεύθυνε και δίδασκε. Θεωρείτο άνθρωπος ιδιαίτερα χαμηλών τόνων. Έδωσε πολλά ρεσιτάλ στην Ελλάδα και σε ευρωπαϊκές πόλεις, καθώς και συναυλίες σε συνεργασία με διεθνούς φήμης καλλιτέχνες. Υπήρξε για περίπου 20 χρόνια διευθυντής στην ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Στο πολύ πλούσιο συνθετικό του έργο φαίνεται έντονα η επιρροή από την δημοτική μουσική, χωρίς όμως να λείπουν και τα προοδευτικά στοιχεία. Συνέθεσε την μουσική 8 αρχαίων τραγωδιών. Έγραψε έργα για ορχήστρα, για πιάνο σόλο ή με συνοδεία

¹⁴⁴ Συμεωνίδου Αλέκα, Λεξικό Ελλήνων συνθετών : βιογραφικό, εργογραφικό (Αθήνα : Φίλιππος Νάκας, 1995)

Ταμβάκος Θωμάς, Ελληνες δημιουργοί σοβαρής μουσικής (Ιωάννινα : Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών , 1995)

¹⁴⁵ Όπως παραπάνω

άλλου οργάνου, για πνευστά, μουσική δωματίου, σκηνική μουσική(για αρχαίο δράμα) και χορωδιακά τραγούδια.

➤ Αλέκος Ξένος

Αλέκος Ξένος (1912-1996): Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο. Μαθητής του Καλομοίρη στο Εθνικό Ωδείο. Η μουσική του ήταν ιδιαίτερα “στρατευμένη” πολιτικά καθώς υπήρξε στέλεχος και γνωστός αγωνιστής του ΚΚΕ. Στο έργο του, που οριακά εντάσσεται στην Εθνική Σχολή, χρησιμοποιεί αρκετά ατονικά στοιχεία (που τον εντάσσουν στην πρωτοπορία της εποχής) χωρίς, όμως να απεμπολεί πλήρως και τα παραδοσιακά στοιχεία.

➤ Μενέλαος Παλλάντιος

Μενέλαος Παλλάντιος (1914-σήμερα): Γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ξεκίνησε μαθήματα μουσικής στο Ωδείο Αθηνών και συνέχισε στην Ρώμη με καθηγητή τον Alfredo Casella. Διετέλεσε αρχιμουσικός του Εθνικού Θεάτρου, διευθυντής του Ωδείου Αθηνών, της Χορωδίας Αθηνών, της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1964-1967) και πρόεδρος του Δ.Σ. της (1974-1976)

➤ Άλλοι μουσουργοί που θα μπορούσαν να συγκαταλέγονται την Εθνική Μουσική Σχολή.

Εκτός από τους παραπάνω στο πλαίσιο της Εθνικής Σχολής θα μπορούσαν να ενταχθούν και κάποια μεμονωμένα έργα άλλων συνθετών, όπως ο Θρύλος του γαμπρού του Λεωνίδα Ζώρα¹⁴⁶ (1905-1987), κάποια από τα πρώιμα έργα του Μίκη Θεοδωράκη ((π.χ. Η Κρητικοπούλα, 1925), η Συμφωνία αρ.1 («σε βυζαντινούς ήχους») του Γιάννη Ανδρέου Παπαϊωάννου (1910-1989). Επίσης διάφοροι άλλοι Έλληνες συνθέτες, όπως ο Μάνος Χατζηδάκης (1925-1994) και ο Γιάννης Χρήστου (1926-1970), είχαν εκφράσει τον θαυμασμό τους για το έργο του Μ. Καλομοίρη παρ’ όλο που οι ίδιοι εκπροσωπούσαν τελείως διαφορετικά ρεύματα.

➤ Άνθρωποι που στάθηκαν υπέρ της Εθνικής Μουσικής Σχολής

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να αναφέρουμε και τους ανθρώπους που τάχθηκαν υπέρ της εθνικής μουσικής σχολής αλλά ανήκουν σε άλλους χώρους. Την εποχή εκείνη, τον σημαντικότερο ρόλο στην διαμόρφωση άποψης του κοινού τον είχαν οι κριτικοί τέχνης. Το έργο και τις θέσεις της Εθνικής Σχολής προώθησαν, εκτός από το μουσικοκριτικό έργο του Μανώλη Καλομοίρη¹⁴⁷, συστηματικά διάφοροι άνθρωποι.¹⁴⁸ Όπως ο κριτικός τέχνης (κυρίως μουσικής και θεάτρου, αλλά χωρίς να

¹⁴⁶ συνεργάτη του Καλομοίρη

¹⁴⁷ Εκτός από το Έθνος αρθρογραφούσε περιστασιακά και σε πολλές άλλες εφημερίδες και περιοδικά, π.χ. Νουμά κλπ.

¹⁴⁸ Οι περισσότεροι, αν όχι όλοι, διατηρούσαν στενές ή/και φιλικές σχέσεις με τον Καλομοίρη.

είναι μουσικός ο ίδιος) Θεόδωρος Συναδινός¹⁴⁹, η διάσημη μουσικοκριτικός -και καθηγήτρια του Εθνικού Ωδείου- Σοφία Σπανούδη (1878-1952) και άλλοι.

➤ Οι πολέμιοι της Εθνικής Μουσικής Σχολής

Να διευκρινίσουμε ότι δεν έλειπαν και οι πολέμιοι της Εθνικής Σχολής και του Καλομοίρη προσωπικά. Οι πολέμιοι του Καλομοίρη τον επέκριναν για την εμμονή του στην χρήση στοιχείων της ελληνικής μουσικής παράδοσης συνδυασμένων με στοιχεία της δυτικής έντεχνης μουσικής. Ακόμη, τον κατέκριναν για τον παραγκωνισμό που «επέβαλε» σε άλλους καλλιτέχνες, για την κριτική που ασκούσε, για τις ενέργειες του στον χώρο της μουσικής εκπαίδευσης και όπως ήταν λογικό για τις διασυνδέσεις που είχε με πολιτικά πρόσωπα (όπως είδαμε και παραπάνω). Επίσης, κατά τον Β' Π.Π. και λόγω της κλήσης και της αγάπης του Καλομοίρη προς το γερμανικό πνεύμα¹⁵⁰ κάποιοι έσπευσαν να των κατηγορήσουν ως συνεργάτη των Γερμανών κατακτητών. Αφορμή για κάτι τέτοιο υπήρξε ίσως το ανέβασμα της όπερας Το Δαχτυλίδι της Μάνας στο Βερολίνο τον Φεβρουάριο του 1940, αλλά και οι πολλές παραστάσεις (και η υποδοχή που αυτές έτυχαν) με έργα του κατά την περίοδο της Κατοχής. Οι επικίνδυνες αυτές κατηγορίες έβαλαν σε κίνδυνο και την ίδια του τη ζωή. Οι φήμες αυτές ουδέποτε αποδείχτηκαν ώστε να λάβουν πιο σοβαρή υπόσταση¹⁵¹.

Επίλογος- Συμπεράσματα

Στην εργασία αυτή επιχειρήθηκε μια παρουσίαση της Εθνικής μουσικής Σχολής και των ιδεολογιών που την επηρέασαν αλλά και που βασίζονταν. Σίγουρα οι λόγοι που δημιουργήθηκε αποκαλύφθηκαν μέσα από την ανάλυση της εποχής, αλλά και των ιδεών των πρωτεργατών της.

Αναμφίβολα ο Μανώλης Καλομοίρης υπήρξε μια έντονη προσωπικότητα. Ο συντηρητισμός του και οι κινήσεις του αποτέλεσαν αφορμή για πολλές κατηγορίες εναντίον του. Από την άλλη πλευρά η επιβλητικότητα η διορατικότητα, η εργατικότητα, και η προσήλωση στις αξίες, τα οράματα και τα ιδανικά του αποτέλεσαν τα κυριότερα προτερήματά του. Τα προτερήματά του αυτά είδαν και εκτίμησαν οι συνοδοιπόροι του στην προσπάθειά τους να στελεχώσουν την Εθνική Μουσική Σχολή.

Η ιδέα και η προσπάθεια δημιουργίας μιας καθαρής «Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής» σίγουρα αποτέλεσε πρόβλημα για την παρακολούθηση των νέων, τότε,

¹⁴⁹ Ο Θεόδωρος Συναδινός (1880-1959), Στο βιβλίο του Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919, ο συντάσσεται ανοικτά με πολλές από τις απόψεις του Καλομοίρη για την ελληνική μουσική και τους συνθέτες της, σε βαθμό που θεωρείται από πολλούς ένας εκ των σημαντικότερων θεωρητικών της Εθνικής Σχολής.

¹⁵⁰ Πράγμα που θεωρείται λογικό αν αναλογιστεί κανείς τις σπουδές του στην Γερμανία.

¹⁵¹ Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική : κείμενα από και για τον Μανώλη

Καλομοίρη (Σάμος, 1997)

Σιώπη Αναστασία Α., Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη (Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας, 2003)

Συναδινός Θεόδωρος Δ., Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919, (Αθήνα: Τύποις «Τύπου», 1919)

Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ιδρυμα Μεσαογειακών Μελετών, 1990)

μουσικών ρευμάτων. Ωστόσο, αν εξετάσει κανείς το εγχώριο σκηνικό σε συνάρτηση με το εξωτερικό περιβάλλον της εποχής θα διαπιστώσει ότι μάλλον η προσπάθεια αυτή ήταν η πραγματική ανάγκη της Ελλάδας εκείνης της εποχής¹⁵², και όχι οι νεωτερισμοί. Ανεξαρτήτως αισθητικών απόψεων, όλοι συνηγορούν στο γεγονός ότι ο Καλομοίρης ήταν ο πατέρας και ο «πρωτομάστορας» στη προσπάθεια αυτή.

Βιβλιογραφία

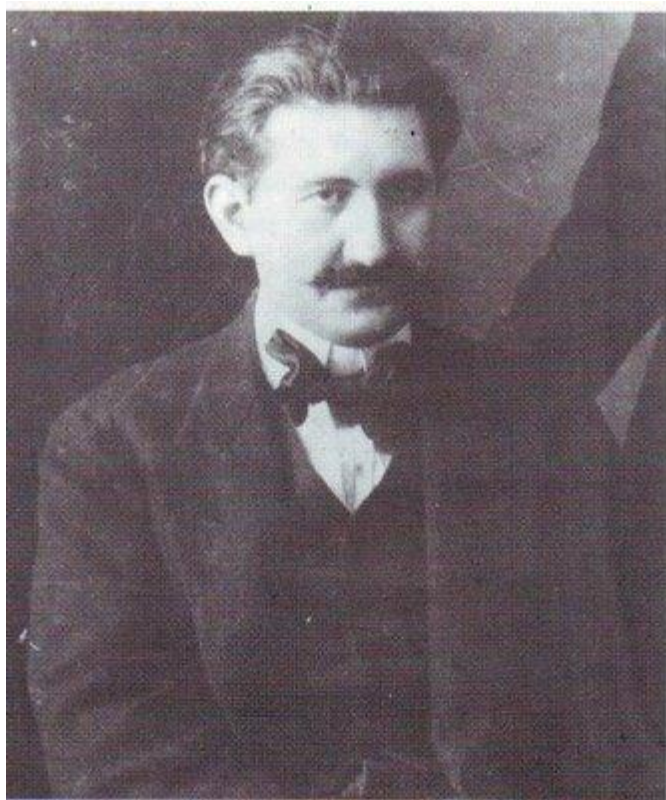
- Άντερσον Μπένεντικτ, Φαντασιακές κοινότητες : στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού (Αθήνα: Νεφέλη, 1997)
- Βερέμης Θάνος, Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στη νεότερη Ελλάδα (Αθήνα : Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης , 1997)
- Βορινός Μιχάλης, «Μανώλης Καλομοίρης: η ζωή και το έργο του μεγάλου συνθέτη», Resistance , τ.26 (Μάρτιος 2006)
- Βρόντος Χάρης, Για τον Νίκο Σκαλκώτα (Αθήνα: Νεφέλη, 1999)
- Clogg Richard, Συνοπτική ιστορία της νεώτερης Ελλάδας (Αθήνα : Ιστορητής , 1995)
- Gane Lawrence, Νίτσε, μτφρ.: Φανή Γαϊδατζί, (Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 2011)
- Κώστιος Απόστολος, Δημήτρης Μητρόπουλος : ζωή και έργο του(Κέρκυρα : Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Μουσικών Σπουδών , 2000)
- Καλομοίρης Μανώλης, Η ζωή μου και η τέχνη μου, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1988)
- Καλομοίρης Μανώλης , «Η νέα τεχνοτροπία εις την διεθνήν συνθετικήν και η ελληνική μουσική δημιουργία», απόσπασμα από τα Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, τόμ.29 (1954)
- Καρδάμης Κώστας, Ιστορία Νεοελληνικής Μουσικής : Περιλήψεις παραδόσεων , (Κέρκυρα : 2008)
- Καρδάμης Κώστας, Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας : επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια απο την γέννησή του (Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας, 2011)
- Κορδάτος Γιάννης, Δημοτικισμός και λογιωτατισμός : κοινωνιολογική μελέτη του γλωσσικού ζητήματος (Αθήνα: Μπουκουμάνη, 1974)
- Λαμπελέτ Γεωργίος, Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημόδης μουσική(Αθήνα: Το Ρόδον, 1986)

¹⁵² Όπως αναφέρθηκε παραπάνω οι ιστορικές συγκυρίες επέβαλαν εθνική συσπείρωση και η Εθνική Μουσική Σχολή ήταν η πλέον κατάλληλη για να το πετύχει αυτό.

- Μακρή Νίκου, Εισαγωγικό λεξικό πολιτικών όρων και φιλοσοφίας(Πολιτικά θέματα Τρις , [19--])
- Μαλιάρας Νίκος, Χαρκιολάκης Αλέξανδρος, Μανώλης Καλομοίρης 50 χρόνια μετά : αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη (Αθήνα: Fagotto books, 2013)
- Μπελώνης Γιάννης, «Ο Νίκος Σκαλκώτας υπό το βλέμμα του Μανώλη Καλομοίρη», Πολυφωνία, τ. 1 (Φθινόπωρο 2002)
- Μοτσενίγου Σπύρου Γ., Νεοελληνική μουσική : συμβολή εις την ιστορίαν της(Αθήναι, 1958)
- Ραυτόπουλος Γιώργος Ε., Διονύσης Λαυράγκας 1860-1941 : ένας ιδεολόγος της μουσικής μας ζωής : από τη ζωή και το έργο του (Αθήνα: Κώδικας: Μουσική Εταιρεία "Λαυράγκας", [1993])
- Ρωμανού Καίτη, Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής(Αθήνα: Κουλτούρα, 2000)
- Robertson David, The Penguin dictionary of politics (Λονδίνο: Penguin (Penguin Reference Books), 1986)
- Ross Graham, Οι μεγάλες δυνάμεις και η παρακμή του ευρωπαϊκού κρατικού συστήματος (Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1987)
- Σιώπη Αναστασία Α., Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα , (Αθήνα : Τυπωθήτω-ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ, 2005)
- Σιώπη Αναστασία Α., Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη (Αθήνα: Κ. Παπαρηγορίου-Χ. Νάκας , 2003)
- Συμεωνίδου Αλέκα, Λεξικό Ελλήνων συνθετών : βιογραφικό, εργογραφικό(Αθήνα : Φίλιππος Νάκας, 1995)
- Συναδινός Θεόδωρος Δ., Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, 1824-1919 , (Αθήνα : Τύποις «Τύπου», 1919)
- Ταμβάκος Θωμάς, Έλληνες δημιουργοί σοβαρής μουσικής(Ιωάννινα : Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών , 1995)
- Τηλέμαχος Κατσένης, Ιστορία της Κλασικής Μουσικής , (Αθήνα : 4Π, c2011)
- Τσαλαχούρης, Φίλιππος Νέος κατάλογος έργων Μ. Καλομοίρη , (Αθήνα : Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 2003)
- Τσούγκρας Κώστας, «Η Passacaglia για σόλο πιάνο του Νίκου Σκαλκώτα: Παράδοση και καινοτομία σε ισορροπία», Πολυφωνία, τ. 18 (Άνοιξη 2011)
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, Κοτζιά Ελισάβετ, Σύγχρονοι Έλληνες πεζογράφοι, 1974-1990(Αθήνα: Πατάκης, 1995)
- Ψυρούκη Νίκου, Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας (Αθήνα: Επικαιρότητα, 1983)
- Ψυχοπαίδη – Φράγκου Ολυμπία, Η εθνική σχολή μουσικής: προβλήματα ιδεολογίας (Αθήνα: Ίδρυμα Μεσαογειακών Μελετών, 1990)
- Taruskin Richard, The Oxford history of Western music (Oxford : Oxford University Press, 2005)

- Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική : κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη(Σάμος , 1997)
- <http://kalomiris.gr/composer>

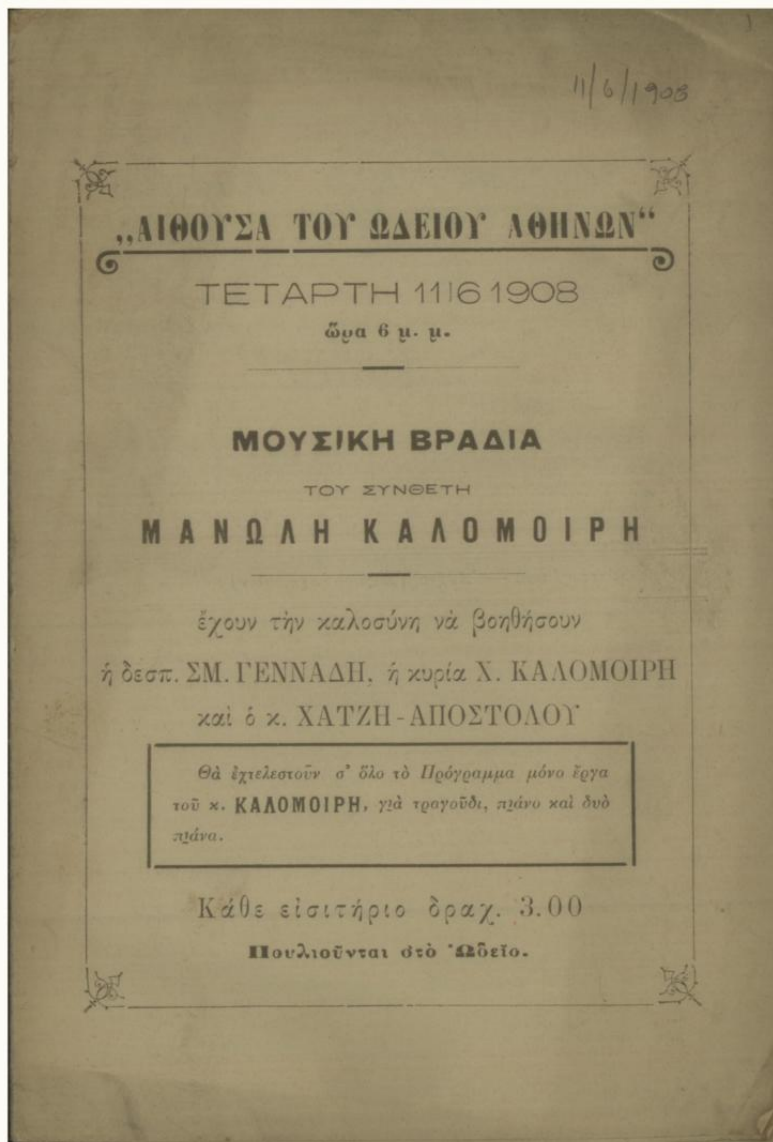
Παράρτημα



Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962)



Φωτογραφία του Καλομοίρη σε προχωρημένη ηλικία.



Το εξώφυλλο του προγράμματος της περίφημης συναυλίας του 1908. Η χρήση «σκληρής» δημοτικής γλώσσας στο πρόγραμμα αυτό, προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, ενώ το συνοδευτικό κείμενο αποτέλεσε το μανιφέστο της Εθνικής Μουσικής Σχολής.



Ο Γ. Λαμπελέτ και το βιβλίο του.