

**Α.Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ
& ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της Δέσποινας Αυθεντοπούλου

A.M.: 1386

**ΘΕΜΑ: «Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής
στο μουσικοπαιδαγωγικό έργο του Μανώλη Καλομοίρη»**

υπό την εποπτεία της καθηγήτριας

Μαρίας Ζουμπούλη

Αρτα, Μάιος 2013

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
ΚΕΦ. 1: ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ	8
ΚΕΦ. 2: Η ΓΛΩΣΣΑ	12
2.1. Το ζήτημα του δημοτικισμού.....	12
2.2. Χαρακτηριστικά του καλομοιρικού λόγου.....	15
2.3. Νεοελληνικός εθνικισμός.....	16
2.3.1. Ο ρόλος της γλώσσας.....	16
2.3.2. Είδη του καλομοιρικού εθνικισμού.....	17
2.4. Σχέση ποίησης – μουσικής. Η «Παλαμική Ιδέα».....	19
ΚΕΦ. 3: Η ΛΑΪΚΗ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	21
3.1. Το δημοτικό τραγούδι.....	21
3.1.1. Εντός Ελλαδικού χώρου.....	21
3.1.2. Ως άσκηση.....	27
3.1.3. Εκτός Ελλαδικού χώρου.....	28
3.2. Οι βυζαντινές μελωδίες.....	30
3.3. Οι χοροί.....	31
3.4. Ζητήματα διαμεσολάβησης και εγκυρότητας.....	31
3.4.1. Το θεωρητικό πλαίσιο του τροπικού συστήματος.....	33
3.4.2. Το ζήτημα της εναρμόνισης.....	34
3.4.3. Το ζήτημα του μοντερνισμού και του «ιταλιανισμού».....	35
3.4.4. Ζητήματα παιδαγωγικής και αισθητικής.....	36
3.4.5. Θεσμικός ρόλος και πολιτική δράση.....	39
ΚΕΦ. 4: ΟΙ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ ΣΕ ΛΟΓΙΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ	42
4.1. Έλληνες συνθέτες.....	42
4.2. Μανώλης Καλομοίρης.....	45
4.3. Ξένοι συνθέτες.....	47
4.4. Το ζήτημα των Εθνικών Σχολών και της εθνομουσικολογικής αντίληψης.....	49
ΚΕΦ. 5: ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ, ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ	51
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	56
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	58
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	62

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μελέτη του μουσικοπαιδαγωγικού έργου του Μανώλη Καλομοίρη στα πλαίσια της πτυχιακής μου εργασίας στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ξεκίνησε με αφορμή το μάθημα «Λόγιοι Έλληνες Συνθέτες», σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον ζήτημα της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Τα υπό εξέταση έργα, αποτελούν την πρώτη ολοκληρωμένη σειρά θεωρητικών συγγραμμάτων και εγχειριδίων της ελληνικής μουσικής φιλολογίας, και κατέχουν σημαντική θέση στην ιδιωτική αλλά και δημόσια μουσική εκπαίδευση του τόπου. Πολλά από τα έργα αυτά χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα σε ωδεία και μουσικές σχολές.

Τα εν λόγω συγγράμματα καλύπτουν ένα ευρύ χρονολογικά φάσμα -από το 1924 έως το 1957, αποτελώντας τεκμήρια της πολιτιστικής και πολιτικής ζωής της χώρας, καθώς και φορείς της ιδεολογίας και της αισθητικής του δημιουργού τους: του θεμελιωτή της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής.

Στην προσπάθεια ανάδειξης και ερμηνείας της πολυδιάστατης αυτής ιδεολογίας και αισθητικής, ήταν αναγκαία η μελέτη ιστορικών και πολιτικών γεγονότων, καθώς και εκπαιδευτικών θεσμών, οι οποίοι μεταβάλλονταν διαρκώς με γνώμονα το γλωσσικό ζήτημα και τις εκάστοτε κυβερνήσεις. Δυσκολίες υπήρξαν και κατά την αποδελτίωση των συγγραμμάτων, καθώς τα εγχειρίδια πραγματεύονταν διαφορετικό κάθε φορά αντικείμενο, κάποια εμπεριείχαν ασκήσεις και μουσικά παραδείγματα, ενώ άλλα ήταν γραμμένα στην καθαρεύουσα. Τέλος, λόγω ανυπέρβλητων δυσκολιών στο διαχωρισμό τους, η ιδεολογία μελετήθηκε άρρηκτα δεμένη με την αισθητική, ενίοτε δε με την πολιτική και την ηθική.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και εποικοδομητική ήταν η μελέτη των παραπομπών του Καλομοίρη στο δημοτικό τραγούδι, καθώς επετεύχθη η ταυτοποίηση των «δημοτικών» τραγουδιών που χρησιμοποιεί ως ασκήσεις, χωρίς τίτλο, μέσω της έρευνας στις συλλογές – πηγές από τις οποίες άντλησε το υλικό του ο συνθέτης. Γενικότερα όμως, μέσα από το μουσικοπαιδαγωγικό αυτό έργο, φωτίζονται όλες οι πτυχές της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, καθώς αναδύεται μία πλούσια τυπολογία του μουσικού εθνικισμού και αναδεικνύεται η σχέση με την παράδοση και τις εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού εν γένει, διά στόματος του εκπροσώπου και θεμελιωτή της, Μ. Καλομοίρη.

Στην ολοκλήρωση της ερευνητικής αυτής προσπάθειας, συνέβαλαν όλοι όσοι περιλαμβάνονται στις ευχαριστίες μου, και χωρίς τη συμβολή τους δε θα ήταν ίδιο το αποτέλεσμα αυτής της μελέτης.

Αρχικά, ευχαριστώ θερμά την επόπτριά μου, κ. Μαρία Ζουμπούλη, με τη συνεχή επιστημονική καθοδήγηση της οποίας προχώρησα στη διαμόρφωση του θέματος και στην πραγματοποίηση της έρευνας. Την ευχαριστώ για την αμέριστη συμπαράσταση, κατανόηση και ενθάρρυνση από την αρχή μέχρι το τέλος αυτής της προσπάθειας.

Ευχαριστώ επίσης θερμά, τον κ. Γιώργο Κοκκώνη, για το αμείωτο ενδιαφέρον και την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλε από τα πρώτα βήματα της έρευνας αυτής.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης, στους καθηγητές μου κ.κ. Χάρη Σαρρή και Γιάννη Μπελώνη, για τη διαμόρφωση και διατύπωση της υπόθεσης εργασίας και την πολύτιμη βιβλιογραφία που μου προσέφεραν, αντίστοιχα. Στο σημείο αυτό θα ήθελα να τονίσω την ιδιαίτερη συμβολή της Βιβλιοθήκης του ΤΕΙ Ηπείρου και της «Λίλιαν Βουδούρη» του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.

Τέλος, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τους ανθρώπους που με στήριζαν και με εμπνύχωναν, ώστε να αντιμετωπίζω τις δυσκολίες που συναντούσα, καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και κατά την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η πολυδιάστατη ιδεολογία και η αισθητική του Μανώλη Καλομοίρη διαποτίζουν ολόκληρο το έργο του, συνθετικό και συγγραφικό. Τα αισθητικά του όμως κριτήρια «δεν υπήρξαν ποτέ αποκομμένα από τις ιδεολογικές πεποιθήσεις του για τη γλώσσα, την ιστορία και το έθνος»¹. Οι υποσχέσεις, τα λόγια και οι πράξεις του είναι πάντοτε ταυτισμένα με τον «εθνικό» σκοπό², καθώς διεκδικεί τη θέση του *Πρωτομάστορα* της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής και μάχεται για την «Ιδέα» της, μέχρι το τέλος της ζωής του.

Η παρούσα μελέτη ερευνά ένα μεγάλο μέρος του συγγραφικού έργου του Καλομοίρη, το μουσικοπαιδαγωγικό, αποσκοπώντας στην ανάδειξη των κυριότερων ιδεολογικών και αισθητικών καταβολών του θεμελιωτή της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, όπως αυτές διατυπώνονται σε άρθρα, διαλέξεις και στη συνολικότερη δράση του συνθέτη σε εθνικό, πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο. Μία ενδελεχής έρευνα του παιδαγωγικού αυτού έργου χρήζει μελέτης σε φιλολογικό και μουσικολογικό επίπεδο, καθώς τα βασικά μέσα με τα οποία διοχετεύεται η ιδεολογία και η αισθητική του Καλομοίρη σε αυτό, είναι η γλώσσα και το δημοτικό τραγούδι. Μέσω των παραπομπών που κάνει ο συγγραφέας στο δημοτικό τραγούδι, τους Έλληνες ή ξένους συνθέτες και ποιητές, επιβεβαιώνει και προβάλλει το ιδεολογικό και αισθητικό «πιστεύω» του.

Σύμφωνα με τον Μαλιάρα, ο Καλομοίρης αναλύει τις απόψεις του «εδώ περιληπτικά κι εκεί διεξοδικότερα» στα γραπτά του κείμενα (δημοσιεύματα σε εφημερίδες, πρόλογοι ή επίλογοι στις εκδόσεις έργων του, ομιλίες στην Ακαδημία Αθηνών ή σε άλλες αίθουσες που τον φιλοξένησαν στο βήμα τους)³. Βάσει του κανονιστικού αυτού προτύπου, οι πρόλογοι και επίλογοι στις εκδόσεις των μουσικοπαιδαγωγικών έργων μελετώνται ως βασικές πηγές, εκ των οποίων απορρέουν οι κύριες θέσεις της ιδεολογίας και της αισθητικής του Καλομοίρη.

Στο παιδαγωγικό έργο εμπεριέχονται επίσης αποσπάσματα από δημοσιεύματα και ομιλίες του συνθέτη, όπως τα κεφάλαια της *Οργανογνωσίας* που αποτέλεσαν μία σειρά δημοσιευμάτων στο περιοδικό *Ηλιος*⁴, το κύριο μέρος της ομιλίας του *Περί της*

¹ Kokkonis, G., *La question de la grecité dans la musique néohellénique*, Association Pierre Belon - De Boccard, Παρίσι 2009, σελ. 107.

² Αυτόθι, σελ. 107.

³ Μαλιάρας, Ν., *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001, σελ. 15.

⁴ Τσαλαχούρης, Φ., *Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962): Νέος Κατάλογος έργων*, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003, υποσημ. 9, σελ. 110.

εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων στην Ακαδημία Αθηνών το 1948, που εμπεριέχεται ήδη το 1935 στο κεφάλαιο 16 του δεύτερου τεύχους της *Αρμονίας* του⁵, ο πρόλογος της *Παλαμικής Συμφωνίας*, που αποτελεί το κεφάλαιο 12: *Σκέψεις για την Ελληνική μουσική*⁶, καθώς και η ομιλία του *Παγκόσμιος ή εθνική μουσική* το 1949, που αποτελεί το κεφάλαιο 16: *Εθνική μουσική* του δεύτερου τεύχους της *Μορφολογίας*.

Σε κάθε θεωρητικό σύγγραμμα του Καλομοίρη, υπάρχει τουλάχιστον ένα κεφάλαιο αφιερωμένο στην «εθνική» ή «εξωτική μουσική», στους «ήχους της βυζαντινής και δημοτικής μας μουσικής», στην «εναρμόνιση της Ελληνικής μελωδίας» ή στη «κλαϊκή οργανολογία», ανάλογα με το αντικείμενο που πραγματεύεται. Ο λόγος του Καλομοίρη στα εν λόγω κεφάλαια και στα προλογικά του σημειώματα, που αποτελούν βασικούς πυρήνες της ιδεολογίας του, χαρακτηρίζεται από επανάληψη σχημάτων και εννοιών, που τον καθιστούν αποφθεγματικό και στερεοτυπικό, ενίοτε αφοριστικό και απόλυτα υποκειμενικό. Πολλές φορές θυμίζει διδαχή με έντονη επίκληση στο θυμικό, το φαντασιακό αλλά και τη δική του αυθεντία.

Δύο κεντρικές έννοιες που διέπουν τα κείμενα αυτά, είναι η έννοια της «παράδοσης»⁷, μέσω της οποίας προάγεται το δόγμα της εθνικής ενότητας, και το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας» ως μέσο διαφοροποίησης και προβολής της ελληνικής ιδιαιτερότητας. Ο μύθος της «ελληνικότητας» με κεντρικό στοιχείο την παράδοση, κατασκευάζεται μετά το 1923, δηλαδή μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή⁸. Η ιστορική αυτή τομή έχει ιδιαίτερη σημασία για τη μελέτη μας, καθώς το πρώτο παιδαγωγικό έργο του συνθέτη, η *Στοιχειώδης θεωρία*, εκδίδεται το 1924. Η θεωρία αυτή, γνωστή και ως *Καλομοίρη θεωρία*, αποτελεί την αφετηρία και κατ' επέκταση το μέτρο σύγκρισης, βάσει του οποίου δυνάμεθα να καταγράψουμε την εξέλιξη, τις μεταβολές ή τυχόν αναθεωρήσεις στις οποίες προέβη ο συνθέτης σε ζητήματα που άπτονται της ιδεολογίας και της αισθητικής του, μέχρι το 1957 που εκδίδεται και το τελευταίο μουσικοπαιδαγωγικό του σύγγραμμα (*Οργανογνωσία και στοιχεία από την ενορχήστρωση*).

Η υπό εξέταση ιδεολογία και αισθητική του συνθέτη μελετάται και αξιολογείται σε συνάρτηση προς τα προσωπικά του οφέλη, λαμβάνοντας όμως υπόψη την ιδιοτυπία του

⁵ Μαλιάρας, Ν. (2001), ό.π., σελ. 239.

⁶ Όπως επιβεβαιώνει ο ίδιος σε υποσημείωση στη σελ. 57, στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας*.

⁷ Σύμφωνα με τον Τζιόβα, στην Ελλάδα της εποχής η έννοια της «παράδοσης» δεν εμφανίζεται στηριζόμενη στα θεμέλια της ιστορίας, αλλά ως αφηρημένος διαχρονικός παράγοντας που μπορεί να προσεγγιστεί μέσω του ενστίκτου και της αισθητικής (βλ. Τζιόβας, Δ., *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989, σελ. 18).

⁸ Σιώπη, Α., *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2003, σελ. 20.

μουσικού πεδίου «στο οποίο τόσο η δημιουργία όσο και η παιδεία εξαρτώνται περισσότερο από ό, τι σε άλλες τέχνες από διασυνδέσεις με τη δημοσιότητα και από διεπικοινωνίες θεσμικές και επαγγελματικές»⁹.

Από τον κατάλογο των παιδαγωγικών έργων που παρατίθεται, αποδελτιώθηκαν και μελετήθηκαν τα θεωρητικά συγγράμματα και εγχειρίδια της κατηγορίας Α., καθώς προσέφεραν άφθονο υλικό, επαρκές για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων σε θέματα που άπτονται της ιδεολογίας και της αισθητικής του Καλομοίρη. Η προσέγγιση επομένως, είναι ως επί το πλείστον φιλολογική.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της αποδελτίωσης των μουσικοπαιδαγωγικών έργων και τίγονται ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής που απορρέουν εξ αυτών.

⁹ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολ., *Η Εθνική Σχολή Μουσικής*. Προβλήματα ιδεολογίας, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 132.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

Ο Νέος Κατάλογος έργων Μανώλη Καλομοίρη περιέχει, συνολικά, 123 μουσικά και 14 μουσικοπαιδαγωγικά έργα¹⁰. Ο Φ. Τσαλαχούρης καταλογογραφεί τα παιδαγωγικά αυτά έργα σε δύο κατηγορίες, τα μουσικοπαιδαγωγικά έργα¹¹ και τα παιδαγωγικά έργα για πιάνο¹².

Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, διακρίνουμε τη μεγάλη κατηγορία των μουσικοπαιδαγωγικών έργων στα θεωρητικά εγχειρίδια της μουσικής και τις ασκήσεις, ενώ διατηρούμε την κατηγορία «παιδαγωγικά έργα για πιάνο» σύμφωνα με την ταξινόμηση του Τσαλαχούρη. Με τον τρόπο αυτό, προκύπτει ο κάτωθι κατάλογος:

A. ΜΟΥΣΙΚΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΕΡΓΑ

i) Θεωρητικά εγχειρίδια μουσικής

1. ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΘΕΩΡΙΑ. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα 1924.

Το βιβλίο στο εξώφυλλό του αναφέρει: «Τα θεωρητικά της μουσικής – Τεύχος πρώτο: Στοιχειώδης θεωρία». Είναι, όμως, περισσότερο γνωστό με τον απλοποιημένο τίτλο «Θεωρία». Στους τιμοκαταλόγους μάλιστα του οίκου Γαϊτάνου αναγραφόταν πάντα ως «Καλομοίρη Θεωρία». Το 1991 επανεκδόθηκε έπειτα από δεκάδες ανατυπώσεις. Έγινε νέα αντιγραφή των μουσικών παραδειγμάτων (Γ. Καμπανάς) και μεταφέρθηκαν τα κείμενα στην σύγχρονη ορθογραφία. Όπως αναφέρει ο επιμελητής (Φ. Τσαλαχούρης) δεν θεωρήθηκε σκόπιμη η μεταφορά των μουσικών όρων που δεν καθιερώθηκαν (π.χ. ανεβαστό διάστημα)¹³.

2. ΑΡΜΟΝΙΑ, τόμοι δύο. Έκδοση: Γαϊτάνος, 2τ., Αθήνα 1933, 1935, 1994 (επιμέλεια Π. Κούκου).

¹⁰ Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., σελ. 12.

¹¹ Αυτόθι, σελ. 109-111.

¹² Αυτόθι, σελ. 103-104.

¹³ Αυτόθι, υποσημειώσεις 1 και 2, σελ. 109.

3. ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ, τεύχη δύο. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα, 2τ.: **Τεύχος πρώτο:** Πολυφωνία- Αντίστιξη, 1939. **Τεύχος δεύτερο:** Οι Μορφές στην Κλασική και Νεώτερη Μουσική, 1957.

Το βιβλίο στο εξώφυλλό του αναφέρει «Τα Παιδαγωγικά της μουσικής Αριθ. 4». Η έκταση του πρώτου τόμου εξηγεί τον αρχικό σκοπό του Καλομοίρη να γράψει ένα αρκετά αναλυτικό βιβλίο για την μορφολογία. Το δεύτερο τεύχος, είναι σε αντίθεση με το πρώτο, πολύ συνοπτικό και δεν είχε ποτέ την κυκλοφορία και την αποδοχή του πρώτου. Μάλλον ο Καλομοίρης αναγκάστηκε να κλείσει βιαστικά προς το τέλος της ζωής του (1957) την εκδοτική εκκρεμότητα της μορφολογίας¹⁴.

4. ΟΡΓΑΝΟΓΝΩΣΙΑ. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα 1957.

Τα κεφάλαια του βιβλίου αυτού αποτέλεσαν μία σειρά δημοσιευμάτων στο περιοδικό Ήλιος. Κάθε δημοσίευση καταλάμβανε χώρο μιας σελίδας. Αυτός είναι ο λόγος της αποσπασματικότητας του βιβλίου¹⁵.

5. ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Σε συνεργασία με τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη. Στοιχεία θεωρίας της μουσικής μετά μελωδικών ασκήσεων (σολφέζ) και σχολικών τραγουδιών. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα 1939.

Το βιβλίο στο εξώφυλλό του αναφέρει «Μαθήματα μουσικής- Τεύχος Α΄: Στοιχεία της Θεωρίας της Μουσικής». Η πρώτη έκδοση του πρώτου τόμου έγινε το 1933, όπως φαίνεται από την ενσωματωμένη εγκριτική διαταγή του Υπουργείου Παιδείας, αλλά και από τον πρόλογο. Δεύτερος τόμος δεν εκδόθηκε ποτέ¹⁶. Η καθαρεύουσα είναι παραχώρηση του Καλομοίρη στον Φ. Οικονομίδη, όπως και όλοι οι τίτλοι στα σολφέζ που με την ανατύπωση του 1990 μεταφέρθηκαν στη δημοτική¹⁷.

ii) Ασκήσεις

6. VOCALISE – ÉTUDE. Έκδοση: Alphonse Leduc, Paris 1929/Alphonse Leduc, Paris 2003 (με τον τίτλο Chant Grec – Ελληνικό τραγούδι για Άλτο ή Σοπράνο, Σαξόφωνο και Πιάνο, μεταγραφή και προσαρμογή: Θεόδωρος Κερκέζος/για φλάουτο, μεταγραφή και προσαρμογή: Φίλιππος Τσαλαχούρης).

¹⁴ Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., υποσημειώσεις 6 και 7,σελ. 110.

¹⁵ Αυτόθι, υποσημείωση 9, σελ. 110.

¹⁶ Μαλιάρας, Ν. (2001), ό.π., σελ. 145.

¹⁷ Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., υποσημείωση 12, σελ. 110.

Μία μελωδική γραμμή με μικρή σχετικά έκταση και όχι ιδιαίτερα μεγάλες τεχνικές δυσκολίες με συνοδεία πιάνου. Η δομή της είναι σε δύο μέρη: Andante con moto, Scherzando. Ο Μ. Καλομοίρης υπήρξε μέλος της επιτροπής αντίστιξης του Ωδείου του Παρισιού κατά τις θερινές εξετάσεις 1926. Η σύνθεσή του αυτή ανήκει σε πρωτοβουλία του Amédée Landely Hettich (1856-1937), ο οποίος υπήρξε γνωστός δάσκαλος τραγουδιού στο Ωδείο την περίοδο 1909 με 1927. Από το 1907 μέχρι το θάνατό του το 1937, είχε καθιερώσει την ανάθεση σύνθεσης «Φωνητικών ασκήσεων» σε σημαντικούς συνθέτες από διάφορες χώρες, με σκοπό τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του είδους με σύγχρονα κομμάτια, για παιδαγωγικό σκοπό. Το έργο γράφτηκε το 1927 ή το 1928¹⁸.

Σε συνεργασία με τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη:

7. ΜΕΛΩΔΙΚΑΙ ΑΣΚΗΣΕΙΣ. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα 1933 (;), 1990 (επιμέλεια Φ. Τσαλαχούρη).
 - I. Τεύχος πρώτο: 145 ασκήσεις στο κλειδί του σολ.
 - II. Τεύχος δεύτερο: 96 ασκήσεις στο κλειδί του σολ.
 - III. Τεύχος τρίτο: 93 ασκήσεις στο κλειδί του φα.
 - IV. Τεύχος τέταρτο: 53 ασκήσεις στο κλειδί του ντο (σοπράνο).

8. ΜΕΛΩΔΙΚΑΙ ΑΣΚΗΣΕΙΣ Διά δύο φωνάς. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα
Το λεγόμενο «δίφωνο» σολφέζ περιλαμβάνει 30 ασκήσεις, κάποιες από τις οποίες είναι μεταγραφές π.χ. Μπαχ, μικρό Πρελούδιο.

9. ΡΥΘΜΙΚΑΙ ΑΣΚΗΣΕΙΣ. 229 ασκήσεις. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα.
Το βιβλίο αυτό είναι το λιγότερο γνωστό της σειράς αυτής, ίσως επειδή δε χρησιμοποιήθηκε ποτέ στο Εθνικό Ωδείο. Η αξία του είναι ιδιαίτερα σημαντική¹⁹.

10. ΘΕΜΑΤΑ ΑΡΜΟΝΙΑΣ. Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα 1934.
Περιλαμβάνει 674 θέματα - βάσιμα (μπάσο) και μελωδίες – καθώς και 16 θέματα – μελωδίες από κοράλ του Γ. Σ. Μπαχ.

¹⁸ Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., υποσημείωση 5, σελ. 109.

¹⁹ Αυτόθι, υποσημείωση 18, σελ. 111.

Β. ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

11. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ. Σε συνεργασία με την Αύρα Θεοδωροπούλου. Έκδοση: Ελληνικό Ωδείο, Αθήνα 1924.

Ο Φοίβος Ανωγειανάκης αναφέρει ότι δεν υπάρχει κανένα αντίτυπο της έκδοσης αυτής. Όμως, η Μυρτώ Οικονομίδου ανακάλυψε ένα αντίτυπο από το οποίο σώζονται 54 σελίδες. Ακόμη δεν έχει μελετηθεί²⁰.

12. ΓΙΑ ΤΑ ΕΛΛΗΝΟΠΟΥΛΑ. Εύκολα κομματάκια πιάνου. Σειρά πρώτη, Αρ. 1-4
Έκδοση: Μιχ. Καζάζης, Αθήνα / Γαϊτάνος, Αθήνα.

1. Moderato (1910-1912)- 2. Vivo (1910-1912)- 3. Vivo (1910-1912)-4. Allegretto moderato (1905). **Διάρκεια:** 8΄

13. ΓΙΑ ΤΑ ΕΛΛΗΝΟΠΟΥΛΑ. Εύκολα κομματάκια πιάνου. Σειρά δεύτερη, Αρ.1-3
Έκδοση: Γαϊτάνος, Αθήνα.

1. Andantino (1939)- 2. Πατιναδούλα (1939)- 3. Perpetuum mobile (1939). **Διάρκεια:** 9΄

14. ΓΙΑ ΤΑ ΕΛΛΗΝΟΠΟΥΛΑ. Εύκολα κομματάκια πιάνου. Σειρά τρίτη, Αρ. 1-4
Έκδοση: «Melody»- Α. Χαλκιάπουλος και Σία, Αθήνα 1949 / Ηλέκτρα Αντ. Κοκονέτση: «Μουσικός και Εκδοτικός Οίκος Γαϊτάνου», Αθήνα 1990.

1. Μικρές παραλλαγές απάνω σ' ένα χορευτικό τραγούδι (1947)- 2. Μικρό πρελούδιο (1949)- 3. Φουγκίτσα σε 3 φωνές (1905)- 4. Βραδυνό τραγούδι (1949). **Διάρκεια:** 8΄ 30΄΄.

²⁰ Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., υποσημείωση 10, σελ. 110.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:

Η ΓΛΩΣΣΑ

2.1. Το ζήτημα του δημοτικισμού

Κοινός τόπος στα υπό εξέταση γραπτά κείμενα του Καλομοίρη, είναι η χρήση της δημοτικής γλώσσας, με εξαίρεση τα μουσικοπαιδαγωγικά έργα που εξέδωσε σε συνεργασία με τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη²¹, και είναι γραμμένα στην καθαρεύουσα. Όπως μας πληροφορεί ο Τσαλαχούρης, η καθαρεύουσα είναι παραχώρηση του Καλομοίρη στον Οικονομίδη, όπως και όλοι οι τίτλοι στα σολφέζ που με την ανατύπωση του 1990 μεταφέρθηκαν στη δημοτική²².

Την περίοδο που εκδόθηκαν τα παραπάνω έργα (1933-1934), ο Οικονομίδης διατελούσε Διευθυντής του Ωδείου Αθηνών (1930-1939), καθώς και της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου (1927-1942). Πρόκειται για μία πολυσχιδή προσωπικότητα, με έντονη διοικητική²³ και πολιτιστική²⁴ δράση, εκπαιδευτικό και μουσικοπαιδαγωγικό έργο²⁵. Με τον Καλομοίρη τον συνδέει η «προσπάθεια συστηματοποίησης της διδασκαλίας των θεωρητικών της μουσικής»²⁶ και η διεύθυνση αρκετών συνθετικών έργων του²⁷.

Παρατηρούμε στα εγχειρίδια των *Μελωδικών Ασκήσεων [Προς Χρήσιν των μαθητών των τάξεων Α' Β' Γ' Δ' των Γυμνασίων και Πρακτικών Λυκείων και των μαθητών των Διδασκαλείων και των Ωδείων]* και στο σύγγραμμα *Μαθήματα μουσικής [Προς Χρήσιν των μαθητών των Γυμνασίων, Διδασκαλείων και προκαταρκτικών τάξεων των Ωδείων και Μουσικών σχολών]* την εγκριτική απόφαση²⁸ του Υπουργείου Παιδείας²⁹, υπογεγραμμένη και στα τέσσερα τεύχη του σολφέζ από τον Θεόδωρο

²¹ *Μαθήματα μουσικής, Μελωδικά ασκήσεις, Μελωδικά ασκήσεις διά δύο φωνάς, Ρυθμικά ασκήσεις, Θέματα αρμονίας.*

²² Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., υποσημ. 12, σελ. 110.

²³ Το 1942 ο Οικονομίδης κρατικοποιεί την Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών, που μετονομάζεται σε Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, και διατηρεί τον τίτλο του Γενικού Διευθυντή της, μέχρι το θάνατό του το 1957. Από το 1942 ήταν μέλος και του Διοικητικού Ανωτάτου Συμβουλίου Μουσικής του Υπουργείου Παιδείας και από το 1955 του ανατέθηκε η Γενική Διεύθυνση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

²⁴ Το 1921 ίδρυσε τη Χορωδία Αθηνών, που δίδαξε και διηύθυνε σχεδόν μέχρι το θάνατό του. Κατά τη σταδιοδρομία του ως Διευθυντής Ορχήστρας, διηύθυνε πολλές ξένες ορχήστρες όπως τη Φιλαρμονική ορχήστρα του Βερολίνου, τη Συμφωνική ορχήστρα της Βιέννης, τη Συμφωνική ορχήστρα του ραδιοφωνικού σταθμού του Παρισιού, και πολλές άλλες. Το 1955 οργάνωσε μαζί με τον Ντίνο Γιαννόπουλο, το πρώτο Φεστιβάλ Αθηνών και διηύθυνε την όπερα του Γκλουκ «Ορφέας και Ευριδίκη».

²⁵ Οικονομίδης, Φ., *Θεωρία της μουσικής*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1912.

²⁶ *Μαθήματα μουσικής*, Πρόλογος.

²⁷ Πρώτη εκτέλεση του *Συμφωνικού Κοντσέρτου για Πιάνο και Ορχήστρα* (1937). Διευθυντής ορχήστρας ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης και σολίστ η Λίλα Λαλαούνη.

²⁸ Βλ. παράρτημα.

²⁹ Αριθ. Πρωτ. 40.302, Εν Αθήναις, 27 Ιουλίου 1933.

Τουρκοβασίλη³⁰. Στο ισχύον νομοσχέδιο «περί διδακτικών βιβλίων» (μετέπειτα Ν.5911/1933), η διδασκαλία της δημοτικής στις Ε΄ και Στ΄ τάξεις του δημοτικού θα αντικατασταθεί ολοκληρωτικά από την καθαρεύουσα, ενώ θα απαγορευθεί και η κυκλοφορία των αναγνωστικών των τάξεων αυτών, που είχαν ήδη γραφτεί στη δημοτική³¹. Με τον ίδιο νόμο θα εξοβελισθεί η δημοτική και από τα Διδασκαλεία και τη Μέση Εκπαίδευση³². Επομένως, είναι πολύ πιθανό να δέχτηκε ο Καλομοίρης την πρόταση του Οικονομίδη για συγγραφή των διδακτικών εγχειριδίων στην καθαρεύουσα, με σκοπό να εγκριθούν «διά την διδασκαλίαν της Ωδικής εις τα Γυμνάσια και τα Πρακτικά Λύκεια και εις τα Διδασκαλεία του Κράτους»³³. Άλλωστε, ο Καλομοίρης έχει ήδη εκφράσει το 1913 τις ανάγκες σχηματισμού ενός μουσικοπαιδαγωγικού συστήματος και δημιουργίας υλικού διδασκαλίας «με βάση τον εθνικό μας μουσικό χαρακτήρα»³⁴.

Η ασυνέπεια του Καλομοίρη στο μείζον ζήτημα της γλώσσας, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τα λεγόμενά του στο *Μανιφέστο* του 1908: *Είναι φανερό, λοιπόν, που για τους αισθητικούς αυτούς λόγους η καθαρεύουσα (δίχως ν' αναφέρω τους τεχνικούς που μας εμποδίζουν να την παραδεχτούμε με τα ν της και τα σ της που δυσκολεύουνε τρομερά την εκτέλεση), με την ψέφτική της την τεχνητή ζωή, η καθαρεύουσα, κατά πως δεν εστάθηκεν άξια να θρέψη μια δυνατή φιλολογία, έτσι δε θα σταθεί ποτέ άξια να θρέψη μια δυνατή μουσική*. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει ότι η στράτευση του ποιητή σε μία «γλώσσα ζωντανή», τη δημοτική, αποτελεί θέμα πρωτίστως ιδεολογικό και δευτερευόντως λειτουργικό, εφόσον δε διστάζει να χρησιμοποιήσει την καθαρεύουσα προκειμένου να εξυπηρετήσει δικά του συμφέροντα.

Άλλωστε, δεν είναι η μοναδική ασυνέπεια του Καλομοίρη προς τον δημοτικισμό: Όταν το 1911 ο Βενιζέλος πήρε τη μέση συμβιβαστική απόφαση που απέρριπτε τόσο την καθαρεύουσα, όσο και τη δημοτική (και ψηφίστηκε το άρθρο 107 του Συντάγματος για τη γλώσσα), ο Καλομοίρης δε δίστασε να ταχθεί κατά του

³⁰ Υπουργός Παιδείας από το 1933 στην Κυβέρνηση συνασπισμού του Π. Τσαλδάρη έως το 1935, στην Κυβέρνηση Γ. Κονδύλη.

³¹ Σκούρα, Λ., «Η περίοδος των εκπαιδευτικών νομοσχεδίων (1880-1910)», στο συλλογικό τόμο Πανόραμα ιστορίας της εκπαίδευσης. Όψεις και απόψεις, τόμος β, Gutenberg, Αθήνα 2011.

³² Το άρθρο 2 του νόμου προβλέπει ότι «Γλώσσα των παντός είδους βιβλίων των σχολείων της μέσης εκπαίδευσεως και των διδασκαλείων είναι η απλή καθαρεύουσα εκτός των αναγνωστικών, εις τα οποία περιλαμβάνονται παντοία έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας».

³³ Εγκριτική απόφαση του Υπ. Παιδείας στα εγχειρίδια *Μελωδικαί Ασκήσεις* (τεύχη Ι, ΙΙ, ΙΙΙ, ΙV).

³⁴ Σταύρου, Γ., *Η διδασκαλία της Μουσικής στα Δημοτικά Σχολεία και Νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007)*: Τεκμήρια Ιστορίας, Gutenberg, Αθήνα 2009, σελ. 247-248.

Ψυχάρη, διαγράφοντας την αφιέρωση της «Ρωμείκης Σουίτας» που είχε γράψει προς τιμήν του³⁵.

Τα υπόλοιπα θεωρητικά εγχειρίδια είναι γραμμένα στη δημοτική και παρουσιάζουν μία ενδιαφέρουσα ποικιλομορφία, καθώς παρατηρούμε μία σταδιακή εγκατάλειψη ακραίων λεκτικών επινοήσεων του δημοτικισμού κυρίως στη μουσική ορολογία, ήδη από την *Στοιχειώδη Θεωρία* (1924) μέχρι τη *Μορφολογία* και την *Οργανογνωσία* (1957).

Στον πρόλογο της *Θεωρίας*, ο Καλομοίρης διατυπώνει τον «προπάντων παιδαγωγικό» σκοπό της συγγραφής της: *Προσπαθώ να χαρίσω στον Έλληνα μαθητή ένα ευκολονόητο και ευμέθοδο μουσικό θεωρητικό σύστημα με ενιαία κατεύθυνση και μαζί μ' αυτό προσπαθώ να σταθεροποιήσω και τους μουσικούς όρους που ως σήμερα γρονθοκοπούνται μεταξύ των Ιταλογαλλικών και της Υπερκαθαρεύουσας, αναγάγοντας τη γλωσσική μεταρρύθμιση σε εκπαιδευτική αναγκαιότητα. Στη συνέχεια δηλώνει το κριτήριο βάσει του οποίου απέδωσε τους μουσικούς όρους: *το πώς γενικά τους λένε οι μουσικοί μας στην τρέχουσα ομιλία τους. Και συνεχίζει: Όσους από τους Ιταλικούς όρους τους έχουνε αφομοιώσει στη γλώσσα μας, τους άφησα σχεδόν ανέπαφους. Το ίδιο έκανα για μερικούς καθαρευουσιάνικους που γενίκανε κοινοί από την καθημερινή τριβή.**

Στο ίδιο σύγγραμμα εντοπίζονται όροι όπως *μεσόγραμμα* αντί του διαστήματος του πενταγράμμου, *ανεβαστό* και *κατεβαστό* αντί για ανιόν και κατιόν διάστημα. Οι όροι αυτοί δεν εντοπίζονται ξανά στα επόμενα συγγράμματα. Ακόμα ένα φαινόμενο εγκατάλειψης ακραίων λεκτικών επινοήσεων του δημοτικισμού αποτελεί το γεγονός ότι ο Καλομοίρης παραθέτει στο πρώτο τεύχος της *Μορφολογίας*³⁶ το έργο του με τίτλο *Πρελούδιο και διπλή φούγκα σε 7 φωνές, για δύο πιάνο*. Η έρευνα στον *Κατάλογο Έργων Μανώλη Καλομοίρη*³⁷ έδειξε ότι πρόκειται για το έργο που είχε παρουσιάσει στη συναυλία του 1908 με τον τίτλο *Πρωτοβάρεμα και διπλόφουγκα για δύο πιάνο*. Παρατηρείται επομένως, μία πιο συντηρητική γλωσσική διατύπωση με το πέρασμα των χρόνων.

Ένα ακόμη φαινόμενο που παρατηρούμε στη γλώσσα του Καλομοίρη είναι αυτό της διπλογλωσσίας, της ανάμειξης δηλαδή τύπων καθαρεύουσας και δημοτικής, ως αποτέλεσμα της συμμετοχής ενός ακραιφνούς δημοτικιστή σε κρατικές εκδηλώσεις. Παράδειγμα αποτελεί η ελληνοποίηση των ονομάτων συνθετών, κυρίως

³⁵ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολ. (1990), ό.π., σελ. 138.

³⁶ Τελειώνοντας το Κεφάλαιο αυτό δίνω εδώ σαν παράδειγμα ολόκληρο το *πρελούδιο και τη διπλή φούγκα μου σε 7 φωνές για δύο πιάνο*, στο *Μορφολογία* τεύχος α', σελ. 112-145.

³⁷ Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., σελ. 99.

στο σύγγραμμα της *Οργανογνωσίας*, όπως *Βάγνερ* αντί *Βάγκνερ*, *Μότσαρτ* αντί *Μότσαρτ*, *Χάιντ(ι)ν* αντί *Χάυντν*. Τα διπλά σύμφωνα δεν αποδίδονται «σκληρά» αλλά εξευγενίζονται σύμφωνα με τα πρότυπα μιας λόγιας γλωσσικής παράδοσης.

2.2. Χαρακτηριστικά του καλομοιρικού λόγου

Η στείρα επανάληψη σχημάτων και εννοιών, καθώς και ο «περιορισμός του μουσικού λόγου γύρω από το δημοτικό τραγούδι σε σχηματικές διατυπώσεις»³⁸ στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συντάσσουν έναν λόγο αποφθεγματικό και στερεοτυπικό. Ο συγγραφικός του λόγος χαρακτηρίζεται από τον ίδιο «μαχητικό» τόνο που διέπει τις ομιλίες, τα άρθρα και τις διαλέξεις του. Άλλωστε, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, αρκετά αποσπάσματα των παιδαγωγικών έργων απετέλεσαν -προγενέστερα ή μεταγενέστερα της συγγραφής τους- μέρος δημοσιευμάτων ή διαλέξεων του συνθέτη. Ενδιαφέρον τέχνασμα, που παραπέμπει άμεσα σε πολιτικό επικοινωνιακό τρικ, αποτελεί η χρήση πρώτου πληθυντικού προσώπου σε όλο το φάσμα των παιδαγωγικών έργων που μελετήθηκε³⁹. Με τον τρόπο αυτό, ο Καλομοίρης ελέγχει με ήπιο τρόπο το κοινό, το κατευθύνει και, ενισχύοντας το αίσθημα του συνανήκειν, επικαλείται το φαντασιακό.

Οι αναφορές στην «ατμόσφαιρα», το «περιβάλλον», το «χρώμα» και το «αίσθημα» του δημοτικού τραγουδιού, είναι διαρκείς στα παιδαγωγικά έργα του Καλομοίρη προσδίδοντας μία εσκεμμένη ασάφεια στο περιεχόμενό του. Η χρήση των μουσικών στερεοτύπων εξισορροπεί την έλλειψη μελέτης και γνώσης πάνω στο αντικείμενο της λαϊκής μουσικής⁴⁰.

Στη χρήση και τη διαχείριση ενός στερεότυπου και δη εθνικού, ως «οργάνου προορισμένου να καλύψει συμφέροντα και στρατηγικές»⁴¹, συνίσταται η θεμελίωση

³⁸ Kokkonis G., «La création musicale savante et les collections des chants populaires en Grèce : découverte ou invention?», στο *Musique et globalisation : Une approche critique* (Actes du colloque Musique et globalisation organisé par la revue Filigrane), Delatour (Collection Filigrane), Παρίσι 2012, σελ. 177-186.

³⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε: *Έχομε λαϊκή μουσική και ποίηση εξαιρετικού πλούτου και πλαστικής ομορφιάς. Από τα βουνά της Μακεδονίας, ως της Κρήτης και της Κύπρου τ' ακρογιαλία [...] όπου Ελλάδα κ' Ελληνισμός, το Ελληνικό λαϊκό τραγούδι αντηχεί παντού, πότε χαρούμενο, πότε, πιο συχνά, παθητικό, πάντα όμως ευγενικό, λιτό, ιδιότυπο. Είναι ο αντίλαλος του πόνου, της ελπίδας, της χαράς, της εθνικής ψυχής. Η λαϊκή μας οργανολογία, πλουσιωτάτη με την Κρητική λύρα, το ζουρνά, το μουζούκι, τη φλογέρα, τον ταμπούρα και με άλλα όργανα που δανείστηκε από τη Δύση, ή την Ανατολή, όπως το σαντούρι, το κανόνι, το κλαρίνο, το βιολί, το μαντολίνο, την κιθάρα, παρουσιάζει όλες τις δυνατότητες, που μπορούμε να ζητήσουμε από τη μουσική ενός λαού. Μορφολογία τεύχος β', σελ. 41.*

⁴⁰ Kokkonis, G. (2009), ό.π., σελ. 83.

⁴¹ Herzfeld, M. στο Kokkonis (2009), σελ. 224.

και η λειτουργία της Εθνικής Σχολής. Σύμφωνα με τον Κοκκώνη⁴², τα στερεότυπα επωφελούνται κατά βάθος από αντιθέσεις ανάμεσα στο «εμείς» και οι «άλλοι», «δημοτικιστές» και «καθαρολόγοι», «Δύση» και «Ανατολή», και άλλα. Στο μουσικοπαιδαγωγικό έργο του Καλομοίρη, εντοπίσαμε αρκετά τέτοια αντιθετικά δίπολα: «φτωχή - πλούσια», «πρωτεύουσα / κύρια - δευτερεύουσα», «σοβαρή – ελαφρά / λαϊκή»⁴³, «ανώτερη – κατώτερη», «αισθητικό – αντιαισθητικό».

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό στοιχείο στον λόγο του Καλομοίρη, είναι ο υποκειμενισμός του: εκφέρει συνεχώς αξιολογικές κρίσεις, εξαίροντας ή αφορίζοντας πρόσωπα και καταστάσεις. Τέλος, είναι εμφανείς οι επικλήσεις που κάνει στο θυμικό, το φαντασιακό αλλά και τη δική του αυθεντία: ο ηγεμονικός του ρόλος αποτυπώνεται σε έναν λόγο ιδεολογικά φορτισμένο και με πλείστες πολιτικές συνδηλώσεις. Οι επικλήσεις αυτές προάγουν με τη σειρά τους, στερεότυπα του ελληνικού εθνικισμού, όπως είναι ο λαός, ο αγώνας για την πατρίδα, η θρησκεία και η ιστορική συνέχεια.

2.3. Νεοελληνικός εθνικισμός

2.3.1. Ο ρόλος της γλώσσας

Η γλωσσική κατασκευή αποτελεί κυρίαρχο αίτημα κάθε εθνικιστικής ιδεολογίας, εφόσον αποσκοπεί στη γλωσσική ομογενοποίηση. Στα πλαίσια του νεοελληνικού εθνικισμού, πραγματώνεται με τον δημοτικισμό αφού «σε αντίθεση με την καθαρεύουσα, η δημοτική θα ήταν επιπλέον σε θέση να συμβάλλει αποτελεσματικά στη φαντασιακή εθνική ομογενοποίηση και του πολιτισμικού χώρου, ικανοποιώντας το εθνικιστικό αίτημα για συγκρότηση ενός ενιαίου υψηλού πολιτισμού ικανού να ενσωματώσει τις εργατικές και αγροτικές μάζες»⁴⁴. Ο λόγος του Καλομοίρη με κυρίαρχο εργαλείο τη δημοτική, διέπεται από έναν συντηρητικό πολιτισμικό εθνικισμό. Παρακάτω επιχειρούμε να αποδομήσουμε τον λόγο του συνθέτη στα μουσικοπαιδαγωγικά του εγχειρίδια, με σκοπό την ανάδειξη των εθνικιστικών αυτών τάσεων.

⁴² Αυτόθι, σελ. 226.

⁴³ Έτσι από τα σύνολα αυτών των οργάνων και με την προσθήκη μερικών πνευστών και Κοντραμπάσων σχηματίζονται οι λαϊκές μαντολινάτες που όταν περιορίζονται σε εκτελέσεις συνθέσεων λαϊκών δίνουν πολύ ευχάριστα αποτελέσματα [...] Δεν μπορεί όμως κανείς να πη πως μπορεί να χρησιμεύη σε σοβαρότερες μουσικές συνθέσεις αν και είναι αρκετά χρήσιμο για τη διάδοση της μουσικής στα λαϊκά στρώματα. *Οργανογνωσία*, σελ. 12.

⁴⁴ Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011, σελ. 61.

2.3.2. Είδη του καλομοιρικού εθνικισμού

Σύμφωνα με τον Τσέτσο, ο εθνικισμός του Καλομοίρη είναι, καταρχάς, αρχεγονιστικός⁴⁵ εφόσον υποστηρίζει πως [...] κάθε λαός έχει τη δική του μουσική έκφραση, τη δική του μουσική αισθητική. Γιατί η μουσική είναι η τέχνη, που καθρεφτίζει περισσότερο ίσως από κάθε άλλη αδελφή της τέχνη, την ψυχή ενός λαού⁴⁶. Στη συνέχεια ανατρέχει στην αρχαιότητα αξιολογώντας ως ανώτατο μουσικό πολιτισμό των προχριστιανικών χρόνων, την αρχαίαν Ελληνική μουσική⁴⁷ και συνδέει τη μουσική της Ανατολικής εκκλησίας με στοιχεία αρχαιοελληνικά, προάγοντας τη θεωρία της πολιτισμικής συνέχειας: Εκτός από τον Ιονικό τρόπο όλοι οι άλλοι τρόποι διαφέρουν από τους γνωστούς μας τρόπους του μείζονα και του ελάσσονα. Αντιθέτως είναι σχεδόν ταυτόσημοι με τους τρόπους της Αρχαίας Ελληνικής αλλά και με της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής⁴⁸.

Το γεγονός ότι η μουσική της Ανατολής δε γνώρισε την πολυφωνία, χαρακτηρίζεται από τον Καλομοίρη ως στασιμότητα: Στη Δύση η νέα μουσική, καλλιεργημένη εντατικά, ξετυλίγεται στην πολύφωνη αρμονική τεχνοτροπία. Αυτή μας έδωσε τα νεότερα μουσικά μεγαλουργήματα, που χαιρέται σήμερα όλος ο πολιτισμένος κόσμος, ενώ στην Ανατολή για διαφόρους ιστορικούς λόγους, παρέμεινε, και δυστυχώς παραμένει ακόμη, επάνω κάτω στάσιμη. Αφομοιώνει μόνο ορισμένα Ανατολικά και αρχαία Ελληνικά στοιχεία και αποκρυσταλλώνεται στη λεγομένη βυζαντινή μουσική της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Γι' αυτό η Ανατολική υμνωδία, έξω από κάποια πλάγια επίδρασή της στη Σλαβική μουσική, μένει μακριά από την κατοπινή εξέλιξη της τεχνικής μουσικής στην Ευρώπη⁴⁹. Στο εθνικιστικό αυτό σχήμα «η ελληνική μουσική παρουσιάζεται ως ο γενεσιουργός καταλύτης της παγκόσμιας μουσικής, τόσο της Δυτικής, διαμέσου της ελληνικής αρχαιότητας, όσο και της Ανατολικής, διαμέσου του Βυζαντίου»⁵⁰.

Παράλληλα όμως με την στασιμότητα της βυζαντινής μουσικής, κατά τον Καλομοίρη, αναπτύσσεται η δημώδης: Η Ελληνική ποίηση όπως ανδρώθηκε ύστερα από τους αγώνες για την Ελληνική παλιγγενεσία, από τον Σολωμό ως τον Παλαμά και το Σικελιανό συνέχισε το θαυμαστό τραγούδι της φυλής που ο άγνωστος λαϊκός

⁴⁵ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 72.

⁴⁶ Μορφολογία τεύχος β', σελ. 34.

⁴⁷ Αυτόθι, σελ. 35.

⁴⁸ Αρμονία τεύχος β', σελ. 173-174.

⁴⁹ Μορφολογία τεύχος β', σελ. 36.

⁵⁰ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 83.

τραγουδιστής δεν έπαψε να τραγουδάει σε όλη τη μακροχρόνια περίοδο της δουλειάς του γένους, ελπιδοφόρο μήνυμα μιας καινούριας εθνικής και πνευματικής Ανάστασης⁵¹. Με τον τρόπο αυτό εκπληρώνεται το αίτημα της συνέχειας στην ιστορία της εθνικής μουσικής σε συνάρτηση με την ποίηση, όπως θα εξετάσουμε αργότερα.

Στα πλαίσια ενός ολοκληρωμένου εθνικιστικού προγράμματος που εφαρμόζει και προωθεί ο Καλομοίρης, εξαίρει την «ελληνική ψυχή» και τη δύναμη της ελληνικής φύσης ως στοιχείο που προσδίδει εθνικό χαρακτήρα: Ένας τεχνίτης, που δε θα έχη νοιώσει την Ελληνική ψυχή, την Ελληνική φύση, που δε θα ζη με τους θρύλους, με τις χαρές και τους καημούς της πατρίδας του, δε θα μπορέση ποτέ να γράψη μουσική Ελληνική όσο κι αν μελετήση, όσο κι αν δουλέψη τις τεχνικές λεπτομέρειες⁵². Πρόκειται για «οργανικιστικό και φυσιοκρατικό ντετερμινισμό της εθνικής ψυχής και του εθνικού πολιτισμού που την εκφράζει»⁵³ και συνοψίζεται στην προτροπή του Καλομοίρη: *Ας θυμηθούμε τα μεγάλα λόγια του Σολωμού: «Κλείσε μέσα στην ψυχή σου την Ελλάδα και θα αισθανθής κάθε μεγαλείο»*⁵⁴. Το μεγαλείο αυτό μπορεί να εγγυηθεί την εθνικότητα μιας μουσικής: *Αρκεί να έχη ψυχή Ελληνική, να μπορή να νοιώθη, ν' αγαπά, να παθαίνεται Ελληνικά, και να πιστεύη στο Έθνος και τη φυλή του. Θα γράψη τότε Ελληνική μουσική από εσωτερική παρόρμηση της ψυχής και της καρδιάς του, γιατί δεν θα μπορή να κάνη διαφορετικά*⁵⁵. Καθοριστικός όμως, στα πλαίσια της δημιουργίας, είναι και ο ρόλος της έμπνευσης, της «λαϊκής Μούσας»⁵⁶ κατά τον Καλομοίρη. Επομένως, «ο εθνικός χαρακτήρας δεν είναι μόνο γεωλογικά, αλλά φυλετικά και ψυχολογικά προκαθορισμένος»⁵⁷.

Σχετικά με τα τεχνικά ζητήματα που ανακύπτουν πέρα από τους απροσδιόριστους παράγοντες της ψυχής, του βιώματος και της έμπνευσης, ο Καλομοίρης προτρέπει στην «αναζήτηση του γενικού μέσα στο ιδιαίτερο, που με τεχνικούς όρους μεταφράζεται ως απόσπαση του κοινού τονικού και ρυθμικού υλικού από ένα πλήθος κατά τόπους εξόχως διαφοροποιημένων μουσικών δειγμάτων»⁵⁸: *Από τους Βυζαντινούς εκκλησιαστικούς μας ήχους και από τους τρόπους των δημοτικών μας*

⁵¹ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 59.

⁵² Αυτόθι, σελ. 46.

⁵³ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 95.

⁵⁴ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 42.

⁵⁵ Αυτόθι, σελ. 41.

⁵⁶ *Τότε θα προσπαθήση να αποδώση και ένα προσωπικό δικό του ύφος στην ενορχήστρωση και αν νοιώση και μελετήση και την απλή πρωτόγονη λαϊκή Μούσα θα δημιουργήση και μια ορχηστρική γλώσσα Εθνική που όμως να βασίζεται επάνω στους αναλοιώτους ηχητικούς νόμους της Παγκόσμιας μουσικής τέχνης. Οργανογνωσία, Επίλογος.*

⁵⁷ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 74.

⁵⁸ Αυτόθι, σελ. 78.

τραγουδιών και τους ρυθμούς των λαϊκών μας χορών ο νέος συνθέτης θα σχηματίσει μια δική του αρμονία και ένα δικό του ρυθμό που να εκφράζει πιο πιστά την Ελληνική μουσική σκέψη, την Ελληνική μουσική ψυχή, συγχρονισμένα με τη γενική τεχνική πρόοδο της παγκόσμιας μουσικής⁵⁹.

2.4. Σχέση ποίησης – μουσικής. Η «Παλαμική Ιδέα»

Η σχέση ποίησης – μουσικής αποτελεί το επιστέγασμα των έως άνω ιδεολογικών διεργασιών εφόσον παρέχει έναν «εκ προοιμίου συμβολοποιημένο ελληνικό λόγο, που μελοποιούμενος, διασφαλίζει την εθνική ταυτότητα που δεν μπορεί να είναι εγγενής στον μουσικό λόγο»⁶⁰. Ο Καλομοίρης προάγει διαρκώς τη σχέση αυτή: *Ο Συνθέτης προσπαθώντας να αδερφώσει την Ποίηση με τη Μουσική, νοιώθει τον εαυτό του τότε σαν Ποιητή και τότε σα Μουσικό*⁶¹ και ομολογεί: *Ονειρεύομαι για τη μουσική μας κάτι ανάλογο που κατόρθωσε η ποίηση στα νεοελληνικά γράμματα*⁶².

Κεντρικό άξονα της σχέσης αυτής αποτελεί η «Παλαμική Ιδέα», που γεννάται από το θαυμασμό στο πρόσωπο του Παλαμά και σύμφωνα με τον Καλομοίρη, «διαμορφώνει τη ζωντανή γλώσσα του ελληνικού λαού»⁶³. Η Μεγάλη Ιδέα, η εθνική ιδεολογία του νέου ελληνισμού, «πυρήνας της εθνικής μας ταυτότητας» και «δομικό στοιχείο της νεοελληνικής αυτοσυνειδησίας»⁶⁴, βρίσκει την πολιτισμική της έκφραση στην ποίηση του Παλαμά: *Και τότε η Ελληνική μουσική [...] θα γίνη ο αληθινός εξάγγελος των ωραίων ιδανικών μας, θα γίνη χτήμα του Ελληνικού λαού και θα ξανάβρη, όπως λέει ο Ποιητής: «Τα φτερά τα πρωτινά της τα μεγάλα»*⁶⁵. Ο πολιτισμικός αυτός μεγαλοϊδεατισμός που προάγει τον εκπολιτιστικό ρόλο της νεοελληνικής μουσικής, δηλώνεται ρητά από τον συνθέτη, ακόμα και το 1957, στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας* του: *Κατά τη γνώμη μου ο απώτερος σκοπός της ελληνικής μουσικής θα ήτανε να γίνη αυτή ο πυρήνας, το κέντρο της μελλοντικής δημιουργικής μουσικής της Ανατολής και να επιβάλει με τη δική της πρωτοβουλία τη μουσική της αντίληψη και ιδιοσυγκρασία στους γειτονικούς της λαούς: να γίνει αυτή η φωτοδότρα και οδηγήτρα*⁶⁶.

⁵⁹ *Αρμονία* τεύχος α', Επίλογος.

⁶⁰ Kokkonis, G. (2012), ό.π., σελ. 177-186.

⁶¹ *Μορφολογία*, τεύχος β', σελ. 61.

⁶² Αυτόθι, σελ. 43.

⁶³ Σιώπη, Α. (2003), ό.π., σελ. 28.

⁶⁴ Χατζηαντωνίου, Κ., *Εθνικισμός και Ελληνικότητα*. Δοκίμια εθνικής θεωρίας και ελληνικής ιστορίας, πορθμός, Αθήνα 2003, σελ. 241.

⁶⁵ *Μορφολογία*, τεύχος β', σελ. 47. Το κεφάλαιο 12: *Σκέψεις για την Ελληνική μουσική* εμπεριέχει τον πρόλογο της *Παλαμικής Συμφωνίας* και ουσιαστικά αποτελεί εγκώμιο στον Παλαμά.

⁶⁶ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 45.

Οι παραπάνω συσχετισμοί συνθέτη και ποιητή «εξηγούν και εγκαθιδρύουν την αντίληψη του παραλληλισμού του Μανώλη Καλομοίρη, ως ηγέτη της εθνικής μουσικής, με τον Κωστή Παλαμά, ως ηγέτη της εθνικής ποίησης»⁶⁷. Η επίκληση του Παλαμά από τον Καλομοίρη αποτελεί πράξη στρατηγικά ευφύεστατη, καθώς «αποσκοπεί ουσιαστικά στην αποδοχή του καλλιτεχνικού προγράμματος του τελευταίου από την κυρίαρχη λογοτεχνική διάνοηση της εποχής του»⁶⁸.

Η ταύτιση τελικά επετεύχθη σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μιλάμε για «μουσικό δημοτικισμό»⁶⁹, στον αντίποδα του συμπλέγματος «μουσικός καθαρευουσιανισμός», που χρησιμοποιεί ο Καλομοίρης ως μομφή προς τους ιδεολογικούς του αντιπάλους: *Το κακό μόνο είναι πως πολλοί την έχουν φοβερά παρεξηγήσει. [...] Μάλιστα φτάνουν σε κάποιον, ας τον πούμε, μουσικό καθαρευουσιανισμό κ' εξετάζουνε μην τυχόν και η επεξεργασία αυτή διαφθείρει τα χρηστά Ελληνικά ήθη της δημοτικής μελωδίας, κι αν το τραγούδι, που εχρησιμοποίησε ο συνθέτης, είναι καθαρόαιμο Ελληνικό ή περιέχει και σταγόνες από ανατολίτικο αίμα*⁷⁰.

⁶⁷ Σιώψη, Α. (2003), ό.π., 29.

⁶⁸ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 80.

⁶⁹ Kokkonis, G. (2009), ό.π., σελ. 162.

⁷⁰ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 42.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΛΑΪΚΗ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Το δεύτερο μέσον με το οποίο διοχετεύεται η ιδεολογία και η αισθητική του Καλομοίρη στο μουσικοπαιδαγωγικό του έργο, είναι οι παραπομπές που επιλέγει ο συνθέτης να κάνει. Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί τις παραπομπές αυτές είναι είτε ως παραδείγματα στη θεωρία που προηγείται, είτε ως ασκήσεις (φωνητικές στα σολφέζ ή θέματα προς εναρμόνιση στα τεύχη της *Αρμονίας*). Η μεγάλη αυτή κατηγορία των παραπομπών, συνίσταται σε μικρότερες κατηγορίες και υποκατηγορίες, βάσει περιεχομένου.

3.1. Δημοτικό τραγούδι

Στην υποκατηγορία αυτή κατατάσσονται όλες οι μελωδίες και τα τραγούδια που χαρακτηρίζονται από τον Καλομοίρη ως λαϊκά, δημοτικά, δημώδη και κλέφτικα.

3.1.1. Ελλαδικού χώρου

Από τα 13 χαρακτηριζόμενα ως «δημοτικά» ή «δημώδη» τραγούδια πλην των ασκήσεων (υποενότητα 3.1.2.), που κατατάξαμε στην κατηγορία της *Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής* στον Ελλαδικό χώρο, τα 6 φέρουν το όνομα του Καλομοίρη (μουσική ή εναρμόνιση):

- **Η Λεβεντιά.** Δημοτικό / Μουσική Καλομοίρη. Εντάσσεται στην κατηγορία *Σχολικά τραγούδια* στο σύγγραμμα *Μαθήματα μουσικής* και αποτελεί την πρώτη εμφάνιση του τραγουδιού στο έργο του Καλομοίρη, ως απλή μονόφωνη μελωδία για χρήση στα μαθήματα φωνητικής εξάσκησης (σολφέζ) χωρίς συνοδεία πιάνου⁷¹. Η δημοτική μελωδία που χρησιμοποιεί ο Καλομοίρης έχει δημοσιευτεί προηγουμένως. Για πρώτη φορά εμφανίζεται στη συλλογή *Μούσα*, του Θ. Σακελλαρίδη, το 1882 και μετά στην *Ορφική λύρα*, το 1905. Το 1917 επανεμφανίζεται στην έκδοση *Αρίων*⁷², την οποία σχολιάζει και τροποποιεί ο Ψάχος το 1922 (*Νέα Φόρμιγς*). Αυτή η τροποποίηση είναι πιθανότατα η πηγή από την οποία ο Καλομοίρης άντλησε τη μελωδία του⁷³. Ως δημοτικό τραγούδι σε επεξεργασία Καλομοίρη, η *Λεβεντιά* θα επανεμφανιστεί πολύ αργότερα, το

⁷¹ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 56.

⁷² Στην εν λόγω έκδοση, το τραγούδι φέρει τον τίτλο *Ο γέρω-Κλέφτης*.

⁷³ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 56.

1953, οπότε διαμορφώνεται για τετράφωνη χορωδία a capella, προκειμένου να συμπεριληφθεί στην έκδοση *Ελληνόπουλα* 1954 (αρ. 18), που είναι και η μοναδική του έκδοση⁷⁴. Αξίζει να αναφερθεί πως την εποχή που ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί το τραγούδι αυτό ως φωνητική άσκηση στα *Μαθήματα μουσικής*, ο Γ. Λαμπελέτ εναρμόνισε μια αρκετά παραπλήσια παραλλαγή της μελωδίας του τραγουδιού αυτού, και τη δημοσίευσε με τον τίτλο *Ο Γερω-Κλέφτης*⁷⁵, εκφράζοντας έμπρακτα τις απόψεις του για την επεξεργασία και εναρμόνιση δημοτικών μελωδιών. Οι απόψεις του δεν συμπίπτουν με του Καλομοίρη, τον οποίο συχνά επικρίνει με διάθεση σκωπτική και ύφος ειρωνικό⁷⁶.

- **Ο θάνατος του Κλέφτη.** Δημοτικό τραγούδι / Μουσική Καλομοίρη. Εντάσσεται στην κατηγορία *Σχολικά τραγούδια* στο σύγγραμμα *Μαθήματα μουσικής*. Πρόκειται για ένα από τα τραγούδια στα οποία ο Καλομοίρης διατηρεί το δημοτικό στίχο και συνθέτει πρωτότυπη μουσική. Η έρευνα⁷⁷ για την προέλευση του κειμένου έδειξε ότι το δημοτικό περιλαμβάνεται στη συλλογή του Άγι Θέρου⁷⁸ υπό τον τίτλο *Ο λαβωμένος Κλέφτης* και προέρχεται από τη συλλογή των ηπειρωτικών τραγουδιών του τραγουδιστή Π. Αραβαντινού (Αραμης)⁷⁹. Γράφτηκε το 1911 για σόλο φωνή, δίφωνη χορωδία και πιάνο και πρωτοεκδόθηκε από το Ωδείο Αθηνών στη συλλογή *Σχολικά άσματα* το 1914, με τον τίτλο *Ο πληγωθείς Κλέφτης* - τίτλος σύμφωνος με το καθαρευουσιάνικο πνεύμα της όλης συλλογής⁸⁰. Για πρώτη φορά δημοσιεύεται με τον τίτλο *Ο θάνατος του Κλέφτη* εδώ (*Μαθήματα μουσικής*, 1933) ως δεύτερη εκδοχή για σόλο φωνή και δίφωνη χορωδία χωρίς συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας⁸¹.
- **Δέσπω μου.** Δημοτικό τραγούδι / Εναρμόνιση Μ. Καλομοίρη. Βρίσκεται στο κεφάλαιο 16: *Η εναρμόνιση της Ελληνικής μελωδίας*, στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*. Πρόκειται για ένα από τα τρία τραγούδια⁸² που συνέθεσε ο

⁷⁴ Αυτόθι, σελ. 56.

⁷⁵ Λαμπελέτ, Γ., *Η Ελληνική δημόδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί*, Μ. Κωνσταντινίδης, Αθήνα 1933.

⁷⁶ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., υποσημ. 130, σελ. 56-57.

⁷⁷ Αυτόθι, σελ. 25.

⁷⁸ Πρόκειται για τη συλλογή του Σπύρου Θεοδωρόπουλου, *Δημοτικά τραγούδια*. Μετά προλόγου και εικονογραφιών Π. Ρούμπου, 1909.

⁷⁹ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., υποσημ. 37, σελ. 25.

⁸⁰ Αυτόθι, σελ. 25.

⁸¹ Αυτόθι, σελ. 26.

⁸² Μαζί με το «Έχε γειά» και το «Μαύρο γεμενί».

Καλομοίρης αποκλειστικά για την έκδοση Ζαχαρία Μακρή⁸³. Ο συνθέτης αναφέρει ότι πήρε το τραγούδι από τη συλλογή του Ψάχου. Ωστόσο η έρευνα⁸⁴ έδειξε ότι τόσο η μελωδία όσο και οι στίχοι της *Δέσπως* προέρχονται από το μουσικό παράρτημα της *Φόρμιγγος*, και συγκεκριμένα από τη συλλογή του Δημητρίου Περιστερή, σε βυζαντινή παρασημαντική. Φαίνεται ότι ο Ψάχος παρουσίασε στον Καλομοίρη μια μεταγραφή σε ευρωπαϊκή παρασημαντική και γι' αυτό ο συνθέτης νόμισε ότι το τραγούδι προέρχεται από τη συλλογή Ψάχου⁸⁵.

- **Κυπριώτικο δημοτικό τραγούδι «Έχε γειά».** Εναρμόνιση Μ. Καλομοίρη. Βρίσκεται στο κεφάλαιο 16: *Η εναρμόνιση της Ελληνικής μελωδίας*, στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*. Αποτελεί ένα από τα τρία προαναφερθέντα τραγούδια, που συνέθεσε ο Καλομοίρης αποκλειστικά για την έκδοση Ζαχαρία Μακρή (1922). Σύμφωνα με τον Μαλιάρα, για το τραγούδι αυτό δεν αναφέρονται πηγές, δεν υπάρχουν παραλλαγές, ούτε σώζονται χειρόγραφα. Πιθανότατα ο συνθέτης να άντλησε και αυτό το δημοτικό από τη συλλογή Bourgault-Ducoudray⁸⁶.
- **Μη με τυραγνείς και κλαίγω.** Δημοτικό τραγούδι / Εναρμόνιση Καλομοίρη. Δίνεται εναρμονισμένο για τραγούδι και πιάνο στο πρώτο τεύχος της *Αρμονίας*, στο κεφάλαιο: *Ο μείζονας-ελάσσονας τρόπος με τον τίτλο Μωρ' τι το θέλει η μάνα σου*, και ένα μικρό απόσπασμα στο κεφάλαιο: *Οι ήχοι της βυζαντινής και δημοτικής μας μουσικής*, στην *Στοιχειώδη Θεωρία* του. Ο Καλομοίρης χρησιμοποίησε τη χαρακτηριστική μελωδία του για πρώτη φορά σε θεματική επεξεργασία στο ιντερμέτζο του *Κουιντέτου*⁸⁷ - το πρώτο χρονολογικά έργο στο οποίο ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί πλέον αυτούσιες δημοτικές μελωδίες- και κατόπιν το επεξεργάστηκε συνολικά, ως ανεξάρτητη σύνθεση, για τη συλλογή των δέκα δημοτικών τραγουδιών που εξέδωσε ο Ζ. Μακρής⁸⁸. Και οι τρεις μελωδίες του *Κουιντέτου*, περιέχονται επεξεργασμένες για τραγούδι και πιάνο στη μοναδική, εκείνη την εποχή, συλλογή ελληνικών δημοτικών μελωδιών του

⁸³ Καλομοίρης Μ., *Είκοσι Δημοτικά Τραγούδια «συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας»*, Ζαχαρίας Μακρής, Αθήνα 1922. Τελικά ο Καλομοίρης παρέδωσε μόνο δέκα τραγούδια (εννέα για φωνή και πιάνο και ο *Μπάλλος*, μόνο για πιάνο).

⁸⁴ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 48.

⁸⁵ Αυτόθι, σελ. 48.

⁸⁶ Bourgault-Ducoudray, L. A., *Trente melodies populaires de Grece & d' Orient*, Τέρτιος, Κατερίνη 1993.

⁸⁷ Το *Κουιντέτο με τραγούδι* είναι το πρώτο έργο μουσικής δωματίου του Καλομοίρη και η σύνθεσή του ολοκληρώθηκε το 1912.

⁸⁸ Βλ. υποσημ. 83 της παρούσας εργασίας.

Bourgault-Ducoudray⁸⁹. Για το τραγούδι αυτό, που φαίνεται ότι το αγαπούσε πολύ, κάνει λόγο ο Καλομοίρης στα *Απομνημονεύματά* του. Αναφέρει ότι το πρωτοάκουσε μια νύχτα, το καλοκαίρι του 1900, στη νήσο Χάλκη της Προποντίδας, όπου πέραγε τις διακοπές με την οικογένειά του πριν φύγει για σπουδές στη Βιέννη.⁹⁰

- **Ο Λύγκος ο Λεβέντης.** Συμφωνικό Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα. Μέρος II: *Παραλλαγές, φούγκα και φινάλε απάνω σ' ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι.* Παρατίθεται εναρμονισμένο στο κεφάλαιο 2: *Οι ήχοι του Γρηγοριανού Χοράλ,* στο πρώτο τεύχος της *Μορφολογίας,* ενώ γίνεται αναφορά στο ίδιο έργο στο κεφάλαιο 4: *Οι παραλλαγές,* στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας.* Πρόκειται για μια μελωδία που θα γίνει αντικείμενο εκτενούς συμφωνικής επεξεργασίας και που θα αποτελέσει τη θεματική βάση ολόκληρου του δεύτερου μέρους του *Συμφωνικού Κοντσέρτου για πιάνο,* έργου της περιόδου 1934-1935⁹¹. Ο συνθέτης πρωτάκουσε τη μελωδία του τραγουδιού από τη γιαγιά του, παιδί στη Σμύρνη⁹². Αργότερα ξανάκουσε τον *Λύγκο* από τον διάσημο τραγουδιστή Άραμη και εντυπωσιάστηκε ιδιαίτερα⁹³. Όπως αναφέρει στα *Απομνημονεύματά* του, θέλοντας να ακολουθήσει το παράδειγμα του Max Reger και των παραλλαγών του πάνω σ' ένα θέμα του Μπετόβεν, επιχείρησε κάτι παρόμοιο με τον *Λύγκο*⁹⁴.

Στα *Μαθήματα μουσικής,* ως μονόφωνη μελωδία για χρήση στα μαθήματα φωνητικής εξάσκησης, περιλαμβάνεται και το τραγούδι **Της Άρτας το Γιοφύρι.** Το τραγούδι χαρακτηρίζεται «δημοτικό» χωρίς όμως να φέρει το όνομα του Καλομοίρη, σε αντίθεση προς τη *Λεβεντιά* στο ίδιο σύγγραμμα, όπου αναγράφεται «Δημοτικό / Μουσική Καλομοίρη». Πρόκειται για το πρώτο τραγούδι στην αρχή της Α' πράξης της όπερας «Πρωτομάστορας» και συγκεκριμένα, για την εκδοχή *Γιοφύρι της Άρτας I* (τραγούδι της μαστοράντζας).

Η μελωδία γνωστοποιείται στον Καλομοίρη από τον Κ. Ψάχο, όπως αναφέρει η έκδοση του σπαρτίτου το 1917. Φαίνεται ότι ο Ψάχος του υπέδειξε κάποια μεταγραφή σε ευρωπαϊκή παρασημαντική από το μουσικό παράρτημα του περιοδικού *Φόρμιγξ,*

⁸⁹ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 29.

⁹⁰ Καλομοίρης Μ., *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908,* Νεφέλη, Αθήνα 1988, 50.

⁹¹ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 57.

⁹² Καλομοίρης Μ. (1988), ό.π., 16 και *Άγνωστος μουσουργός* 287.

⁹³ Καλομοίρης Μ. (1988), ό.π. 43.

⁹⁴ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 58.

όπου το τραγούδι είχε δημοσιευτεί από τον Δημήτριο Περιστέρη⁹⁵. Ο Καλομοίρης διατηρεί τη μελωδία που επεξεργάζεται πολυφωνικά, και μεταβάλλει τον στίχο με σκοπό να τον προσαρμόσει στις ανάγκες του έργου. Στην εκδοχή του τραγουδιού για μία φωνή και πιάνο (έκδοση Ζ. Μακρή, 1922) τα λόγια που χρησιμοποιούνται είναι γνησιότερα, διότι δεν έχουν προσθήκες και σκόπιμες τροποποιήσεις που εξυπηρετούν την πλοκή της όπερας⁹⁶. Στην μονόφωνη εκδοχή που παρατίθεται στα *Μαθήματα μουσικής*, οι τρεις πρώτοι στίχοι πλησιάζουν περισσότερο την εκδοχή του *Πρωτομάστορα* (όπως παρατίθεται στο παράρτημα του περιοδικού *Φόρμιζ*), ενώ ο τέταρτος είναι ίδιος με την έκδοση του 1922. Σε αντίθεση προς την πρωτότυπη τονικότητα φα# μείζονα που υπάρχει στον *Πρωτομάστορα*, οι επόμενες εκδοχές είναι σε φα μείζονα, όπως και αυτή που παρατίθεται εδώ (*Μαθήματα μουσικής*). Το *Γεφύρι* είναι το μόνο τραγούδι που αποτελείται από μία μόνο μελωδία, ένα επαναλαμβανόμενο οκτάμετρο, που δεν αφήνει πολλές επιλογές ποικιλίας πέρα από την εναρμόνιση. Για τον λόγο αυτό, ίσως ο Καλομοίρης επέλεξε να παραθέσει την μονόφωνη εκδοχή του τραγουδιού χωρίς να αναφέρει το όνομά του.

Αξίζει επίσης να αναφέρουμε ότι το απόσπασμα από το τραγούδι **Ένας αετός εδιάβαινε**, που παρατίθεται ως «υπόδειγμα μονόφωνης λαϊκής μουσικής» στο οποίο «βλέπει κανείς πόσο μας ικανοποιεί αισθητικά και ακουστικά αν και χωρίς καμμιάν αρμονική συνήχηση» (*Μορφολογία*, τεύχος α', σελ. 8), είναι παρμένο από το αντίστοιχο απόσπασμα του τραγουδιού **Ένας αητός** που παρατίθεται σε εναρμόνιση Γ. Σκλάβου στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*. Φαίνεται πως ο Καλομοίρης είχε ήδη στα χέρια του την εναρμόνιση του Σκλάβου⁹⁷ και απομόνωσε τη μελωδική γραμμή – διατηρώντας τη ρυθμική αγωγή και την τονικότητα – για να την παραθέσει στο πρώτο κεφάλαιο της *Μορφολογίας* του με τίτλο: *Η Λαϊκή Μουσική*.

Δύο από τα 13 χαρακτηριζόμενα ως «δημοτικά» τραγούδια αναφέρονται από τον συγγραφέα ως «αληθινά αριστουργήματα» βασισμένα στους «ιδιότυπους τρόπους της δημοτικής μας μουσικής». Πρόκειται για το τραγούδι **Ένας αετός καθότανε** και το **Βασιλική προστάζει** (κεφ. 10: *Εθνική μουσική, Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 45). Το πρώτο τραγούδι που δε βρίσκεται στη συλλογή του Bourgault-Ducoudray, το εντοπίσαμε σε δύο εκδοχές με τον τίτλο **Αετός Α. (Του Χορού) υπ' αρ. 51**, και **Β. (Άσμα)**

⁹⁵ Αυτόθι, σελ. 38.

⁹⁶ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 171.

⁹⁷ Η σύνθεση του συμφωνικού ποιήματος του Γ. Σκλάβου, ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 1922 και εκτελέστηκε πρώτη φορά από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών το 1923.

υπ' αρ. 52, στην έκδοση *Αρίων*⁹⁸. Για το τελευταίο τραγούδι, ο Μαλιάρας μας πληροφορεί ότι ο Καλομοίρης γνώρισε τη μελωδία του πιθανότατα κατά τη συνεργασία του με τη Μέλω Μερλιέ⁹⁹, και μολονότι δεν την κατέγραψε, τη χρησιμοποίησε ωστόσο στο εν λόγω τραγούδι. Το έργο αυτό δεν σώζεται σε κανένα χειρόγραφο ούτε έκδοση¹⁰⁰.

Απλή αναφορά γίνεται επίσης και στο τραγούδι **Σαράντα παλληκάρια**, συγκεκριμένα στις παραλλαγές του Αντίοχου Ευαγγελάτου «επάνω στο δημοτικό τραγούδι». Στο συνθετικό έργο του Μ. Καλομοίρη εντοπίζουμε την αρχή του τραγουδιού αυτού, σε ένα σύντομο μουσικό παράθεμα στον *Καπετάν Λύρα*, στο τμήμα *Σμύρνη*¹⁰¹. Όπως ο ίδιος αναφέρει: *Εγώ ατομικά, στα παιδικά μου χρόνια, δεν είχα ακούσει ποτέ μου καμιά άρια από όπερα ούτε κανένα λίντ ή ρωμάντσο. Είχα ακούσει όμως τη γιαγιά μου, τη νενέ μου, όπως τη λέγαμε στη Σμύρνη, να μου τραγουδάει «το Λύγκο το Λεβέντη τον αρχιληστή» και «τα Σαράντα παλληκάρια από τη Λεβαδιά»*¹⁰².

Δύο από τα 13 τραγούδια της κατηγορίας αυτής χαρακτηρίζονται «δημώδη εκ Πελοποννήσου», ενώ για πρώτη φορά στο σύνολο του παιδαγωγικού έργου αναφέρεται η συλλογή απ' όπου αντλήθηκαν. Πρόκειται για τα τραγούδια **Μια Πέρδικα** και **Αρκαδιανή**, εναρμονισμένα από τον Φ. Οικονομίδη, «εκ της συλλογής Κ. Παπαδημητρίου¹⁰³». Κατά πάσα πιθανότητα, πρόκειται για συλλογή που δεν εκδόθηκε αυτούσια. Στα 1921 στο μουσικό παράρτημα του περιοδικού *Μουσική Επιθεώρησης*, παρατίθεται παρτιτούρα του τραγουδιού «Η Βαγγελιώ: Δημώδες Αρκαδίας. Δι' άσμα και κλειδοκύμβαλον» από τους Marsick και Παπαδημητρίου¹⁰⁴, ενώ την επόμενη χρονιά στο ίδιο περιοδικό, μέσω ανυπόγραφου άρθρου ανατίθεται στον Κ. Παπαδημητρίου η συλλογή δημοτικών τραγουδιών των περιφερειών Ευβοίας,

⁹⁸ Ρεμαντάς, Α. & Ζαχαρίας, Π., *Αρίων. Η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον*, Κουλτούρα, Αθήνα (1917), σελ. 50-52.

⁹⁹ Το 1930, η Μέλω Μερλιέ κάλεσε τον Καλομοίρη να καταγράψει στο πεντάγραμμο τραγούδια που εκείνη είχε ηχογραφήσει. Την ίδια χρονιά, η Μερλιέ πραγματοποίησε και άλλες ηχογραφήσεις τραγουδιών, από τα Γιάννενα (με την κομπανία του Νίκου Τζάρα). Στις ηχογραφήσεις αυτές περιλαμβάνεται και το τραγούδι *Βασιλική προστάζει*, το οποίο αναφέρεται στην πυρπόληση των Ιωαννίνων από τον πολιορκούμενο Αλή Πασά το 1820 και στην περίφημη κυρά-Βασιλική.

¹⁰⁰ Μαλιάρας Ν. (2001), ό.π., σελ. 62-63.

¹⁰¹ Αυτόθι, υποσημ. 132, σελ. 57-58.

¹⁰² Καλομοίρης Μ., *Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού*, Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 21 (1946).

¹⁰³ Παπαδημητρίου Κων/νος (1889-1947): Μαθητής του Γ. Νάζου και μετέπειτα καθηγητής Ιστορίας Βυζαντινής μουσικής στο Ωδείο Αθηνών. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος της «Ενώσεως Μουσικών Μέσης Εκπαιδεύσεως», καθώς και της ΕΕΜ.

¹⁰⁴ <http://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/4461> Από αποδεκτίωση του περιοδικού *Μουσική Επιθεώρησης*, Μουσικόν παράρτημα, σελ. 1-3, Παππάς Ν., Αθήνα 1921.

Αρκαδίας και Αχαΐας¹⁰⁵. Πιθανόν ο Οικονομίδης να γνώρισε τα τραγούδια αυτά από τον Παπαδημητρίου την περίοδο της θητείας τους στο Ωδείο Αθηνών και στη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου¹⁰⁶.

Ο όρος «δημώδες» δεν αναφέρεται σε κανένα άλλο σύγγραμμα του Καλομοίρη, σε αντίθεση προς τους όρους «δημοτικό» και «λαϊκό», ακόμα κι όταν τα τραγούδια υφίστανται επεξεργασία - εναρμόνιση. Πιθανόν να οφείλεται σε επιλογή του Οικονομίδη, καθώς το σύγγραμμα στο οποίο εμπεριέχονται (*Μαθήματα μουσικής*, 1933), ανήκει στα έργα που γράφτηκαν σε συνεργασία Καλομοίρη – Οικονομίδη¹⁰⁷ και προορίζονταν για το μάθημα της Ωδικής στα Γυμνάσια και τα Διδασκαλεία της χώρας.

3.1.2. Ως άσκηση

Οι όροι «δημοτικό», «λαϊκό» και «κλέφτικο» απαντώνται και σ' αυτήν την υποενότητα του δημοτικού τραγουδιού. Ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί συνολικά τρεις μελωδίες ως ασκήσεις: δύο «Ελληνικά δημοτικά τραγούδια» στα θέματα προς εναρμόνιση (*Αρμονία*, τεύχη α' και β') και ένα «κλέφτικο τραγούδι» ως φωνητική άσκηση (*Μελωδικαί Ασκήσεις διά δύο φωνάς*, αρ. 26).

Στην περίπτωση της δοσμένης μελωδίας «επάνω σε Ελληνικό δημοτικό τραγούδι», με υποσημείωση, ο Καλομοίρης αναφέρει ότι επενέβη στη μελωδία προσθέτοντας «ένα τέλος, για να πάρει μορφή θέματος» και προτρέπει στην εναρμόνισή του «με τα μέσα που ξέρομε για τετραφωνία με απλές συγχορδίες αλλά με κάποια προσπάθεια για ανεξαρτησία των φωνών» (*Αρμονία* τεύχος α', σελ. 204). Παρ' όλα αυτά, στην ομιλία του στην Ακαδημία Αθηνών το 1948, ο Καλομοίρης απορρίπτει την άποψη ότι το δημοτικό τραγούδι μπορεί απλούστατα να ενταχθεί «εις τα μέτρα και τα σταθμά της κλασικής σχολικής αρμονίας»¹⁰⁸.

Η έρευνα μας έδειξε ότι πρόκειται για το τραγούδι **Ποταμός**¹⁰⁹, υπ' αρ. 23 της συλλογής Bourgault-Ducoudray¹¹⁰. Η εκδοχή που παραθέτει όμως ο Καλομοίρης, είναι πλησιέστερη σ' αυτήν την συλλογής *Αρίων*¹¹¹. Πέρα από την αλλαγή της τονικότητας

¹⁰⁵ <http://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/4493> Από αποδεκτικότητα του περιοδικού *Μουσική Επιθεώρησης*, σελ. -, Συναδινός Θ. Ν., Αθήνα 1922.

¹⁰⁶ Την περίοδο 1916-17 ο Φ. Οικονομίδης ανήκε στις βιόλες και ο Κ. Παπαδημητρίου στα φλάουτα της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών.

¹⁰⁷ Βλ. Κατάλογο παιδαγωγικών έργων Μ. Καλομοίρη, κεφ.1 της παρούσας εργασίας.

¹⁰⁸ Καλομοίρης Μ., *Περί της εναρμόνισσας των δημοτικών ασμάτων*. Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήναι 1949, σελ. 418.

¹⁰⁹ Βλ. παράρτημα.

¹¹⁰ Bourgault-Ducoudray (επαν. 1993), ό.π., σελ. 86-90.

¹¹¹ Ρεμαντάς, Α. & Ζαχαρίας, Π. (1917), ό.π., σελ. 54. Με σημείωση, οι συγγραφείς δηλώνουν πως είναι το υπ' αριθ. 23 της συλλογής Ducoudray. Πρόκειται για μία από τις διασκευές του Ducoudray, της

και κάποιες ρυθμικές μεταβολές, παρατηρούμε στην παραπομπή που εξετάζουμε, την ύπαρξη ενός τρίτου θέματος, που δεν εντοπίζεται σε καμία συλλογή. Ίσως γι' αυτό ο Καλομοίρης επιλέγει να το χαρακτηρίσει «επάνω σε Ελληνικό δημοτικό τραγούδι» αντί για «δημοτικό τραγούδι».

Το δεύτερο «Ελληνικό δημοτικό τραγούδι», που παρατίθεται ως μελωδία προς εναρμόνιση στο κεφάλαιο για τον ισοκράτη (*Αρμονία* τεύχος β', σελ. 78), είναι το τραγούδι **Βαρειά που σ' αγαπώ**¹¹², υπ' αρ. 7 της συλλογής Bourgault-Ducoudray¹¹³. Συγκρίνοντας την παραπομπή αυτή με την εκδοχή της συλλογής, παρατηρούμε ότι κάποιες αξίες και φθόγγοι έχουν μεταβληθεί (μεγέθυνση, προσθήκη φθόγγου ως ποίκιλμα, μεταφορά φθόγγου κατά μία 4^η επάνω, μετατροπή ρυθμικού σχήματος σε πεντάηχο), καθώς και ότι παραλείπεται ένα μέτρο, το οποίο στην εκδοχή Ducoudray κρατάει το φθόγγο της τονικής με σύζευξη διαρκείας.

Σχετικά με τη φωνητική άσκηση, αξίζει να αναφερθεί ότι είναι η μοναδική φορά που παρατίθεται τραγούδι υπό τον όρο «κλέφτικο» στο σύνολο του μουσικοπαιδαγωγικού έργου του Καλομοίρη. Παραβάλλοντάς το προς τα κλέφτικα τραγούδια της συλλογής του Baud-Bovy¹¹⁴, παρατηρούμε απλοποίηση σε ρυθμικά μοτίβα και απαλοιφή στολιδιών (αποτζιατούρες, επερείσεις, ποικίλματα, τρίλιες). Η απλοποίηση αυτή στοχεύει στην κανονικοποίηση και τον τετραγωνισμό του τραγουδιού, ώστε να πάρει τη μορφή δίφωνης άσκησης. Οι αναφορές στα κλέφτικα τραγούδια είναι επίσης ελάχιστες: *η λεγόμενη τσιγγάνικη κλίμακα με δύο τριημιτόνια, που κι αυτή τη βρίσκουμε στα δημοτικά μας τραγούδια, ιδίως στα κλέφτικα*¹¹⁵, καθώς και: *ο Γέρο-Ραψωδός του Χωριού σήμερα ακόμη, [...] με τα κλέφτικα τραγούδια του θα δοξάζη τα λεβεντόκορμα παλληκάρια*¹¹⁶.

3.1.3. Εκτός Ελλαδικού χώρου

Αναφορές σε «δημοτικό» και «λαϊκό» στο πλαίσιο του μουσικοπαιδαγωγικού έργου, γίνονται και σε τραγούδια ή σκοπούς εκτός Ελλαδικού χώρου, που χρησιμοποιούνται είτε ως παραδείγματα, είτε ως ασκήσεις:

οποίας «η υπόκρουσις και ρυθμική διαίρεσις δεν ήσαν ικαναί να διαδώσωσι τον ενθουσιασμόν αυτού και να επιφέρωσι τα προρρηθέντα αποτελέσματα», αυτόθι, σελ. 25.

¹¹² Βλ. παράρτημα.

¹¹³ Bourgault-Ducoudray (επαν. 1993), ό.π., σελ. 42-44.

¹¹⁴ Baud-Bovy, S., *Etudes sur la chanson cleftique*, Collection de l' Institut Francais d' Athenes, Αθήνα 1958.

¹¹⁵ *Στοιχειώδης θεωρία*, σελ. 79.

¹¹⁶ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 32.

- Δύο «δημοτικά Γερμανικά τραγούδια» ως μελωδίες προς εναρμόνιση και έξι «λαϊκά Γερμανικά τραγούδια», τρία εκ των οποίων τιτλοφορούνται (Annchen von Tharau, Mein Herzlein, Wie schon ist' s im Freien), στις μελωδίες με συνοδεία πιάνου, καταγράφονται συνολικά στα δύο τεύχη της *Αρμονίας*. Ένα «Παλιό Γερμανικό δημοτικό τραγούδι» χρησιμοποιείται ως παράδειγμα του Αιολικού τρόπου, στο πρώτο τεύχος της *Μορφολογίας*.
- Πέντε «Νορβηγικά λαϊκά τραγούδια» ως μελωδίες προς εναρμόνιση στα δύο τεύχη της *Αρμονίας*.
- Ένα «Ρώσικο δημοτικό τραγούδι» ως παράδειγμα για τη μίμηση στο πρώτο τεύχος της *Αρμονίας* και ένα «Ρώσικο λαϊκό τραγούδι» ως μελωδία προς εναρμόνιση στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*.

Τα γερμανικά δημοτικά τραγούδια καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο ποσοστό στα θέματα που δίνονται προς εναρμόνιση –είναι περισσότερα και από τα ελληνικά τραγούδια της κατηγορίας των ασκήσεων. Πιθανότατα γνώρισε τις μελωδίες αυτές κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Βιέννη. Επίσης, τα δύο ρώσικα τραγούδια ίσως τα έμαθε στο Χάρκοβο, που ήρθε σε επαφή με την εθνική ρωσική σχολή. Τα πέντε νορβηγικά τραγούδια σχετίζονται με τη γενικότερη στάση του Καλομοίρη απέναντι στη νορβηγική εθνική σχολή με εκπρόσωπο τον Grieg, τον οποίο αναφέρει συχνά¹¹⁷.

Σε κάθε περίπτωση, οι παραπομπές του Καλομοίρη σε ξένες λαϊκές μελωδίες είναι ελάχιστες και γεωγραφικά περιορισμένες, σε συνάρτηση με τον πληθωρικό του λόγο περί ξένων μουσικών παραδόσεων. Οι εθνικές σχολές της Ευρώπης αποτελούν για τον Καλομοίρη, πρότυπο δημιουργίας της ελληνικής εθνικής σχολής και τις επικαλείται διαρκώς τόσο στις ομιλίες, όσο και στο παιδαγωγικό του έργο: *Έτσι εξελίχθηκαν διάφορες Εθνικές λεγόμενες μουσικές σχολές η Ρωσική, η Σκανδιναβική, η Ισπανική, η Ουγγαρέζικη που κατόρθωσαν από τον πλούτο της λαϊκής τους μουσικής να δημιουργήσουν μια τεχνική μουσική σχολή που τεχνικώς να βρίσκεται σε εφάμιλλο επίπεδο με την γενική τεχνική εξέλιξη της Ευρωπαϊκής μουσικής μα ο χαρακτήρας και το χρώμα της μουσικής αυτής να έχη βαθειά τις ρίζες της μέσα στη λαϊκή μουσική του τόπου του. Κάτι τέτοιο νομίζω πως μπορεί να γίνη και γίνεται και για την Ελληνική λαϊκή και εκκλησιαστική μουσική¹¹⁸.*

¹¹⁷ Σε μερικές όμως εξωτικές μουσικές και ειδικά σε μουσικές λαϊκού τύπου συναντάται πολύ συχνά αυτό το κατέβασμα της τρίτης στη μελωδία σαν ένα χαρακτηριστικό διάστημα, όπως στη νορβηγική μουσική (Grieg), *Αρμονία* τεύχος α', σελ. 165.

¹¹⁸ *Αρμονία* τεύχος β', σελ. 175.

Συχνά επικαλείται και τις εθνικότητες των δημιουργών των σχολών αυτών: *Έτσι οι Ρώσοι, οι Νορβηγοί, οι Ούγγροι, οι Ισπανοί από τους τρόπους των δημοτικών τους τραγουδιών κι από τους ρυθμούς των Εθνικών των χορών εδημιούργησαν μια δική τους αρμονική γλώσσα και μια τεχνική που μπορεί κανείς να πη πως επηρέασε την όλη εξέλιξη της νεώτερης αρμονικής τέχνης. Το περίεργο είναι πως όλοι αυτοί οι τρόποι ενώ βρίσκονται συνήθως έξω από τον κύκλο του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου συγγενεύουν κατά πολύ με τους παληούς εκκλησιαστικούς τρόπους του Γρηγοριανού Χοράλ που κι αυτοί πάλι είναι σχεδόν ταυτόσημοι με τους τρόπους της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής¹¹⁹. Ο ιδεολογικός προσανατολισμός και στις δύο περιπτώσεις, είναι σαφής και ενισχυόμενος από την επαναληπτικότητα σχημάτων και εννοιών.*

Παραβάλλοντας το θεωρητικό έργο του Καλομοίρη προς ένα μεταγενέστερο εγχειρίδιο *Αρμονίας*, του Σόλωνα Μιχαηλίδη¹²⁰, διακρίνουμε στο δεύτερο μία πιο επιστημονική προσέγγιση της θεωρίας του τροπικού συστήματος, καθώς και πλείστα παραδείγματα εθνικών σχολών εντός και εκτός Ευρώπης, που θέτουν τις βάσεις για μία επιστημονική εθνομουσικολογική έρευνα. Σίγουρα πρέπει να λάβουμε υπόψιν ότι το εγχειρίδιο αυτό εκδίδεται 10 χρόνια μετά την αντίστοιχη *Αρμονία* του Καλομοίρη, αλλά είναι βέβαιο πως τα ζητήματα αυτά δεν απασχόλησαν ποτέ τον συνθέτη μπροστά στην εναγώνια προσπάθειά του για την επίτευξη των στόχων του.

3.2. Βυζαντινές μελωδίες

Δύο είναι συνολικά και οι «Βυζαντινές Μελωδίες» που εντοπίζουμε στο παιδαγωγικό έργο του Μ. Καλομοίρη. Εντάσσονται στα *Σχολικά τραγούδια* στα *Μαθήματα μουσικής* και παρατίθενται εναρμονισμένα από τον ίδιο:

- **Η Παρθένος σήμερα.** Για μονόφωνη χορωδία και πιάνο. Η επεξεργασία είναι σχεδόν η ίδια - αν και με ένα τόνο διαφορά - με αυτή στην τρίτη Πράξη από το *Δαχτυλίδι της Μάνας*¹²¹. Το μέρος της συνοδείας αντιπροσωπεύει και μικτή τετράφωνη χορωδία.

¹¹⁹ *Αρμονία* τεύχος β', σελ. 172.

¹²⁰ Μιχαηλίδης, Σ., *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής*. Α' τόμος, Νάκας, Αθήνα 1945.

¹²¹ Τσαλαχούρης, Φ. (2003),ό.π., υποσημ. 48, σελ. 65.

- **Τη Υπερμάχω.** Για μονόφωνη χορωδία και πιάνο. Το μέρος της συνοδείας αντιπροσωπεύει μικτή τετράφωνη χορωδία. Δεν έχει σχέση με το φινάλε της *Λεβεντιάς*¹²².

Η εκκλησιαστική μουσική παράδοση της ελληνικής ορθοδοξίας χρησιμοποιείται ως στερεότυπο ελληνικού εθνικισμού, που προάγει την ιστορική και πολιτισμική συνέχεια διαμέσου των βυζαντινών χρόνων. Παρ' όλο που χρησιμοποιήθηκε «λιγότερο σαν πηγή μελωδιών και πολύ περισσότερο ως θεωρητικό στήριγμα του τροπικού συστήματος»¹²³, ο Καλομοίρης συνηθίζει να επεξεργάζεται θρησκευτικές μελωδίες¹²⁴, κυρίως στις όπερες, προσδίδοντας στο έργο του ένα ισχυρό συνεκτικό στοιχείο μεταξύ των ακροατών¹²⁵.

3.3. Χοροί

- **Κυθηραϊκός Χορός.** Δίνεται με εναρμόνιση Μητρόπουλου στο κεφάλαιο *Η εναρμόνιση της Ελληνικής μελωδίας* στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*.
- **Ηπειρωτικός χορός** του Σκαλκώτα. Οι χοροί του αναφέρονται ως «υπόδειγμα εξιδανικευμένων χορών στην Ελληνική μουσική και ιδιαίτερα ο Ηπειρωτικός», στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας*.

3.4. Ζητήματα διαμεσολάβησης και εγκυρότητας

Οι κύριες - αν όχι αποκλειστικές - πηγές του Καλομοίρη (οι συλλογές των Bourgault-Ducoudray, Άραμη, Ρεμαντά-Ζαχαρία και Λαμπελέτ, όπως φαίνεται από τη σχετική παραπομπή στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*¹²⁶, καθώς και οι ανεξάρτητες μουσικές καταγραφές σε μουσικά παραρτήματα περιοδικών), υπήρξαν οι πλέον ελκυστικές αφού «διαπραγματεύονταν ένα υλικό ήδη διαπιστευμένο στον αστικό χώρο, τηρώντας το μορφολογικό πρότυπο του τραγουδιού με συνοδεία πιάνου σε

¹²² Αυτόθι, υποσημ. 57, σελ. 69.

¹²³ Kokkonis, G. (2009), ό.π., σελ. 252.

¹²⁴ Στο 2^ο τεύχος της ανθολογίας τραγουδιών *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα*, στην κατηγορία *Θρησκευτικά*, περιλαμβάνονται εκτός από τα παραπάνω, τα εξής: *Έρανον τον Τάφον, Χριστός Ανέστη* και *Τα Κάλαντα*, επεξεργασμένα από τον ίδιο.

¹²⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα, τα *Επινίκεια* από τη *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, που αποτελούν επεξεργασία του Ακάθιστου Ύμνου.

¹²⁶ Στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας* του, ο Καλομοίρης παραπέμπει με υποσημείωση στην «σχετική μελέτη του κ. Γ. Λαμπελέτ στη συλλογή εναρμονισμένων δημοτικών τραγουδιών που εξέδωσε το Υπουργείο των Εξωτερικών». *Αρμονία* τεύχος β', σελ. 188.

ολοκληρωμένες εκδοχές - διασκευές τόσο της μελωδίας όσο και των προτάσεων εναρμόνισης»¹²⁷, και παγίωσαν ένα ιδιαίτερο ρεπερτόριο, τρόπον τινά το «δημοτικό τραγούδι των σαλονιών»¹²⁸.

Οι συλλογές παραδοσιακών τραγουδιών του Bourgault – Ducoudray και του Άραμη, απ’ όπου άντλησε το υλικό του ο Καλομοίρης, διέπονται από την ιδεολογία των δημιουργών τους: την Άρια ιδεολογία¹²⁹. Ειδικότερα ο Ducoudray, χρησιμοποιώντας το «επιχείρημα του αμοιβαίου οφέλους»¹³⁰ εκμεταλλεύεται τη μονοφωνική τροπική παράδοση κατά τέτοιο τρόπο ώστε «να είναι επ’ ωφελεία και της παράδοσης, αλλά και του σύγχρονου συνθέτη»¹³¹.

Είναι αυτονόητο λοιπόν, πως κάθε δημιουργός – συλλογέας διοχετεύει τα στερεότυπα του δικού του περιβάλλοντος στη συλλογή, κατασκευάζοντας ένα σώμα προσαρμοσμένο στις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές ανάγκες και με γνώμονα την πρόθεση της ίδιας της δημιουργίας. Αδιαμφισβήτητα οι εκδόσεις των δημοτικών τραγουδιών αποκρυστάλλωσαν το προφορικό υλικό επικυρώνοντάς το σε μία εγγράμματη εκδοχή¹³², και με το πρόσχημα της «αυθεντικότητας»¹³³ συχνά συνοδευόμενο από μία αρχεγονολατρία¹³⁴, ουσιαστικά συνέβαλαν στην στατικοποίηση της φόρμας του.

Για τον Καλομοίρη το λαϊκό τραγούδι, το «ταπεινό δεντράκι της κοσμικής λαϊκής μουσικής», *ήτανε και είναι πάντα και παντού η πιο άδολη μουσική έκφραση της λαϊκής ψυχής. Αυτό κλείνει τα αγνότερα στοιχεία της μουσικής ενός έθνους και μας δίνει την πιο αφελή αλλά και την πιο πειστική μουσική εικόνα των λαϊκών συναισθημάτων*¹³⁵. Στην πραγματικότητα αγνοεί τόσο το ίδιο το τραγούδι, όσο και τη φύση του, εφόσον πιστεύει στην στατική και παγιωμένη φόρμα του. Το χάσμα που τον χωρίζει από τον λειτουργικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού είναι γεωγραφικό και κυρίως

¹²⁷ Kokkonis, G., «La création musicale savante et les collections des chants populaires en Grèce : découverte ou invention ?», στο *Musique et globalisation : Une approche critique* (Actes du colloque Musique et globalisation organisé par la revue Filigrane), Delatour (Collection Filigrane), Παρίσι 2012, σελ. 177-186.

¹²⁸ Αυτόθι, σελ. 177-186.

¹²⁹ Βλαγκόπουλος, Π., «Επιστημονικός ρατσισμός και αγνός πατριωτισμός: η ιδεολογία γύρω από τις συλλογές παραδοσιακών τραγουδιών του Bourgault-Ducoudray και του Άραμη», *Μουσικός λόγος*, τ. 10, άνοιξη 2012, σελ. 29.

¹³⁰ Αυτόθι, σελ. 22. Το επιχείρημα αυτό ήταν άμεσα συνδεδεμένο με τις κρατούσες απόψεις της εποχής για τον Οριενταλισμό και την αποικιοκρατία.

¹³¹ Αυτόθι, σελ. 26.

¹³² Kokkonis, G. (2009), *ό.π.*, σελ. 204.

¹³³ Αυτόθι, σελ. 204.

¹³⁴ «Ότω τα αγνότερα ελληνικά άσματα διειρηθήσαν εις τους ορεινούς δήμους εις το στόμα των ποιμένων και των ενθουσιωδών της πατρίδος τέκνων και προμάχων της ελευθερίας αρματωλών και κλεφτών» στο Ρεμαντάς, Α. & Ζαχαρίας, Π. (1917), σελ. 26.

¹³⁵ *Μορφολογία* τεύχος β΄, σελ. 37.

κοινωνικό¹³⁶. Οι αναφορές που κάνει σε μνήμες και εντυπώσεις¹³⁷ «είναι περιστασιακές και παραμένουν στη σφαίρα ενός απόμακρου, σχεδόν ονειρικού κόσμου»¹³⁸.

3.4.1. Το θεωρητικό πλαίσιο του τροπικού συστήματος

Πέρα από τη φύση του λαϊκού τραγουδιού, δεν φαίνεται να ενδιαφέρει ιδιαίτερα τον Καλομοίρη η θεωρία της παραδοσιακής μουσικής. Γίνεται αντιληπτό από τη διαδοχή των παιδαγωγικών του έργων (1924 έως 1957), ότι δεν τον απασχόλησε ποτέ μία περαιτέρω θεωρητική κατάρτιση στο ζήτημα της τροπικότητας. Αντιθέτως, αξιοποίησε τα δοκίμια περί τροπικού συστήματος από την ελληνική αρχαιότητα μέχρι την εποχή του, όπως παρετίθεντο στις εισαγωγές των συλλογών, ενισχύοντας το αίτημα της «πολιτισμικής συνέχειας»: ο Bourgault-Ducoudray «στηρίζεται στη μουσική θεωρία της αρχαιότητας ακολουθώντας το δρόμο που ήδη άνοιξε ο Gevaert, αλλά και στη θεωρία της βυζαντινής μουσικής», προσφέροντας - εν αγνοία του - στους μετέπειτα Έλληνες συνθέτες και μουσικολόγους τη δυνατότητα «να συνδέσουν γραμμικά την αρχαιοελληνική και βυζαντινή μουσική με το δημοτικό τραγούδι»¹³⁹. Πράγματι, στα παιδαγωγικά εγχειρίδια του Καλομοίρη, σε κάθε κεφάλαιο που πραγματεύεται το τροπικό σύστημα «πέραν του μείζονα και ελάσσονα τρόπου», γίνεται παρουσίαση των αρχαίων ελληνικών τρόπων, ακολουθεί κατανομή των βυζαντινών ήχων και τέλος, δίνονται παραδείγματα «δημοτικών» τραγουδιών¹⁴⁰.

Αξίζει τέλος να αναφέρουμε ότι ο Ducoudray χαρακτηρίζει τα συνημμένα χρωματικά τετράχορδα ως «Ανατολίτικο χρωματικό τρόπο», «που υπάρχει στην Ανατολή» και «αμέτρητα δείγματά του βρίσκουμε στην Ελλάδα και κυρίως στην Τουρκία»¹⁴¹. Κατ' αναλογία, ο Καλομοίρης κατατάσσει τα χρωματικά αυτά τετράχορδα στην οικογένεια Β, επισημαίνοντας: *Οι τρόποι της οικογένειας Β ποιος λίγο, ποιος πολύ, πλησιάζουνε στους τρόπους της Τσιγγάνικης και γενικότερα της Ανατολικής μουσικής. Έχουνε κοινό γνώρισμα το διάστημα της αυξημένης 2^{ας} που είναι τόσο χαρακτηριστικό της Ανατολικής μουσικής. Με αυτό βέβαια δε θέλω καθόλου να πω πως οι τρόποι αυτοί είναι εξοβελιστέοι από την παλέττα του Έλληνα μουσικού, πάντα όμως*

¹³⁶ Kokkonis, G. (2009), ό.π., σελ. 217.

¹³⁷ Βλ. παραπομπή αρ. 102 της παρούσας εργασίας.

¹³⁸ Kokkonis, G. (2009), ό.π., σελ. 217.

¹³⁹ Αυτόθι, σελ. 201.

¹⁴⁰ Για παράδειγμα, στο Κεφ. Δ: *Άλλοι μουσικοί τρόποι. Οι ήχοι της βυζαντινής και δημοτικής μας μουσικής της Στοιχειώδους Θεωρίας*, δίνεται η μονόφωνη εκδοχή του τραγουδιού «Μη με τυραγνείς και κλαίγω».

¹⁴¹ “La gamme chromatique orientale” στη συλλογή Bourgault-Ducoudray (επαν. 1993), σελ. 20-22.

πρέπει νάχη ο νέος μουσικός υπόψη του αυτή τη συγγένεια όταν τους μεταχειρίζεται¹⁴². Στην «τσιγγάνικη» αυτή κλίμακα έχει αναφερθεί στο παρελθόν: Ένας απ'αυτούς τους τρόπους είναι κι η λεγόμενη τσιγγάνικη κλίμακα με δύο τριμητόνια, που κι αυτή τη βρίσκουμε στα δημοτικά μας τραγούδια, ιδίως στα κλέφτικα¹⁴³, όπως επίσης: σ' αυτό το ζήτημα στην ανατολική λεγόμενη κλίμακα και γενικά στους τρόπους με τις δύο αυξημένες δεύτερες (τσιγγάνικος τρόπος), θα δούμε παρακάτω πως και το μελωδικό διάστημα της αυξημένης 2ης έρχεται φυσικό¹⁴⁴.

3.4.2. Το ζήτημα της εναρμόνισης

Στο ιδεολογικό και αισθητικό ζήτημα της εναρμόνισης ή μη του δημοτικού τραγουδιού, ο Καλομοίρης δηλώνει: *Αν και η λαϊκή μας μουσική συνοδεύει τη λαϊκή μελωδία χωρίς συνηγήσεις αρμονικές, είναι όμως βέβαιο, πως κάθε δημοτικό τραγούδι, όπως κάθε μελωδία γενικά, περιέχει κάποια αρμονία σε λανθάνουσα κατάσταση. Την αρμονία αυτή πρέπει ο μουσικός να τη διαισθανθή, να την ανακαλύψει και να την αναπτύξει*¹⁴⁵. Το βιωματικό στοιχείο και ο ελληνικός υποκειμενισμός παίζουν κι εδώ κυρίαρχο ρόλο.

Στην ιδεολογική διαμάχη που ξεσπάει γύρω από το ζήτημα της εναρμόνισης, αντεπιτίθεται από τη μία στους υπερασπιστές του μονοφωνικού χαρακτήρα του βυζαντινού και δημοτικού μέλους, και από την άλλη, στους οπαδούς του «αυτοχθονισμού»: [...] *Μάλιστα φτάνουνε σε κάποιον, ας τον πούμε, μουσικό καθαρευουσιανισμό κ' εξετάζουνε μην τυχόν και η επεξεργασία αυτή διαφθείρει τα χρηστά Ελληνικά ήθη της δημοτικής μελωδίας, κι αν το τραγούδι, που εχρησιμοποίησε ο συνθέτης, είναι καθαρόαιμο Ελληνικό ή περιέχει και σταγόνες από ανατολίτικο αίμα*¹⁴⁶. Στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας* του, παρουσιάζει ένα συνηχητικό σύστημα κατανέμοντας τους τρόπους της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε τρεις οικογένειες «με κριτήριο την ύπαρξη ή την έλλειψη πρωτευόντων και δευτερευόντων προσαγωγέων στις κλίμακες που τους απαρτίζουν»¹⁴⁷. Στην ουσία όμως, καταλήγει και πάλι στη «διαίσθηση»: *Ο μουσικός πρέπει να διαισθανθή ποίον από τα τετράχορδα αυτά αποτελεί*

¹⁴² *Αρμονία* τεύχος β', σελ. 178-180.

¹⁴³ *Στοιχειώδης θεωρία*, σελ. 79.

¹⁴⁴ *Αρμονία* τεύχος α', σελ. 38.

¹⁴⁵ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 46.

¹⁴⁶ Αυτόθι, σελ. 42.

¹⁴⁷ Μαλιάρας, Ν. (2001), ό.π., σελ. 241.

την βάση του τρόπου και ποίον την δεσπόζουσαν και ούτω να εύρη την πραγματική τονική του τρόπου¹⁴⁸.

Στην πραγματικότητα φαίνεται ότι «τον Καλομοίρη τον ενδιέφερε πράγματι λιγότερο το πρόβλημα της εναρμόνισης των δημοτικών τραγουδιών. Μεγαλύτερη βαρύτητα έβαζε σε ένα γενικότερο ξεδίπλωμα των μελωδιών και των χαρακτηριστικών τους ρυθμικών και αρμονικών παραμέτρων μέχρι του βαθμού της άρσης του συγκεκριμένου χαρακτήρα τους, αλλά της διατήρησης των βασικών τους χαρακτηριστικών (ρυθμού, χρώματος)»¹⁴⁹.

Στον επίλογο του δεύτερου τεύχους της *Αρμονίας*, συνοψίζει τη θέση του περί της «ορθής» εναρμόνισης: *Ο νέος μουσικός που θα ήθελε να καταπιαστή με την αισθητική και την εναρμόνιση του δημοτικού μας τραγουδιού πρέπει νάχει υπόψη του πως η εναρμόνιση του Δημοτικού Τραγουδιού δεν πρέπει ν' αποτελεί το σκοπό των προσπαθειών και των πόθων του αλλά το μέσον. Το μέσον που θα τον κάνει να δημιουργήσει ένα δικό του αρμονικό ύφος (style) με ελληνική χρωματιά που θα τον βοηθήσει να αισθανθή και να εμπνευσθή Ελληνικά, με άλλα λόγια να δημιουργήσει μια δική του μουσική γλώσσα με βάση τα στοιχεία της λαϊκής Ελληνικής μουσικής αλλά και συγχρονισμένης με την πρόοδο της παγκόσμιας μουσικής.*

Σχετικά με την επεξεργασία των «δημοτικών» τραγουδιών¹⁵⁰ που παραθέτει στα παιδαγωγικά του συγγράμματα εναρμονισμένα για φωνή και πιάνο ή για πιάνο και ορχήστρα¹⁵¹, εντοπίζουμε πέρα από τις σαφείς επιρροές του γερμανικού ρομαντισμού, μία στροφή στην τεχνική του «που πλησιάζει μετά το 1925 την ιμπρεσιονιστική τεχνοτροπία»¹⁵². Πιο συγκεκριμένα, αρμονική επεξεργασία προσαρμοσμένη στην ατμόσφαιρα του ιμπρεσιονισμού, απαντάται στα τραγούδια *Μη με τυραγνείς και κλαίγω*, *Δέσπω μου*, *Έχε γεια* και *Λύγκος*.

3.4.3. Το ζήτημα του μουσικού μοντερνισμού και του «ιταλιανισμού»

Στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας*, ο Καλομοίρης δηλώνει ρητά τις απόψεις του σχετικά με την εξέλιξη της μουσικής προς την ατονικότητα και το δωδεκαφθογγισμό, εξηγώντας τους λόγους για τους οποίους τις απορρίπτει: *Απέναντι του ατοναλισμού και του δωδεκαφθωνισμού [...] δεν ξεκινάω ούτε από αντιδραστική*

¹⁴⁸ Καλομοίρης, Μ., *Περί της εναρμόνισης των δημοτικών ασμάτων*. Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήναι 1949, σελ. 422.

¹⁴⁹ Φράγκου-Ψυχοπαίδη (1990), ό.π., σελ. 72.

¹⁵⁰ Βλ. ενότητα 3.1. *Το δημοτικό τραγούδι*.

¹⁵¹ Βλ. αναλυτικές μουσικολογικές αναλύσεις των εν λόγω έργων στον Μαλιάρα (2001).

¹⁵² Φράγκου-Ψυχοπαίδη (1990), ό.π., σελ. 79.

διάθεση ούτε από υπερβολικό συντηρητισμό. Σύμφωνα με τον Μπελώνη¹⁵³, ο Καλομοίρης αναγνώριζε ως ένα βαθμό την "αναγκαιότητα" της επινόησης νέων συστημάτων οργάνωσης της μουσικής, και θεωρούσε τον δωδεκαφθογγισμό ως μια απολύτως χαρακτηριστική καλλιτεχνική εκδήλωση της παραγμένης και πολυτάραχης εποχής. Και συνεχίζει: *Ο Δωδεκαφωνισμός από την ίδια του τη φύση και τους περιοριστικούς ιδιότυπους νόμους του είναι αντεθνικός, είναι καθαρά διεθνιστικός*¹⁵⁴. Οι αντιρρήσεις αυτές εμπίπτουν σαφέστατα στο χώρο της ιδεολογίας και της αισθητικής του Καλομοίρη, καθώς εκφράζονται κυρίως για τα πλαίσια του ελληνικού χώρου και όχι ως μομφή για την εξέλιξη της ευρωπαϊκής μουσικής γενικότερα: η αποστασιοποιημένη από τη μελωδική φυσικότητα τεχνική οδηγεί σε φθορά της ορθοτονικής ιδιαιτερότητας της εθνικής μουσικής, επομένως σε απώλεια της «εθνικής ταυτότητας»¹⁵⁵. Παρατηρούμε δηλαδή, μία ουσιαστική συγχώνευση της πολιτικής και της ηθικής με την αισθητική όσον αφορά σε ζητήματα εθνικής ταυτότητας.

Την ίδια φθορά προκαλεί στην εθνική μουσική κατά τον Καλομοίρη, η «μίμηση των ιταλικών προτύπων», στην οποία θεμελιώθηκε η Επτανησιακή μουσική: *Στο βάθος, μια τέτοια συνθετική αναδημιουργία δεν θα ήτανε παρά μια απομίμηση της τεχνοτροπίας των παλαιότερων ξένων εθνικών μουσικών σχολών, σχεδόν τόσο ξενότροπη όσον στους επτανησίους συνθέτες η απομίμηση της σχολής του μπέλ Κάντο ή στους συγχρόνους, του δωδεκάφθογγου και του ατονικού συστήματος*¹⁵⁶.

Σύμφωνα με τη Σιώψη¹⁵⁷, το καλό ηθικό πρότυπο εμφανίζεται με συγκεκριμένο αισθητικό κώδικα στη μουσική γλώσσα (διατονικό και «παραδοσιακό») και το κακό ηθικό πρότυπο έχει διαφορετικό αισθητικό κώδικα που φαίνεται ότι επικεντρώνεται όχι μόνο σε ό, τι νοείται ως «μοντέρνο» (δηλαδή στον ατονισμό και το δωδεκαφθογγισμό) αλλά και σε ό, τι θεωρείται εμπορικό και επιφανειακό (κυρίως στην ιταλική μουσική).

3.4.4. Ζητήματα παιδαγωγικής και αισθητικής

Στα *Μαθήματα μουσικής* εμπεριέχονται συνολικά 25 *Σχολικά τραγούδια* ως φωνητικές ασκήσεις. Στον πρόλογο του συγγράμματος αυτού, ο Καλομοίρης αναφέρεται σε «διασκευές Δημοτικών τραγουδιών», που επιλέχθηκαν με κριτήριο την καταλληλότητα του στίχου ώστε να μπορούν να ακουστούν «χωρίς μεταβολές από του

¹⁵³ Μπελώνης, Γ., «Μανώλης Καλομοίρης: Ίσως...όχι τυχαία καθοδηγητής των μουσικών εξελίξεων στην Ελλάδα το α' μισό του 20ου αιώνα» στη *Μού.Σ.Α.* τεύχος 7, Μάιος 2000, σελ. 9.

¹⁵⁴ *Μορφολογία*, τεύχος β', σελ. 55.

¹⁵⁵ Φράγκου-Ψυχοπαίδη (1990), ό.π., σελ. 90.

¹⁵⁶ *Μορφολογία*, τεύχος β', σελ. 57.

¹⁵⁷ Σιώψη, Α. (2003), ό.π., σελ. 30.

στόματος των μαθητών». Διότι θεωρεί «άσκοπον παιδαγωγικώς και καλλιτεχνικώς αντισταθμικόν» να παρατίθενται σε γνωστές δημοτικές μελωδίες, στίχοι ξένοι προς το ποιητικό κείμενο. Αντ' αυτού, εμπεριέχονται «αρκετά τραγούδια πρωτότυπα με δημοτικοφανή μουσικήν έμπνευσιν, τα οποία ελπίζομεν να κάμουν τον μαθητήν να αγαπήση και να εννοήση την Εθνικήν μας μουσικήν ατμόσφαιραν»¹⁵⁸. Τελικά όμως, τι θεωρεί ο Καλομοίρης «σκόπιμον παιδαγωγικώς» και «αισθητικόν καλλιτεχνικώς»;

Από τα παραπάνω γίνεται σαφές πως για τον Καλομοίρη, παιδαγωγική και καλλιτεχνική αξία έχει το ποιητικό κείμενο του δημοτικού τραγουδιού, χωρίς να τον απασχολεί η νοθεία που υφίσταται σε όλα τα υπόλοιπα επίπεδα. Τα αληθή κριτήρια της επιλογής είναι το περιεχόμενο των στίχων και όχι η λειτουργικότητά τους, όπως διατείνεται. Συγκεντρώνοντας τα «δημοτικά» και «δημώδη» τραγούδια της σχολικής ανθολογίας¹⁵⁹, συμπεραίνουμε πως τα κριτήρια επιλογής βασίζονται στα κατεξοχήν εθνικά στερεότυπα: λεβεντιά, ηρωικά κατορθώματα και υπερηφάνεια, καθώς και τοπωνύμια που οφείλονται σε λαογραφικές και ιστορικές κυρίως καταβολές¹⁶⁰.

Πέρα όμως από τα «δημοτικά» που εντάσσονται επίσημα σε σχολικές ανθολογίες από το 1913, εμπεριέχονται «θρησκευτικά άσματα», ο *Εθνικός Ύμνος* και διάφορα «πατριωτικά»¹⁶¹ τραγούδια σε μουσική Καλομοίρη, το ένα εκ των οποίων συντέθηκε «κατ' εντολή του Υπουργείου των Στρατιωτικών (1914)»¹⁶² και δύο εξ' αυτών βραβεύθηκαν «εις τον Α' Διαγωνισμόν Σχολικών Τραγουδιών του Υπουργείου Παιδείας»¹⁶³ τον Μάρτιο του 1932. Από τον πρόλογο του εν λόγω συγγράμματος, αντλούμε πληροφορίες και για το «σχετικόν πρόγραμμα του Υπουργείου της

¹⁵⁸ *Μαθήματα μουσικής*, Πρόλογος.

¹⁵⁹ *Η Λεβεντιά, Της Άρτας το Γιοφύρι, Ο θάνατος του Κλέφτη, Μια Πέρδικα, Αρκαδιανή*.

¹⁶⁰ Σταύρου, Γ. (2009), ό.π., σελ. 27-28: Για πρώτη φορά με τα Αναλυτικά Προγράμματα του 1913, προτείνονται ως μέρος της διδακτέας ύλης επτά δημοτικά τραγούδια, τα οποία προέρχονταν από τη Στερεά Ελλάδα και την Πελοπόννησο, αφενός μεν γιατί αυτές ήταν οι ελεύθερες περιοχές της Ελλάδας έως το 1912-13, αφετέρου δε λόγω της εντεινόμενης ανάγκης για δημιουργία ενιαίας εθνικής συνείδησης. Η κυριαρχία αυτών των τραγουδιών και τις επόμενες δεκαετίες ήταν τόσο ισχυρή, που τελικά κατέληξε ο όρος «δημοτικό τραγούδι» να παραπέμπει κατευθείαν στα τραγούδια αυτών των περιοχών και να εξαιρεί τα τραγούδια της υπόλοιπης Ελλάδας.

¹⁶¹ Τα τραγούδια αυτά εκδίδονται για πρώτη φορά σε συλλογές όπως: *Σχολικά Άσματα* (Ωδείο Αθηνών, 1914), *Σχολικά Τραγούδια* (Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και Μακρής, 1911), *Στρατιωτικά Άσματα* («Μουσική» Ζ. Μακρή, 1929), *Τραγούδια του Στρατού* (Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και Μακρής) και *Εγκεκριμένα Στρατιωτικά Τραγούδια*. Τα ίδια τραγούδια εκδίδει ο Καλομοίρης το 1957 στο 2^ο τεύχος της συλλογής τραγουδιών για σχολικές, στρατιωτικές, εργατικές χορωδίες με τίτλο *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα*, στην κατηγορία «Πατριωτικά».

¹⁶² Πρόκειται για το τραγούδι *Έγια - μόλα*. Η πληροφορία αυτή προέρχεται από οπισθόφυλλο θεωρητικού συγγράμματος, στο οποίο αναγράφονται τα έργα του Μανώλη Καλομοίρη.

¹⁶³ Πρόκειται για τα τραγούδια *Ο Χορός της Χελώνας* και *Το Σπήτι και το Καλύβι*. Δίπλα στους τίτλους των τραγουδιών του συγγράμματος, αναγράφεται: *Βραβευθέν εις τον Α' Διαγωνισμόν Σχολικών Τραγουδιών του Υπουργείου Παιδείας*.

Παιδείας»¹⁶⁴ για το μάθημα της ωδικής. Είναι εμφανές ότι πληρούνται όλα τα κριτήρια καταλληλότητας για μία σχολική ανθολογία τραγουδιών, που στοχεύει πρώτα απ' όλα στην διατήρηση και ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας¹⁶⁵.

Αυτά είναι και τα πρωτότυπα τραγούδια με «δημοτικοφανή μουσικήν έμπνευσιν» που αναφέρονται στην εισαγωγή του συγγράμματος. Και αυτά με τη σειρά τους, με την ασφάλεια που εγγυώνται οι στίχοι μαχόμενων δημοτικιστών¹⁶⁶, παράγουν και αναπαράγουν στερεότυπα, στοχεύοντας στο να κάνουν τον μαθητή «να αγαπήσει και να εννοήσει την Εθνικήν μας μουσικήν ατμόσφαιραν».

Ήδη από το 1913, ο Καλομοίρης τονίζει την ανάγκη σχηματισμού ενός «δικού μας μουσικοπαιδαγωγικού συστήματος μ' επιστημονική κι εθνική βάση»¹⁶⁷ και προτείνει «δημιουργία υλικού διδασκαλίας συστηματική, επιστημονική και με βάση τον εθνικό μας μουσικό χαρακτήρα»¹⁶⁸. Ακόμα όμως και στα τελευταία χρόνια της ζωής του, όντας Ακαδημαϊκός και διατελών Πρόεδρος Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών, διατυπώνει τους ίδιους στόχους: *Πρέπει να παράσχωμεν εις αυτούς [μαθητάς] στοιχειώδεις γνώσεις Ιστορίας της Μουσικής φροντίζοντες να εξάρωμεν την συμβολήν της Αρχαίας Ελλάδος και του Βυζαντίου εις την συγκρότησιν του μουσικού πολιτισμού της Δύσεως. Παραλλήλως δε πρέπει να καλλιεργηθή επιμελώς η αγάπη προς την Εθνικήν μας μουσικήν παράδοσιν και την σύγχρονον Ελληνικήν δραστηριότητα εις τον τομέα της σοβαράς μουσικής*¹⁶⁹.

Πρότυπο συγγραφής των παιδαγωγικών έργων αποτελούν κατά τον Καλομοίρη, αντίστοιχα γερμανικά και γαλλικά θεωρητικά εγχειρίδια που, σε συνδυασμό με τη διδακτική του πείρα, την κρίση του περί παιδαγωγικής καταλληλότητας, τις αντιλήψεις και την αισθητική του εκπεφρασμένες στην τρέχουσα μουσική ορολογία¹⁷⁰, φιλοδοξεί

¹⁶⁴ [...] να μεταδώσουν εις τον μαθητήν τας βάσεις και τα στοιχεία της μουσικής μορφώσεως, ούτως ώστε ούτος να αποκομίση πραγματικάς αντιλήψεις περί της μουσικής τέχνης, να την αγαπήσει και να την εννοήσει, η δε σχολική του μουσική μόρφωσις να αποτελέση κάποιο θετικόν στοιχείον της μελλοντικής του σοβαρωτέρας εξελίξεως. *Μαθήματα μουσικής*, Πρόλογος.

¹⁶⁵ Σύμφωνα με τον Σταύρου (2009), η ανάγκη για δημιουργία ενιαίας εθνικής συνείδησης καθώς και η πίεση που –για άλλους λόγους– ασκήθηκε από τους δημοτικιστές επέβαλαν τελικά την παρουσία των παραδοσιακών τραγουδιών στο σχολείο. Για πολλές δεκαετίες τα τραγούδια που κυριάρχησαν ήταν πατριωτικά, στρατιωτικά άσματα, ηρωικά, θρησκευτικά, «συμπονετικά» και ηθικά (σελ. 111).

¹⁶⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε τους Παλαμά, Σολωμό, Πάλλη, Μαλακάση, Ματσούκα, Παπαντωνίου.

¹⁶⁷ *Η μουσική στο σχολείο* (Μ. Καλομοίρης, 1913) στον Σταύρου (2009), σελ. 247.

¹⁶⁸ Αυτόθι, σελ. 248-249: *Το υλικό που θάπρεπε να δημιουργήσωμε το διαιρώ σε τρεις κατηγορίες: 1) πρωτότυπα παιδαγωγικά τραγούδια από Έλληνες συνθέτες 2) δημοτικά τραγούδια κατάλληλα για παιδιά και 3) ξένα παιδικά τραγούδια μεταφρασμένα ελληνικά και κατάλληλα για ελληνόπουλα.*

¹⁶⁹ Καλομοίρης, Μ., *Σκέψεις και κρίσεις*. Επί του πορίσματος της επιτροπής Γραμμάτων και Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, σχετικά με την Μουσικήν εν Ελλάδι, Αθήναι 1959, σελ. 7.

¹⁷⁰ [...] θέλοντας να διατυπώσω μερικές αντιλήψεις μου επάνω στη σημερινή διαμόρφωση της μουσικής μορφής και αισθητικής [...] προσπαθώ να σταθεροποιήσω και τους μουσικούς όρους που ως σήμερα γρονθοκοπούνται μεταξύ των Ιταλογαλλικών και της Υπερκαθαρεύουσας. *Στοιχειώδης Θεωρία*, Πρόλογος.

να «βοηθήσει κάπως την Ελληνική μουσική παιδεία»: *ακολούθησα το σύστημα που ο ίδιος edίδαξα πάνω από είκοσι χρόνια με ικανοποιητικά τολμώ να πω αποτελέσματα. Χρησιμοποιώ τόσο από το Γερμανικό όσο και από το Γαλλικό σύστημα της διδασκαλίας της Αρμονίας, ότι καλλίτερο και πιο παιδαγωγικό νομίζω πώς βρίσκω στο καθένα απ' αυτά*¹⁷¹. Τέτοιου είδους δηλώσεις στα εισαγωγικά σημειώματα των έργων του, αποκαλύπτουν τις ιδεολογικές, πολιτικές και αισθητικές κατευθύνσεις που σκοπεύει να προωθήσει, επικαλούμενος πάντοτε την αυθεντία του.

Τέλος, στα προλογικά σημειώματα των έργων του, αναφέρεται στον τρόπο που διέταξε το υλικό του: *επροσπάθησα να προχωρώ από τα γνωστά στα άγνωστα*¹⁷², *κατά σειράν δυσκολίας αρχίζοντας από τα απλούστερα και καταλήγοντες εις τα δυσκολώτερα*¹⁷³, *από τα πιο απλά συγκροτήματα της κλασικής αρμονίας στους πολυσύνθετους και τολμηρούς συνδυασμούς της νεώτερης Αρμονικής τέχνης*¹⁷⁴, *καταλήγοντας στο δάσκαλο: ηκολουθήσαμεν την σειράν την οποίαν θα έπρεπε, κατά την γνώμην μας, να ακολουθήση ο Διδάσκαλος κατά την διδασκαλίαν*¹⁷⁵ και τον ιδιαίτερο ρόλο του: *μάλλον θα χρησιμέψη στο δάσκαλο να κεντήση την προσοχή του μαθητή στην Ελληνική δημοτική μουσική και στο Ελληνικό μουσικό χρώμα*¹⁷⁶.

3.4.5. Θεσμικός ρόλος και πολιτική δράση

Η συγγραφή παιδαγωγικών έργων είναι αδιαμφισβήτητα το κυριότερο μέσο επιβολής, κυριαρχίας και χειραγώγησης. Εκμεταλλευόμενος την έλλειψη ελληνόφωνων μουσικών εγχειριδίων και προτάσσοντας ως κύριο σκοπό τον παιδαγωγικό, ο Καλομοίρης συγγράφει «μανιφέστα», στα οποία παίρνει θέσεις προσανατολίζοντας το αναγνωστικό του κοινό. Χαρακτηριστικός είναι ο πρόλογος στο πρώτο μουσικοπαιδαγωγικό του έργο, την *Στοιχειώδη θεωρία: Γι' αυτό θέλοντας να αποκρυσταλώσω τα πορίσματα που μ' edίδαξε η πείρα μου στη διδασκαλία των ανωτέρων θεωρητικών μαθημάτων και να διατυπώσω μερικές αντιλήψεις μου επάνω στη σημερινή διαμόρφωση της μουσικής μορφής και αισθητικής, κατέληξα στο συμπέρασμα πως έπρεπε ν' αρχίσω από το Α: Από τη Στοιχειώδη Θεωρία. Ο σκοπός μου είναι προπάντων*

¹⁷¹ Αρμονία τεύχος α', Πρόλογος.

¹⁷² Στοιχειώδης θεωρία, Πρόλογος.

¹⁷³ Τα τραγούδια είναι συνθέσεις πρωτότυποι ως επί το πλείστον ιδικά μας καθώς και διασκευαί Δημοτικών τραγουδιών, τα οποία διηρέσαμεν εις μονόφωνα, δίφωνα και τρίφωνα και τα παραθέτομεν κατά σειράν δυσκολίας αρχίζοντας από τα απλούστερα και καταλήγοντες εις τα δυσκολώτερα. Μαθήματα μουσικής, Πρόλογος.

¹⁷⁴ Αρμονία τεύχος α', Πρόλογος.

¹⁷⁵ Μαθήματα μουσικής, Πρόλογος.

¹⁷⁶ Στοιχειώδης θεωρία, Πρόλογος.

παιδαγωγικός. Προσπαθώ να χαρίσω στον Έλληνα μαθητή ένα ευκολονόητο και ευμέθοδο μουσικό θεωρητικό σύστημα με ενιαία κατεύθυνση και μαζί μ' αυτό προσπαθώ να σταθεροποιήσω και τους μουσικούς όρους που ως σήμερα γρονθοκοποούνται μεταξύ των Ιταλογαλλικών και της Υπερκαθαρεύουσας.

Δηλώνει ρητά ότι με τη συγγραφή των παιδαγωγικών έργων διεκδικεί μία ισχυρότερη θέση στο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό γίγνεσθαι του τόπου. Οι ιδεολογικές και αισθητικές αποχρώσεις της πρόθεσης αυτής γίνονται μεν σαφείς, καλύπτονται δε από τον «προπάντων παιδαγωγικό» σκοπό που επικαλείται. Ο Καλομοίρης γνώριζε καλά πως «για την επαγγελματική – επέκεινα κοινωνική - επιτυχία και καθιέρωσή του, ήταν απαραίτητο να επιδιώξει μια δυναμική παρουσία σε όσο το δυνατόν περισσότερους τομείς της ελληνικής μουσικής ζωής, καθώς και τον έλεγχο μουσικών θεσμών»¹⁷⁷.

Το προοδευτικό, βενιζελικό φρόνημα αποδεικνύεται επίσης χρήσιμο για την επιτυχία και την επίτευξη στόχων, καθώς εγγυάται καλές σχέσεις με την εξουσία. Η αναφορά που γίνεται στον Βενιζέλο στο μουσικοπαιδαγωγικό έργο, απηχεί την ιδεολογική μετατόπιση της Μεγάλης Ιδέας: *Μερικές στιγμές μπορεί να περνάη μέσα από τους ήχους της το χαμένο όραμα της μεγάλης Ελλάδας που ένας άλλος Προφήτης και οδηγός το είχε για μια στιγμή ζωντανέψει στα θαμπωμένα μάτια της ψυχής μας*¹⁷⁸. Στο ίδιο σύγγραμμα γίνεται αναφορά στο πένθιμο εμβατήριο από το «Τρίπτυχο για ορχήστρα»¹⁷⁹, έργο που συνέθεσε ο Καλομοίρης για να θρηνήσει τον «Πρωτομάστορα της Μεγάλης Ελλάδας».

Οι πολιτικές συνδηλώσεις είναι τόσο σαφείς και άρρηκτα δεμένες με τη δράση του συνθέτη, καλλιτεχνική και συγγραφική, σε σημείο που δε μπορούμε να τις διαχωρίσουμε από τις ιδεολογικές και αισθητικές του καταβολές. Παρακάτω, δίνουμε συνοπτικά κάποιες πληροφορίες με σκοπό να φωτίσουμε τη σχέση που διέπει το τρίπτυχο «πολιτική – ιδεολογία – αισθητική».

Το 1915, ο Καλομοίρης αφιερώνει τον *Πρωτομάστορα*, το πρώτο δραματικό έργο που εγκαινιάζει επίσημα την ελληνική εθνική σχολή, στον Ελευθέριο Βενιζέλο. Πρόκειται για μία χειρονομία να μεν συμβολική, κυρίως όμως πολιτική. Το 1917, μετά

¹⁷⁷ http://www.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_kathglobal_2_15/05/2005_1284026 Άρθρο του Απ. Κώστιου «Μουσικοκριτικός με επίκαιρο λόγο», στην εφημερίδα *Καθημερινή*.

¹⁷⁸ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 60.

¹⁷⁹ Η πρώτη εκδοχή του έργου είχε τον τίτλο «Συμφωνικό Τρίπτυχο: Η Κρήτη στην μνήμη ενός ήρωα» και περιελάμβανε ένα χορωδιακό με τίτλο «Στην Λευτεριά της Κρήτης» σε ποίηση Ιωάννη Ηλιάκη. Μη θέλοντας όμως ο Καλομοίρης να δώσει μια ξεκάθαρη αντιστασιακή μορφή στο έργο εν μέσω Κατοχής (η πρώτη εκτέλεση έγινε το 1943, την ημέρα της κηδείας του Παλαμά), αντικατέστησε τα ως άνω με τους υπάρχοντες τίτλους.

το θρίαμβο της όπερας *Το δαχτυλίδι της Μάνας*, διορίζεται Γενικός Επιθεωρητής των στρατιωτικών μουσικών και «με αυτήν την ιδιότητα, την επόμενη χρονιά, συνοδεύει τον ελληνικό στρατό στην εξώθησή του προς τη Μ. Ασία»¹⁸⁰.

Η *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, αφιερωμένη στον Παλαμά, ανάγεται σε εθνικό έμβλημα: υπό τη διεύθυνση του Καλομοίρη και την παρουσία του Βενιζέλου, η *Συμφωνία* θα εκτελεσθεί στις «γιορτές της Νίκης» το φθινόπωρο του 1920 και «σε ένα εθνικό παραλήρημα, ο όχλος θα ακούσει όρθιος το τελευταίο μέρος της, τα *Επινίκεια*, που αποτελούν επεξεργασία του Ακάθιστου Ύμνου, του εθνικού ύμνου της ελληνικής ορθοδοξίας»¹⁸¹.

Ακόμα όμως και στις πολιτικές του πεποιθήσεις ο Καλομοίρης αμφιταλαντεύεται, αφού παρατηρούνται ασυνέπειες στις πράξεις, τα λόγια και τα «πιστεύω» του. Το 1938 επί δικτατορίας Μεταξά, ο Καλομοίρης σβήνει την αφιέρωση στον Βενιζέλο από το σπαρτίτο του *Πρωτομάστορα* και το 1940 παρουσιάζεται το συμφωνικό ποίημα *Μηνάς ο ρέμπελος*, αφιερωμένο στον Μεταξά.

Η μεγαλύτερη όμως ασυνέπεια που του καταλογίζεται, είναι το ανέβασμα του *Δαχτυλιδιού* στη Volksoper του Βερολίνου¹⁸², το 1940. Ο «άλλοτε δημοτικιστής φανατικός αντι-βασιλόφρων, που αφιέρωσε τα έργα του στο σύμβολο της δημοκρατίας»¹⁸³, υπέπεσε σε ένα τέτοιο ατόπημα, που θέτει ζητήματα πολιτικής ηθικής και προσωπικών φιλοδοξιών.

Νεότερες έρευνες αποκάλυψαν επίσης, πως η στροφή του συνθέτη την περίοδο της γερμανικής κατοχής προς τον κομμουνισμό δεν έγινε λόγω ιδεολογικών πεποιθήσεων, αλλά λόγω «πολιτικής στρατηγικής προς εκμετάλλευση της ισχύος της αριστεράς, σε μία περίοδο που κατηγορούνταν ως «φιλοναζιστής»¹⁸⁴. Ενστερνιζόμενος τις «νέες ιδέες» του κομμουνισμού, κέρδισε την υποστήριξη της αριστεράς, «μια υποστήριξη ανεξάρτητη από την μουσική, καθώς τον έβλεπε ως εκπρόσωπο του δικού της ιδεώδους»¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Kokkonis, G. (2009), ό.π., σελ. 108.

¹⁸¹ Αυτόθι, σελ. 109.

¹⁸² Βλ. παρακάτω, παραπομπές στον Βάγκνερ.

¹⁸³ Kokkonis, G. (2009), ό.π., σελ. 111.

¹⁸⁴ Μπελώνης, Γ., «Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Σκοτεινή Πλευρά της περιόδου της Γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου», στην *Πολυφωνία* τεύχος 4, 2004, σελ. 11.

¹⁸⁵ Μπελώνης, Γ. (2000), ό.π., σελ. 7.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΟΙ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ ΣΕ ΛΟΓΙΟΥΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

4.1. Έλληνες συνθέτες

Από τους δεκαέξι Έλληνες συνθέτες στους οποίους παραπέμπει ο Καλομοίρης, οι τέσσερις ανήκουν στην Επτανησιακή Σχολή. Η «μίμηση των ιταλικών προτύπων» και η «περιφρόνηση της δημοτικής και λαϊκής ελληνικής μουσικής»¹⁸⁶ στρέφουν τον συνθέτη ενάντια στην επτανησιακή μουσική και τους εκπροσώπους της. Στις πολυάριθμες αυτές δηλώσεις «αποκήρυξης» της επτανησιακής μουσικής, πάντοτε αναφέρεται ως εξαίρεση ο «Γέρο Δήμος» του **Παύλου Καρρέρ**, που παρατίθεται στα *Μαθήματα μουσικής* στην κατηγορία των Σχολικών τραγουδιών. Δέκα χρόνια μετά την έκδοση του συγγράμματος αυτού, ο Καλομοίρης δηλώνει ότι ξεχωρίζουν «σαν διαμάντια, μέσα σ' ένα σωρό κοινότατα γυαλάκια, μερικά αποσπάσματα που διαγράφουν τον Ελληνικό μουσικό χαρακτήρα με συγκινητική αγνότητα και παραστατικότητα. Αρκεί να αναφέρω το δημοφιλέστατο *Γέρο-Δήμο*, που δεν είναι παρά ένα απόσπασμα από μια άρια από τον *Μάρκο Μπότσαρη*»¹⁸⁷. Δέκα χρόνια αργότερα, χαρακτηρίζεται ως «ο πρώτος που μας χάρισε παρ' όλη τη φτώχεια των τεχνικών του μέσων, το χρώμα του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού» (*Μορφολογία*, τεύχος β').

Στην κατηγορία των Σχολικών τραγουδιών εντάσσεται και ο *Εθνικός Ύμνος*, η μοναδική παραπομπή που κάνει ο Καλομοίρης στον **Νικόλαο Μάντζαρο**, όχι όμως και στον Δ. Σολωμό, στον οποίο αναφέρεται συχνά τόσο στις ομιλίες του, όσο και στο μουσικοπαιδαγωγικό του έργο. Ο Καλομοίρης ενώ αναγνωρίζει σε δημοσίευσμά του στον *Νουμά* την αίσθηση του Μάντζαρου «πως με ψεύτικη γλώσσα τέχνη δεν υπάρχει, αφού μελοποίησε του Σολωμού τον ύμνο κι όχι κανένα δασκαλικό», συνεχίζει γράφοντας: «Το Μάντζαρο πασκίσαμε να τον ανεβάσουμε σε περιωπή μεγάλου Ρωμιού μουσικού, με τα λόγια όμως και τίποτε άλλο. Πού είναι όμως μιά κριτική έκδοση των έργων του; πού εχτελούνε κάτι δικό του έξω από τις δυό στροφές του ύμνου;»¹⁸⁸.

Στο κεφ. 16: *Η εναρμόνιση της Ελληνικής μελωδίας στο δεύτερο τεύχος της Αρμονίας*, παρατίθεται η *Μπαλάντα* του **Γεωργίου Λαμπελέτ** "Καρούσου", καθώς και μία παραπομπή στην «σχετική μελέτη του κ. Γ. Λαμπελέτ στη συλλογή

¹⁸⁶ Καλομοίρης Μ., «*Η 'Διαμάντω' και το λαϊκό τραγούδι – Ο Μουσικός Διαγωνισμός του Δήμου*», Έθνος (17.08.1935).

¹⁸⁷ Καλομοίρης Μ., *Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού*, Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 21 (1946).

¹⁸⁸ Ο Νουμάς 378 – 7 του Φλεβάρη 1910.

εναρμονισμένων δημοτικών τραγουδιών που εξέδωσε το Υπουργείο των Εξωτερικών». Η διαμάχη Καλομοίρη – Λαμπελέτ βασίζεται στην αντίθεση των δύο συνθετών τόσο στις αισθητικές τους απόψεις, όσο και στις γενικότερες ιδεολογικές τους αντιλήψεις¹⁸⁹. Με την πάροδο των χρόνων ο Καλομοίρης προχωράει σε επανεκτιμήσεις και επανορθώσεις σχετικά με τους Επτανήσιους συνθέτες¹⁹⁰ αλλά και με προσωπικότητες που ήλθε σε ρήξη, ανάμεσα σ' αυτούς ο Λαμπελέτ: «Με θεωρητική εργασία αξιολογή και με πρακτική εφαρμογή της θεωρίας του σε αρκετές μουσικές του συνθέσεις, ο Γεώργιος Λαμπελέτ αφήνει στους νεότερους ένα λαμπρό παράδειγμα με την πίστη και την αφοσίωσή του στα ωραιότερα ιδανικά της τέχνης. Τα τραγούδια του, καθώς και το συμφωνικό του ποίημα *Η Γιορτή*, μπορούν να θεωρηθούν ως πρότυπα λιτής, απέριτης και αγνής Ελληνικής μουσικής»¹⁹¹.

Ο Καλομοίρης χαρακτηρίζει τον **Διονύσιο Λαυράγκα** ως «ένα σεβαστό πρόδρομο της Ελληνικής μουσικής», έναν μουσουργό «που και σε άλλους τομείς της μουσικής τέχνης προσέφερε μέγιστες υπηρεσίες στην όλη εξέλιξη της μουσικής μας ζωής»¹⁹². Πράγματι, βλέπουμε στη βιβλιογραφία του εγχειριδίου της *Οργανογνωσίας* το θεωρητικό σύγγραμμα του Λαυράγκα «Εγκόλπιον μουσικής τέχνης». Στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας* ως παράδειγμα τρόπου της οικογενείας Γ, παρατίθεται το τραγούδι *Στον ήλιο αν περπατήσης*, σε μουσική Λαυράγκα και ποίηση Ζ. Παπαντωνίου.

Οι συνθέτες στους οποίους εν συνεχεία παραπέμπει, αποτελούν συνεχιστές της έντεχνης ελληνικής μουσικής, που κατά τον Καλομοίρη υπηρετούν τη δική του ορθοδοξία και για τον λόγο αυτό συχνά τους επαινεί και τους ενθαρρύνει μέσα από τη μουσικοκριτική του¹⁹³. Ο *Αγωγιάτης* του **Μάριου Βάρβογλη** παρατίθεται ως παράδειγμα τρόπου της οικογενείας Γ, στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας* (σελ. 195), ενώ το μεγαλύτερο ποσοστό παραπομπών συγκεντρώνει ο **Αιμίλιος Ριάδης** με τα έργα *Το τραγούδι του έφηβου*, *Το λαούτο*, *Κόρη στη βρύση* και *Η κόρη κι ο κυνηγός* (*Αρμονία*, τεύχος β'). Ιδιαίτερη μνεία στον συνθέτη γίνεται στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας*, στο κεφάλαιο της φωνητικής μουσικής: *Κάνω προσεκτικό τον αναγνώστη στα*

¹⁸⁹ Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ. (1990), ό.π., σελ. 81-82.

¹⁹⁰ Εμπρακτη αναγνώριση στην προσφορά των Επτανησίων αποτελεί το γεγονός ότι το 1935 (σ.σ. η χρονιά που εκδίδεται το δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*), με τον μελοδραματικό θίασο που είχε ιδρύσει ο ίδιος ο Καλομοίρης, έπαιξε επανειλημμένα την όπερα «Μάρτυς» του Σαμάρα, ενώ το 1944 όταν άνοιξε η Λυρική Σκηνή επέλεξε ως εναρκτήριο έργο τη «Ρέα» του Σαμάρα.

¹⁹¹ Καλομοίρης Μ., *Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού*, Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 21 (1946).

¹⁹² Αυτόθι.

¹⁹³ Κώστιος, Απ., «Μουσικοκριτικός με επίκαιρο λόγο», εφημερίδα *Καθημερινή* της 15/5/2005, http://www.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_kathglobal_2_15/05/2005_1284026.

αριστουργηματικά τραγούδια του Αιμίλιου Ριάδη. Πραγματικά υποδείγματα Ελληνικών τεχνικών τραγουδιών. Ο «Μακεδόνας Ριάδης» χαρακτηρίζεται από τον Καλομοίρη δέκα χρόνια αργότερα ως «ένας Σούμπερτ ελληνικότατος, συγχρονισμένος και κάτοχος από όλη την τεχνική πρόοδο της παγκόσμιας μουσικής, και από όλους τους μελωδικούς θησαυρούς του άγνωστου λαϊκού μουσουργού»¹⁹⁴. Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται ο **Πέτρος Πετρίδης** με τα τραγούδια *Η Νεράιδα* και *Ο τρύγος*, προερχόμενα από τις εκδόσεις Maurice Senard (*Αρμονία*, τεύχος β'), όπως και ο **Γεώργιος Πονηρίδης** με *Το κοχύλι*, από την ίδια έκδοση (*Αρμονία*, τεύχος β'). Στην ίδια γενιά συνθετών ανήκει και ο **Γεώργιος Σκλάβος**, που εναρμόνισε το τραγούδι *Ένας αητός* (*Αρμονία*, τεύχος β').

Μία *Φούγκα για τέσσερις φωνές επάνω σε δοσμένο θέμα του Δ. Λαυράγκα*¹⁹⁵ από τον **Λεωνίδα Ζώρα**, μαθητή ανωτέρων θεωρητικών, μετέπειτα γαμπρού¹⁹⁶ και διευθυντή ορχήστρας πολλών έργων του Καλομοίρη¹⁹⁷, παρατίθεται στο πρώτο τεύχος της *Μορφολογίας*.

Οι παραπομπές που γίνονται στον **Φιλοκτήτη Οικονομίδη** στα *Μαθήματα μουσικής* με τα «δημώδη τραγούδια Πελοποννήσου» *Μια Πέρδικα* και *Αρκαδιανή*, υποθέτουμε πως γίνονται λόγω της συνεργασίας Καλομοίρη – Οικονομίδη τόσο στο εν λόγω σύγγραμμα, όσο και στα εγχειρίδια των ασκήσεων¹⁹⁸.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν οι παραπομπές που κάνει ο Καλομοίρης στον **Σταύρο Προκοπίου** με το τραγούδι *Ο αργαλειός* (*Αρμονία*, τεύχος β') και στον **Δημήτρη Μητρόπουλο** με την εναρμόνιση ενός *Κυθηραϊκού χορού* (*Αρμονία*, τεύχος β'). Και με τους δύο συνθέτες ο Καλομοίρης έχει έλθει σε ρήξη¹⁹⁹. Αξίζει να αναφερθεί πως όταν ο Μητρόπουλος εκλέχτηκε το 1933 πρόεδρος μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, ο Καλομοίρης πρωτοστάτησε σε μία κίνηση διαμαρτυρίας, γνωστή ως «Διαμαρτυρία των έξι»²⁰⁰, υποστηρίζοντας μέσω του τύπου ότι *η εκλογή αυτή προκάλεσε την απορία, αν όχι τίποτε άλλο, του μουσικού κόσμου, ο οποίος, χωρίς να παραγνωρίζει την*

¹⁹⁴ Καλομοίρης Μ., *Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού*, Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 21 (1946).

¹⁹⁵ Όπως σημειώνει ο Καλομοίρης, η φούγκα γράφτηκε κατά τις πτυχιακές εξετάσεις αντίστιξης και φυγής του κ. Α. Ζώρα στο Εθνικό Ωδείο (τάξις Μ. Καλομοίρη) στα 1937.

¹⁹⁶ Το 1932 παντρεύεται την Κρινώ Καλομοίρη, κόρη του Μανώλη Καλομοίρη.

¹⁹⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το 1940 ο Ζώρας διευθύνει με επιτυχία στη Volksoper του Βερολίνου *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* και την ίδια χρονιά παρουσιάζει σε πρώτη εκτέλεση με τη Συμφωνική ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών το συμφωνικό ποίημα *Μηνάς ο Ρέμπελος Κουρσάρος στο Αιγαίο* του Μ. Καλομοίρη.

¹⁹⁸ Βλ. Κατάλογο παιδαγωγικών έργων Καλομοίρη, στο κεφ. 1 της παρούσας εργασίας.

¹⁹⁹ Το 1930 ο Προκοπίου δημοσιεύει στην εφημερίδα *Ελληνική* μία επιστολή με σκοπό να αποτρέψει την ίδρυση Κρατικής Λυρικής Σκηνής υπό τη διοίκηση των Καλομοίρη, Οικονομίδη, Λαυράγκα και Μητρόπουλου.

²⁰⁰ Τη διαμαρτυρία συνυπογράφουν οι Στ. Προκοπίου, Μ. Βάρβογλης, Δ. Λαυράγκας, Γ. Λαμπελέτ και Α. Σπάθης.

αξίαν του κ. Μητροπούλου ως διευθυντού ορχήστρας και πιανίστα, νομίζει ότι ως συνθέτης δεν έχει παρουσιάσει εργασίαν άξίαν λόγου²⁰¹. Δύο χρόνια αργότερα, στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*, παρατίθεται ο *Κυθηραϊκός χορός* σε εναρμόνιση *Μητροπούλου*, ενώ το 1947 ο Καλομοίρης καταγγέλλει τον Μητρόπουλο ως «εχθρό της ελληνικής μουσικής»²⁰².

Τρεις είναι οι συνθέτες τα έργα των οποίων αναφέρει ο Καλομοίρης χωρίς να τα παραθέτει: ο **Ανδρέας Νεξερίτης** με το «Πρελούδιο στους *Ψαλμούς του Δαβίδ*» και ο **Αντίοχος Ευαγγελάτος** με τις «Παραλλαγές επάνω στο δημοτικό τραγούδι *Σαράντα παλληκάρια*», συνθέτες που κατά τον Καλομοίρη ενστερνίζονται την ιδέα της Εθνικής Σχολής, και ο **Νίκος Σκαλκώτας** με τους *Ελληνικούς Χορούς* του. Στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας*, ο Καλομοίρης σημειώνει σαν «υπόδειγμα εξιδανικευμένων χορών στην Ελληνική μουσική τους χορούς του Σκαλκώτα και ιδιαίτερα τον *Ηπειρωτικό*». Η αντιμετώπιση του κατεξοχήν μοντερνιστικού έργου του Σκαλκώτα από την πλευρά του Καλομοίρη, ήταν αναμενόμενη στα πλαίσια της αισθητικής και της ιδεολογίας μιας «συντηρητικής» Εθνικής Σχολής. Άλλωστε ο Καλομοίρης δηλώνει ρητά την αρνητική του στάση προς τον ατονισμό και τον δωδεκαφθογγισμό, στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας* του. Σχετικά με τους *Ελληνικούς Χορούς* του Σκαλκώτα, σε αφιέρωμα που έγινε μετά το θάνατό του, ο Καλομοίρης γράφει: [...] Έτσι εδημιούργησε μερικά αριστουργήματα του είδους, μερικούς χορούς όπως ο *Ηπειρωτικός*, ο *Πεντοζάλης*, ο *Αρκαδικός*, ο *Σιφνέϊκος*, που όχι μόνο στέκονται στην πρώτη γραμμή της ελληνικής μουσικής δημιουργίας αλλά μπορούν να συγκριθούν άφοβα με τις καλύτερες και νεωτεριστικότερες ανάλογες εμπνεύσεις από το βάρδο της *Νορβηγίας* τον *Εδουάρδο Γκρήγκ* ως τον αδρό ζωγράφο της φλογερής *Ισπανίας* τον *Ντέ Φάλλα*.²⁰³

4.2. Μανώλης Καλομοίρης

Στο σύνολο του μουσικοπαιδαγωγικού έργου του Μ. Καλομοίρη εντοπίζονται συνολικά 42 τίτλοι έργων του, εκ των οποίων 37 έργα παρατίθενται αποσπασματικά ή και ολόκληρα, ενώ 5 απλώς αναφέρονται. Σύμφωνα με την καταλογογράφηση του Φ.

²⁰¹ *Νέα Εστία* Z-152, «Περιοδικά κι' εφημερίδες» (15/4/1933), σελ. 454.

²⁰² <http://digma.mmb.org.gr/MediaHandler.ashx?id=000000000269512&m=2&height=0&width=0> Αρχείο Γ. Πονηρίδη: Εφημερίδα *Εθνος*, 06/11/1947.

²⁰³ <http://digma.mmb.org.gr/MediaHandler.ashx?id=000000000269510&m=2&height=0&width=0> Αρχείο Γ. Πονηρίδη: αποκόμματα τύπου.

Τσαλαχούρη στο *Νέο Κατάλογο Έργων*²⁰⁴, η ταξινόμηση των παραπάνω συνθετικών έργων και η υπαγωγή των τραγουδιών σε κύκλους, δίνει τα εξής αποτελέσματα:

- Τραγούδια για χορωδία: Εμπεριέχονται 20 από τα 44 τραγούδια της κατηγορίας.
- Τραγούδια για μία φωνή και πιάνο: Εμπεριέχονται δύο τραγούδια από τον κύκλο *Ταμπουράς και Κόπανος* και ένα τραγούδι από τον κύκλο *Βραδυνοί Θρύλοι*, από τους εννέα συνολικά κύκλους.
- Εναρμονίσεις – Επεξεργασίες δημοτικών τραγουδιών: Εμπεριέχονται τρία από τα 14 συνολικά τραγούδια, επεξεργασμένα για φωνή και πιάνο ή/και για φωνή και ορχήστρα (μεταξύ αυτών το *Βασιλική προστάζει* που είναι χαμένο).
- Έργα για ορχήστρα: Εμπεριέχονται τέσσερα έργα από τα εννέα.
- Έργα για μία φωνή και ορχήστρα: Εμπεριέχονται τρία τραγούδια από τον κύκλο *Μαγιοβότανα*: Ταμβοι και Ανάπαιστοι, ένα τραγούδι από το *Συμφωνικό ποίημα για μια φωνή και ορχήστρα* και ένα τραγούδι από τον κύκλο *Πέντε Τραγούδια από το Τέταρτο Βιβλίο της Πολιτείας και της Μοναξιάς*, από τους 5 συνολικά κύκλους.
- Κοντσέρτα για ένα σόλο όργανο και ορχήστρα: Εμπεριέχεται ένα από τα δύο κοντσέρτα.
- Έργα για πιάνο: Εμπεριέχεται ένα από τα 13 συνολικά έργα για πιάνο.
- Έργα για δύο πιάνα: Εμπεριέχεται το μοναδικό έργο.
- Όπερες: Εμπεριέχονται αποσπάσματα ή αναφέρονται συνολικά τέσσερις από τις πέντε όπερες του Μ. Καλομοίρη.

Αναλογικά προς τον μεγάλο όγκο των συνθέσεων του Μ. Καλομοίρη²⁰⁵, είναι εμφανές πως τα έργα που παραθέτει στα θεωρητικά εγχειρίδια μουσικής, αποτελούν ένα μεγάλο ποσοστό επί των συνολικών του συνθέσεων. Διαπιστώνουμε επίσης, πως τα δικά του έργα καταλαμβάνουν σημαντική θέση στο σύνολο των παραπομπών και δη αυτών που κάνει σε Έλληνες συνθέτες. Είναι άλλωστε γνωστό πως ο Καλομοίρης πάσχιζε να προωθήσει με κάθε τρόπο το έργο του, καθώς πίστευε απόλυτα σε αυτό. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι «πρόκειται για τον μοναδικό ίσως συνθέτη της έντεχνης ελληνικής μουσικής ιστορίας που κατάφερε να ακούσει το συντριπτικό ποσοστό των έργων του, όταν ο ίδιος ήταν ακόμα εν ζωή»²⁰⁶.

²⁰⁴ Τσαλαχούρης, Φ. (2003), ό.π., σελ. 12 κ.ε.

²⁰⁵ Αυτόθι, σελ. 12.

²⁰⁶ Μπελώνης, Γ. (2000), ό.π., σελ. 6.

Η συγγραφή των εν λόγω διδακτικών έργων αποτελεί ένα μόνο μέρος της πολυδιάστατης δράσης του, με απώτερο στόχο την εδραίωσή του στο μουσικό κατεστημένο της εποχής και την εκπλήρωση του οράματός του για τη δημιουργία μιας Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής. Κατά την αποδελτίωση των παιδαγωγικών αυτών έργων, είναι εμφανής η πρόθεση του Καλομοίρη να παραβάλλει ως παράδειγμα σε κάθε θεματική ενότητα που πραγματεύεται, ένα δικό του έργο πλάι σε αντίστοιχα έργα ξένων συνθετών. Για παράδειγμα, στο κεφάλαιο *Η διπλή φούγκα (Μορφολογία, τεύχος α')* ο Καλομοίρης παραθέτει δύο έργα του J. S. Bach (σελ. 109-110) και ολόκληρο το δικό του *Πρελούδιο και διπλή φούγκα σε 7 φωνές, για δύο πιάνο* (σελ. 112-145), ενώ στο υποκεφάλαιο *Το μοτίβο και το θέμα (Μορφολογία, τεύχος β')* μαζί με δύο αποσπάσματα των Mozart και Beethoven, παραθέτει ως παράδειγμα και απόσπασμα από τον *Πρωτομάστορα*. Επίσης, στο κεφάλαιο της *Ναπολιτάνικης συγχορδίας (Αρμονία, τεύχος β')* παραθέτει μαζί με αποσπάσματα των Reger, Stradella, Mozart, Beethoven, Wagner και δύο δικά του έργα²⁰⁷. Τέλος, χρησιμοποιεί δικές του συνθέσεις ως φωνητικές ασκήσεις, όπως το *Νανούρισμα (Μελωδικά Ασκήσεις διά δύο φωνές, αρ. 30)* και τα *17 Σχολικά τραγούδια (Μαθήματα μουσικής)* κατ' αναλογίαν των έργων του Bach, που χρησιμοποιούνται ως φωνητικές ασκήσεις ή θέματα προς εναρμόνιση (16 Χορικά του Bach στα *Θέματα Αρμονίας*).

Με τις παραπομπές αυτές ο Καλομοίρης εκπληρώνει μεν το «μέλημα για εθνική αντιπροσώπευση σε όλα τα είδη της έντεχνης μουσικής (όπερα, συμφωνική μουσική, μουσική δωματίου)»²⁰⁸, επικυρώνει δε εμπράκτως και εγγράφως τη θέση του ως εκπρόσωπος της Ελληνικής Εθνικής Σχολής.

4.3. Ξένοι συνθέτες

Το μεγαλύτερο ποσοστό στην ευρύτερη κατηγορία των *Παραπομπών*, καταλαμβάνουν οι παραπομπές που κάνει ο Καλομοίρης σε ξένους συνθέτες και σε έργα τους. Και εδώ χρησιμοποιεί τις παραπομπές ως παραδείγματα, ως ασκήσεις, ενίοτε και ως εξαιρέσεις των κανόνων (π.χ. Scarlatti, παράλληλες πέμπτες).

Ξεκινώντας από την Αναγέννηση (Gombert, Zarlino, Lechner) προχωράει στο Μπαρόκ (Monteverdi, Handel, Stradella) δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον Bach με

²⁰⁷ Πρόκειται για την Α' Πράξη του *Πρωτομάστορα* και το τραγούδι *Μια Νεράιδα με γέννησε* από τους Ιάμβους και Αναπαίστους. *Αρμονία*, τεύχος β', σελ. 113-114.

²⁰⁸ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 85.

παραπομπές 42 συνολικά έργων του. Μεγάλο μέρος των παραπομπών αφιερώνει στους εκπροσώπους του Κλασικισμού (Mozart, Haydn, Beethoven, Gluck) και του Ρομαντισμού (Chopin, Schumann, Listz), χαρακτηρίζοντας τον Weber «πραγματικό θεμελιωτή της Γερμανικής όπερας»²⁰⁹ και παραθέτοντας έργα του Schubert (τραγούδια - ασκήσεις²¹⁰) και του Berlioz, ιδιαίτερα στην *Οργανογνωσία*. Στη βιβλιογραφία του ίδιου συγγράμματος περιλαμβάνεται η «Ενορχήστρωση» των Berlioz και R. Strauss, που μελετούσε ο Καλομοίρης στο Χάρκοβο της Ρωσίας²¹¹.

Οι παραπομπές που εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα και επαναλαμβάνονται σχεδόν σε όλα τα θεωρητικά συγγράμματα, αναφέρονται στον Wagner, στα έργα και τις καινοτομίες που επέφερε στην ορχήστρα και την αρμονική επεξεργασία. Αυτό αποδεικνύει το θαυμασμό του Καλομοίρη στον κατεξοχήν εθνικό δραματικό συνθέτη, τον «μεγάλο μουσικό Ριχάρδο Βάγκνερ»: *τόσο τα ποιητικά του θέματα, όσο και τα μουσικά του μοτίβα και η όλη μουσική του ψυχοσύνθεση, έχουνε βαθειά τις ρίζες τους μέσα στους λαϊκούς μουσικούς θρύλους και στη μουσική παράδοση*²¹². Η βαγκνερική επιρροή είναι πολυδιάστατη και δεν αφορά μόνο στην αισθητική του γερμανικού ρομαντισμού. Η τετραλογία του Βάγκνερ απετέλεσε πολιτιστικό παράδειγμα μέσω του οποίου ο Καλομοίρης βλέπει τις αξίες του «ελληνισμού»²¹³, σε σύγκριση με τον «γερμανισμό». Το *Δαχτυλίδι της Μάνας*, η πλέον «βαγκνερική» όπερα του Καλομοίρη, εξαίρει τον ελληνικό εθνικισμό ανάγοντας το δαχτυλίδι σε «σύμβολο δύναμης του ελληνικού πνεύματος και τις επτά πολύτιμες πέτρες του, στη Μεγάλη Ιδέα του ελληνικού έθνους». Το 1940 αποδεχόμενος την πρόσκληση της ναζιστικής κυβέρνησης, παρουσιάζει το *Δαχτυλίδι* στη Volksoper του Βερολίνου. Μέσω του γερμανικού τύπου της εποχής, ο Καλομοίρης «αναδύεται ως παραδειγματικός αντιπρόσωπος της ελληνογερμανικής πνευματικότητας και δημιουργικότητας»²¹⁴. Το γεγονός αυτό θέτει ζητήματα πολιτικά και κυρίως ηθικά, εφόσον αμφισβητούνται αξίες και καταρρίπτονται ιδανικά στο βωμό των προσωπικών φιλοδοξιών.

Στη συνέχεια της ιστορικής αναδρομής, βρίσκεται ο ύστερος ρομαντισμός (Bruckner, Brahms, Mahler, Saint-Saens, Puccini, Reger). Την περίοδο των σπουδών

²⁰⁹ Αναφορά στο μελόδραμα «Ελεύθερος σκοπευτής» στο *Μορφολογία*, τεύχος β', σελ. 39.

²¹⁰ Στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας* δίνονται τρεις μελωδίες του Σούμπερτ ως θέματα προς εναρμόνιση.

²¹¹ Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ. (1990), ό.π., σελ. 69.

²¹² *Μορφολογία*, τεύχος β', σελ. 40.

²¹³ Σιώψη, Α., «'Ελληνισμός' και γερμανική παράδοση στην όπερα του Μανώλη Καλομοίρη Το *Δαχτυλίδι της Μάνας* (1917, αναθεωρήσεις το 1939)» στο *Μουσικό λόγο* τεύχος 1, 2000, σελ. 31-50.

²¹⁴ Αυτόθι, σελ. 31-50.

του στη Βιέννη ο Καλομοίρης γνωρίζει το έργο του Ρέγκερ. Οι παραλλαγές του πάνω σ' ένα θέμα του Μπετόβεν, ωθούν τον Καλομοίρη στο να επιχειρήσει κάτι παρόμοιο με το *Λύγκο*²¹⁵.

Αρκετοί είναι και οι εκπρόσωποι του Ιμπρεσιονισμού (Debussy, Ravel, Rachmaninov, Pierné), στους οποίους παραπέμπει ο Καλομοίρης. Την προσωπική του σχέση με τον Πιερνέ, φανερώνει με το εξής σχόλιο στην *Οργανογνωσία: Ο μεγάλος συνθέτης και αρχιμουσικός Gabriel Pierné μου έλεγε σχετικά Il faut se méfier des Cors et des Bassons comme de la peste (Πρέπει να φυλάγεσαι από τα κόρνα και τα φαγκότα σαν την πανώλη)*. Πράγματι, την περίοδο που ο Καλομοίρης στρέφεται προς τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό, γνωρίζει τον Γάλλο συνθέτη, ο οποίος ενορχηστρώνει την *Ελληνική Ραψωδία, αρ. 1* του Καλομοίρη (1925)²¹⁶.

Προχωρώντας στον 20^ο αιώνα, παρατίθενται έργα βασισμένα στις αρχές του Δωδεκαφθογγισμού των Schonberg, Berg και Webern. Ανεξάρτητα από τις απόψεις που διατυπώνει στο δεύτερο τεύχος της *Μορφολογίας* του για την ατονικότητα και το δωδεκαφθογγισμό, ο Καλομοίρης προτρέπει στη μελέτη νέων συστημάτων οργάνωσης της μουσικής προϋποθέτοντας ότι «ο μουσικός θα πρέπει να κρατήσει από τον δωδεκαφθογγισμό ή τον σειραϊσμό, μόνο τα στοιχεία που ο ίδιος θεωρεί χρήσιμο να προσαρμόσει στην δική του «μουσική γλώσσα» και όχι την όλη μέθοδο συνθετικής διαδικασίας»²¹⁷. Στον ίδιο αιώνα ανήκουν οι Bartok, Stravinsky και Hindemith. Τον τελευταίο, με αφορμή ένα παράδειγμα από την όπερα “Cardillac”, χαρακτηρίζει ως «μεγαλοφάνταστο Γερμανό συνθέτη, που αν και τολμηρότατος νεωτεριστής δεν ακολουθεί το δωδεκάφθογγο σύστημα»²¹⁸.

4.4. Το ζήτημα των Εθνικών Σχολών και της εθνομουσικολογικής αντίληψης

Στο λόγο του Καλομοίρη πολύ συχνά αναφέρονται «εμπνευσμένοι συνθέτες Ρώσοι, Τσέχοι, Νορβηγοί, Ισπανοί, Ούγγροι» που κατόρθωσαν να δημιουργήσουν μια δική τους μελωδική και αρμονική γλώσσα «πάνω στις τονικές βάσεις των δημοτικών τραγουδιών διάφορων λαών και ιδιαίτερα των Σλαβικών και των Ανατολικών»²¹⁹. Στο κεφάλαιο 10: *Εθνική μουσική* του δεύτερου τεύχους της *Μορφολογίας*, αναφέρονται οι Albeniz, Granados και de Falla (Ισπανία), ο Mussorgsky που με το έργο του αποδίδει

²¹⁵ Μαλιάρας, Ν. (2001), ό.π., σελ. 58.

²¹⁶ Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ. (1990), ό.π., σελ. 79.

²¹⁷ Μπελώνης, Γ. (2000), ό.π., σελ. 9.

²¹⁸ *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 79.

²¹⁹ *Αρμονία*, τεύχος α', Επίλογος.

τον πόνο του «χιλιοβασανισμένου Ρώσου χωρικού»²²⁰, ο Grieg που παραπέμπει σε «Νορβηγικά φιόρδ», ο Bartok (Ουγγαρία), ο Prokofiev και ο Schostakovitch (Ρωσία).

Όπως προκύπτει από τη μελέτη των μουσικοπαιδαγωγικών έργων, οι συνθέτες αυτοί απλώς αναφέρονται ως υποδείγματα αλλά ο Καλομοίρης δεν έχει γνωρίσει ουσιαστικά το έργο τους και τον τρόπο που επεξεργάζονται την παράδοση. Αγνοεί για παράδειγμα, τα εθνομουσικολογικά έργα του Bela Bartok, παρ' όλο που αναφέρεται σ' αυτόν²²¹ και κυρίως, αδιαφορεί για την εθνομουσικολογική έρευνα εν γένει. Στο εγχειρίδιο της *Οργανογνωσίας* γράφει: *Συχνά το δοξάρι της Κρητικής λύρας έχει αναρτημένα επάνω του μικρά κουδουνάκια. Χρησιμεύουν για να υποβοηθούνε το ρυθμό των Κρητικών λεβέντικων χορών, για τους οποίους κυρίως, καθώς και για τη συνοδεία από τις Μαντινάδες, τα Κρητικά λαϊκά δίστιχα, συντεριάζεται θαυμάσια ο ήχος της Κρητικής Λύρας που είναι ένα από τα ωραιότερα λαϊκά όργανα*²²², ενώ στο πρώτο τεύχος της *Μορφολογίας* αναφέρει ότι: *Ακόμη και στη μουσική των πιο άγριων και βαρβάρων λαών της Αφρικής [...] όταν λ.χ. οι πρωτόγονοι μαύροι χορεύουνε με τη συνοδεία του τυμπάνου τους, οι χορευτικοί τους ρυθμοί έχουνε μια καθωρισμένη μορφή*²²³, αποδεικνύοντας ότι δεν τίθεται κανένα επιστημονικό κριτήριο, παρά μόνο ο υποκειμενισμός και η αυθεντία του γράφοντος. Δεν πληρούται δηλαδή, καμία από τις βασικές αρχές της επιστημονικής εθνομουσικολογικής έρευνας.

²²⁰ *Μορφολογία*, τεύχος β', σελ. 35.

²²¹ *Σήμερα όμως και στις παλαιότερες αυτές εθνικές μουσικές σχολές το στάδιο αυτό [σ.σ. να σταθεί το λαϊκό τραγούδι κέντρο και επίκεντρο στη δημιουργία μιας εθνικής μουσικής γλώσσας προκειμένου να ξεφύγουν κάποιοι λαοί από την καταθλιπτική επίδραση της μεγάλης κλασικής Γερμανικής, Ιταλικής, Γαλλικής μουσικής παράδοσης] έχει πρό καιρού ξεπεραστή, όπως μας το δείχνουν τα έργα του Bela Bartok, του Στραβίνσκυ, του Προκόφιεφ, του Σοστακόβιτς, *Μορφολογία* τεύχος β', σελ. 58.*

²²² *Οργανογνωσία*, σελ. 11.

²²³ *Μορφολογία* τεύχος α', σελ. 7 και σχετική υποσημείωση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5:

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ, ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

Η δημοτική γλώσσα αποτελεί το κατ' εξοχήν εργαλείο έκφρασης του εθνικιστικού προγράμματος του Μανώλη Καλομοίρη, καθώς και η a priori υιοθέτηση των ιδεολογικών και αισθητικών αρχών του ρομαντικού λογοτεχνικού κινήματος. Η σύγκλιση του Καλομοίρη προς τον Παλαμά κορυφώνεται στον παλαμικό «πολιτισμικό μεγαλοϊδεατισμό» και αποσκοπεί σαφώς στην αναγωγή του σε εθνικό συνθέτη κατ' αναλογία προς τον αντίστοιχο τίτλο του Παλαμά, ενώ αποδεικνύεται «στρατηγικά ευφύεστατη», αφού συνεπάγεται την αποδοχή του Καλομοίρη από τη λογοτεχνική διανοήση της εποχής.

Στο πλαίσιο της εθνικιστικής ρητορικής του Καλομοίρη, εντοπίζουμε στο παιδαγωγικό του έργο στερεότυπα και σχηματικές διατυπώσεις, που συντάσσουν έναν λόγο αποφθεγματικό, άκρως υποκειμενικό, με συχνή επίκληση στο θυμικό, το φαντασικό και τη δική του αυθεντία. Ο συγγραφικός του λόγος χαρακτηρίζεται από τον ίδιο «μαχητικό» τόνο που διέπει τις ομιλίες, τα άρθρα και τις διαλέξεις του. Αντιθετικά δίπολα, οργανικές μεταφορές, καθώς και ιδεολογικά φορτισμένες έννοιες δεσπόζουν στο λόγο του, προάγοντας το εθνικιστικό δόγμα της ιστορικής και κατ' επέκταση, πολιτισμικής συνέχειας.

Η ασυνέπεια του Καλομοίρη στο μείζον ζήτημα της γλώσσας στα εγχειρίδια που εξέδωσε με τον Φ. Οικονομίδα, καταδεικνύει ότι η στράτευσή του σε μία «γλώσσα ζωντανή», τη δημοτική, αποτελεί θέμα πρωτίστως ιδεολογικό και δευτερευόντως λειτουργικό, εφόσον δε διστάζει να χρησιμοποιήσει την καθαρεύουσα για να εξυπηρετήσει δικά του συμφέροντα - προφανώς την κυκλοφορία του συγγράμματος στη δημόσια εκπαίδευση και τα Διδασκαλεία. Άλλωστε, δεν είναι η μοναδική ασυνέπεια του Καλομοίρη προς τον δημοτικισμό.

Τα υπόλοιπα θεωρητικά εγχειρίδια είναι γραμμένα στη δημοτική και παρατηρείται μία σταδιακή εγκατάλειψη ακραίων λεκτικών επινοήσεων του δημοτικισμού, μία πιο συντηρητική γλωσσική διατύπωση, κυρίως στη μουσική ορολογία, καθώς και το φαινόμενο της διπλογλωσσίας. Η σταθεροποίηση της μουσικής ορολογίας με γνώμονα την τρέχουσα γλώσσα, αποτελεί για τον Καλομοίρη, έναν από τους βασικούς σκοπούς συγγραφής των παιδαγωγικών έργων.

Οι αφηρημένες έννοιες «ατμόσφαιρα», «περιβάλλον», «χρώμα» και «αίσθημα», κυριαρχούν στο λόγο του Καλομοίρη και αναφέρονται σε όλες τις πτυχές της μουσικής

δημιουργίας: σύνθεση, εναρμόνιση, ενορχήστρωση. Σε συνδυασμό με τα στερεότυπα της «εθνικής ψυχής», του μεγαλείου της «ελληνικής φύσης» και την επίκληση της «πρωτόγονης λαϊκής Μούσας», αποτελούν το κατεξοχήν επιχείρημα και ταυτόχρονα άλλοθι του συνθέτη, προκειμένου να εξισορροπήσει την άγνοιά του σε όλες τις εκφάνσεις της λαϊκή παράδοσης.

Το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσε το κύριο ιδεολογικό όχημα του εθνικιστικού προγράμματος του Καλομοίρη, τόσο στο συγγραφικό, όσο και στο συνθετικό του έργο. Από τη μελέτη των μουσικοπαιδαγωγικών συγγραμμάτων αποδεικνύεται η κατά κόρον ιδεολογική του χρήση μέσω της γλώσσας αλλά και των παραπομπών που κάνει σε αυτό. Αναλυτικότερα:

Από τα έξι συνολικά τραγούδια που χαρακτηρίζονται ως «δημοτικά / μουσική Καλομοίρη» βλέπουμε να διατηρείται ο δημοτικός στίχος και να συντίθεται πρωτότυπη φωνητική σύνθεση μόνο σε ένα²²⁴, σύμφωνα με την πρώιμη ακραία ιδεολογία του συνθέτη να αποκλείει εντελώς αυτούσιες δημοτικές μελωδίες²²⁵. Στα υπόλοιπα πέντε τραγούδια, σε αντίθεση με όσα είχε εξαγγείλει στο Μανιφέστο του 1908, διατηρεί τη μελωδία και την επεξεργάζεται με ποικίλους τρόπους.

Οι χαρακτηρισμοί «δημοτικό τραγούδι / μουσική Καλομοίρη» και «Βυζαντινή υμνωδία / εναρμόνιση Καλομοίρη» που συνοδεύουν τις αντίστοιχες παραπομπές, φωτίζουν το πλαίσιο που καθορίζει και ενισχύει διαρκώς την εθνική ταυτότητα: η θρησκευτική και λαϊκή κληρονομιά. Ταυτόχρονα όμως, φανερώνουν και την στάση του συνθέτη απέναντι στην παράδοση: την οικειοποιείται και τη νοθεύει συνειδητά²²⁶ και συστηματικά, επικαλούμενος την αξία της και την αναπαραγωγή της ιδιαίτερης «ατμόσφαιρας» που τη χαρακτηρίζει.

Η επεξεργασία που υφίστανται τα εν λόγω τραγούδια είναι κυρίως συνηχητική, ενίοτε προσαρμοσμένη στην ατμόσφαιρα του ιμπρεσιονισμού και με παραπομπές που «ανάγονται είτε στα λαογραφικά στερεότυπα είτε στον ποιητικό λόγο που εμπνέεται από το δημοτικό τραγούδι - σε κάθε περίπτωση σε μια λόγια παράδοση που μεσολαβεί ανάμεσα στην μουσική έμπνευση και την πρωτογενή εμπειρία του δημοτικού τραγουδιού»²²⁷.

²²⁴ Ο θάνατος του Κλέφτη στα Μαθήματα μουσικής.

²²⁵ Μαλιάρας, Ν. (2001), σελ. 22.

²²⁶ [...] νομίζω ότι αδιατάκτως πρέπει να τα θυσιάσωμεν [σ.σ. μικροδιαστήματα] δεχόμενοι το συγκεκρισμένον σύστημα διά κάθε εκδήλωσιν η οποία να έχει σχέσηιν προς οργανικήν μουσικήν στο Καλομοίρη, Μ., *Περί της εναρμονίσεως*, ό.π., σελ. 419.

²²⁷ Kokkonis, G. (2012), ό.π., σελ. 177-186.

Το πιο αντιπροσωπευτικό όμως στοιχείο της στάσης αυτής που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο παιδαγωγικό έργο του συνθέτη, είναι η επιλογή που κάνει στις ασκήσεις: η χρήση δύο «ελληνικών δημοτικών» και ενός «κλέφτικου» τραγουδιού στις μελωδίες που θέτει προς εναρμόνιση και στο δίφωνο σολφέζ αντίστοιχα, αποδεικνύουν την τάση για τετραγωνισμό και κανονικοποίηση των τραγουδιών, ώστε να πάρουν τη μορφή άσκησης, καθώς και την τάση για εξωραϊσμό και στυλιζάρισμα, προσθέτοντας μία δεύτερη μελωδική γραμμή στο κατ' εξοχήν μονόφωνο μέλος.

Οι πηγές απ' όπου αντλεί το υλικό του ο Καλομοίρης, μέσω της διαμεσολάβησης, αποκρυσταλλώνουν το προφορικό υλικό συμβάλλοντας στην στατικοποίηση της φόρμας του. Ο Καλομοίρης ενισχύει με τον λόγο και το έργο του την στατικότητα αυτή, καθώς η ομοιογένεια του παραδοσιακού υλικού εξυπηρετεί την εθνικιστική ιδεολογία.

Στο αισθητικό ζήτημα της εναρμόνισης ή μη του δημοτικού τραγουδιού²²⁸, ο Καλομοίρης πρωταγωνιστεί προτείνοντας ένα συνηχητικό σύστημα στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας* του. Στην πραγματικότητα δεν έχει να προτείνει κάτι νέο, αφού αδυνατώντας να υποστηρίξει το θεωρητικό πλαίσιο, καταφεύγει εν τέλει στη «διαίσθηση» του δημιουργού.

Ασαφείς και συγκεχυμένες είναι οι γνώσεις του στη θεωρία του τροπικού συστήματος και όπως αποδεικνύεται από τη διαδοχή των παιδαγωγικών έργων, δεν τον απασχολεί μία περαιτέρω κατάρτιση. Εκμεταλλεύεται την «τροπικότητα» με σκοπό να ενισχύσει το δόγμα της πολιτισμικής συνέχειας: οι αρχαιοελληνικοί τρόποι και οι βυζαντινοί ήχοι, συνδέονται γραμμικά με τους τρόπους των δημοτικών τραγουδιών.

Η απόρριψη των μοντερνιστικών τεχνικών της ατονικότητας και του δωδεκαφθογγισμού, εντάσσεται στο χώρο της πολιτικής και της ηθικής σε συνδυασμό με την αισθητική, καθώς άπτεται ταυτοτικών ζητημάτων. Το ίδιο ισχύει και για την μουσική των Επτανήσων, καθώς κατά τον Καλομοίρη, η μίμηση ιταλικών προτύπων εμποδίζει τη δημιουργία και την εξέλιξη μιας εθνικής μουσικής.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, διακρίνουμε μία σειρά ασυνεπειών εκ μέρους του συνθέτη, πάντοτε προς την εξυπηρέτηση κάποιου προσωπικού συμφέροντος. Ο Καλομοίρης προτάσσει σε όλους τους τομείς ένα ιδεολόγημα: τη δημοτική γλώσσα, το

²²⁸ Σύμφωνα με τον Κοκκώνη (2012): «Η εστίαση σε ζητήματα «ορθής» τεχνικής και της αισθητικής της απόδοσης, εξώθησαν στη συλλογική λήθη την ουσιαστική διαπραγμάτευση του περιεχομένου της έννοιας «δημοτικό τραγούδι», συντελώντας στην στατικοποίηση της φόρμας του και προδίδοντας την πιο ουσιαστική διάσταση της υπόστασής του».

δημοτικό τραγούδι και την παράδοση εν γένει, την ελληνικότητα, το έθνος, τη θρησκεία.

Είναι φανερό πως η αισθητική του Καλομοίρη εμφανίζεται αδιάσπαστη από την ιδεολογία του. Ομοίως, οι πολιτικές συνδηλώσεις δε μπορούν να διαχωρισθούν από τη συνολική δράση του συνθέτη, που διαδραματίζει θεσμικό και πολιτικό ρόλο. Η συμμετοχή του στην πολιτική, πολιτιστική και εκπαιδευτική ζωή του τόπου, ενισχύεται με τη συγγραφή των μουσικοπαιδαγωγικών έργων. Επικαλούμενος την έλλειψη ελληνόφωνων εγχειριδίων, αναλαμβάνει το ρόλο του καθοδηγητή των μετέπειτα γενεών, θέτοντας ο ίδιος τα αισθητικά και παιδαγωγικά κριτήρια, και χαράσσοντας ουσιαστικά, τις ιδεολογικές κατευθύνσεις του.

Παρά το πολεμικό κλίμα στο μουσικό χώρο με σκοπό «την επικράτηση πολιτικών, ιδεολογικών και αισθητικών αντιλήψεων αλλά και τον έλεγχο διαχείρισης της μουσικής εκπαίδευσης»²²⁹, ο Καλομοίρης παραπέμπει μέσα στο παιδαγωγικό του έργο σε Έλληνες συνθέτες που έχει έλθει σε ρήξη ή έχει ασκήσει αρνητική κριτική. Κριτήριο επιλογής είναι τα έργα που ενισχύουν το όραμά του και έτσι μπορεί να τα χρησιμοποιήσει ως παραδείγματα μιας έντεχνης νεοελληνικής ανθολογίας. Πάγια θεωρείται επίσης, η τακτική του συνθέτη να αναθεωρεί προηγούμενες κρίσεις και να επανεκτιμά πρόσωπα (περιπτώσεις Σαμάρα και λοιπών Επτανησίων, Μητρόπουλου, Σκαλκώτα).

Η πίστη και η υπέρμετρη αγάπη του Καλομοίρη στο συνθετικό του έργο, αποδεικνύονται από τον αριθμό των παραπομπών που κάνει στον εαυτό του. Το «μέλημα για εθνική αντιπροσώπευση σε όλα τα είδη της έντεχνης μουσικής (όπερα, συμφωνική μουσική, μουσική δωματίου)»²³⁰ εκπληρώνεται με την παράθεση έργων του συνθέτη δίπλα σε αντίστοιχα είδη μεγάλων συνθετών.

Η βαγκνερική επιρροή είναι εμφανέστατη στο μουσικοπαιδαγωγικό έργο του Καλομοίρη, καθώς γίνονται συνεχείς αναφορές και παραπομπές στο όνομα και το έργο του. Η επίδραση όμως του «κατ' εξοχήν εθνικού δραματικού συνθέτη», δεν αφορά μόνο στα πλαίσια της αισθητικής του γερμανικού ρομαντισμού, αλλά αποτελεί και ιδεολογικό πρότυπο για τον Καλομοίρη.

Τέλος, ο πλούσιος σε αναφορές περί Εθνικών Σχολών και εθνικών συνθετών λόγος, αποδεικνύεται επιφανειακός και ασαφής. Ο Καλομοίρης αγνοεί τα έργα των εθνικών συνθετών που διαρκώς αναφέρει ως υπόδειγμα, καθώς αγνοεί και τον τρόπο

²²⁹ Kokkonis, G. (2012), ό.π., σελ. 177-186.

²³⁰ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 85.

που οι άλλοι λαοί επεξεργάζονται την παράδοση του τόπου τους. Αυτό εξηγεί και τον μικρό αριθμό παραπομπών που κάνει σε λαϊκές μελωδίες «εκτός Ελλαδικού χώρου». Μη επιστημονική κρίνεται και η εθνομουσικολογική αντίληψη του συνθέτη. Οι αναφορές σε λαϊκές μουσικές πρακτικές μέσα στο παιδαγωγικό του έργο, είναι αυθαίρετες και άκρως υποκειμενικές.

Σαν τελικό συμπέρασμα όλων των επιμέρους συμπερασμάτων, συνάγουμε ότι οι κατά συρροήν ασυνέπειες στα λόγια και στα έργα του Καλομοίρη αποδεικνύουν εν τέλει, ακλόνητη πίστη και συνέπεια στην ιδεολογία όπου εξαρχής τάχθηκε. Οι διαρκώς εναλλασσόμενες ιστορικο-κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες της ελληνικής αλλά και παγκόσμιας πραγματικότητας, οδηγούν τον συνθέτη σε επιλογές τρόπον τινά συμβιβαστικές, προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι του. Σαφώς δε μπορούμε να διαχωρίσουμε το προσωπικό συμφέρον και τις υπέρμετρες φιλοδοξίες του Καλομοίρη από την «Ιδέα της Ελληνικής Μουσικής», όπως ο ίδιος οραματίστηκε και αγωνίστηκε για την πραγμάτωσή της, μέχρι το τέλος της ζωής του.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο δεύτερο τεύχος της *Αρμονίας*, στο κεφάλαιο της «εξωτικής μουσικής», ο Καλομοίρης δίνει τον εξής ορισμό: *Στην Ευρωπαϊκή Μουσική ονομάζουν εξωτική μουσική, τη λαϊκή ή και την τεχνική ακόμη μουσική, λαών που δεν έχουνε σχέση με την τεχνική Ευρωπαϊκή μουσική και που έχουνε δικούς τους τονικούς τρόπους και δική τους ξεχωριστή αντίληψη όπως λ.χ. η μουσική των Κινέζων, των Αράβων, των Ινδών αλλά ακόμη και η λαϊκή μουσική λαών που κατά τα άλλα έχουνε καθαρά Ευρωπαϊκό πολιτισμό, όπως οι Σκανδιναβοί, οι Σκώττοι, οι Ούγγροι, οι Σλάβοι κλπ. Έτσι αν πάρουμε το γενικό αυτό χαρακτηρισμό και η δική μας Λαϊκή και εκκλησιαστική μουσική μπορεί να χαρακτηριστεί σχετικά με την τεχνική Ευρωπαϊκή μουσική αντίληψη σαν εξωτική*²³¹.

Με τον ίδιο «εξωτισμό» αντιμετωπίζει στην πραγματικότητα ο Καλομοίρης τη λαϊκή παράδοση, μία εντελώς ξένη γι' αυτόν συνθήκη. Την εξιδανικεύει και την εξωραΐζει προκειμένου να προσδώσει στον λόγο και στο έργο του εθνικό χαρακτήρα. Χρησιμοποιεί την παράδοση με τους ίδιους ακριβώς όρους, όπως οι Άλλοι: *πολλοί μουσικοί προσεπάθησαν να εισαγάγουν τέτοια εξωτικά μελωδικά στοιχεία για να τονώσουν και να πλουτίσουν τη μουσική τους έμπνευση και να προσδώσουν μεγαλύτερη πρωτοτυπία στη μουσική τους διάθεση. Πολλοί από τους συνθέτες αυτούς προσπαθήσανε αρμονίζοντας τέτοιες εξωτικές μελωδικές εμπνεύσεις να τις προσαρμόσουνε στο πνεύμα της αρμονίας του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου. Είναι φανερό πως μια τέτοια προσαρμογή όσο κι αν δεν ενοχλεί φαινομενικά ένα κακοσυνηθισμένο στην τακτική Αρμονία μουσικό, θα διαστρεβλώνη πάντα το πνεύμα της εξωτικής μελωδίας που χρησιμοποιεί [...], και στη συνέχεια: Πάντως όμως όσοι Ευρωπαίοι μουσικοί Γερμανοί, Ιταλοί ή Γάλλοι μεταχειρίζονται τέτοια στοιχεία μιας ξένης μουσικής τους προσδίνουνε συνήθως ένα καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα*²³².

Το επιχείρημα που προτάσσει έναντι της υπεροχής μιας έντεχνης δημιουργίας βασισμένης στην εθνική κληρονομιά της λαϊκής παράδοσης, είναι το «εθνικό αίσθημα» και η «εθνική ψυχή», που με τη βοήθεια της «πρωτόγονης λαϊκής Μούσας», στερεότυπα του οργανικιστικού εθνικισμού που αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, θα δημιουργήσει «μία γλώσσα Εθνική που όμως να βασίζεται επάνω στους αναλοίωτους ηχητικούς νόμους της Παγκόσμιας μουσικής τέχνης»²³³.

²³¹ *Αρμονία* τεύχος β', σελ. 174.

²³² Αυτόθι, σελ. 174-175.

²³³ *Οργανογνωσία*, σελ. 60.

Το μεγαλεπήβολο εγχείρημα του Καλομοίρη δεν πραγματώθηκε ποτέ. Οι παράγοντες της αποτυχίας οφείλονται κατά τον Τσέτσο, στην «αποσύνδεση της ιδέας της εθνικής μουσικής από δημόσιους εθνικούς θεσμούς στήριξης και αναπαραγωγής της και κυρίως από εκπαιδευτικούς»²³⁴. Το έργο του Καλομοίρη δεν έγινε ποτέ κτήμα του λαού, ακριβώς λόγω της ελιτίστικης προσέγγισης που ο ίδιος προήγαγε, με συνέπεια να αμβλύνει ολοένα το χάσμα ανάμεσα στο δημιουργό και τον αποδέκτη του καλλιτεχνικού έργου – μηνύματος.

Παρά την αποτυχία του οράματος του Καλομοίρη, η προσφορά του στη μουσική εκπαίδευση κρίνεται πολύτιμη: κατέθεσε στην ανύπαρκτη τότε ελληνική μουσική φιλολογία, μία ολοκληρωμένη σειρά ελληνόφωνων θεωρητικών συγγραμμάτων και εγχειριδίων με ασκήσεις, αγωνίστηκε για τη θέση του μαθήματος της ωδικής - μετέπειτα μουσικής αγωγής - στη δημόσια εκπαίδευση, και έθεσε πρώτος τα κριτήρια καταλληλότητας των μουσικοδιδασκάλων. Ήδη από το 1913, είχε τονίσει όπως έχουμε αναφέρει, την ανάγκη δημιουργίας ενός επιστημονικού μουσικοπαιδαγωγικού συστήματος. Είχε διατυπώσει με γνώριμο αποφθεγματικό ύφος και προφητική χροιά πως «το μέλλον της ελληνικής μουσικής και η πρόοδός της, θα εξαρτηθούνε κατά μέγα μέρος από τη διάδοσι της μουσικής παιδείας». Και έπραξε αναλόγως.

²³⁴ Τσέτσος, Μ. (2011), ό.π., σελ. 87.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βλαγκόπουλος, Π.,

- «Επιστημονικός ρατσισμός και αγνός πατριωτισμός: η ιδεολογία γύρω από τις συλλογές παραδοσιακών τραγουδιών του Bourgault-Ducoudray και του Άραμη», *Μουσικός λόγος*, τ. 10, άνοιξη 2012

Καλομοίρης, Μ.,

- *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988
- «Η "Διαμάντω" και το λαϊκό τραγούδι – Ο Μουσικός Διαγωνισμός του Δήμου», *Εθνος* (17.08.1935)
- «Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων». Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, 1949, τόμ. 23, σελ. 417-425
- *Σκέψεις και κρίσεις. Επί του πορίσματος της επιτροπής Γραμμάτων και Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, σχετικά με την Μουσικήν εν Ελλάδι*, Αθήνα 1959
- «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 1946, τόμ. 21, σελ. 264-290
- *Στοιχειώδης θεωρία*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1924
- *Αρμονία*, τεύχος I, Γαϊτάνος, Αθήνα 1933
- *Αρμονία*, τεύχος II, Γαϊτάνος, Αθήνα 1935
- *Μουσική Μορφολογία*, τεύχος I, Γαϊτάνος, Αθήνα 1939
- *Μουσική Μορφολογία*, τεύχος II, Γαϊτάνος, Αθήνα 1957
- *Οργανογνωσία*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1957
- *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα. Τραγούδια για Σχολικές, Στρατιωτικές, Εργατικές Χορωδίες*, Ιδιοκτησία του συνθέτη, Αθήνα -

Καλομοίρης, Μ., Οικονομίδης, Φ.,

- *Μαθήματα μουσικής*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1933
- *Μελωδικαί Ασκήσεις*, I, II, III, IV, Γαϊτάνος, Αθήνα 1933
- *Μελωδικαί Ασκήσεις διά δύο φωνάς*, Γαϊτάνος, Αθήνα –
- *Ρυθμικαί Ασκήσεις*, Γαϊτάνος, Αθήνα –
- *Θέματα Αρμονίας*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1934

Κώστιος, Απ.,

- *Τα 75 χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. 1931-2006. Από το Χρονικό στην Ιστορία.* Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007

Λαμπελέτ, Γ.,

- *Η Ελληνική δημόδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί,* Μ. Κωνσταντινίδης, Αθήνα 1933

Μαλιάρας, Ν.,

- *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη,* Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001

Μιχαηλίδης, Σ.,

- *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής. Α΄ τόμος,* Νάκας, Αθήνα 1945

Μπελώνης Γ.,

- «Μανώλης Καλομοίρης: Ίσως...όχι τυχαία καθοδηγήτης των μουσικών εξελίξεων στην Ελλάδα το α΄ μισό του 20ού αιώνα» στη *Μού.Σ.Α.* τεύχος 7, Μάιος 2000
- «Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Σκοτεινή Πλευρά της περιόδου της Γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου», στην *Πολυφωνία* τεύχος 4, 2004

Ρεμαντάς, Α. & Ζαχαρίας, Π.,

- *Αρίων. Η μουσική των Ελλήνων ως διεσώθη από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον,* Κουλτούρα, Αθήνα (1917)

Σιώψη, Α.,

- «"Ελληνισμός" και γερμανική παράδοση στην όπερα του Μανώλη Καλομοίρη Το Δαχτυλίδι της Μάνας (1917, αναθεωρήσεις το 1939)» στο *Μουσικό λόγο* τεύχος 1, 2000
- *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη,* Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2003

Σκούρα, Λ.,

- «Η περίοδος των εκπαιδευτικών νομοσχεδίων (1880-1910)», στο συλλογικό τόμο *Πανόραμα ιστορίας της εκπαίδευσης. Όψεις και απόψεις,* τόμος β΄, Gutenberg, Αθήνα 2011

Σταύρου, Γ.,

- *Η διδασκαλία της Μουσικής στα Δημοτικά Σχολεία και Νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): Τεκμήρια Ιστορίας,* Gutenberg, Αθήνα 2009

Τζιόβας, Δ.,

- *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989

Τσαλαχούρης, Φ.,

- *Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962): Νέος Κατάλογος έργων*, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003

Τσέτσος, Μ.,

- *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011

Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολ.,

- *Η Εθνική Σχολή Μουσικής*. Προβλήματα ιδεολογίας, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990

Χατζηαντωνίου, Κ.,

- *Εθνικισμός και Ελληνικότητα*. Δοκίμια εθνικής θεωρίας και ελληνικής ιστορίας, πορθμός, Αθήνα 2003

Baud-Bovy, S.,

- *Études sur la chanson cleftique*, Collection de l'Institut Français d'Athènes, Αθήνα 1958

Bourgault-Ducoudray, L.-A.,

- *Trente mélodies populaires de Grèce & d'Orient*, Τέρτιος, Κατερίνη 1993

Kokkonis G.,

- «La création musicale savante et les collections des chants populaires en Grèce : découverte ou invention ?», στο *Musique et globalisation: Une approche critique* (Actes du colloque Musique et globalisation organisé par la revue Filigrane), Delatour (Collection Filigrane), Παρίσι 2012 (μτφρ. δική μας)
- *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, Association Pierre Belon - De Boccard, Παρίσι 2009 (μτφρ. δική μας)

Ulrich M.,

- *Άτλας της μουσικής. Από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Αναγέννηση*, τόμος I, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α., Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2000
- *Άτλας της μουσικής. Από το Μπαρόκ έως σήμερα*, τόμος II, μτφρ. Ι.Ε.Μ.Α., Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

<http://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/4461> Από αποδελτίωση του περιοδικού *Μουσική Επιθεώρησις*, Μουσικόν παράρτημα, σελ. 1-3, Παππάς Ν., Αθήνα 1921.

<http://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/4493> Από αποδελτίωση του περιοδικού *Μουσική Επιθεώρησις*, σελ. -, Συναδινός Θ. Ν., Αθήνα 1922.

<http://digma.mmb.org.gr/MediaHandler.ashx?id=000000000269512&m=2&height=0&width=0> Αρχείο Γ. Πονηρίδη: Εφημερίδα *Έθνος*, 06/11/1947.

<http://digma.mmb.org.gr/MediaHandler.ashx?id=000000000269510&m=2&height=0&width=0> Αρχείο Γ. Πονηρίδη: αποκόμματα τύπου.

http://www.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_kathglobal_2_15/05/2005_1284026

Άρθρο του Απ. Κώστιου «Μουσικοκριτικός με επίκαιρο λόγο», στην εφημερίδα *Καθημερινή*

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σύντομο βιογραφικό σημείωμα

Ο Μανώλης Καλομοίρης γεννήθηκε στη Σμύρνη στις 14 Δεκεμβρίου του 1883, η καταγωγή του όμως είναι από τη Σάμο. Το 1900, αφού τελειώνει τις εγκύκλιες σπουδές του στο Ελληνογαλλικό Λύκειο Χατζηχρήστου στην Πόλη, φεύγει για σπουδές πιάνου, αρμονίας, αντίστιξης και σύνθεσης, στο Ωδείο της Βιέννης. Το 1906 διορίζεται καθηγητής στο Χάρκοβο της Ρωσίας, στη μουσική σχολή Ομπλένσκι. Το 1910 εγκαθίσταται στην Αθήνα, αφού έχει προηγηθεί η πρώτη συναυλία με έργα του τον Ιούνιο του 1908. Το 1911 διορίζεται καθηγητής ανωτέρων θεωρητικών στο Ωδείο Αθηνών και το 1918, Γενικός Επιθεωρητής των Στρατιωτικών Μουσικών. Στη θέση αυτή μένει έως το 1937, εκτός από ένα ενδιάμεσο χρονικό διάστημα δύο ετών (1920 - 1922). Το 1919 ιδρύει το Ελληνικό Ωδείο, το οποίο διευθύνει μέχρι το 1926, χρονιά που ιδρύει το Εθνικό Ωδείο. Το 1943 διορίζεται Ανώτατος Κρατικός Μουσικός Σύμβουλος και από το 1944 έως το 1945 διατελεί Γενικός Διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Το 1945 εκλέγεται μέλος της Ακαδημίας Αθηνών. Πέθανε στις 3 Απριλίου του 1962 στην Αθήνα.

Νορβηγικό δημοτικό τραγούδι

Wie schön ist's im Freien
(διαδοχική είσοδος των φωνών με ελεύθερη ιμωτική)

Επάνω σε Ελληνικό δημοτικό τραγούδι (*)

* Η μελωδία, αυτή παρμένη από ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι μπορεί να αρμονισθεί να γραφεί ντιστάι με τα μέσα που ξέρουμε. Πάντως κρίνεται να προσέχουμε ότι η αρμονική τη βάση να λυθείται με ταξό μείζονα και ελάσσονα, αν δεν ήταν το πλάσι, (που προσθέσαμε, για να γίνει μουσική θέμα) εθεήταν στον παλιό δωτικό χορό, ακολουθούμενη με την διβαθμίδα που χρησιμοποίησε τότε η φωνή. Η αναμονή του θε για με τα μέσα του χορού με η προφανή με ταξό, αν ακολουθεί, ας τα με ταξό που αφορούν με ανά, ασημένο των φωνών.

Ελληνικό σπιντολά, του οποίου θα γίνει ο μόνος να γράφει τον έναν ή τον άλλον...

Γ' Μελωδίες προς εναρμόνιση: *Επάνω σε Ελληνικό δημοτικό τραγούδι.*

Αρμονία, τεύχος α', σελ. 204

(M^r Skiadaress. Athènes.)

PIANO. *Andante* ♩ = 54

SOLO. Dolce, con anima.

Πο - τα -
Ο - ρι -

- μέ, τζά - νεμ πο - τα - μέ μου,
- vie - ra a me tan - to gra - ta.

Dimin. *p*

Sempre legato.

πο - τα - μέ, πο - τα - μέ, ό - ταν γε - μί - ζης.
ο - ρι - vie - ra, al - lor - ch' hai gon - lia Fon - da,

1. Ποταμέ ώραι' ποταμέ μου ποταμέ όταν γεμίζης και βαρείς και κυματιζής
2. Πάρεμε ώραι' ποταμέ μου πάρεμε ό τὰ κύματα σου στα κλωθογυρισμάτά σου
3. Πώρ-χεται ώραι' ποταμέ μου πώρ-χεται ξανθαίς και πλένουν μαυρομάταις και λευκαίς
4. Πώρ-χεται ώραι' ποταμέ μου πώρ-χεται κι' ένα ξανθό κορίτσι που 'λαμψί' ό γυαλός κι' ή βρε...

Εκδοχή συλλογής Bourgault-Ducoudray, αρ. 23, σελ. 86

_ 54 _ ΠΟΤΑΜΟΣ

Γοργῶς
♩ = 100

Πο - τα - μέ

ώ - ραί' πο - τα - μέ μου· πο - τα - μέ πο - τα -

έν χρόνῳ έν χρόνῳ

μέ ὅ - ταν γε - μί - ζης καί βα - ρεῖς καί βα -

ρεῖς καί κυ - μα - τί - ζης καί βα - ρεῖς καί βα -

ρεῖς καί κυ - μα - τί - ζης

1. Ποταμέ ὦραϊ' ποταμέ μου ποταμέ ὅταν γεμιζης καί βαρεῖς καί κυματίζης
2. Πάρεμε ὦραϊ' ποταμέ μου πάρεμε ὅ τὰ κύματα σου στὰ κλωθογυρίσματα σου
3. Πῶρ-χονται ὦραϊ' ποταμέ μου πῶρ-χονται ξανθαῖς καί πλένουν μαυρομάταις καί λευκά·
4. Πῶρ-χεται ὦραϊ' ποταμέ μου πῶρ-χεται κι' ἓνα ξανθὸ κορίτσι ποῦ 'λαμπ' ὁ γιᾶλός κ' ἡ βροχὴ

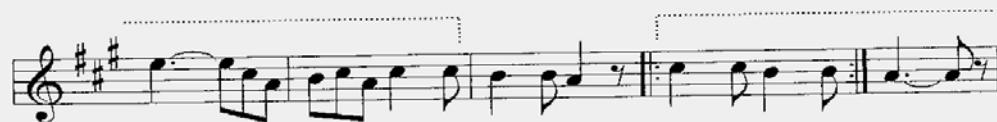
Εκδοχή συλλογῆς *Αρίων*, αρ. 54, σελ. 54

Νορβηγικό λαϊκό τραγούδι

Poco Andante



Andante



Ελληνικό δημοτικό τραγούδι



Δ'

ΜΕΛΩΔΙΕΣ ΜΕ ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΠΙΑΝΟΥ

Νορβηγικό λαϊκό τραγούδι



*Ποίκιλμα που τηθάει.

Γ' Μελωδίες προς εναρμόνιση: *Ελληνικό δημοτικό τραγούδι*

Αρμονία τεύχος β', σελ. 78

(M^{re} Laffon-Smyrne.)

Molto moderato ♩ = 69 *Dolce.*

CHANT. *Marcando il 1^o tempo d'ogni battuta.*

PIANO. *p*

Ε - να που - λά - ...
 Γη - αν - γελ - λιν

τήν αύ - γην ἑ - κλαι - γε λυ - πη ... μέ - να ...
 μη μο αλ - βου s'u - dia can - tar di duo -

- ρειά 'που σ'ά - γα - πώ!] ἑ - κλαι - γε λ...
 - mor ho gra - ve il cor! s'u - dia can - tar

Cresc. Poco ritén. a Tempo.

- μέ - να, [ε - ρειά 'που σ'ά - γα - πώ!]
 duo - lo. d'a - mor ho gra - ve il cor!

Un poco animato.

Col canto. Più f e ben marcato.

Εκδοχή συλλογής Bourgault-Ducoudray, αρ. 7, σελ. 42.

f giocoso

cresc.

poco rit.

ΑΡ. 26. ΚΛΕΦΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.

MODERATO mp

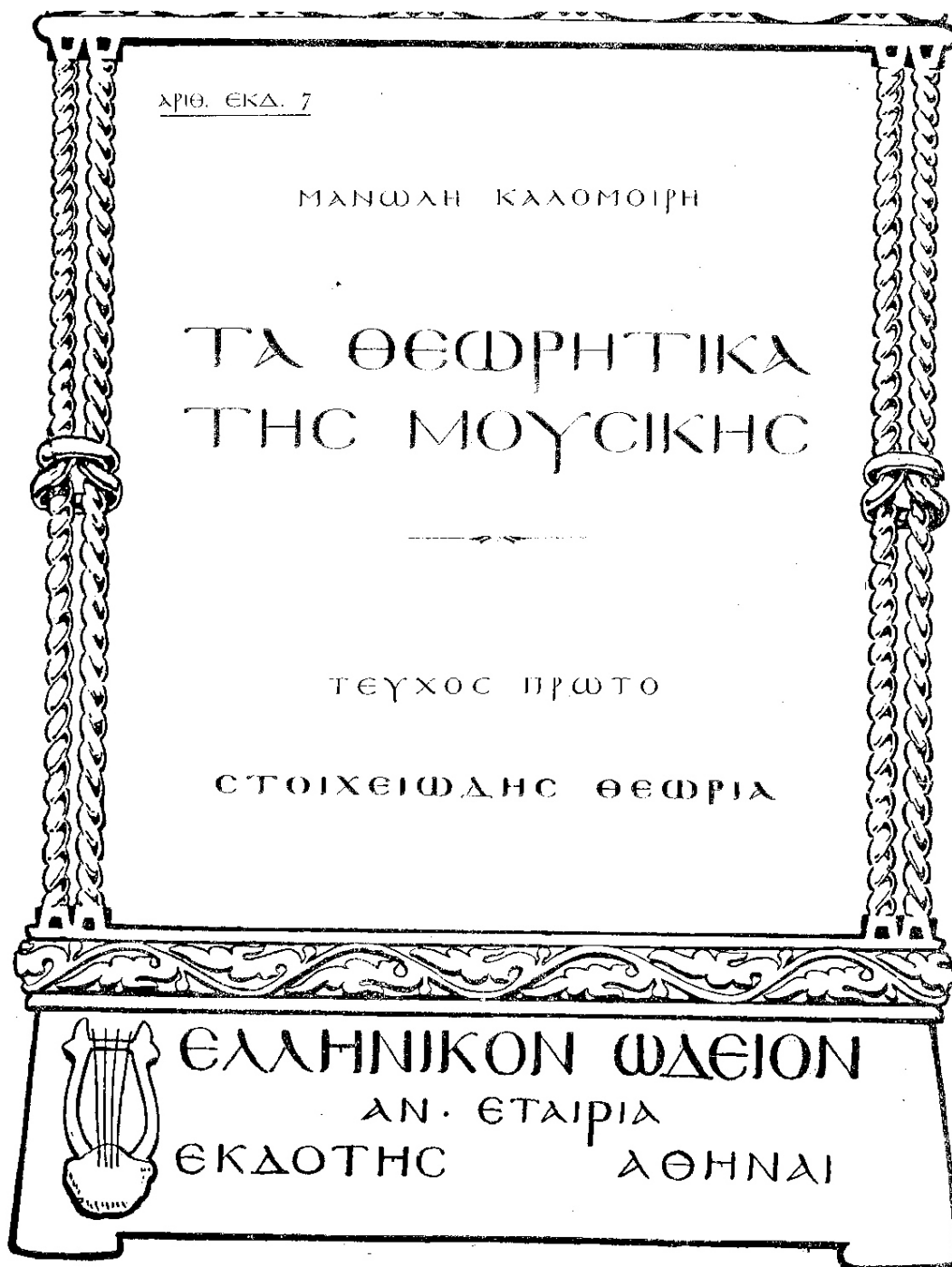
p

f

Μ. 1662 Γ.

Αρ. 26 Κλέφτικο τραγούδι

Μελωδικαί Ασκήσεις διά δύο φωνάς, σελ. 55-57



Στοιχειώδης Θεωρία, Γαϊτάνος, Αθήνα 1924.

Το πρώτο παιδαγωγικό σύγγραμμα του Μ. Καλομοίρη

ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ - ΦΙΛΟΚΤΗΤΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ

ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ Α΄.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μ Ε Τ Α

ΜΕΛΩΔΙΚΩΝ ΑΣΚΗΣΕΩΝ (ΣΟΛΦΕΖ)
ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

Π Ρ Ο Σ Χ Ρ Η Σ Ι Ν

ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΩΝ ΓΥΜΝΑΣΙΩΝ, ΔΙΔΑΣΚΑΛΕΙΩΝ
ΚΑΙ ΠΡΟΚΑΤΑΡΚΤΙΚΩΝ ΤΑΞΕΩΝ ΤΩΝ ΩΔΕΙΩΝ
ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ

ΕΚΔΟΣΙΣ ΤΕΤΑΡΤΗ

ΑΝΤΙΤΥΠΑ 3.000

Αριθ. Έγκριτικής απόφασης	40.302
	27-7-1933
Αριθ. Άδειας κυκλοφορίας	87.111
	6-9-1939

Σ. 689 Γ.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΓΑΪΤΑΝΟΥ
ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 10
ΑΘΗΝΑΙ
1939

Μαθήματα μουσικής, Γαϊτάνος, Αθήνα 1933.

Ένα από τα συγγράμματα που εξέδωσε με τον Φ. Οικονομίδα, στην καθαρεύουσα.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

Ἐχοντες ὑπ' ὄψει τὸ ἄρθρον 3 τοῦ νόμου 5045 καὶ τὴν ἀπόφασιν τῆς οἰκείας κριτικῆς ἐπιτροπῆς τῶν διδακτικῶν βιβλίων τῆς Μέσης Ἐκπαιδύσεως, τὴν περιλαμβανομένην εἰς τὸ ὑπ' ἀριθμ. 2 πρακτικὸν τοῦ Ἐκπαιδευτικοῦ Γνωμοδοτικοῦ Συμβουλίου, ἀποφασίζομεν ὅπως ἐγκριθῆ ὡς διδακτικὸν βιβλίον διὰ τὴν διδασκαλίαν τῆς Ὡδικῆς εἰς τὰ Γυμνάσια καὶ τὰ Πρακτικὰ Λύκεια (Α' Β' Γ' καὶ Δ' τάξεις) καὶ εἰς τὰ Διδασκαλεῖα τοῦ Κράτους τὸ ὑπὸ τὸν τίτλον «*Μελωδικαὶ Ἀσκήσεις*» Τεῦχος Α' Βιβλίον τῶν Μ. Καλομοίρη - Φ. Οἰκονομίδη διὰ μίαν πενταετίαν ἀρχομένην ἀπὸ τοῦ σχολικοῦ ἔτους 1933 - 1934.

Ὁ Ὑπουργός
Θ. ΤΟΥΡΚΟΒΑΣΙΛΗΣ

Ἄρθρον 6^{ον} τοῦ Προεδρικοῦ Διατάγματος

«*Περὶ τοῦ τρόπου τῆς διατιμῆσεως τῶν ἐγκριμένων διδακτικῶν βιβλίων.*»

Τὰ διδακτικὰ βιβλία τὰ πωλούμενα μακρὰν τοῦ τόπου τῆς Ἐκδόσεως τῶν ἐπιτρέπεται νὰ πωλοῦνται ἐπὶ τιμῇ ἀνωτέρα κατὰ 15% τῆς ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ παρόντος Διατάγματος κανονισθείσης ἀνευ βιβλιοσήμου τιμῆς πρὸς ἀντιμετώπισιν τῆς δαπάνης συσκευῆς καὶ τῶν ταχυδρομικῶν τελῶν ὑπὸ τὸν ὄρον ὅπως ἐπὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ μέρους τοῦ ἐξωφύλλου ἢ τῆς τελευταίας σελίδος, τοῦτου ἐκτυποῦσι τὸ παρὸν ἄρθρον.

Μελωδικαὶ Ἀσκήσεις, τεύχη I, II, III, IV

Οπισθόφυλλο: Εγκριτικὴ ἀπόφασις κυκλοφορίας τῶν εγχειριδίων στη δημόσια
ἐκπαίδευση

ΤΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ἄρ. 6

ΟΡΓΑΝΟΓΝΩΣΙΑ

Καὶ στοιχεία ἀπὸ τὴν ἐνορχήστρωση

M.Γ. 2749

Copyright 1957 by **Michel
Gaetanos**, Athens. Editeur
Proprietaire pour tous Pays.



ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
ΜΙΧΑΗΛ ΓΑΪΤΑΝΟΥ

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 10
ΑΘΗΝΑΙ 1957

Οργανογνωσία και στοιχεία από την ενορχήστρωση, Γαϊτάνος, Αθήνα 1957.

Το τελευταίο παιδαγωγικό σύγγραμμα του Μ. Καλομοίρη

ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΓΙΑ ΤΑ ΕΛΛΗΝΟΠΟΥΛΑ

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Για Σχολικές, Στρατιωτικές, Έργατικές
Χορωδίες

•
ΤΕΥΧΟΣ 1^ο

- I. Γενικά και φυσιολατρικά
- II. Τραγούδια σε δημοτικούς στίχους ή σε λαϊκές μελωδίες

ΤΕΥΧΟΣ 2^ο

- III. Θρησκευτικά
- IV. Πατριωτικά

ΤΕΥΧΟΣ 3^ο

- V. Τραγούδια για επαγγελματικές χορωδίες

ΤΕΥΧΟΣ 4^ο

- VI. Τραγούδια με συνοδεία ορχήστρας
-

ΑΘΗΝΑ

ΙΔΙΟΧΤΗΣΙΑ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ

Προσφορά για τα Ελληνόπουλα.

Τραγούδια για Σχολικές, Στρατιωτικές, Έργατικές Χορωδίες, Αθήνα 1957.

Στα τεύχη των ανθολογιών αυτών, εμπεριέχονται πολλά από τα τραγούδια των παιδαγωγικών συγγραμμάτων σε μεταγενέστερη επεξεργασία.