

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ
ΣΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Του Κωνσταντίνου Παπασωτηρίου
Α.Μ.: 2092

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη

ΑΡΤΑ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2017

TEI OF EPIRUS
SCHOOL OF ARTS
DEPARTMENT OF TRADITIONAL MUSIC

DISSERTATION

THE CONTRIBUTION OF M. KALOMOIRIS
IN THE FORMATION OF THE NATIONAL MUSIC SCHOOL

Konstantinos Papatiriou
N. 2092

Supervisor: Maria Zoubouli

ARTA
JUNE 2017

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους.

Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Κωνσταντίνος Παπασωτηρίου

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Αρχικά, ευχαριστώ θερμά την επόπτριά μου, κ. Μαρία Ζουμπούλη, με την επιστημονική καθοδήγηση της οποίας προχώρησα στη διαμόρφωση του θέματος και στην πραγματοποίηση της έρευνας.

Ευχαριστώ επίσης θερμά, τον κ. Γιώργο Κοκκώνη και όλους τους καθηγητές μου στο ΤΕΙ Ηπείρου.

Θα ήθελα επίσης να τονίσω την ιδιαίτερη συμβολή της Βιβλιοθήκης του ΤΕΙ Ηπείρου και του Αρχείου του Ωδείου Αθηνών, όπου πραγματοποιήθηκε η πρακτική μου άσκηση.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσης εργασίας είναι να δοθεί έμφαση στην αναζήτηση του περιεχομένου της εθνικής μουσικής από τον Μανώλη Καλομοίρη, στις επιρροές του και στην πρόσληψή του από το ελληνικό κοινό της εποχής του. Ερευνάται ένα μεγάλο μέρος του συγγραφικού έργου του Καλομοίρη (1883-1962) και των μουσικολόγων που ασχολήθηκαν με το έργο του, αποσκοπώντας στην εξήγηση της ανάδειξής του ως θεμελιωτή της Εθνικής μουσικής. Η προσέγγιση επομένως, είναι ως επί το πλείστον φιλολογική. Μελετάται η αναζήτηση του εθνικού στοιχείου στη μουσική. Αποσαφηνίζονται οι όροι έθνος – εθνική ταυτότητα – εθνικισμός – Μεγάλη ιδέα και γίνεται σύγκριση του έργου του με τους Έλληνες μουσικούς της εποχής του. Δίνεται έμφαση στη διαφοροποίηση και απόπειρα αποσύνδεσης της ελληνικής εθνικής μουσικής από τα ιταλικά στοιχεία της επτανησιακής σχολής. Ειδικότερα ερευνάται η σχέση του συνθέτη με το δημοτικό τραγούδι, με την ελληνική ποίηση και τον Παλαμά. Πραγματοποιείται γενικότερη αναφορά στην Εθνική Μουσική Σχολή και στην έννοια της παράδοσης και της ελληνικότητας. Παρατίθενται άρθρα του ίδιου του συνθέτη, και αποσπάσματα μελετών του έργου του σχετικά με την φυσιογνωμία της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής καθώς και αποκόμματα από εφημερίδες που τονίζουν τη συμβολή του στη διαμόρφωση της Εθνικής Σχολής μουσικής και δείχνουν τις πολιτικές και ιδεολογικές του απόψεις. Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ο Μανώλης Καλομοίρης συνέβαλε στην διαμόρφωση της Εθνικής σχολής μουσικής και δικαίως θεωρείται ο ηγέτης αυτής της σχολής καθώς η ελληνική παράδοση, όπως και οι τρόποι με τους οποίους Ευρωπαίοι - κυρίως, Γερμανοί - συνθέτες, άντλησαν στοιχεία και έμπνευση από την παράδοση των χωρών τους, είναι τα εργαλεία με τα οποία ο Έλληνας συνθέτης οικοδομεί το έργο του.

Λέξεις – κλειδιά:

Εθνική Σχολή Μουσικής

Εθνικισμός

Δημοτικισμός

Ελληνικότητα

Δημοτικό τραγούδι

Ελληνική ποίηση

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to focus on the search of the content of the national music of Manolis Kalomoiris, the influences and his acceptance by the Greek public of his time. A large part of the writings of Kalomoiris (1883-1962) and of the musicologists who were involved with his work has been investigated, aiming to explain his emergence as the founder of the National Music School. This approach therefore is mostly philological. It examines the national element in music. It clarifies the terms ethnos – national identity – nationalism – great idea and compares his work with Greek musicians of his time. It focuses especially on the differentiation and disconnection of the Greek national music from the Italian elements of the Ionian School. In particular it investigates the relationship of the composer with the Greek folk songs and with the Greek poetry and Palamas. It refers to the National School of Music and the concepts of tradition and Hellenism. There are presented articles of the composer himself, and of musicologists about the Greek National Music and articles from newspapers highlighting his contribution to the formation of the National Music School and showing his political and ideological views. The conclusion is that Manolis Kalomoiris contributed to the formation of the National Music School and is rightly considered the leader of this school as the Greek tradition, as well as the ways in which European, mainly German composers drew information and inspiration from the tradition of their countries, are the tools with which the Greek composer rebuilds his work.

Keywords:

National Music School

Nationalism

Demoticism

Grecity

Demotic song

Modern Greek Poetry

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	
1.1. ΕΘΝΟΣ - ΕΘΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ - ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ.....	9
1.2. ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ, ΜΕΓΑΛΗ ΙΔΕΑ.....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ.....	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ.....	38
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	
Ο ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ ΩΣ ΗΓΕΤΙΚΗ ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	46
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	58
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	61
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ.....	66

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της παρούσης εργασίας είναι να δοθεί έμφαση στην αναζήτηση του περιεχομένου της εθνικής μουσικής από τον Μανώλη Καλομοίρη, στις επιρροές του και στην πρόσληψή του από το ελληνικό κοινό της εποχής του. Ερευνάται ένα μεγάλο μέρος του συγγραφικού έργου του Καλομοίρη (1883-1962) και των μουσικολόγων που ασχολήθηκαν με το έργο του, αποσκοπώντας στην εξήγηση της ανάδειξής του ως θεμελιωτή της Εθνικής μουσικής. Η προσέγγιση επομένως, είναι ως επί το πλείστον φιλολογική. Στα κεφάλαια που ακολουθούν, παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της μελέτης των μουσικοπαιδαγωγικών έργων του Καλομοίρη και των μουσικολόγων που ασχολήθηκαν με το έργο του και έχουν ως κατάληξη την τεκμηρίωση της ιδιότητάς του ως ηγετική φυσιογνωμία της Εθνικής μουσικής.

Στο κεφάλαιο 1 θα μελετηθεί η αναζήτηση του εθνικού στοιχείου στη μουσική. Ειδικότερα, στην υποενότητα 1.1 θα διασαφηνιστούν οι όροι έθνος - εθνική ταυτότητα - εθνικισμός και στην υποενότητα 1.2 με τίτλο Εθνικισμός – Μεγάλη Ιδέα θα μελετηθεί η σχέση της μουσικής του Καλομοίρη με αυτές τις έννοιες.

Στο κεφάλαιο 2 γίνεται σύγκριση του έργου του με τους έλληνες μουσικούς της εποχής του και κυρίως η διαφοροποίηση και απόπειρα αποσύνδεσης της ελληνικής εθνικής μουσικής από τα ιταλικά στοιχεία της επτανησιακής σχολής.

Στο κεφάλαιο 3 θα μελετηθεί η σχέση του συνθέτη με το δημοτικό τραγούδι και η σύνδεσή της με την Εθνική μουσική Σχολή.

Στο κεφάλαιο 4 παρουσιάζεται η σχέση λόγου και μουσικής στη μουσική του Καλομοίρη και γενικότερα η σχέση του συνθέτη με την ελληνική ποίηση και τον Παλαμά.

Στο κεφάλαιο 5 πραγματοποιείται γενικότερη αναφορά στην Εθνική Μουσική Σχολή και στην έννοια της παράδοσης και της ελληνικότητας. Παραθέτονται σε αυτό το κεφάλαιο άρθρα του ιδίου του συνθέτη, και αποσπάσματα μελετών του έργου του σχετικά με την φυσιογνωμία της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής και αποκόμματα από εφημερίδες που τονίζουν τη συμβολή του στη διαμόρφωση της Εθνικής Σχολής μουσικής και δείχνουν τις πολιτικές και ιδεολογικές του απόψεις. Τέλος διεξάγονται τα συμπεράσματα από την παραπάνω μελέτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

1.1. ΕΘΝΟΣ – ΕΘΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ – ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ

Για να τεκμηριωθεί η συμβολή του Μ. Καλομοίρη στην αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας στη λόγια ελληνική μουσική, πρέπει αρχικά να αποσαφηνιστούν οι όροι εθνική ταυτότητα και εθνικισμός, καθώς είναι δύσκολο να εξεταστούν πολιτιστικά φαινόμενα χωρίς να αγγίζουμε το ζήτημα της ταυτότητας.

Λέγεται ότι η μουσική συμβάλλει, εκτός από τις κοινωνικές λειτουργίες της, στην εθνική και πολιτισμική ταυτότητα. Γίνεται μέρος της κοινωνικής αναπαράστασης του νέου έθνους - κράτους, το σχηματισμό και την εξέλιξή του στο πλαίσιο της ιστορικής συνέχειας αλλά την ίδια στιγμή επιβεβαιώνοντας το ευρωπαϊκό πεπρωμένο της.¹

Με τον γενικό όρο εθνική ταυτότητα προσδιορίζεται ένα σύνολο στοιχείων τα οποία προσδίδουν συγκεκριμένη εθνική υπόσταση σε άτομα ή ομάδες ατόμων. Αποτελεί τον όρο μέσω του οποίου ομάδες ή άτομα αυτοπροσδιορίζονται εθνικά. Οι εθνικές ταυτότητες, όπως και κάθε ταυτότητα, δεν αποτελούν σταθερά και αμετάβλητα στοιχεία. Πρόκειται για νοητικές κατασκευές που διαμορφώνονται σταδιακά σύμφωνα με τις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές συνθήκες.²

Ο εθνικισμός είναι μία σύγχρονη σχετικά ιδεολογία που νομιμοποιεί την πολιτική πράξη με πολιτισμικά επιχειρήματα, τα οποία αντλεί από το παρελθόν³. Η συμβολική και ιδεολογική χρήση του παρελθόντος, που εμφανίζεται έντονα στο πλαίσιο της εμφάνισης των νέων κρατών, έχει τη μορφή του μύθου μίας κοινής καταγωγής και σύνδεσης με μία αρχική ταυτότητα και αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό του εθνικού κράτους καθώς ενισχύει και διαμορφώνει μία κοινή συνείδηση.⁴

Η σύγχρονη συζήτηση περί εθνικισμού έχει ως αφετηρία δύο διαφορετικές οπτικές. Η πρώτη κατανοεί το σχηματισμό των εθνών ως ανθρωπολογική σταθερά και τα έθνη ως αποτέλεσμα φυσικής κοινωνικής διαδικασίας, ενώ η δεύτερη οπτική αντιλαμβάνεται τον

1 Kokkonis G., « Composer l'identité nationale: la musique grecque au miroir de la littérature musicologique », *Etudes Balkaniques* 13, 2006, σελ. 59-104.

2 Κωνσταντοπούλου Χρ., Μαράτου-Αλιπράντη Λ., Γερμανός Δ., κ.ά., Εμείς και οι Άλλοι, Αναφορές στις τάσεις και τα σύμβολα, Τυπωθήτω, Αθήνα 1999, σελ. 110.

3 Λέκκας, Π., Το παιχνίδι με τον χρόνο: εθνικισμός και νεωτερικότητα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σελ. 207.

4 Τσουκαλάς Κ., «Παράδοση και εκσυγχρονισμός: μερικά γενικότερα ερωτήματα», στο Τσαούσης, Δ. Γ. (επιμ.), Ελληνισμός και ελληνικότητα, Εστία, Αθήνα 1983, σελ. 42.

εθνικισμό ως ιδεολογία νομιμοποίησης και αναπαραγωγής ενός ιστορικά συγκροτημένου πολιτικού σχηματισμού, δηλαδή του σύγχρονου εθνικού κράτους.⁵ Ο Σμιθ υποστηρίζει ότι το έθνος και η εθνική ταυτότητα αποτελούν εθνοσυμβολική κατασκευή, δηλαδή συστήνονται με βάση την επιλογή, το συνδυασμό και την αποκωδικοποίηση αξιών, συμβόλων και μνημών που προϋπάρχουν μέσα στην εθνοτικότητα. Σύμφωνα με αυτόν, *«το έθνος γίνεται αντιληπτό σαν μια φαντασική «υπερ-οικογένεια» που θεμελιώνει τις αξιώσεις του καυχώμενο για τα πιστοποιητικά καταγωγής και τις γενεαλογίες του, που σε πολλές περιπτώσεις έχουν εντοπιστεί από τους εγχώριους διανοούμενους»*.⁶ Επισημαίνει ότι τα έθνη δεν δημιουργήθηκαν τον 19ο αιώνα αλλά προϋπήρχαν, πράγμα που προκάλεσε την αντίδραση του Γκέλνερ ο οποίος απορρίπτει αυτές τις απόψεις και θεωρεί το εθνικό κράτος μια επινοημένη πολιτική μονάδα που εμφανίζεται τον 19ο αιώνα.⁷

Η έννοια της φαντασικής κοινότητας είναι σημαντική σε ένα σύγχρονο προβληματισμό περί του πώς τα έθνη - κράτη συγκροτούν και αναπροσαρμόζουν την ταυτότητά τους σε σχέση με εσωτερικές και εξωτερικές πολιτικές. Οι φαντασικές κοινότητες (imagined communities) είναι έννοια που εισήγαγε ο Μπένεντικτ Άντερσον, Βρετανός πολιτικός επιστήμονας και ιστορικός ειδικευμένος σε έθνη της νοτιοανατολικής Ασίας. Αυτός θεωρεί ότι ένα έθνος είναι μια κοινωνικά κατασκευασμένη κοινότητα, την οποία φαντάζονται οι άνθρωποι που αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως μέλη αυτής της ομάδας. Υποστηρίζει ότι όλες οι κοινότητες με κάποιο ικανό μέγεθος, ακόμα και οι προνεωτερικές, είναι φαντασικές.⁸ Κατά τον Άντερσον *«το έθνος αποτελεί μια ανθρώπινη κοινότητα που φαντάζεται τον εαυτό της ως πολιτική κοινότητα, εγγενώς οριοθετημένη και ταυτόχρονα κυρίαρχη. Αποτελεί κοινότητα σε φαντασικό επίπεδο, επειδή κανένα μέλος, ακόμα και του μικρότερου έθνους, δεν θα γνωρίσει ποτέ τα περισσότερα από τα υπόλοιπα μέλη, δεν θα τα συναντήσει ούτε καν θα ακούσει γι' αυτά, όμως ο καθένας έχει την αίσθηση του συνανήκειν»*.⁹ Σύμφωνα με αυτόν, η δημιουργία φαντασικών κοινοτήτων κατέστη δυνατή λόγω του «έντυπου καπιταλισμού».¹⁰ Ο Άντερσον επισημαίνει ότι το έθνος ως φαντασική κοινότητα δεν πρέπει να συγχέεται με την αντίληψη του Γκέλνερ για τα έθνη ως επινοήσεις, καθώς η επινοήση συγχέεται με την πλαστότητα και υπονοεί ότι υπάρχουν πιο αληθινές κοινότητες από τα έθνη. Επισημαίνει ότι το σύνορο γίνεται η υλική έκφανση

5 Τσέτσος Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011, σελ. 34-35.

6 Smith A., Εθνική Ταυτότητα, Οδυσσέας, Αθήνα 2000, σελ. 26-27.

7 Αυδίκος Ε., Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού ό.π., σελ. 42.

8 Άντερσον Μ., Φαντασικές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού. Αθήνα: Νεφέλη, 1997, σελ. 26.

9 *Αυτόθι*, σελ. 28.

10 *Αυτόθι*, σελ. 42-77.

της φαντασιακής κοινότητας του έθνους.¹¹ Το «φαντασιακό», επιμένει, δεν σημαίνει κάτι ψεύτικο ή κατά φαντασίαν. Το «φαντασιακό» δηλώνει απλά ότι δεν έχουμε άμεση εποπτεία του έθνους.¹²

Σύμφωνα με τον Γκέλνερ, ο εθνικισμός είναι αναγκαίος όρος παραγωγής και αναπαραγωγής της «βιομηχανικής κοινωνίας» ενώ κατά τον Άντερσον σχετίζεται με τη διάδοση της τυπογραφίας¹³. Ο Τσέτσος θεωρεί ότι δεν μπορούμε να ερμηνεύσουμε τον νεοελληνικό εθνικισμό με όρους του Άντερσον ή του Γκέλνερ, αν λάβουμε υπόψη την καθυστέρηση των Βαλκανίων, σύμφωνα με τα κριτήρια του βιομηχανισμού και της νεωτερικότητας¹⁴ και καταφεύγει στον Χομπσμπάουμ που μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τον πολιτισμό στην οικονομία και την πολιτική.¹⁵

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, κατά καιρούς, διάφορες απόψεις και τάσεις έχουν εκφραστεί για το έθνος. Μάλιστα η κατασκευή του έθνους συμπίπτει με την εποχή του κλασικού, αστικού φιλελευθερισμού και του ελεύθερου εμπορίου (1830-1880), γεγονός που σχετίζεται με την εξυπηρέτηση οικονομικών συμφερόντων. Υπάρχουν δύο οπτικές γωνίες, η επαναστατική - δημοκρατική που δίνει έμφαση στον κυρίαρχο πολίτη, στον κυρίαρχο λαό και η εθνικιστική που εστιάζει στη διαφοροποίηση κάποιας προϋπάρχουσας κοινότητας από τους «ξένους»¹⁶ Ο Σμιθ τονίζει το γεγονός ότι ο εθνικισμός ως πολιτική ιδεολογία του έθνους με πολιτισμικό πυρήνα, λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα, καλλιεργεί το εθνικό συναίσθημα και τη συνείδηση του «ανήκειν» σε ένα έθνος, σηματοδοτεί έναν εθνοσυμβολικό κώδικα και ένα πολιτισμικό δόγμα, ενσαρκώνει εθνικά ιδεώδη και εθνικές διεκδικήσεις και ότι αποτελεί μια μορφή κουλτούρας.¹⁷ Κατά την περίοδο 1870-1918 σημειώνεται, κατά τον Χομπσμπάουμ μια μετεξέλιξη του εθνικισμού, με τα εθνικιστικά κινήματα να πληθαίνουν σε όλη την Ευρώπη. Πλέον εγκαταλείπεται η αρχή του συνόρου και κριτήρια όπως η εθνικότητα και η γλώσσα (το εθνο-γλωσσολογικό κριτήριο) κερδίζουν σε ισχύ για την αναγνώριση και «νομιμοποίηση» ενός έθνους, ανεξάρτητα από το ιστορικό παρελθόν του¹⁸. Γίνεται φανερό ότι υπάρχουν δυο κεντρικές αντιλήψεις οι οποίες συγκρούονται σχεδόν από τις απαρχές της μελέτης του έθνους, η μια που το αντιμετωπίζει ως φυσικό γεγονός, ως μια ενωση

11 *Αυτόθι*, σελ. 48.

12 *Αυτόθι*, σελ. 26.

13 Τσέτσος Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 36, 41. Άντερσον Μπ., Φαντασιακές κοινότητες ό.π., σελ. 72.

14 Τσέτσος Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 39.

15 *Αυτόθι*, σελ. 42-43.

16 Hobsbawm E. J., Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα. Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα, Αθήνα 1994, σελ. 34, 39, 42, 52, 66.

17 Smith A., Εθνική Ταυτότητα, ό.π., σελ. 71-72, 74.

18 Hobsbawm E. J., Έθνη και εθνικισμός ό.π., σελ. 145.

ανθρώπων που βασίζεται στην κοινή καταγωγή με όρους βιολογίας και η άλλη που αντιμετωπίζει το έθνος ως μια πολιτική ενότητα, ιστορικό προϊόν του Διαφωτισμού και των ευρύτερων κοινωνικοοικονομικών μεταλλαγών που συντελέστηκαν αρχικά στην Ευρώπη από τα μισά του 18ου αιώνα. Σαφώς και ο Άντερσον ανήκει στους υποστηρικτές της δεύτερης ιδέας¹⁹. Κατατάσσεται στην ιστορικιστική ή μοντερνιστική σχολή μελετητών του εθνικισμού, μαζί με τον Ερνστ Γκέλνερ (Ernest Gellner) και τον Έρικ Χομπσμπάουμ (Eric Hobsbawm), ο οποίος πιστεύει ότι τα έθνη και ο εθνικισμός είναι προϊόντα της νεοτερικότητας και έχουν δημιουργηθεί ως μέσα για πολιτικούς και οικονομικούς σκοπούς²⁰. Αυτή η σχολή έρχεται σε αντίθεση με τους «πρωτογονιστές» (primordialists), οι οποίοι πιστεύουν ότι τα έθνη, αν όχι ο εθνικισμός, υπάρχουν από τις αρχές της ανθρώπινης ιστορίας. Έτσι «η εθνοαφύπνιση ταυτίζεται με την ουσιοκρατική θεωρία για το εθνικό κράτος η οποία αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο για τη συγκρότηση του εθνικού λόγου τον 19^ο αιώνα, που υποστηρίζει ότι το έθνος είναι ένα υπερχρονικό φαινόμενο που σύγκειται από ιδιότητες, οι οποίες έχουν υπερβατική προέλευση».²¹ Οπωσδήποτε ο Καλομοίρης ανήκει στην παραπάνω σχολή. Επικαλείται τον οργανιστικό και φυσικό ντετερμινισμό της «εθνικής ψυχής» και του εθνικού πολιτισμού που την εκφράζει.²²

Ο όρος Εθνική Σχολή περιγράφει τα μουσικά κινήματα που αναπτύχθηκαν σε περιφερειακές χώρες της Ευρώπης (όπως Ρωσία, σκανδιναβικές, μεσογειακές και ανατολικοευρωπαϊκές χώρες) από τα τέλη του 19ου έως τις αρχές του 20ου αιώνα με κύρια ιδεολογία την έκφραση εθνικού περιεχομένου με τη γλώσσα της «έντεχνης», λόγιας δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, στην οποία αναφερόμαστε συνήθως με τον όρο «κλασική» μουσική. Οι εθνικές σχολές επιχειρούν συνεπώς τη δημιουργική σύζευξη του εθνικού, της λαϊκής παράδοσης με μια υπερεθνική γλώσσα, αυτή της λόγιας μουσικής, με στόχο την

19 Η πνευματική παρακαταθήκη του Άντερσον, με τα δικά της όρια μπορεί να συμβάλει στις σύγχρονες αναζητήσεις γύρω από το ζήτημα του έθνους αλλά στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου στην Ελλάδα, το φαινόμενο του έθνους ερμηνεύεται συχνά με αυθαίρετο (υποκειμενικό, φανταστικό, φυλετικό ή εννοιοκρατικό) τρόπο, έξω από το ιστορικό και κοινωνικό έδαφος που γέννησαν αυτό το φαινόμενο. Η μεγαλύτερη και συνηθέστερη σύγχυση είναι αυτή που αφορά τη σύγχυση του εθνικού με το φυλετικό φαινόμενο. Πρόκειται για σύγχυση που προβάλλεται όχι μόνο από τους φυλετιστές που αγνοούν την Ιστορία αλλά και από υποτιθέμενους αντι-ρατσιστές που αναπαράγουν όταν μιλούν για το έθνος, τις φυλετικές ερμηνείες. Το έθνος προκύπτει από έναν αρχικό φυλετικό πυρήνα αλλά σχεδόν αμέσως αυτονομείται από αυτόν. Το βέβαιο είναι ότι μετά τη γέννηση της εθνικής συνείδησης, η φυλή παύει πλέον να δρα αυτόνομα. Πολιτικός αυτοκαθορισμός σημαίνει δημιουργία εθνικού πολιτισμού και τερματισμό της φυλετικής περιόδου της λαϊκής κοινότητας. Στο σημερινό έθνος ανήκουν πολλοί αλλόγλωσσοι πληθυσμοί, οι οποίοι σε κάποιο σημείο της ιστορίας τους, εξελληνίστηκαν. Το ζητούμενο είναι μια εθνική ταυτότητα που να είναι ευρύχωρη, ώστε να μπορεί να χωρά την πολιτισμική διαφορά και να τη συνδυάζει με το αίτημα της ισοπολιτείας.

20 Hobsbawm E., Ranger T., Η επινόηση της παράδοσης, Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σελ. 9-24.

21 Αυδίκος Ε., Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού ό.π., σελ. 40.

22 Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 95.

ανάπλαση, ανανέωση και την ανάδειξη του εθνικού υλικού.²³

Αυτό εκφράζει και ο Καλομοίρης λέγοντας στο Μανιφέστο του ότι η αληθινή εθνική μουσική μπορεί να προκύψει μόνο αν βασιστεί στα «αγνά» δημοτικά τραγούδια αλλά με τα ευρωπαϊκά τεχνικά μέσα, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη.²⁴ Η ίδια επισημαίνει ότι οι συνθέτες των εθνικών σχολών συχνά αντλούν την έμπνευση τους από εξωμουσικές πηγές, όπως η ιστορία, η παράδοση, ή η κοινωνία.²⁵ Το συνθετικό είδος της όπερας είναι αυτό που κυρίως ευνοεί τη σφαιρικότερη έκφραση του εθνικισμού, ακριβώς γιατί αποτελεί ένα μουσικό δράμα που συνδυάζει λόγο, μουσική και σκηνική δράση και μπορεί να αξιοποιήσει «εθνικές» θεματικές πολύ πιο εύκολα.²⁶ Η ίδια αναφέρει ότι η έναρξη της Εθνικής Μουσικής Σχολής στην Ελλάδα – με πρόδρομο την Επτανησιακή μουσική σχολή με τις ιταλικές επιρροές – σηματοδοτεί και την απαρχή της ιστορίας του μουσικού έργου στη χώρα.²⁷ Η ελληνική εθνική μουσική σχολή ξεκινά καθυστερημένα σε σχέση με τις υπόλοιπες εθνικές σχολές της Ευρώπης για ιστορικούς λόγους και εντοπίζεται κύρια κατά την περίοδο 1908-1932.²⁸ Εγκαινιάζεται από το Μανώλη Καλομοίρη με το Μανιφέστο του 1908 και τον «Πρωτομάστορα» του 1918 που βασίζεται στο γνωστό μύθο του Γεφυριού της Άρτας.²⁹

Το αίτημα για την ανάδειξη της Εθνικής μουσικής παρουσιάζεται για πρώτη φορά από τον Γεώργιο Λαμπελέτ στη μελέτη του «Η Εθνική μουσική» όπου προτείνεται το δημοτικό τραγούδι και η νεοελληνική ποίηση ως ο δρόμος για τη δημιουργία εθνικής μουσικής.³⁰ Η μελέτη του Κερκυραίου Γεωργίου Λαμπελέτ που δημοσιεύθηκε το 1901, δεν είναι μόνο το κείμενο που εγκαινιάζει την έναρξη μιας Εθνικής Μουσικής Σχολής στην Ελλάδα αλλά εισάγει μια συστηματική εξέταση της τέχνης, μέσα από τη μουσική, ως παράγοντα ταυτότητας.³¹

Ο Τσέτσος υποστηρίζει ότι η μουσική στον ελληνικό χώρο στρέφεται γύρω από δύο διαφορετικά πολιτισμικά πρότυπα, το ανατολικό και το δυτικό και κάθε μια διαρθρώνεται εσωτερικά σε έντεχνο και λαϊκό ημισφαίριο, σε αυτό της βυζαντινής και της δημοτικής μουσικής η μία και σε αυτό της έντεχνης και της ευρωπαϊκής μουσικής η

23 Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ., Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 24-25.

24 *Αυτόθι*, σελ. 49.

25 *Αυτόθι*, σελ. 43.

26 *Αυτόθι*, σελ. 43.

27 *Αυτόθι*, σελ. 23, 31.

28 *Αυτόθι*, σελ. 46.

29 *Αυτόθι*, σελ. 48.

30 *Αυτόθι*, σελ. 217-240.

31 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ. 59-104.

άλλη.³² Για τον Κοκκώνη, ο προσδιορισμός «εθνικός» αποδίδεται ακόμη αποκλειστικά στην πρώτη σφαίρα.³³ Απαραίτητο χαρακτηριστικό της μουσικής αισθητικής είναι η ελληνικότητα.³⁴

Συμπερασματικά, μέσα από τη βιβλιογραφία περί εθνικισμού δεν έχει ευοδωθεί ένας κατηγορηματικός και σαφής ορισμός του έθνους και του εθνικισμού. Επιπλέον ο εθνικισμός εξαρτάται και από το εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό και ιστορικό πλαίσιο και οι εκφάνσεις αλλά και οι πηγές του ποικίλουν. Η μουσική παρέχει την ηχητική επένδυση και είναι μια ζωογόνος δύναμη για το έθνος³⁵. Τα κριτήρια καθορισμού του εθνικού ύφους είναι ρευστά και διαπραγματεύσιμα και διαμορφώνονται από τους ιδεολόγους ανάλογα με τις εκάστοτε ιδεολογικές ανάγκες και ιστορικές περιστάσεις. Καθώς μεταβάλλεται το πλαίσιο του εθνικισμού, νοηματοδοτείται εκ νέου και η «εθνική» μουσική δημιουργία. Το ζήτημα της σχέσης μουσικής και εθνικισμού είναι επίσης σύνθετο και αμφιλεγόμενο γεγονός που επιβαρύνεται και από τον ίδιο τον χαρακτήρα της μουσικής και αναπόφευκτα γεννάει πολλά ερωτήματα. Η μουσική ως κοινωνικοπολιτισμική κατασκευή υπόκειται σε διαφορετικές ερμηνείες. Η επισύναψη του όρου «εθνικός» στη μουσική τη φορτίζει ιδεολογικά, την ιδεολογικοποιεί.

Ερωτήματα που δημιουργούνται είναι μεταξύ άλλων τα εξής: Τι είναι εθνικισμός; Είναι συνειδητή η έκφραση του εθνικού πνεύματος στη μουσική δημιουργία και πως αποτυπώνεται; Πώς συμβιβάζεται η καλλιτεχνική ελευθερία και ατομική ιδιοσυγκρασία με τις εθνικές επιταγές; Πρόκειται για μία τέχνη στην υπηρεσία της αστικής τάξης; Οι ιδεολογικοί και αισθητικοί στόχοι των εθνικών μουσικών σχολών είναι κατανοητοί από το κοινό; Σε αυτά τα ερωτήματα θα επικεντρωθεί αυτή η εργασία.

32 Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 68-69.

33 Kokkonis G., La question de la grécité dans la musique néohellenique, De Boccard – Association Pierre Belon, Παρίσι 2009, σελ. 128.

34 Kokkonis G., Composer l'identité nationale ό.π., σελ. 59-104.

35 Smith A., ό.π., σελ. 92.

1.2. ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ - ΜΕΓΑΛΗ ΙΔΕΑ

Ο εθνικισμός ήταν φαινόμενο σύστοιχο με τις μεγάλες πολιτικές επαναστάσεις της περιόδου που αρχίζει με την Γαλλική Επανάσταση το 1789 και καταλήγει στα επαναστατικά κινήματα του 1848. Είναι η ιδεολογία που γεννήθηκε ως αξίωση για τη διαμόρφωση εθνικού κράτους, ενός κράτους στην υπηρεσία του εθνικού πολιτισμού. Ο εθνικισμός συνδέθηκε αρχικά με την αφύπνιση της ιστορικής συνείδησης των εθνών, με τις ιδέες της λαϊκής κυριαρχίας και της δημοκρατίας. Η ιδεολογία του, όπως και κάθε άλλη ιδεολογία, σκοπό έχει την διαμόρφωση ταυτοτήτων, τόσο ατομικών όσο και συλλογικών. Αυτό σημαίνει ότι το έθνος τίθεται ως πρωταρχική κοινωνική ταυτότητα από την οποία εκκινούν αλλά και εξαρτώνται οι υπόλοιπες. Η εδραίωση του εθνικισμού στηρίχθηκε και εξακολουθεί σε πολλές περιπτώσεις να στηρίζεται σε διάφορους κοινωνικούς μηχανισμούς. Οι βασικότεροι από αυτούς υπήρξαν η τυπογραφία, η υιοθέτηση εθνικών γλωσσών που αντικατέστησαν τα ιδιώματα και τις διαλέκτους, η υποχρεωτική στράτευση, και τα δημόσια εκπαιδευτικά συστήματα. Τα κράτη που δημιουργήθηκαν τον 19^ο αιώνα και οι διανοούμενοί τους στρέφονται προς τον πολιτισμικό εθνικισμό και προσπαθούν να ανακατασκευάσουν την κοινότητά τους ως έθνος, κάνοντας μια «πολιτισμική επανάσταση», βασισμένη πάνω στην κοινή καταγωγή, στη γλώσσα, στη θρησκεία, στις παραδόσεις. Στην περίπτωση της Ελλάδας που υπήρχε θέμα απελευθέρωσης κατακτημένων εδαφών καλλιεργήθηκε η Μεγάλη Ιδέα, την οποία υπηρέτησε ο Καλομοίρης μέχρι το 1922. Θεωρητική προϋπόθεση της Μεγάλης Ιδέας υπήρξε η αποκατάσταση του Βυζαντίου. Η Βυζαντινή Αυτοκρατορία στους ενδοξότερους χρόνους της, τους χρόνους της Μακεδονικής Δυναστείας, αποτέλεσε για τη Μεγάλη Ιδέα το εδαφικό πρότυπο της επέκτασης του ελληνισμού, ένα εδαφικό πρότυπο, ωστόσο τελείως «ανεδαφικό» στην πράξη.³⁶

Η Μεγάλη Ιδέα ήταν η ιδέα της εξάπλωσης των ορίων του ελληνικού κράτους, μέχρι εκεί όπου θα συμπεριλάβει στους κόλπους του όλη την ελληνική φυλή, με βασική κατεύθυνση προς την Ανατολή. Ο εθνικισμός στην ελληνική εξωτερική πολιτική ξεκίνησε με την επανάσταση του 1821, συνεχίστηκε με μια σειρά από πολέμους για την επέκταση της εθνικής επικράτειας, όπως οι Βαλκανικοί Πόλεμοι του 1912-1913, η συμμετοχή της Ελλάδας στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και ο πόλεμος κατά της Τουρκικής Δημοκρατίας

36 Κιτρομηλίδης Π., «Ιδεολογικά ρεύματα και πολιτικά αιτήματα: προοπτικές από τον ελληνικό 19ο αιώνα» στο Τσαούσης Δ. Γ. (επιμ.), Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19ου αιώνα, Εστία, Αθήνα 1998, σελ. 33.

του Κεμάλ Ατατούρκ το 1920 που είχε σαν αποτέλεσμα την Μικρασιατική Καταστροφή του 1922.

Όπως αναφέρει και ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «η αφήγηση της ελληνικής ιστορίας ήταν αναγκασμένη να «καλύψει» τους είκοσι αιώνες που χωρίζουν το τέλος της αρχαιότητας από την παλιγγενεσία[...]. Το κεντρικό δίλημμα έγκειται στην αντιμετώπιση του ελληνικού Μεσαίωνα, του Βυζαντίου, που αμφισβητήθηκε για πολλές δεκαετίες».³⁷ Η ρομαντική ιστοριογραφία και ο Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος αναλαμβάνουν να καλύψουν αυτό το κενό και να συνδέσουν την κλασσική αρχαιότητα με την σύγχρονη Ελλάδα χρησιμοποιώντας το εφεύρημα του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού». Όλες οι δυνάμεις του κράτους, ο στρατός, η παιδεία και η Εκκλησία χρησιμοποιήθηκαν για να εξυπηρετήσουν τον εθνικισμό. Βασική θέση του ελληνικού εθνικισμού ήταν το λεγόμενο «δόγμα της εθνικής ενότητας», ενότητα στο κοινωνικό επίπεδο, στο γεωγραφικό επίπεδο, όπου συνένωνε τα εδάφη εντός του βασιλείου με τα εκτός αυτού ευρισκόμενα, στο πολιτισμικό και κυρίως στο ιστορικό επίπεδο, στο οποίο ο ελληνισμός αποκτούσε μια ενιαία και αδιάσπαστη γραμμική συνέχεια διά μέσου των αιώνων, από τον Όμηρο μέχρι τους νεώτερους χρόνους. Αυτή η ιδεολογική κατασκευή, φτιαγμένη για να καλύψει κάθε είδους χάσματα και αντιφάσεις, εξυπηρετήθηκε αρχικά από όλους τους μηχανισμούς του νεοελληνικού κράτους. Στην Ελλάδα ο μεγαλοϊδεατισμός» χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του εθνικισμού.³⁸

Τα πρώτα πενήντα χρόνια ζωής του νεοσύστατου κράτους (1830-1880) σφραγίστηκαν από το κλασικό ιδεώδες. Αντίθετα η γενιά του 1880, που εκφράστηκε μέσα από το κίνημα του δημοτικισμού, αναζήτησε την παράδοση του Νέου Ελληνισμού στις λαϊκές ρίζες, στο λαϊκό μας πολιτισμό, που διέσωζε την ιστορική μας συνέχεια. Η μουσική τέχνη αναδύεται μέσα από ένα τεράστιο δίκτυο παρεμβολών μεταξύ των φορέων και των ιδεών εμπνυχώντας τις μεγάλες συζητήσεις για την εθνική ταυτότητα και απεικονίζοντας τη διαδικασία και τις πολιτικές στρατηγικές του εξευρωπαϊσμού της χώρας.³⁹

Ο Τζιόβας υποστηρίζει ότι αν θέλαμε να σκιαγραφήσουμε τα βασικά σχήματα με τα οποία οι Έλληνες είδαν το ελληνικό παρελθόν, ιδιαίτερα το κλασικό, τους τελευταίους δύο αιώνες, θα καταλήγαμε στα εξής τέσσερα: Το πρώτο σχήμα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συμβολικό ή αρχαιολογικό και προϋποθέτει, λόγω και της υποτίμησης του

37 Τσουκαλάς Κ., «Ιστορία, Μύθοι και Χρησμοί. Η αφήγηση της ελληνικής συνέχειας» στο Έθνος, Κράτος, Εθνικισμός, Επιστημονικό Συμπόσιο (21 και 22 Ιανουαρίου 1994), Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1995, σελ. 300.

38 Δημαράς Κ., Ελληνικός Ρομαντισμός, Ερμής, Αθήνα 1994, σελ. 350.

39 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ. 94.

μεσαιωνικού παρελθόντος, τη διάσταση ανάμεσα στο κλασικό παρελθόν και το παρόν. Το δεύτερο σχήμα, που μπορεί να χαρακτηριστεί ως οργανικό ή ρομαντικό, προϋποθέτει το παρελθόν ως ζωντανό παρόν με την έννοια ότι ίχνη του παρελθόντος μπορούν να ανιχνευθούν σε νεότερα πολιτισμικά φαινόμενα. Από τη νοσταλγία για το παρελθόν-κλέος περνούμε στη νοσταλγία για τη χαμένη αυθεντικότητα. Το μοντέλο αυτό θεωρεί ότι στήριξε την ανάπτυξη της λαογραφίας στην Ελλάδα στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα αλλά και τον δημοτικισμό, προϋποθέτοντας μια σχεδόν υλική ανίχνευση του παρελθόντος στο παρόν. Το τρίτο σχήμα, ονομάζει αισθητικό ή μοντερνιστικό αποτελεί μια συνέχεια του προηγούμενου με το να προϋποθέτει την παρουσία του παρελθόντος στο παρόν όχι τόσο με την έννοια της ιστορικής όσο μιας αισθητικής συνέχειας. Η σχέση δηλαδή παρελθόντος και παρόντος αισθητικοποιείται ενώ η έννοια της συνέχειας δεν εκλαμβάνεται κατεξοχήν υλικά, ιστορικά ή γλωσσικά αλλά αισθητικά και μεταφορικά. Ο τέταρτος τρόπος προσέγγισης του παρελθόντος ορίζεται ως ειρωνικός (με τη ρητορική σημασία του όρου), κριτικός ή και μεταμοντερνιστικός. Το παρελθόν σε αυτό το σχήμα δεν νοείται ως κάτι δεδομένο και αδιαφιλονίκητο αλλά επιδέχεται συνεχείς ερμηνείες και αναθεωρήσεις.⁴⁰

Η στάση του Καλομοίρη σχετίζεται με το δεύτερο και το τρίτο σχήμα. Η Σιώψη υποστηρίζει ότι η στάση του Καλομοίρη απέναντι στην παράδοση νοείται πρώτον ως αντίληψη της συνύπαρξης παρελθόντος και παρόντος μέσω ενστικτώδους βίωσης της παράδοσης στο παρόν και δεύτερον ως μύθος της «ελληνικότητας» με κεντρικό στοιχείο την παράδοση. Ο πρώτος άξονας έχει σχέση με το δόγμα της εθνικής ενότητας και τη θεωρία της ιστορικής συνέχειας, ιδεολογήματα που αναπτύσσονται μέχρι το 1922, οπότε το κύριο ζήτημα για το ελληνικό έθνος αποτελεί πρόβλημα ενότητας και συνέχειας - γι' αυτό άλλωστε και οι μεταφορές είναι αντίστοιχα οργανικές («εθνική ψυχή», «ελληνικό πνεύμα») ενώ ο δεύτερος άξονας αναφέρεται στη χρονική περίοδο μετά το 1923, όταν το ζήτημα μετασηματίζεται σε πρόβλημα διαφοροποίησης: πώς θα ξεχωρίσουμε δηλαδή από τα άλλα έθνη και πώς θα προβληθεί η ελληνική ιδιαιτερότητα, κάτι που οδηγεί στην κατασκευή του ιδεολογήματος της «ελληνικότητας».⁴¹

Κατά τον Τζιόβα, η συζήτηση περί ελληνικότητας συνδέθηκε κατεξοχήν με τη δεκαετία και τη γενιά του '30 όχι ως μιμητισμός ή ως ηθογραφία αλλά ως διάλογος που επιτρέπει στο παρελθόν και στο παρόν να συνομιλούν⁴². Η στάση του Καλομοίρη σε σχέση

40 Τζιόβας Δ., Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο, Αθήνα 1989, σελ. 40-51.

41 Σιώψη Α., Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2003, σελ. 20.

42 Τζιόβας Δ., Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού ό.π., σελ. 51.

με την Μεγάλη Ιδέα, όπως και αυτή της γενιάς των διανοουμένων του 1880, όπως του Παλαμά, δικαιολογείται αν λάβουμε υπόψη ότι μετά την μελέτη του Φαλμεράνερ «Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων»⁴³, αμφισβητήθηκε ο πυρήνας του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα καθώς και το δικαίωμα του νεοϊδρυθέντος εθνικού κράτους να υπάρξει ως αυτόνομη πολιτική οντότητα αλλά και να διεκδικήσει τη δυνατότητα διεύρυνσής του. Για την τεκμηρίωση των εθνικών διεκδικήσεων απαιτήθηκε λοιπόν η ύπαρξη ενός θεωρητικού και ιδεολογικού οπλοστασίου που θα νομιμοποιούσε το διεκδικητικό πλαίσιο και έτσι προέκυψε η αποδοχή της Μεγάλης Ιδέας από την ελληνική διάνοηση. Η έννοια του «ελληνισμού» εγκαταλείπεται μετά την Μικρασιατική καταστροφή και αντικαθίσταται από τη έννοια της «ελληνικότητας».

Οι απόψεις του Καλομοίρη για την Εθνική μουσική επομένως κινούνται αρχικά γύρω από τη Μεγάλη Ιδέα και απορρέουν από το Ρομαντισμό ενώ στη δεύτερη φάση κινείται στην έννοια της ελληνικότητας. Σύμφωνα με τον Κοκκώνη, ο Καλομοίρης φιλοδοξεί μέσω της μουσικής να συνεισφέρει στην εικόνα της εθνικής αναγέννησης και μεταφέρει τις προκαταλήψεις του για τη Μεγάλη Ιδέα, επιζητεί την κινητοποίηση κάτω από ένα εθνικιστικό πανό που δεν αφήνει πολλά περιθώρια για την καλλιτεχνική αυτονομία: ο συνθέτης πρέπει να είναι πάνω απ' όλα ένας υπηρέτης του εθνικού αγώνα.⁴⁴

Η κατανόηση του έργου του Καλομοίρη προϋποθέτει τη συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι σχετίζεται με τη διαμόρφωση της νεοελληνικής εθνικής μουσικής και τις αντιφατικές διαδρομές του νεοελληνικού κράτους. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν αναλυτικά οι τρόποι που υιοθέτησε για τη δημιουργία της Εθνικής Σχολής μουσικής.

43 Φαλμεράνερ Ι., Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων, Νεφέλη, Αθήνα 1984.

44 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale*: ό.π., σελ. 95.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ ΣΤΗΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Για να γίνουν κατανοητές οι απόψεις του Μ. Καλομοίρη για την Εθνική Σχολή είναι αναγκαίο να γίνει αναφορά στην ιστορία της δημιουργίας της εθνικής μουσικής σχολής στην Ελλάδα.

Τα πρώτα γνωστά δείγματα επώνυμης κοσμικής μουσικής της νεοελληνικής ιστορίας προέρχονται από τα Επτάνησα. Σε αυτήν ανήκουν όλοι οι πρώτοι επώνυμοι Έλληνες συνθέτες, με σημαντικότερο τον Κερκυραίο Νικόλαο Μάντζαρο (1795-1872).⁴⁵ Οι μαθητές του Μάντζαρου έγιναν αργότερα από τα σπουδαιότερα ονόματα της μουσικής των Επτανήσων, όπως ο Παύλος Καρρέρ, ο Σπυρίδων Ξύνδας, ο Δομένικος Παδοβάς, ο Ιωσήφ Λιβεράλης και ο Διονύσιος Ροδοθεάτος. Οι περισσότεροι από αυτούς συνέχισαν τις μουσικές τους σπουδές στην Ιταλία, έτσι η επτανησιακή τεχνοτροπία έμοιαζε πολύ στην ιταλική και οι Επτανήσιοι συνθέτες ακολουθούσαν πάντα τα ιταλικά μουσικά ρεύματα. Έχοντας το προνόμιο να μη βρίσκονται κάτω από τον οθωμανικό ζυγό, τα Επτάνησα ανέπτυξαν ένα θαυμαστό μουσικό έργο που βασίστηκε κυρίως σε ιταλικά πρότυπα, συνδυάστηκε με την ντόπια λαϊκή και εκκλησιαστική μουσική και σχετίστηκε με τη φωνητική μουσική και κυρίως την όπερα. Το πιο γνωστό έργο του Μάντζαρου είναι η μελοποίηση του Ύμνου εις την Ελευθερίαν του Διονύσιου Σολομού, του οποίου την πρώτη μορφή συνέθεσε το 1828. Το έργο αυτό καθιερώθηκε το 1865 – ένα χρόνο μετά την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα – ως ο ελληνικός εθνικός ύμνος. Το έργο του Μάντζαρου περιλαμβάνει μία όπερα (*Don Crepuscolo*, 1815), άριες και καντάτες. Σώζεται επίσης μια ομάδα έργων με τον τίτλο «Συμφωνείες για πιάνο», που πιθανότατα προορίζονταν για ορχήστρα και αποτελούν τις πρώτες απόπειρες συμφωνικής μουσικής. Βασίζονται στη δομή της σονάτας -χωρίς επεξεργασία- και έχουν αργή εισαγωγή, δομή στην οποία στήριξε και ο Rossini τις δικές του εισαγωγές.⁴⁶ Στην εκπαίδευση των Επτανησίων στη μουσική βοήθησαν, επίσης, και οι διάφορες Φιλαρμονικές.⁴⁷ Το 1824 ιδρύεται η Ιόνιος Ακαδημία, το πρώτο ελληνικό πανεπιστήμιο χάρη στις πιέσεις του Άγγλου αρμοστή Γκίλφορντ.⁴⁸

Οι Έλληνες συνθέτες που προσπάθησαν να γράψουν ελληνική μουσική στράφηκαν

45 Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ.70-82.

46 Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Κλασικής Μουσικής, Περιοδικό Hitech, 2005.

47 *Αυτόθι*, σελ. 85-100.

48 *Αυτόθι*, σελ. 48.

περισσότερο στη Δύση και τις Ευρωπαϊκές Εθνικές Σχολές. Οι πρώτοι δημιουργοί της ελληνικής εθνικής μουσικής είναι εκτός του Καλομοίρη οι: Διονύσιος Λαυράγκας, Γεώργιος Λαμπελέτ, Μάριος Βάρβογλης, Πέτρος Πετρίδης Λώρης Μαργαρίτης, Αντίοχος Ευαγγελάτος, Μενέλαος Παλάντιος Κώστας Κυδωνιάτης και Αιμίλιος Ριάδης⁴⁹. Η δράση τους δεν περιορίζεται μόνο στο μουσικό κομμάτι αλλά σημαντική ήταν η συνεισφορά τους και σε άλλους τομείς όπως η μουσική εκπαίδευση, η συλλογή, η μελέτη και εναρμόνιση δημοτικών τραγουδιών, η δημιουργία ελληνικής μελοδραματικής κίνησης. Κατά τον Καλομοίρη, στην εξέλιξη της διαμόρφωσης της εθνικής μουσικής δεν θα μπορούσε να βοηθήσει η μουσική των επτανήσιων συνθετών καθώς η γραφή τους ήταν βαθιά επηρεασμένη από την Ιταλική μουσική. Για τον Κοκκώνη, η διάκριση μεταξύ του τι είναι «Ελληνες» και τι είναι «εισαγόμενοι» εξακολουθεί να είναι στο επίκεντρο όλων των συζητήσεων. Και αυτή η διαμάχη εξακολουθεί να είναι αισθητή και σήμερα.⁵⁰ Είναι σαφές ότι οι προσωπικές αντιπαλότητες είναι πολλές στη διαμάχη για την ιδιοποίηση της μουσικής παράδοσης, όπως η διαμάχη μεταξύ της «γερμανικής» σχολής (Νάζος) κατά της «ιταλικής» ή του «ευρωπαϊσμού» κατά των αυτόχθονων. Αλλά στην πραγματικότητα, η διαμάχη του στυλ είναι μόνο ένα πρόσχημα. Το μουσικό πεδίο είναι ένα εύφορο πεδίο που καλλιεργούνται όλα τα είδη των προσωπικών φιλοδοξιών κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.⁵¹

Ύστερα από την οδυνηρή ήττα του 1897, η επανασύσταση της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας φαντάζει περισσότερο επιτακτική, όσο ποτέ και μαζί με την επίσημη συνδρομή των επιστημών της ιστορίας και της λαογραφίας, η έντεχνη μουσική συμβάλλει στον επαναπροσδιορισμό των εννοιών έθνους – κράτους – πολιτισμού ιδωμένων τεχνικά και θεωρητικά, υπό την οπτική γωνία των σύγχρονων ευρωπαϊκών ρευμάτων και σχολών. Τα βασικά χαρακτηριστικά της εθνικής σχολής είναι τα ακόλουθα: Η μεγάλη ρυθμική ποικιλία, καθώς και η συχνή χρήση καινούργιων μέτρων: 7/8, 5/8 κ.ά, η ιδιότυπη αρμονική γλώσσα, η εξέλιξη των νέων κλιμάκων (τρόπων)⁵² και η έμφαση σε θέματα παρμένα από την παράδοση και την ελληνική ποίηση.

Οι Επτανήσιοι μουσικοί μολονότι κατηγορήθηκαν και αμφισβητήθηκαν από σύγχρονους και παλαιότερους ακαδημαϊκούς κύκλους σαν αντιγραφείς και κλώνοι της

49 *Αυτόθι*, σελ. 169-193.

50 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ. 77.

51 *Αυτόθι*, σελ. 74.

52 Ανωγειανάκης Φ., «Η μουσική στην νεώτερη Ελλάδα», στο Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, εκδ. Απόλλων, Αθήνα 1960, σελ. 573, 574.

Ιταλικής όπερας του 19ου αι.⁵³, έθεσαν τις βάσεις για την ίδρυση της νεοελληνικής Εθνικής μουσικής σχολής όταν το 1901, ο Επτανήσιος Γ. Λαμπελέτ, θα παραμείνει γνωστός στην ιστορία του τόπου για τη δυναμική αρθρογραφία του και για την θεωρητική του μελέτη περί δημιουργίας Εθνικής μουσικής σχολής αντάξιας με εκείνων της Σκανδιναβίας και της Ρωσίας, παρά για το κατεξοχήν μουσικό του έργο το οποίο χαρακτηρίζεται και λιγιστό και επενδεδυμένο από δημοτικοφανείς μελωδίες⁵⁴. Ο Γεώργιος Λαμπελέτ μιλάει για την «εθνική μουσική» στο περιοδικό Παναθήναια το 1901, τον ορισμό της οποίας αναφέρει περιεκτικά στο άρθρο του «Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημώδης Μουσική», γραμμένο το 1928. Με βάση την πεποίθηση ότι αληθινή τέχνη είναι μόνο η εθνική, ο Γ. Λαμπελέτ δίνει τον ακόλουθο ορισμό γι' αυτήν: «Ως *νασιοναλιστική τέχνην συνήθως εννοούμεν την τέχνην την αντλούσαν την υπόστασίν της από το πνεύμα των λαϊκών προτύπων, εις τα οποία ευκρινέστερα και αγνότερα αντανακλάται η ψυχή και ο χαρακτήρας μιας ωρισμένης φυλής*». Για να ισχυροποιήσει τον ορισμό που δίνει στην «εθνική τέχνη», χρησιμοποιεί ως παραδείγματα τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ, οι οποίοι δημιούργησαν, κατά τον Λαμπελέτ, έργο που συγχρόνως ενσωμάτωνε τα χαρακτηριστικά της γερμανικής φυλής και ήταν παγκοσμίου επιβολής.⁵⁵ Στην έκκληση του Λαμπελέτ προς σύσταση Εθνικής σχολής, δείχνει να ανταποκρίνεται ο επίσης Επτανήσιος συνθέτης (1900) Δ. Λαυράγκας, καθώς παραδίδει την πρώτη Ελληνική Σουίτα για ορχήστρα.⁵⁶

Όπως προαναφέρθηκε, ο Μ. Καλομοίρης ήταν ο ιδρυτής της Ελληνικής Εθνικής Σχολής. Η πρώτη του συναυλία το 1908 στην Αθήνα σηματοδότησε την έναρξη της Εθνικής Σχολής στην Ελλάδα. Επιρροές που του ενέπνευσαν μια τέτοια πρωτοβουλία ήταν η γνωριμία του με την Ρώσικη Μουσική Σχολή και την «Ομάδα των Πέντε», η μελέτη του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού, ο ασπασμός του «Δημοτικισμού», ή ο θαυμασμός για την Γερμανική μουσική, ειδικά εκείνη του Βάγκνερ. Πρώτος εκείνος δημιούργησε τις μεγάλες συμφωνικές μορφές στην Ελλάδα. Το έργο του βασίζεται στο συγκερασμό των ελληνικών ρυθμών, θρύλων και παραδόσεων, της λαογραφίας και των νεοελληνικών οραμάτων με την δυτικοευρωπαϊκή μουσική τεχνοτροπία και τις Εθνικές Σχολές και αυτά είναι τα στοιχεία που παραπέμπουν στην ανάδειξή του ως ηγέτη της Εθνικής σχολής. Δέχτηκε επιρροές τόσο από την ιδιαίτερη πατρίδα του την Σμύρνη, όσο και από τις

53 *Αυτόθι*, σελ. 565.

54 Ξανθουδάκης Χ., «Νεοελληνική έντεχνη μουσική», στο Γ. Αμαργιαννάκης κ.α., Μουσική, Αθήνα 2007, σελ. 375.

55 Σιώπη Α., Τρία δοκίμια ό.π., σελ. 31.

56 Ξανθουδάκης Χ., Νεοελληνική έντεχνη μουσική ό.π., σελ. 375.

σπουδές του και την διδακτική του εμπειρία στην Κωνσταντινούπολη, την Αθήνα, τη Βιέννη και το Χάρκοβο αντίστοιχα⁵⁷. Πιο συγκεκριμένα, στη Βιέννη ο συνθέτης ασπάζεται τη βαγκνέρεια μουσική, ενώ στο Χάρκοβο γνωρίζεται με την Εθνική σχολή των Πέντε⁵⁸.

Όταν έρχεται ο Καλομοίρης στην Αθήνα επιτίθεται εναντίον του «Ιταλισμού» της Επτανησιακής σχολής και κυρίως κατά του Σαμάρα αποκαλώντας τους «ευτελείς» και «εμπορικούς»⁵⁹. Καλείται από τον Γ. Νάζο να διδάξει στο Ωδείο Αθηνών το 1911, όπου δίδαξε ως το 1919. Το 1919 ο Καλομοίρης με παραιτηθέντες καθηγητές του Ωδείου Αθηνών⁶⁰ ιδρύει το Ελληνικό Ωδείο και το 1926 το Εθνικό Ωδείο. Τα χρόνια πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ο Καλομοίρης φτάνει στο απόγειο της δόξας του. Ανέλαβε ηγετικές θέσεις, όπως εκείνη του προέδρου της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (1936-1957 με μια διετή διακοπή), της οποίας πήρε την θέση του Επίτιμου Προέδρου το 1958. Το 1933 ίδρυσε τον Εθνικό Μελοδραματικό Όμιλο. Ακόμα, υπήρξε αντιπρόεδρος του Διοικητικού Ανωτάτου Συμβουλίου Μουσικής (1943-1952), γενικός διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1944-1945), πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Συνθετών-Συγγραφέων και Εκδοτών (1947), πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1950-1952), μέλος του Γνωμοδοτικού Μουσικού Συμβουλίου (1959-1962). Τιμήθηκε με πολλές διακρίσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, εκ των οποίων αξίζει να αναφερθεί η εκλογή του ως μέλους της Ακαδημίας Αθηνών το 1945⁶¹.

Επομένως συνετέλεσε όσο κανένας άλλος μουσικός της γενιάς του στην καθιέρωση των αισθητικών και ιδεολογικών αλλαγών στη λόγια μουσική. Αξίζει επίσης να αναφερθεί η δραστηριότητά του ως μουσικοκριτικού καθώς αρθρογράφησε στα περιοδικά Νουμάς, Παναθήναια, Εργασία, στην εφημερίδα Έθνος και σε πολλά άλλα περιοδικά και εφημερίδες. Λέγεται ότι η εκμετάλλευση των μέσων ενημέρωσης για τη διάδοση των ιδεών του ήταν συνεχές μέλημα του Καλομοίρη. Στις 22/2/1926 δημοσιεύει την πρώτη του κριτική στο Έθνος, μια στήλη που θα κρατήσει ως το 1958 (Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα) ενώ ο μεγαλύτερος του εχθρός ήταν ο Λαμπελέτ που στα «μουσικά χρονικά» χαρακτηρίζει τον Καλομοίρη «συμφεροντολόγο και «ανήθικο»⁶².

Επιτίθεται στους Επτανήσιους, ειδικά στον Σπύρο Σαμάρα που εκείνη την εποχή

57 Neff K., Ιστορία της Μουσικής, μτφρ. Φ. Ανωγειανάκης, Αθήνα 1960, σελ. 581.

58 *Αυτόθι*, σελ. 581.

59 Ρωμανού Κ., Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική: Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη, Σάμος 1997, σελ. 65.

60 Στις 9/10/1919 υποβάλει την παραίτησή του από το ωδείο Αθηνών. Στην απολογία του γράφει για τις διώξεις καλλιτεχνών από το Ωδείο και την απόπειρα διάλυσης της τάξης του. Βλ. Καλομοίρη Μ., Η απολογία μου (Αρχείο του Ωδείου Αθηνών).

61 Μαλιάρας Ν., Χαρκιολάκης Α. (επιμ.), Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση Μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη, Fagotto, Αθήνα 2013, σελ. 45.

62 Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική ό.π., σελ. 169, 170.

γινόταν γνωστός στο εξωτερικό καθώς, λέει, πως η μουσική τους είναι ιταλική και πως δεν ενδιαφέρονται για την ιδέα δημιουργίας εθνικής ελληνικής μουσικής.⁶³ Για τον Καλομοίρη λοιπόν ο Έλληνας συνθέτης πρέπει να συνθέτει ελληνική μουσική. Η άποψη για την επτανησιακή μουσική, ωστόσο, θεωρείται ότι ήταν λανθασμένη, καθώς χρησιμοποιεί και ελληνικά στοιχεία.⁶⁴

Οι συγκρούσεις ξεκίνησαν λόγω του συστηματικού αποκλεισμού των Ιονίων συνθετών, με πρωτοβουλία του Νάζου. Η κατάσταση χειροτερεύει όταν ο Καλομοίρης κατά την άφιξή του στην Αθήνα το 1910 συντάσσεται με τον Νάζο. Για τον Κοκκώνη, η διαμάχη αυτή παραμένει συνδεδεμένη με μια κοινωνικο - ψυχολογική στάση όλων των ελίτ των νέων Ελλήνων συνθετών που προσπάθησαν να επωφεληθούν. Στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα, κάθε θέση και κάθε προσωπική φιλοδοξία, γράφει, χάνεται σε ένα πολύπλοκο περιβάλλον όπου η διαφορετικότητα των απόψεων δεν επιτρέπει τη δημιουργία πραγματικών ρευμάτων σκέψης ενώ παρατηρείται μια τάση παρέμβασης στο κοινωνικό πολιτικό status quo. Έτσι ο ελληνικός μουσικός κόσμος καθορίζεται από την κύρια ιδεολογία της εθνικής μουσικής.⁶⁵

Η διαμάχη αυτή μεταξύ Επτανησιακής και Εθνικής Σχολής συνεχίστηκε μέχρι και την 2η δεκαετία του 20ου αιώνα. Το θέμα απέκτησε μεγάλη έκταση και σατιρίστηκε ακόμη και από τον Τύπο της εποχής. Τελικά, οι απόψεις του Καλομοίρη είναι εκείνες που υπερίσχυαν και οι Επτανήσιοι συνθέτες έμειναν στις σκιές, υποτιμημένοι από το κοινό για αρκετές ακόμη δεκαετίες. Ο Καλομοίρης, μέσα από την αρθρογραφία του στο περιοδικό Νουμάς υποστήριζε σθεναρά τις απόψεις του για τον δημοτικισμό και για μια εθνική σχολή μουσικής στα γερμανικά ρομαντικά πρότυπα με ενσωματωμένα «ελληνικά» θέματα και μοτίβα, κατηγορώντας παράλληλα τους επτανήσιους συνθέτες – κυρίως τον Γεώργιο Λαμπελέτ και τον Σπύρο Σαμάρα – ως ατάλαντους και την ιταλική μουσική ως «εμπορική». Τις απόψεις του αυτές τις αναθεώρησε αργότερα, λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.⁶⁶

Ο Σαμάρας (1861-1917) απέκτησε διεθνή αναγνώριση κυρίως με τις όπερές του. Ο Ολυμπιακός ύμνος είναι αδιαμφισβήτητα το πιο γνωστό του έργο, βασισμένο στο ομώνυμο ποίημα του Κωστή Παλαμά που γράφτηκε το 1896 για τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες. Ο Σαμάρας φοίτησε αρχικά δίπλα στον Ξύνδα στην Κέρκυρα και

63 Καλομοίρης Μ., Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Μουσικός θρύλος - τραγωδία σε τρία μέρη, από την τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη, Έκδοση εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 1961 (Αρχειό του Ωδείου Αθηνών - Ιδιοκτησία του συνθέτη).

64 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ. 93.

65 *Αυτόθι*, σελ. 84.

66 Ρωμανού Κ., *Έντεχνη ελληνική μουσική* ό.π., σελ. 170.

έπειτα στην Αθήνα, κοντά στον Ενρίκο Στακαμπιάνο. Συνέχισε τις σπουδές του στο Παρίσι το 1882 με τον Delibes, τον Gounod και τον Theodore Dubois. Έτσι, εκτός από το ιταλικό ιδίωμα, μυήθηκε και στο γαλλικό. Το 1885 εγκαταστάθηκε στην Ιταλία, όπου ξεκίνησε μια λαμπρή πορεία με παραστάσεις έργων του στα σημαντικότερα λυρικά θέατρα. Η μουσική του συνδυάζει το γαλλικό ιμπρεσιονισμό με τον ιταλικό βερισμό, ενώ συχνές είναι η χρήση των εξαγγελτικών μοτίβων και η ατέρμονη μελωδία που συναντάμε στη γερμανική όπερα⁶⁷.

Στην Εθνική σχολή του Καλομοίρη θα ενταχθούν και άλλοι συνθέτες οι οποίοι αποκαλούνται Εθνικοί. Ανάμεσά τους θα ξεχωρίσει ο Μ. Βάρβογλης, γόνος πλούσιας οικογένειας αγωνιστών και πολιτικών. Ο Βάρβογλης σπουδάζει στο Παρίσι και επιστρέφει στην Ελλάδα το 1920 έχοντας συνδεθεί προηγουμένως με τον Καλομοίρη και τις ιδέες του μέσω της αρθρογραφίας του στον Νουμά, ενώ από το 1924 διδάσκει σε γυμνάσια και ωδεία.⁶⁸ Ο συνθέτης μολονότι επηρεάστηκε από την ρομαντική προγραμματική μουσική του Μπερλιόζ και τον Ιμπρεσιονισμό του Ντεμπισύ,⁶⁹ στο έργο του θα στραφεί στον πλούτο της λαϊκής και δημοτικής παράδοσης.⁷⁰ Το έργο του μικρό ποσοτικά διακρίνεται ποιοτικά καθώς εμπεριέχει έναν λιτό αττικισμό διαφέροντας σημαντικά από την ποικιλόμορφη παραγωγή του Καλομοίρη.⁷¹ Στη γενιά του Καλομοίρη και των θεμελιωτών της Εθνικής μουσικής σχολής, ανήκει και ο Α. Ριάδης. Ο θεσσαλονικιός συνθέτης καταπιάνεται με όλα σχεδόν τα είδη της έντεχνης μουσικής χρησιμοποιώντας δικούς του στίχους ή ποίηση των Παλαμά, Μαλακάση. Αισθητικά το έργο του αν και δημοτικοφανές, συγκλίνει με το γαλλικό ιμπρεσιονισμό, φέρει την προσωπική του σφραγίδα, ενώ διακατέχεται από έναν ιδιότυπο λυρισμό ως αποτέλεσμα συγκερασμού των ανατολικών και δυτικών ακουσμάτων του (Νανούρισμα, Μακεδονικές Σκιές).⁷²

Σημαντική θέση στη συνέχιση της Εθνικής μουσικής σχολής κατέχει ο αυτοδίδακτος μουσικός και κριτικός, Π. Πετρίδης. Ο Πετρίδης με καταγωγή από την Καππαδοκία, συνθέτει όπερες και ορχηστρικά συνδυάζοντας αρμονικά τους βυζαντινούς χρωματισμούς με τις νεοελληνικές κλίμακες παραδίνοντας έργα δυνατά και αναλλοίωτα στην μνήμη (Κλέφτικοι Χοροί, Ελληνική Σουίτα).⁷³ Στην ίδια προσπάθεια εξέλιξης της Εθνικής σχολής θα ξεχωρίσει και ο Λ. Μαργαρίτης συνθέτοντας επάνω στην πιανιστική

67 Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Κλασικής Μουσικής, Περιοδικό Hitech, 2005.

68 Neff K., Ιστορία της Μουσικής ό.π., σελ. 400-401.

69 *Αυτόθι*, σελ. 587.

70 *Αυτόθι*, σελ. 587.

71 *Αυτόθι*, σελ. 587.

72 *Αυτόθι*, σελ. 588-589.

73 Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική ό.π., σελ. 187-188.

λογοτεχνία του γερμανικού Ρομαντισμού αλλά και στις ορχηστρικές φόρμες του εξπρεσιονισμού (Οδυσσεύς και Ναυσικά). Πλήθος άλλων συνθετών όπως οι Γ. Σκλάβος, Γ. Πονηρίδης, Α. Νεζερίτης, Α. Ευαγγελάτος, Θ. Καρυωτάκης κ.ά., θα ακολουθήσουν τα μονοπάτια της Ελληνικής Εθνικής Σχολής. Λιγότερο ένθερμοι ακόλουθοί της θα ανακηρυχθούν οι Μ. Παλλάντιος και Κ. Κυδωνιάτης, καθώς οι συνθέσεις τους διακρίνονται για το έντονο προσωπικό τους ύφος και την φυσική αμεσότητά τους.⁷⁴

Μία περίπτωση πρωτοπορίας και συνάμα κακής πολιτικοκοινωνικής και συντεχνιακής συγκυρίας απαντάται στο έργο του Ν. Σκαλκώτα (1904-1949), ο οποίος ακολουθεί τις εξελίξεις της δύσης και αφομοίωσε τις πιο προωθημένες τάσεις της σύγχρονης του μουσικής.⁷⁵ Ο Πετρίδης και ο Σκαλκώτας φέρνουν ανανεωτικές, μοντερνιστικές τάσεις στη μουσική γλώσσα ενώ ο Καλομοίρης υποστηρίζει ότι οι μοντέρνες αυτές τεχνικές δεν είναι σε θέση να υπηρετήσουν την «εθνική» αισθητική, ότι απειλούν την ελεύθερη και αβίαστη εκδίπλωση της μουσικής έμπνευσης μέσα από τις πατροπαράδοτες μουσικές πηγές: *«ο Δωδεκαφωνισμός από την ίδια του τη φύση και τους περιοριστικούς ιδιότυπους νόμους του είναι αντεθνικός, είναι καθαρά διεθνιστικός, [...] καταργεί αυτόματα το δημοτικό τραγούδι, κάθε ελεύθερη μελωδική έμπνευση και κάθε επεξεργασία ήχων και τρόπων άλλων από την αμείλικτη δωδεκάφθογγη σειρά»*, όπως αναφέρει η Φράγκου-Ψυχοπαίδη.⁷⁶ Ο Κοκκώνης επισημαίνει ότι η επίδραση της μουσικής του εθνικισμού ερμηνεύει την υποτίμηση του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα, παρά την ανάπτυξή του σε χώρες της Ευρώπης. Μια νέα γενιά συνθετών, συμπεριλαμβανομένου του Σκαλκώτα είναι υπεύθυνη για την ανατροπή. Το 1930, μετά από μια συναυλία όπου τα έργα του παρουσιάζονται στο αθηναϊκό κοινό, γράφει ο Καλομοίρης μια δηλητηριώδη κριτική. Αναρωτιέται γιατί ένας νεαρός συνθέτης, όπως ο Σκαλκώτας αγνοεί το «παρθένο ανεκμετάλλευτο υλικό του μύθου, τη λαϊκή μελωδία της εθνικής παράδοσης».⁷⁷

Μια άλλη μεγάλη μορφή είναι ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960). Γεννημένος στην Αθήνα, ο Μητρόπουλος σπουδάζει στο Ωδείο Αθηνών και φεύγει ως υπότροφος στις Βρυξέλλες και κατόπιν, για επαγγελματικούς λόγους, στο Βερολίνο γνωρίζοντας από κοντά τις νεωτερικές τάσεις της Ευρωπαϊκής μουσικής.⁷⁸ Το 1924 επιστρέφει στην Αθήνα και καλείται από τον Καλομοίρη να αναλάβει τη διεύθυνση της

74 *Αυτόθι*, σελ. 189-193.

75 *Ο.π.*, σελ. 194.

76 Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ., *Η Εθνική Σχολή Μουσικής ό.π.*, σελ. 93.

77 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale ό.π.*, σελ. 98.

78 Κώστιος Α., Δημήτρης Μητρόπουλος, *Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 1985, σελ. 24-35.

ορχήστρας του Ελληνικού Ωδείου.⁷⁹ Ο Κώστιος αναφέρει ότι ο Μητρόπουλος συχνά βρίσκεται αντιμέτωπος με τα αλληλοσυγκρουόμενα οικονομικά συμφέροντα και τις φιλοδοξίες των τριών Ωδείων, αλλά και με τη γενικότερη αντίδραση που επιδεικνύει, όπως αποδεικνύεται, η ανώριμη νεοελληνική αστική κοινωνία και μεγάλη μερίδα «εθνικών» κριτικών σε εκτελέσεις έργων πρωτοποριακών ξένων («Ιστορία του Στρατιώτη», Στραβίνσκυ) και Ελλήνων συνθετών οι οποίες περιλαμβάνονται στα τολμηρά προγράμματά του, καθώς θεωρούνται «κομμουνιστικές και ανατρεπτικές», «υβριστικές» και «εκφυλιστικές» και εντελώς αντίθετες προς το «γνώριμο» και το «καθιερωμένο».⁸⁰ Το 1933, η Ακαδημία Αθηνών τον εκλέγει μέλος της προκαλώντας άμεσα την αντίδραση των Ελλήνων Μουσουργών του Καλομοίρη, οι οποίοι σε μία κοινή ενυπόγραφη επιστολή στην Φωνή του Λαού, κατακρίνουν την εκλογή Μητρόπουλου διότι παρόλο που τον θεωρούσαν άξιο, εντούτοις δεν ήταν ισότιμος με τους συνθέτες - εργάτες της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, οι οποίοι «προσέφεραν συγκριτικά ποιοτικότερο και πλουσιότερο έργο για την παιδεία του λαού και την προβολή του έθνους».⁸¹ Ο Τσέτσος αναφέρει ότι ο Καλομοίρης υπονόμει όσους θεσμούς ή πρόσωπα δεν μπορούσε να ελέγξει και αναφέρει ως ενδεικτική αυτής του της νοοτροπίας την εχθρική του στάση προς τον Μητρόπουλο.⁸² Ο Μητρόπουλος τελικά εγκαταλείπει την Ελλάδα, κίνηση η οποία επίσης θα σχολιαστεί από τον Καλομοίρη, ως λιποταξία του μαέστρου από τα δεινά της Κατοχής και τις επιταγές της Εθνικής ελληνικής μουσικής.⁸³

Όπως σωστά επισημαίνει ο Τσέτσος, η προσπάθεια διείσδυσης της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής στο νεοελληνικό πολιτισμικό χώρο απέτυχε από την πλευρά της εθνικιστικής της διαχείρισης. Παρέμεινε υπόθεση των ανώτερων αστικών στρωμάτων λόγω της απροθυμίας αυτής της τάξης και του κράτους να συμβάλουν σε μια εθνική διαχείριση της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής ενώ η ίδια η «εθνική σχολή Μουσικής» εμφανίζεται διαιρεμένη στη γερμανική σχολή του Καλομοίρη και στη γαλλική των υπολοίπων εκπροσώπων της σχολής.⁸⁴

Ο Κοκκώνης τονίζει ότι με τα γραπτά τους, οι Λαμπελέτ, Πετρίδης, Βάρβογλης Καλομοίρης είναι οι κύριοι ιδρυτές της μουσικολογικής επιστήμης στην Ελλάδα. Όλοι έχουν ένα σημαντικό κοινό: Δυτικά εκπαιδευμένο, έχουν μια καλή γνώση της δυτικής μουσικής και της ιστορικής εξέλιξής της, η οποία δεν τους εμποδίζει να δώσουν

79 *Αυτόθι*, σελ. 36.

80 *Αυτόθι*, σελ. 37-42.

81 *Αυτόθι*, σελ. 51-52.

82 Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π.*, σελ. 106.

83 Κώστιος Α., Δημήτρης Μητρόπουλος ό.π., σελ. 287-288.

84 Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π.*, σελ. 110-119.

προτεραιότητα στην ελληνική μουσική.⁸⁵ Όλοι αυτοί συμβάλλουν σημαντικά στη διαμόρφωση του ελληνικού μουσικού πολιτισμού αλλά συνήθως εμπλέκονται σε ανταγωνισμούς. Δεν τρέφονται ωστόσο μόνο με τις αντιπαραθέσεις, αλλά ρυθμίζουν τις αισθητικές και ιδεολογικές αλλαγές και παίζουν σημαντικό ρόλο στη δημιουργία της πολιτιστικής πολιτικής.⁸⁶

85 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ.100.

86 *Αυτόθι*, σελ. 110.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

Ο Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962) ασχολήθηκε με τη σύνθεση διαφόρων μουσικών ειδών. Έγραψε πέντε μουσικοδραματικά έργα, τρεις συμφωνίες, συμφωνικά ποιήματα, διάφορα έργα για ορχήστρα, δύο κοντσέρτα (το πρώτο για πιάνο και ορχήστρα και το δεύτερο για βιολί και ορχήστρα), έργα μουσικής δωματίου, φωνητική μουσική και πολλά έργα για πιάνο. Μεγάλο μέρος του έργου του αποτελούν επίσης τα μουσικοπαιδαγωγικά του έργα. Ο Νέος Κατάλογος έργων του Μανώλη Καλομοίρη από τον Τσαλαχούρη περιέχει, συνολικά, 123 μουσικά και 14 μουσικοπαιδαγωγικά έργα.⁸⁷

Τα πρόσωπα που σημαδεύουν τα παιδικά χρόνια του, όπως γράφει στην αυτοβιογραφία του, είναι η γιαγιά του, η «Νενέ», και μια ξαδέρφη της, η Τσάτσα Μαρούκα. Αυτές του μεταδίδουν την αγάπη τους για τα παραμύθια και το δημοτικό τραγούδι:

Η γιαγιά μου με μάγευε με τα τραγούδια και τα παραμύθια της. Ήξερε ένα σωρό δημοτικά τραγούδια και κάθε βράδυ και κάθε πουργό με νανούριζε και με ξυπνούσε τότε με το «Λύγκο το Λεβέντη τον αρχιληστή», τότε με τα «Σαράντα παλικάρια από τη Λιβαδειά».⁸⁸ [...] Τα τραγούδια της Νενές μου σαν κάτι να μιλήσανε στην ψυχή μου, σαν κάτι να χαράζανε μέσα στο παιδικό μου υποσυνείδητο και να με κρατήσανε δεμένο στη μαγική χώρα των ρυθμών και των ονείρων...⁸⁹

Ο Καλομοίρης συνέβαλε στην καθιέρωση της Εθνικής σχολής γιατί υποστήριξε το κίνημα του δημοτικισμού και η μουσική του δημιουργία στηρίχτηκε σε θέματα από την ελληνική παράδοση και το δημοτικό τραγούδι. Κατά την πρώτη επαφή του με το δημοτικό τραγούδι, δεν επικεντρώθηκε στην επεξεργασία γνήσιων μελωδιών αλλά στη σύνθεση πρωτότυπης μουσικής, με σκοπό την ανάδειξη δημοτικών στίχων τους οποίους αντλεί από συλλογές δημοτικών τραγουδιών και από τραγούδια που ήξερε. Αυτή είναι η τακτική του μέχρι το 1911-1912 και συμφωνεί με την αντίληψή του να αποκλείει τις αυτούσιες δημοτικές μελωδίες από τις συνθέσεις του. Πρόκειται για συνθέσεις όπως τα τραγούδια *Κίνησ' ο χάρος κι έφτασε στο άτι καβαλάρης*, *Η Κατάρα*, *Ο θάνατος του κλέφτη*, το

87 Τσαλαχούρης Φ., Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962): Νέος Κατάλογος έργων, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003.

88 Καλομοίρης Μ., Η ζωή μου και η τέχνη μου, Απομνημονεύματα 1883-1908, Νεφέλη, Αθήνα, 1988, σελ. 16.

89 *Αυτόθι*, σελ.17.

Εμαραθήκαν τα δεντριά και το Πήραν την Πόλη. Αργότερα δεν θα ασχοληθεί συστηματικά με τον δημοτικό στίχο παρά μόνο σποραδικά⁹⁰. Το πρώτο έργο στο οποίο ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί αυτούσιες δημοτικές μελωδίες είναι το *Κουιντέτο με τραγούδι*, το πρώτο του έργο μουσικής δωματίου που ολοκληρώθηκε το 1912. Στα περισσότερα δημοτικά τραγούδια του όμως χρησιμοποιεί μόνο τον δημοτικό στίχο παραβλέποντας τη μουσική γιατί θεωρεί ότι οι γνήσιες δημοτικές μελωδίες δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται από τους συνθέτες που πρέπει να δημιουργούν δικές τους συνθέσεις εμπνευσμένες από την παραδοσιακή μουσική.⁹¹ Θα χρησιμοποιήσει το δημοτικό τραγούδι ως δομικό υλικό στη σύνθεση όπερας στον *Πρωτομάστορα* αφού η υπόθεση του έργου βασίζεται στον μύθο του γεφυριού της Άρτας. Πρόκειται για μουσική τραγωδία σε δύο μέρη και ένα Ιντερμέδιο, βασισμένη στο έργο του Ν. Καζαντζάκη που γράφτηκε από το 1913 ως το 1915 και ξαναδουλεύτηκε από τα 1923 ως τα 1929. Το πρώτο δημοτικό της όπερας αυτής είναι η δημοτική μελωδία *Το Γεφύρι της Άρτας* που υφίσταται μια μεγάλη πολυφωνική επεξεργασία. Εκτός από ένα δεύτερο τραγούδι του *Γεφυριού της Άρτας*, χρησιμοποιεί και ένα τρίτο τραγούδι με τον τίτλο *Κατάρα της Σμαράγδας* στο φινάλε του έργου που η μουσική δεν είναι δημοτική αλλά σύνθεση του Καλομοίρη⁹². Άλλα τραγούδια είναι η μελωδία του κρητικού *Πεντοζάλη, Μανιάτικο μοιρολόγι, Βαρειά που σ' αγαπώ*. Στο *Δαχτυλίδι της Μάνας*, μουσικό δράμα σε τρεις πράξεις, από το δράμα του Γιάννη Καμπύση, ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί και αξιοποιεί δημοτικές μελωδίες. Η σύνθεσή του ολοκληρώθηκε το 1917. Τα τραγούδια που περιέχονται στο *Δαχτυλίδι της μάνας* είναι πολύ γνωστές ελληνικές μελωδίες, όπως τα *Κάλαντα* ή το νανούρισμα *Άντε Κοιμήσου, κόρη μου και ο Τσακόνικος*. Τα δημοτικά τραγούδια της έκδοσης Ζαχαρία Μακρή (1922) είναι τα *Βαρειά που σ' αγαπώ, Μη με τυραγνείς και κλαίγω, Δέσπω μου, Έχε γεια, Το πόσο πάει το φιλί, Άντε κοιμήσου, κόρη μου, Της Άρτας το γεφύρι, Μαύρο γεμενί, Πεντοζάλης, Μπάλλος*. Τα τραγούδια της συλλογής αυτής είναι δημοτικά διασκευασμένα από τον συνθέτη που έχουν συνοδεία πιάνου ή ορχήστρας.⁹³ Ο Καλομοίρης ασχολήθηκε με το δημοτικό τραγούδι και τη διετία του 1927-1928 επεξεργάστηκε τρία δωδεκανησιακά τραγούδια. Ο *Διαγούσικος* γράφτηκε για μία φωνή και πιάνο, το *Νανούρισμα* κρατάει τη δημοτική μελωδία και η *Σούστα* γράφτηκε για μία μελωδική οργανική φωνή και πιάνο και

90 Μαλιάρας Ν., Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μ. Καλομοίρη, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001, σελ. 22-27.

91 *Αυτόθι*, σελ. 32.

92 *Αυτόθι*, σελ. 39.

93 *Αυτόθι*, σελ. 47.

αποτελείται από 50 διαφορετικές μελωδίες.⁹⁴ Τα τελευταία του τραγούδια από το 1930 και μετά είναι η *Λεβεντιά* που πρωτοεμφανίζεται ως απλή μονόφωνη μελωδία για σολφέζ χωρίς συνοδεία πιάνου, *Ο Λύγκος ο λεβέντης, ο αρχιληστής, Το Ρηνάκι*, για μικτή χορωδία a Capella, έργο του 1936, η *Κέρκυρα* για μία φωνή και πιάνο, έργο του 1938, η γνωστή μελωδία του δημοτικού νανουρίσματος *Άστραψεν η ανατολή* για μονόφωνη χορωδία, σε σύνθεση του 1940, το *Καρλοβασίτικο* που γράφτηκε το 1943, σε δύο μορφές: για φωνή με συνοδεία πιάνου και για φωνή με συνοδεία ορχήστρας. Άλλα τραγούδια είναι ο *Θάνατος της αντρειωμένης*, συμφωνικό ποίημα που έχει θέμα του την μελωδία από το χορό του Ζαλόγγου και η *Μεσαρίτιστα* που είναι το τελευταίο δημοτικό τραγούδι του συνθέτη και γράφτηκε το 1955 σε δύο εκδοχές, για μία φωνή και πιάνο και για φωνή και ορχήστρα.⁹⁵ Γενικά τα ρυθμικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, είναι παρμένα από την δημοτική μουσική και έχουν την ρυθμική συγκρότηση των δημοτικών τραγουδιών της Ελλάδας. Τέτοια ρυθμικά σχήματα είναι τα τρίηχα, τα πεντάηχα, τα εξάηχα κ.ά. Προκειμένου να ενώσει την μουσική του, με εκείνη της ελληνικής παράδοσης, ο συνθέτης χρησιμοποιούσε πολλούς λαϊκούς δρόμους της δημοτικής, όπως χιτζάζ, ουσάκ, χιτζάζσκιάρ και νικρίζ. Ο Καλομοίρης ωστόσο δεν χρησιμοποιούσε τους όρους αυτούς. Σε οτιδήποτε έχει να κάνει με το τροπικό σύστημα χρησιμοποιούσε τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους, βυζαντινούς ήχους και παραδείγματα «δημοτικών» τραγουδιών⁹⁶. Τη σπουδαιότερη θέση στα τραγούδια είχε η ορχήστρα. Η φωνή, σε πολλά τραγούδια, δεν αποτελούσε παρά ένα επιπλέον όργανο της ορχήστρας που βοηθούσε στην εξέλιξη, δεν είχε όμως την κυρίαρχη θέση.

Από το δημοτικό τραγούδι αντλεί την περιγραφή της φύσης ή τις σχέσεις μάνας-γιου ή κόρης και γενικά τα ηθογραφικά στοιχεία που δείχνουν τη ζωή του Νεοέλληνα και τη στάση του απέναντι στη ζωή και τη φύση και την ιστορία. Ο Νίκος Μαλιάρης τονίζει ότι ο συνθέτης δανείστηκε λίγες φορές αυτούσιες δημοτικές μελωδίες. Συχνά, ιδίως στις όπερες η χρήση του δημοτικού τραγουδιού εξυπηρετεί δραματουργικές σκοπιμότητες που σχετίζονται με τη φύση του έργου. Άλλοτε έχουμε συνοδεία δημοτικών μελωδιών στο πιάνο που έχουν γραφτεί για παιδαγωγικούς σκοπούς.⁹⁷ Ο Μαλιάρης επισημαίνει επίσης ότι με την συνοδεία της δημοτικής μελωδίας ο Καλομοίρης έχει ως στόχο την αναδημιουργία της, θέλει να δημιουργήσει στην αίθουσα των συναυλιών την ατμόσφαιρα

94 *Αυτόθι*, σελ. 54.

95 *Αυτόθι*, σελ. 56-63.

96 Αυθεντοπούλου Δ., Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής στο μουσικοπαιδαγωγικό έργο του Μανώλη Καλομοίρη, πτυχιακή εργασία υπό την εποπτεία της καθηγήτριας Μ. Ζουμπούλη, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Άρτα, Μάιος 2013, σελ. 33.

97 Μαλιάρης Ν., Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι ό.π., σελ. 11.

που θα δημιουργούσε στο φυσικό της περιβάλλον η αυθεντική δημοτική μελωδία.⁹⁸ Ο Μαλιάρας θεωρεί ότι ο Καλομοίρης κράτησε μια συμβιβαστική στάση και δεν αρκέστηκε στην άκριτη αναπαραγωγή της λαϊκής παράδοσης. Στις συνθέσεις του, αν και χρησιμοποίησε υλικό από τη λαϊκή παράδοση, ακολούθησε την τεχνική της ευρωπαϊκής σύνθεσης έχοντας ως πρότυπα τους Γερμανούς και Γάλλους συνθέτες της εποχής αλλά κυρίως τους συνθέτες της Ρωσικής και της Νορβηγικής εθνικής σχολής. Όταν αναφέρεται στη χρήση αυτούσιων δημοτικών μελωδιών δεν εννοεί τη δουλική απομίμησή τους ούτε την εναρμόνισή τους με βάση την αρμονία του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου αλλά επιδιώκει τη δημιουργία μιας νέας αρμονίας, ενός ολόκληρου συστήματος συνηχήσεων που συνοδεύει την δημοτική μελωδία⁹⁹

Τα ανωτέρω συμφωνούν με όσα γράφει ο Καλομοίρης στον πρόλογο του προγράμματος της πρώτης συναυλίας με έργα του στην Ελλάδα, το λεγόμενο «μανιφέστο του 1908»:

Ο συνθέτης που πρωτοπαρουσιάζει σήμερα μικρό μέρος της αρχής του έργου του, ονειρέφτηκε να φτειάζη μιαν αληθινή Εθνική μουσική, βασισμένη από τη μια μεριά στη μουσική των αγνών μας δημοτικών τραγουδιών, μα και στολισμένη από την άλλη με όλα τα τεχνικά μέσα που μας χάρισεν η αδιάκοπη εργασία των προοδεμένων στη μουσική λαών, και πρώτα πρώτα των Γερμανών, Γάλλων, Ρούσων και Νορβηγών.¹⁰⁰

Επομένως για τον Καλομοίρη, η δημοτική γλώσσα και η μουσική των δημοτικών τραγουδιών ήταν τα κύρια μέσα για την πραγματοποίηση της Εθνικής Ιδέας στη λόγια μουσική. Τη θέση του για τη χρήση του δημοτικού τραγουδιού τη διατυπώνει ρητά στο παραπάνω πρόγραμμα:

Εδώ ανάγκη να σημειωθή πως ο τεχνίτης που πρωτοπαρουσιάζεται σήμερα αποφέβγει να δανειστή μελωδίες των δημοτικών μας τραγουδιών στην εργασία του, μόνο που τα θέματά του σε μερικά του μεγάλα έργα (...) έχουν κτιστεί απάνου στο ρυθμό, τις κλίμακες και το χαρακτήρα των δημοτικών μας τραγουδιών. Γιατί βρίσκει πως το συστηματικό δάνεισμα από Εθνικές μελωδίες πολύ λίγο βοηθάει στο ζετύλιγμα της Εθνικής μουσικής. (...) Κι αυτό πρέπει να είνε ο σκοπός κάθε αληθινά Εθνικής μουσικής: να χτίσει το Παλάτι που θα θρονιάσει η Εθνική ψυχή. Τώρα αν για το χτίσιμο του παλατιού μεταχειρίστηκε ο τεχνίτης και ξένο υλικό κοντά στο

98 *Αυτόθι*, σελ. 20.

99 *Αυτόθι*, σελ. 14, 20.

100 Καλομοίρης Μ., *Η ζωή μου και η τέχνη μου* ό.π., σελ.147.

*ντόπιο, δε βλάπτει. Φτάνει το παλάτι του να είναι θεμελιωμένο σε Ρωμέικη γης, κανωμένο για να το πρωτοχαρούνε Ρωμέικα μάτια, για να λογαριάζεται καθαροαίματο ρωμέικο παλάτι».*¹⁰¹

Ο Καλομοίρης στο πρόγραμμά του για την «Ανατολή» του Καμπύση γράφει ότι η μουσική του αν κλείνει μέσα της κάτι από την ελληνική μουσική ψυχή δεν είναι γιατί μεταχειρίζεται το ελληνικό δημοτικό τραγούδι αλλά για να αναδείξει την ελληνικότητα της ψυχής του, όχι αντιγράφοντας τον λαϊκό τραγουδιστή αλλά συνεχίζοντας τη δημιουργική του γραμμή.¹⁰² Από τα ανωτέρω συνάγεται ότι ο Καλομοίρης θεωρούσε ότι η ανάπτυξη της εθνικής μουσικής πρέπει να βασιστεί στο δημοτικό τραγούδι χωρίς όμως δουλική μίμηση αλλά δημιουργώντας μια νέα μουσική σύνθεση που πλάθει μια ατμόσφαιρα η οποία θα λειτουργεί ως υποκατάστατο του φυσικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο γεννιέται το δημοτικό τραγούδι.¹⁰³

Στα απομνημονεύματά του σημειώνει ότι η δημοσίευση του προγράμματος στην δημοτική το 1908 προκάλεσε ποικίλα σχόλια, η συνισταμένη των οποίων ήταν πως ήρθε ένας «μαλλιαρός» μουσικός από την Ρωσία και θα δώσει συναυλία με τραγούδια πάνω σε στίχους του Πάλλη και του Παλαμά:

*Η εφημερίδα «Αθήναι» που διηύθυνε ο Πάπ – φοβερός αντιδημοτικιστής είχε ένα αρθράκι με τον τίτλο «Συναυλία με κοτσίδες»!!!, ενώ γινόταν και λόγος για ρώσικα ρούβλια με τα οποία είχε πληρωθεί ο συνθέτης για να ...διαφθείρει το «έθνος» και να κάνει ρώσικη προπαγάνδα.*¹⁰⁴

Υπέρμαχος του δημοτικισμού¹⁰⁵, ο Μ. Καλομοίρης αναφέρει επίσης ότι «η καθαρεύουσα κατά πως δεν εστάθηκεν άξια να θρέψη μια δυνατή φιλολογία, έτσι δε θα σταθή ποτέ άξια να θρέψη και μια δυνατή μουσική».¹⁰⁶

Ως γνωστό, το γλωσσικό ζήτημα πηγάζει από μια τάση «ελληνοκεντρική». Στα τέλη του δέκατου ένατου και τις αρχές του εικοστού αιώνα, οι μελέτες της λαογραφίας δίνουν βαρύτητα στη δημοτική γλώσσα. Ο Ψυχάρης δημοσιεύει το βιβλίο του «Το Ταξίδι μου» το 1888, στη λεγόμενη «μαλλιαρή» δημοτική γλώσσα και ξεσηκώνει πολλές διαμάχες. Σταδιακά η γλωσσική μάχη κερδίζεται, καθώς ποιητές και λογοτέχνες κάνουν χρήση της δημοτικής γλώσσας, παρόλο που η καθαρεύουσα παραμένει η επίσημη γλώσσα

101 *Αυτόθι*, σελ. 146-147.

102 Καλομοίρης Μ., Ανατολή, Έκδοση των φίλων της ελληνικής μουσικής, Αθήνα 1953 (Αρχειό του Ωδείου Αθηνών - ιδιοκτησία του συνθέτη).

103 Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ., Η Εθνική Σχολή Μουσικής ό.π., σελ. 140.

104 Καλομοίρης Μ., Η ζωή μου και η τέχνη μου ό.π., σελ. 148-149.

105 Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ., Η Εθνική Σχολή Μουσικής ό.π., σελ. 140.

106 Καλομοίρης Μ., Η ζωή μου και η τέχνη μου ό.π., σελ. 147.

του κράτους, της εκκλησίας και της εκπαίδευσης στις αρχές του εικοστού αιώνα. Έτσι, σε σύμπνοια με σημαντικούς εκπροσώπους της τέχνης και των γραμμάτων εκείνης της εποχής, ο Μανώλης Καλομοίρης δημιουργεί ισχυρούς δεσμούς με το κίνημα του δημοτικισμού το οποίο παίζει πρωτεύοντα ρόλο στο Ελληνικό πολιτιστικό περιβάλλον εκείνης της εποχής. Ο Καλομοίρης είχε διαβάσει το «Ταξίδι» του Ψυχάρη στην Πόλη και ήταν η πρώτη του μύηση στον δημοτικισμό.¹⁰⁷

Για τον Τσέτσο, η γλωσσική κατασκευή αποτελεί κυρίαρχο αίτημα κάθε εθνικιστικής ιδεολογίας, εφόσον αποσκοπεί στη γλωσσική ομογενοποίηση: «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». Ο λόγος του Καλομοίρη με κυρίαρχο εργαλείο τη δημοτική, διέπεται, θεωρεί, από έναν συντηρητικό πολιτισμικό εθνικισμό¹⁰⁸.

Στην Ελλάδα, οι αντιπαραθέσεις για τη γλώσσα τόσο πριν όσο και μετά την Επανάσταση είχαν μια διπλή λειτουργία. Αφενός όριζαν νοητικά και πολιτισμικά τα όρια του έθνους, αφετέρου ρύθμιζαν τον τρόπο δημιουργίας του. Έτσι, το γλωσσικό ζήτημα, απέκτησε δυναμική και έγινε ένα πεδίο όπου δεν αντανακλώνταν απλώς οι κοινωνικές μεταβολές αλλά και ρυθμίζονταν συμβολικά και ιδεολογικά. Επομένως, αρχικά η επικράτηση της καθαρεύουσας ήταν συνιστώσα της ιδεολογίας εξελληνισμού του έθνους. Ανασύσταση της εθνικής μνήμης σήμαινε, για την πρώτη εποχή του ελληνικού κράτους, την απόθεση της μνήμης της Τουρκοκρατίας και της βυζαντινής περιόδου. Από τα μέσα όμως του 19ου αιώνα δημιουργήθηκε, όπως είδαμε, η αίσθηση ότι η ιδέα της εθνικής αναβίωσης θα έπρεπε να αντικατασταθεί ή να συνδυαστεί με την ιδέα της εθνικής συνέχειας. Έτσι, ενσωματώθηκαν βαθμιαία στο αφήγημα της ελληνικής ιστορίας το Βυζάντιο και η δημοτική γλώσσα.

Ο Τσέτσος υποστηρίζει ότι η μικρασιατική καταστροφή και η οριστικοποίηση των ελληνικών συνόρων σηματοδότησαν το τέλος της Μεγάλης Ιδέας. Θεωρεί ότι ο σχηματισμός ενός πραγματικού προλεταριάτου προερχόμενου αφενός από τους προσφυγικούς πληθυσμούς και την αύξηση της εσωτερικής μετανάστευσης αλλά και η αντίστοιχη ανάπτυξη ενός παραγωγικού καπιταλισμού κατέστησαν επιτακτική την ανάγκη ιδεολογικής ενσωμάτωσης και κοινωνικού ελέγχου αυτού του προλεταριάτου από τις πολιτικές δυνάμεις που διέκριναν την απειλή ενός σοσιαλιστικού κινήματος. Σε αυτές τις

107 *Αυτόθι*, σελ. 51-52, 133.

108 Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π.*, σελ. 61.

συνθήκες, η ιδεολογική ενσωμάτωση θα ήταν αποτελεσματική με την προσφυγή σε έναν οργανιστικό εθνικισμό, επικεντρωμένο στον ενοποιητικό ρόλο του κράτους, με συνδεδεμένο ιδεολογικό στοιχείο την κοινή αναφορά του πολιτικού σώματος σε ένα διαταξικό λαϊκό πολιτισμό.¹⁰⁹ Ο λαϊκός πολιτισμός και η δημοτική γλώσσα λοιπόν αποτελούν στοιχεία ιδεολογικής ενσωμάτωσης στην οποία ανταποκρίθηκαν συνειδητά ή όχι οι διανοούμενοι της εποχής.

Για να κατανοήσουμε τη σημασία που έδωσε ο Καλομοίρης στη δημοτική γλώσσα θα πρέπει να καταλάβουμε τί συνέβαινε την εποχή αυτή στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ήταν μια εποχή ανάδυσης των εθνικών γλωσσών. Έτσι, στην ατμόσφαιρα της περιόδου εκείνης, που αντιπαρέθετε τις νεότερες εθνικές γλώσσες στα λατινικά, και η νεότερη ελληνική γλώσσα δεν θα έπρεπε να θεωρείται κατώτερη από την αρχαία. Πράγμα που αποτυπώνεται στο μανιφέστο του Καλομοίρη για την Εθνική μουσική. Σε ομιλία του στη Θεσσαλονίκη αναφέρεται στην Ελληνική μουσική παράδοση και στη σύνδεσή της με το δημοτικό τραγούδι όπως επίσης και στην αποστολή του μουσικού να δημιουργήσει μια δική του εθνική γλώσσα αλλά και στη σχέση μουσικής και ποίησης. Ο μουσικός, λέει πριν γίνει μουσικός πρέπει να είναι ποιητής και κυρίως να δονείται από την ποιητική συγκίνηση των δημοτικών τραγουδιών που θα βοηθήσουν τον Έλληνα μουσικό να βρει τον εθνικό μουσικό παλμό. Η μουσική παράδοση θεωρεί ότι συνδέεται άμεσα με τους αγνώστους και αφανείς τραγουδιστές του χωριού και του κάμπου και η αποστολή του μουσικού που θα φιλοδοξούσε να δημιουργήσει μία δική του εθνική γλώσσα είναι η εξέλιξη της αισθητικής των λαϊκών μουσικών σε μία νεοελληνική μουσική γλώσσα, προικισμένη με τα στοιχεία της λαϊκής μουσικής, αλλά με τα τεχνικά μέσα και την πρόοδο της νεότερης παγκόσμιας μουσικής.¹¹⁰ Στην εφημερίδα *Εμπρός* αναφέρει ότι ο Έλληνας μουσικός «θα εκμεταλλευθή τους δημοτικούς στίχους όπως ο τεχνίτης Έλληνας ποιητής».¹¹¹

Ο Καλομοίρης συνέβαλε στην δημιουργία της εθνικής μουσικής σχολής μέσα από διάφορα άρθρα του, τα οποία εξηγούσαν τους λόγους για τους οποίους θα πρέπει η Ελλάδα να αποκτήσει μια δικιά της μουσική χροιά η οποία να την καθιστά μοναδική στο είδος της και απόλυτα διαφορετική από τις υπόλοιπες μουσικές σχολές που ήδη είχαν δημιουργηθεί στην Ευρώπη. Στα άρθρα αυτά τα οποία δημοσιεύονταν σε μουσικά περιοδικά (*Νουμάς*), σε εφημερίδες καθώς και στις διάφορες δηλώσεις του στις πρώτες παρουσιάσεις των έργων του υποστήριζε με πάθος την άποψη ότι η Ελλάδα πρέπει να

109 *Αυτόθι*, σελ. 64-65.

110 <http://users.uoa.gr/~nektar/arts/>, τελευταία πρόσβαση 22/5/2017

111 *Εμπρός* 5/3/1917.

αποκτήσει μια δική της μουσική σχολή η οποία να είναι προσαρμοσμένη στη δημοτική παράδοση. Ήθελε δηλαδή να δημιουργήσει μια δική του μουσική γλώσσα βασισμένη στη σύγχρονη τεχνική πρόοδο της μουσικής τέχνης, μα που να αντλεί τις πηγές της έμπνευσής της «από την ψυχή του και από τη φυλή του».¹¹²

Στο πλαίσιο αυτό ο *Πρωτομάστορας*, η πρώτη του σκηνική δημιουργία, βασισμένη στην ομότιτλη τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη, ήταν αντιπροσωπευτική του μουσικού του «πιστεύω». Το έργο αποτελεί το «σταυροδρόμι» πολλών μουσικών και θεατρικών στοιχείων: η τραγωδία συναντά την όπερα και το δημοτικό τραγούδι τη δυτική μουσική. Το έργο λειτουργεί ως έμπρακτο μανιφέστο της ιδεολογίας της Εθνικής Σχολής καθώς περιείχε όλα τα συστατικά στοιχεία που ο Καλομοίρης θεωρούσε απαραίτητα για την ύπαρξή της.¹¹³ Αφιέρωσε το έργο του αυτό στον Ελευθέριο Βενιζέλο, τον «Πρωτομάστορα της Μεγάλης Ελλάδας», τον άνθρωπο ο οποίος μαζί με τον Κωστή Παλαμά στάθηκε για τον συνθέτη «φάρος της πνευματικής ζωής», όπως έλεγε ο ίδιος.¹¹⁴ Η Αναστασία Σιώψη αναφέρει ότι «το 1908, το ελληνικό περιοδικό *Νουμάς* ανακοινώνει την συναυλία του Καλομοίρη και εκδίδει το πρόγραμμά της μαζί με ιδέες του συνθέτη για τον τρόπο δημιουργίας ελληνικής μουσικής σε ακραία δημοτική γλώσσα. Ως συνέπεια, ο Κωστής Παλαμάς αφιερώνει ένα ποίημά του στον Μανώλη Καλομοίρη, με τίτλο *Στο μουσικό Μανώλη Καλομοίρη (15/6/1908)*, προαναγγέλλοντας τις απαρχές μιας μακρόχρονης φιλίας».¹¹⁵ Σύμφωνα με την ίδια, «η αντίληψη του Καλομοίρη για την παράδοση ως ζωντανή τεκμηρίωση μέσω του παρόντος, τον καθιστά ένθερμο οπαδό της δημοτικής γλώσσας, κάτι που έχει άμεση συνέπεια την χωρίς ενδοιασμούς υποστήριξή του από σημαντικούς ομοϊδεάτες ποιητές και λογοτέχνες»¹¹⁶.

Ο Μαλιάρας, όπως είδαμε, βλέπει στα κείμενα του Καλομοίρη έναν βαθύτατο σεβασμό για τη δημοτική μουσική αλλά θεωρεί ότι ο συνθέτης «έχει επίγνωση ότι το δημοτικό τραγούδι δεν μπορεί να συμβαδίσει με τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση χωρίς να νοθευτεί, προτιμά συνειδητά αυτή τη νοθεία, προκειμένου να καταστεί δυνατή η αξιοποίηση της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής ως σημαντικότετου πρωτογενούς υλικού για τη δημιουργία εθνικής μουσικής».¹¹⁷ Για τον Καλομοίρη το δημοτικό τραγούδι επιλέγεται ως απαραίτητο στοιχείο της Εθνικής Σχολής Μουσικής, ως φολκλόρ, που ωστόσο πρέπει να προσαρμόζεται στα ευρωπαϊκά πρότυπα. Ο Τσέτσος γράφει ότι στις

112 Καλομοίρης Μ., *Η ζωή μου και η τέχνη μου* ό.π., σελ. 100.

113 Μαλιάρας Ν., *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι* ό.π., σελ. 35.

114 Καλομοίρης Μ., *Η ζωή μου και η τέχνη μου* ό.π., σελ. 138.

115 Σιώψη, Α., *Τρία δοκίμια* ό.π., σελ. 26.

116 *Αυτόθι*, σελ. 26.

117 Μαλιάρας Ν., *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι* ό.π., σελ. 18.

αρχές του 20ου αιώνα το μουσικό τοπίο του αθηναϊκού αστικού χώρου υπήρξε κατακερματισμένο καθώς στο χώρο του δημοτικού τραγουδιού η αντιπαράθεση στρέφεται γύρω από την εναρμονισμένη ή τη μονοφωνική καταγραφή του σε βυζαντινή ή ευρωπαϊκή σημειογραφία ενώ τόσο οι πολυφωνιστές όσο και οι μονοφωνιστές βρίσκουν κοινό αντίπαλο στην ευρωπαϊκή μουσική¹¹⁸. Ο ίδιος επισημαίνει ότι η εθνικιστική λογική της πολιτισμικής συνέχειας υποχρεώνει τον Καλομοίρη να υποστηρίξει ότι η μουσική της Ανατολικής εκκλησίας ενσωματώνει και στοιχεία της αρχαιοελληνικής μουσικής εγγράφοντας στο καταγωγικό σχήμα και τη δημοτική μουσική. Οι Νεοέλληνες θεωρεί ότι διαμέσου της Βυζαντινής και της δημοτικής μουσικής αναδεικνύονται κληρονόμοι της αρχαίας μουσικής, γεγονός που τους επανασυνδέει με τη Δύση. Στο εθνικιστικό αυτό σχήμα, η ελληνική μουσική παρουσιάζεται ως ο «γενεσιουργός καταλύτης της παγκόσμιας μουσικής».¹¹⁹ Στην ιδεολογική διαμάχη που ξεσπάει γύρω από το ζήτημα της εναρμόνισης, ο Καλομοίρης αντεπιτίθεται από τη μία στους υπερασπιστές του μονοφωνικού χαρακτήρα του βυζαντινού και δημοτικού μέλους, και από την άλλη, στους οπαδούς του «αυτοχθονισμού».¹²⁰ Είναι γνωστή η αντιπαράθεσή του με τον Ψάχο, καθηγητή της βυζαντινής μουσικής.¹²¹

Όπως είδαμε, κατά την εποχή της εμφάνισης της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής, υπήρχαν δύο βασικές απόψεις για την παραδοσιακή μελωδία, σε σχέση με την Ευρωπαϊκή μουσική αντίληψη. Το ερώτημα που τέθηκε είναι κατά πόσον είναι εφικτή η προσαρμογή της παραδοσιακής μελωδίας στο πολυφωνικό ύφος, με αποτέλεσμα οι απόψεις να δίστανται. Εξαρχής, αφορμή για το ερώτημα αποτέλεσαν οι βυζαντινές μελωδίες, στην πορεία ωστόσο ο διχασμός επηρέασε και την κοσμική μουσική.¹²² Τόσο ο Λαμπελέτ, όσο και ο Καλομοίρης, υποστηρίζουν ότι οι τεχνικές των ευρωπαϊκών εργαλείων, όπως αυτών της αρμονίας, της αντίστιξης και της τεχνικής της fuga έχουν σαν στόχο να δώσουν έμφαση στο αρμονικό μέρος και να δώσουν υπόσταση «συνειδητής» αρμονίας στις ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες.¹²³ Ο ίδιος γράφει:

Δι' αυτό πιστεύω ότι και οι κανόνες και οι νόμοι οι οποίοι θα διέπουν την πολυφωνικήν επεξεργασίαν της Ελληνικής μελωδίας θα πηγάζουν όχι από θεωρίας και νόμους τιθεμένους εκ των προτέρων, ούτε από απαγορευτικά σύνορα και

118 Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 71.

119 *Αυτόθι*, σελ. 82-83.

120 Καλομοίρης Μ., Μορφολογία τεύχος β', σελ. 46.

121 Καλομοίρης Μ., Η ζωή μου και η τέχνη μου ό.π., σελ. 162-163.

122 Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ., Η Εθνική Σχολή Μουσικής ό.π., σελ. 53.

123 Ζερβός Γ., Προβλήματα μορφής και περιεχομένου στη σύγχρονη έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία 1999, σελ. 136-137.

*θεωρητικούς υπολογισμούς αλλά απ' αυτό τούτο το έργο των Ελλήνων συνθετών και από την φύσιν και την υφήν του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*¹²⁴.

Η Φράγκου υποστηρίζει ότι 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)».¹²⁵ Με τον συνδυασμό της «ελληνικής μελωδίας» με τη φούγκα και με τον πλούτο της πολυφωνίας, τη δημιουργική σύνθεση του εθνικού με το ευρωπαϊκό μουσικό στοιχείο, εξηγεί η Φράγκου, η επεξεργασία του δημοτικού τραγουδιού γίνεται πρωτότυπη και υποκειμενική καλλιτεχνική δημιουργία, απαραίτητη για τη διαμόρφωση της Εθνικής μουσικής.¹²⁶

124 Καλομοίρης Μ., Περί της εναρμόνισης των δημοτικών ασμάτων. Από τα Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, 1948: τόμος 23ος, Συνεδρία της 18 Νοεμβρίου, ανάτυπο, σ. 417-425.

125 Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ., Η Εθνική Σχολή Μουσικής ό.π., σελ. 72.

126 Το θέμα της εναρμόνισης του βυζαντινού μέλους γίνεται αντικείμενο διαμάχης μεταξύ αυτών που είναι υπερασπιστές της τροπικότητας της εκκλησιαστικής μουσικής, των «συντηρητικών», των οποίων οι κύριοι εκπρόσωποι είναι οι Ι. Τσόκλης και Κ. Ψάχος, και του Ι. Σακελλαρίδη που αντιπροσωπεύει τους «μοντερνιστές», που υποστηρίζουν ότι η εναρμόνιση και η πολυφωνική απόδοση της βυζαντινής μουσικής είναι απαραίτητη για την αναβάθμισή της. *Αυτόθι*, σελ.70, 77, 179.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ ΜΕ ΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΚΩΣΤΗ ΠΑΛΑΜΑ

Η νεοελληνική ποίηση και η λογοτεχνία γενικότερα αποτέλεσε για τον Καλομοίρη ένα από τα σημαντικότερα ερεθίσματα της έμπνευσής του και πολυάριθμοι είναι οι κύκλοι τραγουδιών, αλλά και άλλες συνθέσεις που βασίζονται σ' αυτήν. Σύμφωνα με την Καίτη Ρωμανού, οι τρεις συμφωνίες του Καλομοίρη («Συμφωνία της Λεβεντιάς», χορωδία (παραδοσιακό μέλος, 1920), «Συμφωνία των Ανίδεων και των Καλών ανθρώπων», σόλο φωνή και χορωδία (Richeripin- Παπαντωνίου, 1931), «Παλαμική Συμφωνία», (Παλαμάς 1955) βασίζονται όλες σε ποίηση.¹²⁷ Ο συνθέτης μελοποίησε πολλά ποιητικά κείμενα του Κωστή Παλαμά, του Άγγελου Σικελιανού, του Ιωάννη Γρυπάρη, του Διονύσιου Σολωμού, του Χατζόπουλου, του Πολέμη, του Βαλαωρίτη και άλλων¹²⁸. Ο Καζαντζάκης στάθηκε η έμπνευση και το κύκνειο άσμα του στην όπερα «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος». Την ολοκλήρωσε το 1961 και την αφιέρωσε στον «ελληνικό λαό», όμως δεν πρόλαβε να τη δει στη σκηνή.

Ο Καλομοίρης συνδέθηκε περισσότερο με τον Κωστή Παλαμά, της γενιάς του 1880. Η σχέση του με τον Παλαμά δεν αφορά μόνο στις κοινές απόψεις τους για το δημοτικισμό αλλά και γενικότερα τη θέση της τέχνης στην Ελλάδα και την Ευρώπη¹²⁹. Ο Μανώλης Καλομοίρης δεν έπαψε να εκφράζει μέσα από άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά την εξέλιξη που είχε πραγματοποιήσει ο Κωστής Παλαμάς στην ποίηση αλλά και τη νεοελληνική μουσική δημιουργία. Την άποψή του αυτή εκφράζει και μέσω μιας στήλης στην εφημερίδα Έθνος.¹³⁰ Συνθέτης και ποιητής είχαν μια στενή φιλική σχέση λόγω του κοινού τους αγώνα για την επικράτηση του δημοτικισμού. Έτσι, όπως ο Παλαμάς στα ποιήματά του ήταν επηρεασμένος από τον αγώνα αυτό και έγραφε τα ποιήματά του βασιζόμενος στην ελληνική παράδοση και στη δημοτική γλώσσα, κατά τον ίδιο τρόπο ο Καλομοίρης έγραφε μουσική που είχε τα θεμέλιά της στην ελληνική παράδοση, βασιζόμενος σε ελληνικούς τρόπους, μέτρα και αρμονίες.

Στην ομιλία στην Θεσσαλονίκη αναφέρεται στο έργο του Παλαμά και θεωρεί ότι το έργο του ποιητή συνετέλεσε στη θεμελίωση της νεοελληνικής μουσικής με την

127 Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική ό.π., σελ. 180.

128 Ωδείο Αθηνών, Σχολικά Άσματα βραβευθέντα εν τω Αβερωφείω μουσικό διαγωνισμό του Ωδείου Αθηνών, τύποις Σακελλαρίου, εν Αθήναις 1916.

129 Καλομοίρης Μ., Ο Παλαμάς κι η μουσική, Ανατύπωση από το ΙΖ' τόμο των Κυπριακών Γραμμάτων, 1953.

130 Καλομοίρης Μ., Ο Παλαμάς και η μουσική, εφημερίδα Έθνος, 19/04/1936.

αξιοποίηση του δημοτικού τραγουδιού και την εξύμνηση των εθνικών ιδανικών.¹³¹ Στη Μορφολογία (τεύχος β', το κεφάλαιο 12 με τίτλο Σκέψεις για την Ελληνική μουσική) εμπεριέχει τον πρόλογο της Παλαμικής Συμφωνίας και ουσιαστικά αποτελεί εγκώμιο στον Παλαμά. Ο παραλληλισμός ποίησης και μουσικής, για τον Καλομοίρη, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στον παρόμοιο τρόπο πρόσληψης της παράδοσης από την ποίηση και τη μουσική. Για τον Παλαμά, η λαογραφία, το δημοτικό τραγούδι, η δημοτική παράδοση θέτουν τις βάσεις για μια νέα ελληνική ποίηση και η προσέγγιση αυτή συμφωνεί με τις ιδέες του Καλομοίρη για το ρόλο της παράδοσης στη μουσική.¹³² Ο Μανώλης Καλομοίρης και η «Εθνική Σχολή Μουσικής» αξιοποίησε και ενίσχυσε τις Παλαμικές ιδέες για να χτίσει την εθνική Μουσική.

Ο τρόπος με τον οποίο οι Έλληνες ποιητές ασχολήθηκαν κατά τον πρώτο αιώνα του σύγχρονου ελληνικού κράτους με τη μουσική είναι αποκαλυπτικός της προσπάθειας που έκαναν να παντρέψουν την παράδοσή τους με τις τάσεις και απαιτήσεις της Ευρώπης ώστε να διεκδικήσουν ως Έλληνες μια θέση στην παράδοσή της. Μέσα στα δοκίμια και τα ποιήματα του Παλαμά και των ποιητών της γενιάς του 1880 και του 1930 είναι φανερή η πρωτοκαθεδρία του δημοτικού τραγουδιού. Ο Παλαμάς δεν ενσάρκωνε μόνο τη μορφή του «εθνικού ποιητή - βάρδου». Έπαιξε ταυτόχρονα καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του κανόνα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, αλλά και στην διαμόρφωση της Εθνικής Σχολής Μουσικής μέσω του Καλομοίρη. Ο τελευταίος κέρδισε από την αρχή την ενθουσιώδη υποστήριξη του Παλαμά και χρησιμοποίησε έναν έντονα παλαμικό λόγο στα κείμενά του για την ελληνική μουσική καθόλη τη διάρκεια της καριέρας του.

Η Σιώπη υποστηρίζει ότι «κατά τον Καλομοίρη, πρέπει να υπάρχει ουσιαστικός παραλληλισμός ανάμεσα στην ελληνική ποίηση και τη ελληνική μουσική γιατί κατ' αυτόν, μουσική σύνθεση σημαίνει ποίηση»¹³³. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι οι απόψεις του Παλαμά για τη λαογραφία, το δημοτικό τραγούδι, τη δημοτική παράδοση, τη δημοτική γλώσσα έρχεται σε απόλυτη σύμπνοια με τις ιδέες του Καλομοίρη για την χρήση της παράδοσης στη μουσική.¹³⁴ Αυτή τη ταύτιση ονομάζει ο Κοκκώνης «μουσικό δημοτικισμό».¹³⁵

Σε στίχους του Παλαμά, ο Καλομοίρης έγραψε μεγάλη ποικιλία έργων: *Οι Ταμβοι και Ανάπαιστοι* αποτέλεσαν δύο κύκλους τραγουδιών με συνοδεία ορχήστρας ενώ από τα *Δεκατετράστιχα* είναι η σύνθεση *Στης Τραγουδίστρας τέχνης τα παλάτια για απαγγελία* και

131 Καλομοίρης Μ., Η ομιλία στη Θεσσαλονίκη, <http://users.uoa.gr/~nektar/arts/>, πρόσβαση 22/5/2017.

132 Σιώπη, Α., Τρία δοκίμια ό.π., σελ. 28.

133 *Αυτόθι*, σελ. 27.

134 *Αυτόθι*, σελ. 28.

135 Kokkonis G., La question de la grécité ό.π., σελ. 162.

συνοδεία εγχόρδων και σόλο φλάουτου. Από τους *Πεντασυλλάβους*, την *Πολιτεία και Μοναξιά*, κ.ά. ο Καλομοίρης έγραψε πολλά τραγούδια για φωνή και πιάνο. Από τον κύκλο των *Τετράστιχων* συνέθεσε τραγούδια για φωνή και βιόλα. Από τη *Βραδυνή φωτιά* είναι το *Κάποια Λογάκια* για φωνή, άρπα και κλαρίνο. Επίσης σε στίχους Παλαμά είναι πολλά τραγούδια για χορωδία. Η 3^η Συμφωνία με συμμετοχή ηθοποιού (εξάγγελου) είναι αφιερωμένη στον Κ. Παλαμά, γράφτηκε μετά το θάνατο του ποιητή (1943) και έχει τον τίτλο Παλαμική (1953).¹³⁶ Η *Παλαμική Συμφωνία* είναι η τρίτη συμφωνία του Μανώλη Καλομοίρη μετά τη *Συμφωνία της Λεβεντιάς* (1920) και τη *Συμφωνία των Ανίδεων και των καλών ανθρώπων* (1931). Ολοκληρώθηκε την άνοιξη του 1955 και εκτελέστηκε για πρώτη φορά από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών στις 22 Ιανουαρίου 1956 στην Αθήνα υπό τη διεύθυνση του αρχιμουσικού Ανδρέα Παρίδη στον οποίο και ο Καλομοίρης αφιέρωσε το έργο. Και οι τρεις συμφωνίες έχουν σχέση με τον ποιητή Κωστή Παλαμά. Η πρώτη είναι αφιερωμένη σ' αυτόν, η δεύτερη δανείζεται τον τίτλο της από ένα στίχο του και η τρίτη φέρει το όνομά του. Το 1952 γράφει: «Τρεις στάθηκαν οι θεοί που είστεψα και ως σήμερα πιστεύω: στη μουσική ο Ριχάρδος Βάγκνερ, στα Εθνικά Ιδανικά ο Ελευθέριος Βενιζέλος, στην ποίηση ο Κωστής Παλαμάς».¹³⁷

Ο Καλομοίρης εξηγεί: «Ότι καλλίτερο, ότι αγνότερο έχω γράψει είναι τις περισσότερες φορές δεμένο με τον Παλαμικό στίχο, με την Παλαμικήν Ιδέα».¹³⁸ Στα απομνημονεύματά του τονίζει: «Ο Παλαμάς και ο Βενιζέλος σταθήκανε πάντα, σ' όλη μου την καλλιτεχνική και ψυχική βίωση οι δυο φάροι της πνευματικής μου ζωής. Στον Παλαμά ή τέχνη μου χρωστάει, όχι μόνο τις άμεσες εμπνεύσεις της από τους αθάνατους στίχους του, μα κάτι πολύ πιο βαθύ και μεγάλο, την όλη της ανάταση».¹³⁹

Από το 1906 ως το 1908 ο Μανώλης Καλομοίρης θα διδάξει στο Λύκειο Ομπολένσκι στο Χάρκοβο της Ουκρανίας, αλληλογραφεί με τον Κωστή Παλαμά, συνθέτει την «Ρωμέϊκη Σουίτα» και ταυτόχρονα στέλνει τα πρώτα του κείμενα στο περιοδικό των δημοτικιστών «Νουμάς». Συνειδητοποιεί το βαθύτερο νόημα της δημοτικής στα δύο τελευταία χρόνια στο Χάρκοβο και διαβάζει τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* (1907) που του έστειλε ο εκδότης του Νουμά Ταγκόπουλος.¹⁴⁰ Γράφει για την Παλαμική του συμφωνία και, ιδιαίτερα, αναφερόμενος στην φιγούρα του Γύφτου από τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* του Παλαμά, ως εξής:

136 Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική ό.π., σελ. 174-175.

137 Καλομοίρης Μ., Ο Παλαμάς κι η μουσική ό.π., σελ. 5.

138 Καλομοίρης Μ., Παλαμάς Κ., Η Παλαμική Συμφωνία, Αθήνα 1961, σελ. 13-14.

139 Καλομοίρης Μ., Η ζωή μου και η τέχνη μου ό.π., σελ. 138.

140 Ρωμανού Κ., Έντεχνη Ελληνική μουσική ό.π., σελ. 159.

Τους δικούς του [δηλαδή, του γύφτου] πόθους και το αιώνιο πανηγύρι της ψυχής του [πρέπει νάχη ο ακροατής υπόψει του] όταν οραματίζεται την Πύλη του Ρωμανού και την αιώνια Πόλη του γένους, όπως την ξαγνάντεψεν ολόλαμπρη στον Ήλιο μια δοξασμένη μέρα, που αλοιμόνο έσβησε όπως «σβύνουνε λειβάδια από μάϊσσεσ φυτρωμένα με γητειές».¹⁴¹

Ο Παλαμάς επίσης γράφει ένα γράμμα στον συνθέτη για την συγκίνηση που ένοιωσε από την επίσκεψή του και μεταξύ άλλων αναφέρει: *«πρώτη φορά μου έτυχε να συκοινωνήσω έτσι με μουσικό - ποιητή, με ποιητή - μουσικό».*¹⁴²

Η Σιώψη θεωρεί ότι «ο θαυμασμός που τρέφει ο Καλομοίρης στο πρόσωπο του Κωστή Παλαμά δημιουργεί κεντρικό άξονα αναφοράς την «Παλαμική Ιδέα» και η αναφορά του Καλομοίρη σε αυτήν πιθανόν να αντανακλά και την ερμηνεία της απο τους κριτικούς της εποχής εκείνης ως εκδοχή της «Μεγάλης Ιδέας», αντισταθμίζοντας το κενό που άφησε πίσω της η διάλυση της».¹⁴³ Η Μεγάλη Ιδέα, αν και εμφανίζεται ως το βασικότερο ίσως συστατικό της ποιητικής ιδεολογίας του Παλαμά, είτε αποσιωπήθηκε είτε αντιμετωπίστηκε με αμηχανία από τους περισσότερους κριτικούς του. Ο Παλαμάς, σύμφωνα με τον Καραντώνη, «μεταχειρίζεται το νόημα της Ελλάδας με κάποιο φιλοσοφικό και ιδεατό βάθος άσχετο και με τη νοοτροπία των συγχρόνων του και με την ψυχολογία του εθνικισμού και της στενής πατριδολατρίας».¹⁴⁴

Η Σιώψη επισημαίνει ότι οι 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».¹⁴⁵ Αυτή την αντιστοιχία ο ίδιος ο Καλομοίρης υπογραμμίζει διαρκώς και στα γραπτά και στα έργα του μιλώντας για τον θαυμασμό του στο πρόσωπο του Παλαμά, αφιερώνοντας έργα του σ'αυτόν, μελοποιώντας ποιήματά του και υποστηρίζοντας την «Παλαμική ιδέα». Χαρακτηριστικά, στην ομιλία του με τίτλο «Παγκόσμιος ή Εθνική Μουσική», ο συνθέτης αναφέρει τα εξής:

Ονειρεύομαι για τη μουσική μας κάτι ανάλογο που κατώρθωσε η ποίηση στα νεοελληνικά γράμματα. Κάτι που νάχει τόση σχέση με το λαϊκό μοτίβο, όση έχουνε οι στίχοι του Παλαμά, του Σολωμού, του Βαλαωρίτη, του Σικελιανού, με τη δημοτική

141 Καλομοίρης Μ, Παλαμάς Κ., Η Παλαμική Συμφωνία ό.π., σελ. 13-14.

142 Παλαμάς, Κ., Γράμμα στον Μ. Καλομοίρη. Αρχείο Ωδείου Αθηνών.

143 Σιώψη Α., Τρία δοκίμια ό.π., σελ. 28-29.

144 Καραντώνης Αντρέας, *Γύρω στον Παλαμά Α'*, Γκοβόστη, Αθήνα 1971, σελ. 22-24.

145 *Αυτόθι*, σελ. 29.

ποίηση¹⁴⁶.

Η ταύτιση του Καλομοίρη με τον Παλαμά και τη λογοτεχνία του 1880 ενδυναμώνει την πρόθεσή του να γίνει εθνικός συνθέτης. Συγκεκριμένα ο ίδιος ο Καλομοίρης εξηγεί στην ομιλία του το 1952 στη Λευκωσία για τη σχέση της μουσικής του με την ποίηση του Παλαμά, τονίζοντας ότι η τέχνη του είναι συνυφασμένη με αυτή του ποιητή καθώς τον επηρέασε στο χαρακτήρα και στον «εθνικό ρυθμό» της μουσικής του.¹⁴⁷

Η Σιώψη σωστά επισημαίνει ότι ο Καλομοίρης αναδείχτηκε ως ο σημαντικότερος εθνικός συνθέτης της εποχής του επειδή, περισσότερο από κάθε άλλον, προσέγγισε, η αφομοίωσε, με τις ιδέες και το έργο του τις αναζητήσεις και τις ιδέες της ελληνικής διάνοησης που προσανατολίζονταν, όπως αυτός, στην κατασκευή της εθνικής ταυτότητας.¹⁴⁸ Ο Καραντώνης γράφει: «Οι μεγάλοι μας ποιητές, ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Παλαμάς, ο Σικελιανός, ο Καβάφης, καθένας κατά τη στιγμή της εποχής του και κατά την αισθητική του προτίμηση, αντικαθρεφτίσανε στο έργο τους κι' από μια όψη της φυλής μας και της ιστορίας μας, υμνήσανε σπουδαία περιστατικά, κηρύξανε και λατρέψανε ιδανικά, προφήτέψανε, κ' ερμηνέψανε ποιητικά τις μορφές του πολιτισμού μας, συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία μιας ζωντανής και με ακατάλυτη εσωτερική ενότητα παράδοσης»¹⁴⁹. Το αντίστοιχο ήθελε να πετύχει ο Καλομοίρης με την Εθνική σχολή μουσικής.

Όπως είπαμε, υπάρχουν δύο παράλληλες και συχνά αντιμαχόμενες μεγαλοϊδεατικές εκδοχές, η «μυθική» ή «ρομαντική» εκδοχή της έννοιας που ταυτίζεται με το «εθνικό ιδεώδες» και την ιστορική προοπτική του Ελληνισμού από την άλωση της Πόλης και εξής και μια «πολιτική» εκδοχή, η οποία τοποθετεί τη Μεγάλη Ιδέα στο πλαίσιο του 19ου αιώνα και την αναπροσαρμόζει στην εκάστοτε πολιτική συγκυρία και στους στόχους της εξωτερικής πολιτικής του ελληνικού κράτους. Ο μεγαλοϊδεατισμός του Παλαμά δεν συνιστά μια στατική και μονοσήμαντη ιδεολογία αλλά μέσα σε μια προοπτική περίπου πενήντα χρόνων, μεταβάλλεται και προσαρμόζεται στα δεδομένα και στα ζητούμενα της εκάστοτε πολιτικής συγκυρίας.¹⁵⁰ Κυρίως στα τελευταία χρόνια του ποιητή, η παλαμική Μεγάλη Ιδέα εμφανίζει συμβολικό, φιλοσοφικό, μεταφυσικό ή ιδεαλιστικό βάθος. Ο Παλαμάς θεωρεί τις έννοιες «ελευθερία», «πατριωτισμός» και «Μεγάλη Ιδέα» ταυτόσημες εκφάνσεις ενός αγώνα που έχει ως στόχο την εθνική αποκατάσταση. Από τα *Τραγούδια της Πατρίδος* μου, την πρώτη του ποιητική συλλογή που κυκλοφορεί στα 1883,

146 «Παγκόσμιος ή Εθνική Μουσική», Λευκωσία Κύπρου, 1953.

147 Καλομοίρη Μ., Ο Παλαμάς κι η μουσική ό.π.

148 Σιώψη, Α., Τρία δοκίμια ό.π., σελ. 19.

149 Καραντώνης, Αντρέας: «Εγκώμιο και Κριτική». Στο: Καραντώνης, Αντρέας, Γύρω στον Παλαμά Α' ό.π., σελ. 11-32.

150 Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική ό.π., σελ. 175.

ως τα τελευταία ποιήματα του, επανέρχονται τα ίδια ποιητικά σύμβολα: η Πόλη και η Αγία Σοφία, ο δικέφαλος αετός, ο Αγαθάγγελος, το ξανθό γένος, ο ελληνικός στρατός ο οποίος βαδίζει χορεύοντας προς την Πόλη ή ο μαρμαρωμένος βασιλιάς. Μετά από τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού αιώνα ωστόσο θα ταυτιστεί πλήρως με τον Ελευθέριο Βενιζέλο¹⁵¹.

Ο Τσέτσος υποστηρίζει ότι ανεξάρτητα από την αισθητική προβληματική που συνδέει τον Καλομοίρη με την ποίηση του Παλαμά, το ουσιαστικότερο είναι ο εθνικισμός της Μεγάλης Ιδέας, ως προς την πολιτισμική της παράμετρο και ότι είναι ενδεικτικό του παλαμισμού του συνθέτη ότι η ήττα του 1922 δεν σηματοδότησε την άρνηση του μεγαλοϊδεατισμού του αλλά την εμβάθυνση της αντίληψης περί του ρόλου της νεοελληνικής μουσικής στον εκπολιτισμό της Ανατολής.¹⁵²

Συμπερασματικά, βλέπουμε ότι το εθνικό στοιχείο στη δουλειά του Καλομοίρη πηγάζει κυρίως από την επιλογή κειμένων που έχουν εθνικό χαρακτήρα.¹⁵³ Οι περισσότερες από τις συνθέσεις του βασίζονται κατά κύριο λόγο στην ποίηση του Κωστή Παλαμά, ο οποίος υπήρξε για τον Καλομοίρη ένας από τους καθοριστικότερους παράγοντες για τη διαμόρφωση της τέχνης του επειδή δημιούργησε ποίηση με εθνικό χαρακτήρα. Λέγοντας ότι ο Έλληνας συνθέτης πρέπει να στηριχτεί στην ελληνική λογοτεχνία και ποίηση για να δημιουργήσει πραγματικά ελληνική μουσική, έρχεται πολύ κοντά στο έργο του Παλαμά, ο οποίος άσκησε μεγάλη επίδραση στη μουσική του σκέψη και καλλιτεχνική εξέλιξη. Φτάνει μάλιστα να γράψει ότι ο μουσικός πρέπει να είναι ποιητής.¹⁵⁴

Για τον Τσέτσο, ο Καλομοίρης βρίσκει στην ποίηση ένα ακόμη στοιχείο διαμεσολάβησης μεταξύ λαϊκής και έντεχνης μούσας.¹⁵⁵ Η μετατροπή του Παλαμά σε πρότυπο του νεοελληνικού μουσικού εθνικισμού θεωρεί ότι γίνεται με δεδομένη την απουσία ενός ανάλογου προτύπου στον αμιγώς μουσικό χώρο: «Είναι προφανές ότι η επίκληση του Παλαμά από τον Καλομοίρη αποσκοπεί ουσιαστικά στην αποδοχή του καλλιτεχνικού προγράμματος του τελευταίου από την κυρίαρχη διανόηση της εποχής του, μια πράξη, ομολογουμένως ευφυέστατη».¹⁵⁶ Επομένως η σπουδαιότητα του ρόλου της λογοτεχνίας και ποίησης στην ανάπτυξη της εθνικής ταυτότητας έχει βαθιές ιστορικές ρίζες, από την εποχή του Σολωμού και μετά του Παλαμά καθώς η Ελληνική λογοτεχνία αναλαμβάνει τον ρόλο του φύλακα της παράδοσης. Ο Καλομοίρης δημιουργώντας την

151 Παλαμάς Κ., Άπαντα τ. 13, σ. 496.

152 «Παγκόσμιος ή εθνική μουσική» ό.π., σελ. 21, Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 81.

153 Μυλωνάς Κ., Ελληνική μουσική, ιστορικά ορόσημα, Νεφέλη, Αθήνα 2002, σελ. 35.

154 Καλομοίρης Μ., Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού, σελ. 283.

155 Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 79.

156 *Αυτόθι*, σελ. 80.

εθνική σχολή στη μουσική φιλοδοξεί να έχει την ανάλογη θέση σε αυτήν με τη θέση του Παλαμά στην ελληνική ποίηση.

Αθήνα 27 του Μαι 1908

Αγαπητέ μου κύριε Καλομοίρη

Συγκινημένος από την προχθεσινή
σας επίσκεψη - επάνια επί ζωή μου
μου δίνεται να χαρώ τέτοια συναπαν-
τήματα - μόλις εύτερα κατορθώ -
νω να σας ευχαριστήσω για τὰ
κατὰ και για τὰ ειδικρινῶ σας λόγια
πρὸς ἑμένα, και πολύ περισσότερο να
σας συχαρώ για τὸ μεχάλο και
για τὸ βαθύ σας ἔρωτα πρὸς τὴ
θεία τέχνη που δέ μπορεί μιά

μέρα, καθώς εἶσατε τόσο γνωρισμένος
και τόσο ἐρνευσμένος ἀπό αὐτή,
παρὰ να γεννήσει ἔργα βαθιά
και μεχάλα. Πρῶτη φορά μου ἔκυ-
χε να συκοινωνήσω ἔτσι μὲ
μουσικό - ποιητή, μὲ ποιητή - μουσι-
κό. Πιστεύω πὼς ευρητηρῶνει
τὸ ἀρμονικό σας ζετύδιμα ἢ ρο-
δοσεάλαχτη συντόφισσα εὐς ζωῆς
σας. - Σας στέλνω τὸ "θάνατο
του Παλλικαρισῶ", που σας
δείνει, και σας παραματῶ να μὲ δεω-

ρῦτε δικό σας. Μὲ συκωρᾶτε
γιατὶ εἶμαι πνιμένος ἐπὶ δουλείᾳ. —

καρπετιβρούς ἑμφύδιους εἶναι
κυρία σας, ἐπὶ δὲ Παπαβό-
γχου, εὐ γενναία, καὶ με σωσὴ
δουλείᾳ, ~~καὶ~~ ἐρχάτρια τῆς ἰδέας,

στοι κα Παπαβόγχο

Ὅτος Διμὸς σας

κωσῆς Παπαβόγχο

Αὐτὴ τὴ σελήνι στο σπίτι μου γυρίζοντας
ἔλαβα τὶς μπαντάντες σας καὶ ζαναοίγω
τὸ γράμμα μου γιὰ νὰ σας μυριοευχα-

ριστήσω. Τὶ κρίμα νὰ μὴ μπορῶ νὰ
τὶς διαβάσω καὶ νὰ εἶς ἀποτάψω εἰς τὰ
ῥαῖα ποιήματα! Ἄρροσε νὰ συκινῆ-
σουν καρδιές καὶ λογισμούς νὰ συνεπάρουνε
καθὼς τοὺς ἀγγίζει, κι αὐτὰ νὰ εἶναι τὰ
πρῶτα θέματα γιὰ τὸ παλάτι ποῦ δὲ
χτίσετε. —

Δὲν ἔδελα μὲ βροντοῶνα γυριμὰ ἐπίθε-
τα νὰ μὲ ὀνομάσετε. Εθνάρχης Θεέ μου!
ὄχι. Φταίει ἐν τούτῳ ὁ γίγος μας Πάλλης.
Εἶμαι ἕνας ἀπλὸς τραγουδιστής. Τίποτε
περισσότερο.

Πάντα Διμὸς σας
κπ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Ο ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ ΩΣ ΗΓΕΤΙΚΗ ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η επιθυμία ύπαρξης μουσικής σχολής με εθνικό χαρακτήρα υπήρξε ουσιαστικά ο λόγος που οδήγησε στη δημιουργία της ελληνικής Εθνικής μουσικής σχολής στις αρχές του 20ου αι. Για πρώτη φορά οι Έλληνες συνθέτες συνειδητά και με συνέπεια θέτουν το ζήτημα δημιουργίας εθνικής μουσικής. Ως επίσημη αφετηρία της ελληνικής Εθνικής Σχολής μουσικής, θεωρείται ωστόσο κατά κανόνα το έτος 1908, όπου χρονολογείται και η πρώτη δημόσια συναυλία του Καλομοίρη με δικά του έργα. Σκοπός του ήταν η δημιουργία μιας Εθνικής σχολής στα πρότυπα ανάλογων κινήματων από άλλες χώρες, η οποία θα συνδύαζε τον γερμανικό ρομαντισμό με ελληνικά μοτίβα. Από το 1908 εκθέτει τις ιδέες του για τη δημιουργία της Εθνικής σχολής, η οποία αποφαινεται ότι πρέπει να βασιστεί στο γνήσιο δημοτικό τραγούδι με όλα τα τεχνικά μέσα της δυτικής μουσικής. Με τα άρθρα του και με τις θέσεις που κατέλαβε (Διευθυντής του Εθνικού Ωδείου, Πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Μουσουργών, Πρόεδρος του ΔΣ της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Γενικός επιθεωρητής Στρατιωτικών μουσικών, μέλος της Ακαδημίας Αθηνών κλπ.), προσπάθησε να επηρεάσει τα μουσικά πράγματα σε πολύ μεγάλο βαθμό, προς όφελος της Εθνικής Σχολής.

Βασική πηγή έμπνευσης αποτελεί η Ελλάδα και το παρελθόν της, με ιδιαίτερη έμφαση στη λαϊκή παράδοση και το βυζαντινό παρελθόν. Αυτός εδραιώνει οριστικά την νεοελληνική μουσική προσανατολίζοντας την στα πρότυπα των εθνικών σχολών της Ευρώπης. Κυρίως θεωρείται ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της Εθνικής Μουσικής Σχολής γιατί προσέγγισε με το έργο του και τη μουσική του τις έννοιες της «ελληνικότητας» και της παράδοσης.¹⁵⁷

Η νεοελληνική εθνική μουσική σχολή γεννιέται σαν ιδέα στα τέλη του 19ου αι. και αναπτύσσεται συνειδητά πλέον στις αρχές του 20ου. Κοινή συνισταμένη των μουσικών που ανήκουν στη σχολή αυτή αποτελεί η αναζήτηση της ρίζας του έθνους, μέσα από τη στροφή στο λαϊκό πολιτισμό.¹⁵⁸ Σύμφωνα με τη Σιώψη, οι εκπρόσωποι της νεοελληνικής εθνικής Μουσικής Σχολής συχνά και συστηματικά αντλούν στοιχεία από γερμανικά πρότυπα για τον προσδιορισμό της λεγόμενης «ελληνικής ψυχής». Ο βασικός λόγος που ωθεί σε κάτι τέτοιο, κάτι που φαίνεται κυρίως στις ιδέες και στο έργο του Καλομοίρη, έχει

157 *Αυτόθι*, σελ. 18-19.

158 Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ολ., *Η Εθνική Σχολή Μουσικής ό.π.*, σελ. 24.

να κάνει με τον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες διανοούμενοι και καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν ευρωπαϊκά δείγματα πολιτισμού εκείνη την εποχή και ο οποίος στηρίζεται στην πεποίθηση ότι ο ευρωπαϊκός πολιτισμός έχει την ελληνικότητα ως κέντρο αναφοράς.

Στον χώρο της μουσικής κάτι τέτοιο σημαίνει ότι ο Έλληνας μουσικός ακολουθεί άλλης εθνικότητας μουσικά πρότυπα όταν είναι πεπεισμένος ότι τα πρότυπα αυτά δεν αλλοιώνουν αλλά ενισχύουν την ελληνικότητα της δημιουργίας του. Την εποχή του μεσοπολέμου, αναπτύσσεται μουσική αρθρογραφία στην οποία παρουσιάζεται η αντίληψη ότι οι Γερμανοί συνθέτες είτε έχουν ισχυρές επιρροές από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό είτε ο τρόπος που χειρίζονται την παράδοσή τους πρέπει να είναι υποδειγματικός για τον Έλληνα συνθέτη γιατί είναι ο τρόπος με τον οποίο οι Γερμανοί συνθέτες εκφράζουν την ψυχή του λαού τους. Αντίθετα, στην αναζήτηση της έκφρασης της ελληνικότητας, τα ιταλικά πρότυπα θεωρούνται ότι δεν έχουν καμία σχέση προς τις αναζητήσεις αυτές. Κατά την επικρατούσα άποψη του '30 στον χώρο της μουσικής, την οποία υποστηρίζει και αναπτύσσει κυρίως ο Μανώλης Καλομοίρης, τα ιταλικά πρότυπα ενθαρρύνουν την μίμηση των ξένων από τους Έλληνες καλλιτέχνες και απειλούν την ελληνικότητα της τέχνης με το να θέτουν την τέχνη έξω από την παράδοσή της, με το να εκτοπίζουν δηλαδή τα ζωτικά εκείνα στοιχεία από τα οποία θεωρείται ότι η «ελληνικότητα» αντλεί νόημα και μορφή. Αντίθετα, η ελληνική παράδοση, όπως και οι τρόποι με τους οποίους ευρωπαίοι - κυρίως, Γερμανοί - συνθέτες αντλούν στοιχεία και έμπνευση από την παράδοση των χωρών τους, είναι τα εργαλεία με τα οποία ο Έλληνας συνθέτης δημιουργεί το έργο του συμβάλλοντας έτσι στην εξέλιξη της Εθνικής σχολής μουσικής. Τα έργα στα οποία αναγνωρίζονται τα παραπάνω χαρακτηριστικά θεωρούνται ελληνικά και, επομένως, άξια προβολής στο κοινό.

Όλες οι παραπάνω αντιλήψεις, οι οποίες στρέφονται στην σύζευξη παράδοσης και Ευρωπαϊκών πολιτισμικών στοιχείων, στο μέτρο που αυτά τα στοιχεία δεν θεωρούνται ότι απειλούν την «ελληνικότητα», αναπτύσσονται και υποστηρίζονται κυρίως από τον Μανώλη Καλομοίρη και γίνονται θερμά αποδεκτές από τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο στην Ελλάδα. Πολλές εφημερίδες αναφέρονται στον συνθέτη και εξυμνούν το έργο του. Ενδεικτικά, στην εφημερίδα *Σκριπ* του Δεκεμβρίου 1903 παρουσιάζεται η συναυλία του Καλομοίρη *Ρωμαίικη Σουίτα* στην οποία παρευρίσκεται ο Βενιζέλος και πλήθος κόσμου. Σε τεύχος του Ιανουαρίου 1930 εξυμνείται ο *Πρωτομάστορας*. Στην εφημερίδα *Εμπρός* (12/3/1913) επίσης εξυμνείται ο ελληνικός χαρακτήρας του *Πρωτομάστορα*. Η ίδια εφημερίδα (5/3/1917) αναφέρει διάλεξη του Καλομοίρη για το δημοτικό και έντεχνο τραγούδι. Στην εφημερίδα *Ελευθερία* (4/4/1962) ο Χαμουδόπουλος γράφει για το θάνατο του μουσουργού και υμνεί την ελληνικότητα του έργου του. Στις 25/2/1962, στην ίδια

εφημερίδα, ο ίδιος κριτικός αναφέρεται επίσης στο πάθος του μουσικού για τη δημιουργία της εθνικής σχολής. Στην εφημερίδα *Εμπρός* (7/4/1962) επισημαίνεται το πένθος για το θάνατο του Καλομοίρη και τονίζεται ότι «η ψυχή του ήταν πλημμυρισμένη από την Ελλάδα». Στην ίδια εφημερίδα ο Φορτούνιο στις 9/6/1946 εξυμνεί τον Καλομοίρη.

Ο Καλομοίρης και η «Εθνική Μουσική Σχολή» υιοθετούν αρχές από ευρωπαϊκά πρότυπα στο βαθμό που αυτά ενισχύουν τις ιδιαιτερότητες του ελληνισμού και τον διαφοροποιούν από τα άλλα ευρωπαϊκά έθνη. Έτσι, και στη διάρκεια του μεσοπολέμου ενισχύεται ο ρόλος του Καλομοίρη στην μουσική ζωή στην Ελλάδα καθώς, όπως είδαμε, οι βασικές αρχές των αναζητήσεων και ιδεών του, στις οποίες κεντρικό στοιχείο αποτελεί η παράδοση, ταυτίζονται με τις σημαντικότερες του ευρύτερου πολιτιστικού περιβάλλοντος. Στον πρόλογο του 1908 του Καλομοίρη διακρίνεται έντονος ενθουσιασμός και ίσως ένα ύφος μεγαλοϊδεατισμού. Παρ' όλ' αυτά, δεν ισχυρίζεται ότι υπάρχει ένας συγκεκριμένος τρόπος που πρέπει να ακολουθήσει ο συνθέτης για να γράψει εθνική μουσική. Αντιθέτως, γράφει:

Και κατά πως ο ποιητής είναι λεύτερος να γυρέψη την έμπνευσή του εκεί όπου τη βρίσκει, πότε στις εθνικές τις παραδόσεις και πότε στα παγκόσμια προβλήματα, έτσι κι' ο μουσικός, πότε πιο σιμά στην Εθνική τη Μούσα θα πέση και πότε στην Ξένη τη Μαστόρισσα.¹⁵⁹

Ο Μανώλης Καλομοίρης μπορεί να θεωρηθεί ως ο θεμελιωτής της «Εθνικής μουσικής σχολής» της Ελλάδας καθώς υποστήριζε ότι ο συνθέτης της «έντεχνης» μουσικής πρέπει να χρησιμοποιεί τους ρυθμούς, τις κλίμακες και τον χαρακτήρα των δημοτικών τραγουδιών και κυρίως η μουσική του να εκφράζει αυτό που νοείται ως «ελληνική ψυχή»¹⁶⁰. Ο ίδιος γράφει ότι «έζησε μια ζωή δοσμένη ολόψυχα στα ιδανικά της μιας και αιώνιας εθνικής ελληνικής τέχνης».¹⁶¹ Στο πρόγραμμα του *Πρωτομάστορα* επίσης τονίζει ότι η μουσική του έχει τη φιλοδοξία να δείξει την ελληνική ψυχή και ότι πιστεύει στη δημιουργία μιας νεοελληνικής μουσικής «πλουτισμένης» με όλα τα τεχνικά στοιχεία της σύγχρονης παγκόσμιας εξέλιξης.¹⁶²

Ο Κοκκώνης πολύ σωστά επισημαίνει ότι οι δύο μεγάλοι αντίπαλοι της ελληνικής μουσικής σκηνής, Λαμπελέτ και Καλομοίρης, όταν θέλουν να επιβεβαιώσουν τις

159 Καλομοίρης Μ., *Η ζωή μου και η τέχνη μου ό.π.*, σελ. 146.

160 *Αυτόθι*, σελ. 146.

161 Καλομοίρης Μ., *Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετά Λύρα (μουσικά απομνημονεύματα)*, Έκδοση των φίλων της Ελληνικής μουσικής, Αθήνα 1958 (Αρχειό του Ωδείου Αθηνών, πενήνταχρονη επέτειος της συναυλίας έργων του Καλομοίρη).

162 Καλομοίρης Μ., *Ο Πρωτομάστορας*, Μουσική τραγωδία σε δύο μέρη και ντερμέδιο. Διασκευή από την ομώνυμη τραγωδία του Ν. Καζαντζάκη, Έκδοση Γαϊτάνου, Αθήνα 1940 (Αρχειό του Ωδείου Αθηνών).

αποκλίσεις τους, βασίζονται τα δικά τους επιχειρήματα στις ίδιες αφηρημένες εκφράσεις («ελληνική ψυχή», «ελληνικό χαρακτήρα», «ελληνικό περιβάλλον», «ζωτικότητα του λαού»), οι οποίες φαίνεται μάλλον να προκύπτουν από ένα σχεδόν ονειρικό ιδανικό, αφήνοντας τις αισθητικές επιλογές, χωρίς πραγματική βάση, με ένα πατριωτικό ένστικτο υπεύθυνο για οπισθοδρομικές συχνά ερμηνείες και με πολύ χαμηλή εικόνα της ιστορικής συνείδησης.¹⁶³ Είναι αλήθεια ότι ο Μανώλης Καλομοίρης, περισσότερο από κάθε άλλον μουσικό, αναφέρθηκε στις έννοιες της παράδοσης και της ελληνικότητας και σε θέματα εθνικής ταυτότητας αναμειγνύοντας πολιτική, και ηθική με την αισθητική χωρίς να έχει όμως επίγνωση των συνεπειών των επιλογών του και της αφέλειας των επιχειρημάτων του. Ταύτισε το καλό με την παράδοση και το κακό με την Ιταλική μουσική και δημιούργησε έτσι οπαδούς αλλά και εχθρούς. Συμπερασματικά, η σύνδεση του Καλομοίρη με την ιστορία της Ελλάδας, το κίνημα του δημοτικισμού και τους δημοτικιστές, όπως και αρκετά κείμενά του στα οποία διατύπωσε τις απόψεις του για τις βασικές αρχές της δημιουργίας μιας εθνικής σχολής μουσικής, αλλά πρωτίστως η μουσική του, υπήρξαν οι κύριες αιτίες για να του αποδοθεί ο χαρακτηρισμός του ηγέτη της Εθνικής Σχολής.

Το 1908 πραγματοποιεί, όπως είδαμε, την πρώτη του εμφάνιση στην Αθήνα ως συνθέτης, σε μια ιστορική συναυλία στο Ωδείο Αθηνών στις 11 Ιουνίου. Το γραμμένο στη δημοτική γλώσσα πρόγραμμα της συναυλίας δημιουργεί αίσθηση και αναγνωρίζεται ως το μανιφέστο της Εθνικής Σχολής. Ήταν η αρχή για μια ουσιαστικότερη προσπάθεια για τη δημιουργία μιας εθνικής σχολής στα πρότυπα ανάλογων κινήματων του εξωτερικού. Η ευκαιρία δόθηκε στα πλαίσια αυτής της πρώτης συναυλίας όπου εκεί ο Καλομοίρης αντί για τις καθιερωμένες εισαγωγικές σημειώσεις σε ξένη γλώσσα ή σε καθαρεύουσα, που συνήθως υπήρχαν στα προγράμματα συναυλιών, αποφάσισε να παρουσιάσει την άποψή του για το πώς θα πρέπει να πορευθεί η ελληνική μουσική, ποια πρότυπα πρέπει να ακολουθήσει και από πού μπορεί να αντλήσουν την έμπνευσή τους οι Έλληνες συνθέτες. Το κείμενο αυτό έχει δικαίως λοιπόν χαρακτηριστεί ως το μανιφέστο της Ελληνικής Εθνικής Σχολής. Επηρεασμένος από το κίνημα της ρωσικής μουσικής σχολής επίσης δηλώνει υπέρμαχος μιας εθνικής μουσικής που θα βασίζεται στην ευρωπαϊκή.¹⁶⁴ Στην προσπάθειά του αυτή στηρίχτηκε, όπως είδαμε, στα ελληνικά δεδομένα μέσα από κλίμακες - τρόπους και θέματα παρμένα από την ελληνική παράδοση και το δημοτικό τραγούδι.

Η Σιώψη εντοπίζει τις σημασιολογικές ερμηνείες της παράδοσης που αναδεικνύουν

163 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ. 93.

164 Καλομοίρης Μ., *Η ζωή μου και η τέχνη μου* ό.π., σελ. 145.

τον Μανώλη Καλομοίρη σε ηγετική φυσιογνωμία της Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Θεωρεί ότι ένα μικρό έθνος, όπως η Ελλάδα αν δεν μπορεί να καθιερωθεί μέσω οικονομικής ή πολιτικής δύναμης, επιχειρεί να επιβεβαιώσει την ύπαρξή του μέσω πολιτισμικών στοιχείων. Ως εκ τούτου, «οικειοποιείται» συγγραφείς, έργα, τάσεις, γεγονότα και ιδέες τα οποία, κατά κάποιο τρόπο, συγγενεύουν είτε με την γλώσσα είτε με τον πολιτιστικό του περίγυρο.¹⁶⁵ Κεντρική της άποψη είναι ότι θα πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπόψη από τον ερευνητή που επιχειρεί να αποδώσει την θέση που αρμόζει στον Καλομοίρη στην νεοελληνική μουσική ιστορία, η σπουδαιότητα της ουσιαστικής συμπόρευσής του με σημαντικές πνευματικές ιδέες και κατευθύνσεις στην Ελλάδα εκείνης της εποχής.¹⁶⁶ Παρόλο που εντάσσεται στο χώρο της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής και ακολουθεί το γενικότερο ευρωπαϊκό ρεύμα των Εθνικών Σχολών,¹⁶⁷ το σύνολο του έργου του Καλομοίρη εμπνέεται από τα στοιχεία της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής και η επιθυμία για μια μουσική με εθνικό χαρακτήρα, υπήρξε ο λόγος που τον οδήγησε στη δημιουργία της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής.¹⁶⁸

Η δράση του Καλομοίρη στόχευε στην απόπειρα σύστασης μιας αστικής εθνικής μουσικής παράδοσης με αναφορά στα καθιερωμένα ευρωπαϊκά πρότυπα. Κατά τον Τσέτσο, πρόκειται για πρόγραμμα συμβολικής αναπαραγωγής πολιτικών σχέσεων: «Προκειμένου το εγχείρημα να μπορεί να στηριχτεί θεσμικά και οικονομικά από την αστική τάξη και το κράτος, έπρεπε να τύχει ιδεολογικής νομιμοποίησης και τη νομιμοποίηση αυτή δεν μπορούσε να εγυηθεί παρά η ένταξη της μουσικής στα ιδεολογικά σχήματα της επίσημης εθνικής αφήγησης».¹⁶⁹ Ο Καλομοίρης ακολούθησε την επίσημη εθνική αφήγηση γιατί πίστευε ότι αυτή ήταν η αποστολή του και η αντίληψή του για το ελληνικό έθνος χωρίς να έχει ενδεχομένως συμφεροντολογικά κίνητρα αν και ωφελήθηκε από τη στάση του με θέσεις και χορηγίες. Ο Τσέτσος ορθά τονίζει ότι ο εθνικισμός του Καλομοίρη είναι αρχεγονιστικός καθώς θεωρεί ότι τα έθνη δεν είναι κατασκευές της νεωτερικότητας που αποσκοπούν στην πολιτισμική νομιμοποίηση του σύγχρονου κράτους αλλά προηγούνται του κράτους ως προϊόντα φυσικής διαίρεσης της ανθρωπότητας και επειδή εναντιώνεται στην οικουμενιστική αντίληψη ότι η μουσική είναι μια τέχνη παγκόσμια αλλά πιστεύει ότι κάθε λαός έχει τη δική του μουσική αισθητική.¹⁷⁰ Ο φυλετικός προσδιορισμός και η ταύτιση έθνους και φυλής εντοπίζεται σε πολλά κείμενά

165 Σιώπη Α., Τρία δοκίμια ό.π., σελ. 18.

166 *Αυτόθι*, σελ. 19.

167 Μαλιάρας Νίκος, Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι ό.π., σελ. 19.

168 Σιώπη, Α., Τρία δοκίμια ό.π., σελ. 31-32.

169 Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 33-34.

170 *Αυτόθι*, σελ. 72, Καλομοίρης Μ., Παγκόσμιος ή εθνική μουσική ό.π., σελ. 5-6.

του και η έννοια που κυριαρχεί είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, αυτή της «ελληνικής ψυχής» όπως και η ανορθολογική έννοια της «έμπνευσης».¹⁷¹ Επομένως, θεμέλιο για τη δημιουργία της εθνικής μουσικής είναι για τον Καλομοίρη η «εθνική ψυχή».¹⁷²

Οι βάσεις πάνω στις οποίες στήριξε τη συνθετική του δημιουργία είναι η φύση και οι τρόποι της δημοτικής μελωδίας, το δημοτικό τραγούδι, οι θρύλοι και γενικά η ελληνική παράδοση στο σύνολό της, όπως επίσης η ποίηση και ο έντεχνος νεοελληνικός λόγος που ενσωματώνονται στο συμφωνικό του έργο. Η ελληνική παράδοση, όπως και οι τρόποι με τους οποίους Ευρωπαίοι – κυρίως, Γερμανοί – συνθέτες αντλούν στοιχεία και έμπνευση από την παράδοση των χωρών τους, είναι τα εργαλεία με τα οποία ο Έλληνας συνθέτης ανοικοδομεί το έργο του¹⁷³.

Η Σιώπη αναζητά εκδηλώσεις εθνικισμού μέσω της υποδοχής της όπερας του Μανώλη Καλομοίρη *Το Δακτυλίδι της Μάνας* (1917) στην Ελλάδα της εποχής του μεσοπολέμου. Θεωρεί ότι μπορεί να ιδωθεί ως μια συμβολική έκφραση του ιδεολογήματος της «ελληνικότητας» κυρίως κατά την δεκαετία του 1930. Προσπάθειες προσδιορισμού του ιδεολογήματος αυτού κυριαρχούν στην πολιτική ιδεολογία της εποχής εκείνης και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η Σιώπη θεωρεί ότι συσχετίζονται με διάφορους τρόπους με το «Δακτυλίδι της Μάνας» μέσω της σκηνοθεσίας και της υποδοχής του¹⁷⁴. Υποστηρίζει ότι «λόγω του συμβολισμού του Δακτυλιδιού της Μάνας που έχει προεκτάσεις σε ότι νοείται την εποχή του μεσοπολέμου ως παράδοση, η υποδοχή του συνίσταται κυρίως από εθνικιστικές αφηγήσεις, καθιστώντας το μελόδραμα αυτό αντιπροσωπευτικό πολιτιστικό πρότυπο λόγω της ταύτισης του συμβολισμού του με τα ιδεώδη του ελληνικού έθνους».¹⁷⁵ Τα χρονικά όρια στα οποία κυρίως περιορίζει τη μελέτη της έχουν ως αφετηρία το δεύτερο ανέβασμα του έργου αυτού μετά την χρονιά γραφής και πρώτης παράστασής του, το οποίο πραγματοποιείται το 1928 στο θέατρο «Ολύμπια» σε σκηνοθεσία Ροντήρη, και ως τέλος την τελευταία σημαντική παράστασή του πριν την γερμανική κατοχή, το 1940, στην Volksoper του Βερολίνου σε σκηνοθεσία Carl Möller. Το τελευταίο αυτό σημαντικό ανέβασμα πριν την γερμανική κατοχή, θεωρεί ότι «κατοχυρώνει» την αξία του ελληνικού αυτού μελοδράματος μέσω της προβολής του στο εξωτερικό.¹⁷⁶ Επισημαίνει ότι η γενικότερη θέση του μελοδράματος στην ελληνική πραγματικότητα εκείνης της εποχής δεν ήταν σημαντική. Το μελόδραμα στην Ελλάδα, ως ερασιτεχνική μορφή τέχνης, όπως

171 Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός* ό.π., σελ. 72-77.

172 Καλομοίρης Μ., *Παγκόσμιος ή Εθνική μουσική* ό.π., σελ. 22-23 και 26.

173 Μυλωνάς Κ., *Ελληνική μουσική* ό.π., σελ. 34.

174 Σιώπη, Α., *Τρία δοκίμια* ό.π., σελ. 35.

175 *Αυτόθι*, σελ. 37.

176 *Αυτόθι*, σελ. 38.

επιβεβαιώνουν τεκμήρια, μουσικοκριτικές και άλλα γραπτά σχόλια εκείνης της εποχής, επισκιάζεται από το θέατρο και δεν μπορεί να θεωρηθεί το κατάλληλο είδος τέχνης μέσω του οποίου μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα για τις κυρίαρχες πολιτικές κατευθύνσεις που επέλεγαν και πρόβαλλαν κάποιες πτυχές της πολιτιστικής ελληνικής ζωής.¹⁷⁷ Επιπρόσθετος περιορισμός στο ζήτημα της θεώρησης του έργου ως προβαλλόμενο πολιτιστικό πρότυπο στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, θεωρεί ότι είναι η χαμηλή ποιότητα των παραστάσεων του μελοδράματος εκείνη την εποχή. Επικαλείται επίσης τη δήλωση του Καλομοίρη το 1936 για την «τραγική», όπως την χαρακτηρίζει, κατάσταση του ελληνικού μελοδράματος, την «έλλειψη μιας σοβαρής μελοδραματικής σκηνης» και την «αδιαφορία Κράτους και Κοινωνίας»¹⁷⁸. Καταλήγει ότι αναφορές στην κρίση και την «παρακμή» του μελοδράματος στην Ελλάδα βγάζουν έξω από τον κανόνα έργα όπως το *Δακτυλίδι της Μάνας* το οποίο αποθεώνεται ιδίως την περίοδο 1933-40.¹⁷⁹ Η Σιώψη εντοπίζει την επιρροή του Δακτυλιδιού της Μάνας από γερμανικά πρότυπα, κυρίως από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ (Το Δακτυλίδι του Νιμπελούνγκεν) αλλά υποστηρίζει ότι οι επιρροές του Καλομοίρη από γερμανικά πρότυπα δεν γίνονται, παρά μόνο στο βαθμό που ο Καλομοίρης αντιμετωπίζει αυτά τα πρότυπα σαν πολιτιστικά παραδείγματα όπου μπορεί να δει τις αξίες του ελληνισμού.¹⁸⁰ Ως σύμβολα ελληνικότητας είναι ο χορός, που μπορεί να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύει τον ελληνικό λαό.¹⁸¹ Άλλο σύμβολο «ελληνικότητας» είναι η φύση, το ελληνικό χωριό, όπως και τα βουνά με τις ψηλές απάτητες κορυφές στο ονειρόδραμα της δεύτερης πράξης, που απεικονίζονται σαν λειτουργικό σκηνικό περιβάλλον στο έργο.¹⁸² Το δακτυλίδι, το χάσιμο του οποίου γίνεται αιτία του θανάτου του Γιαννάκη, συμβολίζει, κατά τη Σιώψη, τη δύναμη του ελληνικού πνεύματος και οι επτά πολύτιμες πέτρες του την «Μεγάλη Ιδέα» του ελληνικού έθνους η οποία αφορά την απελευθέρωση της Κωνσταντινούπολης. Αλλά, περισσότερο από τον χορό ή την απεικόνιση της ελληνικής φύσης και το δακτυλίδι, ο ελληνισμός ως ενδόμυχο ελληνικό πνεύμα, συμβολίζεται στο πρόσωπο της Μάνας. Η Παναγία, την οποία εξυμνεί ο χορός στο έργο αυτό του Καλομοίρη, αντιπροσωπεύει την ορθοδοξία. Επομένως, ο συμβολισμός της μητέρας του Γιαννάκη στην οποία προσωποποιείται η «ελληνική ψυχή» και η Παναγία αντιστοιχούν στα συστατικά της ιδέας του «ελληνισμού» του Καλομοίρη.¹⁸³

177 *Αυτόθι*, σελ. 39.

178 *Αυτόθι*, σελ. 40.

179 *Αυτόθι*, σελ. 41.

180 *Αυτόθι*, σελ. 43.

181 *Αυτόθι*, σελ. 50-51.

182 *Αυτόθι*, σελ. 52-53.

183 *Αυτόθι*, σελ. 46.

Η Σιώψη επισημαίνει ότι το ελληνικό κοινό δεν ήταν οπερατικά εκπαιδευμένο, επικαλούμενη την μεγάλη φτώχεια του ελληνικού λαού ως λόγο άγνοιας της σοβαρής μουσικής.¹⁸⁴ Οι προτιμήσεις του ελληνικού κοινού όσον αφορά τη σοβαρή μουσική θεωρεί σωστά ότι κατευθύνονται από μια ελίτ στην οποία ανήκε ο Καλομοίρης καθώς ο ελιτισμός στην Ελλάδα εκείνης της εποχής ήταν καθολικό φαινόμενο αφού υπάρχει έλλειψη ταξικής παράδοσης και έτσι ο ελιτισμός αντικαθιστά μια μόλις ανασχηματισμένη αστική τάξη και η αισθητική των διανοουμένων της ελίτ αυτής αναγορεύεται σε εκφραστή των «επιθυμιών «του κοινού»».¹⁸⁵

Ο Τσέτσος υποστηρίζει ότι σήμερα εθνική μουσική, εθνικό εξαγωγίμο μουσικό προϊόν, θεωρείται σχεδόν αποκλειστικά το λαϊκό τραγούδι. Δεν κρύβει την απαισιοδοξία του για το μέλλον της ευρωπαϊκής και της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και αναρωτιέται πώς συνέβη αυτό, ποιοι ήταν οι παράγοντες της μεταβολής, αν έφταιγαν αποκλειστικά και μόνο οι στηριγμένοι από τις δισκογραφικές εταιρείες «συνθέτες» και το διαχρονικά αδιάφορο κράτος ή και ο ίδιος ο Καλομοίρης. Αποπειράται να εξηγήσει την πολιτική περιθωριοποίηση της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και την «κατίσχυση του μουσικού λαϊκισμού» απαντώντας σε αυτά τα ερωτήματα στο βιβλίο του με τίτλο *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*. Θεωρεί ότι από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους μέχρι σήμερα, η έντεχνη αστική μουσική στερείται μιας σταθερής θεσμικής στήριξης.¹⁸⁶ Το συντηρητικό νεοελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, γράφει, απέβλεπε, κατά κύριο λόγο, στη δημιουργία δημοσίων υπαλλήλων και άλλων μη παραγωγικών επαγγελματιών, όπως δικηγόρων, γιατρών, δασκάλων και καθηγητών ενώ η μουσική έμεινε στο περιθώριο της δημόσιας πολιτικής.¹⁸⁷ Η απουσία πολιτικής βούλησης θεωρεί ότι ήταν το πιο σημαντικό εμπόδιο στην ανάδειξη της έντεχνης μουσικής αλλά ο Καλομοίρης ουδέποτε έλαβε θέση υπέρ ή κατά της θεσμικής εθνικοποίησης της έντεχνης μουσικής στο δημόσιο διάλογο. Αντιθέτως, οι πράξεις του υποδεικνύουν πρόθεση ιδιωτικής και όχι κρατικής διαχείρισης του εθνικού στη μουσική. Το γεγονός επίσης ότι ο Καλομοίρης υπήρξε επικεφαλής των περισσότερων μουσικών θεσμών για πάνω από μισό αιώνα, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, συνετέλεσε στη δημιουργία μιας εικόνας προσωποπαγούς θεσμικού συγκεντρωτισμού που ερχόταν σε αντίθεση με το συλλογικό και δημόσιο χαρακτήρα του εθνικιστικού πολιτισμικού προτύπου που ιδεολογικά

184 *Αυτόθι*, σελ. 60.

185 *Αυτόθι*, σελ. 60-61.

186 Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π.*, σελ. 13.

187 *Αυτόθι*, σελ. 20-21.

υπερασπιζόταν.¹⁸⁸ Δεσπόζοντας στο χώρο της μουσικής εκπαίδευσης, δεν στήριζε όσους θεσμούς δεν μπορούσε να ελέγξει ή όσους συνθέτες παρεκκλίναν από τις βασικές αισθητικές του.¹⁸⁹

Ο Τσέτσος σκιαγραφεί την πορεία από τον μουσικό κοσμοπολιτισμό του 19ου αιώνα, στον μουσικό εθνικισμό του πρώτου μισού του 20ού και τον μουσικό λαϊκισμό των τελευταίων δεκαετιών, συνδέοντας τις εξελίξεις άμεσα με την πολιτική, κοινωνική και οικονομική κατάσταση της χώρας. Υποστηρίζει ότι υπό συνθήκες έλλειψης αστικής τάξης δυτικού τύπου, η διαχρονική αποστασιοποίηση του κράτους από την κοινωνική διαχείριση της δυτικής έντεχνης μουσικής συνετέλεσε στην αρνητική κοινωνική της πρόσληψη¹⁹⁰. Καταλογίζει στον Καλομοίρη ευθύνη γιατί με την υποστήριξη των ωδείων συνετέλεσε ώστε η παραγωγή της εθνικής σχολής μουσικής να παραμείνει υπόθεση των ανώτερων αστικών στρωμάτων.¹⁹¹ Ο Κοκκώνης επισημαίνει ότι η «κλασική» μουσική (και η μουσική εκπαίδευση γενικότερα) είναι πολυτέλεια της ανώτερης αθηναϊκής κοινωνίας, και δεν φτάνει στο κοινό.¹⁹² Ειδικά για τον Καλομοίρη θεωρεί ότι θα μπορούσε να συμβάλλει στην ένταξη της μουσικής στη δημόσια εκπαίδευση γιατί υπήρξε ο μόνος συνθέτης που έχαιρε μιας πρωτοφανούς για τα ελληνικά δεδομένα αναγνώρισης από τη διανοήση και το κράτος. Ο λόγος του, δημοσιευμένος σε πολλά έντυπα της εποχής, αποκτούσε ιδιαίτερη βαρύτητα και μεγάλη κοινωνική απήχηση, από τη στιγμή που δεν απευθυνόταν αποκλειστικά σε μουσικούς. Άλλωστε, υπήρξε γνώριμος του Βενιζέλου, ο οποίος ασκούσε αποτελεσματική πολιτική στα ζητήματα των τεχνών και του πολιτισμού.¹⁹³ Στόχος του ωστόσο ήταν η διατήρηση του ιδιωτικού χαρακτήρα της μουσικής εκπαίδευσης με παράλληλη πρόσβαση στην κρατική χρηματοδότηση προς όφελος μεμονωμένων ισχυρών ιδιωτών. Πρόδηλη είναι η αντίφαση του Καλομοίρη, γράφει ο Τσέτσος, ως εκπροσώπου της ιδιωτικής πρωτοβουλίας στη μουσική εκπαίδευση και ταυτόχρονα υπερμάχου της κρατικής πρωτοβουλίας όσον αφορά τα ιδρύματα της μουσικής αναπαραγωγής. Είναι απολύτως ασύμβατη με την αυτοκατανόησή του ως εθνικιστή, για τον οποίο η σύγκλιση κράτους και πολιτισμού αποτελεί θεμελιώδη απαίτηση.¹⁹⁴ Πραγματικά θα μπορούσε να συνεισφέρει με το κύρος και τις γνωριμίες του στην ένταξη της μουσικής στη δημόσια εκπαίδευση αλλά δεν γνωρίζουμε τι τον εμπόδισε να το κάνει.

188 *Αυτόθι*, σελ. 97.

189 *Αυτόθι*, σελ. 106.

190 *Αυτόθι*, σελ. 118.

191 *Αυτόθι*, σελ. 119.

192 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ. 85.

193 *Αυτόθι*, σελ. 90-91.

194 Τσέτσος, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός* ό.π., σελ. 92-93.

Ο Καλομοίρης ουσιαστικά ανέλαβε να προωθήσει τους θεσμούς που θα μπορούσαν να αναδείξουν τη μουσική του, μουσική που αποσκοπούσε να εκπροσωπήσει την Ελλάδα σε μία ιδεατή καλλιτεχνική άμιλλα μεταξύ των ευρωπαϊκών εθνών. Αυτές τις δύο διαστάσεις του Καλομοίρη, του θεσμικού παράγοντα και του εθνικού συνθέτη, τονίζει η εγγονή του, Χαρά Καλομοίρη, προλογίζοντας τον πρόσφατο συλλογικό τόμο, που κυκλοφόρησε με αφορμή τα 50 χρόνια από το θάνατό του. Η ίδια τονίζει στην εισαγωγή του βιβλίου ότι το έθνος ήταν για τον Καλομοίρη όχι μόνο πηγή έμπνευσης και αφετηρία δημιουργικότητας, αλλά αποτελούσε ένα ολόκληρο σύμπαν που τον ανάγκαζε να επιστρατεύει όλες του τις δυνάμεις ώστε να σταθεί επάξια στο ύψος αυτού του καθήκοντος.¹⁹⁵ Στο βιβλίο, για τον μουσουργό και άνθρωπο Καλομοίρη, γράφουν οι μουσικοί Βύρων Φιδετζής και Φίλιππος Τσαλαχούρης¹⁹⁶, ενώ τα υπόλοιπα κείμενα υπογράφουν μουσικολόγοι που επικεντρώνονται είτε στον Καλομοίρη σε σχέση με τους θεσμούς και το ευρύτερο πλαίσιο της εποχής του είτε στο μουσικό του έργο αυτό καθαυτό. Για τον Καλομοίρη γράφουν οι μουσικολόγοι Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, Γιάννης Μπελώνης, Νίκος Μαλιάρας, Γιάννης Σαμπροβαλάκης και Μαρία Χναράκη. Ο Χαρκιολάκης προτείνει την έννοια του «εθνικού τραύματος» ως ερμηνευτικό εργαλείο της συνθετικής δραστηριότητας του Καλομοίρη. Στο άρθρο του σκιαγραφείται η πορεία του μικρασιάτη μουσουργού από τον ενθουσιασμό της Μεγάλης Ιδέας, που τον ενέπνευσε για να γράψει τη *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, ως την επούλωση του τραύματος, που πραγματώνεται με την όπερα *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*¹⁹⁷. Υποστηρίζεται πολύ σωστά ότι το τραύμα της μικρασιατικής καταστροφής διαχέεται σε όλο το έργο του και αποτελεί το κέντρο των ιστορικών αναφορών του.¹⁹⁸

Στο ίδιο βιβλίο αναφέρεται ότι αν και ο Καλομοίρης μπήκε δυναμικά στη μουσική ζωή του τόπου με φιλελεύθερα ιδεώδη συμπαρατασσόμενος με τον Βενιζέλο, την περίοδο 1936-1945 συνεργάστηκε με δικτατορικά καθεστώτα, όπως παρατηρεί η Καίτη Ρωμανού. Η ίδια υποστηρίζει ότι έχοντας αντιληφθεί τη σημασία που έπαιζαν στην Ελλάδα οι σχέσεις με την εξουσία, ο Καλομοίρης επεδίωκε να είναι μέλος της και έτσι πορεύτηκε μια διαδρομή πολιτικά ασυνεπή.¹⁹⁹

Ο Καλομοίρης ήταν ένας αστός διανοούμενος που εκφράζει την εποχή του με όλες τις αντιφάσεις που τη διατρέχουν. Στις πολιτικές του πεποιθήσεις αμφιταλαντεύεται, και

195 Μαλιάρας Ν., Χαρκιολάκης Α. (επιμ.), Μανώλης Καλομοίρης ό.π., σελ. 8.

196 *Αυτόθι*, σελ. 9-34.

197 *Αυτόθι*, σελ. 83-92.

198 *Αυτόθι*, σελ. 89.

199 *Αυτόθι*, σελ. 63, 81.

συχνά παρατηρούνται ασυνέπειες στις πράξεις, τα λόγια και τα «πιστεύω» του. Το 1938, επί δικτατορίας Μεταξά, 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 Βερολίνου το 1940. 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» πράγμα που θέτει ζητήματα πολιτικής ηθικής και προσωπικών φιλοδοξιών».²⁰⁰ Μπορούν ωστόσο να δικαιολογηθούν αναφορές που περιστρέφονται γύρω από πολιτικές και ιδεολογικές σκοπιμότητες καθώς ήθελε μέσω των γνωριμιών του να προβάλλει το έργο του και το έργο της Εθνικής Σχολής.

Η μουσική δεν είναι ουδέτερη, παρά τις αντίθετες προθέσεις ενός συνθέτη, γιατί μπορεί να ιδεολογικοποιηθεί μέσα σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία, να φορτιστεί με εξωμουσικές νοηματοδοτήσεις, ακόμη και να αποτελέσει αντικείμενο κατάχρησης, διαστρέβλωσης ή καπήλευσης από συγκεκριμένες κοινωνικές δυνάμεις. Λέγεται ότι η «οικοδόμηση της «εθνικής συνείδησης», η εγχάραξη της πεποίθησης ότι οι πολίτες κάθε εθνικού κράτους συνδέονται μέσα από μια κοινή εθνική καταγωγή και στη βάση μιας κοινής εθνικής πορείας, ώστε οι ταξικές διαφορές να μην αποτελούν παρά κάποιες εκ των υστέρων αντιθέσεις, αυτή η ιδεολογία της εθνικής συνοχής και μοίρας, αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της αστικής ιδεολογίας. Μέσα στα πλαίσια αυτής της ιδεολογίας εντάσσεται και η προβληματική για τον εθνικό πολιτισμό και την εθνική μουσική. Η «Εθνική σχολή» αποκτά, στα πλαίσια του πολιτιστικού ιδεολογικού μηχανισμού του κράτους, μια έντονα εθνοποιητική ιδεολογική λειτουργία, μέσα από την οποία διαμεσολαβεί την αστική ιδεολογική κυριαρχία.²⁰¹ Η παράδοση δεν αποτελεί την αμόλυπτη «ψυχή» του έθνους, όπως έγραψε ο Καλομοίρης αλλά ενδέχεται να στηρίζει την κυρίαρχη αστική ιδεολογία. Όπως σωστά επισημαίνει ωστόσο ο Κοκκώνης, ο εθνικισμός του Καλομοίρη δεν έχει σχέση με τις ρατσιστικές ιδεολογίες, αλλά περιορίζεται στην αναζήτηση της φαντασιακής εθνικής ταυτότητας: «τα αισθητικά του κριτήρια δεν υπήρξαν ποτέ αποκομμένα από τις ιδεολογικές πεποιθήσεις του για τη γλώσσα, την

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

201 Μηλιός Ι., Μικρούτσικος Θ., Στην υπηρεσία του Έθνους (Για την ιδεολογική λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού), Θέσεις 8, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1984, σελ. 10 www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=97...29, πρόσβαση 22/5/2017.

ιστορία και το έθνος».²⁰² Η συγγραφική του παραγωγή, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν συνοδεύεται από μια πνευματική εξέλιξη όσον αφορά την προσέγγιση του μουσικού εθνικισμού. Αντιθέτως μένει στατικός στις θέσεις του, ανακυκλώνοντάς τις κατά βούληση.²⁰³

Για να κατανοήσουμε, ίσως, τη στάση του Καλομοίρη, χρειάζεται, κατά τον Κωνσταντινίδη, να λάβουμε υπ' όψη ότι πριν από τον πόλεμο, το Γ' Ράιχ κυριαρχούσε οικονομικά στην Ελλάδα, παρείχε υποτροφίες, χρηματοδοτούσε τις πέντε μεγαλύτερες ελληνικές εφημερίδες, και όλα αυτά οδηγούσαν ώστε να υπάρχει άγνοια στο τι πραγματικά συνέβαινε στη Γερμανία. Ο εθνικισμός του Καλομοίρη, γράφει πολύ σωστά, «δεν έχει σχέση με τις ρατσιστικές και μισάνθρωπες ιδεολογίες, αλλά περιορίζεται στην αναζήτηση της φαντασιακής εθνικής ταυτότητας. Επίσης, υπάρχει η τάση να συγχέεται με το σύνολο των Ελλήνων η πρόσληψη του Καλομοίρη, που όμως έγινε μόνο από μερίδα του αστικού κοινού. Η Εθνική Σχολή, ακόμα και την εποχή που «μεσουρανούσε», δεν ήταν παρά υπόθεση μιας μορφωμένης και σχετικά ευκατάστατης μειοψηφίας των αστικών κέντρων. Αυτό ήταν το «Έθνος» στο οποίο απευθυνόταν. Όσο καιρό όμως δεν υπάρχουν θεσμοί οι οποίοι αποτελεσματικά θα φροντίζουν για την πραγματική μόρφωση ευρύτερων στρωμάτων του πληθυσμού, οι κάθε είδους «εθνικές σχολές» δεν πρόκειται να επιτυγχάνουν τη συλλογική έκφραση που επικαλούνται, αλλά θα παραμένουν απλώς ευγενείς προθέσεις²⁰⁴.

Το όνομα του Καλομοίρη έχει αρχίσει να σβήνει από τη μουσική συλλογική μας μνήμη, κατά τον Μάρκο Τσέτσο, μαζί με το όραμά του για μία εθνική έντεχνη μουσική προσανατολισμένη στα ευρωπαϊκά αισθητικά πρότυπα. Ο ίδιος ο συνθέτης γράφει ότι παραδέχεται την αποτυχία του στον πρόλογο από την έκδοση της τελευταίας του όπερας Κωνσταντίνος Παλαιολόγος το 1961 όπου μιλάει για συντριβή των ονείρων του.²⁰⁵ Η λόγια μουσική είναι υψηλή τέχνη την οποία πιθανότατα δεν καταλαβαίνει ο λαός και ότι εκτός από τους μουσικούς, το κράτος οδήγησε κυρίως στο έλλειμμα εξοικείωσης των λαϊκών στρωμάτων της νεοελληνικής κοινωνίας με αυτήν. Κατά τον Τσέτσο, «η παραγωγή της «εθνικής σχολής μουσικής», σε πλήρη αναντιστοιχία με την ευρεία αναγνώριση που υπόσχεται ο όρος «εθνική», παρέμεινε υπόθεση των ανωτέρων αστικών στρωμάτων».²⁰⁶

202 Kokkonis G., *La question de la grecité* ό.π., σελ. 107.

203 *Αυτόθι*, σελ. 164.

204 Κωνσταντινίδης Π., Μουσικός εθνάρχης ενός ατύπαρκτου (;) έθνους, *The Book's journal* τεύχος 31, Μάιος 2013.

205 Τσέτσο, Μ., *Εθνικισμός και λαϊκισμός* ό.π., σελ. 86.

206 *Αυτόθι*, σελ. 118-119.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ο Μανώλης Καλομοίρης συνέβαλε στην διαμόρφωση της Εθνικής σχολής μουσικής και δικαίως θεωρείται ο ηγέτης αυτής της σχολής. Συστηματικά αντλεί στοιχεία από την παράδοση και την Ευρώπη για τον προσδιορισμό της λεγόμενης «ελληνικής ψυχής». Ο βασικός λόγος που τον ωθεί σε αυτή την κατεύθυνση συνδέεται με την πεποίθηση ότι ο ευρωπαϊκός πολιτισμός έχει την ελληνικότητα ως κέντρο αναφοράς. Υποστήριξε σθεναρά την άποψη ότι τα ιταλικά πρότυπα ενθαρρύνουν την μίμηση των ξένων από τους Έλληνες καλλιτέχνες και τα πρωτοποριακά μουσικά στοιχεία απειλούν την ελληνικότητα της τέχνης με το να θέτουν την τέχνη έξω από την παράδοσή της. Αντίθετα, η ελληνική παράδοση, όπως και οι τρόποι με τους οποίους Ευρωπαίοι -κυρίως, Γερμανοί- συνθέτες αντλούν στοιχεία και έμπνευση από την παράδοση των χωρών τους, είναι τα χαρακτηριστικά του έργου του. Η εφημερίδα *Εμπρός* αναφέρεται σε διάλεξή του όπου ο Καλομοίρης γράφει ότι «ο εμπνευσμένος καλλιτέχνης, είτε του λόγου, είτε του ήχου, είτε της γραμμής, ανήκει ομού εις την ιδιαιτέραν του πατρίδα και την μεγάλην ευρωπαϊκὴν ἢ κοσμικὴν πατρίδα της τέχνης, εἶναι ομού Ἕλλην και Ευρωπαίος».²⁰⁷

Οι τίτλοι των έργων του Καλομοίρη αναδεικνύουν τα θεμελιώδη μοτίβα της εθνικιστικής ιδεολογίας του.²⁰⁸ Η Φράγκου αναφέρει ότι μπορεί κανείς να εντοπίσει στον Καλομοίρη το ηθογραφικό (νατουραλισμός, η ελληνική φύση και ζωή), το εξωτικό (ένας ανατολίτικος ρομαντισμός, οι βυζαντινές και δημοτικές αναφορές), το θρυλικό (τα πάθη του γένους, ο μεγαλοϊδεατισμός, θρησκευτικοί συμβολισμοί) αλλά και το «ειδωλολατρικό» ή σουρεαλιστικό στοιχείο, (μεταφυσικά, ανεξήγητα συμβάντα που εντοπίζονται και στο δημοτικό τραγούδι).²⁰⁹ Τα έργα στα οποία αναγνωρίζονται τα παραπάνω χαρακτηριστικά θεωρούνται ελληνικά από τον συνθέτη και, επομένως, άξια προβολής στο κοινό. Ο προβληματισμός του για μια εθνική μουσική στην Ελλάδα συνδέεται άμεσα με το γλωσσικό ζήτημα, το δημοτικό τραγούδι, την ελληνική ποίηση, τα εθνικά ιδεώδη και σχετίζεται με το ευρωπαϊκό ρομαντικό ρεύμα που στρέφεται προς την προφορική λαϊκή παράδοση και την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας.²¹⁰ Ο Καλομοίρης υπηρέτησε με το έργο του αυτά τα στοιχεία και επεδίωξε να συνδέσει τη λόγια μουσική με την ελληνική παράδοση ώστε δικαίως να θεωρείται ο ηγέτης της Εθνικής Σχολής. Το

207 *Εμπρός*, 5/3/1917.

208 Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 86 σελ. 87, 131.

209 *Αυτόθι*, σελ. 88, 99.

210 Kokkonis G., *Composer l'identité nationale* ό.π., σελ. 59-104.

δημοτικό τραγούδι και η ελληνική παράδοση, σε συνδυασμό με τις τεχνικές σύνθεσης της Δύσης, διαμόρφωσαν το ύφος του. Ο Καλομοίρης επεξεργάστηκε, σύμφωνα με τον Τσέτσο, ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα εθνικού μετασχηματισμού της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής που αναπαράγει το βασικό μοντέλο των ευρωπαϊκών εθνικών σχολών μουσικής του 19^{ου} αιώνα: ενσωμάτωση του λαϊκού στοιχείου σε μουσική, γλώσσα, θεματολογία, αποκατάσταση της ιστορικής συνέχειας της εθνικής μουσικής, σύνδεση της μουσικής με τη λογοτεχνία, υιοθέτηση των κυρίαρχων εθνικιστικών αιτημάτων (Μεγάλη Ιδέα).²¹¹

Είναι αλήθεια ότι ο Καλομοίρης στην ουσία τάσσεται υπέρ μιας ιδιόμορφης ανορθολογικής εκδοχής της ιδεολογίας του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού». Καλλιέργησε έναν χειριστικό εθνικισμό και συνέτεινε στην καλλιέργεια ψευδαισθήσεων και εθνικών μύθων περί προαιώνιων γνωρισμάτων - πυλώνων του έθνους, σε μια εθνική ταυτότητα που είναι προαιώνια και αρχέγονη αποσκοπώντας στην αναγνώριση και νομιμοποίηση μιας εθνικής μουσικής σχολής. Είναι γεγονός ότι ο λόγος του είναι ιδεολογικά φορτισμένος με πολιτικές εκφράσεις που προάγουν στερεότυπα του ελληνικού εθνικισμού, όπως είναι ο λαός, ο αγώνας για την πατρίδα, η θρησκεία και η ιστορική συνέχεια.²¹² Δεν μπορεί ωστόσο να κατηγορηθεί ότι συνέπλευσε με τον εθνικισμό, όπως τον θεωρούμε σήμερα, γιατί ο εθνικισμός τότε δεν είχε αρνητική χροιά αλλά υπηρέτησε την εθνική αφύπνιση.

Στόχος της εργασίας δεν είναι η ενοχοποίηση αλλά η αποσαφήνιση των θέσεων του. Είναι άστοχο να ταυτιστεί η Εθνική μουσική με τον εθνικισμό, όπως νοείται σήμερα, γιατί το επίθετο «εθνικιστικός» δεν ταυτίζεται με το «εθνικός» του 19ου αιώνα, τότε που δημιουργούνταν τα εθνικά κράτη. Ο Καλομοίρης είναι ένας παραδοσιακός διανοούμενος ο οποίος παράγει μουσική την οποία θέτει στην υπηρεσία του έθνους του. Προφανώς οι απόψεις του ανήκουν σε μια περίοδο κατά την οποία ο πολιτισμός ήταν ενικός και όχι πληθυντικός με την έννοια ότι δεν υπήρχε η τάση συμπόρευσης με άλλες εθνότητες αλλά η ανάδειξη του ελληνικού πολιτισμού.

Συμπερασματικά, ο Καλομοίρης δικαίως θεωρείται ο ηγέτης της Εθνικής Σχολής Μουσικής γιατί πρότεινε τη δημιουργική συνεργασία του εθνικού με το ευρωπαϊκό μουσικό στοιχείο, αναζήτησε το μύθο για το έθνος και το εθνικό κράτος και οργάνωσε γύρω από αυτόν την Εθνική σχολή της μουσικής. Αποπειράθηκε συστηματικά να αναδείξει στη μουσική του τους καταγωγικούς μύθους για την διαμόρφωση της εθνικής

211 Τσέτσος, Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός ό.π., σελ. 83.

212 Αυθεντοπούλου Δ., Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής ό.π., σελ. 43.

συνείδησης. Συνδέεται με μια μορφή διαχείρισης του παρελθόντος και συγκρότησης του ιστορικού χρόνου με εξέχουσες τις διαστάσεις της συνέχειας και της συνοχής. Η κοινωνία και ο πολιτισμός του εθνικού κράτους προσλαμβάνεται ως ομοιογενής στο χώρο και στο χρόνο. Η χειραγώγηση των πολιτισμικών στοιχείων, η επιλεκτική χρήση του παρελθόντος και η επιπόνηση παραδόσεων σχετίζεται με την συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας, όπως οριζόταν από την έννοια του συνόρου. Οι αμφισβητούμενες ζώνες πάνω στα σύνορα των εθνικών κρατών αποτελούν πεδία έντασης γιατί εκεί διακυβεύεται η συνοχή και η συμβολική νομιμοποίηση του έθνους. Για τον συνθέτη, η μουσική εκφράζει αλλά και κινητοποιεί εθνικά συναισθήματα, επομένως μπορεί να διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας. Διαδραματίζει διττό ρόλο, από τη μία μορφώνει το έθνος και από την άλλη το διαμορφώνει, μετέχει της φαντασιακής συγκρότησης της εθνικής ταυτότητας, του εθνικού χαρακτήρα. Αποτελεί εργαλείο που τροφοδοτεί το εθνικό φαντασιακό και αυτός ήταν ο στόχος του Μ. Καλομοίρη όταν έθεσε τις βάσεις της Εθνικής Σχολής.

Θεωρείται δικαίως ο ηγέτης της Εθνικής Σχολής αφού συνέθεσε την πρώτη νεοελληνική συμφωνία ολοκληρωμένης τετραμερούς δομής, τις πρώτες όπερες που συνδύαζαν και τα τρία στοιχεία μιας εθνικής όπερας, δηλαδή εθνική θεματική, γλώσσα και μουσικό ιδίωμα και, το κυριότερο ίσως, ο Καλομοίρης ήταν ο πρώτος συνθέτης που έκανε την έντεχνη μουσική αντικείμενο αποδοχής και συζήτησης από τους κύκλους της ελληνικής διανόησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Άντερσον Μπ., Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού, Νεφέλη, Αθήνα 1997
2. Ανωγειανάκης Φ., Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα (προσθήκη στην ελληνική μτφ. της Ιστορίας της μουσικής του Κ. Νεφ), εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985: 546-611
3. Ανωγειανάκης, Φ., Κατάλογος έργων Μανώλη Καλομοίρη 1883-1962, Αθήνα 1964 [Catalogue of works of Manolis Kalomiris 1883-1962, compiled and annotated by Fivos Anoyanakis, Athens: Rondas, 1986]
4. Αυδίκος, Ευ. Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού, Κριτική, Αθήνα 2009
5. Αυθεντοπούλου Δ., Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής στο μουσικοπαιδαγωγικό έργο του Μανώλη Καλομοίρη, πτυχιακή εργασία υπό την εποπτεία της καθηγήτριας Μ. Ζουμπούλη, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, Μάιος 2013
6. Βερέμης Θ., Κιτρομηλίδης, Π. κ.α., Εθνική ταυτότητα και εθνικισμός στην νεότερη Ελλάδα, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1997
7. Δημαράς, Κ. Θ., Ελληνικός Ρωμαντισμός, Ερμής, Αθήνα 1994
8. Δημαράς, Κ.Θ., Ιστορία της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Αθήνα 1965
9. Κάβουρας Π. (επ.), Φολκλόρ και παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού, Νήσος, Αθήνα 2010
10. Καλομοίρης Μ., Η Ζωή μου και η Τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908, Νεφέλη, Αθήνα 1988
11. Καλομοίρης Μ., «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού», Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, 1946, τόμ. 21, σελ. 264-290
12. Καλομοίρης Μ., «Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων», Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, 1949, τόμ. 23, σελ. 417-425
13. Καλομοίρης Μ., Παλαμάς Κ., «Η Παλαμική Συμφωνία», Αθήνα 1961
14. Καραντώνης Α., Γύρω στον Παλαμά Α΄, Γκοβόστη, Αθήνα 1971
15. Κιτρομηλίδης Π., «Ιδεολογικά ρεύματα και πολιτικά αιτήματα: προοπτικές από τον ελληνικό 19ο αιώνα» στο Τσαούσης Δ. Γ. (επιμ.), Όψεις της ελληνικής κοινωνίας του 19ου αιώνα, Εστία, Αθήνα 1998
16. Kokkonis G., La question de la grécité dans la musique néohellénique, De Boccard

– Association Pierre Belon, Paris 2008

17. Kokkonis G., « Composer l'identité nationale: la musique grecque au miroir de la littérature musicologique », *Etudes Balkaniques* 13, 2007, σελ. 59-104
18. Κοκκώνης Γ., «Ο Γεώργιος Λαμπελέτ και η ελληνική δημόσια μουσική: μια μουσικολογία των συμβόλων», στο Ι. Φούλιας, Π. Βούβαρης, Γ. Κίτσιος, Κ. Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον, Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας* (Θεσσαλονίκη 21-23/11/2014), Θεσσαλονίκη 2015, σ. 291-299
19. Κοκκώνης Γ., «Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», στο *Ετερότητες και Μουσική στα Βαλκάνια. Τα κείμενα* (Τετράδιο 4), Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου – ΚΕΜΟ, Άρτα 2008, σ. 100-110
20. Κωνσταντοπούλου Χρ., Μαράτου-Αλιπράντη Λ., Γερμανός Δ., κ.ά., *Εμείς και οι Άλλοι, Αναφορές στις τάσεις και τα σύμβολα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1999
21. Κώστιος Α., Δημήτρης Μητρόπουλος, *Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 1985
22. Κώστιος Α., *Τα 75 χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. 1931-2006. Από το Χρονικό στην Ιστορία*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2007.
23. Λαμπελέτ Γ., *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και η Ελληνική Δημοτική Μουσική*, Ελεύθερη Σκέψις, Αθήνα 1986
24. Λέκκας Π., *Το παιχνίδι με τον χρόνο: εθνικισμός και νεωτερικότητα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001
25. Μαλιάρας Ν., Χαρκιολάκης Α. (επιμ.), *Μανώλης Καλομοίρης - 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*, Fagotto books, Αθήνα 2013
26. Μαλιάρας Ν., «Ο Μανώλης Καλομοίρης και η προσφορά του στη θεμελίωση της Ελληνικής Εθνικής Σχολής», στο *Αφιέρωμα Μανώλης Καλομοίρης, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 2002 – 2003*, σελ. 18-25
27. Μαλιάρας Ν., *Το Δημοτικό τραγούδι στη Μουσική του Μανώλη Καλομοίρη. Μια ιστορική και αναλυτική προσέγγιση*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001
28. Μηλιός Ι., Μικρούτσικος Θ., *Στην υπηρεσία του Έθνους (Για την ιδεολογική λειτουργία του ελληνικού τραγουδιού)*, Θέσεις 8, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1984, σελ.

10 [www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=97...29, πρόσβαση 22/5/2017]

29. Μπελώνης Γ., Ο Μανώλης Καλομοίρης και η σκοτεινή πλευρά της περιόδου της Γερμανικής κατοχής και του Εμφυλίου, Πολυφωνία 4 (2004), σελ. 7-21
30. Μυλωνάς Κ., Ελληνική Μουσική, Ιστορικά ορόσημα, Νεφέλη, Αθήνα 2002
31. Ξανθουδάκης Χ., «Νεοελληνική έντεχνη μουσική» στο Αμαργιαννάκης Γ. κ.ά. (επιμ.), Μουσική, Αθήνα 2007
32. Ο Παλαμάς κι η μουσική, Ανατύπωση από το ΙΖ' τόμο των Κυπριακών Γραμμάτων, 1953
33. Ρωμανού Κ., Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική: Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη, Σάμος 1997
34. Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους, Κουλτούρα, Αθήνα 2006
35. Σιώψη Α., Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη, Παπααργηγόριου-Νάκας, Αθήνα 2003
36. Σιώψη Α., «'Ελληνισμός' και γερμανική παράδοση στην όπερα του Μανώλη Καλομοίρη Το δαχτυλίδι της μάνας (1917, αναθεωρήσεις το 1939). Η υποδοχή της όπερας στη Volksoper του Βερολίνου το 1940», Μουσικός Λόγος 1, Άνοιξη 2000
37. Neff K., Ιστορία της Μουσικής, εκδ. Απόλλων, Αθήνα 1956
38. Smith A., Εθνική Ταυτότητα, Οδυσσέας, Αθήνα 2000
39. Τζιόβας Δ., Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στον μεσοπόλεμο, Αθήνα 1989
40. Τσαλαχούρης Φ., Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962): Νέος Κατάλογος έργων, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003
41. Τσέτσος Μ., Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική. Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2012
42. Τσουκαλάς Κ., «Παράδοση και εκσυγχρονισμός: μερικά γενικότερα ερωτήματα», στο Τσαούσης Δ. Γ. (επιμ.), Ελληνισμός και ελληνικότητα, Εστία, Αθήνα 1983
43. Τσουκαλάς Κ., «Ιστορία, Μύθοι και Χρησμοί. Η αφήγηση της ελληνικής συνέχειας» στο Έθνος, Κράτος, Εθνικισμός, Επιστημονικό Συμπόσιο (21 και 22 Ιανουαρίου 1994), Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ίδρυτής Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 1995

ΠΗΓΕΣ

1. Ελευθερία 4/4/62
2. Εμπρός 12/3/30
3. Εμπρός 5/3/17
4. Εμπρός 7/4/62
5. Καθημερινή 11/9/16
6. Καλομοίρης Μ., Μουσική Μορφολογία, τεύχος ΙΙ, Γαϊτάνος, Αθήνα 1957
7. Καλομοίρης Μ., Αρχείο The Books' Journal 82 & 31 [Μάιος 2013]
8. Καλομοίρης Μ., ο «Πρωτομάστορας» της Εθνικής Μουσικής Σχολής», Το Βήμα, 31 Δεκεμβρίου 2011
9. Καλομοίρης Μ., Ο Πρωτομάστορας, Μουσική τραγωδία σε δύο μέρη και ιντερμέδιο. Διασκευή από την ομώνυμη τραγωδία του Ν. Καζαντζάκη, Έκδοση Γαϊτάνου, Αθήνα 1940 (Αρχείο του Ωδείου Αθηνών)
10. Καλομοίρης Μ., Ανατολή, Έκδοση των φίλων της ελληνικής μουσικής, Αθήνα 1953 (Αρχείο του Ωδείου Αθηνών - ιδιοκτησία του συνθέτη)
11. Καλομοίρης Μ., Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετάν Λύρα (μουσικά απομνημονεύματα), Έκδοση των φίλων της Ελληνικής μουσικής, Αθήνα 1958 (Αρχείο του Ωδείου Αθηνών, στην πενήνταχρονη επέτειο της συναυλίας έργων του Καλομοίρη)
12. Καλομοίρης Μ., Η απολογία μου (Αρχείο του Ωδείου Αθηνών)
13. Καλομοίρης Μ., Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Μουσικός θρύλος-τραγωδία σε τρία μέρη από την τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη, Έκδοση εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 1961 (Αρχείο του Ωδείου Αθηνών - ιδιοκτησία του συνθέτη)
14. Καλομοίρης Μ., Τα ξωτικά νερά, μουσικοδραματικό ποίημα σε ένα μέρος και πρόλογο, παράφραση από το ομώνυμο ποίημα του Butler Yeats, Έκδοση φίλων της ελληνικής μουσικής, Αθήνα 1951 (Αρχείο του Ωδείου Αθηνών - Ιδιοκτησία του συνθέτη)
15. Καλομοίρης Μ., Ομιλία στη Θεσσαλονίκη: <http://users.uoa.gr/~nektar/arts/> [Ιανουάριος 2016]
16. Καλομοίρης Μ., Παγκόσμιος ή Εθνική μουσική, Ρόδος 1949
17. Κωνσταντινίδης Π., Μουσικός εθνάρχης ενός ανύπαρκτου (;) έθνους, The Book's journal τεύχος 31, Μάιος 2013
18. Λεωτσάκος Γ., «Η ιστορία, η εποχή, η σημασία του Δαχτυλιδιού», σημείωμα στο

συνοδευτικό φυλλάδιο του δίσκου (Αθήνα: Concert Athens, 1983)

19. Παλαμάς Κ., Άπαντα, Αθήνα, χ.χ.
20. Παλαμάς Κ., Γράμμα του Παλαμά στον Μ. Καλομοίρη, Αρχείο Ωδείου Αθηνών
21. Σκριπ 14/1/1930
22. Σκριπ 14/12/1903
23. Φαλλμεράνερ Ι. Φ., Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων, Νεφέλη, Αθήνα 1984
24. Ωδείον Αθηνών, Σχολικά Άσματα βραβευθέντα εν τω Αβερωφείω μουσικώ διαγωνισμώ του Ωδείου Αθηνών, τύποις Σακελλαρίου, εν Αθήναις 1916

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

Συμφωνική Μουσική:

Συμφωνία της λεβεντιάς (από το καλοκαίρι του 1918 ως το καλοκαίρι του 1920)

Συμφωνία των ανίδεων και καλών ανθρώπων (1931)

Παλαμική συμφωνία (1955)

Για σόλο όργανο και ορχήστρα:

Νησιώτικες ζωγραφιές για βιολί (1928)

Συμφωνικό κοντσέρτο για πιάνο (1935)

Κοντσερτάκι για βιολί (1955)

Ραψωδία για πιάνο (ενορχήστρωση Γκαμπριέλ Πιερνέ – 1925)

Μουσική Δωματίου:

Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλλο (1921)

Σονάτα για βιολί και πιάνο (1948)

Κουιντέττο με τραγούδι (Λ. Μαβίλη: Η λήθη και λαϊκά δίστιχα, 1912)

Κουαρτέττο σα φαντασία (άρπα, φλάουτο, αγγλικό κόρνο και βιόλα, 1921, 1954)

Έργα για πιάνο:

Για τα Ελληνόπουλα, σειρές Α', Β' και Γ' (συνολικά 11 εύκολα κομμάτια, γραμμένα σε διάφορες περιόδους)

Νυχτιάτικο (1906/1908)

Μπαλάντες αρ. 1-3

Πατινάδα (1907)

Ραψωδίες αρ. 1 και αρ. 2 (1921)

Πρελούδια αρ. 1-5

Πρελούδιο και Φούγκα για δυο πιάνο (1908)

Όπερες:

Πρωτομάστορας (1915) σε λιμπρέτο του Ν. Καζαντζάκη, βασισμένο στο δημοτικό Το

γιοφύρι της Άρτας

Το Δαχτυλίδι της Μάνας (1917 – επεξεργασία 1939) σε λιμπρέτο του ποιητή Γεωργίου Στεφόπουλου, ο οποίος υπογράφει ως Άγνης Ορφικός

Ανατολή (1945) βασισμένη στο μονόπρακτο του Γ. Καμπύση

Τα ξωτικά νερά σε δικό του λιμπρέτο, βασισμένο σε ένα ποίημα του W. B. Yeats.

Κωνσταντίνος Παλαιολόγος (1961), βασισμένο στο ομώνυμο έργο του Νίκου Καζαντζάκη που ήταν το τελευταίο έργο του συνθέτη

Για τραγούδι και ορχήστρα:

Ίαμβοι και Ανάπαιστοι, Μαγιοβότανα (Κωστή Παλαμά 1914)

Σ' αγαπώ (ποίηση Κ. Παλαμά 1925)

Ο Πραματευτής, συμφωνικό ποίημα για φωνή και ορχήστρα (ποίηση Γρυπάρη 1920)

Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι (ποίηση Διονυσίου Σολωμού)

Από τα Λυρικά του Σικελιανού (1936-37): Αναδύομενη, Η Παναγία της Σπάρτης, Το πρωτοβρόχι

Το τραγούδι της Ειρήνης (ποίηση Στρατή Μυριβήλη, 1940)

Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετάν-Λύρα (ποίηση Μ. Καλομοίρη)

Για φωνή και πιάνο:

Η πολιτεία και η μοναξιά (ποίηση Κ. Παλαμά, 1907, 1908, 1909 και 1944)

Από τον ταμπουρά και κόπανο (Α. Πάλλη, 1908)

Βραδυνοί θρύλοι και Πέρασες (Κ. Χατζόπουλου, 1940-41 και 1946)

Από τους πεντασύλλαβους (Κ. Παλαμά, 3 σειρές, 1943)

5 τραγούδια από το τέταρτο βιβλίο της Πολιτείας και μοναξιάς (Κ. Παλαμά 1943-44)

Από χώρες και χωριά (6 τραγούδια σε ποίηση του συνθέτη, 1903-07)

Από τις Ωρες του Μαλακάση (3, 1906)

Πολλά άλλα τραγούδια σε ποίηση των προαναφερθέντων ποιητών αλλά και του Σικελιανού, Καρθαίου, του ίδιου του συνθέτη κ.ά.

Επίσης, ο Καλομοίρης συνέθεσε εναρμονισμένα δημοτικά τραγούδια και λαϊκούς χορούς

Για φωνή και όργανα:

13 τραγούδια από τον κύκλο των Τετράστιχων του Παλαμά (φωνή και βιόλα, 1943)

Κάποια λογάκια από τη Βραδυνή φωτιά του Παλαμά (6 τραγούδια, φωνή, άρπα, κλαρίνο 1943)

Για απαγγελία και ορχήστρα:

Μουσική και μελόδραμα για την Στέλλα Βιολάντη του Γρηγόριου Ξενόπουλου (1920)

Στ' Οσίου Λουκά το μοναστήρι (ποίηση Σικελιανού, 1937)

Η καταστροφή των Ψαρρών (ποίηση Διονυσίου Σολωμού, 1949)

Στης τραγουδίστριας τέχνης τα Παλάτια (από τα δεκατετράστιχα του Κ. Παλαμά, 1943, 1946)

Τραγούδια για χορωδία:

Η ελιά (ποίηση Παλαμά, για γυναικεία χορωδία και ορχήστρα)

Ομπρός (Σικελιανού, για ανδρική χορωδία και ορχήστρα, 1940)

Άστραψεν η Ανατολή (δημοτική ποίηση, μονόφωνη χορωδία – υπάρχει έκδοση για φωνή και ορχήστρα)

Ο δειλός (Πάλλη, για δίφωνη χορωδία και πιάνο)

Πολλά τραγούδια για σχολικές, στρατιωτικές και εργατικές χορωδίες με τίτλο Προσφορά στα Ελληνόπουλα (το πιο σημαντικό είναι το Έγνα-Μόλα σε ποίηση Μ. Σταματέλου)

Εκπαιδευτικά βιβλία:

Στοιχειώδης Θεωρία (1924)

Αρμονία Α' & Β' τεύχη (1933 – 1935)

Μουσική Μορφολογία, τεύχος πρώτο: Πολυφωνία-Αντίστιξη (1939)

Μουσική Μορφολογία, τεύχος δεύτερο: Οι Μορφές στην Κλασική και Νεώτερη Μουσική (1957)

Οργανογνωσία (1957)

Μελωδικές Ασκήσεις τεύχη 1- 4

Μελωδικές ασκήσεις για δύο φωνές

Θέματα Αρμονίας (1934)