



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Εθνική» μουσική στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ: ΕΛΕΝΗ ΛΟΥΛΟΥΔΗ
Αριθμός Μητρώου: 1110M043

Επιβλέπων Σύμβουλος: Νίκος Κοταρίδης

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΕΘΝΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 19^ο ΣΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ	
1.1. Η έννοια «Εθνική Σχολή» στη μουσική	9
1.2. Η Ελληνική Εθνική Σχολή στη μουσική	15
1.3. Η μετάβαση από το 19 ^ο στον 20 ^ο αιώνα μέσα από τη μουσική, τη γλώσσα και τις εικαστικές τέχνες	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: ΟΙ ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΕ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19^{ου} ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1930	
2.1. Η Βυζαντινή Παράδοση	27
2.2. Η Βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική μείζον εθνικό αγαθό αλλά και πεδίο αντιπαράθεσεων	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΥΠΟ	
3.1. Το Περιοδικό <i>Μουσική</i> (Κωνσταντινούπολη 1912 - 1915)	48
3.2. Το Περιοδικό <i>Μουσικά Χρονικά</i> (Αθήνα 1925, 1928 - 1930)	59
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: Ο ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	65
4.1. Πρώτες επιρροές στη διαμόρφωση της ιδεολογίας και της αισθητικής του Μανώλη Καλομοίρη	65
4.2. Ο κύκλος του <i>Νουμά</i> , Παλαμάς και Βενιζέλος	71
4.3. Μεσοπόλεμος και Κατοχή	74
4.4. Οι συμβολισμοί στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη	83
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	90
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	95
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	103

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η «εθνική» μουσική στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου αιώνα και στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αποτέλεσε μέρος της ευρύτερης προσπάθειας διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης στο νεοσύστατο, και υπό συνεχή διαμόρφωση, Ελληνικό κράτος. Οι Έλληνες συνθέτες επιδόθηκαν σε μια αγωνιώδη προσπάθεια να προσδώσουν «εθνικό» χαρακτήρα στις συνθέσεις τους. Ο χαρακτηρισμός «ελληνική εθνική μουσική» διεκδικήθηκε από εκπροσώπους διαφορετικών τάσεων, ήδη από το 1830, και πυροδότησε πολλές συζητήσεις και διαφωνίες μεταξύ των καλλιτεχνικών κύκλων μέχρι και την περίοδο του μεσοπολέμου.

Βασικό ζητούμενο της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση της σημασίας που προσλάμβανε η έννοια «εθνική μουσική» μέσα από τις διαφορετικές αντιλήψεις των ομάδων που τη διεκδικούσαν. Κατά την εξεταζόμενη περίοδο, οι ομάδες αυτές, και οι αντίστοιχες τάσεις που διαμορφώθηκαν, ήταν τρεις: των Επτανήσιων, των οπαδών της βυζαντινής και δημοτικής μουσικής και, τέλος, μετά το 1908, της «εθνικής» μουσικής σχολής, με κυρίαρχη τη μορφή του Μανώλη Καλομοίρη. Ωστόσο, ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, η «ελληνικότητα» της μουσικής των Επτανησίων αμφισβητήθηκε, και αυτοί εκτοπίστηκαν από τους φορείς και τους θεσμούς που διαμόρφωναν τη μουσική παιδεία. Με γνώμονα αυτό το δεδομένο, η παρούσα έρευνα επικεντρώθηκε λοιπόν στη μελέτη του έργου και των θέσεων των δύο άλλων τάσεων, που είχαν ως σημεία αναφοράς την Κωνσταντινούπολη και την Αθήνα, αντίστοιχα.

Στην εργασία αυτή τίθενται και διερευνούνται ερωτήματα για τη μουσική γλώσσα που μεταχειρίστηκαν οι εν λόγω συνθέτες και τις πηγές από τις οποίες άντλησαν στοιχεία για τη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών της. Μελετάται η θέση των ιστορικών περιόδων της αρχαιότητας, του Βυζαντίου, της τουρκοκρατίας στην αναζήτηση της σύνδεσης της μουσικής με το «εθνικό» παρελθόν αλλά και η σημασία

της στροφής προς τη Δύση αλλά και της σχέσης με την Ανατολή στη διαμόρφωση της «εθνικής» μουσικής.

Στην εργασία εξετάζονται επίσης οι ιδεολογικές προεκτάσεις της μουσικής καλλιτεχνικής παραγωγής αλλά και οι επιρροές που δέχθηκε λόγω της επαφής των μουσικών με διανοούμενους, ποιητές και συγγραφείς που πρέσβευαν νέες πολιτικο-ιδεολογικές θέσεις, όπως ήταν για παράδειγμα οι δημοτικιστές. Εξετάζεται ακόμη ο ρόλος του Πατριαρχείου στη διατήρηση της εθνικής ενότητας και της συνέχειας στη μουσική αλλά και η επιρροή του κυρίως στους μουσικούς που προέρχονταν από την Κωνσταντινούπολη. Εξετάζεται, τέλος, ο αντίκτυπος του τέλους της Μεγάλης Ιδέας μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή στο έργο του Καλομοίρη. Ιδιαίτερη σημασία έχει η παρουσίαση των θέσεων των εκπροσώπων που θεωρητικά ανήκαν στην ίδια ομάδα, διαφαίνεται όμως ότι είχαν ενδοομαδικές διαφοροποιήσεις και έριδες.

Η συγκεκριμένη έρευνα συνδέεται πρωτίστως με τα επιστημονικά πεδία της ιστορίας των ιδεών και της μουσικής, και δευτερευόντως με το επιστημονικό πεδίο της κοινωνικής και πολιτικής ιστορίας. Για την εκπόνηση της εργασίας αξιοποιήθηκε κατά κύριο λόγο το αρχείο του Μανώλη Καλομοίρη, το οποίο απόκειται στο Εθνικό Ωδείο. Χρήσιμα στοιχεία συλλέχθηκαν από τον περιοδικό Τύπο της περιόδου 1908-1930, και κυρίως από τα περιοδικά *Μουσική* της Κωνσταντινούπολης και *Μουσικά Χρονικά* της Αθήνας, αλλά και από τα περιοδικά *Εθνική Μούσα*, *Ελληνική Μουσική* και *Νουμάς*, που επίσης εκδίδονταν στην Αθήνα. Επίσης, χρήσιμες πληροφορίες αντλήθηκαν από την ειδική μουσική βιβλιογραφία αλλά και τη γενική βιβλιογραφία για το θέμα. Τέλος, μελετήθηκαν τα αρχεία του Αιμίλιου Ριάδη και του Νηλέα Καμαράδου, που όμως δεν χρησιμοποιήθηκαν συστηματικά, καθώς το περιεχόμενο τους ήταν καθαρά μουσικολογικό και, τελικά, δεν κρίθηκε ιδιαίτερα χρήσιμο για την παρούσα εργασία.

Η εργασία διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο, το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα και μία εισαγωγική ενότητα, χωρίζεται σε τρία τμήματα: Στο πρώτο διερευνάται η έννοια «Εθνική Σχολή» στη μουσική, δηλαδή η ιδεολογία των εθνικών κινημάτων στη μουσική, το πώς εκφράζονται και το από πού αντλούν το υλικό της μουσικής δημιουργίας τους. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στις χώρες που δεν διαμόρφωσαν εθνικές σχολές και, τέλος, παρουσιάζεται η σύνδεση του ρομαντικού κινήματος του 19ου αιώνα με τις εθνικές σχολές στην Ευρώπη.

Στο δεύτερο τμήμα του πρώτου κεφαλαίου παρουσιάζεται η μουσική δημιουργία του Γεωργίου Λαμπελέτ¹ και οι βασικές θέσεις του για την «εθνική» μουσική. Επίσης, εξετάζονται οι συνθήκες διαμόρφωσης της ελληνικής «εθνικής» σχολής, η οποία εκφράστηκε μέσα από το έργο του Μανώλη Καλομοίρη. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στη συνεισφορά των Επτανησίων μουσικών, σε ό,τι αφορά τη διαμόρφωση της μουσικής κουλτούρας και των θεσμών στα τέλη του 19ου αιώνα. Τέλος, παρουσιάζονται εν συντομία οι εξελίξεις στις εικαστικές τέχνες και στη λογοτεχνία, με ιδιαίτερη έμφαση στο γλωσσικό ζήτημα, για να δοθεί μια γενική εικόνα της κίνησης και στους άλλους πνευματικούς χώρους της Ελλάδας στο διάστημα από το 1880 μέχρι το 1930.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, το οποίο χωρίζεται σε δύο ενότητες, παρουσιάζεται η «εθνική» μουσική σε συνάρτηση με τη βυζαντινή παράδοση και το δημοτικό τραγούδι. Στη πρώτη ενότητα γίνεται μια παρουσίαση της ιστορικής συνέχειας της μουσικής από τα βυζαντινά χρόνια αλλά και της αλληλεπίδρασής της με τη μουσική των λαών της Ανατολής, καθώς οι παράγοντες αυτοί οδήγησαν σε μια μουσική γλώσσα με διφυή χαρακτήρα, λαϊκό και λόγιο. Τα λόγια και λαϊκά στοιχεία που

¹ Ο Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-19450) γεννήθηκε στην Κέρκυρα και προερχόταν από οικογένεια μουσικών. Ήταν γιός του Εδουάρδου Λαμπελέτ και είχε αδελφό τον Ναπολέοντα, επίσης μουσικό. Με το έργο και τις απόψεις του οδήγησε τη μουσική προς την «Εθνική Σχολή» αλλά ταυτόχρονα υπήρξε και πολέμιος του Μανώλη Καλομοίρη.

παρέπεμπαν στο παρελθόν θεωρήθηκαν κυρίαρχα συστατικά της εθνικής ταυτότητας στη μουσική.

Στη δεύτερη ενότητα του κεφαλαίου παρουσιάζονται οι φορείς και τα πρόσωπα που ενεπλάκησαν στο «Μουσικό Ζήτημα». «Μουσικό Ζήτημα» ονομάστηκε η πολύχρονη αντιπαράθεση των μουσικών που ασχολούνταν με τη βυζαντινή μουσική και αφορούσε τον τρόπο «εναρμόνισής»² της, δηλαδή τη διατήρηση του μονοφωνικού χαρακτήρα της ή την εισαγωγή της πολυφωνίας, που έθετε όμως ζήτημα ρήξης με το βυζαντινό παρελθόν της. Η συζήτηση κυριάρχησε κατά την πρώτη τριακονταετία του 20ού αιώνα και είχε ως κέντρα την Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη.

Η συζήτηση αυτή παρουσιάζεται εκτενέστερα στο τρίτο κεφάλαιο, μέσα από τη μελέτη δύο μουσικών περιοδικών, της *Μουσικής* που εκδιδόταν στην Κωνσταντινούπολη μέχρι το 1915 και των *Μουσικών Χρονικών* που εκδίδονταν στην Αθήνα από το 1928 μέχρι το 1933. Μέσα από τα άρθρα των δύο περιοδικών σκιαγραφείται το έντονο κλίμα αντιπαράθεσης που υπήρχε ανάμεσα σε προσωπικότητες που πίστευαν ότι η βυζαντινή μουσική και η δημοτική παράδοση είχαν μεν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της «εθνικής» μουσικής συνείδησης, υπερασπίζονταν όμως την ιδέα αυτή με διαφορετικά αισθητικά και μουσικολογικά κριτήρια.

Το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας είναι αφιερωμένο στον κύριο εκπρόσωπο της Εθνικής Σχολής στην Ελλάδα, το Μανώλη Καλομοίρη. Στην πρώτη ενότητα του κεφαλαίου γίνεται αναφορά στις επιρροές που δέχτηκε ο συνθέτης στη διαμόρφωση της αισθητικής και της ιδεολογίας του. Οι επιρροές αυτές ξεκινούν ήδη από τα παιδικά του χρόνια στη Σμύρνη και κορυφώνονται με τις σπουδές του στη Βιέννη, αλλά και με τα πρώτα επαγγελματικά βήματα που κάνει ως καθηγητής στο Χάρκοβο

² Εναρμόνιση είναι η τοποθέτηση μιας δεύτερης, τρίτης ή και τέταρτης φωνής κάτω από μία μελωδία ή πάνω από ένα βάσιμο (μπάσο).

της Ρωσίας. Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζεται η επαφή του Καλομοίρη με το κίνημα του δημοτικισμού και η σχέση του με την ποίηση, και κυρίως με το έργο του Παλαμά. Επίσης, γίνεται αναφορά στη σχέση του με την πολιτική. Καθώς ο μεσοπόλεμος υπήρξε μια παραγωγική περίοδος για το συνθέτη, και ταυτόχρονα περίοδος πλούσια σε πολιτικές εξελίξεις, θεωρήθηκε σκόπιμο να δούμε πώς δραστηριοποιήθηκε ο Καλομοίρης ως καλλιτέχνης αλλά και ως διαμορφωτής των καλλιτεχνικών θεσμών κατά την περίοδο αυτή. Τέλος, το κεφάλαιο κλείνει με σύντομες αναλύσεις έργων του με σκοπό να φανούν οι συμβολισμοί από τους οποίους οι περισσότεροι ήταν συνδεδεμένοι με το όραμα και τον πόθο εκπλήρωσης της Μεγάλης Ιδέας για εθνική και εδαφική ολοκλήρωση, ακόμα και όταν αυτή είχε υποστεί το πλήγμα της Μικρασιατικής Καταστροφής.

Η παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια αρκετών ατόμων. Οφείλω να ευχαριστήσω το καθηγητή μου Γιάννη Κουμπουρλή για τη συνολική καθοδήγησή του από την ημέρα της επιλογής του θέματος της εργασίας μου και μέχρι την ολοκλήρωσή της. Συνέβαλε καθοριστικά στη συγγραφή της με την εμπειρία του, τις εύστοχες παρατηρήσεις και τις πολύτιμες υποδείξεις του. Επίσης, ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Νίκο Κοταρίδη, ο οποίος με την παρότρυνσή του καθυσήχασε τις ανησυχίες μου και με ώθησε στην ολοκλήρωση της μελέτης μου. Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω τον καθηγητή Προκόπη Παπαστράτη που, σε μια κρίσιμη καμπή της πορείας μου στις μεταπτυχιακές μου σπουδές, μου έδωσε τη βοήθεια του.

Μεγάλη ευγνωμοσύνη οφείλω στο «δάσκαλό» μου, μουσικό και συνθέτη Γιώργο Μηνά, που από τα μαθητικά μου χρόνια και μέχρι σήμερα, με υπομονή και εμπιστοσύνη, οδήγησε τα βήματα μου στη μουσική, στηρίζοντας με θερμή κάθε μου προσπάθεια. Πολύτιμη ήταν η βοήθεια της συμφοιτήτριας και φίλης μου Ελένης Λαγουδάκη, η οποία στάθηκε ακούραστη σύμβουλος και βοηθός σε όλα τα χρόνια

των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών σπουδών μου. Με θετικό πνεύμα και κριτική ματιά με βοήθησε να ξεπεράσω πολλές αδυναμίες μου στη διαχείριση του υλικού της έρευνας μου, ενώ η αισιοδοξία της για το αίσιο αποτέλεσμα με προέτρεπε να συνεχίζω. Την ευχαριστώ ιδιαίτερα. Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλω επίσης στους συναδέλφους και φίλους δρ. Άννα Τσιλιμπάρη, δρ. Αριστοτέλη Μητράρα και Περσεφόνη Σαμαρά για τις εύστοχες επισημάνσεις τους.

Τέλος, οφείλω πολλά στους δικούς μου ανθρώπους, και ιδιαίτερα στον Μιχάλη Κουργιτάκο, που έζησαν από κοντά την ερευνητική μου προσπάθεια και μου πρόσφεραν την αμέριστη συμπαράστασή τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο : Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΕΘΝΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ 19^ο ΣΤΟΝ 20^ό ΑΙΩΝΑ

1.1. Η έννοια «Εθνική Σχολή» στη μουσική

Η ιδεολογία των εθνικών κινημάτων στη μουσική αφορά την προσπάθεια έκφρασης εθνικών περιεχομένων με χρήση στοιχείων της λαϊκής παράδοσης. Τέτοια στοιχεία είναι οι θρύλοι, τα τραγούδια και οι λαϊκοί χοροί, τα οποία εκφράζονται με μία μουσική γλώσσα «ευρωπαϊκή και κοσμοπολίτικη», όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από μια μακρά διαδικασία από το μεσαίωνα μέχρι και το 19^ο αιώνα³. Το υλικό που χρησιμοποιείται στην προσπάθεια αυτή προέρχεται τόσο από τη μουσική ενός λαού αλλά επίσης και από την ενσωμάτωση μουσικών στοιχείων άλλων λαών. Οι μουσικές συνθέσεις που εκφράζουν τους αγώνες των εθνοτήτων χρησιμοποιούν τη λαϊκή μουσική, αλλά και επηρεάζουν τη λαϊκή μουσική⁴. Τα λουθηρανικά χορικά (choral) στη Γερμανία, οι μελωδίες του Χαίντελ στην Αγγλία, τα έργα του Σοπέν για τους Πολωνούς δεν είναι μόνο προσωπική έκφραση των συνθετών, αλλά «ανήκουν στο έθνος»⁵.

Οι εθνικές σχολές μπορεί να χρησιμοποιήσαν τη λαϊκή παράδοση στη διαμόρφωση της μουσικής τους γλώσσας, ταυτόχρονα όμως ενσωμάτωσαν σε αυτήν τις έντεχνες μουσικές «ανεπτυγμένων» καλλιτεχνικά χωρών όπως η Γαλλία, η Γερμανία και η Αυστρία⁶. Στις χώρες που ανέπτυξαν εθνικές σχολές, η διαμόρφωση της έντεχνης μουσικής, είτε δεν ξεκίνησε καν, είτε η εξέλιξή της ανακόπηκε για ιστορικο-

³ Βλ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 24.

⁴ Βλ. Φίνκελσταϊν Σίδνεϋ, *Εισαγωγή στο Νόημα της Μουσικής*, μετ. Μανώλης Κορνήλιος, Εκδοτική Εστία, σελ. 100.

⁵ Βλ. στο ίδιο.

⁶ Βλ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, ό.π., σελ. 24.

κοινωνικούς λόγους, γεγονός που κατέστησε για τις χώρες αυτές απαραίτητο το δανεισμό έντεχνων στοιχείων.

Η χρήση μιας *κοσμοπολίτικης* μουσικής γλώσσας δείχνει να αντιφάσκει με την έννοια του *εθνικού*, αλλά, στην πραγματικότητα, δείχνει την πρόθεση όλων των μουσικών που συνέθεσαν στο πλαίσιο μιας εθνικής σχολής. Σκοπός τους ήταν η αναφορά στη λαϊκή παράδοση και η άντληση στοιχείων από αυτήν, όχι όμως η απόλυτη μίμηση και η απλή/πιστή αναπαραγωγή της. Το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού που χαρακτήριζε τις φεουδαρχικές αυλές της Ευρώπης⁷ δεν θα μπορούσε να λείπει από τη μουσική, αφού, μέχρι το 19ο αιώνα, φορείς της τέχνης ήταν οι άρχουσες κοινωνικο-οικονομικές ομάδες. Η μουσική παρέμεινε κατά τούτο μια «φεουδαρχική τέχνη» ακόμα και με το κίνημα του Διαφωτισμού ο οποίος, έτσι και αλλιώς, έθετε στο επίκεντρό του το λόγο και το θέατρο, όχι τη μουσική.

Εθνική συνείδηση και εθνική μουσική συναντάμε για πρώτη φορά το 19ο αιώνα, μετά τη Γαλλική Επανάσταση, με το κίνημα του Ρομαντισμού και το τέλος των μεγάλων αυτοκρατοριών. Νωρίτερα, εθνικά αιτήματα μέσα στη μουσική είχαν παρουσιασθεί στον εκκλησιαστικό χώρο, όπως για παράδειγμα το 13ο αιώνα στη Ρωσία, οπότε εισήχθη στο χορό των ψαλμών η σλαβική γλώσσα.

Το εθνικό ρομαντικό κίνημα είχε ως αφετηρία τη Γερμανία, με εκκίνησή του στον Μπετόβεν και κορύφωσή του το έργο του Βάγκνερ. Όμως, το εθνικό στοιχείο του γερμανικού ρομαντισμού δεν οδήγησε στη δημιουργία «σχολής», καθώς βρισκόταν σε άρρηκτη συνέχεια με το κλασικό ύφος. Η έννοια «σχολή» εμφανίστηκε το 19ο αιώνα μετά από κοινές προγραμματικές προθέσεις ομάδων συνθετών και συνδέθηκε κυρίως με τα κατά τόπους εθνικά κινήματα. Το πρώτο, λοιπόν, στοιχείο μιας εθνικής σχολής ήταν το κοινό πρόγραμμα. Ακολουθούσε η κοινή κατεύθυνση ύφους αλλά και δραστηριότητας, όπως η διοργάνωση κοινών συναυλιών, οι εκδόσεις έργων και η

⁷ Βλ. στο *ίδιο*, σελ. 26.

διδασκαλία, που γινόταν συνήθως από ένα κεντρικό πρόσωπο με κύκλο μαθητών⁸. Ένα ακόμα στοιχείο μιας σχολής ήταν η διάρκεια της ζωής της, που συνήθως περιοριζόταν σε δύο γενιές. Βέβαια, τα παραπάνω χαρακτηριστικά δεν ήταν απαραίτητο να υπάρχουν, ούτε στο σύνολό τους αλλά ούτε και με την ίδια μορφή, σε όλες τις εθνικές σχολές. Κάποιες φορές, η εθνική σχολή προέκυπτε από μία προσωπικότητα που εξέφραζε τη συλλογική συνείδηση, καθώς υπήρχαν οι κατάλληλες συνθήκες. Τέτοια ήταν και η περίπτωση του Μανώλη Καλομοίρη στην Ελλάδα.

Ο Ρομαντισμός του 19ου αιώνα δημιούργησε και συνδύασε αντιφατικά μεταξύ τους στοιχεία που όμως, στο μουσικό χώρο τουλάχιστον, οδήγησαν στη δημιουργία των εθνικών σχολών. Ενώ λοιπόν η πραγματικότητα στο πλαίσιο του ρομαντισμού αποκτά έναν υποκειμενικό χαρακτήρα, *μουσικοποιείται*, ταυτόχρονα είναι η εποχή κατά την οποία κυριαρχεί ο ιστορισμός που πρωταρχικά έχει αντι-μουσικό χαρακτήρα⁹. Αυτή η συνύπαρξη μουσικοποίησης και ιστορισμού αποτελεί το βασικό πλαίσιο για την κατανόηση των εθνικών σχολών¹⁰. Η αντίθεση ανάμεσα στον ιστορισμό και στο υποκειμενικό ρομαντικό μουσικό στοιχείο χαρακτηρίζει και τις εθνικές σχολές που η αισθητική τους βρίσκεται ανάμεσα στην εθνική και την υπερ-εθνική μουσική γλώσσα. Παρά τον αγροτικό χαρακτήρα των χωρών που ανέπτυξαν εθνικές σχολές, οι συνθέτες τους χρησιμοποίησαν τη μουσική αναπτυγμένων κοινωνιών στο βαθμό που τη χρειάζονταν ώστε να δημιουργήσουν και να αναδείξουν τις εθνικές τους μουσικές.

Το δημοτικό τραγούδι ήταν ο συνδετικός κρίκος με το παρελθόν και, σύμφωνα με τον Αντόρνο, «επεδίωκε να εξιδανικεύσει το παρελθόν». Έτσι, στην Ελλάδα, στις

⁸ Βλ. στο ίδιο, σελ. 29.

⁹ Ο ιστορισμός προσπάθησε να διατηρήσει τις αξίες του παρελθόντος ή να τις χρησιμοποιήσει στη δημιουργία κάτι νέου. Στο πλαίσιο αυτό κινήθηκαν και οι εθνικές μουσικές σχολές που με γνώμονα το παρελθόν και την παράδοση θέλησαν να δημιουργήσουν μια νέα μουσική γλώσσα.

¹⁰ Βλ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, ό.π., σελ. 35.

αρχές του 20ού αιώνα, είναι έντονη η συζήτηση για την απώλεια της παράδοσης και του δημοτικού τραγουδιού και την ανάγκη διάσωσής του. Η συζήτηση αυτή γίνεται όταν η Ελλάδα έρχεται σε επαφή, με καθυστέρηση βέβαια, με χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ρομαντισμού.

Για τη μελέτη του εθνικού στοιχείου στη μουσική, οι ερευνητές χωρίζουν την ιστορία της μουσικής από τον 19ο αιώνα και μετά σε τέσσερις περιόδους, που πολλές φορές βέβαια αλληλοεπικαλύπτονται· βοηθούν όμως με τον τρόπο αυτό στο να μελετηθούν τα μουσικά φαινόμενα σε σχέση με τις κοινωνικές και ιστορικές αλλαγές της κάθε περιόδου, τόσο στην Ελλάδα όσο και στον υπόλοιπο κόσμο¹¹. Η πρώτη περίοδος εκτείνεται από τις αρχές του 19ου αιώνα έως το 1920, όταν και δημιουργούνται οι εθνικές σχολές, έρχεται στο προσκήνιο η παραδοσιακή μουσική και, παράλληλα, επιδρά στο μουσικό γίγνεσθαι η ιταλική μουσική, ο γερμανικός ρομαντισμός και ο γαλλικός ιμπρεσιονισμός. Σε αυτή την περίοδο παρατηρείται επίσης αλληλεπίδραση μεταξύ των εθνικών σχολών. Η επόμενη περίοδος αφορά το διάστημα από το 1920 έως το 1945, οπότε κάνουν την εμφάνισή τους πολλές μουσικές τάσεις ταυτόχρονα, γίνεται εκμετάλλευση του παραδοσιακού αλλά και του ρομαντικού εθνικού στοιχείου από την τρέχουσα πολιτική κατάσταση, ενώ παρατηρείται και αναθέρμανση των εθνικών κινημάτων στη μουσική. Η τρίτη περίοδος εκτείνεται από το 1945 έως το 1965. Σε αυτήν, υποχωρεί σε ολόκληρο τον κόσμο η εθνικιστική ιδεολογία, και κάνει την εμφάνισή της η ηλεκτρονική μουσική που περιλαμβάνει στοιχεία που αντιτίθενται στις ιδέες του εθνικισμού και του συντηρητισμού. Τέλος, στην τέταρτη περίοδο, από το 1965 έως σήμερα, παρατηρείται μια συνύπαρξη όλων των προαναφερθέντων τάσεων.

¹¹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 38 και επίσης βλ. Ρωμανού Καίτη, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα, 2006, σελ. 9-12.

Η συγγένεια του ρομαντισμού και των εθνικών σχολών σε αισθητικό επίπεδο συναντάται στο περιεχόμενο των μουσικών έργων, που έχουν ως θέμα τη διαμάχη είτε μεταξύ ξένων και εθνικών-ντόπιων στοιχείων είτε μεταξύ «δαιμονικών» δυνάμεων και ηθικών-θρησκευτικών στοιχείων της λαϊκής παράδοσης¹². Η διαμάχη αυτή ήταν συστατικό στοιχείο του εθνικισμού στη μουσική, ο οποίος βρήκε την κύρια έκφρασή του μέσα από το είδος της όπερας. Το είδος αυτό, με το συνδυασμό λόγου, μουσικής και δράσης, έδωσε τη δυνατότητα για ευρείες αναφορές στην παράδοση, όπως απαιτούσε ο εθνικισμός.

Δύο σημαντικές εθνικές σχολές, η Ιταλική και η Ρώσικη, χρησιμοποίησαν κατά κύριο λόγο την όπερα για να εκφράσουν, η πρώτη τους αγώνες για εθνική ανεξαρτησία, και η δεύτερη μια ευρύτερη πολιτισμική κίνηση ενάντια στην καταπίεση της ισχυρής άρχουσας τάξης. Έτσι, στην Ιταλία, με την έναρξη των αγώνων για την ιταλική εθνική ενότητα μετά τις εκστρατείες του Ναπολέοντα, η όπερα πήρε εθνικό χαρακτήρα, με πιο χαρακτηριστικά τα έργα του Ροσίνι, του Ντονιτσέτι και του Μπελίνι. Σε αυτά περιλαμβανόταν η ηθογραφική παρουσίαση της ζωής του χωριού αλλά παράλληλα υπήρχαν και αντιφεουδαρχικοί υπαινιγμοί, προερχόμενοι από τα λογοτεχνικά έργα του Ουόλτερ Σκοτ και του Σίλερ¹³. Ο συνθέτης που έφτασε την όπερα στο ψηλότερο σημείο ρεαλισμού, σε ό,τι αφορά την αναπαράσταση της ιστορίας και της κοινωνίας, ήταν ο Τζουζέπε Βέρντι (1813-1901). Παρά το ότι βρέθηκε αντιμέτωπος με τη λογοκρισία της αυστριακής αστυνομίας και της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, έκανε την όπερα όπλο των ιταλικών εθνικών αγώνων. Έτσι, στην όπερα *Ναμπούκο*, που πραγματεύεται την υποδούλωση των Ιουδαίων από τον Ναβουχοδονόσορ, οι φωνές κατά της καταπίεσης είχαν φανερά εθνικό περιεχόμενο.

¹² Βλ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, ό.π., σελ. 43.

¹³ Βλ. Φίνκελσταϊν Σίδνεϋ, ό.π., σελ. 101.

Η μοναχική προσπάθεια του Βέρντι διαφέρει από τη συλλογική δημιουργία της ρωσικής εθνικής σχολής, χαρακτηριστικό της οποίας ήταν η συνεργασία μιας ομάδας μουσικών μεταξύ τους. Οι πρώτοι που έκαναν πράξη τη συνεργασία αυτή ήταν ο Μιχαήλ Γκλύνκα και ο Αλέξανδρος Νταρκομίζσκυ, οι οποίοι αφιερώθηκαν στην όπερα. Ακολούθησαν οι Μουσόρκσκυ, Μπαλακίρεφ, Μποροντίν, Κουί και Ρίμσκυ-Κόρσακοφ, γνωστοί και ως οι «Πέντε», οι οποίοι, με επίκεντρο την όπερα, ασχολήθηκαν και με άλλα είδη μουσικής, όπως το τραγούδι, τη συμφωνία και τα έργα για πιάνο¹⁴. Η δημιουργικότητά τους ήταν μέρος μιας καθολικής εθνικής πολιτισμικής κίνησης που περιλάμβανε και τις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία και, μέσα από τα επαναστατικού χαρακτήρα έργα τους, τάχθηκε στο πλευρό του καταπιεζόμενου λαού.

Η δημοκρατική αυτή πολιτισμική κίνηση απεικόνιζε έναν αιώνα εξέλιξης του κοινωνικού αγώνα μέσα στο ρωσικό έθνος, από τα αντάρτικα σώματα της αγροτιάς κατά του Ναπολέοντα το 1812 μέχρι την ένοπλη πάλη της εργατικής τάξης με την επανάσταση του 1905¹⁵. Πλήθος μουσικά έργα στηρίχθηκαν σε δράματα, ποιήματα και συλλογές λαογραφικού υλικού του Αλέξανδρου Πούσκιν. Οι Ρώσοι συνθέτες, με γνώμονα τους αγώνες του λαού, ανάπλασαν την ιστορία του παρελθόντος και τόνωσαν την εθνική συνείδηση, ερχόμενοι σε αντίθεση με το τσαρικό καθεστώς και την αριστοκρατία που παρήκμαζε. Η ρώσικη εθνική μουσική προέκυψε λοιπόν μέσα από την πάλη κατά του κοσμοπολιτισμού, που εκδηλωνόταν με ελαφριές ιταλικές όπερες και καθετί γαλλικό μέσα στους κύκλους των αριστοκρατών¹⁶.

Πέρα από τα μεγάλα είδη της όπερας και της συμφωνίας που χαρακτηρίζουν όλες τις εθνικές σχολές, υπάρχουν και τεχνικές λεπτομέρειες που, όταν επαναλαμβάνονται, σηματοδοτούν χαρακτηριστικά του εθνικού ύφους. Έτσι, η έλλειψη προσαγωγή,

¹⁴ Βλ. στο *ίδιο*, σελ. 104.

¹⁵ Βλ. στο *ίδιο*.

¹⁶ Βλ. στο *ίδιο*, σελ. 105.

στοιχείο ιμπρεσιονιστικό, η αρμονική κίνηση με τέταρτες ή πέμπτες, η εκτεταμένη χρήση των πνευστών και οι μεγάλες ορχήστρες, είναι βασικά τεχνικά χαρακτηριστικά των εθνικών σχολών, χωρίς βέβαια να αποκλείονται και διαφοροποιήσεις που εξαρτώνται από το εκάστοτε μουσικό είδος που μπορεί να αναπτύσσει μια σχολή σε έναν ορισμένο χρόνο.

1.2. Η Ελληνική Εθνική Σχολή στη μουσική

Η Ελλάδα, για τους δικούς της ιστορικούς λόγους, βρισκόταν επί έναν αιώνα σε παρατεταμένη έξαρση του εθνικισμού. Η κύρια χρονική περίοδος ανάπτυξης εθνικιστικών κινημάτων στα ελληνικά μουσικά δρώμενα αφορά στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και περίπου έως το 1930. Σε αυτό το διάστημα, όχι μόνο είχαμε μουσικές συνθέσεις αλλά ταυτόχρονα και ίδρυση θεσμών μουσικής παιδείας και προσπάθεια εδραίωσης και διάδοσης μιας μουσικής με εθνικό περιεχόμενο¹⁷.

Ο Γ. Λαμπελέρ και ο Δ. Λαυράγκας (1860-1941) δημιούργησαν τα πρώτα συμφωνικά έργα αλλά και θεσμούς, όπως το Ελληνικό Μελόδραμα¹⁸ το 1898, με σκοπό τη δημιουργία ελληνικής μουσικής με χρήση ελληνικής μελωδίας και έντεχνων μέσων. Το έργο αυτών των δύο συνθετών αποτέλεσε το πέρασμα από την ιταλική επτανησιακή μουσική στην εθνική ελληνική μουσική, η οποία, συμβατικά, εκκινεί χρονικά με την πρώτη συναυλία με έργα του Μανώλη Καλομοίρη, η οποία δόθηκε στο Ωδείο Αθηνών το 1908. Η Εθνική Σχολή εδραιώθηκε ουσιαστικά το 1915, με τον *Πρωτομάστορα* του ιδίου συνθέτη.

Από το 1908, η μουσική στην Ελλάδα προσπάθησε να παρακολουθήσει τις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες της εποχής. Ο *δημοτικισμός* και ο *ψυχαρισμός*,

¹⁷ Βλ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, ό.π., σελ. 46.

¹⁸ Το Ελληνικό Μελόδραμα ήταν το πρώτο μελοδραματικό θέατρο (θίασος όπερας) στην ανεξάρτητη Ελλάδα. Ιδρύθηκε από τον επτανησιο συνθέτη Δ. Λαυράγκα και έδωσε την πρώτη του παράσταση στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών τον Απρίλιο του 1900 με την όπερα «Μποέμ» του Τζιάκομο Πουτσίνι. Θεωρείται ο πρόδρομος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

αποτελέσαν πεδίο ιδεολογικών συζητήσεων εκείνη την εποχή, και ο Καλομοίρης έκανε σαφείς τις θέσεις του, τόσο με το Πρόγραμμα-Μανιφέστο της συναυλίας του το 1908 όσο και με τα άρθρα του μέσα από το περιοδικό *Νουμάς* που θεωρείτο μέσο διάδοσης των ιδεών του δημοτικισμού.

Οι ιδεολογικές-αισθητικές συζητήσεις που ξεκίνησαν στο χώρο της μουσικής ενσωμάτωσαν το δημοτικισμό ως την κύρια προβληματική των συνθετών της νεοεμφανιζόμενης Εθνικής Σχολής. Με επίκεντρο το *Νουμά*, η συζήτηση σχετιζόταν με τον προβληματισμό για το αν και κατά πόσο η «παλιά» σχολή των Επτανήσιων μουσικών, με τον «ιταλισμό» της μουσικής τους, μπορούσε να εκφράσει την εθνική μουσική. Οι Επτανήσιοι θεωρούσαν υπεύθυνο το Ωδείο Αθηνών για την προσπάθεια εκτοπισμού τους, το οποίο κατηγορούσαν ότι είχε ασπαστεί το *γερμανισμό*, ενώ και ο Μ. Καλομοίρης, που θαύμαζε τη ρωσική σχολή, έκρινε συχνά το διευθυντή του Ωδείου, Γεώργιο Νάζο¹⁹, για τις μουσικές επιλογές του και τη χρήση της καθαρεύουσας.

Έτσι, το μοναδικό μουσικό ίδρυμα της χώρας βρισκόταν στο επίκεντρο των συζητήσεων για τη μουσική και τη γλώσσα, που σύμφωνα με τον Καλομοίρη έπρεπε να είναι η απλή γλώσσα του λαού, και όχι αυτή των λογίων. Το αίτημα της γλώσσας, που ήταν και αίτημα του ρομαντισμού της εποχής, αποτελούσε σημείο έντονου προβληματισμού κατά τη περίοδο γένεσης της ελληνικής εθνικής μουσικής σχολής²⁰.

Επιπλέον, η ελληνική μουσική κατανοούσε ότι ήταν μέρος των διεθνών εθνικών κινημάτων και ότι όφειλε να «συνομιλεί» με αυτά. Ο Καλομοίρης υποστήριξε ότι η ελληνική μουσική έπρεπε να είναι βασισμένη στη μουσική των δημοτικών τραγουδιών, αλλά ταυτόχρονα θα έπρεπε να χρησιμοποιεί και τα μέσα των

¹⁹ Ο Γεώργιος Νάζος (1862-1934) σπούδασε μουσική στο Μόναχο και το 1890 διορίστηκε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών το οποίο αναδιοργάνωσε και στελέχωσε με διακεκριμένους καθηγητές. Παρέμεινε διευθυντής του ωδείου μέχρι το 1924.

²⁰ Βλ. Ρωμανού Καίτη, ό.π., σελ. 157.

εξελιγμένων μουσικά λαών, όπως ήταν οι Γερμανοί, οι Γάλλοι, οι Ρώσοι και οι Νορβηγοί²¹. Όμως, όπως η ποίηση μπορούσε να βρει την έμπνευσή της όπου ήθελε, έτσι και η μουσική, μαζί με την «εθνική τη μούσα», θα χρησιμοποιούσε και τη «Ξένη τη Μαστόρισσα»²². Η απόλυτη σχέση ποίησης, ως φορέα της εθνικής γλώσσας, και μουσικής εκφράστηκε στη 3η Συμφωνία του Καλομοίρη, τη λεγόμενη *Παλαμική*.

Παράλληλα, το νατουραλιστικό στοιχείο, δηλαδή η απεικόνιση της πραγματικότητας στη ζωή των ανθρώπων και στη φύση, υποχώρησε σταδιακά, και στη θέση του εμφανίστηκε το εθνικό, ιστορικό στοιχείο και η παράδοση. Η μουσική επιχείρησε να γίνει ο χώρος παρουσίασης εθνικών ιδεωδών και διεκδικήσεων. Η χρονική περίοδος από το 1908 έως το 1932 ήταν η κύρια περίοδος της ελληνικής εθνικής σχολής και, μέσα από το έργο του Καλομοίρη, απεικονίστηκαν κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής, με κυρίαρχο τη Μικρασιατική Καταστροφή το 1922. Παρότι η Καταστροφή πλήγωσε την εθνική υπερηφάνεια, υπάρχει η πεποίθηση ότι, στο χώρο της μουσικής, έγιναν σημαντικά βήματα τόσο σε επίπεδο θεσμών όσο και έργων. Αυτό βασίζεται στο γεγονός ότι ιδρύθηκαν νέα ωδεία, κυκλοφόρησαν αρκετά μουσικά περιοδικά, ενώ σημειώθηκε σημαντική αύξηση στο κοινό των συναυλιών, και παράλληλα η ελληνική μουσική πέρασε τα σύνορα της χώρας²³.

Κεντρικό ιδεολογικό και αισθητικό ζήτημα στην ελληνική μουσική στις αρχές του 20ού αιώνα ήταν η «εναρμόνιση» της βυζαντινής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού, δηλαδή το αν θα διατηρούσαν τον κατά βάση μονοφωνικό τους χαρακτήρα, ή αν θα έπρεπε οι Έλληνες μουσικοί να ακολουθήσουν το σύστημα γραφής και παρουσίασης της δυτικής πολυφωνίας²⁴ και σημειογραφίας²⁵. Σε αυτό το

²¹ Βλ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, ό.π., σελ. 49.

²² Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απομνημονεύματα 1883-1908*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1988, σελ. 146.

²³ Βλ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, ό.π., σελ. 53.

²⁴ Πολυφωνία στη μουσική ονομάζεται η σύνθεση κατά την οποία πολλές ανεξάρτητες μελωδικές γραμμές συνδυάζονται μεταξύ τους.

δίλημμα, η στάση των μουσικών φαίνεται να διαφοροποιήθηκε με βάση τον χώρο προέλευσής τους. Έτσι, εκτός του Καλομοίρη, εξέφρασαν επίσης τις θέσεις τους για το ζήτημα τόσο οι μουσικοί που είχαν επανησιακή καταγωγή και, ως εκ τούτου, ιταλίζουσα κουλτούρα, όσο και οι προερχόμενοι από την Κωνσταντινούπολη μουσικοί, οι οποίοι ήταν πιστοί στην βυζαντινή παράδοση. Για το λόγο αυτό, η συζήτηση για την ορθή, μουσικά, αισθητικά αλλά και εθνικά «εναρμόνιση» και χρήση της εκκλησιαστικής και της δημοτικής μουσικής, υπήρξε πεδίο ανταλλαγής ιδεών αλλά και αντιπαραθέσεων.

Την πιο διαλλακτική στάση για το ζήτημα φαίνεται να κρατούσε ο Καλομοίρης, ο οποίος δεν ήταν δογματικά αντίθετος με τη χρήση της πολυφωνίας στη δημοτική μουσική. Η θέση του ήταν πως έπρεπε να διατηρηθεί και να χρησιμοποιηθεί η παράδοση, σε συνδυασμό όμως με τη χρήση στοιχείων της δυτικής μουσικής. Προτεραιότητά του δεν ήταν απλά ο τρόπος εναρμόνισης των δημοτικών τραγουδιών, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο η μουσική θα μπορούσε να αποπνέει ελληνικό χαρακτήρα ως αποτέλεσμα των αισθημάτων του συνθέτη, επειδή ο ίδιος αισθανόταν Έλληνας.

Ο Λαμπελέτ, από την άλλη πλευρά, θεωρούσε και αυτός τη χρήση της δημοτικής ποίησης και μουσικής οδηγούς για το εθνικό έργο. Έδινε ιδιαίτερη σημασία στην ορθή εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών, αφού αυτή ήταν και προϋπόθεση για τη δημιουργία ενός καλού έργου. Βασική του αρχή ήταν ότι ο άνθρωπος είναι ον μεταφυσικό, αναγκασμένο αναπόφευκτα να δημιουργεί ιστορία. Δεν γεννιέται μόνος, αλλά μέσα σε μια κοινωνία, με πυρήνα την οικογένεια²⁶. Η οικογένεια είναι αυτή που του δίνει μια κληρονομιά και μια παράδοση τις οποίες οφείλει να μεταβιβάσει. Ο Λαμπελέτ θεωρούσε πως, ειδικά στη μουσική, όπου υπήρξε καλλιτεχνική

²⁵ Σημειογραφία στη μουσική ονομάζεται το κάθε σύστημα με σύμβολα που χρησιμοποιείται για την γραφή των διαφόρων ειδών μουσικής.

²⁶ Βλ. Λαμπελέτ Γεώργιος, *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και Η Ελληνική Δημόδης Μουσική*, εκδ. Το Ρόδον, σελ. 14.

μεγαλοφυΐα, αυτή έφερε υποχρεωτικά εθνικά χαρακτηριστικά, περισσότερο ή λιγότερο έντονα. Ως παράδειγμα χρησιμοποίησε το έργο του Βάγκνερ, καθώς πίστευε ότι επιβλήθηκε παγκόσμια διαμέσου των έντονων χαρακτηριστικών «εθνικού πνεύματος» που περιείχε²⁷. Έτσι, ο Λαμπελέτ, έθεσε τρία θέματα για την εθνική μουσική: α) το θέμα των επιδράσεων β) το θέμα του εθνικού χαρακτήρα της δημιουργίας και γ) το θέμα της παγκόσμιας επιβολής της δημιουργίας. Επιτομή των τριών παραπάνω παραμέτρων ήταν για τον Λαμπελέτ ο Διονύσιος Σολωμός (1798-1857), ο οποίος, παρά το γεγονός ότι είχε δεχθεί τεράστια επίδραση από τη φιλολογία και την ποίηση των Ιταλών, όταν αποφάσισε να γυρίσει στην Ελλάδα, αποτίναξε τον «ιταλισμό» και έτσι μπόρεσε να αποδώσει στην τέχνη του την εθνική ιδέα. Συναναστράφηκε με το λαό, έμαθε τη γλώσσα και τα ήθη του, άκουσε τα τραγούδια του. Όμως, ενώ το έργο του Σολωμού ήταν εθνικό, διακατεχόταν ταυτόχρονα από πνευματικότητα και αριστοκρατικότητα, και για το λόγο αυτό μπορούσε να είναι παγκοσμίου επιβολής. Ο Σολωμός αποτέλεσε παράδειγμα και πηγή έμπνευσης για τον Λαμπελέτ, ο οποίος ήταν ένθερμος υποστηρικτής της αντίληψης του πρώτου, ότι δηλαδή η τέχνη οφείλει να έχει παγκόσμια απήχηση, αφού όμως πρώτα έχει αναγνωρισθεί για τον εθνικό της χαρακτήρα²⁸. Ο Λαμπελέτ σεβόταν επίσης και το έργο του Μάντζαρου, πίστευε όμως πως ο τελευταίος δεν κατάφερε να αποτινάξει την επίδραση των Ιταλών και για το λόγο αυτό δεν ενδιαφέρθηκε να δημιουργήσει εθνική μουσική.

Παρά την πίστη του στο δημοτικό τραγούδι, ο Λαμπελέτ θεωρούσε πως η τέχνη πρέπει να έχει χαρακτήρα εθνικότητας, και όχι τοπικισμού. Πίστευε ότι ο τοπικισμός δηλώνεται με τα ευδιάκριτα εξωτερικά χαρακτηριστικά που έχει ένα λαϊκό έργο (δημοτικό), αλλά σε ένα έργο εθνικού χαρακτήρα θα έπρεπε να υπάρχει ο θεμελιώδης

²⁷ Βλ. στο ίδιο, σελ. 27.

²⁸ Βλ. στο ίδιο, σελ. 17 και 27.

ρυθμός που αντλείται από τα λαϊκά πρότυπα. Μπορούσε να κατανοήσει την ύπαρξη εθνικής τέχνης σε ένα λαό χωρίς απαραίτητα τη χρήση του δημοτικού τραγουδιού, αλλά εκτιμούσε ότι ο λαός αυτός έπρεπε να διαμορφώνει ένα ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα που να τον κάνει να ξεχωρίζει από την τέχνη άλλων λαών²⁹.

1.3. Η μετάβαση από το 19ο στον 20ό αιώνα μέσα από τη μουσική, τη γλώσσα και τις εικαστικές τέχνες

Από το 19ο αιώνα παρατηρείται έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα τόσο στην Αθήνα όσο και στην ελληνική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης. Βέβαια, τα πρωτεία σε κάθε είδους κίνηση που αφορούσε την τέχνη είχαν τα Επτάνησα. Οποιαδήποτε λοιπόν συζήτηση γίνεται για την ανάπτυξη της μουσικής στην Ελλάδα, τόσο σε επίπεδο έργων όσο και σε επίπεδο θεσμών, έχει ως αφετηρία τα νησιά του Ιονίου.

Από τις αρχές του 18ου αιώνα ήδη, τα Επτάνησα ήταν ο πρώτος σταθμός μιας πολιτισμικής ανανέωσης. Σε αυτά φαίνεται να συγχωνεύονται τόσο οι καθεαυτό ιταλικές επιρροές, εξαιτίας της ιστορικής συνένυσης Ιταλίας- Επτανήσων, όσο και στοιχεία προερχόμενα από την ήδη μακρά ανάπτυξη των ελληνικών σπουδών στην Βενετία, λόγω των Ελλήνων που κατέφυγαν σε αυτήν από βενετοκρατούμενες περιοχές όταν οι τελευταίες κατακτήθηκαν από τους Οθωμανούς μετά το 16ο αιώνα³⁰.

Τα πρώτα εκπαιδευτικά ιδρύματα που ιδρύθηκαν στα Επτάνησα στηρίχθηκαν σε βενετικά πρότυπα. Το 1656 ιδρύθηκε στην Κέρκυρα η Academia degli Assicurati (Ακαδημία των Εξησφαλισμένων), ενώ ακολούθησαν και άλλες σχολές με κύριο έργο την πνευματική διαμόρφωση και ανάπτυξη του λαού και τη διατήρηση και εξάπλωση

²⁹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 26.

³⁰ Βλ. Ρωμανού Καίτη, ό.π., σελ. 47.

της ελληνικής γλώσσας³¹. Η πρώτη ανώτατη μουσική σχολή εμφανίστηκε το 1824 στην Κέρκυρα, ως τμήμα της Ιονίου Ακαδημίας (1824-1864), του πρώτου ελληνικού Πανεπιστημίου, το οποίο ιδρύθηκε από τον Γκίλφορντ μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης. Σε αυτήν δίδαξε ο Ιωάννης Αριστείδης (1786-1828), διάκονος από τα Ιωάννινα, γνώστης της δυτικής αλλά και της ελληνικής εκκλησιαστικής μουσικής. Ο Αριστείδης επικέντρωσε τη διδασκαλία του στην τελευταία, έχοντας ως σκοπό την αναβίωση της εκκλησιαστικής μουσικής, της «κρητικής», την οποία οι Επτανήσιοι αναγνώριζαν ως τη γνήσια μουσική της Μεγάλης Εκκλησίας³². Η μουσική αυτή, που αναφέρεται από τον Σπύρο Μοτσενίγο σαν «Κρητο-Ζακυνθινή», αναπτύχθηκε στην Ζάκυνθο μετά την άφιξη των Κρητών προσφύγων, εξαιτίας της άλωσης της Κρήτης από τους Οθωμανούς. Η μίξη αυτή δημιούργησε μια ιδιαίτερη βυζαντινή ψαλμωδία που υπάρχει μέχρι και σήμερα στη Ζάκυνθο³³.

Στην Ιόνιο Ακαδημία, η έμφαση που δόθηκε στη μελέτη της εκκλησιαστικής μουσικής με τη διδασκαλία του Ι. Αριστείδη δεν είχε μεγάλη απήχηση στην κοινωνία της Κέρκυρας η οποία είχε γαλουχηθεί με τα ακούσματα της ιταλικής όπερας και τις παραστάσεις αυτής που δίνονταν στο θέατρο San Giacomo. Έτσι, το μουσικό αυτό τμήμα έπαψε σύντομα να υπάρχει, εξαιτίας της έλλειψης ενδιαφερόμενων σπουδαστών³⁴. Η όπερα, όπως ήταν φυσικό, μπόρεσε να διαδοθεί εύκολα στα Επτάνησα, λόγω της συνεχούς επαφής τους με την ιταλική κουλτούρα. Παράλληλα όμως, από τα μέσα του 19ου αιώνα, εδραιώθηκε ως κυρίαρχο μουσικό είδος και στην Αθήνα, την Πάτρα και την Ερμούπολη της Σύρου.

Σε αυτές τις πόλεις, η διάδοση της όπερας οφείλεται στη διαμόρφωση ενός νέου κοινού. Στην Αθήνα το αποτελούσαν εύποροι έμποροι και ανώτεροι κρατικοί

³¹ Βλ. στο ίδιο.

³² Βλ. στο ίδιο, σελ. 48.

³³ Βλ. Μοτσενίγος Σπύρος, *Μελέτη για ένα Ιστορικό αρχείο Νεοελληνικής μουσικής και Κρίσεις για το σύγγραμμα «Νεοελληνική Μουσική»*, Βιβλιοθήκη Νεοελληνικής Μουσικής, Αθήνα 1967, σελ. 100.

³⁴ Βλ. Ρωμανού Καίτη, ό.π., σελ. 69.

λειτουργοί που κινούνταν στο πλαίσιο της βασιλικής Αυλής και της κυβέρνησης³⁵. Στην Πάτρα και την Ερμούπολη, φορέας της ίδιας κουλτούρας ήταν ένα ανώτερο στρώμα εμπορικής «αριστοκρατίας». Βέβαια, τα πρώτα βήματα για ανάπτυξη της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής κίνησης είχαν γίνει από την εποχή του Όθωνα, με τη χρήση της Φιλαρμονικής της Φρουράς, αρχικά στο Ναύπλιο και από το 1834 στην Αθήνα. Η Φιλαρμονική έδινε υπαίθριες συναυλίες στις οποίες συχνά παρευρισκόταν και το βασιλικό ζεύγος³⁶. Τη διεύθυνση των στρατιωτικών φιλαρμονικών, που αποτέλεσαν τα πρώτα μουσικά συγκροτήματα, την είχαν Βαυαροί, οι οποίοι αποτελούσαν και την πλειοψηφία των μουσικών μέσα σε αυτές.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, σε μια μεγάλη μερίδα μελετητών της μουσικής, υπήρχε η πεποίθηση πως τόσο οι Βαυαροί μουσικοί που έφερε ο Όθωνας όσο και το ιταλικό μελόδραμα που από το 1843 επισκεπτόταν συχνά την Ελλάδα για παραστάσεις, αλλά και οι Ευρωπαίοι μουσικοί και οι Έλληνες μουσουργοί (οι οποίοι αρχικά κατάγονταν από τα Επτάνησα) που έκαναν σχετικές εμφανίσεις, αποτελούσαν φορείς ξένης επίδρασης που δεν μπορούσαν να εκφράσουν το αίσθημα του Ελληνικού λαού³⁷. Έτσι, με στόχο την αναζήτηση της ελληνικότητας της μουσικής, στράφηκαν αρχικά στο δημοτικό τραγούδι αλλά και στη βυζαντινή μουσική που θεωρήθηκαν ότι συνέδεαν τη σύγχρονη Ελλάδα με το ένδοξο παρελθόν της.

Οι αναζητήσεις και οι αντιπαλότητες στον τρόπο διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης στα τέλη του 19ου και στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα δεν συναντώνται βεβαίως μόνο στο χώρο της μουσικής. Η μεγαλύτερη, ίσως, σύγκρουση στην πνευματική ζωή του νέου ελληνικού κράτους εστιάστηκε στην αναζήτηση μιας ενιαίας γλώσσας η οποία θα αντιπροσώπευε τον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο,

³⁵ Βλ. Γιάννου Δημήτρης, *Θέματα Μουσικολογίας*, Univercity Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994, σελ. 94-95.

³⁶ Βλ. Μπαρούτας Κώστας, *Η Μουσική Ζωή στην Αθήνα το 19^ο αιώνα*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, σελ. 13.

³⁷ Βλ. Παπασπυρόπουλος Θεόδωρος, *Ο Εθνικισμός εις την Μουσικήν*, Τόμος Α', εκδ. Θ. Παπασπυρόπουλου, 1934, σελ. 46-47 και επίσης βλ. Bliss Sheryl Little, *Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and Compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris and Yannis Constantinidis*. University of Maryland for the degree of Doctor of Philosophy, 2001, σελ. 32.

το λαό και το διοικητικό μηχανισμό. Η αντιπαλότητα αυτή εκφράστηκε από τους καθαρολόγους, δηλαδή τους υπερασπιστές της καθαρεύουσας, αλλά και από το κίνημα του δημοτικισμού, που προσδοκούσε να παίξει ρόλο εθνικό, φιλελεύθερο και με σκοπό τον εκσυγχρονισμό³⁸.

Με ιδέες που πηγάζαν από το Διαφωτισμό, οι δημοτικιστές υποστήριζαν ότι η εθνική γλώσσα έπρεπε να είναι η γλώσσα του λαού, της λαϊκής παιδείας και της ισότητας³⁹.

Οι κοινωνικές δυνάμεις που συγκρούστηκαν στη διαμάχη για το γλωσσικό ζήτημα είχαν σαφείς σχέσεις με τους φορείς εξουσίας. Έτσι, οι δημοτικιστές, στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού τουλάχιστον, αποτελούσαν ένα σύνολο διανοουμένων εκτός κρατικών θεσμών, που όμως ήθελε να εισχωρήσει σε αυτούς και να ανατρέψει τα δεδομένα. Από την άλλη, οι οπαδοί της καθαρεύουσας υποστηρίζονταν ή ήταν μέρος των φορέων εξουσίας, όπως η Κυβέρνηση, η Εκκλησία και το Πανεπιστήμιο⁴⁰. Αυτός ο ευδιάκριτος διαχωρισμός ανάμεσα στις δύο πλευρές δεν υπήρχε αντίστοιχα και στο μουσικό χώρο την ίδια εποχή, καθώς εκεί αντίπαλες απόψεις διαμορφώνονταν και εντός των καλλιτεχνικών θεσμών, όπως π.χ. εντός του Ωδείου Αθηνών.

Το γλωσσικό ζήτημα οδήγησε σε σοβαρή κοινωνική και πολιτική κρίση, με αφορμές τη μετάφραση της Καινής Διαθήκης από τη βασίλισσα Όλγα το 1898 αλλά και του Κατά Ματθαίον Ευαγγελίου από τον Αλέξανδρο Πάλλη στην εφημερίδα *Ακρόπολις* το 1901, αλλά και τη μετάφραση της «Ορέστειας» («Ορεστειακά» 1903)⁴¹. Αντίθετα, στο χώρο των εικαστικών τεχνών, η μετάβαση από τον ένα αιώνα στον άλλο έγινε με ήπιο τρόπο. Το 1839, με πρωτοβουλία της Δούκισσας της Πλακεντίας, δημιουργήθηκε στο Πολυτεχνικό Σχολείο το τμήμα Ωραίων Τεχνών, που αργότερα

³⁸ Βλ. Σταυρίδη – Πατρικίου Ρένα, «Το Γλωσσικό Ζήτημα», ένθετο *Επτά Ημέρες* εφημερίδα Καθημερινή, 17/10/1999, σελ. 18.

³⁹ Βλ. στο ίδιο.

⁴⁰ Βλ. στο ίδιο, σελ. 19.

⁴¹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 20.

αποτελέσει την ανεξάρτητη Σχολή Καλών Τεχνών⁴². Μέχρι το 1860, οι καθηγητές της σχολής αλλά και άλλοι καλλιτέχνες που δρούσαν κυρίως στην Αθήνα, προέρχονταν από τα Επτάνησα όπως ο Ζακυνθινός Διονύσιος Τσόκος. Άλλοι πάλι, κατάγονταν ή είχαν σπουδάσει στην Ιταλική χερσόνησο όπως ο Raffaello Ceccoli και ο Γεώργιος Μαργαρίτης αντίστοιχα⁴³.

Μετά το 1860, προβάδισμα στην καλλιτεχνική ζωή της Αθήνας πήραν οι ζωγράφοι που είχαν σπουδάσει στην Ακαδημία του Μονάχου, με κυρίαρχη μορφή τον Νικηφόρο Λύτρα ο οποίος για τριανταοκτώ χρόνια υπήρξε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών. Το έργο των καλλιτεχνών του Μονάχου προσανατολίστηκε στην απόδοση συγκεκριμένων στιγμών της καθημερινότητας και της απλότητας της ελληνικής ζωής. Ταυτόχρονα, η τοπιογραφία και κυρίως η θαλασσογραφία επιδίωξαν να αποδώσουν την ένταση του φωτός, τη διαύγεια και την ηρεμία⁴⁴.

Στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα ο ακαδημαϊσμός που είχε κυριαρχήσει εξακολουθούσε να βρίσκεται σε ακμή στην Ελλάδα, καθώς στην Σχολή Καλών Τεχνών συνέχιζαν να διδάσκουν καθηγητές προερχόμενοι από την Ακαδημία του Μονάχου⁴⁵. Όμως, σταδιακά θα εισχωρήσουν στην καλλιτεχνική ζωή ζωγράφοι που προέρχονταν από σχολές του Παρισιού, όπως ο Οδυσσέας Φωκάς, ο Θεόδωρος Ράλλης και ο Γ. Ροϊλός. Ο τελευταίος μάλιστα, ενώ σπούδαζε στο Μόναχο, έφυγε για το Παρίσι με σκοπό να ακολουθήσει τα πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής⁴⁶.

Πάντως, το πρωτοποριακό ρεύμα που βρήκε μεγαλύτερη απήχηση στην Ελλάδα στις αρχές του νέου αιώνα ήταν αυτό του συμβολισμού. Οι αρχές του προβλήθηκαν μέσα από το περιοδικό *Τέχνη* του Κ. Χατζόπουλου, που είχε ως μόντο κάτω από τον τίτλο

⁴² Βλ. Μισιρλή Νέλλη, «Ελληνική Ζωγραφική Οι κυριότεροι ζωγράφοι και το έργο τους τον 18^ο και 19^ο αιώνα», ένθετο *Επτά Ημέρες* εφημερίδα Καθημερινή, 14/11/1993, σελ. 4.

⁴³ Βλ. στο ίδιο.

⁴⁴ Βλ. στο ίδιο.

⁴⁵ Βλ. Παυλόπουλος Δημήτρης, «Εικαστικές Τέχνες, Κυριαρχία του Ακαδημαϊσμού», ένθετο *Επτά Ημέρες* εφημερίδα Καθημερινή, 17/10/1999, σελ. 34.

⁴⁶ Βλ. Μισιρλή Νέλλη, ό.π., σελ. 20.

του τη φράση του Δ. Σολωμού «Το έθνος πρέπει να μάθει να θεωρεί εθνικόν ό,τι είναι αληθές»⁴⁷. Ο ελληνικός συμβολισμός δεν είχε το «δαιμονικό» χαρακτήρα του αντίστοιχου ευρωπαϊκού κινήματος, αλλά παρουσίαζε έργα μελαγχολικής ονειροπόλησης και οραμάτων. Η εμφάνιση του κινήματος στην Ελλάδα συνδέθηκε με τη μελέτη και την αντιπαραβολή των αρχών του με τις αρχές που διέπουν τη βυζαντινή τέχνη⁴⁸.

Ο Νικόλαος Γύζης (1842-1901), στη δεύτερη φάση του έργου του μετά το 1890, επηρεάστηκε από το συμβολισμό, με αλληγορικές συνθέσεις όπως η «Ποίηση» και η «Φήμη» που είχαν θέματα από την αρχαία μυθολογία. Στο συμβολικό του έργο, η μουσική έπαιξε κυρίαρχο ρόλο και απεικονίζεται στα περισσότερα έργα του με μορφές που κρατούν αρχαίες λύρες ή άλλα μουσικά όργανα⁴⁹. Τα οράματα του Γύζη συνέχισε ο Παρθένης (1878-1967) με τις αλληγορικές, συμβολικές αλλά και θρησκευτικές συνθέσεις του. Διαμόρφωσε ένα χαρακτηριστικό προσωπικό ιδίωμα και έδωσε νέα πνοή και ώθηση στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, ξεπερνώντας τον ακαδημαϊσμό που μέχρι τότε επικρατούσε. Παρά το γεγονός ότι τα έργα του Παρθένη ξένιζαν το κοινό, ο ζωγράφος, με την υποστήριξη διανοούμενων όπως ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, επιβλήθηκε στην αθηναϊκή κοινωνία και διορίστηκε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών⁵⁰.

Την απόλυτη ρήξη με τον ιδεαλισμό, την ωραιοποίηση και τη στροφή στο παρελθόν και την παράδοση προκάλεσε στα τέλη της δεκαετίας του 1920 η καλλιτεχνική δημιουργία του Γ. Μπουζιάνη (1885-1959)⁵¹. Το έργο του, παρά την επιτυχία του στις εκθέσεις της Γερμανίας και της Γαλλίας, δεν βρήκε απήχηση στην Ελλάδα, καθώς η ελληνική κοινωνία δεν ήταν έτοιμη να δεχτεί τους νεωτερισμούς του. Η

⁴⁷ Βλ. Γεωργιάδου – Κούντουρα Ευθυμία, «Ο Συμβολισμός και άλλες Τάσεις στην Ελληνική Ζωγραφική,(1880-1930)», περιοδικό *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ.57, Δεκέμβριος 1995, σελ. 21.

⁴⁸ Βλ. στο ίδιο.

⁴⁹ Βλ. στο ίδιο, σελ 22.

⁵⁰ Βλ. στο ίδιο, σελ 23.

⁵¹ Βλ. στο ίδιο, σελ 27.

επιστροφή του στη χώρα έγινε με τη βοήθεια του πρόξενου στο Βερολίνο Α. Ρίζου-Ραγκαβή και με την υπόσχεση μιας θέσης καθηγητή στη Σχολή Καλών Τεχνών, που τελικά όμως δεν εκπληρώθηκε⁵². Οι εικαστικές τέχνες έδειξαν να ακολουθούν τον ακαδημαϊσμό της σχολής του Μονάχου, όμως σταδιακά μέχρι το 1930 άρχισαν να προσεγγίζουν τα πρωτοποριακά κινήματα, ακόμα αν και δεν τα ασπάζονταν πλήρως. Τελικά, και σε αυτό το χώρο, όπως και στη μουσική, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, παρατηρήθηκε ο σταδιακός εκτοπισμός των «ιταλιζόντων» ζωγράφων και η στελέχωση των σχολών με καθηγητές που είχαν σπουδάσει στις πρωτεύουσες της κεντρικής Ευρώπης.

⁵² Βλ. Δεληγιάννης Δημήτρης, *Μπουζιάνης*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1996, σελ. 30.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^Ο: ΟΙ ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΕ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1930

2.1. Η Βυζαντινή Παράδοση

Η μουσική, ο χορός και το τραγούδι δεν έπαψαν ποτέ να υπάρχουν στον ελλαδικό χώρο παρά τα διαδοχικά περάσματα από τη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία, στο Βυζάντιο και, μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, στην Οθωμανική κατάκτηση. Μάλιστα, μέσω της επαφής των ανθρώπων με τους λαούς της Ανατολής και την ανταλλαγή αυτών των πολιτιστικών δεδομένων, αναδείχθηκαν νέα είδη.

Στα βυζαντινά χρόνια, με δίστιχα και άλλα άσματα ο λαός επευφημούσε ή αποδοκίμαζε τους στρατηγούς και τους αυτοκράτορες, τόσο στον Ιππόδρομο όσο και σε άλλους δημόσιους χώρους. Η Άννα Κομνηνή, ήδη από το 1080, κάνει αναφορά σε τραγούδια με τα οποία ο κόσμος πανηγύριζε. Παράλληλα, η Εκκλησία, λόγω των δικών της ιδεολογικών θέσεων και σκοπιμοτήτων, ενσωμάτωσε τη μουσική παράδοση των περιοχών της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας στην εκκλησιαστική Υμνολογία.

Με την πτώση του Βυζαντίου, οι καλλιτεχνικές εξελίξεις της περιοχής αποξενώθηκαν από τις αλλαγές στη Δυτική Ευρώπη και τις περιόδους της Αναγέννησης, του Μπαρόκ και του κλασικισμού, οδηγώντας τους λαούς της Ανατολικής Μεσογείου να εξελίξουν τη μουσική τους με βάση τους ήδη υπάρχοντες δρόμους έκφρασης. Παρά την πτώση του, η επίδραση του Βυζαντίου στην οικονομική ζωή των Σελτζούκων και των Οθωμανών ήταν έντονη, καθώς αυτή καθοριζόταν σε μεγάλο

βαθμό από χριστιανούς αγρότες και εμπόρους⁵³. Η επίσημη έκφραση της τουρκικής κουλτούρας (Hochkultur) ήταν μουσουλμανική, η λαϊκή της όμως κουλτούρα (Tiefkultur) είχε έντονα βυζαντινά χαρακτηριστικά, αφού μεγάλος αριθμός υπηκόων ήταν χριστιανοί⁵⁴. Θα λέγαμε λοιπόν ότι στο επίπεδο της γλώσσας και της επίσημης θρησκευτικής έκφρασης κυριάρχησε το οθωμανικό στοιχείο, όμως η βυζαντινή παράδοση αποτέλεσε βασικό συστατικό στοιχείο για τη διαμόρφωση του λαϊκού πολιτισμού της Οθωμανικής Ανατολής.

Το αρχαίο ελληνικό σύστημα μουσικής γραφής διατηρήθηκε μέχρι τον 3ο-4ο μ.Χ. αιώνα. Εγκαταλείφθηκε σταδιακά στη διάρκεια του 4ου μ.Χ. αιώνα, οπότε, από τα προσωδιακά⁵⁵ σύμβολα του Αριστοφάνη του Βυζαντίου κατά τους Ελληνιστικούς χρόνους, η γραφή εξελίχθηκε από τον Ιωάννη Δαμασκηνό τον 7ο μ.Χ. αιώνα στη Βυζαντινή παρασημαντική⁵⁶.

Οι «τρόποι» των αρχαίων, έγιναν οι «ήχοι» των Βυζαντινών με συγκεκριμένη αντιστοιχία⁵⁷. Πάνω σε αυτούς τους τρόπους-ήχους, στηρίχθηκαν οι λαϊκοί δρόμοι του δημοτικού αλλά και, αργότερα, του ελληνόφωνου αστικού τραγουδιού, που σήμερα αποκαλείται γενικά Σμυρναϊκό, Ρεμπέτικο ή λαϊκό.

Στις ορχήστρες της περιόδου αυτής, υπήρχαν όργανα όπως οι ταμπουράδες, το λαούτο, τα ψαλτήρια ή κανονάκια, αλλά και πολλά έγχορδα που παίζονταν με δοξάρι. Επίσης, χρησιμοποιούσαν αυλούς ή νέυ κατά τους Ανατολίτες, που ακόμη τους συναντάμε μέχρι και σήμερα στην ελληνική παραδοσιακή μουσική.

⁵³ Βλ. Βρυώνης Σπύρος, *Η παρακμή του Μεσαιωνικού Ελληνισμού στη Μικρά Ασία και η Διαδικασία Εξισλαμισμού (11ος -15ος αιώνας)*, Εκδόσεις ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1966, σελ. 434-435.

⁵⁴ Βλ. στο ίδιο. Επίσης βλ. Μητράρας Αριστοτέλης, *Ο τουρκικός εθνικισμός του Ζιγιά Γκιοκάπ και ο Κεμαλισμός*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2010, σελ. 64.

⁵⁵ Προσωδια ονομάζεται το σύνολο των ακουστικών παραμέτρων, όπως ο ρυθμός και ο τόνος, που αποτελούν τα συστατικά στοιχεία στη διάρθρωση και οργάνωση του προφορικού λόγου.

⁵⁶ Βλ. Σταθακόπουλος Δημήτριος, *Ιστορικές και Κοινωνικές Δομές του Μουσικού Θεάματος και Ακροάματος στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Η συμβολή των Ρωμηών*, Αθήνα, 2009, σελ. 67. Βυζαντινή παρασημαντική ονομάζεται η μουσική σημειογραφία που διαμορφώθηκε μετά τον 8ο μ.Χ. αιώνα και βασίστηκε σε σημεία στίξης της ελληνικής γλώσσας (οξεία, βαρεία, περισπωμένη).

⁵⁷ Ο Δώριος μετονομάστηκε σε ήχο πρώτο, ο Λύδιος σε ήχο δεύτερο, ο Φρύγιος σε ήχο τρίτο, ο Μιζολύδιος σε ήχο τέταρτο, ο Υποδώριος σε ήχο πλάγιο του πρώτου, ο Υπολύδιος σε ήχο πλάγιο του δεύτερου, ο Ιαστί ή Υποφρύγιος σε ήχο βαρύ και ο Υπομιζολύδιος σε ήχο πλάγιο του τετάρτου.

Χαρακτηριστικό των Βυζαντινών χρόνων, που επίσης διατηρείται μέχρι και σήμερα, ήταν ότι οι ψάλτες της εκκλησίας ήταν παράλληλα τραγουδιστές σε κοσμικές εκδηλώσεις (γλέντια, πανηγύρια) και το αντίστροφο. Έτσι, το εκκλησιαστικό ύφος περνούσε στη λαϊκή-κοσμική μουσική και, αντίστροφα, το λαϊκό ύφος στην εκκλησιαστική μουσική.

Με την πτώση του Βυζαντίου, δεν χάθηκε η «ελληνικότητα» στη μουσική καθώς ο λαός δεν έπαψε να τραγουδά και να ψάλλει στην ελληνική γλώσσα. Όμως, πολλά καινούργια τραγούδια προστέθηκαν, και πολλά παλιά μετασχηματίστηκαν. Το πρώτο σημαντικό μεταβυζαντινό έργο είναι το *Ειρμολόγιο* του Θεοφάνη Καρύκη (αρχές 15ου αιώνα). Ο Καρύκης υπήρξε πρωτοψάλτης της Μεγάλης Εκκλησίας και, για επτά μήνες πριν από το θάνατό του, Οικουμενικός Πατριάρχης⁵⁸. Στο *Ειρμολόγιο* βασίστηκαν όλοι οι μεταβυζαντινοί συνθέτες που έγραψαν σύντομα μέλη (μελωδίες) για το έργο αυτό. Ο ίδιος έγραψε και κοσμική μουσική, με τραγούδια σε οθωμανικό ύφος, που έγιναν γνωστά στα αστικά κέντρα, και κυρίως στην Πόλη, και τα τραγουδούσαν ως τα μέσα του 19ου αιώνα.

Οι Ρωμιοί μουσικοί στην Κωνσταντινούπολη δεν αξιοποίησαν μόνο ένα δεδομένο μουσικό σύστημα για την παραγωγή εκκλησιαστικών συνθέσεων, αλλά προσαρμοσαν την έμπνευσή τους στις απαιτήσεις της Εκκλησίας, καθώς αυτή συνιστούσε κέντρο συσπείρωσης και στοιχείο προσδιορισμού της συλλογικής τους ταυτότητας⁵⁹. Βέβαια, η βυζαντινή μουσική δέχθηκε και την ισλαμική επίδραση, που παρουσιάστηκε πρώτη φορά πριν την Άλωση, στα χρόνια των Παλαιολόγων. Τρεις μεγάλοι ψάλτες-συνθέτες, οι Ιωάννης Κουκουζέλης (αρχές 14ου αιώνα), Ξένος Κορώνης (μέσα 14ου αιώνα) και Ιωάννης Κλαδάς (αρχές 15ου αιώνα), συνέθεσαν «κρατήματα» με

⁵⁸ Βλ. Δραγούμης Φ. Μάρκος, *Από το Βυζάντιο στο Ρεμπέτικο*, εκδ. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2007, σελ. 12.

⁵⁹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 81.

υπότιτλο «περσικόν», γεγονός που δείχνει ότι στηρίχθηκαν σε περσικά μακάμια⁶⁰. «Κράτημα» στη βυζαντινή μουσική ονομάζεται μια σύνθεση που χρησιμοποιεί, αντί κειμένου, στερεότυπους, χωρίς νόημα, συνδυασμούς συλλαβών, όπως «τεριρέμ», «τορορό», «ανενανέ». Τα κρατήματα εξελίχθηκαν σε μεγάλη ψαλτική τέχνη κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια και ουσιαστικά ήταν μέλη με άσημες μουσικές συλλαβές⁶¹.

Στα τέλη του 16ου αιώνα, οι εκκλησιαστικοί μουσικοί στράφηκαν προς νέες πηγές έμπνευσης, προς μια μουσική που αργότερα ονομάστηκε «εξωτερική» μουσική. Στη κατηγορία αυτή ανήκουν έργα Ρωμιών συνθετών της Πόλης που ακολούθησαν τους κανόνες της οθωμανικής μουσικής, με κείμενα ελληνικά ή τουρκικά⁶².

Έτσι, γύρω στο 1790, καθώς η εκκλησιαστική μουσική είχε δεχθεί πολλές επιρροές, και αντίστοιχα η σημειογραφία της πολλές προσθήκες που την έκαναν πολύπλοκη, κρίθηκε απαραίτητη από το Πατριαρχείο η μεταρρύθμισή της. Το έργο αυτό ανέλαβαν ο μητροπολίτης Χρύσανθος Καραμαλλίκης μαζί με τον Γρηγόριο Λευΐτη και τον Χουρμούζιο Γιαμαλή, δημιουργώντας τη Νέα Μέθοδο, η οποία περιείχε μια νέα αναλυτική σημειογραφία που, με απλά και σαφή σημάδια, έδειχνε με ακρίβεια τη διάρκεια των φθόγγων⁶³.

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι, ενώ σε όλο τον ελληνόφωνο κόσμο επικρατούσαν οι μουσικές εξελίξεις της Πόλης, τα Επτάνησα ακολούθησαν δικό τους ψαλτικό σύστημα, το οποίο μεταφέρθηκε από την Κρήτη μετά την κατάληψή της από τους Οθωμανούς το 1669. Είχε και αυτό οκτώ ήχους, όπως το βυζαντινό, αλλά υπήρχαν διαφορές στην τονικότητα και τη μελωδική γραμμή. Επιπλέον, η εναρμόνιση γινόταν από τους ψάλτες με εμπειρικό τρόπο, δηλαδή με το αυτί. Το επτανησιακό μέλος ψέλνεται ακόμα και σήμερα όπως τους προηγούμενους αιώνες.

⁶⁰ Μακάμι ή μακάμι ονομάζεται ένα τροπικό μουσικό σύστημα που έχει ανατολίτικη προέλευση.

⁶¹ Βλ. Δραγούμης Φ. Μάρκος, ό.π., σελ. 35.

⁶² Βλ. Σταθακόπουλος Δημήτριος, ό.π., σελ. 25.

⁶³ Βλ. Δραγούμης Φ. Μάρκος, ό.π., σελ. 15.

Στα τέλη του 18ου αιώνα, εκτός από τις εξελίξεις στην εκκλησιαστική μουσική, υπήρξε επίσης δραστηριότητα στο χώρο της λόγιας ποίησης και μουσικής. Φαναριώτικα τραγούδια, τυπωμένα σε πεντάγραμμο, κυκλοφόρησαν σε δυτικά δημοσιεύματα της προεπαναστατικής περιόδου, όπως για παράδειγμα σε εκείνα του Guys και του Laborde. Συναντώνται επίσης στην *Πανδώρα*, την ανθολογία «εξωτερικών μελών» του 1843, γραμμένα μάλιστα σε παρασημαντική γραφή, και συγκεκριμένα στη Νέα Μέθοδο του Χρύσανθου.

Τα τραγούδια αυτά κυκλοφορούσαν κυρίως σε χειρόγραφα τετράδια, τις μισμαγιές ή μετζμουάδες⁶⁴. Οι περισσότερες από τις μισμαγιές που έχουν σωθεί μέχρι σήμερα περιέχουν μόνο στίχους⁶⁵. Κυριάρχησαν για πενήντα χρόνια πριν την Ελληνική Επανάσταση στην Πόλη, την Σμύρνη και τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες. Δεν είναι πάντως γνωστός ο χρόνος έναρξης της συνήθειας γραφής αυτών των τραγουδιών, καθώς οι μισμαγιές δεν ήταν λογοτεχνικό είδος, αλλά δημιουργία ανθολογιών εκ μέρους των εγγράμματων Φαναριωτών ανδρών και γυναικών.

Σπάνια δηλωνόταν το όνομα του στιχουργού και του μελοποιού στις μισμαγιές, αλλά ήταν βέβαιο ότι ήταν πρωτοψάλτες, μουσικοδιδάσκαλοι και άρχοντες της φαναριώτικης κοινωνίας. Αυτό που σημειωνόταν ήταν το όνομα της σκάλας/κλίμακας, δανεισμένο από την οθωμανική μουσική, και το αντίστοιχο βυζαντινό όνομα⁶⁶.

Παράλληλα με τη λόγια ποίηση, υπήρχε και η δημοτική παράδοση, που στηρίχθηκε κυρίως στην επική βυζαντινή ποίηση. Η δημοτική ποίηση δημιουργήθηκε στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, σε κλειστές αγροτικές κοινωνίες που δεν είχαν ιδιαίτερη επαφή με τα μεγάλα αστικά κέντρα και δεν ενσωμάτωναν ξένες πολιτισμικές

⁶⁴ Οι μετζμουάδες είναι λέξη που προέρχεται από την τουρκική *mecmua* που σημαίνει ανθολογία και γενικά συλλογή.

⁶⁵ Βλ. Δραγούμης Φ. Μάρκος, ό.π., σελ. 26.

⁶⁶ Βλ. στο *ίδιο*.

συνήθειες. Κατά τον Γάλλο συλλέκτη δημοτικών τραγουδιών Fauriel, οι πιο συντηρητικοί δημοτικοί δημιουργοί βρίσκονταν στις ορεινές περιοχές. Δεν αγαπούσαν τις μελωδίες που άκουγαν στις πόλεις και μάλιστα μιλούσαν με περιφρόνηση γι' αυτές. Αντίθετα, οι μουσικοί που ζούσαν στα νησιά και στα παράλια, εξαιτίας των συχνότερων επαφών και εμπορικών σχέσεων με τα αστικά κέντρα, είχαν πιο κοσμοπολίτικη νοοτροπία και χρησιμοποιούσαν ξένες μελωδίες και σκοπούς στις συνθέσεις τους⁶⁷. Γι' αυτό στα νησιά Χίο, Κω και Κάλυμνο συναντάμε τραγούδια όπως τα αραβικά «Γιαρούμπι», «Ντιρλαντά» και το τουρκικό «Αραμπάς». Όσον αφορά την καταγραφή των δημοτικών ποιημάτων και μελωδιών, δεν έχουμε αξιόλογα στοιχεία, αφού το είδος αυτό πέραγε από τη μια εποχή στην επόμενη με την προφορική παράδοση. Στο Άγιον Όρος υπάρχουν ορισμένα δημοτικά τραγούδια μεταγραμμένα με βυζαντινές νότες, με παλαιότερο, κατά τον καθηγητή της Βυζαντινής Μουσικολογίας και Ψαλτικής Τέχνης Γρηγόριο Στάθη, ένα του 1562 που περιέχεται στον κώδικα 1189 της μονής Ιβήρων⁶⁸. Σε έναν άλλο κώδικα, τον 262 της μονής Ξηροποτάμου στις αρχές του 17ου αιώνα, αναφέρεται ότι οι καλόγεροι έλεγαν κοσμικά- δημοτικά τραγούδια «έτερα, τα οποία λέγονται εις ευθυμίας και χαράν». Η αγάπη για τα τραγούδια που διαφαίνεται σε αυτόν τον κώδικα ίσως να ώθησε τον ιερομόναχο/αγιογράφο Ησαΐα το 1744 να ζωγραφίσει σκηνές με χορούς, ταμπουρά, αυλούς και τύμπανα στον Νάρθηκα του Καθολικού της Μονής Κουτλουμουσίου Αγίου Όρους.

Οι πρώτες απόπειρες συστηματικής καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών έγιναν από περιηγητές που, στην πραγματικότητα, δεν τα εκτιμούσαν ιδιαίτερα, αφού αντέβαιναν σε όλα τα πρότυπα περί αρχαιοελληνικού κάλλους όπως τα διδάσκονταν

⁶⁷ Βλ. στο ίδιο, σελ. 38.

⁶⁸ Βλ. Σταθακόπουλος Δημήτριος, ό.π., σελ. 139.

στα Πανεπιστήμιά τους από τα κλασικά κείμενα⁶⁹. Η μετάφραση των στίχων των δημοτικών τραγουδιών αποκάλυπτε και επιβεβαίωνε την απόσταση των Νεοελλήνων από το ένδοξο αρχαιοελληνικό παρελθόν, το οποίο είχε καλλιεργηθεί από τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό. Ο βαρόνος φον Ρίντεσελ, που σκοτώθηκε στην πολιορκία του Μεσολογγίου (1825), έλεγε ότι: «Στους Έλληνες δεν υπάρχει μουσική. Τα άσματα του λαού είναι φαιδρά, χωρίς μελωδία και ψυχή»⁷⁰.

Παρά τη μακρά πορεία τους στο χρόνο, το δημοτικό τραγούδι και η εκκλησιαστική μουσική δεν έπαψαν να έχουν ισχυρή παρουσία στην Κωνσταντινούπολη αλλά και στον ελλαδικό κορμό. Στις αρχές του 20ού αιώνα θα επαναπροσδιοριστούν και θα χρησιμοποιηθούν ως κυρίαρχα στοιχεία εθνικής ταυτότητας.

2.2. Η Βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική μείζον εθνικό αγαθό αλλά και πεδίο αντιπαραθέσεων

Από τον 18ο αιώνα και μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, στους κύκλους που ασχολούνταν με την εκκλησιαστική μουσική, υπήρχε μια συνεχής συζήτηση και αντιπαράθεση για την πορεία της. Το Μουσικό Ζήτημα⁷¹ ξεκινά με τις καινοτομίες του Αγάπιου Παλιέρμο από τη Χίο ο οποίος, μετά τις σπουδές του στην Ευρώπη, γύρισε στην Κωνσταντινούπολη κατά τη πατριαρχία του Γρηγορίου του Ε' (1797) και ανέλαβε να διδάξει μουσική στο Πατριαρχείο, χρησιμοποιώντας ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η διδασκαλία του έληξε μετά από αντιδράσεις, με πρώτη αυτή του πρωτοψάλτη της Μεγάλης Εκκλησίας Ιάκωβου. Το 1808 βρέθηκε στη Βιέννη και εκεί, σε δική του σχολή μουσικής, δίδαξε τετράφωνη ψαλμωδία⁷². Οι αντιδράσεις της

⁶⁹ Βλ. Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή*, εκδ. Νέα Σύνορα Λιβάνη, Αθήνα, 1997, σελ. 89.

⁷⁰ Βλ. στο ίδιο.

⁷¹ Η αντιπαράθεση για την πορεία της εκκλησιαστικής μουσικής ονομάστηκε Μουσικό Ζήτημα από τους μελετητές του 19ου αιώνα Α. Παλλατίδη το 1845 και Γ. Παπαδόπουλο το 1890. Επίσης βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, Μέρος 1, Κουλτούρα 1996, σελ. 235.

⁷² Βλ. Ρωμανού Καίτη, ό.π., σελ. 236.

ομογένειας και ο χαρακτηρισμός του ως «αντίθεου» τον ανάγκασαν να φύγει στο Βουκουρέστι, όπου και πέθανε το 1815.

Λύση στο πρόβλημα της εισαγωγής ευρωπαϊκών στοιχείων στην εκκλησιαστική μουσική φάνηκε ότι θα έδινε η Μεταρρύθμιση των Τριών Δασκάλων⁷³ του 1814. Η Νέα Μέθοδος χρησιμοποίησε μόνο τις διαστολές των μέτρων από την ευρωπαϊκή σημειογραφία. Όμως, ακόμα και αυτό δημιούργησε αντιδράσεις στην Κωνσταντινούπολη, κυρίως από τον πρωτοψάλτη της Μεγάλης Εκκλησίας Μανουήλ, αλλά ο Πατριάρχης Κύριλλος υποστήριξε τη Νέα Μέθοδο⁷⁴.

Το θέμα ανακινήθηκε ξανά το 1842 όταν, στον ιερό ναό του Αγίου Γεώργιου στη Βιέννη, άρχισε η εναρμόνιση της ψαλμωδίας για τέσσερις ανδρικές φωνές. Ακολούθησε, το 1844, η Αγία Τριάδα Βιέννης, εκκλησία της εύπορης κοινότητας των Ελλήνων στην πόλη, με πρωτοψάλτη τον Ιωάννη Χατζή Νικόλαο Χαβιάρρα από τη Χίο⁷⁵. Οι δικές του μεταγραφές ήταν για μια παιδική και τρεις ανδρικές φωνές. Χορός από είκοσι τέσσερις ψάλτες έψαλε για πρώτη φορά την Κυριακή του Πάσχα του 1844 τις διασκευασμένες ψαλμωδίες. Το έργο του Χαβιάρρα, μετά την έκδοσή του και τις πολλές επανεκδόσεις, γνώρισε επιτυχία σε αρκετές ελληνικές κοινότητες, όπως στη Βενετία, την Τεργέστη, την Αλεξάνδρεια, το Μόναχο, αλλά και σε άλλες. Η αντίδραση της Ιεράς Συνόδου της Κωνσταντινούπολης και του Πατριάρχη Ανθιμου Στ' ήταν σαφώς αρνητική και συνοδεύτηκε από απαγορευτικές εγκυκλίους. Το ίδιο συνέβη και μετά την εισαγωγή της τετράφωνης χορωδίας στον Άγιο Γεώργιο Βενετίας, στις 19 Αυγούστου 1846. Ο Πατριάρχης έστειλε εγκύκλιο στον προϊστάμενο της ελληνικής κοινότητας της Βενετίας, Αρχιμανδρίτη Ανθιμο

⁷³ Οι Τρεις Δάσκαλοι της μεταρρύθμισης του 1814 ήταν ο Γρηγόριος Πρωτοψάλτης, ο Χουρμούζιος Χαρτοφύλακας και ο Αρχιμανδρίτης Χρυσανθος.

⁷⁴ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *ό.π.*, σελ. 237.

⁷⁵ Βλ. *στο ίδιο*.

Ματζαράκη, όπου του ζητούσε να σταματήσει η χρήση της δυτικής παπικής τετράφωνης μουσικής που σκοπό είχε να αλλοτριώσει την Ορθόδοξη λειτουργία.

Ο δεύτερος λόγος ανακίνησης του Μουσικού Ζητήματος ήταν η εξάπλωση του Λεσβιακού συστήματος στην Ελλάδα. Το σύστημα αυτό επινόησε ο Γεώργιος ο Λέσβιος από την Αγιάσο της Μυτιλήνης, ο οποίος διδάχθηκε τη Νέα Μέθοδο από τους Τρεις Δασκάλους και στάλθηκε στη Μολδαβία για να τη διδάξει⁷⁶. Με νέα εγκύκλιο το 1848, ο Πατριάρχης Άνθιμος Στ' καταδίκασε το νέο σύστημα διότι άλλαζε όχι μόνο τη σημειογραφία, τον αριθμό των ήχων και την ονομασία τους αλλά και το ύφος των εκκλησιαστικών μελών.

Στην Αθήνα η τετραφωνία εμφανίστηκε το 1870 στον ανακτορικό ναό του Αγίου Γεωργίου, μετά την άφιξη της ρωσικής καταγωγής βασίλισσας Όλγας. Ήδη από το 1860, η Ιερά Σύνοδος της Ελλάδας φαίνεται να ζήτησε από το Υπουργείο Εκκλησιαστικών την καθιέρωση της τετραφώνου στην Αθήνα, αφού αυτή είχε ήδη χρησιμοποιηθεί στις ελληνικές εκκλησίες του εξωτερικού⁷⁷. Το αίτημα απορρίφθηκε από το Υπουργείο ως παράβαση των ιερών κανόνων. Βέβαια, αυτή η κίνηση της Ιεράς Συνόδου δημιουργεί εντύπωση, καθώς έδειχνε να αποδέχεται μια καινοτομία που πολύ σύντομα αποκήρυξε και που στην Κωνσταντινούπολη είχε ήδη απορριφθεί. Τον Ιούλιο του 1870, η Ιερά Σύνοδος δήλωσε πως δεν θα επιτρέψει την τετραφωνία στην εκκλησία, παρά την ανάγκη βελτιώσεων στην εκκλησιαστική μουσική. Τον Ιανουάριο του 1875, με νέα εγκύκλιό της, η Σύνοδος απαγόρευσε διά παντός την πολυφωνία στην εκκλησία και απείλησε με σοβαρές κυρώσεις όσους δεν συμμορφώνονταν. Την ίδια χρονιά ωστόσο, καταστρατήγησε την απόφασή της, επιτρέποντας την τετραφωνία στη Μητρόπολη για τις εθνικές και βασιλικές εορτές⁷⁸.

⁷⁶ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 108.

⁷⁷ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 243.

⁷⁸ Βλ. στο ίδιο, σελ. 245.

Το εκκλησιαστικό ζήτημα απασχόλησε την ελληνική κοινωνία στην Αθήνα και στην Κωνσταντινούπολη με την ίδια δυναμική, μέχρι και τη δεκαετία του 1930. Τουλάχιστον έτσι φαίνεται από τα μουσικά περιοδικά τα οποία υπήρξαν βασικό πεδίο αντιπαραθέσεων. Η ανάγκη να αποδειχθεί η καθαρότητα της παραδοσιακής τέχνης καθώς και η συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού είναι ο λόγος που οδήγησε στις αρχές του 20ού αιώνα στις συζητήσεις για την απομάκρυνση των ξένων στοιχείων από την εκκλησιαστική μουσική, ώστε αυτή να αποτελέσει την αναμφισβήτητη «εθνική» μουσική του ελληνικού λαού. Μέχρι τότε, η βυζαντινή μουσική ήταν μέρος της κουλτούρας των Ελλήνων, χωρίς να χρειάζεται, πέρα από το θρησκευτικό της ρόλο, να διαδραματίσει έναν ξεχωριστό εθνικό ρόλο. Με την εισροή ευρωπαϊκών στοιχείων και τη διαμόρφωση μια νέας κουλτούρας με ευρωπαϊκό προσανατολισμό στην ελληνική κοινωνία, γεννήθηκε η ανάγκη δημιουργίας ενός ισχυρού εθνικού πολιτισμού που θα στηριζόταν στην παράδοση. Έτσι, η καθαρότητα της ελληνικής μουσικής θα ήταν εγγυημένη, όταν θα είχε αποτινάξει τα ανατολίτικα ισλαμικά χαρακτηριστικά της και, παράλληλα, δεν θα άφηνε να εισχωρήσουν σε αυτήν ευρωπαϊκά στοιχεία⁷⁹.

Βέβαια, σε μια κοινωνία όπου η αστική τάξη ανατρέφονταν με τα δυτικά πρότυπα, ενώ τα λαϊκά στρώματα αναπαρήγαν την ανατολίτικη παράδοση αιώνων, δεν ήταν εφικτό να ανατραπεί, τουλάχιστον σε ό,τι αφορούσε αυτά τα τελευταία, μια κουλτούρα που τελικά δεν τη θεωρούσαν ξένη. Ακόμα και οι ιεροψάλτες της Αθήνας φαίνεται ότι σύχναζαν στα καφέ αμάν με σκοπό να μαθαίνουν τους ήχους των αμανέδων⁸⁰. Η συχνή τους παρουσία στα κέντρα αυτά παρατηρείται από το 1870 έως το 1894, όπου μάλιστα εκφράζουν και την άποψή τους, ως ειδικοί, για τη φωνητική

⁷⁹ Βλ. Περιοδικό *Ελληνική Μουσική*, Ιούλιος 1928, σελ. 396.

⁸⁰ Βλ. Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασται...*, εκδ. στιγμή, Αθήνα 1986, σελ. 27.

δεινότητα των καλλιτεχνών⁸¹. Η καταστροφή του 1897 ήταν το σημείο καμπής, ώστε το ανατολίτικο στοιχείο να πάψει να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της λαϊκής κουλτούρας των Ελλήνων. Από το 1900 και μετά, το ζήτημα της καθαρότητας της εκκλησιαστικής μουσικής αλλά και η ανάγκη δημιουργίας σύγχρονης εθνικής μουσικής στηριγμένης στην παράδοση θα είναι τα κυρίαρχα θέματα όχι μόνο στους μουσικούς αλλά και στους φιλολογικούς κύκλους. Εξάλλου, οι αντιδράσεις ενάντια στις ευρωπαϊκές αλλά και ανατολικές επιρροές στην εκκλησιαστική μουσική σχεδόν συμπίπτουν με τις αντιδράσεις για τη χρήση της δημοτικής γλώσσας και τη μετάφραση του Ευαγγελίου.

Κύριοι εκφραστές αυτών των αντίθετων απόψεων υπήρξαν καταρχάς ο Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης (1854-1938), ο Σταμάτης Σταματιάδης (1865-1941) και ο Κωνσταντίνος Ψάχος (1866-1949). Στην Κωνσταντινούπολη, υπέρμαχος της παράδοσης, αλλά όχι αδιάλλακτος στις θέσεις του, ήταν ο Γεώργιος Παχτικός (1869-1916), ο οποίος διετέλεσε διευθυντής και αρχισυντάκτης του περιοδικού *Μουσική* που κυκλοφόρησε για πρώτη φορά τον Ιανουάριο του 1912. Ο Παχτικός παρακολουθούσε τις εξελίξεις στην εκκλησιαστική μουσική και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη συλλογή και διάσωση των δημοτικών τραγουδιών. Ταυτόχρονα, το περιοδικό του κατέγραφε και σχολίαζε με ενδιαφέρον όλη την καλλιτεχνική κίνηση, όχι μόνο στην Κωνσταντινούπολη αλλά και στην Αθήνα και στον ελληνισμό της Αμερικής.

Για τον Παχτικό, απαραίτητη συνθήκη για την ύπαρξη μιας γνήσιας ελληνικής μουσικής ήταν η γνώση της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Θεωρούσε μάλιστα ότι για αυτό θα έπρεπε ήδη να έχει φροντίσει το Πανεπιστήμιο της Αθήνας με την ίδρυση τμήματος μουσικών σπουδών όπου θα μελετούνταν το αρχαίο ελληνικό μουσικό

⁸¹ Βλ. στο *ίδιο*, σελ. 92.

σύστημα⁸². Η γνώση των αρχαίων κειμένων θα ολοκλήρωνε τη γνώση της μουσικής, αφού «ποίηση και μουσική, μουσική και ποίησις [πρέπει] να συνταυτίζονται»⁸³.

Στις σελίδες της *Μουσικής* γινόταν συχνά λόγος για την ημιμάθεια των μουσικών και τη σχετική ευθύνη των μουσικών ιδρυμάτων, τόσο στην Κωνσταντινούπολη όσο και στην Αθήνα. Σε ανταπόκριση από την Αθήνα στις 15/4/1912 για τους εορτασμούς των εβδομήντα χρόνων του Πανεπιστημίου γίνεται λόγος για την ανυπαρξία έργων «εθνικής» μουσικής. Μεγάλο μερίδιο ευθύνης επιρρίπτεται στο Ωδείο Αθηνών το οποίο δεν φρόντισε να παρουσιάσει δημοτικά και εκκλησιαστικά τραγούδια με συνοδεία χορωδίας και ορχήστρας⁸⁴. Με αυτή την παρατήρηση η *Μουσική* δεν αρνιόταν πάντως την χρήση μουσικών οργάνων στην παρουσίαση της εκκλησιαστικής μουσικής, παρά το ότι, σε άλλα άρθρα, η θέση της διαφοροποιούνταν.

Πέρα από την εναρμόνιση και τη χρήση οργάνων, ο τρόπος εκφοράς της ψαλμωδίας ήταν ένα επιπλέον ζήτημα, αφού η ένρινη ψαλμωδία και η κατάχρηση διακοσμητικών φθόγγων καταστρατηγούσαν την ορθή εκτέλεση των μελών. Επιπλέον δυσκολία δημιουργούσε η χρήση πολύ μικρών διαστημάτων «τριτημορίων» και «τεταρτημορίων». Άλλωστε, σύμφωνα με την αποδεκτή μέθοδο των Τριών Δασκάλων, οι ύμνοι ήταν «απηλλαγμένοι των τοιούτων απανθημάτων και κακοτέχνων λαρυγγισμών»⁸⁵. Η ευθύνη για τη στρεβλή απόδοση των ψαλμών αποδίδετο στους ακατάλληλους δασκάλους και ιεροψάλτες που στελέχωναν μουσικές και εκκλησιαστικές σχολές, όπως την Εκκλησιαστική Μουσική Σχολή του Φαναρίου. Ο Παχτικός υποστήριζε ότι αφού κατέλαβαν θέσεις σε αυτή οι «επιτηδειότεροι» και όχι οι κατάλληλοι, παραποίησαν την εθνική μουσική, αλλά και απέκλεισαν τη μελέτη

⁸² Βλ. περιοδικό *Μουσική*, Μάιος 1912, σελ.151.

⁸³ Βλ. στο *ίδιο*.

⁸⁴ Βλ. περιοδικό *Μουσική*, Ιούνιος 1912, σελ.165.

⁸⁵ Βλ. περιοδικό *Μουσική*, Ιούλιος 1912, σελ.194.

της σύγχρονης μουσικής επιστήμης η οποία θα μπορούσε να δώσει νέες γνώσεις που ο κάθε μουσικός οφείλει να έχει⁸⁶. Σε προφορικές εξετάσεις που πραγματοποιήθηκαν το 1912 στην εκκλησιαστική μουσική σχολή της Μεγάλης του Γένους Σχολής, οι σπουδαστές είχαν στοιχειώδεις θεωρητικές γνώσεις και είχαν μάθει πρακτικά τους ύμνους. Στις τέσσερις τάξεις της Σχολής, το πρόγραμμα σπουδών δεν ήταν ενιαίο, επομένως ούτε και η διδασκαλία. Μάλιστα, αυτή η ανεπάρκεια θεωρείτο ότι συνέβαινε στη σχολή που λογιζόταν ως το εθνικό και θρησκευτικό κέντρο του ελληνισμού⁸⁷.

Η παραπάνω άποψη απεικονίζει, αν όχι την αποδοχή της ευρωπαϊκής μουσικής και σημειογραφίας στον εκκλησιαστικό χώρο, τουλάχιστον την παραδοχή πως ο επιστημονικώς ορθά καταρτισμένος μουσικός οφείλει να γνωρίζει όλους τους τρόπους γραφής και παρουσίασης της μουσικής. Η ανάγκη λοιπόν για σωστή και πλατιά εκπαίδευση ακόμα και των ιεροψαλτών, αλλά και η παρακολούθηση των διεθνών εξελίξεων στον καλλιτεχνικό χώρο, ήταν μια θέση που διαφαίνεται συχνά μέσα από τα άρθρα της *Μουσικής*, παρά το ότι η πίστη στην παράδοση ήταν αδιαπραγμάτευτη.

Όμως, και στην Αθήνα, οι υπέρμαχοι της παραδοσιακής μουσικής θεωρούσαν πως η ελλιπής μουσική παιδεία, όχι μόνο των ιεροψαλτών αλλά και μεγάλης μερίδας του κλήρου, ήταν βασική παράμετρος του μουσικού ζητήματος, καθώς τόσο οι μεν όσο και ο δε δεν είχαν την ικανότητα να διαφυλάξουν και να μεταδώσουν τη βυζαντινή μουσική. Πολλές φορές, ο κάθε ιεροψάλτης ερμήνευε το μουσικό κείμενο με διαφορετικό τρόπο, ακόμα και όταν όλοι διάβαζαν το ίδιο. Σε πολλές περιπτώσεις

⁸⁶ Βλ. στο *ίδιο*, σελ. 193.

⁸⁷ Βλ. περιοδικό *Μουσική*, Ιούνιος 1912, σελ.188.

επίσης, οι ύμνοι έτειναν να μοιάζουν περισσότερο με δημοτικά τραγούδια⁸⁸, γεμάτοι αυθαιρεσίες, αυτοσχεδιασμούς, ακόμη και αμανέδες, με σκοπό τον εντυπωσιασμό.

Το ότι η διατήρηση της παράδοσης είχε γίνει μείζον θέμα και στην αθηναϊκή κοινωνία απεικονίζεται και στην πτώση της κυβέρνησης του Γ. Θεοτόκη εξαιτίας των Ευαγγελικών⁸⁹. Οι υπέρμαχοι της μονοφωνικής μουσικής εκμεταλλεύτηκαν τα γεγονότα, έχοντας στο πλευρό τους και πολιτικούς που θέλησαν με τη σειρά τους να εκμεταλλευτούν τις συγκυρίες για τη δική τους προβολή. Ως προστάτης της παράδοσης εμφανίστηκε ο δηλιγιαννικός βουλευτής Ν. Λεβίδης, ο οποίος, σε δημόσιες ομιλίες του, υποστήριξε τη μονοφωνική βυζαντινή μουσική. Το Μάιο του 1902, σε εξετάσεις του τμήματος βυζαντινής μουσικής της Μουσικής Εταιρείας, που κατά κανόνα γίνονταν μπροστά σε κοινό, ο Λεβίδης διαμαρτυρήθηκε και διέκοψε τις εξετάσεις, επειδή ο Ι. Θ. Σακελλαρίδης χρησιμοποίησε πιάνο για συνοδεία⁹⁰. Αφού ο Λεβίδης κατηγόρησε τον παρευρισκόμενο πρόεδρο της Ιεράς Συνόδου, αρχιεπίσκοπο Σύρου και Τήνου Μεθόδιο, για απάθεια, ο Σακελλαρίδης αναγκάστηκε να συνεχίσει τις εξετάσεις χωρίς πιάνο.

Το παραπάνω γεγονός προκάλεσε νέες συζητήσεις, και, με συνεντεύξεις τους στον Τύπο και κυρίως στην εφημερίδα *Καιροί* (17/5/1902), πολλοί διευθυντές τετράφωνων χορών, με τον Ι. Θ. Σακελλαρίδη μεταξύ αυτών, κατέληξαν να μεταβάλουν τις απόψεις τους. Υποστήριξαν τη μονοφωνία, χαρακτηρίζοντας τη χρήση της τετραφωνίας ως πράξη αντεθνική, που όμως υιοθετήθηκε ύστερα από προτροπή των

⁸⁸ Βλ. Παπασπυρόπουλος Θεόδωρος, *Ο Εθνικισμός εις την Μουσικήν*, ό.π., σελ. 54.

⁸⁹ Ευαγγελικά ονομάστηκαν τα επεισόδια που έλαβαν χώρα στις 8 Νοεμβρίου του 1901 μετά τη δημοσίευση, από την εφημερίδα *Ακρόπολις*, των Ευαγγελίων μεταφρασμένων από τον Αλέξανδρο Πάλλη στη δημοτική γλώσσα. Η αντίδραση προήλθε κυρίως από φοιτητές και καθηγητές του Πανεπιστημίου Αθηνών και οδήγησε σε μια πολυπληθή συγκέντρωση στους Στύλους του Ολυμπίου Διός. Ο απολογισμός αυτής της διαμαρτυρίας ήταν περίπου δέκα νεκροί και αρκετοί τραυματίες. Ως συνέπεια είχαμε την διακοπή της δημοσίευσης του Ευαγγελίου από την Ακρόπολη, την παραίτηση του Αρχιεπισκόπου Προκοπίου και την παραίτηση της κυβέρνησης Γεωργίου Θεοτόκη. Αντίστοιχα επεισόδια σημειώθηκαν στις 6-9 Νοεμβρίου 1903 από φοιτητές μετά την πρεμιέρα της τριλογίας της *Ορέστειας* από το Βασιλικό Θέατρο. Αφορμή στάθηκε η μετάφραση στη δημοτική του έργου από τον Γεώργιο Σωτηριάδη που προκάλεσε την οργή του καθηγητή γλωσσολογίας Γεωργίου Μιστριώτη, ο οποίος ξεσήκωσε τους φοιτητές και τον Τύπο σε συλλαλητήρια.

⁹⁰ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 37.

ανωτέρων τους εκκλησιαστικών συμβούλων. Η ξαφνική υπαναχώρηση των προοδευτικών ιεροψαλτών και κυρίως του Σακελλαρίδη από τις θέσεις τους, προκάλεσε τα ειρωνικά σχόλια της *Φόρμιγγας*⁹¹, που κατηγορήσε τον Σακελλαρίδη ότι, για να δικαιολογήσει τη χρήση του πιάνου, επικαλέστηκε ανάλογη χρήση στις εξετάσεις της Εκκλησιαστικής Μουσικής Σχολής της Κωνσταντινούπολης. Όμως, το όργανο που χρησιμοποιήθηκε στην Κωνσταντινούπολη δεν ήταν πιάνο αλλά το Ιωακείμιο ψαλτήριο που είχε κατασκευάσει η επιτροπή του 1881⁹² ώστε να αποδίδονται τα διαστήματα της εκκλησιαστικής μουσικής⁹³.

Το επεισόδιο στη Μουσική Εταιρεία συσπείρωσε τους ψάλτες Αθηνών και Πειραιά. Έτσι, μετά από συγκέντρωση στο σύλλογο Εθνική Μούσα, απέδωσαν ψηφίσματα στην Ιερά Σύνοδο και στο Δήμαρχο Αθηνών Σπυρίδωνα Μερκούρη, ως προϊστάμενο των εκκλησιαστικών συμβουλίων που ήταν, ζητώντας την κατάργηση της τετραφωνίας στις εκκλησίες. Η Σύνοδος εξέδωσε εγκύκλιο που δεν απαγόρευε μεν, συνιστούσε όμως την κατάργηση της τετραφωνίας και, σε συνεδρίασή της το Μάιο του 1902, αποφάσισε την ίδρυση σχολής βυζαντινής μουσικής.

Το μοναδικό μουσικό ίδρυμα με καλλιτεχνικό και επιστημονικό κύρος στις αρχές του 20ού αιώνα ήταν το Ωδείο Αθηνών. Σε αυτό εμπιστεύθηκε η Μητρόπολη Αθηνών τη δημιουργία σχολής βυζαντινής μουσικής, της οποίας τα έξοδα θα αναλάμβανε η Μητρόπολη. Το Ωδείο ήταν προσανατολισμένο στη δυτική κουλτούρα, και οι καθηγητές του είχαν λάβει δυτική παιδεία. Έτσι, ο διευθυντής του, ο Γ. Νάζος, θεώρησε πως δεν μπορούσε να αναλάβει εξολοκλήρου την ευθύνη της δημιουργίας βυζαντινής σχολής⁹⁴. Με αυτό το σκεπτικό, το συμβούλιο του Ωδείου έστειλε το

⁹¹ Δεκαπενθήμερο περιοδικό που ασχολείτο με την εκκλησιαστική μουσική και κυκλοφόρησε από τον Οκτώβριο του 1901 ως τον Ιούνιο του 1912. Οι τρεις διευθυντές του Ι. Τσώκλης, Γ. Κυριαζής και Π. Τζαννέας ήταν ψάλτες

⁹² Η επιτροπή συστάθηκε με παρέμβαση του Πατριάρχη Ιωακείμ Γ' με σκοπό να απαλλάξει την εκκλησιαστική μουσική από ξένα στοιχεία και αυθαιρεσίες. Ασχολήθηκε με τον προσδιορισμό των διαστημάτων και τη δημιουργία του Ιωακείμιου ψαλτηρίου

⁹³ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 47.

⁹⁴ Βλ. στο ίδιο, σελ. 98.

Νάζο στην Κωνσταντινούπολη, για συνάντηση με τον Πατριάρχη Ιωακείμ Γ΄ και μέλη του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου, με σκοπό να τον δια φωτίσουν για τη σημειογραφία και τα διαστήματα της εκκλησιαστικής μουσικής. Στις συνεδριάσεις που ακολούθησαν, ο Νάζος προσπάθησε να μειώσει την αξία της βυζαντινής μουσικής, προβάλλοντας το σπουδαίο έργο του Ωδείου σε ό,τι αφορούσε την ευρωπαϊκή μουσική και υποστηρίζοντας πως σε αυτό σπούδαζαν μορφωμένοι νέοι, και όχι απλοί ψάλτες⁹⁵.

Το Σεπτέμβριο του 1904, εγκαινιάστηκε η Σχολή Βυζαντινής μουσικής, και έφτασε στην Αθήνα από την Κωνσταντινούπολη ο Κωνσταντίνος Ψάχος, για να αναλάβει τα καθήκοντα του Διευθυντή. Ο Ψάχος σπούδασε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή και στην Ιερατική Σχολή της Χάλκης, όπου και μελέτησε τη βυζαντινή μουσική με τον αρχιμανδρίτη Θεόδωρο Μαντζουράνη. Από το 1887 μέχρι το 1904, εργάστηκε ως πρωτοψάλτης στην Κωνσταντινούπολη και την Σμύρνη, ενώ δίδασκε και ανώτερα ελληνικά στο Παρθεναγωγείο του Αγιοταφικού Μετοχίου⁹⁶. Η άφιξή του στην Αθήνα σηματοδοτεί τη δεύτερη περίοδο στην επαγγελματική του σταδιοδρομία, από το 1904 ως το 1919, οπότε δίδασκε στο Ωδείο Αθηνών και συνεργάστηκε με το περιοδικό *Φόρμιζ*.

Ο Κ. Ψάχος ήταν προσωπικότητα γενικής αποδοχής, καθώς οι μεν συντηρητικοί τον θεωρούσαν αυθεντία στη βυζαντινή μουσική, ενώ και μια σημαντική μερίδα τετραφωνιστών δεν αμφισβητούσε τις μουσικές του γνώσεις⁹⁷. Το πρόγραμμα που κατήρτισε περιλάμβανε τέσσερα χρόνια φοίτησης στη σχολή του Ωδείου και οδηγούσε στην απόκτηση πτυχίου. Οι πρώτες πτυχιακές εξετάσεις που έγιναν το 1909, και αφού το πρόγραμμα σπουδών έφτασε τα πέντε χρόνια, ήταν επιτυχείς μόνο

⁹⁵ Επιστολή Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου Κωνσταντινούπολης προς Πατριάρχη Ιωακείμ Γ΄, 25 Ιουλίου 1903.

⁹⁶ Βλ. Δραγούμης Φ. Μάρκος, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, Τόμος 1, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φύλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, σελ. 62.

⁹⁷ Βλ. Περιοδικό *Ελληνική Μουσική*, ό.π., σελ. 397.

για δύο σπουδαστές οι οποίοι κατάφεραν να αποκτήσουν πτυχιακό τίτλο. Ο Ψάχος εισήγαγε στις συναυλίες της σχολής του Ωδείου τη διπλή συνήχηση, δηλαδή τον ισοκράτη⁹⁸, που από την πλευρά της Εκκλησίας δεν δημιούργησε αντιδράσεις, καθώς θεωρήθηκε από την πλειοψηφία ότι συμφωνούσε με τις παραδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής.

Ήδη όμως από το 1907, είχε αρχίσει η κριτική για το πρόγραμμα του Ψάχου από τον Χρίστο Βλάχο (γεν. 1869), δικηγόρο και διευθυντή του περιοδικού *Εθνική Μούσα*, όργανο του Εθνικού Μουσικού Συλλόγου, που συστάθηκε το 1907 με σκοπό τη διατήρηση «των εθνικών ημών ηθών και παραδόσεων» και τη διάδοση αυτών⁹⁹. Ο Βλάχος, υποστήριζε πως ο Ψάχος δεν ήταν κατάλληλος καθηγητής και ότι το πρόγραμμα του δεν απέδιδε καθώς είχε αναλάβει ο ίδιος πολλά από τα διδακτικά αντικείμενα. Επιπλέον, τον κατηγορούσε ότι η χρήση της διπλής συνηχητικής γραμμής¹⁰⁰ συνιστούσε πολυφωνία, η οποία ήταν ευρωπαϊκός νεωτερισμός απαγορευμένος από την εκκλησία¹⁰¹. Παρά τη στροφή του Τύπου που, μέσα από δημοσιεύματα, κατηγορούσε το Ωδείο Αθηνών για κακή χρήση των κληροδοτημάτων του¹⁰², αλλά και τις συνεχείς επιθέσεις του Βλάχου προς τον Ψάχο, το κύρος του δεύτερου δεν μειώθηκε, αντίθετα του δόθηκαν τιμητικοί τίτλοι από τον Πατριάρχη Ιωακείμ Γ', και οι συναυλίες των μαθητών της σχολής που ξεκίνησαν το 1907 γνώρισαν μεγάλη επιτυχία.

Η διάσταση απόψεων συνεχίστηκε μεταξύ Ψάχου και Ι. Θ. Σακελλαρίδη αυτή τη φορά, καθώς ο δεύτερος εξέφραζε αρνητική κριτική προς τις εκτελέσεις των μαθητών της σχολής του Ωδείου. Ο Σακελλαρίδης αντιλήφθηκε τις εναρμονίσεις του Ψάχου ως

⁹⁸ Ισοκράτης ή ισοκράτημα ονομάζεται η συνεχής οριζόντια συνήχηση της τονικής ενός ήχου, μαζί με μια μελωδική γραμμή.

⁹⁹ Βλ. Περιοδικό *Εθνική Μούσα*, Απρίλιος 1909.

¹⁰⁰ Διπλή συνηχητική γραμμή ονομάζεται ένα διπλό ισοκράτημα που στηρίζεται σε διαστήματα τέταρτης, πέμπτης και οκτάβας.

¹⁰¹ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 117.

¹⁰² Ο Γεώργιος Αβέρωφ κληροδότησε στο ωδείο τέσσερα μερίδια της περιουσίας του για διοργάνωση δραματικών και μουσικών διαγωνισμών και για την αποστολή μουσικών και ηθοποιών με υποτροφία στην Ευρώπη.

αρμονικές, λόγω του ισοκράτη, και χαρακτήρισε τη χορωδία ως «ξεφωνητά τεσσαράκοντα ολόκληρων κραυγαστικών φωνών».

Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, η συζήτηση για την εθνική μουσική περιστρεφόταν κυρίως γύρω από την εκκλησιαστική μουσική. Η δημοτική μουσική δεν είχε ακόμα αντιμετωπισθεί ως εθνική μουσική. Περιοριζόταν στο χώρο της υπαίθρου, καθώς τα αστικά, και κυρίως τα εύπορα, στρώματα είχαν καταληφθεί, στα τέλη του 19ου αιώνα, από φρενίτιδα για την ευρωπαϊκή μουσική, και κυρίως για το μελόδραμα. Η καθιερωμένη συναυλία της Βυζαντινής μουσικής σχολής του Ωδείου Αθηνών το 1908 παρουσίασε ταυτόχρονα εκκλησιαστικά μέλη και δημοτικά τραγούδια, πιθανότατα σε μια προσπάθεια να δείξουν την ανάγκη σύμπλευσης των δύο μουσικών ειδών που συνέδεαν την ελεύθερη Ελλάδα με το παρελθόν της.

Ήδη το Ωδείο Αθηνών, παρά τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό του, είχε οργανώσει το 1903 δύο εκδηλώσεις με συμμετοχή του Περικλή Αραβαντινού, ο οποίος ζούσε στο Παρίσι¹⁰³. Ενδιαφέρον για τη δημοτική μουσική παρουσίασε στην Αθήνα ο Εθνικός Μουσικός Σύλλογος αλλά και το Ωδείο Αθηνών, ενώ στην Κωνσταντινούπολη ο Γ. Παχτικός και το περιοδικό *Μουσική* ασχολήθηκαν με τη διάσωση και διάδοση των δημοτικών τραγουδιών.

Ο Εθνικός Μουσικός Σύλλογος ιδρύθηκε το 1907 με προσπάθειες του Χρίστου Βλάχου, ο οποίος ήταν αντίθετος σε ευρωπαϊκούς νεωτερισμούς και θεωρούσε πως, ακόμα και κατά την Οθωμανική περίοδο, «το ημέτερον έθνος διέσωσον και διετήρησον τον εθνισμόν ημών, τον εθνικόν χαρακτήρα»¹⁰⁴. Πρώτος εθνικός ποιητής για την *Εθνική Μούσα* ήταν ο Όμηρος, και συνέχειά του οι ανώνυμοι καλλιτέχνες του δημοτικού τραγουδιού κατά την περίοδο της «τουρκοκρατίας». Σε εκείνη την

¹⁰³ Ο Περικλής Αραβαντινός καταγόταν από τα Ιωάννινα και σπούδασε τραγούδι στην Ιταλία. Έζησε στο Παρίσι και έγινε γνωστός για την ερμηνεία ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Γνωρίστηκε με το Σπύρο Σαμάρα ο οποίος διασκεύασε δημοτικά τραγούδια που ερμήνευσε ο Αραβαντινός. Έργο του είναι τα *Ηπειρώτικα Τραγούδια Συλλογή Δημοδών Ασμάτων* Αθήνα 1880 (Ανατύπωση εκδ. Δαμιανός-Δωδώνη Αθήνα 1996)

¹⁰⁴ Βλ. Περιοδικό *Εθνική Μούσα*, Απρίλιος 1909, σελ. 21.

περίοδο, δύο φορείς διαμόρφωσαν την εθνική συνείδηση και ταυτότητα: από τη μια ο απλός λαός, που ανέβηκε στα βουνά και δημιούργησε την κλεφτουριά με σύνθημα «μάχου υπέρ πίστεως και πατρίδος», και, από την άλλη, το Πατριαρχείο, που με τη σχολή του Γένους που οργάνωσε ο Γεννάδιος διατήρησε την πίστη στη θρησκεία μαζί με την πίστη στην πατρίδα¹⁰⁵.

Το έθνος κινδύνευε κατά τον Βλάχο να χάσει την ελευθερία του διότι υπέκυψε σε φοβερότερη κατάκτηση, αυτή του «ψευδοπολιτισμού» ο οποίος θα μετέβαλε τον εθνικό βίο. Η συλλογή των δημοτικών τραγουδιών, που ήταν κειμήλια της εθνικής ζωής, προβλήθηκε ως εθνική ανάγκη ενάντια στον άνεμο της Δύσης που θα σάρωνε την ελληνική παράδοση¹⁰⁶.

Ο Βλάχος παραδεχόταν πως δεν είχε ο ίδιος τις μουσικές γνώσεις ώστε να υποδείξει με ποιο τρόπο θα έφερναν σε πέρας αυτό το έργο, αλλά σίγουρα έπρεπε να ανατεθεί σε ικανούς μουσικούς που, εκτός από τη συλλογή των έργων, θα απέβαλαν τα ξένα στοιχεία των «βαρβάρων εθνών», κατ' αντιστοιχία με την προσπάθεια που είχε γίνει στη βυζαντινή μουσική. Η συλλογή των δημοτικών τραγουδιών θα βοηθούσε και τους ποιητές που κινδύνευαν να παρασυρθούν από την «ασπλάγχχνως ωτοκοπούσα βδελυρά γλώσσα των μαλλιαρών», τη δημοτική.

Αναφορά γινόταν και στην ανάγκη δημιουργίας ελληνικής μουσικής που να έχει μεν το ιδίωμα των ελληνικών μελών, να μπορεί όμως να αναγνωρίζεται μεταξύ των άλλων εθνών. Ίσως να είναι από τις πρώτες φορές που γινόταν σαφής αναφορά στη δημιουργία μιας νέας εθνικής μουσικής στηριγμένης στην παράδοση. Οδηγός στην προσπάθεια αυτή θα έπρεπε να είναι η αρχαιότητα και το δημοτικό τραγούδι. Ο Εθνικός Μουσικός Σύλλογος θα αναλάμβανε όχι μόνο τη συλλογή αλλά και την

¹⁰⁵ Βλ. στο ίδιο.

¹⁰⁶ Βλ. στο ίδιο.

ανάλυση των τραγουδιών, με σκοπό να αναδείξει τις αρετές τους, καθώς είχαν εκλείψει αυτοί που τα τραγουδούσαν αλλά και οι απόγονοί τους¹⁰⁷.

Ο Βλάχος προσπάθησε να προσελκύσει σημαντικές προσωπικότητες της εποχής, με σκοπό να υποστηρίξουν τον Εθνικό Μουσικό Σύλλογο και το έργο του. Σημαντική προς την πορεία αυτή ήταν η στήριξη προς το Σύλλογο του διακεκριμένου μουσικού Σπυρίδωνα Σαμάρα. Το φιλόδοξο έργο του συλλόγου ξεκίνησε με τη δημιουργία δύο μουσικών επιτροπών. Η πρώτη αφορούσε τη μελέτη της εκκλησιαστικής μουσικής, και μέλη της ήταν οι Αθ. Ευταξίας, Χ. Βλάχος, Ι. Θ. Σακελλαρίδης και Ν. Παπαλεξανδρής. Στην επιτροπή αυτή εκλέχτηκε επίσης και ο Κ. Ψάχος, αλλά δεν αποδέχθηκε τη θέση. Στη δεύτερη επιτροπή, για την επεξεργασία της λαϊκής μουσικής και τη μελέτη των χορών, συμμετείχαν οι Δ. Λαυράγκας, Γ. Λαμπελέτ, Γ. Αξιώτης, Θ. Σακελλαρίδης και Γ. Νάζος. Οι δύο αυτές επιτροπές δεν συνήλθαν ποτέ, ενώ επιπλέον ο Σύλλογος δεν παρουσίασε καμία σημαντική δραστηριότητα σε επίπεδο εκδηλώσεων, παρά τις μεγαλόπνοες διακηρύξεις του Χ. Βλάχου¹⁰⁸.

Το ενδιαφέρον του Ωδείου Αθηνών για την παραδοσιακή μουσική και τη συλλογή τραγουδιών συμπίπτει με την ίδρυση της Λαογραφικής Εταιρείας το 1908. Ο Γ. Νάζος προσέφερε τη βοήθεια του Ωδείου στην Εταιρεία και παράλληλα εκλέχθηκε στο συμβούλιό της. Η συμμετοχή του Νάζου στη Λαογραφική Εταιρεία απομάκρυνε τον Γ. Λαμπελέτ ο οποίος ήταν ιδρυτικό μέλος της. Από αυτή την κίνηση του Λαμπελέτ, φάνηκε η διάσταση απόψεων που υπήρχε με τον Νάζο, που θεωρούταν ως κύριος υπεύθυνος για τον παραγκωνισμό των Επτανήσιων συνθετών και τον εκγερμανισμό του Ωδείου. Εκτός Λαογραφικής Εταιρείας έμεινε και ο πλέον αρμόδιος για τις γνώσεις του στην παραδοσιακή μουσική, ο Κ. Ψάχος, αν και το 1909

¹⁰⁷ Βλ. στο ίδιο, σελ. 25.

¹⁰⁸ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 192-193.

ταξίδεψε στη Σκύρο όπου και κατέγραψε τα δημοτικά της τραγούδια, τα οποία και δημοσίευσε το 1910¹⁰⁹.

Τελικά, η καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών της Πελοποννήσου, ενώ είχε προετοιμαστεί από τη Λαογραφική Εταιρεία, έγινε με πρωτοβουλία του Ψάχου από το Ωδείο Αθηνών. Η κίνηση αυτή του Ωδείου, και κυρίως του διευθυντή του Γ. Νάζου, δείχνει την προσπάθεια να διαμορφωθεί ευνοϊκό κλίμα για το Ωδείο μετά τις αρνητικές κριτικές που είχε δεχθεί, κυρίως σε σχέση με την κακή χρήση του Αβερώφειου κληροδοτήματος. Με τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών, το Ωδείο έδειχνε ότι τηρούσε τους όρους του κληροδοτήματος για προαγωγή της εθνικής μουσικής¹¹⁰. Η καταγραφή ξεκίνησε το 1910 από τον Ψάχο μαζί με τον Αρμάνδο Μαρσίκ¹¹¹, στη περιοχή του Αιγίου. Στη συνέχεια, ο Ψάχος συνέχισε την καταγραφή στην Κρήτη, όπου ηχογράφησε σε φωνογραφικούς κυλίνδρους 50 τραγούδια. Αυτά εκδόθηκαν από το Ωδείο Αθηνών το 1930, με μεγάλη καθυστέρηση, λόγω δικαστικής διαμάχης του Ψάχου με το Ωδείο, περιλαμβάνονται δε στη σειρά λαογραφικών εκδόσεων του Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων¹¹².

¹⁰⁹ Βλ. Δραγούμης Φ. Μάρκος, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, ό.π., σελ. 64.

¹¹⁰ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 205.

¹¹¹ Ο Α. Μαρσίκ ήταν Βέλγος μουσικοσυνθέτης. Εργάστηκε στο Ωδείο Αθηνών ως καθηγητής ανώτερων θεωρητικών και διευθυντής της συμφωνικής του ορχήστρας.

¹¹² Βλ. Δραγούμης Φ. Μάρκος, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, ό.π., σελ. 64-65.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο: Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΤΥΠΟ

3.1. Το Περιοδικό *Μουσική* (Κωνσταντινούπολη 1912 - 1915)

Στην Κωνσταντινούπολη, το ενδιαφέρον για το δημοτικό τραγούδι εκδηλώθηκε από το 1894, όταν ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος προκήρυξε το Ζωγράφειο διαγωνισμό για τη συλλογή των εθνικών τραγουδιών. Στο διαγωνισμό του 1894 και του 1895, βραβεύτηκαν τριακόσια τραγούδια που είχε συλλέξει ο Πέτρος Φιλανθίδης, δάσκαλος και ψάλτης στον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο, τα οποία όμως δεν κατάφερε ποτέ να εκδώσει, αφού δεν βρήκε χρηματοδότη¹¹³. Παράλληλα, στον ίδιο διαγωνισμό βραβεύτηκε το 1895 και το 1896 ο Γ. Παχτικός για μια συλλογή ογδόντα δημοτικών τραγουδιών.

Ο Παχτικός ασχολήθηκε με τη διάσωση της δημοτικής και εκκλησιαστικής μουσικής, όμως παράλληλα τον ενδιέφερε κάθε μουσική κίνηση στην Αθήνα, στην Κωνσταντινούπολη και όπου υπήρχε καλλιτεχνική κίνηση του ελληνισμού, ακόμα και στην Αμερική. Στο περιοδικό του, τη *Μουσική*, υπήρχε η στήλη «Η Μουσική Ανά τον Ελληνισμόν», όπου παρουσίαζε και σχολίαζε την «εγχώρια» κίνηση αλλά και την κίνηση στις «επαρχίες» και τον «έξω ελληνισμό».

Σχεδόν σε όλα τα φύλλα της *Μουσικής* γινόταν λόγος για τη βυζαντινή μουσική. Σε διάλεξη που έδωσε ο Παχτικός στη Ρώσικη Πρεσβεία στις 12 Μαρτίου 1900, η οποία δημοσιεύθηκε τον Μάρτιο του 1913, με θέμα «Η μουσική παρά Βυζαντινοίς», μίλησε για τη σημασία των βυζαντινών γραμμάτων και των τεχνών που παραμελήθηκαν όχι μόνο από τους Δυτικούς αλλά και από τους Ορθόδοξους λαούς¹¹⁴. Οι Βυζαντινοί

¹¹³ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 179.

¹¹⁴ Βλ. περιοδικό *Μουσική*, Μάρτιος 1913, σελ.55.

αγαπούσαν τη μουσική, τη χρησιμοποιούσαν όχι μόνο στις θρησκευτικές εκδηλώσεις αλλά και στην εκπαίδευση, τις γιορτές αλλά και «εν αυταίς ταις ιδιωτικαίς ευθυμίαις». Ο Παχτικός θεωρούσε ότι η μουσική είχε παιδευτικό χαρακτήρα, αφού δίδασκε την ηθική και τη φιλανθρωπία και πίστευε ότι είχε καταφέρει να εξευγενίσει όλους τους εκχριστιανισμένους λαούς και να καταστήσει το βυζαντινό κράτος «διδάσκαλο και καθηγεμόνα του πολιτισμού»¹¹⁵.

Ιδιαίτερη αναφορά έκανε το περιοδικό στη θέση της γυναίκας στην εκκλησία τόσο κατά τα βυζαντινά χρόνια όσο και στο παρόν. Η γνώση της ψαλμωδίας θεωρείτο απαραίτητη, και η άγνοια αυτής αμάρτημα. Στις βυζαντινές εκκλησίες έψαλαν ανεξαιρέτως παιδιά, νέοι, γυναίκες και γέροντες. Στο τεύχος 18 της *Μουσικής*, τον Ιούνιο του 1913, και αφού σε προηγούμενο τεύχος είχε ζητηθεί από τους συντάκτες της η γνώμη θεολόγων αναγνωστών για τη συμμετοχή των γυναικείων φωνών στις εκκλησιαστικές χορωδίες, το περιοδικό επανήλθε, δημοσιεύοντας άρθρο αναγνώστη του. Έτσι, στη στήλη «Η Μουσική ανά τον Ελληνισμό»¹¹⁶, και ενώ διασαφηνίζεται ότι το περιοδικό είναι ταγμένο στο πλευρό της Μητρός Εκκλησίας, ο αναγνώστης εξέφραζε τη διαφωνία του για τον αποκλεισμό των γυναικείων φωνών από την ψαλμωδία. Σημείωνε ότι, από μουσικής πλευράς, οι γυναικείες φωνές προσδίδουν τελειότητα και αίγλη στα εκκλησιαστικά μέλη και, εφόσον οι εκκλησιαστικές χορωδίες αντιπροσωπεύουν το λαό, που σύμφωνα και με το Ευαγγέλιο συνίσταται και από γυναίκες, δεν έβλεπε για ποιο λόγο έπρεπε να αποκλειστούν από την ψαλμωδία. Το θέμα ανακινήθηκε μετά την Πατριαρχική εγκύκλιο που απαγόρευε τη συμμετοχή μαθητριών στον Επιτάφιο Θρήνο.

Η ανάλυση του ζητήματος στο άρθρο γινόταν σε δύο διαστάσεις, τη θεολογική και την ιστορική. Σε ό,τι αφορά την πρώτη διάσταση, αναφερόταν ότι στα κείμενα των

¹¹⁵ Βλ. στο ίδιο.

¹¹⁶ Βλ. περιοδικό *Μουσική*, τεύχος 17, Μάιος 1913, σελ.125.

Πατέρων η γυναίκα δεν είχε κατώτερη θέση από τον άνδρα και μπορούσε να συμμετέχει ενεργά στη λατρεία. Στην Ανατολή ποτέ δεν είχε τεθεί τέτοιο ζήτημα, σε αντίθεση με τη Δύση όπου οι θεολόγοι του Μεσαίωνα είχαν θέσει το ερώτημα αν η γυναίκα έχει την ίδια ψυχή με τον άνδρα. Ο αρθρογράφος επέρριπτε ευθύνη και στον Ιουδαϊσμό, που επηρέασε τις απόψεις του χριστιανισμού για την ισότητα των δύο φύλων, υποβιβάζοντας τη γυναίκα.

Ως προς την ιστορική διάσταση, θεωρούσε ότι τα παραπάνω άλλαξαν την εξέλιξη της συμμετοχής στη δημόσια λατρεία και, αν και η γυναίκα αγιοποιείτο μετά θάνατον, όταν ήταν στη ζωή δεν μπορούσε να συμμετέχει ούτε στην ψαλμωδία ούτε στη διδασκαλία, ενώ δεν μπορούσε να γίνει ούτε ιερέας¹¹⁷. Το γεγονός αυτό θεωρούταν ως αδικία από το περιοδικό το οποίο με έντονη ειρωνεία κατέκρινε τον Πατριάρχη που «συναγελάζει τας γυναίκας εις τον γυναικωνίτην και όπως προφυλάξη τους άνδρας από τα μικρόβια αυτά της ηθικής ζωής έχει και καφάσια (καφασωτά) [...] ως αι τρόφιμοι των ψυχιατρείων βλέπουσι τα τελούμενα εν τη Εκκλησία. Η Θέσις των είνε οπίσω από τα καφάσια. Εις τα καφάσια λοιπόν ελληνίδες μου! Εκεί είναι η θέσις σας.»¹¹⁸. Από τα παραπάνω είναι έκδηλη η προοδευτική θέση του περιοδικού για τη θέση της γυναίκας στην εκκλησία και, κατ' επέκταση, για την απαραίτητη συμμετοχή της στην ψαλμωδία.

Στο μόνιμο ζήτημα που απασχολούσε Αθήνα και Κωνσταντινούπολη, δηλαδή την εναρμόνιση της εκκλησιαστικής μουσικής, ο Γ. Παχτικός σχολίαζε τις θέσεις του Κ. Ψάχου αλλά και του Σ. Σταματιάδη σχετικά με το θέμα. Σε διάλεξη του Σταματιάδη, τον Ιούνιο του 1912 στον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο, παρουσία εκπροσώπου του Πατριάρχη Ιωακείμ Γ', ανακοινώθηκε πως η εκκλησιαστική μουσική εναρμονιζόταν πλέον με πολυφωνικό τρόπο και ακολουθούσε τα διαστήματα της φυσικής κλίμακας,

¹¹⁷ Βλ. στο ίδιο, τεύχος 18, Ιούνιος 1913, σελ. 161-162.

¹¹⁸ Βλ. στο ίδιο, σελ. 162.

αφού είχε δεχθεί την επιρροή της νεότερης μουσικής, δηλαδή της ευρωπαϊκής¹¹⁹. Ο Παχτικός, σε άρθρο του στο τεύχος Ιουλίου του 1912, δεν διαφώνησε ως προς την πολυφωνική εναρμόνιση, αλλά ως προς την επιρροή της μουσικής, η οποία θεωρούσε ότι δεν ήταν δυτική, αλλά αρχαία ελληνική και βυζαντινή, αφού και η ευρωπαϊκή μουσική διαμορφώθηκε από τη βυζαντινή. Σε ό,τι αφορά την πολυφωνική εναρμόνιση, γινόταν αναφορά από τον Παχτικό τόσο σε διάλεξη και συναυλία με πολυφωνικά και δημοτικά τραγούδια που πραγματοποιήθηκε ήδη από το 1892, όσο και σε άλλο άρθρο του στην *Εκκλησιαστική Αλήθεια*, το 1902, με το ίδιο θέμα.

Στο ίδιο τεύχος της *Μουσικής*, παρατηρούσε ότι παρά την προσπάθεια του Σταματιάδη να διατηρήσει τους σωστούς Ήχους κατά την εκτέλεση των εκκλησιαστικών μελών που παρουσίασε στον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο, το αποτέλεσμα ήταν μέτριο διότι ο τελευταίος χρησιμοποίησε περιττούς λαρυγγισμούς και απανθίσματα που ήταν ξένα προς τα εκκλησιαστικά μέλη. Επιπλέον, η χρήση της παιδικής χορωδίας, που δεν ήταν ώριμη φωνητικά, τελικά αλλοίωσε το αποτέλεσμα¹²⁰. Η τρίτη διάλεξη που έδωσε ο Σταματιάδης στον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο, στις 30 Μαΐου 1913, ήταν η αιτία για νέο άρθρο διαφωνίας σχετικά με την υποταγή της βυζαντινής μουσικής στην ευρωπαϊκή, άποψη που η *Μουσική* δεν δεχόταν¹²¹. Για να ενισχύσει τη θέση της, παρουσίασε ως απόδειξη τη διακήρυξη του Oskar Paul, καθηγητή αρχαίας μουσικής στη Λειψία, ο οποίος έλεγε ότι, αν δεν υπήρχαν τα λίγα μουσικά δείγματα από την αρχαία Ελλάδα, δεν θα υπήρχε ευρωπαϊκή μουσική και επίσης, πως «εν εκείνοις ευρίσκονται τα σπέρματα και της θεωρητικής και της οργανικής και φωνητικής μουσικής των καθ' ημάς χρόνων»¹²².

¹¹⁹ Βλ. στο ίδιο, Ιούλιος 1912, σελ. 217.

¹²⁰ Βλ. στο ίδιο, σελ. 219.

¹²¹ Βλ. στο ίδιο, τεύχος 18, Ιούνιος 1913, σελ. 181.

¹²² Βλ. στο ίδιο.

Με αφορμή τη διάλεξη του Σταματιάδη, ο Κ. Ψάχος έστειλε από την Αθήνα υπόμνημα στον Οικουμενικό Πατριάρχη Γερμανό, το οποίο ο Πατριάρχης προώθησε στον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο προς συζήτηση. Το υπόμνημα ήταν ουσιαστικά διαμαρτυρία για την πολυφωνική εναρμόνιση της εκκλησιαστικής μουσικής. Ο Ψάχος χρησιμοποίησε βαρύτατη γλώσσα, χαρακτηρίζοντας ύπουλους και πονηρούς αυτούς που στήριζαν τους νεωτερισμούς και είχαν σκοπό να διακωμωδήσουν τη Βυζαντινή μουσική¹²³. Επίσης, αποκαλούσε τον Σταματιάδη και τους υποστηρικτές του «μαλλιαρίζοντες εν τη εκκλησιαστική μουσική», που ήθελαν με τη μαλλιαρική τους μέθοδο να εξευτελίσουν την εθνική μουσική. Ο Παχτικός κάλεσε τον Ψάχο να ανακαλέσει το υβριστικό υπόμνημα, καθώς με αυτό τον τρόπο δεν εξυπηρετούσε την τέχνη, ούτε λύνονταν τα ζητήματα, ενώ ταυτόχρονα συμβούλευσε τον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο να επιστρέψει το υπόμνημα στο γράφοντα.

Η υπεράσπιση της πολυφωνίας από τη *Μουσική* υπάρχει και σε εκτενές άρθρο για τη χρήση της πολυφωνίας στην ψαλμωδία, το οποίο επικαλούνταν παραδείγματα από την Παλαιά Διαθήκη αλλά και από το Βυζάντιο. Αδιάσειστη απόδειξη για την ύπαρξή της από εκείνες τις εποχές ήταν κατά το περιοδικό η μαρτυρία ρώσικης αποστολής στην Κωνσταντινούπολη κατά τον 10ο αιώνα, η οποία άκουσε υμνωδία εξήντα ατόμων στην Αγία Σοφία, που αποτέλεσε μάλιστα πρότυπο πάνω στο οποίο διαμορφώθηκε η ψαλμωδία της ρωσικής ορθόδοξης λειτουργίας¹²⁴.

Σύμφωνα με το άρθρο, η μονοφωνία ήταν αποτέλεσμα του πένθους της Εκκλησίας για την υποδούλωση του Γένους και επικράτησε εξαιτίας της μακροχρόνιας δουλείας. Όσο για την προσπάθεια των τριών Δασκάλων του 1816, υποστήριζε ότι δεν μπόρεσαν να αποτινάξουν τον *Τουρκοπερσικό* χαρακτήρα που απέκτησε η

¹²³ Βλ. *στο ίδιο*, σελ. 184.

¹²⁴ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχος 10, Οκτώβριος 1912, σελ. 288.

εκκλησιαστική μουσική, καθώς η τελευταία απέκλινε από την υμνωδία των βυζαντινών χρόνων. Το άρθρο αυτό που υπογραφόταν από τον Ι. Βελανιδιώτη, Αρχιμανδρίτη του πατριαρχικού και αποστολικού Οικουμενικού Θρόνου στην Τεργέστη, έκανε τη διαπίστωση πως η κατάσταση στην εκκλησιαστική μουσική έπρεπε να βελτιωθεί, με σκοπό την πνευματική ανάταση των πιστών, κάτι που δεν μπορούσε να επιτευχθεί λόγω της έλλειψης αρμονίας¹²⁵. Κατέληγε, δε, υποστηρίζοντας πως η αδιάλλακτη άποψη της Εκκλησίας ότι η μουσική της ήταν κληρονομιά αμετάβλητη θα την απομόνωνε και θα απομάκρυνε τους πιστούς, τουλάχιστον στις Ορθόδοξες κοινότητες της Δύσης¹²⁶.

Στο παραπάνω άρθρο επισημαινόταν διακριτικά η αδυναμία του συστήματος των Τριών Δασκάλων. Αν και η Νέα Μέθοδος ήταν η επίσημη παρασημαντική της εκκλησίας, η *Μουσική* διαφοροποιούνταν από αυτή τη θέση και, με άρθρα του Αριστοφανικού¹²⁷ σε άλλα τεύχη, εξέφραζε την προτίμησή της στο σύστημα του Γεωργίου του Λέσβιου. Θεωρούσε πως η Νέα Μέθοδος είχε πολλές ατέλειες και ότι κανείς δεν μπορούσε να είναι σίγουρος για την πιστή μεταγραφή των παλαιών μελών¹²⁸. Υποστήριζε επίσης πως το Λεσβιακό σύστημα διόρθωνε πολλές ατέλειες και ως προς τα χρονικά σημεία και ως προς τα καλλωπιστικά σημεία.

Παρά το γεγονός ότι το Λεσβιακό σύστημα δεν καταργούσε τη Νέα Μέθοδο, αλλά απλώς έκανε τις απαραίτητες διορθώσεις, καταδικάστηκε από την Ιερά Σύνοδο το 1846. Το περιοδικό θεώρησε πως το νέο σύστημα καταδικάστηκε σε Κωνσταντινούπολη και Αθήνα για να μην διασπαστεί η εθνική ενότητα, καθώς είχε προκαλέσει πολλές αντιδράσεις. Εξέφρασε δε την ελπίδα πως οι μεταγενέστεροι θα αναγνώριζαν την ανωτερότητά του στη χρήση της εκκλησιαστικής σημειογραφίας¹²⁹.

¹²⁵ Βλ. στο ίδιο, σελ. 290.

¹²⁶ Βλ. στο ίδιο.

¹²⁷ Αρθρογράφος του περιοδικού *Μουσική*, που πιθανόν χρησιμοποιούσε ψευδώνυμο.

¹²⁸ Βλ. περιοδικό *Μουσική*, Ιούνιος-Ιούλιος 1915, τεύχη 42-43, σελ. 121.

¹²⁹ Βλ. στο ίδιο, τεύχος 10, Οκτώβριος 1912, σελ. 307-308.

Τον Μάιο του 1914 συνεδρίασε στο Πατριαρχείο ο Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος, με πρόεδρο τον μητροπολίτη Νικόδημο και Α΄ αντιπρόεδρο τον άρχοντα Μ. Πρωτέκδικο Γ. Παπαδόπουλο, με σκοπό τη δημιουργία τεσσάρων διαρκών επιτροπών για την εκκλησιαστική μουσική. Ο Γ. Παπαδόπουλος ορίστηκε πρόεδρος της δεκαμελούς επιτροπής που σχηματίστηκε με οφίκιο του Οικουμενικού Πατριάρχη και υποχρέωση να γνωμοδοτήσει για το έργο του Σ. Σταματιάδη. Το πόρισμα που υποβλήθηκε στην Ιερά Σύνοδο διαπίστωνε πως ήταν αδύνατη η εναρμόνιση των βυζαντινών μελών χωρίς να αλλοιωθούν, και επομένως καταδίκασε το έργο του Σταματιάδη¹³⁰.

Ο Παχτικός, βέβαια, διαφώνησε με το πόρισμα, καθώς θεωρούσε πως όλα τα μέλη της επιτροπής είχαν άγνοια της εκκλησιαστικής μουσικής. Επειδή όμως θέλησε να φανεί διαλλακτικός, καταδίκασε και ο ίδιος αυτούς που χρησιμοποιούσαν την πολυφωνία χωρίς την έγκριση του Πατριαρχείου και υποστήριξε πως θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί με μέτρο. Υπεύθυνος όμως για το θέμα που προέκυψε, θεωρήθηκε ο Ψάχος και το υβριστικό υπόμνημα που είχε στείλει ένα χρόνο πριν στον Εκκλησιαστικό Μουσικό Σύλλογο, το οποίο κατά τον Παχτικό δεν θα έπρεπε να ληφθεί σοβαρά υπόψη¹³¹.

Εκτός από την εναρμόνιση, άλλο ένα μείζον ζήτημα στην εκκλησιαστική μουσική ήταν η χρήση οργάνου. Ο Παχτικός πίστευε πως η χρήση οργάνου ήταν απαραίτητη, και όχι «ο τάφος της βυζαντινής μουσικής» όπως υποστήριζε ο Σταματιάδης. Ανέφερε ότι οι χορωδίες της Αγίας Σοφίας χρησιμοποιούσαν το εκκλησιαστικό όργανο για εξάσκηση, όχι όμως και στη λειτουργία. Υπενθύμιζε επίσης ότι το εκκλησιαστικό όργανο μεταφέρθηκε στη Δύση τον 8ο αιώνα και χρησιμοποιήθηκε στη γρηγοριανή ψαλμωδία. Τέλος, υποστήριζε ότι η ύπαρξη του Ιωακειμίου

¹³⁰ Βλ. στο ίδιο, Ιούνιος 1914, σελ. 175.

¹³¹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 176.

ψαλτηρίου, όπως και του Κωνσταντίνειου οργάνου, που φτιάχτηκε με δαπάνη του Πατριάρχη Κωνσταντίνου του Ε΄, αποδείκνυε την ανάγκη χρήσης οργάνου.

Σε εκτενές άρθρο, το 1915, η *Μουσική* κατέδειξε την ελληνική πατρότητα του εκκλησιαστικού οργάνου. Το πρώτο όργανο κατασκευάστηκε από τον Κτησίβιο από την Αλεξάνδρεια και τελειοποιήθηκε από τον Ήρωνα¹³². Δεν εισχώρησε στην Ανατολική Εκκλησία, διότι εκεί είχε επικρατήσει η φωνητική μουσική και μια αυστηρή βυζαντινή ηθική, που θεωρούσε πως το όργανο χρησιμοποιούταν για ανήθικα άσματα, δηλαδή μη χριστιανικά¹³³. Παρόλα αυτά, ο Κωνσταντίνος ο Ε΄ το 757 μ.Χ., δώρισε ένα όργανο στον ηγεμόνα των Φράγκων Πιπίνο, ενώ ο Μιχαήλ ο Α΄, το 787 μ.Χ., έστειλε ένα άλλο ως δώρο στον Κάρολο τον Μέγα. Στη Δυτική λειτουργία εισήχθη το 822 μ.Χ. από τον Λουδοβίκο τον Ευσεβή.

Ο Παχτικός πίστευε πως οι ελληνικές οικογένειες, προκειμένου να σώσουν την εθνική μουσική παράδοση, θα έπρεπε να αγοράζουν αρμόνια (όργανα), αντί για πιάνο, και ότι αυτή θα ήταν πράξη αναπτυγμένης εθνικής συνείδησης¹³⁴. Αυτή η παρατήρηση στο άρθρο του Παχτικού για το όργανο, πέρα από τη θέση του για τη χρήση του, η οποία ήταν από τις προοδευτικότερες αναφορικά με τη χρήση οργάνων στην εκκλησία, ακόμα και σε σχέση με τον Σταματιάδη που θεωρούνταν προοδευτικός, είναι δηλωτική ενός ακόμη γεγονότος: καταδείκνυε την οικονομική ευρωστία της ελληνικής κοινότητας της Κωνσταντινούπολης σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο, καθώς φαινόταν πως η αγορά ενός (ακριβού) μουσικού οργάνου ήταν μια λογική πολυτέλεια.

Μεγάλο και μόνιμο θέμα της *Μουσικής* ήταν επίσης η συλλογή των δημοτικών τραγουδιών, καθώς, για το περιοδικό και τους συντάκτες του, εκκλησιαστική μουσική και δημοτικό τραγούδι αποτελούσαν τα θεμέλια για τη διαμόρφωση εθνικής

¹³² Βλ. στο ίδιο, τεύχος 37, 1912, σελ. 8.

¹³³ Βλ. στο ίδιο, σελ. 9.

¹³⁴ Βλ. στο ίδιο, σελ. 10.

συνείδησης, και άρα εγγύηση για τη συνέχεια του ελληνισμού. Ο Παχτικός είχε αρχίσει να συλλέγει δημοτικά τραγούδια από το 1888 και, μέχρι το 1912, είχε συλλέξει εξακόσια τραγούδια από τη Μ. Ασία, τα νησιά του Αιγαίου, τη Θράκη, τη Μακεδονία, την Ήπειρο, την Αλβανία, την Ελλάδα, την Κρήτη και την Κύπρο. Το 1905, κυκλοφόρησε από τη Βιβλιοθήκη Μαρασλή ο πρώτος τόμος των *260 Δημοδών Ελληνικών Ασμάτων*¹³⁵.

Σε αρκετά από τα τεύχη του περιοδικού *Μουσική* και στη στήλη «Εντυπώσεις», γινόταν αναφορά στα ταξίδια του στη Μ. Ασία και τη συλλογή των τραγουδιών. Αρκετά είναι τα στοιχεία που δίνονταν για τα έθιμα, τα μουσικά όργανα και τα βυζαντινά μνημεία της περιοχής της Νίκαιας. Στα ελληνικά χωριά της Βιθυνίας, παρά το γεγονός ότι είχε επικρατήσει η τουρκική γλώσσα, τα δημοτικά τραγούδια είχαν ελληνικό περιεχόμενο. Τέτοια τουρκόφωνα τραγούδια σχετίζονταν με τον Άγιο Τάφο, την Αγία Σοφία και τον Πατριάρχη Γρηγόριο τον Ε'¹³⁶. Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν στις διασκεδάσεις, και συγκεκριμένα στο πανηγύρι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Νίκαια όπου βρέθηκε ο Παχτικός, ήταν διάφορα είδη ζουρνάδων, γεγονός που ο ίδιος συσχέτιζε με τη γειτνίαση της Βιθυνίας με τη Φρυγία, την κατ' εξοχή χώρα των αυλών¹³⁷. Μετά τη θεία λειτουργία, οι πανηγυριστές όφειλαν να επισκεφτούν τα αρχαία μνημεία της Νίκαιας, με κυριότερο τον ναό της Αγίας Σοφίας, εκεί όπου είχε πραγματοποιηθεί η Ζ' Οικουμενική Σύνοδος κατά της εικονομαχίας¹³⁸. Η επίσκεψη αυτή ήταν απόδειξη σεβασμού στο ένδοξο παρελθόν, στην «ομογένειαν και ομοδοξίαν των Ελλήνων»¹³⁹.

Η *Μουσική* υποστήριζε πως το ελληνικό δημοτικό τραγούδι έπρεπε να εκπροσωπεί την Ελλάδα και στο εξωτερικό. Σε ανταπόκρισή του από την Αμερική, το περιοδικό

¹³⁵ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχος 8, Αύγουστος 1912, σελ. 225.

¹³⁶ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχος 18, Ιούνιος 1913.

¹³⁷ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχος 9, Σεπτέμβριος 1912, σελ. 258.

¹³⁸ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχος 10, Οκτώβριος 1912, σελ. 290.

¹³⁹ Βλ. *στο ίδιο*.

χαιρέτισε με ενθουσιασμό την εκδήλωση που διοργανώθηκε για την ενίσχυση γυναικείου σωματείου, στο Ωδείο της Βοστώνης, στις 11 Μαρτίου 1913. Υπό τη διεύθυνση της Κορρίνας Κανούτα, Έλληνες της ομογένειας τραγούδησαν δημοτικά τραγούδια, όπως ο «Βασιλικός» και το «Τσομπανόπουλο» και χόρεψαν «Καλαματιανό». Οι κριτικές του αμερικανικού τύπου ήταν διθυραμβικές, και το περιοδικό κατέληγε στο σχετικό άρθρο πως τα «εθνικά άσματα {πόσον} τιμώσι την χώραν [...] και {πόσον} διεγείρουν και τον άκρατον φιλελληνισμόν εν τη ξένη»¹⁴⁰.

Τη συλλογή των δημοτικών τραγουδιών του Παχτίκου, και κυρίως τα διακόσια εξήντα που είχαν εκδοθεί, καυτηρίασε το αθηναϊκό περιοδικό *Νουμάς*, το οποίο ήταν όργανο των δημοτικιστών. Οι δημοτικιστές ισχυρίστηκαν ότι ο γάλλος ελληνιστής και μελετητής των δημοτικών τραγουδιών H. Pernot (1870-1946), είχε κάνει ακριβή καταγραφή με φωνογράφο και δεν «έβαζε τους κρασάδες και τραγουδούσαν και έγραφε τις ψευτονότες του», όπως ο Παχτικός. Ο τελευταίος απάντησε με το άρθρο του «Οι Μαλλιαροί κατά των Δημοτικών Ασμάτων», υποστηρίζοντας πως ο πόλεμος του *Νουμά* προς τη συλλογή του οφειλόταν στο φόβο των μαλλιαριστών ότι η γλώσσα των τραγουδιών, που ήταν η γνήσια γλώσσα του ελληνικού λαού, αποδείκνυε την ανεπάρκεια της δημοτικής γλώσσας¹⁴¹. Στο ίδιο μάλιστα άρθρο παρατίθετο επιστολή του Pernot, που συνέχαιρε τον Παχτικό για το έργο του.

Σε ένα από τα τελευταία τεύχη της *Μουσικής* γινόταν εκτενής αναφορά σε ένα νέο καθηγητή του Ωδείου Αθηνών, τον Μανώλη Καλομοίρη. Το περιοδικό διαφωνούσε εξ αρχής με τη γλώσσα που χρησιμοποίησε ο Καλομοίρης σε μελέτη του για τη μουσική στα σχολεία. Δεν καταλάβαινε γιατί μια μελέτη που απευθυνόταν σε μορφωμένους μουσικολόγους, φιλόλογους και μέλη της κυβέρνησης έπρεπε να είναι

¹⁴⁰ Βλ. στο ίδιο, τεύχος 16, Απρίλιος 1913, σελ. 83.

¹⁴¹ Βλ. στο ίδιο, τεύχος 26, Φεβρουάριος 1914, σελ. 45.

στη χυδαία γλώσσα που δεν καταλάβαινε κανείς¹⁴². Συμφωνούσε με την άποψη του Καλομοίρη ότι η μουσική έπρεπε να έχει παιδαγωγικό και ηθοπλαστικό χαρακτήρα, αλλά δεν μπορούσε να δεχθεί την αντεθνική θεωρία του ότι η καθαρεύουσα δεν μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως μουσική γλώσσα¹⁴³. Επίσης, βασική διαφωνία της *Μουσικής* εκφραζόταν στο γεγονός της χρήσης μόνο δημοτικών τραγουδιών για την εκπαίδευση των παιδιών. Θεωρούσε ότι ήταν απαραίτητα τα εκκλησιαστικά και τα αρχαία χορικά τραγούδια, τα οποία ο Καλομοίρης εξαιρούσε από την εκπαίδευση.

Η *Μουσική* δεν αρνιόταν τη συνθετική ικανότητα του νέου μουσουργού και την προσπάθειά του να αποπνέουν τα έργα του ελληνικό χαρακτήρα, αλλά θεωρούσε πως ο Καλομοίρης, συνειδητά ή ασύνειδα, εξυπηρετούσε τους σκοπούς του δημοτικισμού¹⁴⁴.

Η παραπάνω θέση της *Μουσικής* έτυχε θετικής ανταπόκρισης από τους αναγνώστες της. Με επιστολές τους στο επόμενο τεύχος εξέφρασαν τη δυσαρέσκεια τους προς τον Έλληνα μουσικό και καθηγητή ενός σπουδαίου ωδείου (Ωδείο Αθηνών) για το γεγονός ότι ασπάστηκε το μαλλιαρισμό και αγνόησε πως η καθαρεύουσα συνέδεε τους προαιώνιους θεσμούς της θρησκείας, της εκπαίδευσης, των ηθών και, πάνω από όλα, της εθνότητας¹⁴⁵.

Ο Γ. Παχτικός προσπάθησε μέσα από τα άρθρα του στο περιοδικό *Μουσική* να αποδείξει την αδιάσπαστη ενότητα αρχαίας, βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής. Οι θέσεις του για το Μουσικό Ζήτημα ήταν διαλλακτικές, αφού συμφωνούσε σε διαφορετικά σημεία τόσο με τους πολυφωνιστές, όπως ο Σταματιάδης, όσο και με τους υπέρμαχους της μονοφωνίας, όπως ήταν ο Ψάχος. Πάνω από όλα όμως, στάθηκε στο πλευρό του Πατριαρχείου, το οποίο θεωρούσε ως αδιαμφισβήτητο θεματοφύλακα

¹⁴² Βλ. στο ίδιο, τεύχος 39, Μάρτιος 1915, σελ. 34.

¹⁴³ Βλ. στο ίδιο, σελ. 35.

¹⁴⁴ Βλ. στο ίδιο, σελ. 36.

¹⁴⁵ Βλ. στο ίδιο, τεύχος 41, Μάιος 1915, σελ. 72.

της θρησκείας και του έθνους. Το περιοδικό *Μουσική* κυκλοφόρησε για τελευταία φορά το 1915, με το κοινό τεύχος 42 και 43 του Ιουνίου-Ιουλίου.

3.2. Το Περιοδικό *Μουσικά Χρονικά* (Αθήνα 1925, 1928 - 1930)

Το Μουσικό Ζήτημα παρουσιάστηκε ως κυρίαρχο εθνικό θέμα κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα τόσο στην Αθήνα όσο και στην Κωνσταντινούπολη. Στις επόμενες δεκαετίες, του 1920 και του 1930, τα ζητήματα και τα πρόσωπα που πρωταγωνίστησαν στην καλλιτεχνική ζωή αλλά και στο μουσικό Τύπο άλλαξαν, καθώς έγινε εμφανής η επιρροή της δυτικής Ευρώπης. Ο όρος «εθνική μουσική», που περιέκλειε μέσα του την εκκλησιαστική μουσική και το δημοτικό τραγούδι, άλλαξε επίσης, ώστε φορείς και δημιουργοί εθνικής μουσικής να θεωρούνται πλέον όσοι σχετίζονταν με τη δυτική κουλτούρα και μουσική παιδεία, συνδυασμένα με υψηλό επίπεδο σπουδών, συνήθως σε μεγάλες πρωτεύουσες της Ευρώπης¹⁴⁶.

Το περιοδικό *Μουσικά Χρονικά* κυκλοφόρησε αρχικά το 1925 και μετέπειτα από το 1928 έως το 1934, με διευθυντή το μουσικολόγο και συνθέτη Ιωσήφ Παπαδόπουλο Γκρέκα (1897-1981). Μέσα από τα άρθρα του φανέρωσε το ενδιαφέρον του για κάθε νέο μουσικό γεγονός και θεσμό, αλλά αφιέρωσε επίσης και άρθρα στο θέμα της εναρμόνισης της εκκλησιαστικής μουσικής. Στις στήλες του περιοδικού έγραψαν ο Γ. Λαμπελέτ, ο Δ. Λαυράγκας, ο Ν. Βεργωτής (1871-1929) και άλλοι.

Από την αρχή, έγινε εμφανής η διάσταση απόψεων με τον Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος, στη δεκαετία του 1920, είχε εδραιώσει τη θέση του στη μουσική ζωή της Ελλάδας, καθώς είχε αποκτήσει τίτλους και θέσεις στους καλλιτεχνικούς θεσμούς της χώρας, αλλά και ως συνθέτης.

¹⁴⁶ Βλ. Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, ό.π., σελ. 211.

Στο πρώτο τεύχος του 1928, σε άρθρο του Γ. Λαμπελέτ με τίτλο «Ο συνθέτης της συμφωνίας των “Ανίδεων και των καλών ανθρώπων”»¹⁴⁷, γινόταν αναφορά με σκληρά και απαξιωτικά λόγια στον Καλομοίρη. Ο συνθέτης παρουσιαζόταν ως κοινωνικό φαινόμενο της εποχής του, που χρησιμοποίησε όποια ευκαιρία του δόθηκε για το προσωπικό του όφελος. Ακόμα και η σχέση του Καλομοίρη με το δημοτικισμό ήταν κατά τον γράφοντα ένα τέχνασμα για να επωφεληθεί. Μιλούσε ευθέως για τη σχέση του με τον Ελευθέριο Βενιζέλο αλλά και τον Θεόδωρο Πάγκαλο ώστε να έχει ευνοϊκή μεταχείριση στη μουσική ζωή¹⁴⁸. Χωρίς να αναφέρεται ευθέως στο όνομα της μουσικοκριτικού της εποχής Σοφίας Σπανούδη, έγραφε πως «εδημιούργησε γύρω του την σε όλους γνωστή περιβόητη κλίκα του, η οποία, με επί κεφαλής μερικές γνωστές κριτικές γοργόνες, μεταχειρίστηκε όλα τα μέσα, όλες τις πιο θορυβώδεις ρεκλάμες [...] για να κατορθώσει να τον παρουσιάσει στον αμαθή, αφελή και ευκολόπιστο μουσικό μας κόσμο ως μεγαλοφυΐα».

Ο Καλομοίρης αντιπροσώπευε για το περιοδικό τον αριβισμό και «επαρχιωτισμό» στην τέχνη. Η κριτική δεν στράφηκε μόνο ενάντια σε έναν επιτήδειο άνθρωπο, αλλά και στο συνθέτη των «εκτρωματικών μελοδραμάτων», που παρουσίαζε ογκώδη έργα με σκοπό τον εντυπωσιασμό¹⁴⁹.

Στη στήλη «Καλλιτεχνική Επισκόπησις» του Ν. Βεργωτή παρουσιαζόταν και σχολιαζόταν η καλλιτεχνική κίνηση με συναυλίες, ρεσιτάλ και θεατρικές παραστάσεις. Φαίνεται πως υπήρχε αρκετή πολιτισμική δραστηριότητα, με συμμετοχή Ελλήνων αλλά και διεθνώς αναγνωρισμένων μουσικών. Την άνοιξη του 1928, δόθηκαν σημαντικά ρεσιτάλ όπως του Εμίλ Ζάουερ, ο οποίος ήταν μαθητής του Λιστ και έκανε τέσσερις εμφανίσεις στην Αθήνα, του πιανίστα Α. Μπορόφσκυ,

¹⁴⁷ Η συμφωνία των «Ανίδεων και των καλών ανθρώπων» είναι έργο του Μ. Καλομοίρη. Ο Λαμπελέτ χρησιμοποίησε τον τίτλο ως λογοπαίγνιο, για να υποδηλώσει την πλήρη αντίθεση με την προσωπικότητα του Καλομοίρη.

¹⁴⁸ Βλ. Περιοδικό *Μουσικά Χρονικά*, τεύχος 1, Απρίλιος 1928, σελ. 25.

¹⁴⁹ Βλ. στο *ίδιο*.

του επίσης πιανίστα Αλφρέδου Κορτώ, αλλά και του βιολονίστα Μπρωνισλάβ Χούμπερμαν. Η κριτική του περιοδικού ήταν ενθουσιώδης, με επαίνους προς τους σολίστες και το Ωδείο Αθηνών που οργάνωσε τις συναυλίες¹⁵⁰.

Την ίδια περίοδο, παρουσιάστηκε το *Δαχτυλίδι της Μάνας* του Μανώλη Καλομοίρη, που χαρακτηρίστηκε ως «ιλαροτραγικό μουσικοκαλλιτεχνικό γεγονός», έργο χωρίς χαρακτήρα, που δημιουργήθηκε από τη χρήση θεμάτων ξένων δημιουργών όπως ο Ρίμσκυ-Κόρσακοφ, ο Πουτσίνι και ο Βάγκνερ, με αισθητό το άκουσμα αμανέδων, βυζαντινών τροπαρίων και λαϊκών τραγουδιών¹⁵¹. Με λίγα λόγια, ένα συνοθύλευμα ήχων, με κακότεχνη και αντιαισθητική ενορχήστρωση.

Ο Μ. Καλομοίρης απάντησε στα υβριστικά σχόλια του Γ. Λαμπελέτ μέσω της εφημερίδας *Έθνος*, ισχυριζόμενος πως δεν μπορούσε να τον κρίνει κάποιος που ήταν συνθέτης ενός και μόνου έργου, της «*Γιορτής*». Η ανταπάντηση ήρθε με νέο καυστικό άρθρο του Γ. Λαμπελέτ στα *Μουσικά Χρονικά*, και, κατά την περίοδο που ακολούθησε, μέχρι το 1932, το περιοδικό σχολίαζε αρνητικά κάθε κίνηση του Μ. Καλομοίρη και του Εθνικού Ωδείου, του οποίου ήταν ιδρυτής.

Η σχέση της γλώσσας με τη μουσική ήταν επίσης θέμα συζήτησης που είχε προκύψει ήδη από την εμφάνιση του κινήματος του δημοτικισμού, αλλά κορυφώθηκε στη δεκαετία του 1920 με την εμφάνιση νέων μουσικών, όπως ο Καλομοίρης. Ο Γ. Λαμπελέτ στη μελέτη του «Γλώσσα και Μουσική», που δημοσιεύθηκε στο πρώτο τεύχος των *Μουσικών Χρονικών*, τάχθηκε υπέρ της δημοτικής γλώσσας, καθώς προέκυψε από τον απλό λαό και εκφράστηκε μουσικά με το δημοτικό τραγούδι, ήδη από τα χρόνια της Οθωμανικής κατάκτησης. Θεωρούσε δηλαδή ότι αυτή ήταν η εθνική γλώσσα, ελεύθερη από την επίδραση των λογίων και της τεχνητής

¹⁵⁰ Βλ. στο ίδιο, τεύχος 2, Μάιος 1928.

¹⁵¹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 56.

καθαρεύουσας¹⁵². Υποστήριξε πως το εκφραστικό στοιχείο που σχετίζεται με την αισθητική δίνει στη γλώσσα ένα πνεύμα τέχνης που διαφοροποιεί το ρόλο της από την απλή λειτουργία της ως μέσο συνεννόησης¹⁵³. Άρα, η μουσική δημιουργία και η αισθητική του λαού επέβαλαν τη δημοτική γλώσσα η οποία, μέσα από το δημοτικό τραγούδι, διατήρησε ζωντανή την εθνική ιδέα, από την πτώση της Κωνσταντινούπολης μέχρι την Επανάσταση του 1821¹⁵⁴.

Ο Σ. Σταματιάδης, με αφορμή την παραπάνω μελέτη, υποστήριξε πως η γλώσσα δεν έχει μουσικό αίσθημα και πως επίσης δεν πρέπει να έχει δεσμεύσεις με το παρελθόν, αλλά να διαμορφώνεται αυθόρμητα. Η συζήτηση έκλεισε με την απάντηση του Γ. Λαμπελέτ πως οι λέξεις δεν στέκουν από μόνες τους και πως η διαφορά του με τον Σταματιάδη ήταν διαφορά προσέγγισης, αφού ο δεύτερος μελετούσε τη γλώσσα με επιστημονικό και θετικό πνεύμα, αγνοώντας το αισθητικό¹⁵⁵. Ο Λαμπελέτ όριζε την αισθητική αξία της μουσικής ως προαπαιτούμενο και στη συζήτηση για την εκκλησιαστική μουσική. Πίστευε πως οι νέοι μουσικοί, χρησιμοποιώντας την βυζαντινή μουσική, θα έπρεπε να δημιουργήσουν «μια ανωτέραν και μεγάλης σημασία τέχνην»¹⁵⁶.

Το ενδιαφέρον των *Μουσικών Χρονικών* για τη βυζαντινή και την παραδοσιακή μουσική ξεκίνησε ήδη από τον Ιούνιο του 1928, με τη δημοσίευση στο περιοδικό μιας σειράς σχετικών άρθρων. Σε δύο από αυτά, με αρκετά εκτενείς αναφορές μάλιστα, κατακρίνονταν οι εναρμονίσεις των δημοτικών τραγουδιών από τον Καλομοίρη ως έργα χωρίς θεματική ανάπτυξη, με λανθασμένη αρμονία και αντίστιξη, τα οποία είχαν σκοπό τον εντυπωσιασμό, και όχι τη σωστή απόδοση των τραγουδιών¹⁵⁷. Αντίθετα, το περιοδικό εξέφραζε την εκτίμησή του τόσο στο πρόσωπο του Σ. Σταματιάδη όσο

¹⁵² Βλ. *στο ίδιο*, τεύχος 1, Απρίλιος 1928, σελ. 4.

¹⁵³ Βλ. *στο ίδιο*, σελ. 2.

¹⁵⁴ Βλ. *στο ίδιο*, σελ. 5.

¹⁵⁵ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχη 13-24, 1930, σελ. 108.

¹⁵⁶ Βλ. *στο ίδιο*, σελ. 291.

¹⁵⁷ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχος 3, Ιούνιος 1928, σελ. 89 και επίσης βλ. *στο ίδιο*, Ιούλιος-Αύγουστος 1928, σελ. 135-136.

και στο έργο του σχετικά με τη μελέτη της υποδιαίρεσης των διαστημάτων της βυζαντινής μουσικής¹⁵⁸. Θεωρούσε πως η επίθεση που δέχτηκε ο τελευταίος από τους συντηρητικούς ψάλτες και τους δασκάλους της βυζαντινής μουσικής, μεταξύ των οποίων ήταν και ο Κ. Ψάχος με το υπόμνημά του προς τον Πατριάρχη, βασίστηκε σε σχολαστικά και αστήριχτα επιχειρήματα, καθώς και στην παρωχημένη άποψη πως είναι ιεροσυλία να εναρμονίζονται τα βυζαντινά μέλη¹⁵⁹.

Παρά το γεγονός πως στη μουσική ζωή είχαν πλέον μπει καινούργια πρόσωπα, όπως φαίνεται και από την κριτική του περιοδικού, το Μουσικό Ζήτημα εξακολουθούσε να αποτελεί θέμα συζητήσεων, και για το λόγο αυτό τα *Μουσικά Χρονικά* αφιέρωσαν σε αυτό αρκετά άρθρα τους, από το 1930 μέχρι και το 1933. Από τον Νοέμβριο του 1928, το περιοδικό συνεργάστηκε με τον Σ. Σταματιάδη, του οποίου οι απόψεις υπέρ της πολυφωνίας είχαν προκαλέσει πολλές αντιδράσεις κατά την προηγούμενη δεκαετία. Παράλληλα, παρά την κριτική που κατά καιρούς ασκούσε, σέβονταν απεριόριστα τον Κ. Ψάχο για τις γνώσεις του στη βυζαντινή και την παραδοσιακή μουσική.

Ο Ν. Βεργωτής, με μια αμερόληπτη ανάλυση του Μουσικού Ζητήματος, έγραψε για την κατά τη γνώμη του τριπλή διάσταση αυτού. Η πρώτη ήταν η δυνατότητα της αυθεντικής κωδικοποίησης των βυζαντινών μελωδιών, απαλλαγμένων από ξένα στοιχεία. Η δεύτερη ήταν η εναρμόνιση της εκκλησιαστικής μουσικής, χωρίς την αλλοίωση του χαρακτήρα της, και, τέλος, το ζήτημα της ελεύθερης δημιουργίας νέων εκκλησιαστικών ύμνων αλλά και της χρήσης μουσικών οργάνων¹⁶⁰. Αφού ανέφερε τις δύο κύριες συγκρουόμενες απόψεις, του Κ. Ψάχου και του Σ. Σταματιάδη, των οποίων τις θέσεις σεβόταν, κατέληγε πως το Μουσικό Ζήτημα ήταν δύσκολο να λυθεί και ότι ίσως ένα μουσικό συνέδριο, με θετική και επιστημονική σκέψη, θα μπορούσε

¹⁵⁸ Βλ. *στο ίδιο*, Ιούλιος-Αύγουστος 1928, σελ. 105-106.

¹⁵⁹ Βλ. *στο ίδιο*, σελ. 107.

¹⁶⁰ Βλ. *στο ίδιο*, τεύχη 13-24, 1930, σελ. 336-339.

να δώσει ώθηση προς τη λύση κάποιων ζητημάτων¹⁶¹. Με αυτό το άρθρο, τα *Μουσικά Χρονικά* διατύπωσαν τη διαπίστωση για αδυναμία λύσης του Ζητήματος, αφού οι αντιμαχόμενες πλευρές δεν μπορούσαν να υπαναχωρήσουν από τις θέσεις τους.

Η συζήτηση για την καθαρότητα και τη διατήρηση της εθνικής μουσικής, που από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αφορούσε την εκκλησιαστική μουσική και το δημοτικό τραγούδι, έπαψε στη συνέχεια, για ιστορικούς λόγους, να απασχολεί την ελληνική κοινωνία. Οι πολιτικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 και η έλευση του πολέμου έθεσαν σε περίοδο αναμονής την μουσική πνευματική κίνηση. Από τη δεκαετία του 1950 η ελληνική πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα οριζόταν από νέα πρόσωπα, με μεγαλύτερη επαφή με τα κινήματα της δυτικής Ευρώπης, αλλά και με μουσικές που προσπαθούσαν να γεφυρώσουν την Ανατολή με τη Δύση, χωρίς τους αφορισμούς και τις ενοχές του παρελθόντος.

¹⁶¹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 342.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: Ο ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ ΕΚΠΡΟΣΩΠΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Με την έναρξη του 20ού αιώνα μια νέα εκπαιδευμένη γενιά που είχε μορφωθεί στη Δύση αναζήτησε στον «Ρωμιό» την εθνική ταυτότητα του «Νεοέλληνα». Δηλαδή αναζήτησε στην Ανατολή την εθνική ταυτότητα, αλλά επιδίωξε να συμμετάσχει και στις δυτικές πολιτισμικές εξελίξεις με το έργο που παρήγαγε. Ηγετικές φυσιογνωμίες αυτής της κίνησης, που εμφανίζονται κυρίως μέσα στο *Νουμά*, ήταν ο Γιάννης Ψυχάρης, ο Κωστής Παλαμάς, ο Αλέξανδρος Πάλλης και ο συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης που γνώρισε τις ιδέες αυτού του κύκλου όσο βρισκόταν στη Βιέννη για σπουδές.

4.1. Πρώτες επιρροές στη διαμόρφωση της ιδεολογίας και της αισθητικής του Μανώλη Καλομοίρη

Ο Μανώλης Καλομοίρης γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1883. Τις βασικές πληροφορίες για τον τρόπο που μεγάλωσε, τις σπουδές του και τους παράγοντες που διαμόρφωσαν τις επιλογές του στη ζωή του και στο έργο του τις παίρνουμε από τα απομνημονεύματά του με τίτλο *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου*, που ξεκινούν με τη γέννησή του και φθάνουν μέχρι το 1908, ουσιαστικά στο ξεκίνημα της συνθετικής του σταδιοδρομίας. Υπάρχει επίσης ένα μικρό απόσπασμα γραμμένο στα 1958 που αναφέρεται στην ίδρυση του Ελληνικού Ωδείου το έτος 1919, και, τέλος, το 2002 η μουσικολόγος Μυρτώ Οικονομίδου βρήκε στο γραφείο του Καλομοίρη στο σπίτι του Παλαιού Φαλήρου ένα άγνωστο χειρόγραφο με αρίθμηση σελίδων 108-138. Το τελευταίο αφορά την χρονιά 1908, όταν ο Καλομοίρης ήρθε για πρώτη φορά στην Ελλάδα, και το απόσπασμα αυτό δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Πολυφωνία* την άνοιξη

του 2007. Ακόμα, υπάρχουν οι λόγοι του στην Ακαδημία Αθηνών, οι πρόλογοι των έργων του και η αλληλογραφία του, μέρος της οποίας βρίσκεται στο αρχείο της εγγονής του Χαράς Καλομοίρη, στο Παλαιό Φάληρο.

Από κάποια από τα παραπάνω κείμενα, αλλά και από τα κείμενα άλλων μελετητών του έργου του Καλομοίρη, παίρνουμε μια σαφή εικόνα για το όραμά του σχετικά με τη γέννηση της ελληνικής μουσικής, τους θεσμούς που θα την υποστήριζαν αλλά και τις ελπίδες του όχι μόνο για τη μουσική αλλά και τη διαμόρφωση της Ελλάδας στο πλαίσιο της Μεγάλης Ιδέας.

Η επαφή του Μανώλη Καλομοίρη με τη μουσική άρχισε από τα νηπιακά του χρόνια, όταν στο σπίτι του στη Σμύρνη άκουγε τη γιαγιά του, τη Νενέ του, να τον νανουρίζει και να τον ξυπνά με δημοτικά τραγούδια¹⁶². Όπως έγραψε ο ίδιος, «τα τραγούδια αυτά μιλήσανε στην ψυχή μου, σαν κάτι χαράζανε μέσα στο παιδικό μου υποσυνείδητο και με κρατήσανε δεμένο στη μαγική χώρα των ρυθμών και των ονείρων».

Τα οικεία πρόσωπα της παιδικής του ηλικίας επηρέασαν και τους χαρακτήρες των μελοδραμάτων του: έτσι η Μάνα στον *Πρωτομάστορα* είναι μια μορφή παρόμοια με την Τσατσά Μαρούκα, την τυφλή ξαδέλφη της γιαγιάς του, ενώ η Μάνα στο *Δαχτυλίδι της Μάνας* δανείζεται το χαρακτήρα της από τη μητέρα του, με χαρακτηριστικό την απέραντη αγάπη προς το γιο της¹⁶³.

Ο Καλομοίρης μεγάλωσε υπό την προστασία των θείων του Αρμόδιου και Μηνά Χαμουδόπουλου σε ένα σπίτι δεμένο με τις ιερές παραδόσεις της Ορθοδοξίας και τις εθνικές προσδοκίες, καθώς ο μεν Μηνάς ήταν Μέγας Ρήτωρ του Πατριαρχείου, ο δε Αρμόδιος ήταν νομικός σύμβουλος της Ιεράς Συνόδου του Πατριαρχείου¹⁶⁴. Το

¹⁶² Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 16.

¹⁶³ Βλ. *στο ίδιο*, σελ. 17.

¹⁶⁴ Βλ. Σολομωνίδης Χρήστος, *Σμυρναίοι Ακαδημαϊκοί Ιωακείμογλου – Καλομοίρης - Σεφεριάδης*, Αθήνα, 1966, σελ. 55.

πρόσωπο όμως που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πρώτη επαφή του με την έννοια της εθνικής μουσικής ήταν η καθηγήτριά του στο πιάνο, η Σοφία Σπανούδη. Από τα γυμνασιακά του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη τον μύησε, πέρα από τους κλασικούς συνθέτες, στην προσπάθεια του Νορβηγού συνθέτη Γκριγκ για δημιουργία εθνικής μουσικής, καθώς και στον πνευματικό σύνδεσμο του συνθέτη με τον Ίψεν¹⁶⁵. Την ίδια περίοδο, η αγάπη του για το δημοτικό τραγούδι εντείνεται από τη «συγκλονιστική εντύπωση» της εκτέλεσής του από τον βαρύτονο Άραμη. Η θέση που είχε το δημοτικό τραγούδι σε σχέση με τη δημιουργία εθνικής μουσικής, πέρα από το ίδιο το έργο του Καλομοίρη, φαίνεται και στις ομιλίες του, με κυρίαρχη αυτήν στην Ακαδημία Αθηνών το 1946, οπότε ανακηρύχτηκε ακαδημαϊκός. Σε αυτήν αναφέρεται «στους ραψωδούς του χωριού και του κάμπου, τους λυράρηδες, τους λαλητές της φλογέρας και του ζουρνά, τις μοιρολογίστρες [...] τραγουδιστές της κλεφτουριάς και του αρματολικού που κρατήσανε αστείρευτη την “παγάν λαλέουσαν” της μελωδίας του λαού μας»¹⁶⁶. Για τον Καλομοίρη, ο πιο σημαντικός σταθμός στην εκδήλωση του λαϊκού πολιτισμού ενός λαού είναι το δημοτικό τραγούδι. Θεωρούσε ότι υπήρχε αδιάρρηκτη συνέχεια της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα με τους αρχαίους τρόπους, που ακόμα υπήρχαν, ενώ οι δυτικοί λαοί τους είχαν εκτοπίσει με το σύστημα της μείζονας και ελάσσονας κλίμακας.

Υποστήριζε ότι η ακτινοβολία της ελληνικής μουσικής από τα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου και στη συνέχεια με τη Βυζαντινή μουσική, μαζί με τον «υπέρτερο πολιτισμό», όπως έλεγε, του ελληνικού λαού, επηρέασαν τη μουσική των Ανατολικών και σλάβικων λαών, ενώ δεχόταν ότι, αντίστροφα, στα χρόνια της

¹⁶⁵ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *ό.π.*, σελ. 42.

¹⁶⁶ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Ο Άγνωστος Μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής», στο *Συνεδρία της 8^{ης} Ιουνίου 1946*, Ανάτυπον εκ των πρακτικών της Ακαδημίας Αθηνών, 21 (1946), σελ.275.

δουλείας του έθνους, οι λαοί αυτοί βάλανε τη σφραγίδα τους στην ελληνική μουσική¹⁶⁷.

Η ανωτερότητα της ελληνικής μουσικής ήταν δεδομένη για τον Καλομοίρη, καθώς ήταν η μόνη που απέδιδε την τέλεια ενότητα μελωδίας και λόγου. Σε αυτήν δεν υπάρχει η απλή μελωδικότητα του δυτικού δημοτικού τραγουδιού, ούτε η «αριστόλογος και εκνευριστική» παράταση του αμανέ ή η «μονότονη» επανάληψη των αραβικών τραγουδιών. Αυτό αποδεικνύει και την ανώτερη ποιότητα ευαισθησίας του ελληνικού λαού¹⁶⁸.

Πέρα από τη γόνιμη επίδραση που δέχτηκε από το οικογενειακό του περιβάλλον σε σχέση με το δημοτικό τραγούδι, στη διαμόρφωση της μουσικής του προσωπικότητας συνέβαλαν οι μουσικές του σπουδές στη Βιέννη και η επαφή του με το βαγκνερικό δράμα, η διαμονή του στο Χάρκοβο και η γνωριμία του με τη ρώσικη Σχολή των Πέντε¹⁶⁹, καθώς και η προσχώρησή του στο κίνημα του δημοτικισμού, που τον έφερε σε επαφή με τις πνευματικές δυνάμεις της εποχής τον Παλαμά, τον Σικελιανό, το περιοδικό *Νουμάς* και τον κύκλο του¹⁷⁰.

Κατά τις σπουδές του στη Βιέννη, ο Καλομοίρης ξεκινά και τις πρώτες συνθετικές του απόπειρες. Έγραψε τρία τραγούδια για φωνή και πιάνο, τα *Μελαγχολία*, *Ανακρεόντειον* και *Μπαγιαντέρα*. Από αυτά, μόνο το Ανακρεόντειον ήταν καθαρά δυτικό κομμάτι σε μείζονα τρόπο, χωρίς πρωτοτυπία όπως υποστήριζε ο ίδιος, και σε καθαρευουσιάνικη γλώσσα, που αποδείκνυε την αδυναμία της να δώσει κάτι αληθινό τόσο στη φιλολογία όσο και στις άλλες τέχνες¹⁷¹. Σχετικά με αυτά τα έργα, στα 1902, για πρώτη φορά ο Καλομοίρης εκφράζει την άποψη του για τη χρήση της δημοτικής

¹⁶⁷ Βλ. στο ίδιο, σελ. 278.

¹⁶⁸ Βλ. στο ίδιο, σελ. 280.

¹⁶⁹ Η Σχολή των Πέντε ήταν ο πυρήνας της εθνικής μουσικής σχολής της Ρωσίας, με τους μουσικούς Μπαλακίρεφ, Κούι, Μουσόρσκι, Ρίμσκι-Κόρσακοφ και Μποροντίν. Σκοπός τους ήταν να εισαγάγουν στη συμφωνική μουσική και την όπερα τα μοτίβα και τους ρυθμούς των λαϊκών ρώσικων τραγουδιών.

¹⁷⁰ Βλ. Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα», στο Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σελ. 581.

¹⁷¹ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απομνημονεύματα 1883-1908*, ό.π., σελ. 72.

γλώσσας. Τη θέση αυτή υποστήριξε με πάθος με άρθρα του στο *Νουμά* κατά την παραμονή του στο Χάρκοβο, και αυτό του στοίχισε τη θέση του διευθυντή στο Ωδείο Αθηνών κατά την πρώτη επιστροφή του στην Αθήνα το 1908¹⁷².

Την περίοδο που ο Καλομοίρης βρισκόταν στη Βιέννη, στη μελέτη της μουσικής στα ωδεία κυριαρχούσε η διδασκαλία των κλασικών συνθετών. Ο ίδιος έτρεφε απεριόριστο θαυμασμό για το Βάγκνερ, το «Μεγάλο διδάσκαλο», του οποίου η επιρροή εμφανίστηκε στο έργο του Καλομοίρη κυρίως με τη χρήση των εξαγγελτικών μοτίβων¹⁷³. Όμως, την περίοδο εκείνη ακούγονται και νέες μουσικές από τον Ρίχαρντ Στράους, τον Κλωντ Ντεμπυσσύ από τη Γαλλία και, πολύ σπάνια, τη «Νεορωσική» μουσική των Ρίμσκυ-Κόρσακοφ και Μπαλακίρεφ¹⁷⁴, που τόσο θαύμασε ο Καλομοίρης κατά την παραμονή του στη Ρωσία.

Στο τρίτο έτος των σπουδών του γνωρίστηκε στο ωδείο με τη σπουδάστρια Χαρίκλεια Παπαμόσχου, με την οποία έζησε και το υπόλοιπο της ζωής του. Θα λέγαμε πως, χάρη σε αυτήν, το ενδιαφέρον του Καλομοίρη για τη δημοτική γλώσσα αναθερμάνθηκε. Ήδη από μαθητής στη Σμύρνη είχε διαβάσει το *Ταξίδι* του Ψυχάρη, αλλά δεν είχε εμπλακεί βαθύτερα με το γλωσσικό ζήτημα. Η Χαρίκλεια Παπαμόσχου λάμβανε συχνά βιβλία στη δημοτική από την αδελφή της Αλεξάνδρα, που ήταν δασκάλα στο σπίτι του Αλέξανδρου Πάλλη στο Λίβερπουλ. Κυρίως, λάμβανε το περιοδικό *Νουμάς* και στη συνέχεια το έδινε στο νεαρό Καλομοίρη¹⁷⁵. Τότε, όπως γράφει ο ίδιος, άρχισε να νοιώθει «πως οι φωνές των καθαρευουσιάνων για τους “μαλλιαρισμούς” και για τη διαστρέβλωση της γλώσσας ήτανε μάλλον αστείες».

Τα συχνά ταξίδια επιστροφής του Καλομοίρη στη Σμύρνη κράτησαν άσβεστη την εθνική του συνείδηση και, έτσι, απόφυγε να μετατραπεί σε άλλον έναν «από τους

¹⁷² Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απόσπασμα απομνημονευμάτων», πρώτη δημοσίευση στο *Πολυφωνία*, τεύχος 10, Αθήνα, Άνοιξη 2007, σελ. 63-64.

¹⁷³ Το εξαγγελτικό ή οδηγητικό μοτίβο (leitmotiv), χρησιμοποιήθηκε από τον Βάγκνερ έτσι ώστε πρόσωπα και θέματα ενός δράματος να χαρακτηρίζονται από διαρκής επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις.

¹⁷⁴ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απομνημονεύματα 1883-1908*, ό.π., σελ. 77.

¹⁷⁵ Βλ. *στο ίδιο*, σελ. 87.

ελληνοδιεθνείς τύπους που συνήθως είναι γεμάτοι σνομπισμό, ανοησία και οίηση»¹⁷⁶.

Στη Σμύρνη παρακολούθησε μια παράσταση ελληνικού μελοδράματος με μαέστρο το Διονύσιο Λαυράγκα. Θεώρησε ότι η κατάσταση της ορχήστρας και των σκηνικών ήταν απογοητευτική και η μουσική του *Υποψήφιου Βουλευτή* του Ξύνδα ήταν «ιταλική μουσική της κακιάς ώρας»¹⁷⁷.

Η ανοικτή αντιπαλότητα και απαξίωση της ιταλικής μουσικής, και κατ' επέκταση των επτανήσιων συνθετών, από τον Καλομοίρη υπήρξε σφοδρή, κυρίως κατά την πρώτη δεκαετία της παραμονής του στην Ελλάδα. Όμως, κατά τα χρόνια της ωριμότητάς του, θα αναθεωρήσει τη στάση του προς τους Επτανήσιους συνθέτες, διότι, παρ' όλη την ευδιάκριτη ιταλική επιρροή, κατάφεραν να βρουν εμπνεύσεις από ελληνικά ιστορικά θέματα, όπως συνέβη με το μελόδραμα *Μάρκος Μπότσαρης* του Παύλου Καρρέρ, και να χρησιμοποιήσουν σε κάποια έργα το ελληνικό χρώμα της δημοτικής μουσικής¹⁷⁸.

Σε ό,τι αφορά την ανάγκη ύπαρξης μελοδράματος υπό την αιγίδα του κράτους, ο Καλομοίρης ήταν δριμύς στην κριτική του προς τους κρατικούς φορείς. Στα 1937 υποστήριζε πως στο μουσικό δραματικό θέατρο δεν υπήρχε μόνο κρίση αλλά ανυπαρξία¹⁷⁹, θεωρώντας ήρωες τους μουσικούς που ασχολούνταν με το λυρικό θέατρο, εφόσον ήταν αδύνατο να ζήσουν από αυτό. Αυτή η δυσάρεστη κατάσταση είχε σαν αποτέλεσμα να μη μπορούν να αφοσιωθούν απερίσπαστοι στην δημιουργία της ελληνικής μουσικής, που έπρεπε να είναι ο στόχος κάθε μουσικού.

Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του, ο Καλομοίρης αποδέχτηκε την πρόταση της σχολής Ομπολένσκι για τη θέση καθηγητή. Καθώς μέσα του «κελαηδούσανε οι

¹⁷⁶ Βλ. στο ίδιο, σελ. 89.

¹⁷⁷ Βλ. στο ίδιο.

¹⁷⁸ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Ο Άγνωστος Μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής», ό.π., σελ. 284-285.

¹⁷⁹ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Το Μελόδραμα», *Ομιλία στο πανθεατρικό συνέδριο*, Αθήνα, 1937, σελ. 61.

παραμυθένιοι σκοποί της Secherazade»¹⁸⁰ εγκαταστάθηκε στο Χάρκοβο. Τα χρόνια που ακολούθησαν ήταν χρόνια σκληρής δουλειάς και περισυλλογής. Ο Καλομοίρης πίστευε ότι ο ηθικός πνευματικός κόσμος της Ρωσίας τον κράτησε μακριά από τη «μολυσμένη» καλλιτεχνική ζωή της Ελλάδας¹⁸¹. Με αυτή του τη δήλωση πιθανότατα αναφέρεται στην ξαφνική τοποθέτηση του Γεώργιου Νάζου στο Ωδείο Αθηνών και την γρήγορη αποπομπή από τα μουσικά πράγματα των επτανήσιων μουσικών. Αυτό ίσως να δείχνει και το αίσθημα δικαίου το οποίο υποστήριζαν ότι είχε όσοι τον γνώριζαν.

4.2. Ο κύκλος του Νουμά, Παλαμάς και Βενιζέλος

Κατά την παραμονή του στο Χάρκοβο, ο Καλομοίρης άρχισε να αρθρογραφεί στο περιοδικό *Νουμάς*. Σε ό,τι αφορούσε την πολιτική, ο *Νουμάς* ασκούσε κριτική στους διεφθαρμένους πολιτικούς. Με σκέψη που σχεδόν άγγιζε τον πολιτικό ανορθολογισμό, το περιοδικό υποστήριζε την ανάγκη ύπαρξης ενός βασιλιά ο οποίος, με τις ενέργειές του και με τον περιορισμό της δύναμης του κοινοβουλίου, θα εξάλειφε τις κακοδαιμονίες του τόπου¹⁸². Ο *Νουμάς* δεν ενδιαφερόταν αρχικά για τη γλωσσική μορφή των κειμένων. Αυτό όμως άλλαξε το 1904 όταν η ελευθερία της γνώμης που προσέφερε, αφενός επέτρεψε στους συνεργάτες του να δημοσιεύουν στη δημοτική, αφετέρου έδωσε βήμα σε νέους λόγιους, όπως τον Σταμάτη Σταματιάδη και τον Κώστα Παρορίτη¹⁸³.

Από το 1908 έως το 1910 ο Καλομοίρης υποστηρίζει στα άρθρα του τη δημοτική γλώσσα. Στις 2 Νοέμβρη 1908, σε άρθρο του που απευθύνεται στον Ξενόπουλο, συνδέει τις αλλαγές κάθε εποχής στη μουσική με τις αλλαγές που έχουν γίνει πρώτα

¹⁸⁰ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απομνημονεύματα 1883-1908*, ό.π., σελ. 106.

¹⁸¹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 111.

¹⁸² Βλ. Καλογιάννης Γ., *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, Αθήνα, 1984, σελ. 47.

¹⁸³ Βλ. στο ίδιο, σελ. 49.

στη γλώσσα¹⁸⁴. Παρουσιάζοντας με παραδείγματα αυτή του τη θέση, γράφει πως ο χριστιανικός θρησκευτικός φανατισμός κατέλυσε τον ελληνορωμαϊκό πολιτισμό και έβαλε τα θεμέλια της σημερινής ευρωπαϊκής μουσικής. Επίσης, ότι το ρομαντικό φιλολογικό κίνημα οδήγησε στη ρομαντική μουσική σχολή, στη Γερμανία με τον Σούμαν και στη Γαλλία με τον Μπερλιόζ. Στο έργο του Γκρικ αντικατοπτρίζεται η νορβηγική ψυχή με βοηθό τον Ίψεν, ενώ και η ρωσική μουσική σχολή είναι αποτέλεσμα της ρωσικής φιλολογικής σχολής¹⁸⁵.

Ο Καλομοίρης ισχυρίζεται πως ο δημοτικισμός, που ο Ξενόπουλος αποκαλεί «Ψυχαρισμό», τον έκανε να αγαπήσει την ελληνική γλώσσα, τα τραγούδια, τα παραμύθια και τις παραδόσεις του ελληνικού λαού. Η ελληνική γλώσσα ήταν αναγκαία στη μουσική, καθώς μόνο με αυτή μπορούσε να δημιουργηθεί εθνικό τραγούδι¹⁸⁶. Προς αυτή την κατεύθυνση, ο θεσμός του ωδείου έπρεπε να σταθεί αρωγός, και στην προκειμένη περίπτωση το Ωδείο Αθηνών όφειλε να φροντίσει για τη δημιουργία διδακτικού υλικού, μεταφράζοντας τα ξένα έργα, ώστε η μουσική τους εκμάθηση να γίνεται στην ελληνική γλώσσα¹⁸⁷.

Ο λόγος υπήρξε πάντα κυρίαρχος στη μουσική δημιουργία για τον Καλομοίρη. Κατά την παραμονή του στη Ρωσία διάβασε το *Δωδεκάλογο του Γύφτου* του Παλαμά. Το έργο αυτό τον στιγμάτισε και ονειρευόταν μια Νεοελληνική Αναγέννηση, που θα την έφερνε μια φωτισμένη προσωπικότητα, η οποία θα χάριζε στην Ελλάδα «τα φτερά, τα πρωτινά της τα μεγάλα»¹⁸⁸. Τον θαυμασμό του για τον Παλαμά, εκτός από τα κείμενά του, ο Καλομοίρης τον κατέθεσε και μουσικά συνθέτοντας την *Παλαμική Συμφωνία*

¹⁸⁴ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Ζωή-Γλώσσα-Μουσική. Απάντηση στον κ. Ξενόπουλο», *Νουμάς*, (2 Νοεμβρίου 1908), σελ. 316.

¹⁸⁵ Βλ. *στο ίδιο*.

¹⁸⁶ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Η Τέχνη μου κ' οι πόθοι μου (απόσπασμα). Για Ωδεία και για τ' Ωδείο. Α'», *Νουμάς*, (31 Ιανουαρίου 1908), σελ. 377.

¹⁸⁷ Βλ. *στο ίδιο*.

¹⁸⁸ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απομνημονεύματα 1883-1908*, ό.π., σελ. 133.

το 1955, θέλοντας να αποδώσει φόρο τιμής στον ποιητή που για τον ίδιο συμβόλιζε την ελληνική τέχνη¹⁸⁹.

Ο συνθέτης χρησιμοποίησε πολλές φορές στα έργα του τους στίχους του Παλαμά, όμως η *Παλαμική Συμφωνία* που γράφτηκε στη δύση της ζωής του περιέχει τη νοσταλγία των περασμένων και, μέσα από τους ήχους της, περνάει το χαμένο όραμα της Μεγάλης Ελλάδας, που ένας άλλος «προφήτης» είχε ζωντανέψει στα ελληνικά μάτια.

Το όραμα της Μεγάλης Ελλάδας το είχε ο Καλομοίρης μέχρι το 1922, θεωρούσε δε τον Βενιζέλο ως την προσωπικότητα που θα εκπλήρωνε τους πόθους του ελληνισμού για τη ανάκτηση της «αιώνιας Πόλης του Γένους»¹⁹⁰. Ακόμα και όταν οι πόθοι αυτοί δεν εκπληρώθηκαν, ο Καλομοίρης συνέχισε να θαυμάζει τον Βενιζέλο, θεωρώντας πως, μαζί με τον Παλαμά, ήταν οι φάροι της πνευματικής ζωής. Ο θαυμασμός που έτρεφε ο Καλομοίρης για τον Παλαμά γέννησε την Παλαμική Ιδέα, για την οποία πίστευε ότι θα διαμόρφωνε την καθομιλουμένη ελληνική γλώσσα. Η αναφορά στην Παλαμική Ιδέα ίσως να αντανakλά και μια εκδοχή της Μεγάλης Ιδέας, αντισταθμίζοντας το κενό που άφησε η διάλυσή της. Άλλωστε, η Μικρασιατική καταστροφή οδήγησε στην ανάγκη αυτοεπιβεβαίωσης της ιδέας της ελληνικότητας¹⁹¹. Η Παλαμική Συμφωνία επιβεβαιώνει αυτή την ανάγκη με τη σκέψη του συνθέτη, όταν αναφέρεται στη φιγούρα του γύφτου να λέει: «τους δικούς του πόθους και το αιώνιο πανηγύρι της ψυχής του [πρέπει να έχει ο ακροατής στο νου του] όταν οραματίζεται την Πύλη του Ρωμανού και την αιώνια Πόλη του γένους όπως την ξαγνάντεψεν ολόλαμπρη στον Ήλιο μια δοξασμένη μέρα που αλλοίμονο έσβησε»¹⁹².

¹⁸⁹ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Η Παλαμική Συμφωνία», στο *Σκέψεις του συνθέτη*, Αθήνα, 1956.

¹⁹⁰ Βλ. στο ίδιο.

¹⁹¹ Βλ. Σιώπη Αναστασία, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα, 2003, σελ. 28.

¹⁹² Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Η Παλαμική Συμφωνία», ό.π..

Ο Καλομοίρης από τα χρόνια της Βιέννης είχε ακούσει το όνομα του Βενιζέλου και είχε πιστέψει ότι κάτι νέο θα φέρει στην Ελλάδα, όμως μετά το κίνημα στο Γουδί τάχτηκε στο πλευρό του, συμβάλλοντας τόσο με τους λόγους του όσο και με το παιδαγωγικό του έργο στην προσπάθεια του Κρητικού πολιτικού για αστικό εκσυγχρονισμό κατά τα δυτικά πρότυπα και εθνική αναγέννηση¹⁹³.

Από τη κυβέρνηση Βενιζέλου ιδρύθηκε το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, ενώ το 1919 ο Καλομοίρης ίδρυσε το Ελληνικό Ωδείο και το 1926 το Εθνικό Ωδείο με πλήθος παραρτημάτων στην επαρχία. Παρείχε υποτροφίες σε οικονομικά αδύνατους σπουδαστές και δημιούργησε απογευματινά τμήματα με προσιτά διδάκτρα σε εργαζόμενους νέους. Από κάποιους θεωρήθηκε ως ευνοούμενος του Βενιζέλου, καθώς έλαβε επιχορήγηση για το Ελληνικό ωδείο και τη θέση γενικού επιθεωρητή στρατιωτικών μουσικών –θέση την οποία έχασε όταν συνόδευσε τη σωρό του Βενιζέλου με την μπάντα του στρατού, παρά τη μεταξική απαγόρευση¹⁹⁴.

4.3. Μεσοπόλεμος και Κατοχή

Η στροφή στην παράδοση, που ο Καλομοίρης διακήρυσσε ως ανάγκη από τις αρχές του αιώνα, ήρθε στο επίκεντρο της προσοχής στη δεκαετία του 1930 και ήταν συνδεδεμένη με την ερμηνεία της ελληνικότητας¹⁹⁵ που απέκτησε σημασία μέσα από τη διαχρονικότητά της. Η αλλαγή της κοινωνικής πραγματικότητας μετά το 1922, με την εγκατάλειψη της Μεγάλης Ιδέας, οδήγησε τον πνευματικό κόσμο όχι μόνο στην ανάγκη γνώσης της παράδοσης αλλά και στην επίγνωση της σημασίας της γνώσης

¹⁹³ Βλ. Οικονομίδου Μυρτώ, «Ο Πρωτομάστορας ως εκφραστής της εθνικής ανανέωσης και της βενιζελικής ιδεολογίας», στο *Ο Πρωτομάστορας*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 2008, σελ. 36.

¹⁹⁴ Βλ. στο ίδιο, σελ. 37.

¹⁹⁵ Βλ. Σιώπη Αναστασία, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σελ. 29.

αυτής¹⁹⁶. Σε αυτό το πλαίσιο η εθνική ταυτότητα προσδιοριζόταν με βάση τις αισθητικές απαιτήσεις της αγνότητας, της αιωνιότητας και της μοναδικότητας.

Τη συγκεκριμένη περίοδο, ο Καλομοίρης εξέφρασε αυτό το ηθικό πρότυπο με μια μουσική γλώσσα διατονικού χαρακτήρα και στράφηκε ενάντια στον, κατά τη γνώμη του, αντεθνικό χαρακτήρα του ατονισμού και του δωδεκαφθογγισμού, που μεσουρανούσε στην κεντρική Ευρώπη. Σε διάλεξη του στην Ακαδημία Αθηνών υποστήριξε πως το μόνο παγκόσμιο στοιχείο που έχει η μουσική είναι ότι τη νιώθει όλος ο κόσμος χωρίς μετάφραση¹⁹⁷. Όσον αφορά τον ελληνικό λαό, με τον πανάρχαιο και ένδοξο πολιτισμό, το τονικό του σύστημα είναι διαφορετικό από το γαλλικό, το ιταλικό και το γερμανικό, και η επίδρασή τους δεν μπορεί να ανακόψει τη φυσική του ροή και εξέλιξη¹⁹⁸. Ο ελληνικός ρυθμικός πλούτος ήταν εξαιρετικός και πάνω από όλα είχε τις λαϊκές παραδόσεις, τους θρύλους, την ποίηση και την ιστορία, τα οποία θα αποτελούσαν έμπνευση για τον ταλαντούχο μουσικό που θα άφηνε «αληθινά και μεγάλα έργα»¹⁹⁹.

Την πρόθεσή του να ηγηθεί μιας μουσικής σχολής με χαρακτήρα καθαρά ελληνικό την κοινοποίησε το 1908 με το πρόγραμμα-μανιφέστο της Εθνικής Σχολής, με αφορμή την πρώτη του συναυλία στην Αθήνα στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών. Σε αυτό δήλωνε πως δεν θα χρησιμοποιήσει αυτούσια τη δημοτική μουσική, αλλά το ρυθμό, το χαρακτήρα και τις κλίμακές της. Με τον ίδιο τρόπο εργάστηκαν και οι Ρώσοι εθνικοί μουσικοί τους οποίους και θαύμαζε²⁰⁰. Σκοπός δεν ήταν η αυτούσια μεταφορά των δημοτικών τραγουδιών, αλλά να συναντά ο ακροατής μέσα στις μελωδίες ένα κομμάτι της εθνικής ψυχής. Σκοπός της εθνικής μουσικής ήταν να

¹⁹⁶ Βλ. στο ίδιο, σελ. 31.

¹⁹⁷ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Παγκόσμιος ή Εθνική Μουσική», Λευκωσία Κύπρου, 1953.

¹⁹⁸ Βλ. στο ίδιο.

¹⁹⁹ Βλ. στο ίδιο.

²⁰⁰ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απομνημονεύματα 1883-1908*, ό.π., σελ. 146.

δημιουργήσει τις προϋποθέσεις «να χτίσει το παλάτι» στο οποίο θα έβρισκε καταφύγιο η εθνική ψυχή.

Στο ίδιο πρόγραμμα έκανε σαφές ότι μόνο η ζωντανή γλώσσα του λαού μπορούσε να αναδείξει μια εθνική μουσική. Πίστευε πως η καθαρεύουσα δε μπορούσε να πετύχει κάτι τέτοιο, καθώς ήταν ψεύτικη και τεχνητή. Ακόμα και από αισθητική άποψη, η εκφορά της καθαρεύουσας δεν μπορούσε να ταιριάζει με την εθνική μουσική.

Από το 1908 που ήρθε στην Ελλάδα για την πρώτη του συναυλία, και για μισό αιώνα, ο Καλομοίρης καθόρισε τα μουσικά τεκταινόμενα. Από το 1910, μόνιμα πια στη χώρα, προσπάθησε να εδραιώσει το έργο του, αλλά και την ελληνική εθνική σχολή, μέσα από τους θεσμούς στους οποίους υπήρξε συχνά επικεφαλής²⁰¹. Σύμφωνα με το Γιάννη Μπελώνη, ο Μανώλης Καλομοίρης υπήρξε ένας άνθρωπος που δρούσε πάντα «βάσει σχεδίου» ώστε να εξυπηρετηθεί μια σκοπιμότητα. Αυτό πήγαζε από το όραμά του και την πίστη του στην εθνική αποστολή, και έχρισε τον εαυτό του ηγέτη της. Υπήρξε μόνο εθνικιστής καλλιτέχνης, αφού έξω από το εθνικό ιδεώδες δεν βρήκε ποτέ την έμπνευση²⁰². Η Σοφία Σπανούδη, το 1931, ανέφερε στην εφημερίδα *Πρωία* ότι ο Καλομοίρης επιχείρησε κάποτε να γράψει μουσική για τη *Φλωρεντιανή Τραγωδία* του Όσκαρ Ουάιλντ, αλλά εγκατέλειψε τη σύνθεση αυτή διότι τον αποσπούσε από το δικό του όραμα.

Υπήρξε τολμηρός στον τρόπο με τον οποίο έθετε τον εαυτό του στο επίκεντρο της πολιτιστικής δραστηριότητας στην Ελλάδα. Ακόμα και η χρήση της δημοτικής στο πρόγραμμα του 1908, όταν ήταν άγνωστος ακόμα στο κοινό και χωρίς διασυνδέσεις, έδειξε τη διάθεσή του για δυναμική είσοδο στα πολιτιστικά δρώμενα. Η ακτινοβολία της προσωπικότητάς του ήταν τέτοια που, όταν η συνεργασία του με το Ωδείο

²⁰¹ Βλ. Μπελώνης Γιάννης, *Η μουσική δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική σχολή Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 2003, σελ. 33.

²⁰² Βλ. στο ίδιο, σελ. 34.

Αθηνών αλλά και με το Ελληνικό Ωδείο δεν τον ικανοποιούσε πια, κατάφερε να αποσπάσει από αυτά τους καλύτερους καθηγητές και να ιδρύσει το Εθνικό Ωδείο²⁰³.

Ο Σώτος Βασιλειάδης, συνεργάτης του στο Εθνικό Ωδείο, αναφέρει ότι «ο Καλομοίρης είχε τις φωτοσκιάσεις του και τις αδυναμίες του. Η υπέρμετρη αγάπη του για τα έργα του κι ο πόθος του να ακούονται αυτά όσο το δυνατό περισσότερο, ήταν η “αχίλλειος πτέρνα” του. Και η αδυναμία του εκείνη τον έκανε, ακούσια ανεκτικό σε κακοτοπιές επιτηδείων [...] Όμως διέθετε πολύτιμες αρετές. Ακαταπόνητη εργατικότητα και ασίγαστη δραστηριότητα. Απλότητα και εγκαρδιότητα στις σχέσεις του».

Η προσπάθεια προβολής του έργου του Καλομοίρη στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όσο και η κατάληψη ηγετικών θέσεων στους μουσικούς θεσμούς της χώρας, προκαλούσε την αντιπάθεια κάποιων συναδέλφων του. Όμως, από τις διάφορες θέσεις που κατείχε, πάλεψε για τα δικαιώματα των μουσικών και την άνοδο και ανάπτυξη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας με την ίδρυση φορέων, όπως η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών και η Λυρική Σκηνή, και με τη δημιουργία μεγάλου δικτύου ωδείων σε όλη την Ελλάδα.

Ιδιαίτερα δραστήριος υπήρξε κατά την περίοδο του μεσοπολέμου όπου, πέρα από την συνθετική του δραστηριότητα, χρησιμοποίησε τα μέσα ενημέρωσης για τη διάδοση των ιδεών των Ελλήνων συνθετών, αλλά και ως τρόπο για να εκπαιδεύσει το ελληνικό κοινό²⁰⁴. Στο πλαίσιο του στόχου του για την εκπαίδευση του κοινού ασχολήθηκε με την κριτική, καθώς πίστευε πως το κοινό μπερδευόταν με αναξιόπιστες κριτικές οι οποίες ήταν προϊόν ανθρώπων που αυτοαποκαλούνταν «κριτικοί».

²⁰³ Βλ. στο ίδιο, σελ. 35.

²⁰⁴ Βλ. Ρωμανού Καίτη, «Εκπρόσωπος ενός συλλογικού δημιουργικού οργανισμού. Η προβολή της ελληνικής μουσικής στη Δύση κατά τον Μεσοπόλεμο», στο *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική. Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σελ.66.

Την απασχόλησή του με αυτό το πεδίο την ανακοινώνει στις 22 Φεβρουαρίου του 1926 όταν δημοσίευσε την πρώτη κριτική του στην εφημερίδα *Εθνος*. Η στήλη είχε τον τίτλο «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», τίτλο που είχαν και παλαιότερα του δημοσιεύματα στο *Νουμά*. Αρθρογραφούσε σε αυτήν από το 1926 ως το 1958 και, ειδικά την περίοδο του μεσοπολέμου, παρακολουθούσε σχεδόν όλες τις συναυλίες, που ήταν αρκετές, και δημοσίευε την κριτική του συνήθως την επόμενη μέρα²⁰⁵.

Κατά την περίοδο αυτή, ο Καλομοίρης, χωρίς να έχει χάσει το σκοπό του και την αστείρευτη ενέργειά του, είχε μετριάσει τις αντιδράσεις του και ήταν συγκαταβατικός προς τους συναδέλφους του, αλλά και προς τους επτανήσιους συνθέτες, κυρίως τον Σαμάρα. Αφού είχε ήδη κερδίσει την αναγνώριση ως ηγέτης της Εθνικής Σχολής, σημαντικό μέλημα για αυτόν ήταν και η αναγνώριση του έργου του στο εξωτερικό. Οι προσπάθειες του επικεντρώθηκαν προς το Παρίσι και το Βερολίνο.

Ήδη από το 1920 είχε παιχτεί το δεύτερο μέρος της *Συμφωνίας της Λεβεντιάς* στο Arnhem της Ολλανδίας. Το 1924 επισκέφτηκε το Παρίσι, όπου υπό τη διεύθυνση του Γκαμπριέλ Πιερνέ (1863-1937), η ορχήστρα Κολόν παρουσίασε το 2^ο και 3^ο μέρος της *Συμφωνίας της Λεβεντιάς* και δύο τραγούδια από τους *Ταμβους και Ανάπαιστους* του Παλαμά, τα οποία ερμήνευσε η επιτυχημένη κοντράλτο Σπεράντζα Καλό. Συναυλίες με έργα του Καλομοίρη πραγματοποιήθηκαν επίσης στη Γαλλία από το 1925 ως το 1937.

Τη δεκαετία πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Καλομοίρης παρουσίασε ένα νέο προβληματισμό, που ακολουθούσε τα ευρωπαϊκά πρότυπα, για τη χρηστικότητα των τεχνών. Έτσι φαίνεται να αναθεωρεί την απέχθειά του για την «εμπορική μουσική»²⁰⁶ και να συμμετέχει σε εκλαϊκευμένες παρουσιάσεις με λαϊκού τύπου συγκροτήματα. Ο ίδιος διεύθυνε σειρά συναυλιών το 1931 στην πλαζ του Νέου

²⁰⁵ Βλ. στο ίδιο.

²⁰⁶ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», *Νουμάς*, (2 Μαΐου 1910).

Φαλήρου και στις κριτικές του αναφερόταν σε συναδέλφους του που παρουσίαζαν θεάματα τα οποία ήταν άξια επαίνου²⁰⁷.

Το 1937 εγκωμιάζει τη συναυλία του Συλλόγου Σιδηροδρομικών Θεσσαλονίκης, η οποία έγινε με πρωτοβουλία του Σπυρίδωνος, υπουργού της κυβέρνησης Μεταξά. Βέβαια, οι προπαγανδιστικοί μηχανισμοί των δικτατορικών πολιτευμάτων της περιόδου είναι στις μέρες μας γνωστοί, όμως τότε πολλοί πνευματικοί άνθρωποι υπήρξαν ανυποψίαστοι. Με κριτήριο την αποδοχή, προβολή και πίστη τους στο έργο τους, έκαναν επιλογές που η ιστορία τις κατέγραψε ως άστοχες.

Την ίδια περίοδο παρατηρήθηκε μεγάλο ενδιαφέρον από τη Γερμανία για την ελληνική μουσική. Το Σεπτέμβριο του 1936 επισκέφτηκε την Αθήνα ο Γκαίμπελς και έδωσε χρήματα για εκθέσεις γερμανικής τέχνης, βιομηχανίας και βιοτεχνίας. Ταυτόχρονα, δόθηκε μια μεγάλη επιχορήγηση στην ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών ύψους 2.050.000 δραχμών. Αλλά και στην ίδια τη Γερμανία, ασχολήθηκαν με μεγάλη θερμότητα με τα ελληνικά μουσικά ζητήματα. Ο Λεωνίδας Ζώρας²⁰⁸, που βρισκόταν στο Βερολίνο για σπουδές, ανέφερε ότι η ελληνική πρεσβεία λειτουργούσε σαν ειδικευμένο καλλιτεχνικό γραφείο και συνεργαζόταν άριστα με τις Αρχές και τον Τύπο²⁰⁹.

Ο Καλομοίρης, όντας σπουδασμένος στη Βιέννη και τρέφοντας θαυμασμό για τα γερμανικά μουσικά επιτεύγματα, μιλά με εκτίμηση, μέσα από τη στήλη του στο Έθνος, ακόμα και για τον Γκαίμπελς, λέγοντας ότι : «Στο Βερολίνο ένα άλλο παιδί της Αθήνας και του Εθνικού Ωδείου, χάρις στη γενναιοδωρία, τη φιλομουσία και το

²⁰⁷ Βλ. Ρωμανού Καίτη, «Εκπρόσωπος ενός συλλογικού δημιουργικού οργανισμού. Η προβολή της ελληνικής μουσικής στη Δύση κατά τον Μεσοπόλεμο», ό.π., σελ. 69.

²⁰⁸ Ο Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987) υπήρξε μαθητής του Καλομοίρη. Ολοκλήρωσε τις μουσικές του σπουδές στη Γερμανία και ανέλαβε τη θέση του αρχιμουσικού στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Το 1958 έφυγε από τη θέση αυτή καθώς θεώρησε ότι υπήρχαν αδιαφανείς διαδικασίες από την πλευρά της πολιτείας στη διαχείριση των οικονομικών αλλά και του προσωπικού. Έζησε για τα επόμενα δέκα χρόνια στη Γερμανία και το 1968 ανέλαβε τη διεύθυνση του Εθνικού Ωδείου.

²⁰⁹ Βλ. Κοντώση Σοφία - Οικονομίδου Μυρτώ, *Η ψυχή μας αύριο κάνει πανιά. Μουσικές και ιστορικές συγγένειες. Μανώλης Καλομοίρης - Λεωνίδας Ζώρας*, Σύλλογος 'Μανώλης Καλομοίρης' - Αρχείο Λεωνίδα Ζώρα, χ.χ., σελ. 6.

φιλελληνισμό του κυρίου και της κυρίας Γκαίμπελς, του φωτισμένου υπουργού του Ράιχ τελειοποιείται φωνητικά και μουσικά [...] δεν μπορούμε παρά να είμεθα ευγνώμονες και λίγο υπερήφανοι»²¹⁰.

Οι προσπάθειες του συνθέτη να ανεβάσει το *Δαχτυλίδι της Μάνας* συνεχίζονταν, όταν τελικά έμαθε από το διευθυντή της Φολκσόπερ του Βερολίνου ότι εγκρίθηκε η δαπάνη, και το έργο θα παρουσιαζόταν στις αρχές του 1940²¹¹. Για τον Καλομοίρη, το μεγαλύτερο όνειρό του σαν συνθέτης γινόταν πραγματικότητα. Ο Ζώρας φρόντισε όλες τις λεπτομέρειες και τις επαφές με την Ελλάδα, και ο διευθυντής της Φολκσόπερ Έριχ Όρτμαν με τον σκηνοθέτη Μαίλλερ δούλεψαν με μεγάλη φροντίδα καλούς τραγουδιστές και μουσικούς, κάνοντας τρεις διανομές, ώστε ο Καλομοίρης να επιλέξει αυτούς που τον ικανοποιούσαν²¹².

Κανονίστηκε να δοθούν 10 παραστάσεις, και η πρεμιέρα έγινε στις 2 Φεβρουαρίου, με τρομερή επιτυχία και διθυραμβικές κριτικές από το γερμανικό Τύπο. Βέβαια, σχεδόν σε όλες γινόταν αναφορά στο γερμανικό μουσικό υπόβαθρο του Καλομοίρη και στις επιδράσεις του Βάγκνερ στο έργο του. Έτσι, η *National Zeitung*, στις 6 Φεβρουαρίου του 1940, έγραψε ότι «ο Καλομοίρης παίρνει διάφορα στοιχεία από την ελληνική δημόδη μουσική. Κατά τα άλλα στέκει φανερά υπό την επίδραση του Βάγκνερ», ενώ η *Voelkischer Beobachter* στις 4/2/1940, έγραψε πως «το αντί το ενήμερο στα διαφορετικά στυλ διαπιστώνει την επίδραση του γερμανικού ρομαντισμού»²¹³.

Οι παραστάσεις στο Βερολίνο τελείωσαν άδοξα, εφόσον, μετά την τρίτη παράσταση, το θέατρο έκλεισε λόγω έλλειψης κάρβουνου. Έτσι, ενώ το *Δαχτυλίδι* θα ταξίδευε τον Οκτώβριο του 1940 στο Σικάγο, ξέσπασε ο πόλεμος στην Ελλάδα.

²¹⁰ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», *Έθνος*, (9 Ιουνίου 1938).

²¹¹ Βλ. Κοντώση Σοφία - Οικονομίδου Μυρτώ, ό.π., σελ. 6.

²¹² Βλ. *στο ίδιο*.

²¹³ Βλ. Το *Δαχτυλίδι Της Μάνας* στο Βερολίνο, *Κριτικές του γερμανικού τύπου*, Έκδοση των φίλων της ελληνικής μουσικής, Αθήνα, 1940, σελ. 21-22.

Η περίοδος της κατοχής και του εμφυλίου επιβεβαίωσε για άλλη μια φορά την ικανότητα του Καλομοίρη να κρατά ίσες αποστάσεις από όλες τις πολιτικές παρατάξεις, με μοναδικό γνώμονα «το πάθος να παιχθούν τα έργα του», σύμφωνα με τα λεγόμενα του συνθέτη Δημήτρη Δραγατάκη²¹⁴ σε συνέντευξή του στο Γιάννη Μπελώνη. Ο Δραγατάκης έφερε τον Καλομοίρη σε επαφή με στελέχη της αριστεράς, όταν ο δεύτερος είδε ότι ο κομμουνισμός απέκτησε κάποια δύναμη. Προσέγγισε λοιπόν το χώρο, φοβούμενος μήπως αλλάξουν τα πολιτικά πράγματα στη χώρα και χαθεί το έργο του. Εκπρόσωπος της αριστεράς στο μουσικό χώρο ήταν ο Φοίβος Ανωγειανάκης, τον οποίο γνώρισε ο Καλομοίρης μέσω του Δ. Δραγατάκη μεταξύ 1942 και 1943.

Η γνωριμία του Καλομοίρη με τον Δραγατάκη του έσωσε τη ζωή και το ωδείο του, όταν υπήρξε ένα επεισόδιο εισβολής ανταρτών σε αυτό με σκοπό να σκοτώσουν τον Καλομοίρη και να κάψουν το κτήριο, καθώς τον κατηγορούσαν για φιλοναζιστή²¹⁵. Με επέμβαση του Δραγατάκη και άλλων καθηγητών του ωδείου, οι αντάρτες πείστηκαν για το ανυπόστατο της κατηγορίας και αποχώρησαν. Παραπάνω πληροφορίες γι' αυτό το επεισόδιο δεν υπάρχουν. Πάντως, το Εθνικό ωδείο, με πρωτοστατούντες τον Δραγατάκη από τη μία και το Βούρτση από την άλλη, ήταν χώρος πόλωσης αριστερών και βασιλικών καθηγητών. Οι πολιτικές θέσεις του Καλομοίρη δεν τον εμπόδισαν να έχει καλές σχέσεις με το σοβιετικό καθεστώς όπως και με τη Δύση. Δηλαδή, διαχώριζε την αγάπη του για τη μουσική και τις κινήσεις του για την προώθησή της από τις πολιτικές του πεποιθήσεις.

Η μόνη ίσως φορά που ο Καλομοίρης τοποθετήθηκε πολιτικά, σε σχέση με το άτομα που γνώριζε και είχαν σχέσεις με το παλάτι ή με την αριστερά, είναι στο κομμάτι της

²¹⁴ Ο Δημήτρης Δραγατάκης (1914-2001) ήταν συνθέτης και καθηγητής ανώτερων θεωρητικών στο Εθνικό Ωδείο. Σπούδασε βιολί και από το 1949 συνέχισε σπουδές στη σύνθεση με το Λεωνίδα Ζώρα και το Μ. Καλομοίρη. Συνέθεσε πάνω από εκατό έργα. Ήταν Αναπληρωτής Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Εθνικού ωδείου, Αντιπρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών και Αντιπρόεδρος της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών.

²¹⁵ Βλ. Μπελώνης Γιάννης, *ό.π.*, σελ. 38.

αυτοβιογραφίας του, το οποίο βρέθηκε από τη Μυρτώ Οικονομίδου. Εκεί, αναφέρεται στη Μαρίκα Κοτοπούλη και στο ότι οι δυο τους βρέθηκαν σε διαφορετικά πολιτικά στρατόπεδα την εποχή του διχασμού, έχοντας διακόψει τις σχέσεις τους, ενώ εκείνη περιτριγυριζόταν από «βασιλικίζοντες μουζικάντες». Στο ίδιο κείμενο, δύο σελίδες πιο κάτω, αναφέρεται στον Ίωνα Δραγούμη και απορεί πως μια τόσο φωτισμένη διάνοια βρέθηκε στο στρατόπεδο που βρέθηκε την εποχή του διχασμού, θεωρώντας όμως άδικο το θάνατό του²¹⁶.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο Καλομοίρης, λόγω της κοινωνικής του θέσης και της αποδοχής του, βοήθησε πολλούς μουσικούς, ιδιαίτερα κομμουνιστές, που περνούσαν δύσκολες ώρες. Γνωστότερες είναι οι περιπτώσεις του Δημήτρη Δραγατάκη, τον οποίο τοποθέτησε στην ορχήστρα της νεοσύστατης Λυρικής σκηνής, και του Φοίβου Ανωγειανάκη, που, ύστερα από παρέμβαση του Καλομοίρη, αυτός και η γυναίκα του Έλλη Νικολαΐδη επέστρεψαν από τη Μακρόνησο²¹⁷. Πολλές ήταν και οι προσπάθειές του ώστε να μπει ο συνθέτης Μάριος Βάρβογλης στην Ακαδημία Αθηνών, τονίζοντας την καλλιτεχνική του προσφορά που ήταν άξια τιμής από τον τόπο του.

Φαίνεται ότι η σύνθετη προσωπικότητα του Καλομοίρη δημιούργησε τις προϋποθέσεις για γεγονότα που πολλά επέλεξε ο ίδιος να μη δουν το φως της δημοσιότητας. Ο μουσικολόγος Γιώργος Λεωτσάκος ανέφερε ότι: «Το να είσαι πληθωρικός και ευφραδέστατος σε πολλά είναι ένας θαυμάσιος τρόπος για να κρύβεις τα άλλα, πόνο, πένθος, φτώχεια και ταπείνωση [...] Κι ο Καλομοίρης έθαψε πλήθος μυστικά και μες τη μουσική του και κάτω από τους όγκους των γραπτών του κειμένων. Ήταν χειμαρρώδης μόνο για εκείνα που ήθελε να πει».

²¹⁶ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απόσπασμα απομνημονευμάτων», ό.π., σελ. 76 & 78.

²¹⁷ Βλ. Μπελώνης Γιάννης, ό.π., σελ. 65.

4.4. Οι συμβολισμοί στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη

Η πρώτη περίοδος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Καλομοίρη συμπίπτει με πολιτικές ζυμώσεις που οδήγησαν σε αισιοδοξία για τη δημιουργία ενός ισχυρού ελληνικού κράτους. Η Συνθήκη των Σεβρών το 1920 έκανε ακόμα μεγαλύτερη την ελπίδα για ευόδωση της Μεγάλης Ιδέας. Σε αυτά τα χρόνια το έργο του Καλομοίρη είναι μεγαλόπνοο, με φορτωμένη γραφή.

Το 1915 έγραψε τον *Πρωτομάστορα*, που είναι το πρώτο από τα πέντε λυρικά έργα που συνολικά έγραψε. Βασίζεται στην ομότιτλη τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη της οποίας ο αρχικός τίτλος ήταν *Η Θυσία*. Ο Καζαντζάκης υπέγραψε το έργο του ως Πέτρος Ψηλορείτης και το αφιέρωσε στον Ίδα, δηλαδή τον Ίωνα Δραγούμη, ο οποίος ήταν αντιβενιζελικός, αλλά θερμός δημοτικιστής, με όραμα την ένωση του ελληνικού στοιχείου και έξω από τα σύνορα²¹⁸.

Ο μεσαιωνικός θρύλος του γεφυριού της Άρτας εξυπηρετούσε τους στόχους του Καλομοίρη. Μετά τους νικηφόρους πολέμους του 1912-1914, το χτίσιμο του γεφυριού συμβόλιζε την οικοδόμηση της μεγάλης Ελλάδας, με πρωτομάστορα τον Ελευθέριο Βενιζέλο, στον οποίο ο συνθέτης αφιέρωσε το έργο. Η ανθρωποθυσία ήταν απαραίτητη για την επίτευξη της Μεγάλης Ιδέας. Όπως στις όπερες του Βάγκνερ, έτσι και στο έργο του Καλομοίρη, η θυσία της γυναίκας, με σκοπό να σωθεί ο ήρωας και να επιτελέσει το στόχο του, καθίσταται κύριος μοχλός της λύσης του δράματος²¹⁹.

Το 1929, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, επεξεργάστηκε εκ νέου την παρτιτούρα του *Πρωτομάστορα* και, απογοητευμένος από τις πολιτικές εξελίξεις, σημείωσε: «Πάνε δεκατρία χρόνια! Πόσα όνειρα σβησμένα πόσοι αγώνες τώρα άχαροι, πόσα

²¹⁸ Βλ. Δοντάς Νίκος, «Με το όραμα ενός νέου κόσμου», στο *Ο Πρωτομάστορας*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 2008, σελ.19.

²¹⁹ Βλ. στο ίδιο.

γκρεμίσματα του γιοφουριού της ψυχής μέσα σ' αυτά τα χρόνια»²²⁰. Στην πρεμιέρα, στις 11 Μαρτίου 1916 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από τον Ελληνικό Μουσικό Θίασο Απ. Κονταράτου, αρχιμουσικός ήταν ο συνθέτης, ενώ στις 23 Μαρτίου διηύθυνε η γυναίκα του Χαρίκλεια Καλομοίρη και την παράσταση σκηνοθέτησε ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης. Παρά τις ενθουσιώδεις επευφημίες, το έργο διαίρεσε τον αθηναϊκό μουσικό κόσμο σε δύο στρατόπεδα, τα οποία αντανακλούσαν και τη διαμάχη βενιζελικών και βασιλοφρόνων, που είχε ήδη οξυνθεί με την αντιπαράθεση για τη στάση της Ελλάδας στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο²²¹. Εξάλλου, ο Καλομοίρης ήταν γνωστός βενιζελικός και δημοτικιστής, και το έργο του θα μπορούσε να δημιουργήσει καταστάσεις όπως τα Ευαγγελικά του 1901 και τα Ορεσטיακά του 1903.

Ο *Πρωτομάστορας* τερμάτισε μια άκρως εκγερμανισμένη μουσική ζωή στην Αθήνα, που είχε επέλθει με τους γάμους του διαδόχου Κωνσταντίνου με τη Γερμανίδα πριγκίπισσα Σοφία των Χοεντρόλλερν. Ακολούθησε η αποπομπή του Κατακουζηνού από τη διεύθυνση του Ωδείου Αθηνών, τον οποίο είχε τοποθετήσει η βασίλισσα Όλγα, και η αντικατάστασή του από τον Γεώργιο Νάζο, γερμανοθρεμμένο μουσικό και προστατευμένο του Ανδρέα Συγγρού²²². Αργότερα ιδρύθηκε και το ωδείο της Γερμανίδας πιανίστριας Λόττνερ. Βέβαια, έξω από τα ωδεία υπήρχαν ελληνικοί θίασοι και κυρίως το Γ' Ελληνικό μελόδραμα του Δ. Λαυράγκα, που έφερναν το αθηναϊκό κοινό σε επαφή με έργα Ελλήνων συνθετών.

Το γνωστότερο και ίσως πιο σχολιασμένο έργο του Μ. Καλομοίρη είναι το *Δαχτυλίδι της Μάνας*. Το λιμπρέτο ήταν βασισμένο στο δράμα του Γιάννη Καμπύση, δημοτικιστή και από τους πρώτους μεταφραστές του έργου του Νίτσε στην Ελλάδα,

²²⁰ Βλ. στο ίδιο.

²²¹ Βλ. Λεωτσάκος Γιώργος, «Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη, "μέγας σταθμός" της ελληνικής μουσικής», στο *Μουσικολογία* έτος β', τχ1, 1986, σελ.27.

²²² Βλ. στο ίδιο, σελ. 28.

με έργο επηρεασμένο από τους Ίψεν και Στρίμπεργκ. Σύμφωνα με τη μουσικολόγο Φράγκου-Ψυχοπαΐδη, ο συμβολισμός του δαχτυλιδιού είναι διπλός, ως η λαϊκή εθνική κληρονομιά που πρέπει να διεκδικήσει ένας λαϊκός ήρωας και σαν μια οιδιπόδεια σχέση θανάτου. Αυτοί οι συμβολισμοί τοποθετούν το έργο στο πνεύμα της εποχής που ήταν η ονειροφαντασία της Αρτ Νουβώ²²³.

Το έργο επηρεάστηκε ιδεολογικά από το αίτημα της εθνικής ολοκλήρωσης και περιείχε τους φόβους και τα όρια μιας τέτοιας ολοκλήρωσης. Οι δυνάμεις του Ορθόδοξου χριστιανικού στοιχείου αντιπαρατίθενται με μαγικές δυνάμεις, γίγαντες και καλικάντζαρους²²⁴. Το Δαχτυλίδι ήταν μια αξία, η δύναμη του ελληνικού πνεύματος, που δεν έπρεπε να χαθεί. Είχε επτά πετράδια που παρέπεμπαν στον Επτάλοφο και την Κωνσταντινούπολη. Αν η Μάνα έδινε το δαχτυλίδι για να σωθεί ο άρρωστος γιος της, εγκατέλειπε την παραδοσιακή αξία με φόβο να θιγεί ο εθνικός πολιτισμός²²⁵.

Ο Καλομοίρης θαύμαζε τον Βάγκνερ, και αυτή είναι η πιο βαγκνερική του όπερα. Η πιο φανερή επίδρασή του είναι στη χρήση εξαγγελτικών μοτίβων. Η μητέρα που κρατά το δαχτυλίδι συμβολίζει το ελληνικό πνεύμα, όπως για τον Βάγκνερ η μητέρα ή η μητρότητα είναι μια μεταφορά για την ουσία του πνεύματος²²⁶. Το *Δαχτυλίδι της Μάνας* ολοκληρώθηκε το Σεπτέμβριο του 1917, και η πρεμιέρα δόθηκε από το Νέο Μουσικό Θίασο της Έλλης Αφεντάκη στις 8 Δεκεμβρίου 1917.

Πέρασαν είκοσι οκτώ χρόνια μέχρι ο Καλομοίρης να ξαναγράψει όπερα. Στα 1944 καταπιάστηκε με την *Ανατολή*, πάλι σε κείμενο του Γιάννη Καμπύση. Ο ίδιος ο συνθέτης έγραψε στα 1945 πως η Μάρω, η ηρωίδα, που άφοβη και ατρόμητη θέλει να ξεμαρμαρώσει το μαρμαρωμένο βασιλόπουλο, του φάνταζε σαν το σύμβολο του

²²³ Βλ. Φράγκου - Ψυχοπαΐδη Ολυμπία, *Η Ελληνική Έντεχνη Μουσική Δημιουργία - Ιδεολογικές, ιστορικές, κοινωνιολογικές προϋποθέσεις*, εκδ. Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, χ.χ., σελ. 69.

²²⁴ Βλ. στο ίδιο, σελ. 70.

²²⁵ Βλ. στο ίδιο, σελ. 71.

²²⁶ Βλ. Σιώπη Αναστασία, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σελ. 45.

καημού που έκαιγε όλους αυτούς που πονέσανε για την Ελληνική Ιδέα και το ξεμαρμάρωμα της ελληνικής ψυχής και πατρίδας²²⁷. Ο Καλομοίρης, γνωρίζοντας πως η φωνή του ήταν αδύναμη για να φωτίσει τα σκοτάδια που ζούσε τότε η χώρα, θεωρούσε πως κάθε καλλιτέχνης έκρυβε ένα Δον Κιχώτη και μπορούσε να καταπιαστεί με το ακατόρθωτο. Υποστήριζε πως και αυτό του το έργο ήταν ελληνικό όχι γιατί περιείχε ελληνικά τραγούδια, αλλά γιατί περιείχε την ελληνικότητα της ψυχής του συνθέτη²²⁸.

Στην *Ανατολή* αντικατέστησε τα εξαγγελτικά μοτίβα με τους χαρακτηριστικούς σκοπούς που παίρνουνε τη μορφή τους από τον Καραγκιόζη και τους σκοπούς που τραγουδά ο Σιόρ-Νιόνιος ή ο Μπάρμπα Γιώργος πριν εμφανιστούν στη σκηνή. Στο έργο αυτό ο συνθέτης αναζητά τη λύτρωση από τα δεινά της πατρίδας του στο πρόσωπο της Ελληνίδας κοπέλας που ελευθερώνει το βασιλόπουλο. Ο ίδιος είδε το έργο και ως ύμνο στην αγάπη, ένα παραμύθι με λάμιες, πνεύματα, κουρσάρους, που συμβολίζουν δοκιμασίες και κινδύνους, με μόνο πραγματικό πρόσωπο τη Μάρω²²⁹. Η *Ανατολή* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το Δεκέμβριο του 1945 στην Εθνική Λυρική Σκηνή σε μουσική διεύθυνση Λεωνίδα Ζώρα και σκηνοθεσία R.Mordo.

Ο Καλομοίρης, αφού πρώτα συνέθεσε την όπερα *Ξωτικά Νερά* το 1950, επέστρεψε σε κείμενο του Ν. Καζαντζάκη με τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Η πέμπτη και τελευταία όπερα του Καλομοίρη άρχισε το 1957 και ολοκληρώθηκε το Σεπτέμβρη του 1961. Η ιδιαιτερότητα αυτού του έργου είναι πως χρησιμοποίησε αυτούσιο το κείμενο του Καζαντζάκη, χωρίς να φτιάξει λιμπρέτο. Θεωρούσε τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* την τελευταία προσφορά του στον Ελληνικό λαό. Έτσι, το προλογικό

²²⁷ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Γύρω από την Ανατολή», στο *Ανατολή*, εκδ. Routs, χ.χ., σελ.2.

²²⁸ Βλ. στο *ίδιο*.

²²⁹ Βλ. «Ο Καλομοίρης και η Ανατολή» στο *Ανατολή*, Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2001.

σημείωμα του σπαρτίτου²³⁰ για την εθνική Λυρική Σκηνή το 1961 έφερε τον τίτλο «Αφιέρωμα στον Ελληνικό Λαό». Σε αυτό ο Καλομοίρης αναφερόταν στο σκοπό του έργου του που, ενώ σε ένα πρώτο επίπεδο ήταν το ταίριασμα της δυτικής μουσικής με τα βυζαντινά μέλη και ήχους, το κύριο μέλημά του ήταν να χαρίσει στον ελληνικό λαό μια μουσική γλώσσα που να κλείνει μέσα της όχι μόνο τα δημοτικά και βυζαντινά τραγούδια αλλά, πάνω από όλα, «την ψυχή, τους θρύλους, την ιστορία και τις παραδόσεις τις τρισένδοξες, του γένους των Ελλήνων»²³¹.

Στο καζαντζακικό κείμενο, ο Λαός, με πρωτοστάτες τους δύο Γέρους και τον Πρωτόγερο, ζητά ειρήνη, καθώς είναι δύσπιστος απέναντι στις δυνάμεις που τον κυβερνούν. Ο Γούμενος είναι η ενσάρκωση του αλλοτριωμένου ιερατείου που έχει ξεχάσει την πνευματική του αποστολή²³². Τα ιδανικά του Καζαντζάκη ενσαρκώνουν η Άννα και ο Κωνσταντίνος, καθώς είναι ελεύθεροι διότι δεν φοβούνται και δεν ελπίζουν τίποτα.

Η πτώση του Βυζαντίου πρόβαλλε ως αλληγορία της σύγχρονης παρακμής, μέσα από την οποία θα προέκυπτε επανεκτίμηση αξιών και αναγέννηση²³³. Στη συγκεκριμένη φάση επρόκειτο για την αναγέννηση του έθνους των Ελλήνων. Ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* δεν ήταν μια όπερα εξύμνησης ηρωικών θριάμβων. Η μουσική του γλώσσα ξέφευγε από την τάση της εποχής για στροφή στην τονικότητα, στροφή που είχε ως στόχο να προπαγανδίσει την επίσημη ιδεολογία πολλών χωρών, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση αυτή της Σοβιετικής Ένωσης. Ο Καλομοίρης, που στα πρώιμα του έργα φάνηκε συντηρητικός και αρνητικός στις νέες μουσικές τεχνικές, διακήρυττε πλέον πως: «Δεν ξέρω, ούτε σκοτίζομαι να μάθω αν η μουσική

²³⁰ Σπαρτίτο ονομάζεται η γραφή ενός μουσικού έργου, όπου είναι παράλληλα γραμμένα όλα τα μουσικά όργανα που συμμετέχουν σε αυτό και η χορωδία, αν υπάρχει, με σκοπό ο συνθέτης ή ο μαέστρος να μπορεί να παρακολουθεί ταυτόχρονα την κίνηση τους κατά την εξέλιξη του έργου.

²³¹ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, «Αφιέρωμα στον Ελληνικό Λαό», στο *Προλογικό σημείωμα της έκδοσης του σπαρτίτου*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα, 1961.

²³² Βλ. Τσέτσος Μάρκος, «Η όπερα της εθνικής σχολής στην Ελλάδα», στο *Αντί για όνειρο, Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, χ.χ., σελ.143.

²³³ Βλ. στο ίδιο.

του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου* είναι νεωτεριστική ή συντηρητική», αρνούμενος να μπει στους ιδεολογικούς-αισθητικούς περιορισμούς που ο ίδιος είχε θέσει στο παρελθόν²³⁴.

Στον τελευταίο του λόγο στην Ακαδημία Αθηνών το 1961 είπε πως στη μουσική του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου* έκλεισε ό,τι καλύτερο αποκόμισε όλα τα χρόνια από δύναμη, ψυχή, καρδιά και απελπισία –απελπισία για όλα αυτά που χάθηκαν σε εθνικό και προσωπικό επίπεδο που όμως, σύμφωνα με τον ίδιο, έγινε δημιουργική δύναμη. Το έργο λοιπόν αφιερώθηκε στον «απλό λαό των Ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων» που αισθάνονταν τον πόνο και τη δόξα του έθνους. Ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* παρουσιάστηκε στο Ηρώδειο από την Εθνική Λυρική σκηνή για πρώτη φορά στο φεστιβάλ Αθηνών στις 12 Αυγούστου του 1962, πέντε μήνες μετά το θάνατο του Μανώλη Καλομοίρη.

Στόχος και πόθος του Μ. Καλομοίρη ήταν να δημιουργήσει μια μουσική η οποία θα χρησιμοποιούσε τη γνώση της ευρωπαϊκής μουσικής, αλλά θα στηριζόταν σε ελληνικούς σκοπούς και χαρακτηριστικά, ώστε να δώσει ένα νέο ιδιαίτερο ελληνικό μουσικό ιδίωμα. Έτσι, ανακήρυξε τον εαυτό του σε ηγέτη της Εθνικής σχολής, μέσα δε από το πολυποίκιλο έργο του, συνθετικό και παιδαγωγικό, και, ως επικεφαλής μουσικών θεσμών, προσπάθησε να αφυπνίσει την ελληνική εθνική ψυχή.

Στα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής του στην Ελλάδα, το όραμά του ήταν μεγαλόπνοο, αφού σαν σημείο αναφοράς είχε τη Μεγάλη Ιδέα και πίστη για την εκπλήρωσή της, με «πρωτομάστορα» τον Ελευθέριο Βενιζέλο. Μετά το 1922 έρχεται η απογοήτευση, χωρίς όμως να χάνει το κουράγιο του για προσπάθειες εθνικής αφύπνισης.

²³⁴ Τσέτσος Μάρκος, «Μουσική γλώσσα και δραματική λειτουργία στον 'Κωνσταντίνο Παλαιολόγο'», στο *Αντίς για όνειρο, Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, χ.χ., σελ. 145.

Ο μεσοπόλεμος είναι περίοδος που χαρακτηρίζεται από την αγωνιώδη προσπάθεια του Καλομοίρη για αναγνώριση του έργου του στο εξωτερικό, με επιλογές που, από κάποιους, θα χαρακτηριστούν αργότερα ως λανθασμένες. Όμως, γίνεται πιο ήπιος και συγκαταβατικός, με αποτέλεσμα να μην είναι αφοριστικός προς είδη μουσικής και μουσικούς, όπως στα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του.

Στα τελευταία έργα του, και ιδίως στα τελευταία κείμενά του, διαφαίνεται η απογοήτευσή του για τα οράματα που δεν πραγματοποιήθηκαν και για την ελληνική πολιτική πραγματικότητα που δεν φάνηκε άξια να τα πραγματοποιήσει. Τα τελευταία του λόγια ήταν προς τον απλό λαό, στον οποίο κληροδοτούσε το έργο του με την ελπίδα ότι κατανοούσε τη δύναμη και τη δόξα του έθνους.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία μελετήθηκαν οι διαφορετικές σημασίες που προσέλαβε η έννοια «εθνική μουσική» μέσα από πρόσωπα και ομάδες που αντιλήφθηκαν με διαφορετικούς τρόπους αυτή την έννοια στον ελλαδικό χώρο. Ξεκινώντας με μια μικρή αναφορά στους Επτανήσιους μουσικούς, που πρωτοστάτησαν στα μουσικά δρώμενα ήδη από το 18ο αιώνα, επικεντρώσαμε τη μελέτη μας στους υπέρμαχους της βυζαντινής αλλά και της δημοτικής μουσικής, οι οποίοι προέρχονταν είτε από την Κωνσταντινούπολη είτε από την Αθήνα. Ιδιαίτερο κεφάλαιο αφιερώθηκε στο πρόσωπο του Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος, μετά το 1908, ηγήθηκε μιας ουσιαστικά μονοπρόσωπης Εθνικής Σχολής στη μουσική.

Παράλληλα, έγινε αναφορά στις εξελίξεις στο χώρο της γλώσσας και των εικαστικών τεχνών και ειδικά στην αντιπαράθεση καθαρεύουσας- δημοτικής, που, όπως είδαμε, εισχώρησε και στις συζητήσεις για την πορεία της ελληνικής μουσικής. Αυτό συνέβη διότι από όλες τις ομάδες μουσικών και κυρίως από τον Μ. Καλομοίρη, η σχέση γλώσσας και μουσικής θεωρούνταν αδιάρρηκτη.

Η δράση των υπέρμαχων της βυζαντινής παράδοσης στηρίχθηκε στην πίστη στο ένδοξο ελληνικό παρελθόν, αλλά και στην πεποίθηση πως η βυζαντινή μουσική και παράδοση μπορούσε να συστήσει μια πραγματικά εθνική μουσική, με θεματοφύλακά της το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως. Βέβαια, αυτή ήταν μια γενική αρχή που δεν αμφισβητούνταν από κανέναν, υπήρξε όμως έντονη διαμάχη ως προς το τεχνικό και αισθητικό κομμάτι παρουσίας της βυζαντινής μουσικής. Η διαμάχη αυτή, γνωστή ως «Μουσικό Ζήτημα», κορυφώθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα, διχάζοντας τους οπαδούς της βυζαντινής μουσικής. Από τη μια πλευρά ήταν οι πιστοί στο μονοφωνικό σύστημα το οποίο είχε και τη στήριξη του Πατριαρχείου και, από την

άλλη, οι νεωτεριστές, που εισήγαγαν την πολυφωνία στην ψαλμωδία θεωρώντας ότι δεν αλλοίωνε τον εθνικό της χαρακτήρα.

Ο περιοδικός τύπος της εποχής αποτέλεσε το κύριο μέσο παρουσίασης των διαφορετικών απόψεων. Μέσα από τις σελίδες των περιοδικών *Μουσική* και *Μουσικά Χρονικά* που μελετήθηκαν στην εργασία, αναδεικνύονται οι συγκρουόμενες θέσεις των μουσικών, αν και τα ίδια τα περιοδικά φαίνεται να κρατούσαν μια μάλλον διαλλακτική στάση ως προς το ζήτημα, έχοντας ως πάγια θέση τους την υπεροχή της επίσημης άποψης του Πατριαρχείου.

Οι συζητήσεις για το Μουσικό Ζήτημα ατόνησαν κατά τη δεκαετία του 1930, καθώς η ελληνική κοινωνία βρέθηκε στη δίνη σημαντικών ιστορικών εξελίξεων που είχαν επίπτωση και στα πολιτισμικά δρώμενα.

Η προσωπικότητα του Μανώλη Καλομοίρη παρουσιάστηκε με γνώμονα τις ιδεολογικές επιρροές του, κυρίως από τη Μεγάλη Ιδέα, αλλά και το θαυμασμό που έτρεφε προς τους μεγάλους μουσουργούς της δυτικής Ευρώπης. Αυτός ήταν και ο λόγος που ο ίδιος πίστευε στη δημιουργία μιας μουσικής βασισμένης στα βιώματα και τους ήχους της δημοτικής και της βυζαντινής παράδοσης, η οποία όμως θα χρησιμοποιούσε ταυτόχρονα στη σύνθεσή της τα επιτεύγματα της δυτικής μουσικής. Παράλληλα, έγινε προσπάθεια στην έρευνά μας να διαφανεί ο πόθος του Καλομοίρη για την εδραίωση του έργου του πέρα από τα σύνορα της χώρας, έτσι ώστε η εθνική μουσική να αποκτήσει παγκόσμια εμβέλεια. Άλλωστε, αυτή ήταν μια άποψη του Καλομοίρη που, όπως είδαμε, συμφωνούσε και με τις θέσεις του Γ. Λαμπελέτ για την εθνική μουσική. Η εθνική σχολή στην Ελλάδα ολοκλήρωσε τον κύκλο της με το θάνατο του Μανώλη Καλομοίρη το 1962. Ο ίδιος είχε πλέον καταλάβει πως οι ιδεολογικές προϋποθέσεις που δικαιολογούσαν την ύπαρξη μουσικής με εθνικό προσανατολισμό δεν υπήρχαν πια.

Ως συνέχεια της «εθνικής» σχολής, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπήρξαν μεμονωμένες περιπτώσεις συνθετών που έγραψαν έργα με ελληνικό χαρακτήρα, όπως ο Νικόλαος Σκαλκώτας²³⁵, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης²³⁶ και ο Δημήτρης Μητρόπουλος²³⁷.

Ο Ν. Σκαλκώτας δέχθηκε μεγάλη επιρροή από τον Α. Σαίνμπεργκ²³⁸, του οποίου υπήρξε μαθητής κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Βερολίνο, αν και δεν ακολούθησε αυστηρά τις μεθόδους του δασκάλου του. Εξερεύνησε και προέκτεινε τις νέες τάσεις της εποχής του, όπως την ατονικότητα²³⁹, το δωδεκαφθογγισμό²⁴⁰ και τη χρήση στοιχείων της δημοτικής μουσικής. Σε ό,τι αφορά τον δωδεκαφθογγισμό, ακολούθησε δικό του σύστημα με παραπάνω από μία σειρές φθόγγων. Στη δημοτική μουσική, δεν μιμήθηκε, ούτε αντέγραψε απόλυτα τα δημοτικά τραγούδια, συχνά όμως τα διαφοροποίησε, και σε πολλές περιπτώσεις έφτιαξε νέα θέματα με τρόπο που δημιουργούσε την αίσθηση πως ήταν γνωστά. Ενώ ήταν ένας μοντερνιστής συνθέτης,

²³⁵ Ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949), γεννήθηκε στη Χαλκίδα, αλλά η καταγωγή του ήταν από την Τήνο και προερχόταν από οικογένεια μουσικών. Ξεκίνησε τις σπουδές του στο βιολί σε μικρή ηλικία και τις ολοκλήρωσε το 1918 οπότε και αποφοίτησε από το Ωδείο Αθηνών. Το 1921, με υποτροφία του Ιδρύματος Αβέρωφ, πήγε στο Βερολίνο. Εκεί σπούδασε σύνθεση με τον Κουρτ Βάιλ και τον Αρνολντ Σαίνμπεργκ. Γύρισε στην Ελλάδα το 1933, αλλά το έργο του δεν έτυχε ιδιαίτερης αναγνώρισης. Αντιμέτωπος με σοβαρά οικονομικά προβλήματα εργάστηκε στη Λυρική Σκηνή και στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Μέχρι τον ξαφνικό θάνατό του το 1949 συνέθεσε πάνω από εκατό έργα.

²³⁶ Ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), γεννήθηκε στη Σμύρνη όπου και ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές. Συνέχισε αρχικά στην Αθήνα και μετά στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου και στο Ωδείο Στερν, όπου και συνδέθηκε φιλικά με το Νίκο Σκαλκώτα. Επιστρέφοντας στην Αθήνα, μοίρασε τη συνθετική του δραστηριότητα σε δύο μουσικά πεδία: της λόγιας και της ελαφράς μουσικής. Τη δεύτερη τη δισκογράφησε με το ψευδώνυμο «Κώστας Γιαννίδης» και περιέχει εκατό τραγούδια και πολλές μουσικές επενδύσεις για επιθεωρήσεις και μουσικές κωμωδίες. Από το 1960 αφιερώθηκε αποκλειστικά στο λόγιο έργο του το οποίο βασίστηκε στο δημοτικό τραγούδι.

²³⁷ Ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960), γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε πιάνο και σύνθεση στο Ωδείο Αθηνών από το οποίο αποφοίτησε το 1919. Το 1920, με υποτροφία του ωδείου, συνέχισε τις σπουδές σύνθεσης στις Βρυξέλλες. Το 1924 επέστρεψε στην Αθήνα ως μαέστρος της Συμφωνικής ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών. Ξεκίνησε τη διεθνή καριέρα του το 1930 με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου και το 1936 έφυγε στην Αμερική με μεγάλο σταθμό στην καριέρα του τη διεύθυνση της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης. Πέθανε στις 2 Νοεμβρίου 1960 κατά τη διάρκεια πρόβας στη Σκάλα του Μιλάνου.

²³⁸ Ο Αρνολντ Σαίνμπεργκ (1874-1951), γεννήθηκε στη Βιέννη και παρόλο που εγκατέλειψε νωρίς το σχολείο προκειμένου να εργαστεί, μελετούσε μόνος του μουσική και φιλοσοφία. Έγινε μέλος μιας ορχήστρας ερασιτεχνών μουσικών υπό τη διεύθυνση του Αλεξάντερ φον Τσεμλίνσκι που υπήρξε και ο πρώτος δάσκαλός του. Με το έργο του «Εξυαλωμένη Νύχτα» κέρδισε την εύνοια του Γκούσταβ Μάλερ ο οποίος υπήρξε αρωγός του μέχρι το θάνατό του, οπότε ο Σαίνμπεργκ έφυγε για το Βερολίνο. Ταυτόχρονα, ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και με τους ζωγράφους της κίνησης «Γαλάζιος Καβαλάρης» και ιδιαίτερα με τον Καντίσκι. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο εγκαταλείπει τη χρήση της τονικότητας και την αντικαθιστά με το δωδεκαφθογγικό σύστημα. Το 1933 έφυγε για την Αμερική όπου και έζησε μέχρι το θάνατό του.

²³⁹ Ατονικότητα είναι η έλλειψη καθορισμένου τονικού κέντρου στη σύνθεση ενός μουσικού, δηλαδή η κατάργηση του τονικού συστήματος μερίζονος-ελάσσονος που είχε κυριαρχήσει στη δυτική μουσική.

²⁴⁰ Το δωδεκαφθογγικό σύστημα του Αρνολντ Σαίνμπεργκ διαιρεί την κλίμακα σε δώδεκα ισοδύναμους φθόγγους. Η σύνθεση στηρίζεται στην ελεύθερη χρήση των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής κλίμακας.

έγινε ευρέως γνωστός για τα έργα ελληνικού χαρακτήρα, και κυρίως για τους «36 Ελληνικούς Χορούς». Μετά την επιστροφή του στην Αθήνα χάθηκε μεγάλο μέρος από τα έργα που είχε αφήσει στο Βερολίνο. Έτσι, από τα πενήντα έξι περίπου έργα που συνέθεσε εκεί, έχουν βρεθεί μόνο τα δεκατέσσερα.

Την περίοδο της απελευθέρωσης, ο Σκαλκώτας έγραψε το «Κοντσέρτο για δύο βιολιά» το οποίο, σύμφωνα με το μουσικολόγο Κ. Δεμερτζή, δείχνει τη στροφή του συνθέτη προς το λαό με σκοπό τη διαπαιδαγώγησή του. Το ίδιο αποσκοπούσε και με το έργο του «Η Θάλασσα» που είναι και το μεγαλύτερό του. Σύμφωνα με τον συνθέτη Ν. Χριστοδούλου, το έργο του Σκαλκώτα «Η Επιστροφή του Οδυσσέα», πέρα από τη χρήση στοιχείων ελληνικής μουσικής, είναι χαρακτηριστικό και για τη ελληνική θεματολογία του. Μπορεί βέβαια να συμβολίζει την επιστροφή του Σκαλκώτα στην «πατρίδα», η ελληνική κοινωνία όμως δεν ήταν έτοιμη να δεχτεί τον μοντερνισμό του συνθέτη, με αποτέλεσμα η μουσική του να απορριφθεί, και ο ίδιος να αποκλειστεί από τους καλλιτεχνικούς κύκλους. Ο Σκαλκώτας άφησε μεγάλο αριθμό έργων τα οποία όμως απαιτούν ιδιαίτερες ερμηνευτικές ικανότητες. Αυτός είναι και ο λόγος της αργής διάδοσής τους, αν και ο μουσικολόγος Γ. Παπαϊωάννου κατάφερε με τις προσπάθειές του να τα κάνει γνωστά στο εξωτερικό, ήδη από τη δεκαετία του 1950.

Στο Βερολίνο σπούδασε και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης του οποίου το έργο χαρακτηρίζεται από πληθώρα συνθέσεων βασισμένων στο δημοτικό τραγούδι. Τα σημαντικότερα έργα του για ορχήστρα είναι η «Μικρασιατική Ραψωδία», οι δύο «Δωδεκανησιακές Σουίτες» και οι «3 Ελληνικοί Χοροί», έγραψε όμως και αρκετά έργα για μουσική δωματίου. Ο Κωνσταντινίδης έγραψε κλασικά έργα που διατηρούν σχεδόν αναλλοίωτο το χαρακτήρα της δημοτικής μουσικής. Το «λόγιο» έργο του

επισκιάστηκε από την ενασχόλησή του με το ελαφρό τραγούδι, χωρίς όμως το τελευταίο να στερείται αισθητικού και μουσικολογικού ενδιαφέροντος.

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος επέλεξε να αφιερωθεί στην τέχνη ως μαέστρος και εγκατέλειψε γρήγορα τη συνθετική του δραστηριότητα η οποία όμως είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Αρχικά οι συνθέσεις του ήταν σε τονικό σύστημα, σύντομα όμως το εγκατέλειψε και τη δεκαετία του 1920 προσέγγισε την ατονικότητα. Τα πρώτα του έργα δείχνουν την επιρροή του από το ρομαντισμό αλλά και το γαλλικό ιμπρεσιονισμό του Κλωντ Ντεμπυσσύ. Μετά την επιστροφή του από τις σπουδές του στο Βερολίνο, το έργο του οδηγείται στο δωδεκαφθογγισμό. Τα έργα του για πιάνο «Ελληνική Σονάτα» και «Κρητική Γιορτή» αντανακλούν τον ελληνικό τους χαρακτήρα. Σε αντίθεση με τον Σκαλκώτα, άφησε γραπτές μαρτυρίες για τους προβληματισμούς του και την πορεία της μουσικής.

Παρά το γεγονός πως ο Ν. Σκαλκώτας δεν άφησε γραπτά κείμενα που να δηλώνουν την ιδεολογική του τοποθέτηση, ενώ το έργο του Γ. Κωνσταντινίδη επισκιάστηκε από τις συνθέσεις του στην ελαφρά μουσική και, τέλος, ο Δ. Μητρόπουλος επέλεξε να αφιερωθεί στην τέχνη ως μαέστρος, το έργο των τριών συνθετών και οι ιδεολογικές του προεκτάσεις ανοίγουν μια άλλη ενδιαφέρουσα θεματική προς μελέτη.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η αναγκαιότητα διάσωσης και περισυλλογής των δημοτικών τραγουδιών ως απαραίτητων στοιχείων της εθνικής συνέχειας και της σύνδεσης με το παρελθόν, αλλά και η κατανόηση εννοιών όπως η εναρμόνιση της Βυζαντινής μουσικής, αποτέλεσαν μεταξύ άλλων αντικείμενο μελέτης στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Για την κατάδειξη της σημασίας αυτών των ζητημάτων παρατίθενται παρακάτω τρία χαρακτηριστικά δημοτικά τραγούδια ιστορικού περιεχομένου, από τη συλλογή του Περικλή Αραβαντινού *Ηπειρώτικα Τραγούδια. Συλλογή Δημοδών Ασμάτων*. Η συλλογή εκδόθηκε το 1880 από τους γιους του Π. Αραβαντινού και βραβεύτηκε στον Ζωγράφειο Διαγωνισμό του Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως. Στη συνέχεια, παρατίθενται τρεις ψαλμοί από τον Β' τόμο του *Οκτώηχου* του Ι. Θ. Σακελλαρίδη που εκδόθηκε το 1908 και περιέχει Λειτουργίες σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Τέλος, παρουσιάζεται ένας ψαλμός και δύο δημοτικά τραγούδια σε Βυζαντινή παρασημαντική από το περιοδικό *Μουσική* του Γεωργίου Παχτίκου.

1. ΤΟ ΠΑΙΔΟΜΑΖΩΜΑ. (ΡΩΓΩΝΙΑΝΗΣ. 1565-1575).

Ἀνάθεμά σε, Βασιληά, καὶ τρεῖς ἀνάθεμά σε,
μὲ τὸ κακὸν ὁπῶκαμες, μὲ τὸ κακὸ ποῦ κάνεις!
Στέλνεις, τραβᾷς τοὺς γέροντας, τοὺς πρώτους, τοὺς παπάδες,
νὰ μάσης παιδομάζωμα, νὰ κάμης Γιαννιτσάρους.
Κλαῖν ἢ μανάδαις τὰ παιδιά, κ' ἢ ἀδερφαῖς τ' ἀδέρφια,
κλαίγω κ' ἐγὼ καὶ καίγομαι κι' ὅσῳ νὰ ζῶ θὰ κλαίγω·
πέρσυ πῆραν τὸ γυιόκα μου, φέτο τὸν ἀδερφό μου.

1

Δημοτικό τραγούδι που φαίνεται να προέρχεται από το χωριό Πωγωνιανή της Ηπείρου. Είναι μάλλον του 16ου αιώνα και δείχνει την πρόθεση των κατοίκων να μη δεχθούν «τον γνωστόν απεχθή φόρον του παιδομαζώματος» όπως σχολιάζει σχετικά ο Π. Αραβαντινός.

¹ Πηγή: Αραβαντινός Παναγιώτης, *Ηπειρώτικα Τραγούδια, Συλλογή Δημοδών Ασμάτων*, ανατύπωση Δαμιανός-Δωδώνη, Αθήνα 1996, σελ. 3.

8. Η ΚΑΤΑ ΤΗΣ ΠΑΡΓΑΣ ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ
ΤΟΥ ΑΛΗ ΠΑΣΣΑ. (1798).

Ἄνδρες, γυναῖκες καὶ παιδιά, ἀκοῦστε τὸν Ἀλῆ Πασσᾶ,
ποῦ τοὺς Τόσκιδες ὀρίζει, καὶ τὴν Πάργα φοβερίζει·
γράφει χαρτιά καὶ προβοδᾶ ἔς τοὺς Παργινοὺς καὶ χαιρετᾶ·
« Παργινοί, μὴ ταραχθῆτε, μόν' ἔμέ παραδοθῆτε,
5 τί ἔχω φερμάνια φοβερά, σταλμέν' ἀπὸ τὸ βασιλῆά,
γιὰ νὰ πάρω καὶ τὴν Πάργα, καὶ νὰ ἔμπῳ ἔς τὴν Ἀγία Μαῦρα».
Ἡ Πάργα τ' ἀποκρίθηκε, ὅτι συνεννοήθηκε,
μὲ τὸν στόλον τῆς Ρωσίας, καὶ μ' ἐκεῖνον τῆς Τουρκίας·
Ἀλῆ Πασσᾶς σὰν τ' ἄκουσε, τοῦ ἐφάν' ὁ κόσμος ἔχάλασε,
10 γιατί ἔχανε τὴν Πάργα, καὶ τὸ Σοῦλι διὰ πάντα.
Δὲν εἶν' ἡ Πρέβεζα αὐτή, μόν' εἶν' ἡ Πάργα ἡ ξακουστή,
ὅπου χύνει τὴν τρομάρα, σὲ πεζοῦρα, σὲ καβδάλια.
Μὴν πέτεσαι ἔς τὴν κλεφτουργιά, οὔτε ἔς αὐτὴν τὴν Τοσκαριά,
γιατὶ ὅλοι θὰ ρουπίσουν, καὶ μονάχον θὰ σ' ἀφήσουν·
15 Σ' ἐπρόσταξεν ὁ Βασιλῆας Φραντζέζους γιὰ νὰ κηρυγᾶς,
κί' ὄχι τίμιους ραγιάδες, ποῦ μισοῦνε τοὺς ληστάδες.
Ἐμεῖς ἀγάπη θέλουμε, κ' ἐλευθερίᾳ νὰ ἔχουμε,
μακρὰ τὰ γράμματά μας καὶ σιμὰ τὰ ἄρματά μας.
Ἄλλους σκοποὺς ἐφύλαγες, κρυφοὺς δολίους τήραγες,
20 μὰ ἡ Πάργα σὲ γνωρίζει, καὶ ντουφέκι σοῦ γυρίζει.

2

Δημοτικό τραγούδι που αναφέρεται στην πρώτη εκστρατεία του Αλή Πασά κατά της Πάργας το 1797, κατά την οποία οι Παργινοί με τη βοήθεια του Ρωσοτουρκικού στόλου νίκησαν.

² Πηγή: Βλ. στο ίδιο, σελ. 10.

10. ΠΑΡΓΑΣ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΑΧΗ. (1814).

Τί νᾶν' τῆς Πάργας ὁ ἄχος, κ' ἡ βρονταριὰ ἡ μεγάλη!
μήνα βρονταῖς, μήν' ἀστραπαῖς, μήν' ἀστραποπελέκια;
Οὔτε βρονταῖς, οὔτ' ἀστραπαῖς, οὔτ' ἀστραποπελέκια.
Ἐκίνησ' ὁ Ἀλῆ Πασσᾶς ἔς τὴν παινεμένη Πάργα,
5 πέντε χιλιάδες Λιάπιδες, γιὰ νὰ τὴν ἐσπλαγίσῃ.
Ἄξαφνα μπῆκαν κι' ἔφθασαν μέσα ἔς τὰ περιβόλια,
κι' ἀναψ' ἐκεῖ ὁ πόλεμος ἀπ' τὸ πούρν' ὥς τὸ βράδυ.
Ἐξέρανε ταῖς κυτριάς τὸ Τούρκικο τὸ αἷμα,
κ' ἔπεσε κι' ὁ Νταούτ Μπεης τοῦ ἀσκεριοῦ ὁ πρῶτος.
10 Φεύγουν οἱ Τοῦρκοι, φεύγουνε καὶ πίσω δὲν κυττάζουν,
καὶ Τοῦρκος δὲν ἀπόμεινε ἔς τὸ σύνορο τῆς Πάργας.
Ἦτο Λουγαράτι φθάνοντας γυμνοὶ καὶ τρομασμένοι,
μετροῦνται μιά, μετροῦνται δύο, καὶ λείπουν ὀχτακόσιοι,
μετροῦνται καὶ οἱ Παργινοὶ τοὺς λείπουν τρεῖς νομάτοι,
15 οἱ δύο ἐσκοτωθήκανε, ὁ τρίτος πάλ' εὐρέθη.

3

Δημοτικὸ τραγούδι ποὺ αναφέρεται στὴν τρίτη ἐκστρατεία τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ κατὰ τῆς Πάργας τὸ 1814. Σὲ αὐτὴν, ἡ πολιορκία ἐγίνε ἀπὸ στεριά καὶ θάλασσα, ἀλλὰ καὶ πάλι ὁ Ἀλῆ Πασᾶς ἠττήθηκε.

³ Πηγή: Βλ. *στο ἴδιο*, σελ. 12.

Ώισοδικόν.

Υ ψώ-θη τι Κύ-ρι-ε ἐν τῇ δο-νά-μει
σου ἁ-σο-μεν καὶ ψα-λμοῦ - μεν τάς δο-νά-
σται-ας σου. Σῶ-σον ἡ μᾶ- Πι-ρά- κλη-τε
ἁ-γα-θὲ ψάλ-λον-τάς σοι ἁλ-λγί-
α σου γ-α'

4

Σύντομος Ψαλμός της Πεντηκοστής με εναρμόνιση σε ευρωπαϊκή σημειογραφία από τον Ι. Θ. Σακελλαρίδη.

⁴ Πηγή: Σακελλαρίδης Ιωάννης, *Οκτώηχος*, Τόμος Β', εκδ. Κουτσουλίνου Σπυρίδωνος Αθήνα 1908, σελ. 436.

Δόξα καὶ νῦν . Χριστὸν ἐνεδύσασθε.
Δύναμις Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε κτλ.

Κύ - ρι ε σὼ σον τοὺς
εὐ - σε - βεῖς τοὺς εὐ - σε βεῖς.

Κύ - ρι - ε σὼ - σον τοὺς
εὐ - σε - βεῖς τοὺς εὐ - σε - βεῖς.

5

Ψαλμός της Λειτουργίας με εναρμόνιση σε ευρωπαϊκή σημειογραφία για τετράφωνη χορωδία από τον Ι. Θ. Σακελλαρίδη.

⁵ Πηγή: Βλ. στο ίδιο, σελ. 374.

ΕΓΚΩΜΙΑ

pp Ἡ ζω-ή ἐν τά-φῳ κα-τε-
τέ - - θης Χρι - στε καὶ ἀγ - γέλων στρατι-
αὶ ἐ - ξε - πλήτ-τον - το συγ-κα-

6

Εγκώμια του Επιταφίου σε εναρμόνιση για τετράφωνη χορωδία από τον Ι. Θ. Σακελλαρίδη.

⁶ Πηγή: Βλ. στο ίδιο, σελ. 584.

452. ΑΓΑΠΗΣΩ ΣΕ ΚΥΡΙΕ

Ψάλλεται τὴν ἐσπέραν τῆς Ε΄ Διακαινησίμου. — Ἀρμονία Γ. Παχτίκου.

Ρυθμὸς 4σημος. χ

ΗΧΟΣ Βαρὺς Γα. (Ἦχεῖ ὡς τὸν ὀξὺν ἦ).⁷

Οξύφωνοι

Μεσόφωνοι

Βαρυφωνοι

α' - υς μου. Κύ - ρι - ος στε - ρέ - ω - μά μου Δ

β' - υς μου. Κύ - ρι - ος στε - ρέ - ω - μά μου 6

γ' ἡ ἰ - σχύς μου. Κύ - ρι - ος στε - ρέ - ω - στε - ρέ - ω - μά μου 7

α' καὶ κα - τα - φυ - γή μου καὶ ρύ - - - στης μου. 7

β' καὶ κα - τα - φυ - γή μου καὶ ρύ - - - στης μου. 9

γ' καὶ κα - τα - φυ - γή μου καὶ ρύ - - - στης μου. 7

453. ΠΙΑΣΤΕ, ΚΟΡΙΤΣΙΑ, ΤΟΝ ΧΟΡΟ

Ποίησις Φλ. Φουντουκλή. — Μελωδία δημώδης (Χορὸς τσάμικος).

Ρυθμὸς τρίσημος. χ

Πα.

Πιαστε, κο - ρί - τσαι, τὸν χο - ρὸ ἡ κιὰρ - χί - στε τὰ τρα - γού - - - δια, π (δὶς)

τὼ - ρα στὸν ἔμ - μορ - φο καὶ - ρὸ πᾶν - θί - ζουν τὰ λου - λού - - - δια.

ξέ - χά - σω - με τὰ χιό - νια π τὼ - ρα με τὰ χε - λι δό νια, π (δὶς)

ξέ - χνα - με τὴν μαυ - ρί - λα τὼ - ρα με τὰ νέ - α φύλ - λα.

454. ΚΥΝΗΓΟΣ ΠΟΥ ΚΥΝΗΓΟΥΣΕ

Δημῶδες ᾄσμα Ἀρμοντοῦ τῆς Βιθυνίας. — Συλλογὴ Γ. Παχτίκου.

Ρυθμὸς δίσημος. Μετρίως.

ΗΧΟΣ Γα. 1^ο

1. Κυ - νη - γός, παῦ κυ - νη - γοῦ - σε εἰς τὰ δά - ση μιὰ φο - ρὰ 6 ξ - τυ -

⁷ Πηγή: Περιοδικό *Μουσική*, τεύχος 41, Μάιος 1915, σελ. 65.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΡΧΕΙΑ

- Αρχεία Μανώλη Καλομοίρη, Εθνικό Ωδείο Αθηνών, Αθήνα.
- Αρχείο Νηλέα Καμαράδου, Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Αρχείο Αιμίλιου Ριάδη, Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- *Απόλλων* 1905
- *Εθνική Μούσα* 1909
- *Η Ελληνική Μουσική* 1928
- *Μουσικά Χρονικά* 1928, 1929, 1930
- *Μουσική* 1912, 1913, 1914, 1915
- *Νουμάς* 1908, 1910

ΕΙΔΙΚΑ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

- Bliss Sheryl Little, *Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and Compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris and Yannis Constantinidis*. University of Maryland for the degree of Doctor of Philosophy, 2001.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα», στο Karl Nef, *Ιστορία της μουσικής*, εκδ. Ν. Βότσης, Αθήνα 1985, σελ. 546-611.
- Αραβαντινός Παναγιώτης, *Ηπειρώτικα Τραγούδια, Συλλογή Δημοδών Ασμάτων*, ανατύπωση Δαμιανός- Δωδώνη, Αθήνα 1996.
- Βασιλειάδης Σώτος, *Μανώλης Καλομοίρης 1883-1962*, Αθήνα, 1963.
- Βολιότης-Καπετανάκης Ηλίας, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή*, εκδ. Νέα Σύνορα Λιβάνη, Αθήνα, 1997.

- Δοντάς Νίκος, «Με το όραμα ενός νέου κόσμου», στο *Ο Πρωτομάστορας*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 2008, σελ.19-31.
- Δραγούμης Φ. Μάρκος, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική*, Τόμος 1, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ.
- Δραγούμης Φ. Μάρκος, *Από το Βυζάντιο στο Ρεμπέτικο*, εκδ. Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 2007.
- Καλογιάννης Γ., *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, Αθήνα, 1984.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Η Παλαμική Συμφωνία», στο *Σκέψεις του συνθέτη*, Αθήνα, 1956.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Ο Άγνωστος Μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής», στο *Συνεδρία της 8^{ης} Ιουνίου 1946*, Ανάτυπον εκ των πρακτικών της Ακαδημίας Αθηνών, 21 (1946), σελ.274-290.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Αφιέρωμα στον Ελληνικό Λαό», στο *Προλογικό σημείωμα της έκδοσης του σπαρτίτου*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα, 1961.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Γύρω από την Ανατολή», στο *Ανατολή*, εκδ. Routs, χ.χ.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Ζωή-Γλώσσα-Μουσική. Απάντηση στον κ. Ξενόπουλο», *Νουμάς*, (2 Νοεμβρίου 1908).
- Καλομοίρης Μανώλης, «Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απόσπασμα απομνημονευμάτων», πρώτη δημοσίευση στο *Πολυφωνία*, τεύχος 10, Αθήνα, Άνοιξη 2007.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Η Τέχνη μου κ' οι πόθοι μου (απόσπασμα). Για Ωδεία και για τ' Ωδείο. Α'», *Νουμάς*, (31 Ιανουαρίου 1908).
- Καλομοίρης Μανώλης, «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», *Έθνος*, (9 Ιουνίου 1938).
- Καλομοίρης Μανώλης, «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», *Νουμάς*, (2 Μαΐου 1910).

- Καλομοίρης Μανώλης, «Παγκόσμιος ή Εθνική Μουσική», Λευκωσία Κύπρου, 1953.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Τελευταία Ομιλία στην Ακαδημία Αθηνών», Ακαδημία Αθηνών, 1961.
- Καλομοίρης Μανώλης, «Το Μελόδραμα», *Ομιλία στο πανθεατρικό συνέδριο*, Αθήνα, 1937.
- Καλομοίρης Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου - Απομνημονεύματα 1883-1908*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1988.
- Κοντώση Σοφία - Οικονομίδου Μυρτώ, *Η ψυχή μας αύριο κάνει πανιά. Μουσικές και ιστορικές συγγένειες. Μανώλης Καλομοίρης - Λεωνίδα Ζώρας*, Σύλλογος ''Μανώλης Καλομοίρης'' - Αρχείο Λεωνίδα Ζώρα, χ.χ.
- Λαμπελέτ Γεώργιος, *Ο Εθνικισμός στην Τέχνη και Η Ελληνική Δημόδης Μουσική*, εκδ. Το Ρόδον.
- Λεωτσάκος Γιώργος, «Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη, ''μέγας σταθμός'' της ελληνικής μουσικής», στο *Μουσικολογία* έτος β', τχ1, 1986, σελ.26-33.
- Μοτσενίγος Σπύρος, *Μελέτη για ένα Ιστορικό αρχείο Νεοελληνικής μουσικής και Κρίσεις για το σύγγραμμα «Νεοελληνική Μουσική»*, Βιβλιοθήκη Νεοελληνικής Μουσικής, Αθήνα 1967.
- Μπαρούτας Κώστας, *Η Μουσική Ζωή στην Αθήνα το 19^ο αιώνα*, εκδ. Φίλιππος Νάκας.
- Μπελώνης Γιάννης, *Η μουσική δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική σχολή Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα, 2003.
- «Ο Καλομοίρης και η Ανατολή» στο *Ανατολή*, Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2001.
- Οικονομίδου Μυρτώ, «Ένα αδημοσίευτο απόσπασμα από την αυτοβιογραφία του Μανώλη Καλομοίρη», στο *Πολυφωνία*, τεύχος 10, Αθήνα, Άνοιξη 2007.
- Οικονομίδου Μυρτώ, «Ο Πρωτομάστορας ως εκφραστής της εθνικής ανανέωσης και της βενιζελικής ιδεολογίας», στο *Ο Πρωτομάστορας*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα, 2008, σελ. 35-38.

- Παπασπυρόπουλος Θεόδωρος, *Ο Εθνικισμός εις την Μουσικήν*, Τόμος Α΄, εκδ. Θ. Παπασπυρόπουλου, 1934.
- Ρωμανού Καίτη, «Εκπρόσωπος ενός συλλογικού δημιουργικού οργανισμού. Η προβολή της ελληνικής μουσικής στη Δύση κατά τον Μεσοπόλεμο», στο *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική. Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σελ.65-72.
- Ρωμανού Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901-1912*, Μέρος 1, Κουλτούρα 1996.
- Ρωμανού Καίτη, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα, 2006.
- Σακελλαρίδης Ιωάννης, *Οκτώηχος*, Τόμος Β΄, εκδ. Κουτσουνίου Σπυρίδωνος Αθήνα 1908.
- Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα, 2005.
- Σιώψη Αναστασία, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα, 2003.
- Σολομωνίδης Χρήστος, *Σμυρναίοι Ακαδημαϊκοί Ιωακείμογλου – Καλομοίρης - Σεφεριάδης*, Αθήνα, 1966.
- Σταθακόπουλος Δημήτριος, *Ιστορικές και Κοινωνικές Δομές του Μουσικού θεάματος και Ακροάματος στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Η συμβολή των Ρωμηών*, Αθήνα, 2009.
- Το Δαχτυλίδι Της Μάνας στο Βερολίνο, *Κριτικές του γερμανικού τύπου*, Έκδοση των φίλων της ελληνικής μουσικής, Αθήνα, 1940.
- Τσέτσος Μάρκος, «Μουσική γλώσσα και δραματική λειτουργία στον Έκωνσταντίνο Παλαιολόγο΄΄», στο *Αντίς για όνειρο, Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, χ.χ., σελ.145-147.
- Τσέτσος Μάρκος, «Η όπερα της εθνικής σχολής στην Ελλάδα», στο *Αντίς για όνειρο, Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, χ.χ., σελ.142-145.
- Φράγκου – Ψυχοπαίδη Ολυμπία, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.

- Φράγκου - Ψυχοπαίδη Ολυμπία, *Η Ελληνική Έντεχνη Μουσική Δημιουργία - Ιδεολογικές, ιστορικές, κοινωνιολογικές προϋποθέσεις*, εκδ. Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, χ.χ.
- Χαμουδόπουλος Δημήτριος, *Η Ανατολή της Έντεχνης Μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής*, Αθήνα 1980.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασται...*, εκδ. στιγμή, Αθήνα 1986.

ΓΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ

- Βρυώνης Σπύρος, *Η παρακμή του Μεσαιωνικού Ελληνισμού στη Μικρά Ασία και η Διαδικασία Εξισλαμισμού (11ος -15ος αιώνες)*, Εκδόσεις ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1966.
- Γεωργιάδου – Κούντουρα Ευθυμία, «Ο Συμβολισμός και άλλες Τάσεις στην Ελληνική Ζωγραφική,(1880-1930)», περιοδικό *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ.57, Δεκέμβριος 1995.
- Γιάννου Δημήτρης, *Θέματα Μουσικολογίας*, Univercity Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994.
- Δεληγιάννης Δημήτρης, *Μπουζιάνης*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1996.
- Δερτιλής Γιώργος, *Ιστορία του Ελληνικού Κράτους 1830 – 1920*, Α΄ & Β΄ τόμος, Βιβλιοπωλείον της «ΕΣΤΙΑΣ», Αθήνα, 2009.
- Μητράρας Αριστοτέλης, *Ο τουρκικός εθνικισμός του Ζιγιά Γκιοκάπ και ο Κεμαλισμός*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2010.
- Μισιρλή Νέλλη, « Ελληνική Ζωγραφική Οι κυριότεροι ζωγράφοι και το έργο τους τον 18^ο και 19^ο αιώνα », ένθετο *Επτά Ημέρες* εφημερίδα Καθημερινή, 14/11/1993.
- Παυλόπουλος Δημήτρης, «Εικαστικές Τέχνες, Κυριαρχία του Ακαδημαϊσμού», ένθετο *Επτά Ημέρες* εφημερίδα Καθημερινή, 17/10/1999.
- Σταυρίδη – Πατρικίου Ρένα, «Το Γλωσσικό Ζήτημα», ένθετο *Επτά Ημέρες* εφημερίδα Καθημερινή, 17/10/1999.
- Φίνκελσταϊν Σίδνεϋ, *Εισαγωγή στο Νόημα της Μουσικής*, μετ. Μανώλης Κορνήλιος, Εκδοτική Εστία.