

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

***Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΚΑΙ  
Ο ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ***

Διδακτορική διατριβή

της

Ευθαλίας Δάκα

Επιβλέπων:

**Μάρκος Τσέτσος**, Καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών

Μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής:

**Φώτιος Δημητρακόπουλος**, Καθηγητής Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών

**Νικόλαος Μαλιάρας**, Καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΘΗΝΑ 2022

*Στη μνήμη των αγαπημένων μου γονιών*

*Κώστα και Αλίκης*

*Στον αγαπημένο μου άντρα Νίκο*

*Στις αγαπημένες μου κόρες*

*Θεοδώρα και Αλίκη-Φωτεινή*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ .....	2
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	6
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ποίηση και Λογοτεχνία .....	19
1.1. Ποίηση και Λογοτεχνία στην Ελλάδα.....	19
1.1.1 Γύρω από το 1880.....	19
1.1.2 Το γλωσσικό ζήτημα και η ποίηση στη βαριά σκιά του Παλαμά ....	25
1.1.3 Η τομή του 1930 .....	30
1.2 Η μουσική.....	32
1.2.1. Η Επτανησιακή Σχολή Μουσικής.....	32
1.2.2. Εθνική Μουσική .....	38
1.2.3 Επτανησιακή σχολή και εθνικισμός .....	41
1.2.4 Αθήνα και εθνική μουσική- Το μανιφέστο του 1908 .....	44
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Καλομοίρης και Καζαντζάκης .....	58
2.1 Ο Πρωτομάστορας.....	58
2.1.1 Ανατρέχοντας στην ιστορία του έργου .....	58
2.1.2 Το λογοτεχνικό κείμενο .....	60
2.1.3 Η όπερα.....	66
2.1.3.1 Το λιμπρέτο .....	66
2.1.3.2 Το μουσικό κείμενο .....	68
2.1.4 Ο Πρωτομάστορας μέσα από τον τύπο της εποχής .....	75
2.1.5 Ο Πρωτομάστορας μέσα από τα μάτια του Καλομοίρη.....	82
2.2 Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος .....	86
2.2.1 Ιστορικά και πραγματολογικά στοιχεία.....	86
2.2.2 Το λογοτεχνικό κείμενο.....	89

2.2.3. Η όπερα.....	93
2.2.3.1 Το λιμπρέτο .....	93
2.2.3.2 Το μουσικό κείμενο .....	99
2.2.3.3 Ο Παλαιολόγος από το παρελθόν στο μέλλον .....	105
2.3 Ο Καζαντζάκης και η μουσική .....	109
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Καλομοίρης, Παλαμάς και Συμβολιστές .....	117
3.1 Καλομοίρης και Παλαμάς .....	117
3.1.1 Ανατρέχοντας στο ιστορικό της συνάντησης .....	117
3.1.2. Ο Καλομοίρης για τον Παλαμά .....	123
3.1.3 Ο Παλαμάς για τον Καλομοίρη .....	131
3.1.3.1. Ο Παλαμάς και η εποχή του .....	131
3.1.3.2. Για τη μουσική και τον Καλομοίρη .....	133
3.1.4 Οι πρώτες συναυλίες με έργα Παλαμά και η αποτύπωσή τους στον τύπο της εποχής .....	149
3.1.5 Τα μελοποιημένα έργα .....	157
3.1.5.1 Γενικά πραγματολογικά και ιστορικά στοιχεία .....	157
3.1.5.2 Τα ποιήματα.....	162
3.1.5.3 Τα τραγούδια .....	170
3.2 Καλομοίρης και Συμβολιστές.....	175
3.2.1 Καλομοίρης και Χατζόπουλος.....	175
3.2.1.1. Βραδυνοί θρύλοι .....	179
3.2.1.2 Πέρασες .....	184
3.2.2 Καλομοίρης και Καμπύσης .....	188
3.2.2.1 Το Δαχτυλίδι της Μάνας.....	191
3.2.2.2. Ανατολή .....	201
Κεφάλαιο 4: Ξενόπουλος, Σικελιανός, οι άλλοι, Ψυχάρης.....	207
4.1 Καλομοίρης και Ξενόπουλος.....	207

4.1.1 Γενικά στοιχεία.....	207
4.1.2 Ξενόπουλος και Παλαμάς.....	212
4.1.3 Ξενόπουλος και Καλομοίρης .....	217
4.1.4 Στέλλα Βιολάντη .....	220
4.2 Καλομοίρης και Σικελιανός.....	230
4.2.1. Γενικά στοιχεία: Η δελφική ιδέα, η φύση, η παράδοση, η ποιητική του.....	230
4.2.2 Σικελιανός, Παλαμάς και Καζαντζάκης .....	238
4.2.3 Σικελιανός και Καλομοίρης .....	241
4.3 Ο Καλομοίρης και άλλοι ποιητές .....	252
4.3.1 Λορέντζος Μαβίλης .....	252
4.3.1.1 Γενικά.....	252
4.3.1.2 Η Λήθη.....	254
4.3.2 Μιλτιάδης Μαλακάσης .....	257
4.3.2.1 Γενικά.....	257
4.3.2.2 Οι μελοποιήσεις .....	258
4.3.3 Ιωάννης Γρυπάρης.....	261
4.3.3.1 Γενικά.....	261
4.3.3.2 Ο Πραματευτής.....	264
4.3.4 Αλέξανδρος Πάλλης .....	268
4.3.5 Οι άλλοι .....	271
4.4 Γιάννης Ψυχάρης .....	276
4.4.1 Γενικά .....	276
4.4.2 Το γλωσσικό ζήτημα.....	280
4.4.3 Ο Νουμάς .....	295
4.4.4 Ψυχάρης, Καλομοίρης και το Παλάτι .....	297
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Ο Καλομοίρης απέναντι στην «ελληνικότητα» .....	304

5.1 Η ματιά του Καλομοίρη στη λογοτεχνία και στη γλώσσα.....	304
5.1.1 Ο Καλομοίρης ως ποιητής.....	304
5.1.2 Ο Καλομοίρης ως αρθρογράφος.....	339
5.1.3 Οι απόψεις, οι σύμμαχοι και οι πολέμιοι του Καλομοίρη για τη γλώσσα.....	348
5.2 Οι μεγάλοι απόντες.....	353
5.2.1 Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης.....	353
5.2.2 Κώστας Καρυωτάκης.....	362
5.2.3 Κωνσταντίνος Καβάφης.....	367
5.3 Η «ελληνικότητα».....	375
5.3.1 Οι παράλληλες παρουσίες του Δημήτρη Μητρόπουλου και του Νίκου Σκαλκώτα.....	375
5.3.2 Συνέπειες στα μουσικά πράγματα.....	381
5.3.3 Η «Γενιά του '30».....	384
5.3.4 Η «στροφή» του Καλομοίρη.....	388
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	400
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	414
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	415
Α) Βιβλία (ξενόγλωσσα και ελληνικά).....	415
Β) Διδακτορικές διατριβές (ξενόγλωσσες και ελληνικές).....	419
Γ) Πρακτικά Συνεδρίων και Συλλογικοί Τόμοι (ξενόγλωσσα και ελληνικά).....	420
Δ) Αφιερώματα περιοδικών και Προγράμματα Συναυλιών.....	422
Ε) Έργα των συγγραφέων και ποιητών.....	423
ΣΤ) Έργα του Καλομοίρη.....	425
Ζ) Βιβλιογραφία Κωστή Παλαμά.....	428
Η) Άρθρα σε Εφημερίδες, Περιοδικά και Συλλογικούς Τόμους (ξενόγλωσσα και ελληνικά).....	430

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους ανθρώπους εκείνους που, δίχως την πολύτιμη συμπαράστασή τους, τίποτα δε θα είχε ευοδωθεί.

Ευχαριστώ τον καθηγητή μου κ. Μάρκο Τσέτσο, καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, για την υπόδειξη του θέματος, την άψογη επιστημονική του καθοδήγηση και τη σημαντική βοήθειά του σε όλα τα στάδια της προσπάθειάς μου. Κυρίως όμως τον ευχαριστώ καταρχήν για την αποδοχή, καθώς και για την υπομονή, την κατανόηση, την ευγένεια και την εξαιρετική στάση του απέναντί μου όλα αυτά τα χρόνια. Δεν έθεσε ποτέ χρονικά περιθώρια ούτε καταληκτικές ημερομηνίες, κάτι που τελικά οδήγησε στην ολοκλήρωση της διατριβής μου. Εφόσον οι συνθήκες της ζωής μου δεν επέτρεψαν σε καμία φάση της έρευνας πλήρη αφοσίωση και εντατικούς ρυθμούς, δε θα είχα ποτέ κατορθώσει να φέρω εις πέρας αυτή την προσπάθεια, αν ο καθηγητής μου δεν αντιμετώπιζε την κατάσταση με αυτόν τον τρόπο. Του οφείλω ευγνωμοσύνη.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον καθηγητή μου κ. Φώτη Δημητρακόπουλο, καθηγητή του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, για τις πολύτιμες συμβουλές, την έμπνευση, τη συμπαράσταση, την εξαιρετική φιλολογική καθοδήγηση, καθώς και για την αδιάκοπη και συνεχή βοήθειά του σε μένα από τα φοιτητικά μου χρόνια μέχρι σήμερα. Ευχαριστώ επίσης τον καθηγητή κ. Νίκο Μαλιάρα για την επιστημονική του συμβολή, τις καίριες παρεμβάσεις και τις υποδείξεις του.

Ένα μεγάλο και θερμό ευχαριστώ απευθύνω στη μουσικολόγο κυρία Μυρτώ Οικονομίδου, υπεύθυνη του Αρχείου «Μανώλης Καλομοίρης», Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη»- Αρχείο Ελληνικής Μουσικής-Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής», η οποία έθετε στη διάθεσή μου ιδιαίτερα σημαντικό υλικό ανά πάσα στιγμή όλα αυτά τα χρόνια, με ευγένεια, προθυμία και με κάθε πρόσφορο μέσον (δια ζώσης ή ηλεκτρονικό).

Ευχαριστώ επίσης το Ίδρυμα «Κωστή Παλαμά» με τη Διοικούσα Επιτροπή του και επιπλέον τις κυρίες Σοφία Μούστου (αρχειονόμο) και

Παναγιώτα Ιονέσκου (μεταφράστρια- ερευνήτρια) για την περιγραφή του Αρχείου ΚΠ. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την κυρία Σοφία Μούστου για την πολύτιμη βοήθειά της, την αποστολή υλικού ηλεκτρονικά και ταχυδρομικά, όταν δεν ήταν δυνατή η φυσική μου παρουσία εκεί, καθώς και την αποφασιστική συμβολή της στην «ανακάλυψη» των αδημοσίευτων επιστολών του Καλομοίρη προς τον Παλαμά.

Ευχαριστώ πολύ τον συνάδελφο κ. Γιάννη Τσαγκαράκη, διδάκτορα Μουσικολογίας και καθηγητή Μουσικής στη Β/θμια Εκπαίδευση, για το πλούσιο υλικό που μου διέθεσε, μα και για την ενθάρρυνση και τη συμπαράστασή του σε όλη τη διάρκεια της προσπάθειάς μου. Ευχαριστώ την κυρία Μαρίνα Δετοράκη, αναπληρώτρια καθηγήτρια στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, για τη συμβολή της στην ανάγνωση των χειρογράφων επιστολών του Καλομοίρη, καθώς και την πρόσβαση που μου επέτρεψε στην οικογενειακή βιβλιοθήκη της. Ευχαριστώ τη φιλόλογο κυρία Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη για την ευγενική διάθεση υλικού. Ευχαριστώ επίσης ιδιαίτερα τον κ. Νίκο Βιδάκη, καθηγητή στο Τμήμα ΗΜΜΥ του Ελληνικού Μεσογειακού Πανεπιστημίου, για τον χρόνο που αφιέρωσε και τη σημαντική βοήθειά του.

Από την αρχή ως το τέλος, ευχαριστώ τον σύζυγό μου Νίκο Κατσαράκη και τις κόρες μου Θεοδώρα και Αλίκη για την πολύτιμη και μοναδική προσφορά τους σε μένα.



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ιδιαίτερα σημαντική για την έρευνά μας ήταν η μελέτη στο Αρχείο του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης» και στο Αρχείο «Κωστή Παλαμά».

Για τα έργα του Κωστή Παλαμά που μελετήσαμε χρησιμοποιήσαμε την έκδοση των *Απάντων* του ποιητή από τις εκδόσεις Γκοβόστη και Μπίρη. Το Ίδρυμα Κωστή Παλαμά έχει προχωρήσει ωστόσο σε νέα φιλολογική έκδοση των τόμων 1-5 και 8-10 των *Απάντων*, οι οποίοι περιλαμβάνουν το ποιητικό έργο του Παλαμά, όμως αυτή η νέα έκδοση δεν έχει συμπεριληφθεί στη βιβλιογραφία μας.

Τα παραθέματα από τα ποιητικά έργα του Παλαμά διατηρούν την ορθογραφία του πρωτοτύπου, καθώς και το πολυτονικό σύστημα για λόγους ιστορικής ορθογραφίας. Κατ' αναλογία, όλα τα παραθέματα του σχετικού κεφαλαίου τα οποία τοποθετούνται ιστορικά εκείνη την εποχή, μεταφέρθηκαν με πολυτονικό σύστημα. Κάποιες λέξεις εμφανίζονται με δύο διαφορετικούς τρόπους γραφής στα κείμενα, όπως: *Έληά-Έλιά, Γρηά-Γριά, Ρωμαίικη-Ρωμέικη*. Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου από το οποίο προέρχεται η λέξη.

Η αρίθμηση των σελίδων στις αναφορές των ποιημάτων του Παλαμά μπορεί ενίοτε να έχει διπλή καταγραφή, όπως π.χ. Τόμος πρώτος, σ. 338/22. Αυτό συμβαίνει διότι η ποιητική συλλογή εντάχθηκε στα *Άπαντα* διατηρώντας την αρίθμηση που είχε ως αυτοτελής έκδοση.

Δύσκολη ήταν η αναζήτηση όλων των διαφορετικών εκδόσεων που είχαν τα πρωτότυπα έργα των ποιητών και συγγραφέων που μελετήσαμε. Πολύ συχνά η πρώτη έκδοση γινόταν σε εφημερίδα ή περιοδικό της εποχής, ενώ ακολουθούσαν πολλές εκδόσεις. Η αναφορά μας ήταν σε μια επιλεγμένη έκδοση από την οποία παραθέτουμε τα αποσπάσματα. Επίσης πολλά από τα κείμενα και τα άρθρα κυρίως του Καλομοίρη, αλλά και του Παλαμά και άλλων ποιητών και συγγραφέων, όπως και κριτικά κείμενα των μελετητών, δημοσιεύονται πολλές φορές σε διαφορετικά έντυπα. Μολονότι δεν ήταν κύριο μέλημά μας η φιλολογική παρουσίαση των έργων και των κειμένων αυτών,

έγινε προσπάθεια, κατά το δυνατόν, να ληφθούν υπόψιν όλες οι διαφορετικές εκδόσεις. Οποιαδήποτε παράλειψη βαραίνει αποκλειστικά τη γράφουσα.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η λογοτεχνία των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα και ο Μανώλης Καλομοίρης αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας διατριβής. Οι πρώτες δεκαετίες του αιώνα ήταν εξαιρετικά σημαντικές για την πορεία της λογοτεχνίας και της μουσικής στην Ελλάδα, καθοριστικές στη διαμόρφωση της πολιτιστικής της φυσιογνωμίας μέχρι σήμερα. Μέσα στα καταγιστικά και τραγικά ιστορικά γεγονότα που σημαδεύουν το γύρισμα του αιώνα σε παγκόσμιο, ευρωπαϊκό και ελληνικό επίπεδο, η τέχνη αποτυπώνει την ιδιαίτερη σφραγίδα της θεμελιώνοντας το οικοδόμημα του νεοελληνικού πολιτισμού.

Η εργασία μας καλύπτει το ερευνητικό ζητούμενο της μελέτης συνολικά όλων των ποιητών και λογοτεχνών που δημιούργησαν το έργο τους στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, υπό την οπτική γωνία της πρόσληψής τους από τον ιδρυτή της Εθνικής Σχολής Μουσικής Μανώλη Καλομοίρη. Η παράλληλη μελέτη της λογοτεχνίας και της μουσικής μέσα από την εμπειριστατωμένη έρευνα, επιχειρεί να συνεισφέρει στην ευρύτερη κατανόηση του νεοελληνικού πνεύματος.

Η λογοτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα είναι πλουσιότατη, πολύ σημαντική και έχει μελετηθεί με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Έχουν γίνει προσεγγίσεις με βάση τη φιλολογία, την ιστορία, την κοινωνιολογία, την αισθητική, τη φιλοσοφία, την ψυχολογία, τη γλωσσολογία, την κριτική και άλλες επιστήμες. Η προσπάθεια να μελετηθεί η νεοελληνική λογοτεχνία υπό το πρίσμα της μουσικής, εστιασμένη στην οπτική γωνία του συνθέτη Μανώλη Καλομοίρη, ήταν το έναυσμα που οδήγησε στην εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

Η χρονική τομή στις πρώτες δεκαετίες είναι αρκετά ρευστή, καθώς ανατρέχουμε στο παρελθόν προκειμένου να διερευνήσουμε τον βαθμό που αυτό καθορίζει και επηρεάζει τις σύγχρονες επιλογές. Ο Σολωμός και ο Κάλβος ανοίγουν τον δρόμο της νεοελληνικής ποίησης στα Επτάνησα, ενώ στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος οι ποιητές της *Πρώτης Αθηναϊκής Σχολής* γράφουν ρομαντικά ποιήματα σε υψηλούς τόνους, ώσπου να παραδώσουν τη σκυτάλη στους ποιητές της *Νέας Αθηναϊκής Σχολής* και να αναδειχθεί η

ηγετική μορφή του εθνικού ποιητή Κωστή Παλαμά. Η έρευνά μας αγγίζει επομένως και τον προηγούμενο αιώνα, ενώ επεκτείνεται ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960, όπου ο Καλομοίρης ολοκληρώνει την τελευταία του όπερα *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, εμπνευσμένη από την τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη.

Το πεδίο της έρευνάς μας είναι ευρύτατο και συναρπαστικό. Η νεοελληνική λογοτεχνία (στον όρο λογοτεχνία συμπεριλαμβάνουμε και την ποίηση) διαγράφει μια πολύ ενδιαφέρουσα και σημαντική πορεία από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα μέχρι και το πρώτο μισό του 20ού, διερχόμενη από πολλά καλλιτεχνικά ρεύματα, αποτυπώνοντας τον ρομαντισμό, τον ρεαλισμό, την ηθογραφία, τον παρνασσισμό, τον συμβολισμό και πολλά άλλα, φτάνοντας ως την τομή της *Γενιάς του '30*, το *Νέο μυθιστόρημα* και τη μοντέρνα ποίηση μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Οι ποιητές και οι συγγραφείς εκφράζουν τη μελαγχολία του τέλους του αιώνα, την ηττοπάθεια και τον πεσιμισμό των αρχών του επόμενου, τις νέες αναζητήσεις, επηρεάζονται από τη φιλοσοφία του Νίτσε και τις αισθητικές θεωρίες της Ευρώπης, από τα ιστορικά γεγονότα της εποχής, από το ζοφερό κλίμα των αλληπάλληλων πολέμων και εμπνέονται από την ελπίδα δημιουργίας ενός καινούργιου κόσμου.

Οι λογοτέχνες και οι ποιητές στο γύρισμα του αιώνα συνεπαίρονται από τη *Μεγάλη Ιδέα* και από προφητικά οράματα αναγέννησης μέσα από τα συντρίμια, ενώ οι ματαιώσεις τους κάνουν να στρέφονται προς την ενδοσκόπηση και τα εσωτερικά τοπία. Καθώς τα ιδανικά καταρρέουν, η λογοτεχνία και η ποίηση πλέον αναφέρονται σε απλά, καθημερινά πράγματα. Τα στερεότυπα του μέτρου και του στίχου θραύονται, οι συμβάσεις της πεζογραφίας και οι προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού διαφοροποιούνται, ώστε δημιουργείται μια πάλλουσα, ζωντανή, εξελισσόμενη λογοτεχνική πραγματικότητα, σε διαλεκτική σχέση με τον τόπο και τους ανθρώπους του, σε διαρκή αλληλεπίδραση με τα ευρωπαϊκά και παγκόσμια πνευματικά και καλλιτεχνικά κινήματα, η οποία αποτελεί σημαντικό κομμάτι της νεότερης ευρωπαϊκής και παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ακόμα και λογοτέχνες και ποιητές που φαινομενικά απουσιάζουν από τις εξελίξεις και βρίσκονται συνειδητά σε κάποιου είδους «*περιθώριο*», όπως ο Παπαδιαμάντης ή ο Καβάφης,

συνδιαμορφώνουν με το σπουδαίο έργο τους τη νεοελληνική και την παγκόσμια λογοτεχνία.

Ο Καλομοίρης, ως ηγέτης της Ελληνικής Εθνικής Σχολής της Μουσικής, καθορίζει το μουσικό κλίμα και επηρεάζει τις εξελίξεις για πάνω από μισό αιώνα, όχι μόνο ως συνθέτης αλλά και ως κριτικός, καθώς και ως εκπρόσωπος διαφόρων θεσμών. Οι επιλογές του σχετικά με τους ποιητές και τους λογοτέχνες με τους οποίους ασχολείται σίγουρα δεν εκπορεύονται μόνο από καλλιτεχνικά και αισθητικά κριτήρια, αλλά καθορίζονται σε πολύ μεγάλο βαθμό από ιδεολογικούς, κοινωνικούς, πολιτικούς, ψυχολογικούς και άλλους λόγους. Η διερεύνηση αυτών των λόγων, η παρουσία ή η απουσία ποιητών και λογοτεχνών της συγκεκριμένης εποχής στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη, είναι ένα πρώτο κεντρικό ζήτημα της παρούσας διατριβής.

Η ποίηση και η λογοτεχνία, όπως και η γλώσσα, διαδραματίζουν έναν θεμελιακό ρόλο στη ζωή και στην τέχνη του Μανώλη Καλομοίρη. Η πρώτη συναυλία του γίνεται στην Αθήνα το 1908, μέσα στη δίνη του γλωσσικού ζητήματος, ενώ το προλογικό σημείωμα του προγράμματος της συγκεκριμένης συναυλίας, το οποίο έμεινε γνωστό στην ιστορία ως το *μανιφέστο*, θέτει σαφέστατα τα κριτήρια και τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής. Απαραίτητη θεωρείται από τον συνθέτη η συμπόρευση με τη δημοτική γλώσσα και τη λαϊκή παράδοση. Αυτή η διαλεκτική σχέση του Καλομοίρη με την ποίηση, καθώς και η ύψιστη σημασία που αποδίδει στη χρήση της δημοτικής γλώσσας, είναι ένα δεύτερο κεντρικό ζήτημα.

Η ελληνική ταυτότητα, η ελληνική εθνική συνείδηση, οι παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα, τα μεγάλα εθνικά οράματα, η παρουσία της Αρχαίας Ελλάδας και του Βυζαντίου, η εθνική μουσική εκπαίδευση, οτιδήποτε μπορεί να συμπεριληφθεί στον όρο «*ελληνικότητα*» (τον οποίο θα προσπαθήσουμε να αποσαφηνίσουμε στην πορεία της εργασίας αυτής), αποτελεί την πηγή έμπνευσης αλλά και τον στόχο της συνθετικής παραγωγής του Καλομοίρη. Η παράλληλη μελέτη της αναζήτησης αυτής της «*ελληνικότητας*» από τους ποιητές και τους λογοτέχνες, τα σημεία σύγκλισης και τα σημεία απόκλισης μεταξύ τους, είναι ένα τρίτο ζήτημα.

Ο Μανώλης Καλομοίρης, εφοδιασμένος με τη γερή, κυρίως γερμανική, μουσική του εκπαίδευση, αλλά και επηρεασμένος από τα διδάγματα των Εθνικών Σχολών που είχαν δημιουργηθεί στην Ευρώπη κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ιδιαίτερος της Ρώσικης Σχολής, οραματίζεται να συνδέσει τη λαϊκή παράδοση των δημοτικών τραγουδιών με τη μουσική τεχνοτροπία των πιο προηγμένων μουσικά λαών, ώστε να άρει την ελληνική μουσική στο υψηλό επίπεδο της δυτικής. Η άρρηκτη σχέση μέλους και λόγου στον τρόπο που οι Νεοέλληνες αντιλαμβάνονται τη μουσική, αποτέλεσε κεντρικό άξονα του εγχειρήματός του να δημιουργήσει την Εθνική Σχολή Μουσικής.

Ο Καλομοίρης οραματιζόταν μια εθνική μουσική σχολή ισάξια με τις ευρωπαϊκές, στηριγμένη απαραίτητως στην ποίηση και στη γλώσσα του λαού. Ο ποιητής Κωστής Παλαμάς επελέγη εξ αρχής ως πολύτιμος σύμμαχος. Ο εθνικός ποιητής μαζί με τον εθνικό συνθέτη συνδιαμόρφωσαν το πλαίσιο της δημιουργίας της ελληνικής μουσικής: ελληνική γλώσσα και ελληνική μουσική ως αδιαίρετο σύνολο.

Στη δεκαετία του 1930 η Εθνική Σχολή Μουσικής, με όλες τις αντιφάσεις, τις νίκες και τις ήττες της, φτάνει στο απόγειό της. Ο Μανώλης Καλομοίρης, φέροντας αδιαμφισβήτητα τον τίτλο του ιδρυτή της, χαίρει της εκτιμήσεως σύσσωμου του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου της Ελλάδας και δημιουργεί τις συνθήκες ώστε το έργο του και τα έργα των συνθετών της Εθνικής Σχολής να παίζονται στο εξωτερικό, κυρίως στη Γερμανία και στη Γαλλία. Την ίδια περίοδο εμφανίζεται η μοντερνιστική μουσική ιδεολογία ενός συνθέτη πολύ σπουδαίου και πολύ αγνοημένου από την ελληνική μουσική και διάνοξη, του Νίκου Σκαλκώτα. Ταυτόχρονα με την τομή της *Γενιάς του '30* στη λογοτεχνία, η μουσική καλείται να πραγματοποιήσει μια ανάλογη στροφή, εναρμονιζόμενη προς τις νέες πνευματικές και καλλιτεχνικές προκλήσεις των καιρών και προσλαμβάνοντας μια προοπτική εκτός των ελληνικών συνόρων. Δεν την πραγματοποιεί. Ο Σεφέρης και ολόκληρη αυτή η γενιά ποιητών μένει εκτός των επιλογών του Καλομοίρη και η μουσική γλώσσα κινείται στα πρότυπα περασμένων χρόνων.

Ο ανθρώπινος λόγος αποτελεί την αρχή της πορείας κάθε πολιτισμού. Με τρόπο έκφρασης τη γλώσσα, η τέχνη του λόγου επιτελεί τον πολλαπλό

σκοπό της πιο άμεσα από τις άλλες τέχνες. Σύμφωνα με τον Κ. Νταλχάους, μπορούμε να συλλάβουμε το νόημα ενός λογοτεχνικού έργου, το οποίο έχει αποκρυσταλλωθεί με τις λέξεις στο κείμενο, χωρίς να είναι αναγκαία η αναπαράσταση της φωνητικής μορφής των λέξεων. Η σημασία παρέχεται από τα σημεία της γραφής. Η μουσική απαιτεί μια επιπλέον λειτουργία. Δεν αρκεί η βουβή της ανάγνωση, διότι το μουσικό νόημα, προκειμένου να γίνει αντιληπτό και να πραγματωθεί μουσικά, χρειάζεται την ηχητική ερμηνεία. Επομένως η μουσική έχει μια πιο πολύπλοκη διαδικασία ώσπου να φτάσει από τον πομπό στον δέκτη ως ολοκληρωμένο έργο τέχνης. Έτσι η λογοτεχνία προπορεύεται στις νέες πνευματικές αναζητήσεις, ενώ η μουσική θα ακολουθήσει κάποια χρόνια αργότερα.<sup>1</sup>

Τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα ο Μανώλης Καλομοίρης στηρίχθηκε στα πνευματικά μονοπάτια που είχε ανοίξει η λογοτεχνία και η ποίηση, ώστε να προχωρήσει στην υλοποίηση του οράματός του για την εθνική μουσική. Υπήρξε μια συμπόρευση των δύο τεχνών μέσα από τις συνθέσεις της όπερας και τις μελοποιήσεις των ποιημάτων. Η ποίηση ήταν παρούσα στη μουσική μέσα από τα μελοποιημένα έργα, ενώ η όπερα ή το τραγούδι, με λόγια και ήχους, ετίθεντο από κοινού στην υπηρετήση του ίδιου στόχου. Η τομή του '30 στη λογοτεχνία σημαίνει και το τέλος αυτής της συμπόρευσης με τη μουσική, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την αναζήτηση της ελληνικής ταυτότητας και της ελληνικότητας.

Οι λογοτέχνες και οι ποιητές θα αναζητήσουν την ελληνικότητα με άλλους όρους, ο Νίκος Σκαλκώτας θα αναγνωρισθεί μετά θάνατον, όταν θα ερμηνευτεί η πρωτοποριακή του συνθετική γραφή που εκκινεί από τον πυρήνα του ελληνικού στοιχείου, ενώ ο Μανώλης Καλομοίρης θα μείνει προσηλωμένος στις αρχές, στα ιδανικά και στους ποιητές των δύο πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα. Η προσέγγιση και η προσπάθεια ερμηνείας αυτής του της στάσης είναι ένα άλλο σημαντικό ζητούμενο της έρευνάς μας, παράλληλα με την προσπάθεια αποσαφήνισης της ελληνικότητας στα λογοτεχνικά και μουσικά έργα αυτής της περιόδου.

---

<sup>1</sup> Καρλ Νταλχάους, *Αισθητική της Μουσικής*, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 2000, σ. 31-43.

Το θεωρητικό υπόβαθρο για την έρευνά μας στηρίζεται στην *Αισθητική της Μουσικής*, όπως αυτή αναπτύσσεται και τεκμηριώνεται από τον Έγκελο, (*Αισθητική της Μουσικής*), στην *Αισθητική της Μουσικής* του Καρλ Νταλχάους, στην *Κοινωνιολογία της Μουσικής* τον Adorno, καθώς και τις σύγχρονες μελέτες της Ολυμπίας Φράγκου- Ψυχοπαΐδη και του Μάρκου Τσέτσου. Για τη λογοτεχνία και την ποίηση αναφερόμαστε κατά κύριο λόγο στις μελέτες του Λίνου Πολίτη, του Κ.Θ. Δημαρά, του R. Beaton, του Mario Vitti και του Φώτιου Δημητρακόπουλου.

Η πρωτογενής βιβλιογραφία (πηγές) αντλείται από τον τύπο της εποχής, από δημοσιεύματα του Καλομοίρη σε περιοδικά και εφημερίδες, κυρίως στον *Νουμά* και το *Έθνος*, από άρθρα, κριτικές και επιστολές των ποιητών, λογοτεχνών, κριτικών της εποχής, από την αλληλογραφία των δημιουργών μεταξύ τους. Πολύτιμο ήταν το υλικό από το Αρχείο «Μανώλης Καλομοίρης» καθώς και από το Αρχείο «Κωστή Παλαμά». Στα αποσπάσματα των κειμένων αυτών που παραθέτουμε διατηρούμε την ορθογραφία του πρωτοτύπου, ενώ για τα ποιήματα του Παλαμά και των συγχρόνων του ποιητών διατηρούμε επίσης το πολυτονικό σύστημα για λόγους ιστορικής ορθογραφίας.

Ως προς τη μέθοδο παρουσίασης και τη δομή της εργασίας επιλέξαμε μια θεματική προσέγγιση, ώστε η κάθε ενότητα να αφορά σε έναν λογοτέχνη ή ποιητή και στα έργα του που έχουν μελοποιηθεί από τον Καλομοίρη. Ο θεματικός διαχωρισμός συμβαδίζει συχνά με τον χρονολογικό. Ξεκινώντας λοιπόν από τις αρχές του αιώνα, αναφερόμαστε ξεχωριστά στους λογοτέχνες και τους ποιητές με τους οποίους έχει ασχοληθεί ο Καλομοίρης, εξετάζοντας αναλυτικά τα έργα τους που έχει μελοποιήσει ή εμπνευσθεί από αυτά. Ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο αναφέρεται στους απόντες από το έργο του Καλομοίρη. Αναλυτικά η δομή της εργασίας έχει ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται ιστορικά και πραγματολογικά στοιχεία για τη λογοτεχνία (κεφάλαιο 1.1) και τη μουσική (κεφάλαιο 1.2) στην Ελλάδα, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> και τις πρώτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τα στοιχεία αυτά βασίζονται κυρίως στην ιστορία της μουσικής και στην ιστορία της λογοτεχνίας. Γίνεται επίσης αναφορά στα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά,



μουσικά, φιλοσοφικά ρεύματα και στην επίδραση που άσκησαν στην ελληνική τέχνη και διανοήση. Παρουσιάζουμε επίσης αναλυτικά το πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας του Καλομοίρη στην Αθήνα το 1908, ως το ορόσημο που σηματοδοτεί την έναρξη της Εθνικής Σχολής Μουσικής.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στη σχέση Καλομοίρη-Καζαντζάκη και προσεγγίζει αναλυτικά την πρώτη όπερα του Καλομοίρη *Ο Πρωτομάστορας* (κεφάλαιο 2.1) και την τελευταία *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος* (κεφάλαιο 2.2). Τοποθετείται το λογοτεχνικό έργο καταρχήν στο ιστορικό, αισθητικό και καλλιτεχνικό του πλαίσιο και στη συνέχεια εξετάζεται το έργο ως όπερα, με τη συνύπαρξη μουσικής και λόγου και τις απαραίτητες μουσικολογικές αναφορές. Μελετώνται οι απόψεις του Καλομοίρη πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την ολοκλήρωση των συνθέσεων, μέσα από δικά του κείμενα δημοσιευμένα στον τύπο της εποχής και μέσα από την αλληλογραφία του, οι απόψεις του Καζαντζάκη, καθώς και η πρόσληψη του έργου όπως αυτή αποτυπώνεται στον τύπο της εποχής. Γίνεται επίσης ιδιαίτερη μνεία στα μουσικά όργανα που εμφανίζονται στο κείμενο και στο συμβολικό τους ρόλο, καθώς και στη σχέση του Καζαντζάκη με τη μουσική.

Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στον Καλομοίρη, τον Παλαμά και τους συμβολιστές. Στο κεφάλαιο 3.1 παρουσιάζεται η θεμελιακή σχέση του Καλομοίρη με τον Παλαμά, οι συναντήσεις τους, η αλληλογραφία τους, τα δημοσιεύματα του ενός για τον άλλον, η απήχηση των συναυλιών μέσα από τον τύπο της εποχής, ενώ ακολουθεί λεπτομερής αναφορά όλων των ποιημάτων του Παλαμά που μελοποίησε ο Καλομοίρης. Ιδιαίτερο βάρος δίνεται στην αλληλογραφία Παλαμά-Καλομοίρη: στο πλαίσιο της έρευνάς μας παρουσιάζουμε τις επιστολές που έγραψε ο Καλομοίρης στον Παλαμά αμέσως μετά τη γνωριμία τους το 1908. Οι επιστολές αυτές φυλάσσονται στο Αρχείο «Κωστή Παλαμά» και είναι αδημοσίευτες.

Τα ποιήματα παρουσιάζονται καταρχήν από φιλολογική σκοπιά και ακολουθεί η ερμηνεία τους ως τραγουδιών με κάποιες μουσικολογικές επισημάνσεις. Ο Παλαμάς με την υποστήριξη που παρείχε στον συνθέτη και τον ενθουσιασμό που εξέφραζε για τις μελοποιήσεις των ποιημάτων του,

συντέλεσε πολύ στην αποδοχή του Καλομοίρη και στην καθιέρωση της Εθνικής Σχολής Μουσικής.

Το κεφάλαιο 3.2 αναφέρεται στον Καλομοίρη και τους συμβολιστές ποιητές Κώστα Χατζόπουλο (κεφάλαιο 3.2.1) και Γιάννη Καμπύση (κεφάλαιο 3.2.2). Παρουσιάζονται οι δύο κύκλοι μελοποιήσεων του Χατζόπουλου, *Βραδινοί Θρύλοι* και *Πέρασες*. Προσεγγίζονται τα ποιήματα αρχικά από φιλολογική σκοπιά και στη συνέχεια ως τραγούδια, τα οποία μάλιστα αποτυπώνουν μια στροφή στον τρόπο σύνθεσης του Καλομοίρη. Αναλυτικά παρουσιάζεται το *Δαχτυλίδι της Μάνας*, το πιο δημοφιλές ίσως έργο του, με αξιόλογη πορεία και στο εξωτερικό, καθώς και το παραμυθόδραμα *Ανατολή*, έργα και τα δύο του πρόωρα χαμένου Γιάννη Καμπύση. Διερευνώνται επίσης οι λόγοι για τους οποίους ο Καλομοίρης στρέφεται σε αυτόν τον λογοτέχνη τη συγκεκριμένη περίοδο.

Στο τέταρτο κεφάλαιο μελετώνται οι άλλοι ποιητές και λογοτέχνες με τους οποίους ασχολήθηκε ο συνθέτης. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και το έργο του *Στέλλα Βιολάντη*, στο οποίο ο Καλομοίρης γράφει τη σκηνική μουσική εκκινώντας από το προλογικό ποίημα του Παλαμά, μελετάται στο κεφάλαιο 4.1. Ο Άγγελος Σικελιανός, η *Δελφική Ιδέα*, η οραματική του ποίηση, οι σχέσεις του Σικελιανού με τον Παλαμά, τον Καζαντζάκη και τον Καλομοίρη μέσα από δημοσιεύματα και αλληλογραφία, καθώς και τα μελοποιημένα από τον Καλομοίρη ποιήματα του Σικελιανού, μελετώνται στο κεφάλαιο 4.2. Στο 4.3 αναφερόμαστε στους ποιητές που έχουν μικρή ποσοτικά παρουσία στο έργο του Καλομοίρη αλλά ιδιαίτερη σημασία: στον Λορέντζο Μαβίλη, στον Μιλτιάδη Μαλακάση, στον Ιωάννη Γρυπάρη, στον Αλέξανδρο Πάλλη, καθώς και σε κάποιους άλλους με μικρότερη παρουσία. Αναφερόμαστε ακόμα και σε αυτούς για τους οποίους γίνεται νύξη σε κάποιο έργο του Καλομοίρη, με τη μορφή αφιέρωσης για παράδειγμα ή παράθεσης κάποιου στίχου τους, ενώ εντοπίζουμε και τις ελάχιστες παρουσίες ξένων ποιητών στο έργο του, όπως του Victor Hugo (*στη Μπαλάντα για πιάνο αρ.1*), του Zan Rispen (*Η Γριά Βαβάμ* στη Συμφωνία αρ.2) και του William Butler Yeats (στα *Ξωτικά Νερά*). Το 4.4 κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στον Γιάννη Ψυχάρη, το γλωσσικό ζήτημα, το περιοδικό *Ο Νουμάς* και τη σημασία τους.

Το πέμπτο κεφάλαιο προσεγγίζει το θέμα της αναζήτησης της «ελληνικότητας» μέσα από τρεις άξονες. Σύμφωνα με τον πρώτο άξονα στο 5.1 μελετάμε τον Καλομοίρη ως ποιητή, ως αρθρογράφο και ως κριτικό, μέσα από δικά του δημοσιευμένα ποιήματα, άρθρα και δοκίμια. Διαφωτίζονται οι σχέσεις του με τους άλλους διανοούμενους της εποχής, κυρίως από τον κύκλο του *Νουμά* και καταδεικνύεται η μεγάλη σημασία που έχει για αυτόν και το έργο του η γλώσσα. Σύμφωνα με τον δεύτερο άξονα (κεφάλαιο 5.2), μελετάμε τους τρεις μεγάλους απόντες από το έργο του, Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, Κώστα Καρυωτάκη και Κωνσταντίνο Καβάφη, επιχειρώντας να ερμηνεύσουμε αυτή την απουσία και να διερευνήσουμε τις συνέπειές της. Σύμφωνα με τον τρίτο άξονα (κεφάλαιο 5.3), αναφερόμαστε στην παρουσία του Μητρόπουλου και του Σκαλκώτα στη μουσική ζωή της Ελλάδας, στη στροφή της *Γενιάς του '30* στη λογοτεχνία, στην προσήλωση του Καλομοίρη στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα και στους διάφορους τρόπους αναζήτησης της ελληνικότητας από την ποίηση, τη λογοτεχνία και τη μουσική.

Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της παρούσας έρευνας.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ποίηση και Λογοτεχνία

## 1.1. Ποίηση και Λογοτεχνία στην Ελλάδα

### 1.1.1 Γύρω από το 1880

Μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Οθωμανούς πολλοί λόγιοι κρητικοί κατέφυγαν στα Επτάνησα. Η κρητική λογοτεχνία και το κρητικό θέατρο ασκούν έντονη επιρροή στην επτανησιακή λογοτεχνία, της οποίας ως βάση χρησιμοποιείται η δημοτική γλώσσα. Το έδαφος είναι γόνιμο ώστε να λάμπουν δύο Ζακυνθinoί ποιητές, οι οποίοι έμελλε να φωτίσουν όλη τη νεοελληνική ποίηση: ο Ανδρέας Κάλβος και ο Διονύσιος Σολωμός. Στην Επτανησιακή Σχολή ποίησης υπάρχουν και πολλοί άλλοι σπουδαίοι ποιητές, όπως ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, ο Γεράσιμος Μαρκοράς, ο Ιάκωβος Πολυλάς, το έργο των οποίων αγγίζει χρονικά την αρχή της γενιάς του 1880. Ο Παλαμάς μάλιστα θεωρεί τον Πολυλά και τον Μαρκορά ως δικούς του προδρόμους.<sup>1</sup>

Οι συνθήκες ευνόησαν τη δημιουργία της Επτανησιακής Σχολής της λογοτεχνίας, ωστόσο το νεοσύστατο ελληνικό κράτος προσπαθούσε να βρει τον βηματισμό του. Ζωτικοί χώροι του ελληνισμού (η Θεσσαλία, η Βόρεια Ελλάδα, τα νησιά, η Κρήτη) βρίσκονταν ακόμη εκτός των ελληνικών συνόρων, ενώ οι αντίρροπες τάσεις ανάμεσα στους Έλληνες δημιουργούσαν ένα περιβάλλον ασταθές και ασφυκτικό. Οι Φαναριώτες και οι λόγιοι Έλληνες που είχαν σπουδάσει στα Πανεπιστήμια του εξωτερικού καταλάμβαναν τις θέσεις της ανώτερης διοίκησης, ενώ οι μπαρουτοκαπνισμένοι Μοραΐτες και Ρουμελιώτες (οι οποίοι και μεταξύ τους είχαν αντιζηλία) έμπαιναν στο περιθώριο. Το όραμα της ελεύθερης πατρίδας προσέκρουε σε μια δύσκολη και δυσάρεστη πραγματικότητα. Παράλληλα, η απλή, ακατέργαστη γλώσσα του λαού, άρχισε να μην επαρκεί ώστε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της κρατικής οργάνωσης, των εγγράφων, του τύπου αλλά και της λογοτεχνίας.

---

<sup>1</sup> Βλ. Λίνου Πολίτη, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Δ΄ έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, σ. 152-167.

Έτσι προκύπτει το φαινόμενο ενός γλωσσικού «εξαρχαϊσμού» και δημιουργείται από τους λογίους η καθαρεύουσα. Είναι η απαρχή του γλωσσικού διχασμού που ταλάνισε για πολλές δεκαετίες τη χώρα και έπαιξε σημαντικό ρόλο στις ιδεολογικές, πολιτικές και αισθητικές επιλογές των ανθρώπων του πνεύματος.<sup>2</sup>

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο στρατηγός Γιάννης Μακρυγιάννης (1797-1864), ο οποίος πολέμησε με γενναιότητα και ηρωισμό στους αγώνες του έθνους, συνέγραψε δε τα *Απομνημονεύματά* του προκειμένου «να μάθει λίγα γράμματα» στο Άργος όπου βρισκόταν διορισμένος σε κυβερνητικό έργο. Το χειρόγραφο των *Απομνημονευμάτων* βρήκε πεταμένο σε έναν τενεκέ ο Γιάννης Βλαχογιάννης και το δημοσίευσε το 1907. Το έργο ωστόσο παρέμεινε άγνωστο, ώσπου το ανέσυρε από τη λήθη πρώτος ο Σεφέρης και στη συνέχεια ασχολήθηκε με αυτό η λογοτεχνική κριτική. Πρόκειται για ένα εξαιρετικό μνημείο ζωντανού, ανόθευτου λόγου που συνιστά μέγιστη λογοτεχνική πράξη και πολύτιμη ιστορική πηγή.<sup>3</sup>

Το κίνημα του ρομαντισμού επηρέασε την ελληνική λογοτεχνία. Ο ελληνικός ρομαντισμός κινήθηκε κυρίως στην περιοχή της ποίησης, ενώ στην πεζογραφία ξεχωρίζει ο Εμμανουήλ Ροΐδης, μολονότι το ρομαντικό πνεύμα, εντός του οποίου δημιούργησε το έργο του, δεν εκφράζεται στον μυθιστορηματικό του κόσμο. Η ρομαντική λογοτεχνία στην Ελλάδα υιοθετείται από τους Φαναριώτες που ζουν στην Αθήνα, οι οποίοι μιμούνται τους Ευρωπαίους ρομαντικούς. Στην Ευρώπη όμως οι ρομαντικοί λογοτέχνες εξέφρασαν τη συνείδηση της εθνότητας, ύμνησαν τους εθνικοαπελευθερωτικούς αγώνες των λαών και ήταν πολύ κοντά στη γνήσια έκφραση της λαϊκής ψυχής (σε αντίθεση με το διαφωτισμό που είναι κυρίως διανοητικός), γι' αυτό αγαπήθηκαν πολύ από το αναγνωστικό κοινό. Όταν στην Ελλάδα συνέβη κάτι αντίστοιχο και η *Μεγάλη Ιδέα* διαμορφώθηκε σε εθνικό δόγμα από τον Ιωάννη Κωλέττη το 1844, ο αθηναϊκός ρομαντισμός

---

2 Στο ίδιο, σ. 168-169. Για το γλωσσικό ζήτημα θα κάνουμε εκτενή αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο.

3 Στο ίδιο, σ. 169-170. Βλ. επίσης Φ. Α. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός στη Λογοτεχνία*, 19ος-20ός αιώνας, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1986, σ. 102-109.

περιορίστηκε σε μια εξευγενισμένη μορφή κι έναν υπερβολικό μανιερισμό χωρίς ουσιαστικό αντίκρισμα.<sup>4</sup>

Η στροφή αυτή της αθηναϊκής σχολής και των Φαναριωτών προς τα δυτικά πρότυπα, η ταυτόχρονη απαξίωσή τους προς τη λογοτεχνική παράδοση της Κρήτης, καθώς και η διαρκώς εντονότερη χρήση της καθαρεύουσας, δημιουργούν μεγάλη διάσταση με τους Επτανήσιους λογοτέχνες. Διαμορφώνονται έτσι δύο ανταγωνιστικά πολιτιστικά κέντρα, αυτό της Επτανήσου και αυτό της Αθήνας, η αντιπαράθεση των οποίων είναι εμφανής όχι μόνο στη λογοτεχνία και στη μουσική (όπως θα αναφέρουμε παρακάτω), αλλά σε όλους τους τομείς της πολιτιστικής, κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Οι θεσμοί του νεοσύστατου κράτους συνθλίβουν το αρχικό εθνικοαπελευθερωτικό ιδεώδες και η κυρίαρχη ιδεολογία, εκπορευόμενη από τον κρατικό έλεγχο για να εξυπηρετήσει συγκεκριμένες σκοπιμότητες, περιορίζει τη λογοτεχνική παραγωγή της Αθήνας σε στενά πλαίσια. Μόνο στην περιφέρεια εξακολουθούν να λειτουργούν κάποια κέντρα ελεύθερης έκφρασης. Στην πρωτεύουσα η λογοτεχνία είναι σε μεγάλο βαθμό κατευθυνόμενη και υποτονική.<sup>5</sup>

Το έτος 1880 θεωρείται ορόσημο για τα ελληνικά γράμματα και όχι άδικα. Η Ελλάδα βρίσκεται σε ένα κρίσιμο σταυροδρόμι όπου το ούτως ή άλλως ασθενικό ρομαντικό κίνημα παρακμάζει και οι νέοι της εποχής ζητούν κάτι καινούργιο. Ο Ροϊδης, ο οποίος ανδρώθηκε εντός του ρομαντισμού, εκφράστηκε όμως τελικά με ένα εντελώς διαφορετικό, σπινθηροβόλο, σαρκαστικό και ορθολογιστικό πνεύμα, γράφει ένα σημαντικό δοκίμιο απορρίπτοντας όλα τα έργα που υποβάλλονται στον λογοτεχνικό διαγωνισμό του Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός» το 1877. Το δοκίμιο έχει τίτλο «*Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως*» και υποστηρίζει ότι στην Ελλάδα δεν υπάρχει ποίηση, διότι απουσιάζει το κατάλληλο κλίμα, η «*περιρρέουσα ατμόσφαιρα*». Οι μόνοι που μπορούν να διεκδικήσουν τον τίτλο του ποιητή,

---

4 Βλ. Πολίτης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 168-183 και Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 110-124.

5 Βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα 1977, σ. 199-201.

κατά τη γνώμη του Ροΐδη, είναι ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης και ο άκρως ρομαντικός και αγαπητός στην εποχή του Αχιλλεύς Παράσχος.<sup>6</sup>

Στη γνώμη του Ροΐδη αντιπαρατίθεται ο λόγιος Άγγελος Βλάχος. Η διαμάχη τους θα είναι οξύτατη. Στη διένεξη αυτή εύλογα η νέα γενιά παίρνει το μέρος του Ροΐδη. Το 1878 ιδρύεται η σατιρική πολιτική εφημερίδα *Ραμπαγός* που επιτίθεται στον ρομαντισμό, στον ιδεαλισμό, στην καθαρεύουσα, στην ποίηση της εποχής, στα παραδεδομένα πρότυπα. Στον *Ραμπαγός* πρωτοεμφανίζονται ο Δροσίνης, ο Πολέμης, ο Σουρής και ο Παλαμάς. Οι συνθήκες έχουν δημιουργηθεί ώστε να ταραχθούν τα νερά και να αλλάξει η εποχή.<sup>7</sup>

Το 1880 εκδίδονται δύο ποιητικές συλλογές που σηματοδοτούν την έναρξη της *Γενιάς του 1880*: οι *Στίχοι* του Νίκου Καμπά και οι *Ιστοί αράχνης* του Γεωργίου Δροσίνη. Απαλλαγμένη από τον ρητορισμό και τον στείρο ρομαντισμό, η νέα ποίηση εισάγει μια θεματολογία πιο απλή και καθημερινή, επιζητώντας παράλληλα την αμεσότητα και την οικειότητα στην ποιητική έκφραση. Η εμφανής επίδραση του γαλλικού ρεύματος του παρνασσιισμού οδηγεί σε μεγάλη επιμέλεια της μορφής και του στίχου, δίνοντας ποιήματα λεπτοδουλεμένα, περίτεχνα, ενώ η πιο σημαντική απόφαση των νέων ποιητών είναι η γλώσσα: επιλέγεται η δημοτική και η καθαρεύουσα παραμερίζεται.<sup>8</sup>

Μέσα σε αυτή την περίοδο δημιουργείται το ενδιαφέρον προς τον παραδοσιακό τρόπο ζωής της ελληνικής υπαίθρου, τα ήθη, τα έθιμα, τα δημοτικά τραγούδια, τάση που αποτυπώνεται έντονα στην πνευματική ζωή. Εμφανίζεται η επιστήμη της Λαογραφίας με πρωτοπόρο τον Νικόλαο Πολίτη

---

<sup>6</sup> Ο Αχιλλεύς Παράσχος ήταν εξαιρετικά δημοφιλής στα χρόνια 1870 και μετά. Για το αθηναϊκό κοινό ήταν η προσωποποίηση του ρομαντικού ποιητή. Έγραφε προσαρμόζοντας την ποίησή του στο κοινό αίσθημα, στην καθαρεύουσα κυρίως αλλά χωρίς να περιφρονεί τη δημοτική. Το έργο του εκδόθηκε το 1881 σε τρεις τόμους και του χάρισε μεγάλη αναγνώριση και τεράστια κέρδη. Στα επόμενα χρόνια όμως το αναγνωστικό κοινό και η λογοτεχνική κριτική τον λησμόνησαν τελείως. Βλ. σχετικά Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 119-123. Το δοκίμιο του Εμμ. Ροΐδη «Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως» γράφτηκε το 1877.

<sup>7</sup> Βλ. Πολίτης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 184-193.

<sup>8</sup> Στο ίδιο.

στη δεκαετία του 1870, η οποία ασκεί μεγάλη επίδραση τόσο στην ποίηση, όσο και στην πεζογραφία με τη στροφή στην ηθογραφία. Ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης, ο Καρκαβίτσας, ο Κονδυλάκης, επηρεάζονται έντονα από αυτή την τάση, αν και τελικά το έργο τους υπερβαίνει τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης.<sup>9</sup>

Οι τρόποι λογοτεχνικής έκφρασης από το 1880 και μετά διακρίνονται από δύο αντιφατικές εκ πρώτης όψεως τάσεις: τον προσανατολισμό στα νεότερα ρεύματα της Ευρώπης και ιδιαίτερα της Γαλλίας (κυρίως τον παρνασσισμό στην ποίηση και τον ρεαλισμό-νατουραλισμό στην πεζογραφία), ταυτόχρονα με τη στροφή προς τις ρίζες και τις ελληνικές παραδόσεις. Ο νατουραλισμός εισάγεται στην Ελλάδα με τη μετάφραση του μυθιστορήματος *Νανά* του Εμίλ Ζολά σε μετάφραση του Δ. Καμπούρογλου. Το μυθιστόρημα δημοσιεύτηκε σε συνέχειες από τις στήλες του *Ραμπαγά* προκαλώντας έντονες αντιδράσεις, ώσπου τελικά η δημοσίευση διακόπηκε. Πρωτεργάτης στις αντιδράσεις αυτές ήταν ο Άγγελος Βλάχος από τις στήλες του περιοδικού *Εστία*, ενός σοβαρού περιοδικού που απευθυνόταν σε πιο συντηρητικό κοινό.<sup>10</sup>

Οι αντιμαχόμενες και αντιφατικές τάσεις στη λογοτεχνία, στην ποίηση και στην πνευματική ζωή γενικότερα, μπορούν όμως να αναγνωσθούν και ως παράλληλες προσπάθειες, ώστε να δημιουργηθεί ένας πολιτισμός που θα ακουμπάει στις ρίζες της παράδοσης, αλλά θα συμβαδίζει με όλα τα σύγχρονα ρεύματα της πεφωτισμένης Ευρώπης. Βρισκόμαστε άλλωστε στην περίοδο της αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας, όπου η προσήλωση στις παραδόσεις και στις ρίζες του κάθε λαού αποτελεί αδιαπραγμάτευτη αρχή. Το δημοτικό τραγούδι έχει αναγνωριστεί ως βάση για τους νέους εκφραστικούς τρόπους στην ποίηση ήδη από τον μέγιστο Διονύσιο Σολωμό, όμως τώρα και ο τρόπος ζωής, τα ήθη, τα έθιμα, οι μύθοι και οι θρύλοι του λαού αρχίζουν να απασχολούν τους ποιητές και τους λογοτέχνες.

---

<sup>9</sup> Βλ. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία, Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 102-120.

<sup>10</sup> Στο ίδιο, σ. 103-105.



Η ανάπτυξη της Λαογραφίας συμβάλλει σε αυτό, αποδεικνύοντας ότι πρόκειται για ένα δυνατό κρίκο στην αδιάσπαστη αλυσίδα του ελληνικού πολιτισμού, ενώ η ανερχόμενη αστική τάξη στρέφεται προς μια ρεαλιστικότερη αντιμετώπιση της πραγματικότητας. Οι μεταρρυθμίσεις του Τρικούπη δίνουν τη δυνατότητα μιας καλύτερης ζωής και ενισχύουν την αυτοπεποίθηση του κόσμου, δημιουργώντας ένα αρκετά ευνοϊκό περιβάλλον για την ανάπτυξη των γραμμάτων και των τεχνών. Η ήδη διαμορφωμένη από τον Κωλέττη (1844) *Μεγάλη Ιδέα* βρίσκει πρόσφορο έδαφος, ενισχύεται περισσότερο μετά την προσάρτηση της Θεσσαλίας, αποσαφηνίζει την έννοια του αλυτρωτισμού και σφυρηλατεί το απαραίτητο ιδεολογικό πλαίσιο για την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας.<sup>11</sup>

Οι συνθήκες είναι ώριμες ώστε να εμφανιστεί ο ποιητής που ξεκίνησε την πορεία του τότε, αλλά κυριάρχησε στην πνευματική ζωή της Ελλάδας και στους δύο αιώνες. Αγγίζοντας τη ρομαντική παρακμή, προσπερνώντας την ηττοπάθεια των αρχών του αιώνα και τον πεσιμισμό της *Γενιάς του '20*, περνώντας αποφασιστικά από την καθαρεύουσα στη δημοτική, αντικρίζοντας τη στροφή της *Γενιάς του '30* και την ανατολή της μοντέρνας ποίησης, ο Κωστής Παλαμάς υψώνει το ποιητικό του ανάστημα. Ζει από κοντά όλα τα συγκλονιστικά ιστορικά γεγονότα που καθόρισαν την πορεία της Ελλάδας, από την εκθρόνιση του Όθωνα (1862), τη διακυβέρνηση του Χ. Τρικούπη, τον πόλεμο και την ήττα του 1897, τους Βαλκανικούς Πολέμους, τον Εθνικό Διχασμό, τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τη Μικρασιατική Εκστρατεία και τη Μικρασιατική Καταστροφή, τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και τη γερμανική εισβολή, ως τον θάνατό του στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, όπου η κηδεία του μετατρέπεται σε πάνδημη αντιστασιακή πράξη. Γίνεται ο εθνικός ποιητής και δεσπόζει ως ηγετική φυσιογνωμία όχι μόνο στην ποίηση, αλλά σε όλη την πνευματική, κριτική και φιλολογική ζωή της εποχής του.

Η ποίηση του Παλαμά σφραγίζεται από αυτά τα γεγονότα και η ποιητική του σκέψη κινείται σε δύο αντίθετους πόλους: θέση και άρνηση,

---

<sup>11</sup> Βλ. σχετικά Πολίτης, *Ιστορία.....*, ό.π., σ. 184-208, Vitti, *Ιστορία.....*, ό.π., σ. 199-330, Beaton, *Εισαγωγή.....*, ό.π., σ. 81-119, Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός.....*, ό.π., σ. 110-169.

έντονη δράση και ασάλευτη ζωή, πίστη και απιστία. Επικά, οραματικά ποιήματα μεγάλης πνοής και λυρικά, εσωστρεφή ποιήματα εναλλάσσονται στην πλουσιότατη ποιητική του παραγωγή. Στην εποχή του κυριαρχούσε ως ο ποιητής του ηχηρού, μείζονος τόνου, ενώ στη σημερινή εποχή μάλλον τα λυρικότερα ποιήματά του είναι αυτά που ακόμα συγκινούν. Επηρεασμένος από τον γαλλικό παρνασισμό και τον συμβολισμό, φιλοδοξεί να δημιουργήσει ένα νέο λυρισμό με εθνικό παλμό και θεματολογία παρμένη από τη Βυζαντινή ιστορία. Προσπαθεί να αποκαταστήσει ποιητικά το Βυζάντιο και να ξαναδώσει στη *Μεγάλη Ιδέα*, η οποία λαβώθηκε θανάσιμα από την ήττα του 1897, την αλλοτινή της αίγλη. Η προσπάθεια αυτή κορυφώνεται με το μεγάλο συνθετικό ποίημα *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* το 1907 και τη μακρόπνοη, επική σύνθεση *Η φλογέρα του Βασιλιά* το 1910.

Ο Παλαμάς λειτουργεί στην εποχή του ως βαθιά εθνικός ποιητής και συνδέει με τη λυρική του σκέψη γεγονότα και παραδόσεις, πυροδοτώντας την ελπίδα του έθνους. Ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου* υλοποιεί ποιητικά αυτή την προσδοκία και την αναγέννηση μέσα από τις στάχτες. Αυτό είναι το ποίημα μέσα από το οποίο πρωτογνωρίζει ο Καλομοίρης τον Παλαμά, όταν ο συνθέτης βρισκόταν ακόμη στο Χάρκοβο. Ο *Γύφτος* τα αρνιέται όλα, ώσπου τον συμφιλιώνει με τη ζωή ένα βιολί. Το ποίημα τοποθετείται χρονικά εκατό χρόνια πριν την Άλωση, οι συμβολισμοί είναι προφανείς, ενώ οι αναγωγές στη σύγχρονη με τον ποιητή εποχή εμφανίζονται καθαρά στον *Όγδοο Λόγο*, τον «*Προφητικό*», όπου αναπτερώνεται η ελπίδα για τη νέα δόξα και την αναγέννηση του έθνους.<sup>12</sup>

### 1.1.2 Το γλωσσικό ζήτημα και η ποίηση στη βαριά σκιά του Παλαμά

Το γλωσσικό ζήτημα ανέκυψε έντονα στην Ελλάδα τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> και στις πρώτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Μεγάλη όξυνση προκάλεσε η έκδοση του έργου του Ψυχάρη *Το ταξίδι μου* το 1888. Η γλωσσική διαφοροποίηση βέβαια στην ελληνική γλώσσα ανάγεται στην

---

<sup>12</sup> Για τον Παλαμά υπάρχει πλουσιότατη βιβλιογραφία η οποία παρατίθεται ξεχωριστά στη βιβλιογραφία μας. Εισαγωγικά βλ. Πολίτης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 192-199, Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 169-177, Βεατον, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 120-129. Για τη σχέση Παλαμά-Καλομοίρη θα αναφερθούμε διεξοδικά στο οικείο κεφάλαιο.

αρχαιότητα και πιο συγκεκριμένα τον 1<sup>ο</sup> αι. π. Χ., όταν το κίνημα του αττικισμού εισήγαγε στον ελληνικό κόσμο τη διγλωσσία, τη διχοτόμηση δηλαδή της ενιαίας έως τότε ελληνικής γλώσσας ανάμεσα σε δύο παραλλαγές: μια απλή, δημώδη προφορική γλώσσα, συνέχεια της Αλεξανδρινής Κοινής (που οδήγησε διαμέσου των αιώνων στη δημοτική) και μια λόγια, αρχαίζουσα και νέα, γραπτή κυρίως γλώσσα, απομίμηση της κλασικής αττικής στην οποία βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό η μετέπειτα καθαρεύουσα.<sup>13</sup>

Ωστόσο στο γύρισμα του 20ού αιώνα η γλωσσική διαμάχη ξεσπά με ιδιαίτερη σφοδρότητα. Η δημοτική επικρατεί ολοένα και περισσότερο στην ποίηση, ενώ η πεζογραφία γράφεται ακόμα στην καθαρεύουσα, η οποία κυριαρχεί σε όλη την πνευματική ζωή και στη δημόσια διοίκηση. Το *Ταξίδι* του Ψυχάρη γίνεται η σπίθα που ανάβει την πυρκαγιά, η οποία κατακαίει για πολλές δεκαετίες τη χώρα με καθοριστικές επιδράσεις όχι μόνο στη λογοτεχνία και στην ποίηση, αλλά και στην πολιτική, κοινωνική, πνευματική και ιδεολογική ζωή του τόπου. Οι υπερβολικές αντιδράσεις οδηγούν στο σημείο να χυθεί αίμα, ενώ στη γλώσσα ο φανατισμός αποτυπώνεται με λέξεις και φράσεις που συνιστούν ακραία χρήση της δημοτικής, ώστε να φαντάζει ακόμα πιο ξένη από την καθαρεύουσα.<sup>14</sup>

Η ένταξη των λογοτεχνών και των ποιητών στο ένα ή στο άλλο στρατόπεδο έχει πολυδιάστατες επιπτώσεις στο έργο, στην καταξίωση, στην πρόσληψή τους από το αναγνωστικό κοινό, ενώ επιδρά πολλαπλά σε όλους τους τομείς της πνευματικής, ιδεολογικής και πολιτικής ζωής. Η ίδρυση του περιοδικού *Νουμάς* (1903-1931), περιοδικού με προοδευτικές απόψεις, το οποίο κατέχει σημαντική θέση στη φιλολογική και στην πνευματική γενικότερα ζωή του ελληνισμού, συσπειρώνει τους δημοτικιστές και προβάλλει όλες τις νέες πολιτικές και κοινωνικές ιδέες, πολεμώντας ανυποχώρητα τις προλήψεις

---

<sup>13</sup> Για το γλωσσικό ζήτημα γίνεται λεπτομερής αναφορά στο οικείο κεφάλαιο. Για εισαγωγικά στοιχεία βλ. πρόχειρα Πολίτης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 208-214.

<sup>14</sup> Αναφερόμαστε στα *Ευαγγελικά* καθώς και στη χρήση λέξεων από τον Ψυχάρη και τον Καλομοίρη οι οποίες ξένιζαν και επικρίθηκαν. (Π.χ. «πρωτοβάρεμα» αντί «εισαγωγή».) Βλ. παρακάτω στο οικείο κεφάλαιο (4.4.2) όπου γίνεται λεπτομερής αναφορά στο γλωσσικό ζήτημα.

του παρελθόντος για τη γλώσσα. Από τον κύκλο του *Νουμά* αντλεί κατά κύριο λόγο ο Καλομοίρης τους ποιητές και λογοτέχνες που τον εμπνέουν και καθοδηγούν το όραμά του, με κορυφαίο τον Κωστή Παλαμά.<sup>15</sup>

Οι ποιητές σύγχρονοι του Παλαμά ακολουθούν στην αρχή το κίνημα του παρνασσιισμού και λίγο αργότερα επηρεάζονται από τον συμβολισμό. Το βραχύβιο περιοδικό *Η Τέχνη* (Νοέμβριος 1898-Οκτώβριος 1899) που ιδρύει ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, φέρνει σε επαφή το ελληνικό αναγνωστικό κοινό με τη βορειοευρωπαϊκή τέχνη, σκέψη και φιλοσοφία. Ο Νίτσε, ο Ίψεν, ο Στρίντμπεργκ, ο Χάουπμαν και άλλοι μεταφράζονται από τον Χατζόπουλο και τον Καμπύση και γίνονται γνωστοί στους αθηναϊκούς πνευματικούς κύκλους. Παράλληλα επηρεάζεται η ποίηση, η πεζογραφία και το θέατρο από το κίνημα του αισθητισμού και παύει η κυριαρχική επίδραση του γαλλικού πνεύματος. Το ηθογραφικό στοιχείο στην πεζογραφία μετατρέπεται σε συμβολιστικό και κοινωνιστικό, ενώ η σοσιαλιστική ιδεολογία εμπνέει τα μυθιστορήματα του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Τα αστικά στρώματα της Αθήνας προτιμούν το θέατρο, όπου για δεκαετίες καλύπτει απόλυτα τις αναζητήσεις του κοινού ο πολυγραφότερος Γρηγόριος Ξενόπουλος.<sup>16</sup>

Το πνεύμα της παρακμής και του πεσιμισμού των αρχών του αιώνα ενσαρκώνει ποιητικά ο Κωνσταντίνος Καβάφης, ποιητής της περιφέρειας και αποστασιοποιημένος από τα ιστορικά γεγονότα της Ελλάδας, ο οποίος γράφει μια ποίηση πολύ προσωπική και ιδιόρρυθμη που σύντομα περιβάλλεται από μύθο. Η παραίτηση ως την έσχατη μορφή της και η αποστασιοποίηση ακόμα και από τον ίδιο τον εαυτό, εκφράζεται τα επόμενα χρόνια με μια ποιητική γενιά η οποία ανδρώνεται στη βαριά σκιά του Παλαμά και γαλουχείται με το πνεύμα της ήττας και την πνοή των «καταραμένων» Γάλλων ποιητών. Κεντρική μορφή αυτής της τάσης είναι ο Κώστας Καρυωτάκης, ο οποίος επιστεγάζει θεαματικά την ποιητική του πορεία με την αυτοχειρία του το 1928.

---

<sup>15</sup> Βλ. Γ. Χ. Καλογιάννη, *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931)-Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1984. Βλ. επίσης παρακάτω (4.4.3 *Ο Νουμάς*), σ. 295.

<sup>16</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός....*, ό.π., σ. 234-267.

Ο «καρυωτακισμός» διαποτίζει τη νεοελληνική ποίηση με το αίσθημα της ματαίωσης και της decadence.

Στον αντίποδα αυτού του πνεύματος της παρακμής και της παραίτησης, ποιητές και λογοτέχνες όπως ο Άγγελος Σικελιανός, ο Κώστας Βάρναλης και ο Νίκος Καζαντζάκης, ευαγγελίζονται με ενθουσιασμό και αισιοδοξία τη δημιουργία ενός καινούργιου, καλύτερου κόσμου. Επηρεασμένοι από τη φιλοσοφία του Νίτσε γράφουν ως ποιητές-προφήτες, δημιουργώντας χαρισματικούς και υπερβατικούς ήρωες, οι οποίοι αίρουν την αποστολή τους πάνω από τα ανθρώπινα μέτρα και πετυχαίνουν το ακατόρθωτο.<sup>17</sup>

Από αυτή την αφετηρία ξεκινάει ο Καζαντζάκης. Η μεταφυσική ταγωνία και οι έντονες αντινομίες που σφραγίζουν το έργο του, επηρεασμένο από τη φιλοσοφική σκέψη του Μπέργκσον, τη νιτσεική απιστία και τις εμβληματικές θρησκευτικές μορφές, ιδιαίτερα τη μορφή του Χριστού, δεν καθησυχάζονται ποτέ. Ωστόσο βρίσκεται απόλυτα ενταγμένος και στην πραγματικότητα του καιρού του, ενσαρκώνοντας ποιητικά την ηρωική προσπάθεια για τη θεμελίωση ενός καινούργιου κόσμου στη μορφή του *Πρωτομάστορα*, έργου που αφιερώνει στον Ίωνα Δραγούμη. Το έργο αυτό θα γίνει η πρώτη όπερα της Εθνικής Σχολής της Μουσικής από τον Μανώλη Καλομοίρη.<sup>18</sup>

Από την ίδια φιλοσοφική αφετηρία ξεκινάει και ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός, ο οποίος πρεσβεύει την οικουμενικότητα του ελληνισμού και την ιερή αποστολή της ποίησης να επανενώσει σε ένα αδιαίρετο όλον την κατακερματισμένη ανθρωπότητα, ενώ θεωρεί τον εαυτό του ποιητή-προφήτη με ύψιστο χρέος. Παρόμοια αρχίζει και ο σύγχρονός τους Κώστας Βάρναλης, ποιητής με τον ίδιο οικουμενικό ανθρωπισμό, ο οποίος στρατεύει τα γνήσια λυρικά ποιήματά του, καθώς και τα κριτικά του κείμενα και δοκίμια, στα

---

<sup>17</sup> Για τους ποιητές και λογοτέχνες με τους οποίους ασχολείται ο Καλομοίρης γίνεται εκτενής αναφορά στα οικεία κεφάλαια. Για τις εισαγωγικές αναφορές βλ. Πολίτης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 219-279, Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 234-295, Vitti, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 312-366, Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 152-173.

<sup>18</sup> Βλ. παρακάτω στο κεφ.2 Καλομοίρης-Καζαντζάκης.

κομμουνιστικά ιδεώδη. Η έντιμη ποιητική και ανθρώπινη εγρήγορση του Βάρναλη φτάνει ως τα χρόνια της δικτατορίας.<sup>19</sup>

Η σύγχρονη ζωή της Ελλάδας από την ίδρυση κιάλας του νεοσύστατου κράτους, σημαδεύεται από συγκλονιστικά γεγονότα και σφραγίζεται πάντα από έντονες διαμάχες και διχασμούς. Οι πόλεμοι είναι συνεχείς, εξωτερικοί και εσωτερικοί. Η διαφωνία του βασιλιά Κωνσταντίνου με τον Πρωθυπουργό Ελευθέριο Βενιζέλο σχετικά με την εξωτερική πολιτική κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οδηγούν στον εθνικό διχασμό του 1915-17 με τραυματικές συνέπειες για τους πολίτες αλλά και για το πολίτευμα. Οι σοσιαλιστικές ιδέες αρχίζουν να κερδίζουν έδαφος στην Ελλάδα και το 1918 ιδρύεται το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδος, το μετέπειτα Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας (ΚΚΕ). Η ολέθρια Μικρασιατική Καταστροφή βάζει οριστικά την ταφόπλακα στα απολυτρωτικά όνειρα και τη *Μεγάλη Ιδέα*, ενώ η εισροή των προσφύγων αλλάζει δραματικά τις συνθήκες ζωής στην ελληνική κοινωνία.

Μέσα σε αυτό το ζοφερό κλίμα αναπτύσσεται η αντιπολεμική λογοτεχνία, με μυθιστορήματα και διηγήματα του Στρατή Μυριβήλη, του Άγγελου Τερζάκη, του Ηλία Βενέζη, τα οποία αποτυπώνουν τη φρίκη του πολέμου, την απελπισία, τη ματαιότητα. Παράλληλα με αυτή την αντιμιλιταριστική τάση εντοπίζεται και η αναζήτηση της γνησιότητας που κρύβεται μέσα στην παράδοση, κύριος εκφραστής της οποίας είναι ο Φώτης Κόντογλου. Στην ίδια ανόθευτη γραμμή με τον Μακρυγιάννη και τον Παπαδιαμάντη, ιχνηλατείται μια άλλη ελληνικότητα και συγκροτείται ένας διαφορετικός ελληνικός «μύθος» από αυτόν του Σικελιανού, του Καζαντζάκη και του Βάρναλη.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Βλ. στις παραπάνω εισαγωγές, Πολίτης, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 219-279, Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 234-295, Vittì, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 312-366, Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 152-173.

<sup>20</sup> Βλ. σχετικά Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 174-177 και Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 301-317.

### 1.1.3 Η τομή του 1930

Το 1930 είναι επίσης μια ημερομηνία ορόσημο για την ελληνική λογοτεχνία. Το θολό και καταθλιπτικό μεταπολεμικό κλίμα φαίνεται ασφυκτικό, αλλά η πεζογραφία και η ποίηση σύντομα θα αναζητήσουν καινούργιους τρόπους έκφρασης συνδεδεμένες εκ νέου με την ευρωπαϊκή σκέψη και λογοτεχνία. Η ανερχόμενη αστική τάξη αναζητά τη μορφοποίηση του δικού της μύθου, διεκδικώντας το δικαίωμα του ατόμου να διατηρεί την ιδιαιτερότητά του απέναντι στις ιδεολογίες που μαζικοποιούν την κοινωνία. Η νέα γενιά λογοτεχνών, ποιητές και πεζογράφοι που γεννιούνται, οι περισσότεροι, την πρώτη δεκαετία του αιώνα, στρέφονται στο μυθιστόρημα, στον εσωτερικό μονόλογο, στη μετασυμβολική και υπερρεαλιστική ποίηση.<sup>21</sup>

Το δοκίμιο «*Ελεύθερο πνεύμα*» του Γιώργου Θεοτοκά που δημοσιεύτηκε το 1929 θεωρείται το μανιφέστο της *Γενιάς του '30*. Στην κορυφή των λογοτεχνικών ειδών τοποθετεί το μυθιστόρημα, ως το κατεξοχήν αφηγηματικό είδος απαραίτητο για τις σύγχρονες πνευματικές αναζητήσεις, καθώς και το θέατρο, προκειμένου να λάβει η τέχνη τον ουσιαστικό ρόλο της και να υπηρετήσει τον άνθρωπο. Γεννιέται έτσι ένα νέο αστικό μυθιστόρημα. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και ο Δημοσθένης Βουτυράς θεωρούνται πια παρωχημένοι. Ο Γιώργος Θεοτοκάς, ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ο Κοσμάς Πολίτης, ο Στρατής Μυριβήλης, ο Θράσος Καστανάκης, ο Μιλτιάδης Καραγάτσης, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Ηλίας Βενέζης, η Διδώ Σωτηρίου και άλλοι, εκκινώντας από αστικά περιβάλλοντα, αναζητούν την ανάγκη πνευματικών στηριγμάτων, αποτυπώνουν τις τραυματικές εμπειρίες των πολέμων, πλάθουν ήρωες με διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες και αντιφάσεις, διεκδικούν το ελεύθερο πνεύμα και την ελευθερία του ανθρώπου. Η πεζογραφία σχηματίζει την πρώτη ομάδα λογοτεχνών που εγγράφονται στη λεγόμενη *Γενιά του '30*.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 317-334.

<sup>22</sup> Βλ. Mario Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα» -Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 2006, σ. 213-332. Επίσης Απόστολος Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα -Ιστορία και κριτική*, Έκτη έκδοση διορθωμένη, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1991, κεφ. «Το αστικό

Η πεζογραφία προηγείται της ποίησης αλλά η ποίηση κάνει ακόμα μεγαλύτερη τομή στην καλλιτεχνική δημιουργία. Οι ποιητές που γεννήθηκαν μια δεκαετία αργότερα από τους προηγούμενους, επηρεάζονται από τα σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα και ιδιαίτερα τον υπερρεαλισμό, καταφέρνουν να απεγκλωβιστούν από το πεισιθάνατο κλίμα της εποχής και δημιουργούν μια ριζικά ανανεωμένη ποιητική γραφή. Γεννημένος το 1900, ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης γεφυρώνει το παλιό με το νέο, με γνώμονα την αγάπη και τον πόνο του για τον ελληνισμό. Με αναφορά στον Σολωμό, στον Σικελιανό, στον Καβάφη και στον Παλαμά, με βιώματα από το Παρίσι και τη συναρπαστική καλλιτεχνική του ζωή, ενσωματώνει, για πρώτη φορά στην ελληνική ποίηση, την παράδοση σε μια μοντέρνα γραφή. Το 1931 κυκλοφορεί στην Αθήνα η ποιητική του συλλογή με τον διφορούμενο τίτλο *Στροφή*, που σηματοδοτεί τη βαθύτερη αλλαγή της ελληνικής ποίησης, με καινούργια έκφραση, καινούργια στιχουργική, τολμηρές ποιητικές εικόνες, χωρίς επιτήδευση και περιττά στολίδια. Ο δρόμος για τη μοντέρνα ποίηση, ως τον Ελύτη, τον Ρίσο και τον Εγγονόπουλο, έχει ανοίξει.<sup>23</sup>

---

μυθιστόρημα», σ. 215-300. Για τη *Γενιά του '30* θα γίνει λόγος στο οικείο κεφάλαιο (5.3.3.), σ. 383.

<sup>23</sup> Βλ. Πολίτης, *Ιστορία.....*, ό.π., σ. 280-301 και Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός.....*, ό.π., σ. 335-349.



## 1.2 Η μουσική

### 1.2.1. Η Επτανησιακή Σχολή Μουσικής

Τα Επτάνησα λόγω της γεωγραφικής τους θέσης και της εγγύτητάς τους στην Ιταλία υπήρξαν ο πρώτος πόλος της διακίνησης των ευρωπαϊκών ιδεών στην απελευθερωμένη Ελλάδα μετά το 1821. Οι πρώτοι μεγάλοι ποιητές, ο Σολωμός και ο Κάλβος, ήταν πολύ εξοικειωμένοι με την ιταλική γλώσσα, ενώ η Επτανησιακή Σχολή της μουσικής έφερε έντονη τη σφραγίδα της ιταλικής μουσικής.

Τα Ιόνια νησιά αποτελούν τον κύριο δρόμο μεταλαμπάδευσης των ιδεών του ευρωπαϊκού διαφωτισμού στην Ελλάδα, κυρίως διαμέσου των Ελλήνων που κατοικούσαν στη Βενετία. Τα πρώτα ιδρύματα για την κοινωνική πρόοδο και την εκπαίδευση στα Επτάνησα είχαν βενετικά πρότυπα. Το 1824 ιδρύθηκε στην Κέρκυρα η Ιόνιος Ακαδημία, το πρώτο ελληνικό Πανεπιστήμιο μετά την Άλωση. Από νωρίς λειτούργησε τμήμα μουσικής εντός του, αλλά η στόχευσή του, δηλαδή η αναγέννηση και η διάδοση της εκκλησιαστικής μουσικής του τόπου, δε συγκινούσε πολύ τους Κερκυραίους, οι οποίοι προτιμούσαν την όπερα και το λαμπερό τους θέατρο San Giacomo. Το θέατρο αυτό είχε σπουδαία ιστορία και συνέβαλε τα μέγιστα ώστε να ανθίσει στην Κέρκυρα και στην Επτανησιακή Σχολή το μελόδραμα.<sup>24</sup>

Οι παραστάσεις της όπερας (μπορεί να ήταν και πέντε την εβδομάδα) ήταν το κεντρικό γεγονός της πόλης και λειτουργούσαν μάλλον ως κοσμικές συγκεντρώσεις. Το κοινό αποτελούσαν κυρίως ξένοι και «ευγενείς» (*nobili*)

---

<sup>24</sup> Το θέατρο San Giacomo χτίστηκε το 1691 στην Κέρκυρα και φιλοξενούσε από το 1773 παραστάσεις ιταλικής όπερας, ενώ από τη δεύτερη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα παιζόνταν εκεί και έργα Ελλήνων συνθετών. Αντίστοιχα θέατρα υπήρχαν και σε άλλα νησιά του Ιονίου, στη Ζάκυνθο, (θέατρο Απόλλων, θέατρο Παρνασσίων, θέατρο Φώσκολος), στην Κεφαλλονιά (θέατρο Κεφάλας) κ. ά. Για την ιστορία του θεάτρου San Giacomo, τις παραστάσεις και τη δραστηριότητά του, τους κανόνες και τις συνήθειες που διέπουν τη λειτουργία του, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Νέες ειδήσεις για τη μελοδραματική δραστηριότητα του θεάτρου Σαν Τζιάκομο μεταξύ 1799-1823», στο: *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953*, Πρακτικά Συνεδρίου MMA 23-24 Απριλίου 2010, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης στην ηλεκτρονική έκδοση, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 48-59. Ιστότοπος: [https://www.theatre.uoa.gr/ereyna/synedria\\_symposia\\_imerides](https://www.theatre.uoa.gr/ereyna/synedria_symposia_imerides)

Κερκυραίοι, οι οποίοι μιλούσαν, έτρωγαν, επισκέπτονταν τα άλλα θεωρεία, έκαναν κοινωνικές σχέσεις, ενώ έδιναν προσοχή μόνο στις διάσημες άριες της όπερας. Όπως επισημαίνεται από τους μελετητές, η ατμόσφαιρα που επικρατούσε ήταν όμοια με αυτή που χαρακτήριζε τις παραστάσεις όπερας στη Νότια Ιταλία.<sup>25</sup>

Ήδη από εκείνη την εποχή είναι έντονο το φαινόμενο της διαίρεσης της μουσικής ανάμεσα στη «σοβαρή» και στη «διασκεδαστική». Το χάσμα αυτό παρατηρείται και στη λογοτεχνία, όχι όμως σε τόσο μεγάλο βαθμό. Μια πρώτη γέφυρα ανάμεσα στον ανάλαφρο χαρακτήρα της μουσικής διασκέδασης και της μουσικής που είχε πιο «σοβαρό» υπόβαθρο δημιούργησε καταρχήν ο Νικόλαος Μάντζαρος, ιδρύοντας το 1840 τη Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας της οποίας υπήρξε ισόβιος πρόεδρος.

Ο Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, γόνος πλούσιας και αριστοκρατικής οικογένειας, είχε βαθιά πατριωτικά και φιλολαϊκά αισθήματα. Συνδέθηκε φιλικά με τον Διονύσιο Σολωμό από το 1828 που ο ποιητής ήρθε στην Κέρκυρα και μελοποίησε πολλά ποιήματά του, όπως τη *Φαρμακωμένη*, *Εις τον θάνατο του Λόρδου Μπάιρον*, *Ξανθούλα* και τον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν*.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Βλ. Κ. Καρδάμη, «Οι μουσικές ταυτότητες της Επτανήσου: Θεωρήσεις και αναθεωρήσεις μέσα από τη νεότερη έρευνα», *Paxos: Society for Paxian Studies*, 2014, Τεύχος 2, σ. 231-261 <https://www.academia.edu>. Για λεπτομερείς αναφορές στην Επτανησιακή μουσική βλ. επίσης: Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2006. Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα», προσθήκη στην *Ιστορία της Μουσικής* του Karl Nef, Απόλλων, Αθήνα 1960, σ. 546-611. Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική*, (χ.εκ.), Αθήνα 1958. Δημήτριος Χαμουδόπουλος, *Η Ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής*, Εστία, Αθήνα 1980. Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής 1824-1919 (Α)*, Τύποις-Τύπου, Αθήνα 1919. Βλ. επίσης το αφιέρωμα του περιοδικού *19<sup>th</sup> Century Music* στη μουσική παράδοση των Επτανήσων (αλλά και της Αθήνας), *Music in Nineteenth-Century Greece*, Volume 8, issue 1, 27 June 2011, <https://www.cambridge.org/core/journals/nineteenth-century-music-review/issue/FA71047C7D28D7EF8AC9A19D07AEFD3B>.

<sup>26</sup> Ο Μάντζαρος έγραψε πολλές μελοποιήσεις για τον *Ύμνο εις την Ελευθερίαν*. Την πρώτη μελοποίηση έκανε το 1829-30, παρουσία του ίδιου του Σολωμού, για τετράφωνη ανδρική χορωδία και πιάνο. Έκτοτε προχώρησε σε πολλές μελοποιήσεις, η πρώτη φορά όμως που παρουσίασε την ολοκληρωμένη του δουλειά πάνω στο έργο ήταν το 1843 μετά το θάνατο του πατέρα του, η αριστοκρατική οικογένεια του οποίου ήταν αιτία να μην εμφανίζεται ο Μάντζαρος ως επαγγελματίας μουσικός. Ο Μάντζαρος τιμήθηκε για την αδιαμφισβήτητη

Ο Μάντζαρος αποτελεί πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης αρκετών Επτανησίων συνθετών να εμπνευσθούν τόσο από τον αγώνα του ελληνικού έθνους για την απελευθέρωση, όσο και από τα δημοτικά τραγούδια, απομακρύνοντας σταδιακά από τα έργα τους την επίδραση της ιταλικής τεχνοτροπίας. Η μουσική γλώσσα που δημιουργούν έχει ελληνικό χρώμα χωρίς όμως να τονίζεται συνειδητά η ελληνική τους καταγωγή.<sup>27</sup>

Την ίδια περίοδο γράφονται στη Δυτική Ευρώπη πάρα πολλά φιλελληνικά έργα, κυρίως όπερας. Καθώς η όπερα λειτουργούσε ως φορέας διάδοσης εκλαϊκευμένων ιδεών και συναισθημάτων, τα έργα αυτά είχαν ως στόχο να συγκινήσουν τον κόσμο υπέρ του αγώνα των Ελλήνων και να ευαισθητοποιήσουν τους μονάρχες ώστε να βοηθήσουν την Ελλάδα, ενώ επηρέασαν σημαντικά τους Επτανήσιους συνθέτες και ιδιαίτερα τον Μάντζαρο.<sup>28</sup>

Οι Επτανήσιοι συνθέτες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, παρ' όλες τις ιταλικές επιρροές που είχαν δεχτεί, αποτόλμησαν συχνά να κινηθούν σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «*μουσικό εθνικισμό*», με την έννοια που αυτός κυριαρχεί ως επί το πλείστον στις Εθνικές Σχολές της Ευρώπης. Έτσι, κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι η Επτανησιακή Μουσική Σχολή υπήρξε πιο πρωτοπόρος από τις Εθνικές Σχολές και οπωσδήποτε από αυτή της Ελλάδας. Τα νησιά του Ιονίου αποτέλεσαν λοιπόν την πρώτη ελληνική περιοχή η οποία δέχτηκε ελεύθερα τη δυτική μουσική και σημείωσε πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή.<sup>29</sup>

Στην πνευματική και πολιτιστική αυτή άνθιση συντέλεσαν επίσης πολλοί λόγιοι κρητικοί, οι οποίοι κατέφυγαν στα Επτάνησα μετά την

---

αφοσίωσή του στην παιδεία και τη μουσική τέχνη. Βλ σχετικά Κ. Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική μουσική...*, ό.π., σ 70-82 για τον Μάντζαρο και επίσης σ. 83-108 για την ιστορία των Φιλαρμονικών και των παραστάσεων.

<sup>27</sup> Βλ. Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2003, σ. 13-14.

<sup>28</sup> Βλ. Καίτης Ρωμανού, «Ο Ιταλικός φιλελληνισμός και η επτανησιακή μουσική η εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση», στο: Βιβιλάκης (επιμ). *Επτανησιακή όπερα και...*, ό.π., σ. 145-160.

<sup>29</sup> Βλ. στο ίδιο.

κατάκτηση της Κρήτης από τους Οθωμανούς το 1669 φέρνοντας μαζί τους το δυτικότερο πολιτισμό τους, τις επιδράσεις από τη Βενετία, την παράδοση του Φραγκίσκου Λεονταρίτη, του κρητικού αναγεννησιακού θεάτρου καθώς και πλήθος χειρογράφων. Στα Επτάνησα η δημοτική μουσική δεν ήταν πολύ διαδεδομένη. Οι ιταλικές μελωδίες αντηχούν στις πόλεις, ενώ ακόμα και στην εκκλησία δεν κυριαρχεί η μονοφωνία αλλά τα εκκλησιαστικά μέλη εναρμονίζονται και αποδίδονται πολυφωνικά.<sup>30</sup>

Η μουσική που ακουγόταν τον πρώτο καιρό της ανεξάρτητης Ελλάδας ήταν κυρίως τα δημοτικά τραγούδια. Στα πανηγύρια της ελληνικής υπαίθρου τα τραγούδια συνδυάζονταν πάντα με τον χορό. Είναι η εποχή που γνωρίζει επίσης μεγάλη άνθιση το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη. Η παραδοσιακή μουσική στηριζόταν στη μονοφωνία και στην τροπικότητα της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, όπως είχε διασωθεί από τους διανοούμενους Φαναριώτες της Κωνσταντινούπολης. Από ψάλτες-συνθέτες της Πόλης άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους και τα τραγούδια κοσμικής μουσικής, από τα οποία προήλθαν ελαφρά τραγούδια αστικού χαρακτήρα. Οι μελωδίες τους ήταν γραμμένες σε βυζαντινή σημειογραφία και βασίζονταν στο μελωδικό σύστημα των *μακάμ*. Η λεγόμενη ανατολίτικη μουσική της Ελλάδας προήλθε από τη μείξη των στοιχείων της οθωμανικής μουσικής και των μελωδιών που ήρθαν από τη Δύση.<sup>31</sup>

Στα Ιόνια νησιά τα λαϊκά τραγούδια ήταν οι περίφημες καντάδες, επηρεασμένες άμεσα από τα ιταλικά ελαφρά τραγούδια. Στον τομέα της έντεχνης μουσικής, ήδη από το 1791 παρουσιάστηκε στο θέατρο San Giacomo η πρώτη ελληνική όπερα.<sup>32</sup> Τα Ιόνια νησιά έχουν έτσι μια πρωτοπορία στη μουσική και στην ποίηση, υπάρχει όμως ένα ζήτημα. Η όπερα είναι ένα δημοφιλές είδος διασκέδασης στο νεοσύστατο ελληνικό

---

<sup>30</sup> Βλ. Καρδάμη, «Οι μουσικές ταυτότητες...», ό.π., σ. 249-250. Βλ. επίσης Πολίνα Ταμπακάκη, Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη - *Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2011, σ. 28-29.

<sup>31</sup> Βλ. Καρδάμη, «Οι μουσικές ταυτότητες...», ό.π., σ. 249-252.

<sup>32</sup> Η πρώτη όπερα έλληνα συνθέτη ήταν η *Glia amanti confuse ossia Il brutto fortunate* (Οι μπερδεμένοι εραστές ή Ο άσχημος τυχερός) του Στέφανου Πογιάγου.

κράτος, αλλά η γλώσσα στην οποία είναι γραμμένα τα λιμπρέτα είναι στα ιταλικά. Μόλις στα τέλη της δεκαετίας του 1860 εμφανίζονται τα πρώτα λιμπρέτα στα ελληνικά. Η όπερα άλλωστε δρα και ως σύμβολο της αριστοκρατίας, επιπροσθέτως δε είναι δύσκολο να βρεθούν ελληνόφωνοι τραγουδιστές. Όλοι οι μορφωμένοι Επτανήσιοι είναι δίγλωσσοι, ενώ στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο μεταφράζουν κάποιες σκηνές της όπερας προκειμένου αυτή να γίνει κατανοητή από τον κόσμο.<sup>33</sup>

Ο συνθέτης που δρα καταλυτικά ώστε να αλλάξει το μουσικό κλίμα στην Ελλάδα είναι ο Γεώργιος Λαμπελέτ. Εμπειριστατωμένα και συνειδητά στρέφεται προς τη δημοτική παράδοση της πατρίδας του προκειμένου να δημιουργήσει έντεχνη ελληνική μουσική. Η μελέτη του με τίτλο «*Η Εθνική Μουσική*» που δημοσιεύεται στα *Παναθήναια* το 1901 αναπτύσσει διεξοδικά τις απόψεις του για τη χρήση της δημοτικής μουσικής και ποίησης στη νεοελληνική εθνική μουσική δημιουργία.

Στη σημαντική αυτή μελέτη ο Λαμπελέτ ερμηνεύει τον όρο «εθνική σχολή» ως εξής: «*Εθνική μουσική τέχνη είναι εκείνη που διερμηνεύει γενικώτερον την ιδέαν και το αίσθημα ενός έθνους, και ημπορεί να είναι παγκοσμίου επιβολής, όταν ο καλλιτέχνης-δημιουργός ακολουθεί την παγκόσμιον τεχνικήν, αισθητικήν και φιλοσοφικήν πρόοδον της τέχνης, δανειζόμενος από αυτήν όχι ό,τι ημπορεί να νοθεύση το εθνικόν είναι, αλλά ό,τι ημπορεί να το πλουτίση εις την εκδήλωσίν του. [...] Η Ελλάς από του 1821, μόνο εις την ποίηση έχει να επιδείξη εθνικούς καλλιτέχνας, και αυτά τα τελευταία έτη εις το διήγημα. Ο Σολωμός, η μεγαλυτέρα ποιητική εκδήλωσις της Ελλάδος από τας αρχάς της ελευθερώσεώς της έως σήμερον, είνε το φαινότερον παράδειγμα εις το είδος. [...] Ως εκ τούτου το έργον του, ον πρωτίστως δημιούργημα εθνικόν, είνε και αριστοκρατικωτάτη σύλληψις διανοίας, φέρει μεθ' εαυτού όλην την παγκόσμιον τεχνικήν πνευματικήν πρόοδον της εποχής του και ημπορεί να είνε και παγκοσμίου επιβολής.*

---

<sup>33</sup> Η πρώτη όπερα που γράφτηκε στην ελληνική γλώσσα είναι ο *Υποψήφιος Βουλευτής* του Σπυριδωνος Ξύνδα το 1867. Στην όπερα του Παύλου Καρρέρ *Μάρκος Μπότσαρης* η μετάφραση στα ελληνικά του όρκου που έδωσε ο Παλαιών Πατρών Γερμανός ξεσήκωσε θύελλα ενθουσιασμού στο κοινό. Βλ. Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική...»*, ό.π., σ. 30-31.

Τοιούτος ο Σολωμός, και ιδού τι εννοώ εγώ εθνικήν τέχνην [...]. Εις την Ελλάδα εθνική μουσική [...] δεν υπάρχει».<sup>34</sup>

Ο Λαμπελέτ αναφέρεται στους συνθέτες που είναι ιδιοφυείς μουσικοί και πολύ μορφωμένοι, όμως τα έργα τους δεν είναι παρά πρωτόγονος εκδήλωση της τέχνης και πρώτη ύλη για τη συνέχεια. Ο Μάνταζαρος, του οποίου την προσωπικότητα ξεχωρίζει, θεωρεί ότι δεν κατόρθωσε να αρθεί στο ύψος του Σολωμού και να δημιουργήσει ένα ανάλογο πρότυπο στη μουσική. Η προσπάθεια πολλών συνθετών μετέπειτα δεν αποδίδει τους καρπούς που θα έπρεπε για τη δημιουργία εθνικής σχολής μουσικής, η οποία θα βασίζεται στο δημοτικό τραγούδι και στη δημοτική μουσική. Δυστυχώς στην Ελλάδα δεν βρέθηκε ένας Grieg και έτσι ο πλούτος των ελληνικών μελωδιών και ρυθμών μένει ανεκμετάλλευτος.<sup>35</sup>

Ο Λαμπελέτ με το μουσικό του έργο, τα άρθρα, τα συγγράμματα, καθώς και άλλες δράσεις, άνοιξε σίγουρα ένα δρόμο για τη δημιουργία εθνικής σχολής μουσικής, μολονότι τελικά θα έρθει σε αντιπαράθεση με τον Μανώλη Καλομοίρη, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω. Ένας ακόμα Επτανήσιος συνθέτης, ο Κεφαλλονίτης Διονύσιος Λαυράγκας, με το έργο του *Ελληνική Σουίτα* (1904) και πολλά μουσικοπαιδαγωγικά βιβλία και άρθρα, πορεύεται στον ίδιο δρόμο. Ο ελληνικός μουσικός χώρος προσπαθώντας να απεμπλακεί από την ιταλική επιρροή του πρώτου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αρθρώνει μια νέα μουσική γλώσσα με εθνικά χαρακτηριστικά. Οι δύο εκπρόσωποι των Επτανήσων Γεώργιος Λαμπελέτ και Διονύσιος Λαυράγκας δημιούργησαν το δίαυλο επικοινωνίας τους με την ηπειρωτική Ελλάδα.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Βλ. Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή της Μουσικής-Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σ. 217-240, όπου αναδημοσιεύεται ολόκληρο το κείμενο του Λαμπελέτ, το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια*, Τόμος δεύτερος, τεύχος 15, 30 Νοεμβρίου 1901. Τα παραθέματα σ. 218-221.

<sup>35</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>36</sup> Βλ. Καρδάμης, «Οι μουσικές ταυτότητες...», ό.π., σ. 242-252.

### 1.2.2. Εθνική Μουσική

Η δημιουργία έντεχνης εθνικής μουσικής στην Ελλάδα ήρθε ως φυσικό επακόλουθο της μακρόχρονης μουσικής δραστηριότητας, η οποία, όπως αναφέραμε, ξεκίνησε από τα Επτάνησα και επεκτάθηκε στην ηπειρωτική Ελλάδα. Η πλούσια παράδοση των δημοτικών τραγουδιών, καθώς και η δημιουργία εθνικών σχολών σε πολλά κράτη της Ευρώπης, αποτέλεσαν τους κινητήριους μοχλούς της δράσης και έδωσαν το απαραίτητο έναυσμα. Τα εθνικά κινήματα της Ευρώπης προηγούνται βέβαια κατά κάποιες δεκαετίες, ενώ οι Έλληνες ποιητές και πεζογράφοι είχαν ήδη προπορευτεί και είχαν δημιουργήσει έργα απορροφώντας τα ευρωπαϊκά λογοτεχνικά ρεύματα.<sup>37</sup>

Η θεωρία της μουσικής ως εθνικής τέχνης ξεκινάει πιθανόν από τον J.J.Rousseau, ο οποίος ήδη από το 1768 υποστήριξε ότι η μελωδία κατάγεται από τη γλώσσα. Ο τονισμός της γλώσσας προσδιορίζει τη μελωδία του έθνους, έτσι ώστε κάθε «γλωσσική ομάδα» να έχει τη δική της μουσική. Πρόκειται βέβαια για μια άποψη που δεν ισχύει απολύτως, καταδεικνύει όμως την ανάγκη ύπαρξης εθνικής μουσικής μαζί με την εθνική γλώσσα. Η ανάγκη αυτή εκφράζεται μουσικά στην Ευρώπη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα σε πολλές χώρες οι οποίες δημιουργούν εθνικές σχολές μουσικής. Η πρωτοπόρος Ρωσική Σχολή αλλά και οι σχολές της Ουγγαρίας, της Τσεχοσλοβακίας, της Νορβηγίας, της Ρουμανίας δημιουργούν σπουδαία έργα. Χρησιμοποιούν μελωδίες και ρυθμούς από την παράδοσή τους, συνδυάζοντας δημιουργικά τα στοιχεία αυτά με τη δυτική ευρωπαϊκή μουσική. Κάποιες φορές (όπως στην περίπτωση της Ουγγαρίας και του Bela Bartok) συντελείται ένα σημαντικό εγχείρημα καταγραφής και διάσωσης του πλούτου της παράδοσης. Η εθνική μουσική εκφράζει την ανάγκη του εκάστοτε έθνους να «εξευρωπαϊστεί» χωρίς να χάσει την ταυτότητά του, αντιθέτως, διατρανώνοντας τα χαρακτηριστικά του. Οι συνθέτες της μάλιστα έχουν συχνά εξωμουσικά κίνητρα και αναφέρονται σε ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά γεγονότα.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>38</sup> Για μια σύγχρονη προσέγγιση βλ. γενικά Richard Taruskin, «Modernism», *Grove Music*, published online 2001, published in print 20 January 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846>. Βλ. επίσης Giorgos Sakallieros,

Τα διδάγματα της Γαλλικής Επανάστασης και το καλλιτεχνικό κίνημα του ρομαντισμού πυροδοτούν την ανάγκη των λαών να απεμπλακούν από τις ξένες δυνάμεις και να αναζητήσουν τις δικές τους ρίζες. Στον τομέα της μουσικής αυτό γίνεται ξεκάθαρο με την προσπάθεια ανεξαρτητοποίησης από την παντοδυναμία της γερμανικής, γαλλικής και ιταλικής μουσικής, πάνω στις οποίες στηριζόταν όλη η δυτική μουσική τέχνη από το 1600 και μετά. Σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση της εθνικής αναζήτησης στη μουσική είχαν επίσης οι απόψεις του γερμανού φιλοσόφου και ποιητή J.G. Herder. Το μουσικό είδος που αναλαμβάνει το ρόλο του φορέα των εθνικών μηνυμάτων είναι η όπερα, ενώ η πρώτη και πιο σπουδαία εθνική σχολή που δημιουργήθηκε είναι η ρωσική, τόσο από την άποψη των συνθετών και των έργων της, όσο και από την άποψη της επίδρασης που άσκησε στις άλλες χώρες.<sup>39</sup>

Η έννοια «εθνική σχολή» αναφέρεται λοιπόν καταρχήν στα κινήματα που αναπτύσσονται στις ευρωπαϊκές χώρες με σκοπό τη δημιουργία εθνικής μουσικής, τα οποία συνδέονται με την προσπάθεια αυτονόμησης και αναζήτησης της εθνικής ταυτότητας. Οι λαϊκοί μύθοι και θρύλοι, τα τραγούδια, οι χοροί και οι παραδόσεις του λαού, αποτελούν τα συστατικά στοιχεία της μουσικής δημιουργίας. Η γλώσσα διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο, καθώς είναι το πλέον απαραίτητο στοιχείο της συνοχής του έθνους. Γι' αυτό άλλωστε ο μουσικός εθνικισμός εκφράζεται καταρχήν με την όπερα, είδος που συνδυάζει τη μουσική με το λόγο. Η όπερα αποτέλεσε το σημείο αφετηρίας για πολλές εθνικές μουσικές σχολές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως φορέας κοινωνικών,

---

*Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece [Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το συνθετικό του έργο στη δεκαετία του 1920 -Η εισαγωγή του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα],* Φιλολογική επιμέλεια Ελένη Γρηγορέα, επιμέλεια μουσικών παραδειγμάτων Γιάννης Σαμπροβαλάκης, σχεδιασμός μουσικών παραδειγμάτων Γιώργος Σακαλλιέρος & Γιάννης Σαμπροβαλάκης, σχεδιασμός έκδοσης Αντώνης Καπίρης, εκδ. Κέντρο Ελληνικής Μουσικής [Hellenic Music Center], Αθήνα Σεπτέμβριος 2016, κεφ. 1 «Greece, 1870-1940», σ. 11-44 και ειδικότερα κεφ. 1.4.1. «The Greek National Music School», σ. 37-44. Για στοιχεία των εθνικών σχολών γενικά βλ. επίσης Christopher Headington, *Ιστορία της δυτικής μουσικής*, Τόμος δεύτερος, μτφρ. Μάρκος Δραγούμης Gutenberg, Αθήνα 2000, σ. 89-96.

<sup>39</sup> Βλ. Νίκου Μαλιάρα, *Ελληνική μουσική και Ευρώπη-Διαδρομές στον Δυτικοευρωπαϊκό Πολιτισμό*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, σ. 86-89.



εθνικών και πολιτικών μηνυμάτων, ενώ οι συνθέτες έχουν την πεποίθηση ότι επιτελούν ένα έργο με συγκεκριμένη στόχευση, κάτι σαν *ιεραποστολή*.<sup>40</sup>

Η ίδρυση της ελληνικής μουσικής σχολής καθυστέρησε αρκετά χρόνια σε σχέση με τις ευρωπαϊκές και ταυτίστηκε σε μεγάλο βαθμό με τη *Μεγάλη Ιδέα* και την ανάγκη απελευθέρωσης των αλύτρωτων περιοχών, ειδικά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ο θεμελιωτής της Εθνικής Σχολής Μανώλης Καλομοίρης συνδέεται στενά με τον Βενιζέλο και υποστηρίζει την πολιτική του, εκφράζοντας με τη μουσική του όλα τα ιδεώδη και ιδανικά της *Μεγάλης Ιδέας* και συνδέοντάς τη με συγκεκριμένες ιδεολογίες τις οποίες υπηρετεί πιστά ως το τέλος.

---

<sup>40</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή μουσικής...*, ό.π., σ. 24-39. Βλ. επίσης Μπελώνης, *Η μουσική...*, ό.π., σ. 16-17.

### 1.2.3 Επτανησιακή σχολή και εθνικισμός

Η Επτανησιακή Σχολή της μουσικής και ειδικότερα ο Λαμπελέτ και ο Λαυράγκας ανοίγουν την αυλαία στην ελληνική μουσική, η οποία αρχίζει να σχηματίζει το εθνικό της περιεχόμενο με έντονες τις επιδράσεις του ρομαντικού κινήματος. Ωστόσο, σε σχέση με τον ιστορικό χρόνο των εθνικών κινήματων στην Ευρώπη, στην Ελλάδα η έναρξη καθυστερεί και η διάρκεια της είναι μεγάλη. Σύμφωνα με την Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «η καθεαυτή εθνικιστική περίοδος της μουσικής στην Ελλάδα οριοθετείται τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οπότε και εδραιώνεται, τόσο από την άποψη της εθνικής σύνθεσης όσο και από την άποψη της ίδρυσης των θεσμών μουσικής παιδείας, η εθνική μουσική».<sup>41</sup>

Ο ελληνικός εθνικισμός έχει πολλά ιδιότυπα χαρακτηριστικά, με κυρίαρχο τον προσανατολισμό του τόσο στην πολιτική του σήμερα όσο και στο ένδοξο παρελθόν. Ο εθνικισμός που επικράτησε μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους επηρεάζεται από πολλές κοινωνικές και πολιτικές ιδιαιτερότητες, όπως η διγλωσσία, η οποία δίχασε για πολλά χρόνια τη χώρα και συνδέθηκε με τη διαρκή και τραγική κρίση ταυτότητας των Νεοελλήνων.<sup>42</sup>

Στον τομέα της μουσικής τα πράγματα διαμορφώνονται γύρω από δύο άξονες, οι οποίοι επηρεάζονται από τη μουσική της Ανατολής και από τη μουσική της Δύσης, δημιουργώντας πάντα μια έντονη αντιπαράθεση στον πολιτισμό, στην ιδεολογία και στην πολιτική. Εντός της μουσικής παρατηρείται μια ακόμα εσωτερική διαίρεση: στον τομέα της καθ' ημών ανατολικής μουσικής διαχωρίζονται τα βυζαντινά μέλη από τα λαϊκά τραγούδια, ενώ στον

---

<sup>41</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική.....*, ό.π., σ. 46-47.

<sup>42</sup> Βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη Νεοελληνική μουσική - Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011, σ. 34-54. Ο ελληνικός εθνικισμός εμπίπτει στο ερμηνευτικό σχήμα του Anderson, καθώς αποτελεί κλασικό παράδειγμα «μιας πολιτικά προσανατολισμένης “φαντασιακής κοινότητας” που συγκροτήθηκε μέσα από την πρόσβαση στους μηχανισμούς του “έντυπου καπιταλισμού” αφενός και στο κλασικό παρελθόν αφετέρου». (το παράθεμα σ. 42).

τομέα της έντεχνης δυτικής μουσικής διαφοροποιείται η «σοβαρή» από την ελαφριά μουσική.<sup>43</sup>

Ο προβληματισμός σχετικά με την ένταξη των Επτανησίων συνθετών στην Εθνική Σχολή Μουσικής είναι έντονος ανάμεσα στους μελετητές. Υπάρχει η άποψη ότι οι Επτανήσιοι δεν έγραψαν εθνική μουσική αλλά ιταλική, καθώς υπάρχει και η άποψη ότι ναι μεν οι ιταλικές επιρροές είναι εμφανείς, αλλά η μουσική των Επτανησίων εκφράζει τον ελληνικό χαρακτήρα. Ο προβληματισμός αυτός ακολουθεί και τη γενικότερη συλλογιστική του ορισμού της «εθνικής» μουσικής, σύμφωνα με αυτά που προαναφέραμε.

Ο Σπύρος Σαμάρας είναι ο συνθέτης που διαδραματίζει πολύ μεγάλο ρόλο στην Επτανησιακή Σχολή αλλά και γενικότερα στην ελληνική μουσική, διαγράφοντας έντονη και αξιοσημείωτη πορεία. Ο Μανώλης Καλομοίρης τον θεωρεί εκφραστή της δυτικότερης και ξένης προς το ελληνικό έθνος στάσης και αρχικά προσάπτει στον Σπύρο Σαμάρα την κατηγορία ότι δε γράφει ελληνική μουσική αλλά ιταλική, η οποία δεν έχει καμία σχέση με την ελληνική παράδοση. Ο Καλομοίρης ωστόσο δεν αμφισβητεί τη συνθετική του δεινότητα ούτε το ταλέντο του, αλλά την «ελληνικότητα» της μουσικής του. Την εκτίμησή του προς τη συνθετική ικανότητα του Σαμάρα την εκφράζει συχνά, ιδιαίτερα μετά το θάνατο του Κερκυραίου συνθέτη, επικρίνοντας μάλιστα τα μουσικά ιδρύματα της χώρας επειδή δεν τον τίμησαν όπως του άξιζε.<sup>44</sup>

Ο Σπύρος Σαμάρας είχε αποκτήσει παγκόσμια φήμη και είχε διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της ιταλικής και γαλλικής όπερας. Ο Σαμάρας επέστρεψε στην Ελλάδα το 1911 και παρουσίασε τα τελευταία του έργα, μεταξύ των οποίων και η όπερα *Ρέα*. Η παρουσία του στα μουσικά δρώμενα της Ελλάδας ήταν σημαντική και η διεθνής ακτινοβολία του αναμφισβήτητη, ωστόσο συνάντησε πολλά εμπόδια. Αρκετοί μελετητές

---

<sup>43</sup> Βλ στο ίδιο, σ. 68-69. Βλ. επίσης Μάρκος Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική-Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2013, σ. 109-120.

<sup>44</sup> Ο Καλομοίρης επικρίνει τον Σαμάρα την περίοδο κυρίως από το 1908-1910 στον *Νουμά*, ενώ η θετική κριτική εντοπίζεται στο *Έθνος*. Βλ. Μαρία Μ. Μόσχου, *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2014, σ. 612-616.

αποδίδουν στον Καλομοίρη την ευθύνη για τον παραγκωνισμό του Σαμάρα από τη μουσική ζωή της Αθήνας, όμως άλλες απόψεις καταρρίπτουν αυτόν τον ισχυρισμό.<sup>45</sup>

Η διεθνής αναγνώριση του Σαμάρα οδήγησε την Επιτροπή Διοργάνωσης των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας και τον πρόεδρό της Δημήτριο Βικέλα να του αναθέσουν τη μελοποίηση του *Ολυμπιακού Ύμνου*, τη σύνθεση του οποίου είχαν ήδη παραγγείλει στον ποιητή Κωστή Παλαμά.<sup>46</sup>

Αργότερα ο Καλομοίρης κατατάσσει τους επτανήσιους συνθέτες Παύλο Καρρέρ, Σπυρίδωνα Ξύνδα, Διονύσιο Λαυράγκα, Γεώργιο Λαμπελέτ και Σπύρο Σαμάρα στους πρωτεργάτες της ελληνικής μουσικής. Θεωρεί ότι στο έργο τους διακρίνεται η ιταλική επίδραση, όμως προβάλλεται επίσης ο ελληνικός χαρακτήρας μέσα από το δημοτικό τραγούδι και τις λαϊκές μελωδίες. Ιδιαίτερα για τον Λαυράγκα αναφέρει ότι στα τελευταία του έργα υιοθέτησε μια εθνική μουσική γλώσσα, ενώ για τον Λαμπελέτ ότι υπήρξε ο πιο συνειδητός πρόδρομος της ελληνικής ιδέας στη μουσική. Κατά γενική ομολογία πάντως ο Λαμπελέτ και ο Λαυράγκας καταγράφονται στους ιδρυτές της εθνικής σχολής της μουσικής, μολονότι η μουσική τους, όπως και όλων των Επτανησίων, θεωρείται από τον Καλομοίρη εμπορική, ανάλαφρη και ακατάλληλη να εμπνεύσει υψηλά ιδεώδη.<sup>47</sup>

Η εισαγωγή της γερμανικής μουσικής και η συνακόλουθη άποψη ότι κάθε μουσική που αγαπιέται άμεσα από το ευρύ κοινό είναι εμπορική και

---

<sup>45</sup> Για το ιστορικό της κριτικής του Καλομοίρη απέναντι στον Σαμάρα βλ. Μόσχου, *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός...*, ό.π., σ. 612-619.

<sup>46</sup> Βλ. Κάρολος Μητσάκης, *Το θάνατο νερό-Μελέτες για τον ποιητή Κωστή Παλαμά*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2006, κεφ. «Ο Κωστής Παλαμάς, ο Σπύρος Σαμάρας και ο Ολυμπιακός Ύμνος», σ. 57-63. Βλ. επίσης παρακάτω, κεφ. Παλαμά, σ. 139-140.

<sup>47</sup> Βλ. Άννα –Μαρία Ρεντζεπέρη, *Η σχέση μουσικής και λόγου στο μελοδραματικό έργο των Ελλήνων συνθετών της πρώτης γενιάς της Εθνικής Μουσικής Σχολής Διονυσίου Λαυράγκα, Μανώλη Καλομοίρη και Μάριου Βάρβογλη*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2002, Τόμος Α', σ. 22-28. Οι γνώμες του Καλομοίρη που αναφέρουμε εκφράζονται στα άρθρα του: «Η τέχνη μου κ' οι πόθοι μου. Για Ωδεία και για τ' Ωδείο» (1910) και «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής» (1946).

κατώτερης ποιότητας συμβάλλει στην απαξίωση της επτανησιακής μουσικής. Το πρόβλημα είναι πολυσύνθετο. Το Ωδείο Αθηνών, ένα εύρωστο και αναγνωρισμένο ίδρυμα, διδάσκει με αυστηρότητα τη γερμανική μουσική, ενώ το Ελληνικό Μελόδραμα, με πολύ περιορισμένα οικονομικά μέσα, ασχολείται με την ιταλική όπερα, τις πόλκες και τις καντσονέτες. Στα προγράμματα του Ωδείου Αθηνών μέχρι το 1908 κυριαρχεί το όνομα της διάσημης Γαλλίδας συνθέτριας C.Chaminade, την εύληπτη μουσική της οποίας ο Λαμπελέτ θεωρεί ακατάλληλη για τη διαπαιδαγώγηση του λαού. Από την άλλη μεριά το Ωδείο Λότνερ, το οποίο ο Λαμπελέτ εκθειάζει, παρουσιάζει στις συναυλίες του γερμανικά ορατόρια και ρέκβιερμ.<sup>48</sup>

Φαίνεται ότι αρκετά πράγματα καθορίζονται από την εθνικότητα της μουσικής και από την κοινωνική τάξη των ανθρώπων. Η «καλή» αστική τάξη υποστηρίζει το Ωδείο Αθηνών και τη μουσική που διδάσκεται σε αυτό, ενώ η χαμηλότερη οικονομικά και κοινωνικά τάξη στρέφεται γύρω από το δημοτικό τραγούδι. Τα πατριωτικά αισθήματα είναι εξίσου έντονα με την ξενομανία, η οποία καθορίζει πολλές επιλογές εκείνη την εποχή. Οι Επτανήσιοι συνθέτες αντιμετωπίζονται με καχυποψία και για πολλές δεκαετίες δε θεωρούνται αρκετά σοβαροί ούτε αρκετά Έλληνες, επομένως είναι ακατάλληλοι να βοηθήσουν στον εξευρωπαϊσμό της Ελλάδας.<sup>49</sup>

#### *1.2.4 Αθήνα και εθνική μουσική- Το μανιφέστο του 1908*

Στην Αθήνα των αρχών του αιώνα οι ανερχόμενοι αστοί της πρωτεύουσας δείχνουν μεγάλη προτίμηση στην «ελαφρά» μουσική και μάλιστα εισάγουν στις διασκεδάσεις τους «τα ευρωπαϊκά ήθη και χορεύουν

---

<sup>48</sup> Βλ. Καίτης Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901-1912, Ελληνικά Μουσικά Περιοδικά ως πηγή έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής*, Μέρος Ι, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1996, σ. 230-231. Είναι ενδιαφέρουσα η πληροφορία ότι το Ελληνικό Ωδείο ιδρύεται το 1919 από τον Μανώλη Καλομοίρη με την εξαγορά του Ωδείου Λότνερ. Βλ. επίσης σχετικά Μυρτώ Οικονομίδου, «Για τα Ελληνόπουλα. Μουσικοί Εκπαιδευτικοί Θεσμοί, στόχοι και τρόποι υλοποίησης του Καλομοιρικού οράματος για τη μουσική παιδεία», στο: Νίκος Μαλιάρας, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επιμ.) *Μανώλης Καλομοίρης-50 χρόνια μετά*, εκδ. fagotto books, Αθήνα 2013, σ. 179-210.

<sup>49</sup> Βλ. στα ίδια.

χωρίς να τραγουδούν!».<sup>50</sup> Το αυθόρμητο αυτό σχόλιο του δημοσιογράφου αποτυπώνει, χωρίς να είναι αυτή η πρόθεσή του, την άρρηκτη σχέση μέλους και λόγου στην ελληνική διανόηση και τέχνη. Η καταστρατήγηση αυτής της ενότητας σηματοδοτεί την απαρχή ενός βαθύτατου ρήγματος στην ελληνική κοινωνία. Η «καλή κοινωνία» παραληρεί ακούγοντας τον τενόρο Άραμη, ο οποίος ως «Μεσσίας», όπως διατυμπανίζει ο τύπος της εποχής, τους αποκαλύπτει τα δημοτικά τους τραγούδια, ενώ ο λαός αναζητά και διαμορφώνει ακόμα την παράδοσή του.<sup>51</sup>

Το θέμα αυτό, που άπτεται της πάντα επίκαιρης στην Ελλάδα προβληματικής Ανατολή-Δύση, είναι ευρύτατο με πολλές παραμέτρους. Οι συνέπειές του επηρεάζουν ακόμα και τη σημερινή πραγματικότητα, όμως υπερβαίνουν το πλαίσιο της παρούσας εργασίας.<sup>52</sup>

Η Αθήνα γνωρίζει το γαλλικό λυρικό και μουσικό θέατρο από τη δεκαετία του 1870 σε όλες τις μορφές, όπερα, οπερά κωμική, οπερέτα και βωντβίλλ, κάτι που δε συμβαίνει στην Κέρκυρα. Ο Γ. Λεωτσάκος κάνει μια καταγραφή των παραστάσεων όπερας και οπερέτας που έλαβαν χώρα στην Αθήνα από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> μέχρι τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, υποστηρίζοντας ότι ο αριθμός τους είναι εντυπωσιακός και ότι οι Αθηναίοι είχαν όλες τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις για να μνηθούν στη δυτική μουσική. Υποστηρίζει πως ο διαχωρισμός ανάμεσα στην «ξενόφερτη έντεχνη και αυτόχθονο παραδοσιακή μουσική» (που σημειωτέον, δε συμβαίνει σε καμία άλλη χώρα των Βαλκανίων), είναι κατασκευασμένος για να εξυπηρετήσει συγκεκριμένα συμφέροντα, ενώ αποβαίνει κυριολεκτικά ολέθριος για την ελληνική μουσική. Επιπλέον, ο *Μελοδραματικός Θίασος* που

---

<sup>50</sup> Βλ. Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 124-125. Το σχόλιο αυτό δημοσιεύεται στο άρθρο «Διασκεδάσεις βωβών» στην εφημερίδα *Καιροί*, στις 31 Ιανουαρίου 1901.

<sup>51</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 124.

<sup>52</sup> Η προβληματική Ανατολή-Δύση είναι κρίσιμη, βαθιά και πάντα επίκαιρη στην Ελλάδα. Για τις συνθήκες που διαμορφώθηκαν κατά τα πρώτα χρόνια του ελληνικού κράτους, για τη διαφοροποίηση ανατολικής-δυτικής μουσικής, για την παρουσία του Βυζαντίου και την εισβολή της δυτικής διανόησης αλλά και του δυτικού τρόπου ζωής, την ξενομανία, την αλλοτρίωση και τον εκδυτικισμό, θέματα μείζονα και σε μεγάλο βαθμό άλυτα ακόμα, βλ. Φώτη Δημητρακόπουλου, *Βυζάντιο και Νεοελληνική διανόηση- στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

ιδρύεται το 1900 (ο λεγόμενος *Τρίτος Μελοδραματικός Θίασος*) δεν επιχορηγείται ουδέποτε από το ελληνικό κράτος, μολονότι ανεβάζει πλήθος παραστάσεων: η κοινωνική αίγλη περιβάλλει το «γερμανόφιλο» Ωδείο Αθηνών.<sup>53</sup>

Το Ωδείο Αθηνών επηρεάζει σημαντικά τη μουσική εξέλιξη του τόπου. Από το 1891 που αναλαμβάνει τη διεύθυνσή του ο Γεώργιος Νάζος, δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να εισέλθει η δυτικοευρωπαϊκή μουσική στην Ελλάδα. Καταξιωμένοι δάσκαλοι έρχονται από την Ευρώπη να διδάξουν (όπως ο Βέλγος συνθέτης και βιολιστής Armand Marsick, που υπήρξε δάσκαλος του Δημήτρη Μητρόπουλου), σπουδαίοι μετέπειτα μουσικοί φοιτούν σε αυτό (όπως ο Νίκος Σκαλκώτας από το 1909-1920 και ο Δημήτρης Μητρόπουλος από το 1910-1919), ενώ η ίδρυση της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου, η οποία θα μετατραπεί στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών το 1942, προσφέρει τη δυνατότητα να ακουστούν στην Αθήνα τα έργα του Μπαχ, του Μότσαρτ, του Μπετόβεν και όλων των μεγάλων δημιουργών της δυτικής μουσικής.<sup>54</sup>

Η επιρροή της ιταλικής μουσικής φθίνει συνεχώς, δίνοντας τη σκυτάλη στη γερμανική η οποία έχει κυριεύσει ολόκληρη την Ευρώπη. Μαζί με τη γερμανική μουσική εισάγεται και η γερμανική νοοτροπία, η οποία είναι απότοκος των θεωριών του Βάγκνερ, ότι η μουσική είναι ισότιμη με τη θρησκεία, είναι ιερή και αντιμετωπίζεται με δέος. Οποιαδήποτε ερασιτεχνική προσέγγισή της θεωρείται βεβήλωση. Με τον τρόπο αυτό, όλοι όσοι εργάστηκαν για τη διάδοση της δυτικής μουσικής στην Αθήνα παλαιότερα, απαξιώνονται και θεωρούνται ερασιτέχνες.<sup>55</sup>

Ο Επτανήσιος Διονύσιος Λαυράγκας δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών από το 1901-1905, αφιέρωσε όμως το μεγαλύτερο μέρος του έργου του στη λειτουργία του Ελληνικού Μελοδράματος, το οποίο έδωσε αμέτρητες

---

<sup>53</sup> Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, «(Ξε)Χάσαμε την Αθήνα...στοπ!», στο: Βιβιλάκης (επιμ.), *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο...*, ό.π., σ. 70-95.

<sup>54</sup> Βλ. Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 131-132.

<sup>55</sup> Στο ίδιο, σ. 132.

παραστάσεις σε όλα τα θέατρα της Ελλάδας και στο εξωτερικό. Έγραψε και ο ίδιος όπερες και πολλά σημαντικά έργα αλλά δεν έγινε ποτέ πλήρως αποδεκτός από τους αθηναϊκούς κύκλους. Η ανώτερη τάξη υποστηρίζει τον Γεώργιο Νάζο, τον οποίο για άλλους λόγους υποστηρίζουν και όλες οι προοδευτικές δυνάμεις της εποχής, ο κύκλος του *Νουμά* και η εφημερίδα *Ακρόπολις*. Το 1908 έχει πλέον φτάσει: είναι η ώρα του Μανώλη Καλομοίρη.<sup>56</sup>

Θεμελιακό ζήτημα στην αισθητική και την ιδεολογία της Εθνικής Σχολής Μουσικής είναι η εναρμόνιση των δημοτικών τραγουδιών. Οι πολλές αντιτιθέμενες απόψεις δημιουργούν μεγάλη συζήτηση και αρκετή σύγχυση σχετικά με τον τρόπο που είναι θεμιτό να γίνεται η χρήση της δημοτικής μελωδίας στην έντεχνη μουσική. Άλλοι θεωρούν απροσπέλαστα τα δημοτικά τραγούδια από τη δυτική πολυφωνία, άλλοι ότι η εναρμόνιση είναι προσωπική υπόθεση του συνθέτη, άλλοι ότι πρέπει να αντλούνται παραδείγματα από τους συνθέτες της Ευρώπης που ήδη έχουν μεταχειριστεί τον πλούτο της δημοτικής μουσικής στα έργα τους.<sup>57</sup>

Η διαφορετική αισθητική και ιδεολογική αντιμετώπιση εκφράζεται συνοπτικά από τους δύο συνθέτες οι οποίοι έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην ίδρυση της εθνικής σχολής μουσικής: τον Γεώργιο Λαμπελέτ και τον Μανώλη Καλομοίρη. Ο Λαμπελέτ αναπτύσσει τις απόψεις του στην κριτική μελέτη «*Μουσική και ποίησης*» στην οποία ήδη αναφερθήκαμε. Υποστηρίζει, εξαίροντας ταυτόχρονα το σημαντικό ρόλο της ελληνικής ποίησης, ότι οποιαδήποτε εθνική σχολή ωχριά μπροστά στο μεγαλείο της ελληνικής, αν αυτή εκμεταλλευτεί σωστά τους θησαυρούς της παράδοσης και του ανεξάντλητου πλούτου των ελληνικών ρυθμών και μελωδιών.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Για μια εμπειριστατωμένη μελέτη της μετάβασης της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, από την Επτάνησο στην Αθήνα και των διαφόρων εμφανίσεων και εκφάνσεων του εθνικιστικού στοιχείου, βλ. Γιώργος Σακαλλιέρος, «Μεταβατικότητα “υφής” και “ύφους” της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας (19<sup>ος</sup>-20<sup>ός</sup> αι.): ιστορική αναδρομή μέσω κριτικής αποτίμησης και των πρακτικών πηγών», *Μουσικολογία 20*, Αθήνα 2011, σ. 215-238.

<sup>57</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής*, ό.π., σ. 70-83.

<sup>58</sup> Γεωργίου Λαμπελέτ, «Μουσική και ποίησης-Κριτική μελέτη», *Παναθήναια*, Τόμος δεύτερος, Τεύχος 15 και 30, 1901. Αναδημοσιεύεται ολόκληρο το κείμενο στην Ψυχοπαίδη, *Η εθνική...*, ό.π., σ. 217-240.



Πέρα από τις γενικότερες διαφωνίες στις προσεγγίσεις τους που άπτονται ζητημάτων όπως η έννοια του «εθνικού», η καθαρεύουσα και η δημοτική, ο βενιζελισμός και ο αντιβενιζελισμός, η παγκοσμιότητα της μουσικής, φαίνεται ότι το κρίσιμο σημείο της διαφοροποίησης των δύο συνθετών έγκειται στην επεξεργασία των δημοτικών τραγουδιών. Ο Λαμπτελέτ είναι οπαδός περισσότερο της «καθαρής» μουσικής και προτείνει την εναρμόνιση της ελληνικής μελωδίας με βάση τον πολυφωνικό πλούτο της δυτικής μουσικής. Η συνθετική γραφή του Νορβηγού συνθέτη E. Grieg αναγνωρίζεται στα πρότυπά του. Ο Καλομοίρης, από την άλλη μεριά, χρησιμοποιεί ελάχιστα αυτούσιες δημοτικές μελωδίες στο έργο του, μολονότι υπάρχει η αντίληψη για το αντίθετο: οι δημοτικές μελωδίες διατρέχουν το έργο του ως συνεκτικός ιστός, αλλά σπάνια χρησιμοποιούνται αυτούσιες. Ο Καλομοίρης ασκεί κριτική στην εναρμόνιση αυθεντικών δημοτικών τραγουδιών και υποστηρίζει τη σύνθεση λαϊκότροπων μελωδιών και αντίστοιχου μουσικού υλικού.<sup>59</sup> Στρέφεται κυρίως στους Ρώσους εθνικούς συνθέτες, φτάνοντας όμως στον Debussy όταν συμβαίνει στο έργο του η ιμπρεσσιονιστική στροφή.<sup>60</sup>

Την εθνική ελληνική μουσική σχολή φιλοδοξεί να οικοδομήσει ο Μανώλης Καλομοίρης, εκφράζοντας ρηξικέλευθα τις απόψεις του στο προλογικό κείμενο της πρώτης του συναυλίας στην Αθήνα, στις 11 Ιουνίου 1908 στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών. Το κείμενο αυτό έχει τίτλο «*Λίγα Λόγια*» και έμεινε γνωστό στην ιστορία ως το *Μανιφέστο*, χαρακτηρισμός που δε δόθηκε από τον Καλομοίρη αλλά από τους μετέπειτα μελετητές του. Σε αυτό παρουσιάζονται οι προγραμματικές δηλώσεις ενός συνθέτη που θεωρεί τον εαυτό του ταγμένο στην ιερή αποστολή να δημιουργήσει εθνική σχολή μουσικής.

---

<sup>59</sup> Βλ. Νίκος Μαλιάρας, *Το ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2001.

<sup>60</sup> Η ιμπρεσσιονιστική τεχνοτροπία επηρεάζει το έργο του Καλομοίρη στη λεγόμενη *μεσαία* του περιόδο, μετά το 1921. Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική...*, ό. π., σ. 79 και σ. 81-83, όπου συνοψίζονται οι δύο διαφορετικές προσεγγίσεις των Λαμπτελέτ-Καλομοίρη. Για την ιμπρεσσιονιστική περίοδο του Καλομοίρη βλ. επίσης Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 38-47.

Παραθέτουμε την πρώτη παράγραφο: «Ο συνθέτης που πρωτοπαρουσιάζει σήμερα μικρό μέρος της αρχής του έργου ονειρέφτηκε να φτιάξει μιαν αληθινά Εθνική μουσική βασισμένη απ' τη μια μεριά στη μουσική των αγνών μας δημοτικών τραγουδιών μα και στολισμένη από την άλλη με όλα τα τεχνικά μέσα που μας χάρισεν η αδιάκοπη εργασία των προοδεμένων στη μουσική λαών και πρώτα πρώτα των Γερμανών, Γάλλων, Ρούσσων και Νορβηγών».<sup>61</sup>

Στη συνέχεια του κειμένου ο συνθέτης εξηγεί πως είναι σωστό να χρησιμοποιούνται στοιχεία και από την παράδοση- «την Εθνική Μούσα» αλλά και από τη δυτική τέχνη –«την Ξένη Μαστόρισσα»– για τη σύνθεση της νέας μουσικής (κάνει αναφορά κυρίως στη ρώσικη εθνική σχολή μουσικής), ώστε να οικοδομηθεί το «Παλάτι που θα θρονιάσει η Εθνική Ψυχή». Με ενάργεια και σαφήνεια τοποθετεί τον δεύτερο μεγάλο πυλώνα της εθνικής μουσικής στη γλώσσα, δηλώνοντας ότι «εθνική μουσική είναι αδύνατο να βλαστήσει δίχως να ποτιστή βαθιά από την Εθνική τη ζωντανή τη γλώσσα του λαού».

Ο Καλομοίρης τονίζει αυτό που έχει υποστηρίξει και ο Λαμπελέτ στη μελέτη του που προαναφέραμε, ότι δηλαδή η λογοτεχνία και η ποίηση προηγείται της μουσικής στη δημιουργία της εθνικής τέχνης. Απορρίπτοντας την καθαρεύουσα ως τεχνητή και ψεύτικη, αναφέρεται στον Ψυχάρη και στον Παλαμά χωρίς να τους κατονομάζει και υποδεικνύει τον σωστό δρόμο για τη μουσική: «Και όπως η φιλολογία μας τότε μόνο αντρώθηκε όταν ξέφυγε από τα πνιχτά βρόχια της καθαρέβουσας, έτσι κι' η μουσική μας τότε μόνο θα φτάσει σε κάποιο ύψος όταν ακολουθήση το μεγάλο δρόμο της αλήθειας που μας έδειξεν ο ποιητής του Ταξιδιού και πετάξη με τα φτερά τα μεγάλα που χάρισε της Ρωμοσύνης ο ποιητής του Δωδεκάλογου του Γύφτου!».<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Το κείμενο αυτό αποτελεί το προλογικό σημείωμα στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας του Μανώλη Καλομοίρη στο Ωδείο Αθηνών την Τετάρτη, 11/6/1908. Η πρώτη του δημοσίευση στον τύπο με τον ίδιο τίτλο «Λίγα Λόγια» έγινε στον *Νουμά*, Τεύχος 301, 22 του Θεριστή 1908, σ. 1-2. Το κείμενο περιλαμβάνεται στα *Απομνημονεύματα* του Καλομοίρη, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 145-147.

<sup>62</sup> Στο κείμενο αυτό του Καλομοίρη αναφέρονται πολύ συχνά όλοι οι μελετητές. Θα το αναφέρουμε κι εμείς σε αρκετά σημεία της εργασίας αυτής.

Το πρόγραμμα της συναυλίας έχει τη μορφή φυλλαδίου ιδιαίτερα προσεγμένου. Στο εξώφυλλο αναγράφεται ο χώρος («Αίθουσα του Ωδείου Αθηνών»), ο χρόνος (Τετάρτη, 11/6/1908, ώρα 6 μ.μ.), ο τίτλος της συναυλίας (*Μουσική Βραδιά* του συνθέτη Μανώλη Καλομοίρη), οι συμμετέχοντες («έχουν την καλοσύνη να βοηθήσουν η δεσπ. Σμ. Γεννάδη, η κυρία Χ. Καλομοίρη και ο κ. Χατζή-Αποστόλου» και αναφέρονται οι εξής λεπτομέρειες: «Θα εκτελεστούν σ' όλο το Πρόγραμμα μόνον έργα του κ. Καλομοίρη, για τραγούδι, πιάνο και δυό πιάνο». «Κάθε εισιτήριο δραχ. 3.00 – Πουλιούνται στο Ωδείο».

Στις πρώτες σελίδες μετά το εξώφυλλο φιλοξενείται το κείμενο *Λίγα Λόγια*, το «μανιφέστο» του συνθέτη, όπως ήδη αναφέραμε. Στις επόμενες σελίδες γράφεται το πρόγραμμα. Κάτω από κάθε έργο αναγράφεται το όνομα του εκτελεστή, ενώ παρεμβάλλονται οι στίχοι που αποτέλεσαν την έμπνευση για τον Καλομοίρη στα κομμάτια που δεν είναι τραγούδια. Στις τελευταίες σελίδες του φυλλαδίου (σ. 11-16) με τίτλο «*Τα τραγούδια*», γράφονται οι στίχοι όλων των τραγουδιών.<sup>63</sup>

Το πρόγραμμα αναγράφει τα εξής έργα:

1 **Πρωτοβάρεμα και διπλόφουγγα** (σε 7 φωνές) για δύο πιάνο  
Η κυρία Χ. Καλομοίρη με το συνθέτη

2 α) **Νυχτιάτικο**  
β) **Σα μενουέτο**, για πιάνο

Ο Συνθέτης

3 α) **Τραγουδάκι** (ποίηση Μ. Μαλακάση)  
β) **Πατινάδα** (ποίηση Κ. Μπουζούκη)  
γ) **Στην ανέμη καρφωμένα** (ποίηση Μ. Μαλακάση)

Η δεσποινίς Σμ. Γεννάδη

---

<sup>63</sup> Το φυλλάδιο αυτό-πρόγραμμα της συναυλίας φυλάσσεται στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη». Το πρόγραμμα των έργων που παρουσιάστηκαν, στα γαλλικά, δημοσιεύει η Κ. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις...*, ό.π., σ. 300-301. Στη γαλλική εκδοχή μόνο ο τίτλος της συναυλίας είναι στα ελληνικά: «*Συναυλία Εμμ. Καλομοίρη*». Όλα τα ονόματα και οι τίτλοι των έργων είναι στα γαλλικά.

4 **Ρωμείκη Σουίτα**, για μεγάλη Ορχήστρα σε πέντε μέρη  
Αφιερωμένη του μεγάλου δασκάλου της Ρωμιοσύνης:

ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΑΡΗ

(βόλεμα για δύο πιάνο από το συνθέτη).

Μέρος πρώτο: **Από τα παραμύθια της γρηάς**

Μέρος δεύτερο: **Σα παιχνίδι και σα νανούρισμα**

Μέρος τρίτο: **Από το Ρωτόκριτο και την Αρετούσα**

*«Νύχτες πολλές τους πόνους τους στο παραθύρι λέσι /  
κι' ώρες σιωπούν, όταν μιλούν, κ' ώρες σιωπώντας κλαίσι».*

Μέρος τέταρτο: **Σα χορός και σα χωρατό**

Μέρος πέμπτο: **ΤΟ ΠΑΛΑΤΙ**

Η κυρία Χ. Καλομοίρη με το συνθέτη

*«Στῆς θάλασσας άπάνω τά νερά  
Ένας τεχνίτης μέ μυαλό καί γνῶσι  
Μεγάλο άγῶνα είχε μια φορά  
Παλάτι ξακουστό νά θεμελιώση.*

*Έρριξε πέτρες μάρμαρα βουνά  
Ριζώνει βράχος φοβερός στόν πάτο  
Ό βράχος άνεβαίνει τώρα νά  
Ποῦ βγαίνει καί Παλάτι άπ' τά κάτου.*

*Έτσι κ' έσύ μ' όλη τήν τρικυμιά  
Στά βάθια τῆς ψυχῆς μας νά ριζώσης  
Στή γλώσσα τοῦ λαοῦ ποῦ είναι μιά  
Παλάτι φοβερό νά θεμελιώσης».*

Ποίηση Παλαμά-Ψυχάρη

- 5 α) **Ο πύργος της αθώρητης** (ποίηση Μ. Μαλακάση)  
β) **Η Λάμια** (ποίηση Κ. Παλαμά)  
γ) **Οι δύο διαλαλητάδες** (ποίηση Κ. Μπουζούκη)

Τραγούδια ο κ. Χατζή-Αποστόλου.

6 **Πατινάδα** για πιάνο

Η κυρία Χ. Καλομοίρη

7 α) **Μολιβιάτισσα** (ποίηση Α. Πάλλη)

β) **Ρουμελιώτισσα** (ποίηση Α. Πάλλη .

Η δεσποινίς Σμ. Γεννάδη.

8 **Τρεις Μπαλάντες για πιάνο**

α) *«En mer, les hardis ecumeurs! /*

*Nous allions de Fez a Catane /*

*Dans la galere capitane, /*

*Nous etions quatre vingts rameurs. /*

*On signale un couvent a terre, /*

*Nous jettons l' ancre pres du bord. /*

*A nos yeux s' offre tout d' abord /*

*Une fille du monastere. /*

*Pres des flots, sourde a leurs rumeurs /*

*Elle dormait sous un platane... /*

*Dans la galere capitane /*

*Nous etions quatre vingts ramaurs. /*

*Malgre sa plainte et ses clameurs, /*

*On l' emporta dans la tartan... /*

*Dans la galere capitane, /*

*Nous etions quatre vingts rameurs» //*

V. Hugo Les Ortenbals

β) «Κι απ' των παθών τη θάλασσα πάντα θα βγαίνει /  
ήχου πνοή, παράπονο, σαν από λύρα» //

Κ. Παλαμάς **Πατρίδες**

γ) «Κίνησ' ο Χάρος κ' έφτασε στο άτι καβαλάρης /  
Μαύρος είναι μαύρα φορεί μαύρο είναι τ' άλογό του /  
Μαύρα λουλούδια πέφτουνε τριγύρ' απ' το πλεβρό του».  
Δημοτικό τραγούδι.

Ο συνθέτης

Στη συνέχεια του προγράμματος γράφονται οι σίχοι όλων των ποιημάτων που μελοποιούνται, με τον τίτλο «Τα τραγούδια». Υπάρχουν λοιπόν τα ποιήματα: «Οι δυό Διαλαλητάδες» και «Πατινάδα» (Κώστας Μπουζούκης), «Τραγουδάκι», «Στην Ανέμη καρφωμένα», «Ο Πύργος της Αθώρητης» (Μ. Μαλακάσης), «Η Λάμια» (Κ. Παλαμάς), «Μολιβιάτισσα» και «Ρουμελιώτισσα» (Ταμπουράς και κόπανος), (Α.Πάλλης).

«Οι δυό Διαλαλητάδες»

Σπλαχνιστήτε χωριανοί,  
Κ' ελεήστε μια νεκρή...  
Του Γιάννη του Κλαδεφτή  
Τ' όμορφο το κορίτσι  
Κείται νεκρό  
Τρεις μέρες πάνω σε μια ψάθα  
Τι δεν έχει να το θάψη...  
Αχ δώστε πατριώτες  
Καθένας δυό λεφτά  
Και κάντε ελεημοσύνη  
Στην έρμη παρθενιά  
Τι ο φτωχός δε βρίσκει  
Ούτε την μαύρη γης  
Να τον πάρη  
Σαν πεθάνη...

Εμπρός Χωριάτες με χαρά  
Σύρτε στ' αφεντικού  
Γιατ' έχει στεφανώματα  
Κ' έσφαξε χίλια αρνιά  
Και με κρασί και με φαγιά  
Τον κόσμο θα κερνά.  
Κι άστε στήσετε χορό  
Λαλαλά, λά λά  
Κι' εφκηθήτε τη νυφούλα μας  
Χρόνια πολλά να ζή!  
Απ' τόνα μέρος οι χαρές  
Κι απ' τ' άλλο  
Σε δυό σανίδια απάνω  
Την άμοιρη του Κλαδεφτή  
Πηγαίνουνε την κόρη». (Κώστας Μπουζούκης)

Η «Πατινάδα» του Κώστα Μπουζούκη έχει ως εξής:

«Έβγα κοριτσούλα μου λιγάκι να σε δω  
Κάτ' απ' το παράθυρο με πόθο καρτερώ.  
Λυπήσου με τον άμοιρο, τον άμοιρο  
Που φλόγα μ' άναψες βαθιά  
Βαθιά μέσ' στην καρδιά.  
Έβγα κοριτσούλα μου λιγάκι να σε δω  
Κάτ' απ' το παράθυρο με πόθο καρτερώ.  
Αγάπη μου έλα σε με κοντά  
Να περνούμε τα δυό με χαρές και με τραγούδια  
    Με τραγούδια και χαρά  
    Σα γλυκόλαλα πουλιά  
    Μέσ' σ' ανθόπλεχτη φωλιά  
Άκου τον καλό σου που με λαχτάρα σε καλεί  
Κ' έβγα κοριτσούλα μου λιγάκι να σε δη.  
Κάτ' απ' το παράθυρο με πόθο καρτερώ  
Κόρη έβγα, έβγα να σε δω». (Κώστας Μπουζούκης)

Τα τρία επόμενα ποιήματα είναι από την ποιητική συλλογή *Ωρες του Μιλτιάδη Μαλακάση*.

«ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙ»

«Παίζει απόψε τό φεγγάρι /  
Μέσα στήν κληματαριά, /  
Πούνε νά τό πιῆς, ἀλήθεια, /  
Στό ποτήρι. //

Κι' ὄχι τόσο γιατί παίζει /  
Στήν κληματαριά /  
Ὅσο γιατί φέγγει δίπλα, /  
Σ' ἓνα παραθύρι.» /

«ΣΤΗΝ ΑΝΕΜΗ ΚΑΡΦΩΜΕΝΑ»

«Στήν ἀνέμη καρφωμένα /  
δυό ματάκια ἀστραφερά /  
φώτιζαν ὄνειρεμένα /  
κάποια κάλλη, μιά φορά. //

Ὅμως τώρα τά καῦμένα /  
σέ μίαν ὥρα προσευχῆς /  
μόλις τά κρατεῖ ἀναμμένα /  
τό λυχνάρι τῆς ψυχῆς.»

«Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΑΘΩΡΗΤΗΣ»

«Στή νῆσο πέρα ὁ πύργος τῆς Ἀθώρητης /  
Βουβός, μανταλωμένος, χρόνια στέκει, /  
Ἀχάλαστος ἀπ' τῶν βοριάδων τό ἀγριομάνισμα, /  
ἀγκρέμιστος κι ἀπ' το τρελλό τ' ἀστροπελέκι. //

Κι ἄν σύ θαλασσοδέρνεσαι μεσόνοχτα /  
τοῦ κάκου μέ τό νοῦ σου τῶχεις βάλει, /  
Φτωχέ караβοκύρη ποθοπλάνταχτε /  
Στο μαγικό νά πιάσης ἀκρογιαλί.//»



Το επόμενο ποίημα είναι η *Μαύρη Λάμια* του Κ. Παλαμά από την ποιητική συλλογή *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι*:

«*Ἡ μαύρη Λάμια πῶκλεισε  
Στὴν καρδιά της τὸν ἄδη  
Νά κατεβῶ μέ πρόσταξε  
Μέσ' στό ξερό πηγάδι.*

*Νᾶβρω τό δαχτυλίδι της  
Πού μέσα ἔχει πέσει  
Μ' ἓνα διαμάντι λιόκαλο  
Καρφωμένο στή μέση.*

*Ψάχνω, δέ βρίσκω τίποτε...  
Ἵν νύχτα, ὦ τέρας πλάνο!  
Στά πόδια μου μίαν ἄβυσσος  
Καί μιά Λάμια ἀπό πάνω!».*

Τα τελευταία ποιήματα που παρατίθενται είναι του Α. Πάλλη, «*Μολιβιάτισσα*» και «*Ρουμελιώτισσα*» από τη συλλογή *Ταμπουράς και κόπανος*.

*Μολιβιάτισσα*  
«*Ἐχω μια αγάπη ντροπαλή  
Στυλιανούλα Στυλιανή,  
Και φέβγει σα ζυγώνω  
Και δεν τη νοιάζει αν οι καημοί,  
Καημοί και πίκρες Στυλιανή  
Με καταντούν που λιώνω.  
Σαπούνι θα της στείλω γω,  
Στυλιανούλι Στυλιανό,  
Κι αν κατεβεί και πλύνει,  
Τ' αφράτο μπράτσο της θα δω,  
Αφράτο μπράτσο τραγανό,  
μ' αφήνει δε μ' αφίνει.  
Και βούρτσα την Παρασκεβή,  
Στυλιανούλα Στυλιανή,  
Θα στείλω, κι αν την πάρει  
Και σφουγγαρίσει την αβγή  
Ὡχ Στυλιανούλα χαραχτή  
Θα δω και το ποδᾶρι».*

Ρουμελιώτισσα  
«Ζουλέβω εκείνο τό χωριό  
Στόν κάμπο κάτου.  
Μέ τά χωράφια τά βαθιά  
Μέ τά δεντρά του,  
Πού φορτωμένα τίσ έλιές  
Τή γή φιλοϋνε  
Και σάν τα μάτια τής Ρηνιός  
Μαβρολογοϋνε.  
Ζουλέβω εκείνο τό χωριό  
Στόν κάμπο κάτου  
Π' άνθίζουν καί μοσκοβολοϋν  
Τά κλήματά του,  
Ποϋχει σταφύλι ροδινό  
Τό κάθε άμπέλι  
Σάν τα χειλάκια τής Ρηνιός  
Πού στάζουν μέλι.

Ζουλέβω εκείνο τό χωριό  
Στόν κάμπο κάτου  
Μέ τις καθάρεις του πηγές,  
Τά ρέματά του,  
Ζωή σκορποϋνε τά νερά.....  
Ρηνιό, νά ζήσεις,  
Με λίγη αγάπη έλα κι' εσύ / Να μ' άναστήσεις».<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Το πρόγραμμα αυτό είναι γραμμένο στη δημοτική (με κάποιες ακραίες λέξεις, όπως «πρωτοβάρεμα» και «διπλόφουγγα») και αποτελεί την πέτρα του σκανδάλου που ξέσπασε στην Αθήνα, θέτοντας σε κίνδυνο την πραγματοποίηση της συναυλίας. (Για την ιστορία αυτή κάνουμε λόγο παρακάτω). Παραθέτει όλους τους στίχους που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τον Καλομοίρη, καθώς και όλα τα λόγια των τραγουδιών. Έτσι στο τρίτο (*Ερωτόκριτος*) και στο τέταρτο (*Παλάτι*) μέρος της *Ρωμέικης Σούιτας*, καθώς και στις τρεις μπαλάντες για πιάνο έχουμε παραδείγματα προγραμματικής μουσικής, στην οποία αναφέρεται ρητά το εξωμουσικό (εδώ λογοτεχνικό) ερέθισμα. Για το ποίημα του Ουγκώ αναφερόμαστε στο τέταρτο κεφάλαιο (σ. 274) και για το *Παλάτι* γίνεται λόγος αναλυτικά στο τέταρτο κεφάλαιο (4.4.4.), σ. 297- 302. Για το ποίημα «*Πατινάδα*», που έχει την υπογραφή Κώστας Μπουζούκης, αναφερόμαστε στο πέμπτο κεφάλαιο (σ. 307 - 308). Οι στίχοι είναι σχεδόν πανομοιότυποι με το ομότιτλο ποίημα που έχει γράψει και μελοποιήσει ο ίδιος ο Καλομοίρης στον κύκλο *Από χώρες και χωριά*. Το όνομα «Κώστας Μπουζούκης» προφανώς είναι ψευδώνυμο του Καλομοίρη, ώστε να συμπεριλάβει δικούς του στίχους στην πρώτη του συναυλία. Την υπογραφή «Κώστας Μπουζούκης» φέρει και το ποίημα «*Οι δυό Διαλαλητάδες*», που περιλαμβάνεται στον ίδιο κύκλο *Από χώρες και χωριά*. (βλ. παρακάτω σ. 309-310). Για τα ποιήματα του Μαλακάση αναφερόμαστε στο τέταρτο κεφάλαιο, σ. 257 - 260. Στη *Μαύρη Λάμια* του Παλαμά γίνεται λόγος στο τρίτο κεφάλαιο, σ. 170. Για το πρόγραμμα και τις άλλες δημοσιεύσεις του βλ. παρακάτω, τρίτο κεφάλαιο, σ. 150 και υποσημείωση 78.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Καλομοίρης και Καζαντζάκης

### 2.1 Ο Πρωτομάστορας

#### 2.1.1 Ανατρέχοντας στην ιστορία του έργου

Ο Καλομοίρης συνέθεσε τον *Πρωτομάστορα- Μουσική τραγωδία σε δύο μέρη κ' ένα ιντερμέδιο*, από «τη Λαμπρή του 1913 ως τον Οχτώβρη του 1915», όπως σημειώνει ο ίδιος ο συνθέτης. Πρόκειται για το ομότιτλο έργο του Νίκου Καζαντζάκη, το οποίο αρχικά είχε τον τίτλο *Η Θυσία*. Πυρήνας της υπόθεσης είναι ο θρύλος του γεφυριού της Άρτας, που απαιτεί τη θυσία της αγαπημένης του Πρωτομάστορα προκειμένου να στεριώσει.<sup>1</sup>

Ο *Πρωτομάστορας* είναι η πρώτη όπερα του Καλομοίρη. Συμβαδίζοντας με την άποψη που επικρατεί στις ευρωπαϊκές Εθνικές Σχολές του 19<sup>ου</sup> αιώνα σχετικά με τη σημασία της όπερας και τον αμεσότερο αντίκτυπό της στο κοινό, ο Καλομοίρης επιλέγει συνειδητά τη φωνητική μουσική. Η ενόργανη μουσική είναι πιο δύσκολα κατανοητή, καθώς η αστική διανόηση της εποχής δεν έχει ακόμα κατακτήσει το ανάλογο επίπεδο πρόσληψης. Για τον σκοπό που προορίζεται να υπηρετήσει η μουσική τέχνη υπό τις δεδομένες συνθήκες, ο συνδυασμός λόγου και μέλους κρίνεται απαραίτητος. Η όπερα προσφέρεται ως είδος για τη διάδοση όχι μόνο της εθνικής γλώσσας, αλλά και για την ανάδειξη των μύθων, των ιδανικών και της ιστορίας του λαού. Παράλληλα η *Μεγάλη Ιδέα* προσδίδει το ιδεολογικό υπόβαθρο ώστε η μουσική να αποκτήσει εθνικιστικό χαρακτήρα.<sup>2</sup>

Η ενασχόληση του Καλομοίρη με τον Καζαντζάκη οριοθετεί την αρχή και το τέλος της συνθετικής του πορείας. Από τον νεανικό *Πρωτομάστορα*, την

---

<sup>1</sup> Μανώλη Καλομοίρη, *Ο Πρωτομάστορας, Μουσική τραγωδία σε δύο μέρη κι ένα ιντερμέδιο*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1939. Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας (Η Θυσία)*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2012. Το έργο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά το 1910 με τίτλο *Η Θυσία* στο περιοδικό *Παναθήναια* (Τεύχος 232-233, Τόμος 20, σ. 131-144), ενώ εκδόθηκε ως αυτοτελές βιβλίο τον ίδιο χρόνο από τις εκδόσεις του περιοδικού, με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης.

<sup>2</sup> Βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός...*, ό.π., σ. 99. Ο Καλομοίρης ακολουθεί το πρότυπο του Βάγκνερ σχετικά με τη σύνθεση της όπερας και τα εθνικιστικά της χαρακτηριστικά.

πρώτη του όπερα, μέχρι τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, την τελευταία του, οι δύο δημιουργοί πορεύονται σε παράλληλους δρόμους, οι οποίοι συχνά συναντώνται, ενίοτε συγκρούονται, πάντα όμως αποτυπώνουν τη σφραγίδα δυό μεγάλων και ανήσυχων πνευμάτων που διαδραματίζουν ηγετικό ρόλο στην εξέλιξη του πνευματικού γίγνεσθαι της Ελλάδας.<sup>3</sup>

Η διασκευή του κειμένου σε λιμπρέτο της όπερας έγινε από τον ίδιο τον Καλομοίρη, με τη συμβολή των Νικολάου Ποριώτη, Άγνη Ορφικού (Γεώργιος Στεφόπουλος) και Μυρτιώτισσας (Θεώνη Δρακοπούλου-Παππά). Ο *Πρωτομάστορας* πρωτοπαρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών στις 11 Μαρτίου του 1916 από τον Ελληνικό Μουσικό Θίασο. Ο Καλομοίρης ανέλαβε τη διεύθυνση της ορχήστρας, ενώ τη σκηνοθεσία υπέγραφε ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης.<sup>4</sup>

Η πιο αξιόπιστη παρτιτούρα για την εκτέλεση του έργου είναι το τελικό χειρόγραφο, φωτοτυπία του οποίου χρησιμοποιείται, καθώς οι αντιγραφές έχουν λάθη και δυσκολεύουν την ανάγνωση. Ακόμα και η ηχογράφιση έχει απόκλιση από την παρτιτούρα σε αρκετά σημεία, προφανώς διότι οι μουσικοί

---

<sup>3</sup> Φαίνεται ότι ο Καζαντζάκης είχε συχνά παράπονα από τον Καλομοίρη, τα οποία άπτονταν κυρίως οικονομικών ζητημάτων και πνευματικών δικαιωμάτων από τις παραστάσεις των έργων. Βλ. σχετικά Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή της Μουσικής...*, ό.π., σ. 186-187. Βλ. επίσης παρακάτω σχετικά με την καρτ-ποστάλ που έστειλε ο Καζαντζάκης στον Καλομοίρη (σ. 66).

<sup>4</sup> Η πρεμιέρα έγινε στις 11 Μαρτίου 1916 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών υπό τη διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη, σε σκηνοθεσία Μιλτιάδη Λιδωρίκη. Έκτοτε σημείωσε πολλές επαναλήψεις: 1930, στο Ολύμπια, σε διεύθυνση Δημήτρη Μητρόπουλου και σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, 19 Φεβρουαρίου 1943 από την Εθνική Λυρική Σκηνή, σε διεύθυνση Λεωνίδα Ζώρα, με τον Αντώνη Δελένδα και την Άννα Ρεμούνδου στους κεντρικούς ρόλους. Από την Εθνική Λυρική Σκηνή επίσης έγιναν οι εξής παραστάσεις: τον Ιούλιο του 1944 στο Ηρώδειο, σε διεύθυνση του ίδιου του συνθέτη, με τη μόλις 21 ετών Μαρία Καλογεροπούλου (Κάλλας) πλάι στη Ρεμούνδου στο ρόλο της Σμαράγδας, καθώς και το 1948, το 1951 και το 1983. Το 1996 στο Δημοτικό Θέατρο Άργους, το 2004 ως διασκευή θεάτρου πρόζας από το «Δίκτυο Τειχών» στην Αθήνα και από την Εθνική Λυρική Σκηνή, σε συμπαραγωγή με το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, τον Ιανουάριο του 2008. Βλ. Φ. Τσαλαχούρη, *Μανώλης Καλομοίρης 1883-1962, Νέος Κατάλογος Έργων*, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003, σ. 19-20. Βλ. επίσης *Ο Πρωτομάστορας*, Μανώλης Καλομοίρης, έκδοση Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2007/2008, σ. 13-14. Πρόκειται για το πρόγραμμα των παραστάσεων του *Πρωτομάστορα* στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Ο *Πρωτομάστορας* παρουσιάστηκε στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών στην αίθουσα Αλεξάνδρας Τριάντη σε τέσσερις παραστάσεις τον Ιανουάριο του 2008, σε μια συμπαραγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και του MMA, υπό τη διεύθυνση του Ηλία Βουδούρη, σε σκηνοθεσία Θωμά Μοσχόπουλου.

απομνημόνευαν τις οδηγίες του μαέστρου που δεν καταγράφονται στην παρτιτούρα.<sup>5</sup>

### 2.1.2 Το λογοτεχνικό κείμενο

Ο Καζαντζάκης έγραψε την τραγωδία *Ο Πρωτομάστορας* το 1909 στο Παρίσι. Αρχικά το έργο έφερε τον τίτλο *Η Θυσία*, με την υπογραφή Πέτρος Ψηλορείτης, ψευδώνυμο του Καζαντζάκη στα έργα εκείνης της εποχής. Το έργο αφιερώθηκε στον Ίδα, δηλαδή στον Ίωνα Δραγούμη, ο κοινωνικός προβληματισμός του οποίου εκφράζει τη φιλοσοφική άποψη του Γερμανού φιλοσόφου Νίτσε για τον χαρισματικό άνθρωπο.

Είναι γνωστό το πόσο ο Καζαντζάκης επηρεάζεται από τη φιλοσοφία του Νίτσε αλλά και του Μπεργκσόν. Η «ζωτική ορμή» (το «*Elan vital*» του Bergson), οδηγεί σε υψηλότερες μορφές ζωής όλο τον φυσικό κόσμο, φυτά, ζώα και ανθρώπους, ενώ ο άνθρωπος πρέπει να ακολουθεί συνεχώς αυτόν τον «*ανήφορο*», όπως τον ονομάζει, να προσπαθεί όλο για υψηλότερους στόχους και να εγκαταλείπει τις μικρές καθημερινές μέριμνες. Αυτή η «*δίψα για ζωή*» και η σταδιακή απελευθέρωση από τα «*κιτάπια*», τη στείρα και ατέρμονη διανοουμενίστικη στάση δηλαδή, εκφράζεται σε όλο το έργο του Καζαντζάκη και κυρίως στο μυθιστόρημα *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* και στο έπος του *Οδύσσεια*.<sup>6</sup>

Σε μια εποχή που κυριαρχούσε η ηττοπάθεια και η παρακμή, ο συγγραφέας εκκινεί από τη θεωρία αλλά οδηγεί τους ήρωές του στην ενεργό δράση, με σκοπό να δημιουργήσουν κάτι ανώτερο και σημαντικό. Σε συνδυασμό με τη χρήση της δημοτικής γλώσσας, εμπλουτισμένης με φράσεις και λέξεις της κρητικής ντοπιολαλιάς αλλά και της γλωσσοπλαστικής ικανότητας του συγγραφέα, ο Καζαντζάκης έχει το πνευματικό ανάστημα που

---

<sup>5</sup> Βλ. Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Μανώλης Καλομοίρης 1883-1962: Νέος Κατάλογος έργων*, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003, σ. 172.

<sup>6</sup> Σχετικά με τη σκέψη και το έργο του Καζαντζάκη βλ. Στυλιανός Αλεξίου, *Ποικίλα Ελληνικά-Μελέτες*, εκδ. στιγμή, Αθήνα 2009, σ. 151-160. Ο Αλεξίου αναφέρει ότι ο Νίτσε είχε διαποτίσει τόσο βαθιά τη σκέψη του Καζαντζάκη, που τα καλοκαίρια όταν ανεβοκατέβαινε τα βουνά στο χωριό Κράσι (τη γενέτειρα των Αλεξίου και της Γαλάτειας), φώναζε «Νίτσε!», ενώ οι κρητικοί αντίλαλοι επαναλάμβαναν το όνομα.

αναζητά ο Καλομοίρης, ώστε να χτίσει τις συμμαχίες του για την οικοδόμηση του δικού του έργου.

Ο *Πρωτομάστορας* ενσαρκώνει τον νιτσεικό υπεράνθρωπο, ο οποίος, αφού καθαρθεί από όλα του τα πάθη, νικάει τη μοίρα και αίρεται στη σφαίρα των ανώτερων όντων που υπερβαίνουν την ανθρώπινη φύση: «*Ζώσε τα στήθια σου και βγάλε την καρδιά σου, και βάλε τη θεμέλιο στο γιοφύρι, α θέλεις να στεριώσει*», είναι η φράση που θέτει ο συγγραφέας ως μότο στο εσώφυλλο του χειρογράφου, υποδεικνύοντας το φιλοσοφικό-ιδεολογικό του πρότυπο.<sup>7</sup>

Το θέμα της θυσίας έλκει την καταγωγή του από τα αρχαία χρόνια. Από τη βιβλική θυσία του Ισαάκ μέχρι τον Όμηρο και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, το θέμα της ανθρωποθυσίας είναι κεντρικό. Ο Ευριπίδης εισάγει με την *Ιφιγένεια* το στοιχείο της εθελούσιας θυσίας για το κοινό καλό, κάτι που επιβιώνει στον μύθο του γεφυριού της Άρτας και ενσαρκώνεται επίσης από την ηρωίδα του Καζαντζάκη. Ο μύθος της θυσίας, άλλωστε, απαντάται και σε πολλές άλλες χώρες (Αλβανία, Ρουμανία, Ουγγαρία), αλλά και στην Ασία και σε όλο τον κόσμο, ενώ η μυθολογία της θυσίας που σχετίζεται με τα γεφύρια είναι ιδιαίτερα έντονη σε όλα τα Βαλκάνια.<sup>8</sup>

Ο Καζαντζάκης τοποθετεί την ιστορία του γεφυριού της Άρτας σ' ένα κόσμο μυθικό, αρχέγονο και αρχαϊστικό, με έντονη επίδραση και από την αρχαία ελληνική τραγωδία. Η νίκη του *Υπεράνθρωπου-Πρωτομάστορα* επικρατεί δια μέσου της επίπονης οδού του ασκητισμού, με τη θυσία του μεγάλου έρωτα. Συγκρούονται δύο κυρίως δυνάμεις, τις οποίες εκφράζουν ο *Θεός / ποταμός / Μοίρα / Μάνα* και οι προληπτικοί *Θεριστάδες* από τη μια μεριά και ο *Υπεράνθρωπος / Πρωτομάστορας / απελευθερωμένη γυναίκα* /

---

<sup>7</sup> «*Η αφιέρωση που κάνει στον Ίδα (Ίωνα Δραγούμη), είναι-συμπληρωματικά με το περιεχόμενο του ίδιου του έργου-χαρακτηριστική για την τότε ιδεολογία του, που όπως είναι γνωστό, την εποχή αυτή, με την επίδραση του Νίτσε και την εθνική αναγέννηση κάτω από το γενικό πρόσταγμα του Βενιζέλου, ήταν ο εθνικισμός*». Βλ. Θ. Γραμματά, «Ξαναδιαβάζοντας το έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Διαβάζω*, αρ. 51, Μάρτιος 1982, σ. 46-47. Βλ. επίσης Νίκος Α. Δοντάς, «Με το όραμα ενός νέου κόσμου», στο πρόγραμμα της ΕΛΣ, ό.π., σ. 19-31.

<sup>8</sup> Είναι γνωστό το μυθιστόρημα του Ισμαήλ Κανταρέ *Το γεφύρι με τις τρεις καμάρες*, Μπφρ. Τσαλίκη Μαριχέν, εκδ. του Εικοστού πρώτου, Αθήνα 1989. Ο συγγραφέας μάλιστα υποστηρίζει ότι ο μύθος του χτισίματος ανθρώπου ώστε να στεριώσει το γεφύρι είναι αλβανικής προέλευσης.

γεφύρι (που σκλαβώνει τις δυνάμεις της φύσης) και οι Γύφτοι από την άλλη. Φυσικά η ανάγνωση των συμβολισμών στο έργο λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Τα μεγάλα έργα απαιτούν τη θυσία, ενώ η ελευθερία κερδίζεται μόνο όταν κάποιος επωμίζεται αυτόβουλα το πεπρωμένο.<sup>9</sup>

Τα πρόσωπα του έργου είναι ο *Πρωτομάστορας*, η *Σμαράγδα*, ο *Άρχοντας* η *Μάνα*, ο *Τραγουδιστής*, ο *χορός των Θεριστάδων* (άντρες και γυναίκες) και ο *χορός των Μαστόρων* (γύφτοι και γυφτοπούλες). Δομείται σε δύο μέρη και ένα ιντερμέτζο και παρουσιάζει εμφανείς ομοιότητες με την αρχαία τραγωδία: ο μύθος της εκτυλίσσεται και ολοκληρώνεται στη διάρκεια μιας μέρας, πρόκειται για μια *μίμηση πράξεως σπουδαίας και τελείας*, υπάρχει η ύβρις του *Πρωτομάστορα*, η φυσική συνέπεια της θείας δίκης και η συντριβή του τραγικού ήρωα, τα πάθη των ηρώων τα οποία προξενούν τον οίκτο και τον φόβο των θεατών, η τραγική ειρωνεία και στο τέλος η *κάθαρσις*.<sup>10</sup>

Το θέμα του έργου είναι ο εντοχισμός της γυναίκας του *Πρωτομάστορα* για να στεριώσει το γεφύρι που κάθε βράδυ γκρεμίζεται. Στην αρχή του έργου δημιουργείται ένα σκηνικό που μοιάζει με ονειρική παντομίμα: *Κάμπος, ποτάμι, βουνά, γιοφύρι*. Ακούγεται «*άγρια τσιγγάνα μουσική*», ο *χορός των Μαστόρων* χορεύει μαζί με τις γύφτισσες. Η σκηνή είναι εντυπωσιακή. Ο *Πρωτομάστορας* ξεχωρίζει από την ομάδα και πλησιάζει τη *Σμαράγδα*, ενώ πλησιάζει ο *χορός των Θεριστάδων*. Η τσιγγάνικη μουσική ακούγεται πάντα, οι *Θεριστάδες* μιλούν «*βαριά υπόκωφα και σαστισμένα*», πάνω από το κεφάλι τους πετούν πουλιά. Το γεφύρι, που μόλις έχει τελειώσει, «*λαμποκοπά περήφανο και κάτασπρο μέσα στον ήλιο*».<sup>11</sup>

Και τότε εμφανίζεται ο Γέρος με τη δυσοίωνη πρόβλεψη: «*Ά! θ' αρχίσει πάλι ν' ανατριχιάζει και να τρέμει και να σειέται συθέμελο και τη νύχτα θα*

---

<sup>9</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Πρόλογος στον Πρωτομάστορα», στο: *Νίκος Καζαντζάκης, Ο Πρωτομάστορας*, εκδ. Καζαντζάκη, ό.π., σ. 15-17.

<sup>10</sup> Βλ. Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1985, σ. 38.

<sup>11</sup> Βλ. Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 188. Οι στίχοι που παραθέτουμε αναφέρονται στην έκδοση *Ο Πρωτομάστορας*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2012 και σε αυτή την έκδοση αναφερόμαστε γενικότερα.

γκρεμιστεί πάλι, σωρός από πέτρες και ξύλα κι ασβέστες!» Μερικοί γελούν μοχθηρά, οι γυναίκες φοβούνται. Ένας νέος έρχεται τρέχοντας και τους μεταφέρει τις ζοφερές προβλέψεις της Μάνας-μάντισσας: «Αφανισμούς και σύγκλυσες!». Ο Γέρος, αγέρωχος, σταματά το κορίτσι από τον Χορό που έντρομο θέλει να φύγει. «Πού θα πας; Ο Χάρος δεν είναι κανένας μαραζάρης και κουτσός, είναι λεβέντης και καβαλλάρης, κι ο μαύρος του ανεμοκυκλοπόδης είναι, κι όσο κι αν τρέχεις να σωθείς, σε φτάνει και σ' αδράχνει».<sup>12</sup>

Λίγη μόνο ώρα μετά ο ποταμός αρχίζει πάλι να φουσκώνει, για «ν' αποτινάξει και πάλι αυτό το χαλινάρι της σκλαβιάς, που ο Άρχοντας τόσο καιρό πεισμώνεται να του βάλει». Οι Γύφτοι γελούν, η Μάνα θρηνεί. Ο ποταμός ζητά κορμί ανθρώπου, όπως εξηγεί ο Γέρος. Ο ποταμός μουγγρίζει, η μουσική αγριεύει. Η θυσία προοικονομείται και το δράμα είναι έτοιμο να εκτυλιχθεί.<sup>13</sup>

Η υπόθεση διαδραματίζεται έξω από ένα χωριό του κάμπου, όπου ο *Πρωτομάστορας* και οι μαστόροι του προσπαθούν να χτίσουν ένα γεφύρι πάνω από τον ποταμό, όπως τους έχει αναθέσει ο Άρχοντας της περιοχής. Τρεις φορές το έχτισαν, τρεις φορές γκρεμίστηκε. Τη στιγμή αυτή της ιστορίας το γεφύρι έχει θεμελιωθεί για τέταρτη φορά και οι μάστορες χορεύουν και γλεντούν. Ο γέρος *Θεριστής* όμως προφητεύει ότι το γεφύρι θα ξαναγκρεμιστεί.

Έρχεται η Σμαράγδα ακτινοβολώντας ομορφιά, χαρά, ελευθερία, έρωτα και μοιράζει δώρα. Ο *Πρωτομάστορας* περηφανεύεται πως δε φοβάται τη μοίρα και εκφράζει τον έρωτά του. Ο Άρχοντας καταφθάνει, τον επαινεί και

---

<sup>12</sup> Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας*, ό.π.

<sup>13</sup> Ο μύθος της θυσίας, όπως αναφέρθηκε ήδη, υπάρχει στο συλλογικό υποσυνείδητο πολλών λαών και χωρών. (Αλβανία, Ρουμανία, Ουγγαρία). Στον ελλαδικό χώρο, ο Ηλίας Βουτιεριδης δημοσιεύει το 1905 το θεατρικό του έργο με τίτλο *Η Θυσία* και το 1906 ο Παντελής Χορν δημοσιεύει το θεατρικό με τίτλο *Το ανεχτίμητο*, στον ίδιο μυθικό καμβά. Η κατηγορία του Βουτιεριδης εναντίον του Καζαντζάκη ως λογοκλόπου ανασκευάζεται από τον Παύλο Νιρβάνα, ο οποίος γράφει ότι «δεν μπορεί να θεωρηθεί λογοκλοπή η χρησιμοποίηση του ίδιου μύθου από διάφορους δημιουργούς» (εφημερίδα *Αθήναι*, 9-6-1911). Βλ. σχετικά Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο...*, ό.π., σ. 36-37.



του υπόσχεται όποια ανταμοιβή επιθυμεί. Την ώρα που εκείνος ζητάει ένα παλάτι για να βάλει μέσα τη γυναίκα που αγαπάει και είναι έτοιμος να φανερώσει το όνομά της, το γεφύρι ξαναγκρεμίζεται. Εμφανίζεται τότε η *Μάνα* που ρίχνει την ευθύνη στον *Πρωτομάστορα*, γιατί το πάθος του για την αγαπημένη του αφαιρεί τη δύναμή του. Μόνο αν θυσιαστεί αυτή η γυναίκα θα στεριώσει το γεφύρι. Καλούνται να φανερώσουν το όνομά της, αλλά σιωπούν. Στο ιντερμέτζο που ακολουθεί, ο χορός, χωρισμένος σε δύο ημιχόρια, μιλάει για τον έρωτα και τη δύναμή του. Το ένα ημιχόριο, οι *Θεριστάδες*, εκφράζουν τις συντηρητικές απόψεις και τη μικροψυχία, ενώ το άλλο ημιχόριο, οι *Μαστόροι*, ενσαρκώνουν τις ελεύθερες και δημιουργικές δυνάμεις.<sup>14</sup>

Στο δεύτερο μέρος εμφανίζονται όλες οι κοπέλες του χωριού στολισμένες, δήθεν για πανηγύρι, ενώ ο *Άρχοντας* ζητάει να του φανερώσουν το όνομα της αγαπημένης του *Πρωτομάστορα*. Κανείς δεν αποκρίνεται και ο *Άρχοντας* απειλεί να χτίσει τον ίδιο τον *Πρωτομάστορα* στο γεφύρι. Τότε η Σμαράγδα ομολογεί άφοβα μπροστά σε όλους τον έρωτά της και όλες τις στιγμές πάθους που μοιράστηκαν. Ο άρχοντας πατέρα της την καταριέται, αλλά καθώς εκείνη τον εκλιπαρεί, τη συγχωρεί. Βαδίζει προς τον τόπο της θυσίας της, ανταλλάζει λόγια αγάπης με τον *Πρωτομάστορα* και τη χτίζουν στο γεφύρι που τελικά στεριώνει.

Η θυσία, όπως ενσαρκώνεται στο πρόσωπο της Σμαράγδας, έρχεται σε αντίθεση με τη θυσία των γυναικών που παρουσιάζει ο μύθος. Η Σμαράγδα είναι γενναία, όμορφη και ελεύθερη, χαρίζει τραγούδια και γέλια και προσέρχεται εθελούσια στο χαμό της, προσφέροντας ηρωικά τον εαυτό της στον έρωτά της και στην ιδέα που υπηρετεί ο *Πρωτομάστορας* άντρας της, δηλαδή το χτίσιμο του γεφυριού. Ο *Πρωτομάστορας* επιβάλλει τη θυσία και τη δέχεται, θυσιάζοντας τον έρωτά του προκειμένου να ανυψωθεί, να εξαγνιστεί και να αρθεί στο ύψος του ρόλου του. Από την άλλη μεριά, ο *Πρωτομάστορας* έρχεται σε επαφή με αυτό που ο Νίτσε ονομάζει «*amor fati*». Πρόκειται για την αγάπη του πεπρωμένου, το οποίο τελικά ο ήρωας αναγκάζεται να αγαπήσει

---

<sup>14</sup> Βλ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο...*, ό.π., σ. 41.

γιατί δεν έχει άλλη επιλογή. Η ελευθερία του λοιπόν συνίσταται τελικά στην αποδοχή του πεπρωμένου παρά την οδύνη που αυτό εμπεριέχει.<sup>15</sup>

Ο ήρωας του Καζαντζάκη, ο ανώτερος άνθρωπος του Νίτσε, ορθώνει άφοβα το ανάστημά του απέναντι στη μοίρα. Αντιπαλεύει θαρραλέα όλα τα ακατόρθωτα με ακατάλυτη και ανίκητη τη δύναμη του πνεύματός του. Ο *Πρωτομάστορας* αντιπροσωπεύει το δυνατό και ανώτερο εκείνο άτομο, που αψηφά το κοινό μέτρο και ξεπερνά κατά πολύ τις δυνατότητες του κοινού ανθρώπου. Ο ήρωας του Καζαντζάκη δε φοβάται τη μοίρα: «*Η Μοίρα, ω γυναικόπαιδα, είναι ζύμη μαλακιά στις απαλάμες των αντρών*».<sup>16</sup>

Το έργο βραβεύτηκε στο Λασσάνειο Δραματικό Αγώνα του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1910 με εισηγητή τον καθηγητή του Πανεπιστημίου Σ.Κ. Σακελλαρόπουλο, ο οποίος όμως επισημαίνει ότι το έργο θα ήταν καλύτερο σε έμμετρο στίχο και μάλιστα έχει ανάγκη από μελοποίηση.<sup>17</sup> Ο *Πρωτομάστορας* πέρασε σχεδόν απαρατήρητος από το κοινό. Ο νεαρός Καζαντζάκης συνέταξε τότε ένα δηκτικό άρθρο εναντίον των κριτικών, αποκαλώντας τους «*Ραγιάδες*».<sup>18</sup>

Με την πάροδο των ετών το έργο ξαναπαίζεται και σιγά-σιγά κερδίζει τη θέση του στην ιστορία της νεοελληνικής δημιουργίας. Στις 3 Ιανουαρίου 1930 ο Καζαντζάκης στέλνει από το εξωτερικό μια καρτ-ποστάλ στον

---

<sup>15</sup> Βλ. Άννα Παπαέτη, «Αναζητώντας τη Σμαράγδα», στο πρόγραμμα της ΕΛΣ, ό.π., σ. 51-54.

<sup>16</sup> Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας*, ό.π., σ. 25.

<sup>17</sup> Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας*, ό.π., «Επίμετρο», σ. 145, όπου παρατίθεται η έκθεση του Σακελλαρόπουλου: «*Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το δράμα τούτο, δράμα συμβολικόν της σχολής του Μαίτερλικ, είναι έργον δυνατής εμπνεύσεως και ενέχει και ποιήσιν πολλήν. Έχει όμως και ελαττώματα. Κυριώτατον αυτού ελάττωμα είναι ότι εγράφη εις πεζόν λόγον. Το εντελώς φανταστικόν τούτον δημιούργημα έπρεπεν εξ άπαντος να έχη και την μορφήν ποιητικήν, έμμετρον. Ο πεζός λόγος είναι παντελώς ανάρμοστος εις έργον το οποίον ίσως είχεν ανάγκη και υπό μουσικής, να υποβαστάζηται*». Η αναφορά υπάρχει και στην Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο...*, ό.π., σ. 198. Το έργο βραβεύτηκε με χρηματικό έπαθλο 1000 δραχμών ως το «*σχετικώς καλύτερον πάντων των έργων των εις τον αγώνα υποβληθέντων*».

<sup>18</sup> Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, «Ραγιάδες», εφ. Ακρόπολις, 21 Ιουνίου 1910. «*Ένα από τα θλιβερότερα συμπτώματα του ραγιαδισμού της νεοελληνικής ψυχής είναι η διαγωγή των κριτικών μας [...] Μα το στρίμωγμα σ'ένα κοπάδισμα υποταγμένο και σιωπηλό, οι συμβιβασμοί κ' οι προσυμφωνίες, το σιγαλινό απολιβάνισμα, ο φόβος ο μαραζάρης για κάθε φωνή και κάθε αγώνα-μόνο σε ανθρώπους ραγιάδες ταιριάζει*».

Καλομοίρη, όπου του γράφει τα εξής: «Αγαπητέ φίλε, με χαρά είδα πως θα παιχθή εξαιρετικά ετοιμασμένος ο Πρωτομάστορας. Θα μου κάνετε μεγάλη χάρη να μου στέλνατε φωτογραφίες των σκηνικών, για να χαρώ, αν έχετε. Ήθελα πολύ νάβλεπα αφού δεν μπορώ ν' ακούσω. Τα ποσοστά βέβαια δε θα τα ξεχάσετε. Σας θυμάμαι πάντα μ' εξαιρετική τιμή και αγάπη. Υ.Γ. Μου 'κανε οδυνηρή εντύπωση να μην αναφέρεται καθόλου το όνομά μου. Αυτό δε μου φαίνεται καθόλου *correct*».<sup>19</sup>

### 2.1.3 Η όπερα

#### 2.1.3.1 Το λιμπρέτο

Ο Καλομοίρης δούλεψε το λιμπρέτο της όπερας με τη βοήθεια των Νικολάου Ποριώτη, Άγνη Ορφικού (Γεώργιος Στεφόπουλος) και Μυρτιώτισσας (Θεώνη Δρακοπούλου-Παππά). Σε μεγάλο βαθμό διατήρησε τη γλώσσα και το ύφος του λογοτεχνικού προτύπου. Ωστόσο δεν ακολούθησε τη δομή του, αλλά χώρισε το πρώτο μέρος σε δύο ενότητες, διαμορφώνοντας έτσι την όπερα σε τρεις πράξεις και ένα ιντερμέδιο. Στην αναθεώρηση της όπερας το 1929 ο Καλομοίρης συνένωσε την πρώτη και τη δεύτερη πράξη σε ένα μέρος, επιστρέφοντας έτσι στην αρχική δομή του λογοτεχνικού έργου του Καζαντζάκη.<sup>20</sup>

Το κείμενο στην τραγωδία είναι πεζό, ενώ στο λιμπρέτο γίνεται ποιητικό σε ελεύθερο στίχο ώστε να μπορέσει να αποδοθεί μουσικά. Εύλογα σημειώνονται αρκετές αλλαγές. Κάποιοι στίχοι παραλείπονται, κάποιοι άλλοι τροποποιούνται, ενώ διαφοροποιούνται οι χαρακτήρες ορισμένων προσώπων. Ενίοτε αλλάζουν και τα ίδια τα πρόσωπα. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι το πρόσωπο του *Γέρου*, το οποίο στο λογοτεχνικό κείμενο αποτελεί μέρος του χορού των *Θεριστάδων*, ενώ στην όπερα αναδεικνύεται ξεχωριστά και γίνεται φορέας σημαντικών νοημάτων. Σε γενικές γραμμές

---

<sup>19</sup> Πρόκειται για το τεκμήριο ΑΠΦ (Αλληλογραφία Παλαιού Φαλήρου) ν.104 που φυλάσσεται στο Αρχείο Καλομοίρη. Το υστερόγραφο είναι γραμμένο στην κορυφή της κάρτας. Η χώρα αποστολής είναι η Τσεχοσλοβακία.

<sup>20</sup> Βλ. σχετικά Ρεντζεπέρη, *Η σχέση μουσικής και λόγου...*, ό.π., σ. 112-128, καθώς και στο παράρτημα, σ. 77-184.

όμως το λογοτεχνικό πρότυπο ακολουθείται με πολύ σεβασμό και φυσικά διατηρείται απόλυτα η δημοτική γλώσσα.<sup>21</sup>

Το πρόσωπο του *Πρωτομάστορα* στην τραγωδία παρουσιάζεται έντονα τραγικό. Ο Καζαντζάκης τονίζει πολύ την αίσθηση της ύβρεως και την πρόκληση της μοίρας. «Όχι, δε θα χαλάση!.....Όλα τα γιοφύρια κι οι πολιτείες όλες με γνωρίζουνε.....κι αυτό το γιοφυράκι θα φοβηθώ; Χαχαχα!». <sup>22</sup> Ταυτόχρονα όμως εκφράζεται σαφώς και η αμφιβολία ότι μπορεί να φταίει αυτός που δε στεριώνει το γιοφύρι, καθώς μοιράζει τις δυνάμεις του ανάμεσα στην τέχνη του και στην αγαπημένη του γυναίκα. Δεν είναι λοιπόν αγνός και ικανός για τα μεγάλα έργα, όπως τον κατηγορεί ευθέως η Μάνα. «Τα χέρια του, που τρέμουνε για τη γυναικεία σάρκα, τη μαλακιά και ζεστή, δεν είναι αγνά για τα μεγάλα τα έργα! Δεν είναι αγνός!» <sup>23</sup> Η επίδραση της φιλοσοφίας του Νίτσε διαφαίνεται καθαρά μέσα από τα λόγια της Μάνας: «Οι πιο καθαροί θα γίνουν αφέντες της γης». <sup>24</sup>

Στο λιμπρέτο η ύβρις του Πρωτομάστορα παρουσιάζεται πιο ήπια. «Στη δόξα που πήρα, δε φοβάμαι τη μοίρα», λέει. Η αμφιβολία μήπως φταίει ο ίδιος που το γιοφύρι γκρεμίζεται εκφράζεται μόνο στα σχόλια των μαστόρων και στη σκέψη της Σμαράγδας. Η Σμαράγδα πάλι στην τραγωδία παρουσιάζεται πιο αγέρωχη, πιο ακατάδεκτη, ενώ στο λιμπρέτο εμφανίζεται πιο γλυκιά και συμπονετική.

Η σχέση του *Πρωτομάστορα* με τη Σμαράγδα παρουσιάζεται στην όπερα πολύ λιγότερο ενοχοποιημένη. Στην τραγωδία η σχέση αυτή είναι καταδικασμένη από ενοχές, ενώ στην όπερα παρουσιάζεται ιδεαλιστική και αγνή. Η θυσία της Σμαράγδας στην όπερα έχει μια υψηλή αλτρουιστική σημασία, παράλληλα με ένα ύψιστο πατριωτικό καθήκον, ενώ στην τραγωδία

---

<sup>21</sup> Βλ. στο ίδιο, όπου γίνεται λεπτομερής ανάλυση του λογοτεχνικού προτύπου σε σχέση με το λιμπρέτο.

<sup>22</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας*, ό.π., σ. 29

<sup>23</sup> Στο ίδιο, σ. 40.

<sup>24</sup> Η φράση προέρχεται από το βιβλίο του Φρήντριχ Νίτσε, *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρας*, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας και παρατίθεται στο πρόγραμμα του *Πρωτομάστορα* της Ε.Λ.Σ. ό.π., σ. 57.

φαίνεται να πληρώνει το τίμημα μιας κοινωνικά αμαρτωλής σχέσης. Καθώς η όπερα εστιάζει στο δραματικό στοιχείο της θυσίας της γυναίκας, ο *Πρωτομάστορας* αίρεται στο ύψος του πρώτου τραγικού ήρωα της όπερας, καθώς αντιμετωπίζει το δίλημμα: να θυσιάσει την προσωπική του ευτυχία και τη γυναίκα που αγαπά για το καλό της κοινότητας.<sup>25</sup>

Η πιο αποφασιστική παρέμβαση του Καλομοίρη στο αρχικό λογοτεχνικό κείμενο εντοπίζεται στο πρόσωπο του *Γέρου*. Ενώ στο λογοτεχνικό κείμενο ο *Γέρος* αποτελεί ένα μέλος του χορού των *Θεριστάδων*, στην όπερα επιφορτίζεται με έναν πολύ σημαντικό ρόλο. Ο *Γέρος* εμφανίζεται πολύ νωρίς, ήδη στην πρώτη σκηνή της όπερας και τραγουδά τη δυσοίωνα προφητεία του. Όλες του οι εμφανίσεις χαρακτηρίζονται από αρνητικές συνδηλώσεις, ενώ και η μουσική που ντύνει τα λόγια του χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη ένταση και πρωτοτυπία.<sup>26</sup>

#### *2.1.3.2 Το μουσικό κείμενο*

Φαίνεται ότι η σκέψη της μουσικής απόδοσης του έργου ήταν αρχικά του ίδιου του Καζαντζάκη. Ήδη από την αρχή του έργου η εξαιρετικά υποβλητική ατμόσφαιρα ενισχύεται από πολλά ακουστικά στοιχεία, όπως κινήσεις, φωνές των μαζών, δύο χοροί αντρών και γυναικών που οι επιβλητικές και έντονες φωνές τους θυμίζουν όπερα.<sup>27</sup> Ο Καζαντζάκης έστειλε ένα αντίτυπο του έργου του στον Καλομοίρη για να εξετάσει την πιθανότητα σύνθεσης μιας όπερας. Το αντίτυπο όμως χάθηκε στη διαδρομή από την Αθήνα στη Ρωσία, όπως ο ίδιος ο Καλομοίρης μαρτυρά. «[...] με ξεχωριστή συγκίνηση τον άκουσα να μου λέγει ότι τον *Πρωτομάστορα* μου τον είχε στείλει στη Ρωσία μαζί με ένα του γράμμα όπου μου επρότεινε να εμπνευσθώ τη

---

<sup>25</sup> Βλ. Ioannis Tsagkarakis, *The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Royal Holloway University, London 2013, σ. 43-45.

<sup>26</sup> Για το ρόλο του *Γέρου* και τη μουσική του γλώσσα, βλ. Νίκος Μαλιάρης, «Η σχέση Λόγου και Μέλους στις καζαντζακικές όπερες του Μανώλη Καλομοίρη (*Πρωτομάστορας* και *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*) στο: Γ. Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες*, Πρακτικά του Συνεδρίου Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009, Αθήνα 2009, σ. 100-111.

<sup>27</sup> Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Εισαγωγή» στον *Πρωτομάστορα*, ό.π., σ. ιζ.

μουσική του. Φαίνεται πως το γράμμα του δεν θα με βρήκε τότε στη Ρωσία και έτσι θα παράπεσε». <sup>28</sup>

Με ενθουσιασμό λοιπόν ο τριαντάχρονος συνθέτης αφιερώνει τη μουσική του τραγωδία «στον Πρωτομάστορα της Μεγάλης Ελλάδας, Ελευθέριο Βενιζέλο» χαιρετίζοντάς τον μέσα από τα λόγια του χορού, με τα ίδια λόγια που ο ποιητής Κωστής Παλαμάς είχε χαιρετίσει την άφιξη του ίδιου του Καλομοίρη στην Αθήνα: «Γειά σου, καλέ, χαρά σου!»

Ο Βενιζέλος και ο Παλαμάς στάθηκαν για τον Καλομοίρη οι δύο άσβεστοι φάροι της ζωής του. Ο συνθέτης συντάσσεται θερμά με τους υποστηρικτές της ιδεολογίας του Βενιζέλου, προσπαθώντας να εκφράσει με τη μουσική του τα ελληνικά εθνικά ιδεώδη και να αποσαφηνίσει την ελληνική ταυτότητα. Οι αντιπαραθέσεις εκείνη την εποχή είναι ιδιαίτερα οξυμμένες σε πολλούς τομείς -ανάμεσα στη δημοτική και εκκλησιαστική μουσική, τη δυτική εισβολή και την προσήλωση στη λαϊκή παράδοση, την ιταλική, γερμανική και ρώσικη μουσική- κάτι που καθιστά το έργο του συνθέτη δύσκολο. Ο θαυμασμός του όμως για τον Βενιζέλο δηλώνεται από τον ίδιο ρητά: «Μόλις τον αντίκρυσσα, θυμήθηκα την προφητεία της Γρηάς Λεμονή στην Πόλη, “ο Λευτέρης θα μας λευτερώση”, και την πίστεψα ως τα κατάβαθα της ψυχής μου. Ένοιωσα την ίδια συγκίνηση, το ίδιο ψυχικό συνέπαρμα όπως όταν πρωτογνώρισα τον Παλαμά [...]. Ένοιωσα πως θα μπορούσα να ριχτώ στη φωτιά με μια του λέξη [...].» <sup>29</sup>

Εκκινώντας λοιπόν από το φλογερό ενθουσιασμό και την ακλόνητη πίστη ότι κάτι νέο οικοδομείται, ο Πρωτομάστορας παρουσιάζεται στο κοινό κομίζοντας την ελπίδα ότι το γιοφύρι των ελληνικών ιδανικών και οραμάτων στη μουσική αλλά και στην πολιτική, όσες φορές και αν γκρεμιζόταν, πάλι θα ξαναχιζόταν με θυσίες και αγώνες και στο τέλος θα στέριωνε.

---

<sup>28</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Από τον Πρωτομάστορα στον Παλαιολόγο», *Έθνος*, 13 Νοεμβρίου 1957. Βλ. επίσης Ν. Μαλιάρας, «Η σχέση Λόγου και Μέλους...», ό.π. σ. 101.

<sup>29</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική –Δοκίμια...*, ό.π., σ. 38-47. Το παράθεμα του Καλομοίρη σ. 39. Βλ. επίσης Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η Τέχνη μου*, ό.π., σ. 138.

Ο Καλομοίρης έγραψε την όπερα *Ο Πρωτομάστορας* αρχικά το 1915. Την αναθεώρησε μουσικά δύο φορές, το 1929 και το 1939. Υπάρχουν τρεις χειρόγραφες παρτιτούρες, του 1915, του 1929 και του 1941/42. Υπήρχαν επίσης τρία χειρόγραφα σπαρτίτα, (του 1915, γραμμένο απευθείας από τον συνθέτη, το οποίο πιθανότατα χάρισε στον Ελευθέριο Βενιζέλο, του 1929 και του 1939), τα οποία όμως έχουν χαθεί.<sup>30</sup>

Η άποψη του Βάγκνερ ότι η ουσία ενός έθνους είναι η τέχνη, η οποία γεννιέται από τις ανάγκες του και εκφράζει τη συλλογική του κρίση, καθοδηγεί τον Καλομοίρη κατά την πρώτη συνθετική του περίοδο όπου ανήκει ο *Πρωτομάστορας*. Ο Καλομοίρης εκφράζει συχνά το θαυμασμό του για τον Βάγκνερ και δηλώνει πίστη στις βαγκνερικές αρχές.<sup>31</sup> Ωστόσο, όπως επισημαίνει η μουσικολόγος Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ο Καλομοίρης δηλώνει «πίστη στις βαγκνερικές αρχές, χωρίς όμως να προβληματίζεται τόσο πολύ για το βαθμό εναρμόνισης των αρχών αυτών προς το ελληνικό μελόδραμα, όπως το κάνουν οι Ρώσοι. [...] Η αρχή του μουσικοδράματος, του ταυτόχρονου έργου μουσικής και ποίησης, είναι ναι μεν βαγκνερική, αλλά η αναφορά στη σύγχρονη ποίηση τον φέρνει πιο κοντά στους Ρώσους».<sup>32</sup>

Οι αισθητικές επιλογές της περιόδου αυτής έχουν ενδιαφέρουσες συνδηλώσεις. Οι επιδράσεις του Βάγκνερ και οι γερμανικές καταβολές του *Πρωτομάστορα* και του *Δαχτυλιδιού της Μάνας* συμπίπτουν χρονικά με τα φιλογερμανικά αισθήματα των αντιπάλων του Βενιζέλου. Έτσι ο Καλομοίρης εγκλωβίζεται στην παραδοξότητα να υποστηρίζει με τη μουσική του και με τα κείμενά του την αντίπαλη ιδεολογία από αυτή που θέλει να υπηρετήσει. Ίσως

---

<sup>30</sup> Βλ. Ρεντζεπέρη, *Η σχέση.....*, ό.π., σ. 107-114. Βλ. επίσης Τσαλαχούρη, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 19-20.

<sup>31</sup> Συχνές αναφορές στον Βάγκνερ κάνει ο Καλομοίρης τόσο στα απομνημονεύματά του *Η ζωή μου και η Τέχνη μου*, ό.π., (βλ. ενδεικτικά σ. 93, 119, 138), όσο και σε πολλά δημοσιευμένα άρθρα του σε εφημερίδες και περιοδικά. Σε ομιλία του στην Ακαδημία Αθηνών (11/11/1954), αλλά και σε προλόγους στις όπερές του, ο Καλομοίρης αναφέρεται σε τεχνικές και σημεία της θεωρίας του Βάγκνερ σχετικά με τη μουσική δραματουργία, τα οποία συναντώνται και στις δικές του όπερες.

<sup>32</sup> Βλ. Όλυ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Ιδεολογία και αισθητική δημιουργία στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη με παράδειγμα το *Δαχτυλίδι της Μάνας*», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική, Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, έκδοση Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σ. 75-85. Εδώ σ.75.

ο προσανατολισμός της συνθετικής του γραφής προς τον ιμπρεσιονισμό, που ανιχνεύεται στο έργο του ήδη από το 1918, να είναι συνειδητός, ώστε να εκφράσει μέσα από τη μουσική του τις φιλελεύθερες και αντισυντηρητικές του απόψεις. Η αφιέρωση στον Βενιζέλο, επομένως, εκφράζεται ρητά στη συγκεκριμένη περίπτωση, στη μουσική του τεχνοτροπία όμως εκφράζεται μάλλον αργότερα.<sup>33</sup>

Η σχέση μέλους και λόγου που αναδεικνύεται στο μουσικό είδος της όπερας ανάγεται στην αρχαία Ελλάδα. Η ποίηση ήταν συνυφασμένη με τη μουσική σε ένα ενιαίο σύνολο, ώστε δεν ήταν δυνατόν να νοηθεί στίχος που δεν τραγουδιέται. Η θεατρική δράση της όπερας παραπέμπει στην όρχηση, με την οποία επίσης συνδεόταν η ποίηση στην αρχαία Ελλάδα. Έτσι σχηματίζεται το *ολικό* έργο τέχνης (*Gesamtkunstwerk*) σύμφωνα με τον Βάγκνερ, ο οποίος επιχείρησε να συναιρέσει όλες τις τέχνες σε ένα σώμα κατά το πρότυπο της αισχύλειας τραγωδίας. Με τον τρόπο αυτό η μουσική εξυψώνεται στα ύψη του χαμένου ιδεατού, ενώ ο μουσικός προσλαμβάνει την ιδιότητα του *Λυτρωτή*, μέσω της συνένωσης των διεσπαρμένων μορφών τέχνης.<sup>34</sup>

Σύμφωνα με την αντίληψη του *ολικού* έργου τέχνης, η μορφή αναπτύσσεται μέσα από την ταυτόχρονη σύμπραξη ποίησης, δράσης, σκηνοθεσίας και μουσικής. Η μουσική αυτή μορφή ακολουθεί μια συνεχή διαδικασία (*Werden process*) ακολουθώντας το νόημα του κειμένου και εκφράζοντας το περιεχόμενο και τη σημασία του. Έτσι η μορφή εξελίσσεται διαρκώς και μολονότι υπάρχουν τα παραδοσιακά μέρη της όπερας (ρετσιτατίβα, άριες, χορωδιακά), με τεχνικά μέσα όπως η δυσδιάκριτη

---

<sup>33</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π. σ. 42- 44.

<sup>34</sup> Βλ. Φώτη Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ, Η μουσική των θεών και τα βαγκνερικά μυστήρια*, εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 1996, σ. 114-115 και σ. 144-146. Ο Νίτσε υποστηρίζει ότι ο μουσικός πρέπει να συνδυάζει τα χαρίσματα του ποιητή, του μουσικού, του χοροδιδασκάλου, του σκηνοθέτη και του ηθοποιού, σαν τον αθλητή του πεντάθλου με τον οποίο παρομοιάζονται οι ποιητές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.



μετάβαση από το ένα μέρος στο άλλο, η αποφυγή της τέλει πτώσης και η έλλειψη της επανάληψης, δημιουργείται η αίσθηση της *ατέρμονης μελωδίας*.<sup>35</sup>

Η μουσική γλώσσα του Καλομοίρη συνδυάζει την *ατέρμονη μελωδία*, ελεύθερη, χωρίς τέλος, χωρίς ενδιάμεσες πτώσεις, με συχνές αλλαγές τονικότητας, με την τεχνική του *leitmotiv*, του εξαγγελτικού-καθοδηγητικού μοτίβου. Πρόκειται για χαρακτηριστικά μοτίβα, κυρίως μελωδικά, αλλά και αρμονικά ή ρυθμικά, τα οποία επαναλαμβάνονται συνδεδεμένα με το πρόσωπο, με συναισθηματικές καταστάσεις ή με κάποια ιδέα. Έχουν έντονα μελισματικό χαρακτήρα και κινούνται διαρκώς βάσει της *ατέρμονης μελωδίας*, πάνω στο σχήμα *ρετσιτατίβο-αριόζο-άρια*.<sup>36</sup>

Οι ήρωες ταυτοποιούνται μέσα από τα εξαγγελτικά μοτίβα: του *Πρωτομάστορα*, του *Ποταμού*, της *Μάνας*, της *Μοίρας*, της Σμαράγδας (δύο), της *Αγάπης*, του *Άρχοντα* και του *Χτισίματος*. Υπάρχουν χορωδιακά και σολιστικά μέρη, ενώ ως χορός αρχαίας τραγωδίας η χορωδία χωρίζεται σε ημιχόρια, εκφράζοντας τις δύο αλληλοσυγκρουόμενες ιδέες, του έρωτα και της δημιουργίας, που χαρακτηρίζουν τις ομάδες του λαού (*μαστόροι*, *θεριστάδες*, *γύφτισσες*, *γυναίκες*). Η έντονα δραματική λειτουργία της χορωδίας δε θυμίζει Βάγκνερ, αλλά παραπέμπει περισσότερο στη ρώσικη όπερα του Μουσόρσκι και του Κόρσακοφ, ενώ οι ασυνήθιστες εναρμονίσεις σε συνδυασμό με τις μεγάλες τεχνικές δυσκολίες αρκετών σημείων, μάλλον ήχησαν πολύ παράξενα στο κοινό εκείνης της εποχής και παράλληλα δυσχέραναν την εκμάθηση του έργου από τους μουσικούς.<sup>37</sup>

Στην επιρροή του Βάγκνερ στον Καλομοίρη αναφέρονται όλοι οι κριτικοί και οι αρθρογράφοι της εποχής, μολονότι ο Γερμανός συνθέτης ήταν

---

<sup>35</sup> Βλ. Γεωργία-Μαρία Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 96. Για τον Βάγκνερ βλ. "Gesamtkunstwerk" *Oper und Drama*, Wagner's Prose Works 1851. Βλ. επίσης Ρεντζεπέρη, *Η σχέση...*, ό.π., σ. 122-123.

<sup>36</sup> Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη, Μέγας Σταθμός της ελληνικής μουσικής», *Μουσικολογία*, Τεύχος 1/1986 (4), σ. 26-33. Με τον ίδιο τίτλο και νεότερα στοιχεία έρευνας το άρθρο γράφεται ξανά στις 27 Σεπτεμβρίου 1990.

<sup>37</sup> Βλ. στο ίδιο. Ο Λεωτσάκος επισημαίνει την ομοιότητα του *Πρωτομάστορα* με τη ρώσικη όπερα, όπως ήδη αναφέραμε και για την Ψυχοπαίδη.

άγνωστος στο ελληνικό-αθηναϊκό μάλλον-κοινό. Η προσπάθεια ωστόσο του συγκερασμού των βαγκνερικών προτύπων με την ελληνική δημοτική μουσική, ώστε να δημιουργηθεί η εθνική μουσική με τον τρόπο που την οραματίστηκε ο συνθέτης, προσδίδει στη γραφή του τον περίφημο «ανατολισμό», τα στοιχεία της ανατολικής μουσικής δηλαδή που υπάρχουν στις συνθέσεις του. Η αλήθεια είναι ότι και ο ίδιος κάποτε διατυπώνει απόψεις που ενισχύουν το χαρακτηρισμό του ως αντιδυτικού. «...η λαϊκή ελληνική μουσική ανήκει στη μουσική οικογένεια των ανατολικών λαών. [...] και θα φιλοδοξήσει (ο Έλληνας μουσικός) να θέσει τη Νεοελληνική μουσική επί κεφαλής μιας μεγάλης Ανατολικής μουσικής σχολής».<sup>38</sup>

Ήδη αναφέραμε ότι πολλά στοιχεία της μουσικής γραφής του *Πρωτομάστορα*, όπως ο πληθωρικός ήχος της ορχήστρας, οι συχνές αλλαγές συγχορδιών με τις απροσδόκητες αρμονικές λύσεις, η έντονη θεατρικότητα, η χρήση του τρίτονου και άλλα, δημιουργούν στον ακροατή της εποχής εκείνης το αίσθημα της ανοικειότητας και της αναστάτωσης. Αυτό εντείνει τη δραματικότητα και την ισχυρή εντύπωση που προξενεί το έργο. Μελετημένο ή όχι από ψυχολογικής πλευράς το εγχείρημα, εντάσσεται πάντως στο πλαίσιο της προσπάθειας του Καλομοίρη να εκσυγχρονίσει τη μουσική γλώσσα, στηριγμένος στα γερμανικά, ρωσικά και αργότερα γαλλικά πρότυπα, αντιπαρατιθέμενος σαφώς με τη διαδεδομένη δημοτικότητα της ιταλικής μουσικής, ώστε να υπηρετήσει το εθνικιστικό του όραμα.<sup>39</sup>

Το δημοτικό τραγούδι *Το γεφύρι της Άρτας* ακούγεται στην αρχή της πρώτης πράξης και λειτουργεί ως ένα είδος «*cantus firmus*» που στη συνέχεια δίνει πολλές ευκαιρίες για πολυφωνική επεξεργασία. Η μελωδία χρησιμοποιείται στην πρώτη και στη δεύτερη πράξη της όπερας, καθώς και στην αρχή και στο τέλος της, μετά τη θυσία της Σμαράγδας. Έχει μεγάλη σημασία η τοποθέτηση της γνωστής αυτής δημοτικής μελωδίας στην αρχή της όπερας, καθώς με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης δημιουργεί μια συνθήκη

---

<sup>38</sup> Βλ. σχετικά Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...* ό.π., σ. 41-42, όπου και το παράθεμα. Το κείμενο του Καλομοίρη χρονολογείται το 1922.

<sup>39</sup> Βλ. Μαλιάρας, «Η σχέση λόγου...», ό.π., σ. 106-107 και Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 39-40.

«οικειότητας» με τον ακροατή, ώστε να διευκολυνθεί η πρόσληψη του έργου, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει την πηγή της έμπνευσής του. Παράλληλα, η μελωδία αυτή είναι παρούσα και συμμετέχει σε όλες τις συναισθηματικές μεταπτώσεις που δημιουργούνται κατά την εξέλιξη του δράματος.<sup>40</sup>

Μια άλλη δημοτική μελωδία που ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί στον *Πρωτομάστορα* είναι ο *Πεντοζάλης*. Η μελωδία ακούγεται στο τέλος της πρώτης εικόνας της πρώτης πράξης, ως συνοδεία στο χορό των *Τσιγγάνων*. Ακούγεται ολόκληρη δύο φορές, (διαρκεί μόνο τέσσερα μέτρα) και παίζεται μόνο από την ορχήστρα, χωρίς τραγούδι.<sup>41</sup>

Πιστός στο μανιφέστο του 1908, ο Καλομοίρης συνδυάζει την ελληνική μουσική παράδοση με τα δυτικά μουσικά πρότυπα. Η εναρμόνιση και επεξεργασία αυτοτελών παραδοσιακών μελωδιών είναι ένα από τα θεμελιακά στοιχεία της μουσικής του, απόλυτα ενταγμένη στα πιστεύω του για τη δημιουργία ελληνικής εθνικής σχολής. Ωστόσο ο εθνικισμός, ως ιδεολογία, εξορισμού αντιβαίνει στην έννοια της προόδου και της καλλιτεχνικής χειραφέτησης. Ο Μανώλης Καλομοίρης μπορεί να έγραψε ολοκληρωμένες, από άποψη θεματολογίας, γλώσσας και μουσικής, όπερες μέσα στην ελληνική μουσική δημιουργία, δεν κατόρθωσε όμως να τις θέσει στο πλαίσιο μιας μουσικής πρωτοπορίας, όπως έκαναν ο Smetana, ο Janacek, η ρωσική ομάδα των πέντε και φυσικά ο Bartok και ο Kodaly στις εθνικές σχολές της Ευρώπης. Η αισθητική επιτυχία του εγχειρήματός του τίθεται επομένως εν αμφιβόλλω.<sup>42</sup>

Ο συνθέτης χαρακτήρισε το έργο ως μουσική τραγωδία και πίστεψε στην καλλιτεχνική και μουσική αξία του από την πρώτη στιγμή. Μολονότι ο

---

<sup>40</sup> Βλ. Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, ό.π., σ. 38-39 και σ. 166-173, όπου και η μουσικολογική ανάλυση της επεξεργασίας του τραγουδιού.

<sup>41</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 40 και σ. 178-192. Η μελωδία του *Πεντοζάλη* θα χρησιμοποιηθεί από τον Καλομοίρη και στη μουσική του αυτοβιογραφία *Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετάν-Λύρα*. Βλ. επίσης Νίκος Μαλιάρας, «Δημοτικά τραγούδια του Αιγαίου και της Κρήτης στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική*, εκδ. Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», ό.π., σ. 57-64.

<sup>42</sup> Βλ. Μάρκος Τσέτσος, «Η Νεοελληνική όπερα, Ζητήματα κριτικού προβληματισμού», στο: Γ. Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημιουργία...*, ό.π., σ. 11-16.

Καζαντζάκης πρώτος το σκέφτηκε και το επεδίωξε, τελικά ο Καλομοίρης φαίνεται να το αποφάσισε, αντικρίζοντας στον *Πρωτομάστορα* την ενσάρκωση του δικού του οράματος για τη δημιουργία Εθνικής Σχολής της Μουσικής. Είχε προηγηθεί η συγκίνησή του, διαβάζοντας το δημοτικό τραγούδι για το γιοφύρι της Άρτας, όμως η ανάγνωση του καζαντζακικού έργου στη Βιέννη το φθινόπωρο του 1910 τον συγκλόνισε. «Ένωσα πως αυτό ήτανε το έργο που ονειρευότανε η ψυχή μου για να αποδώσει τους παλμούς και τις λαχτάρεις της σε ήχους [...] με συνεπήρε ευθύς αμέσως [...] η θαυμαστή, η υπέροχη ποιητική ατμόσφαιρα του έργου και η πνοή της αρχαίας τραγωδίας που το μυρώνει [...]. Τέσσερα ολόκληρα χρόνια κράτησε η εργασία για τη σύνθεση της μουσικής του *Πρωτομάστορα*. Κι όλα αυτά τα χρόνια ζούσα μέσα στην πνευματική ατμόσφαιρα του Καζαντζάκη. [...] το έργο που πονάω περισσότερο, που ακόμα και σήμερα μου φέρνει μια βαθιά συγκίνηση, μένει πάντα ο *Πρωτομάστορας*».<sup>43</sup>

#### 2.1.4 Ο Πρωτομάστορας μέσα από τον τύπο της εποχής

Ο τύπος της εποχής ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τον Καλομοίρη κατά τα τις πρώτες δεκαετίες της συνθετικής παραγωγής του. Διάχυτη ήταν η πεποίθηση ότι ο Καλομοίρης θα γινόταν στη μουσική ό,τι ήταν ο Παλαμάς στην ποίηση και ο Βενιζέλος στην πολιτική, δηλαδή μια ηγετική φυσιογνωμία εθνάρχη.<sup>44</sup>

Τόσο η πρώτη όσο και η δεύτερη παρουσίαση του *Πρωτομάστορα* είχε λοιπόν ισχυρό αντίκτυπο στον τύπο της εποχής. Ανθολογούμε κάποια αποσπάσματα σχετικά με τον *Πρωτομάστορα*:

Η Αύρα Θεοδωροπούλου στην εφημερίδα *Νέα Ελλάς* στις 27/3/1916 αφιερώνει μια πολύ θετική κριτική στον Καλομοίρη και τον *Πρωτομάστορα*: «Τιμή και δόξα στον Καλομοίρη που του δόθη να τραβήξη δρόμο δικό του. Γρήγορα και ασφαλώς θα βρεθούμε μπροστά σε μια πλούσια μουσική

---

<sup>43</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Από τον Πρωτομάστορα στον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο», *Έθνος*, 13 Νοεμβρίου 1957.

<sup>44</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαϊδή, «Ιδεολογία...», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 79.

βλάστηση. «Ο Πρωτομάστορας» είναι το Χελιδόνη και να ξωπίσω του η άνοιξη προβάλλει».

Σε ανάλογο κλίμα είναι και η κριτική του Κίμ. Μιχαηλίδη στον *Χρόνο*, 13 Μαρτίου 1916: «Ο κ. Καλομοίρης έκαμε το μεγαλείτερο βήμα, έδειξε πως ξέρει να σκύψη απάνω στην ψυχήν, να της μιλήση την γλώσσαν που βαθειά συγκινεί».

Ο Άδωνις Κύρου γράφει ένα αρκετά εκτενές άρθρο στην *Εστία*, 12 Μαρτίου 1916, με τίτλο «Ο χθεσινός μουσικός σταθμός». Το άρθρο αναφέρεται στην πρώτη παρουσίαση του *Πρωτομάστορα*. «Δεν είναι μόνον προσωπική η αντίληψις ότι το έργον του εμπνευσμένου συνθέτου εμφανίζει την πρώτην σοβαράν, καθαρώς Ελληνικήν μουσικήν εργασίαν [...]. Αναντιρρήτως, ο Πρωτομάστορας δεν είναι το μεγαλούργημα, το οποίον θέλουν να εμφανίσουν οι φανατικοί φίλοι και θαυμασταί του κ. Καλομοίρη [...]. Μεθ' όλα όμως ταύτα, ο Πρωτομάστορας θα σημειώση σταθμόν [...]. Ο Πρωτομάστορας θα μείνη εις την ιστορίαν της Ελληνικής μουσικής ο μέγας σταθμός της αφετηρίας».<sup>45</sup>

Οι κριτικές για τον Πρωτομάστορα επικεντρώθηκαν κυρίως στο μουσικό μέρος. Μόνο ο Άλκης Θρύλος αναφέρεται και στο ποιητικό κείμενο αφιερώνοντας μια εκτενή κριτική στον *Νουμά*: «[...] τέτοια η λαϊκή παράδοση, [...] κ' έρχεται ο ποιητής. Ο στοχαστικός, επιστημονικά μορφωμένος ποιητής [...]. Στον Πρωτομάστορη υπάρχει η Πρόοδος και η Επιστήμη του ωραίου γενικά ξένου θεάτρου αρμονισμένη με την ψυχή της αρχαίας τραγωδίας στη νεοελληνική ψυχή, αν όχι τέλειο, τουλάχιστο σε μια πολύ ολόψυχη προσπάθεια».<sup>46</sup>

Και για τη δεύτερη παρουσίαση του *Πρωτομάστορα* υπάρχει ανάλογο ενδιαφέρον στο τύπο της εποχής. Στο *Βήμα*, με ημερομηνία 12/1/1930 και την υπογραφή κ. Ψαρούδας, διαβάζουμε το εξής σχόλιο: «Μια τέτοια εργασία προδίδει ένα μουσικόν απείρωσ ευσυνείδητον και ανεξαρτήτως της

---

<sup>45</sup> Όλα τα παραπάνω παραθέματα βρίσκονται ανθολογημένα στο βιβλίο *Μανώλης Καλομοίρης*, Εν Αθήναις Έκδοσις Εθνικού Ωδείου, 1932, σ. 27-30.

<sup>46</sup> Βλ. Κ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης...*, ό.π., σ. 211, όπου ανθολογείται το απόσπασμα.

πραγματικής αξίας του έργου αυτή και μόνη η κολοσσιαία εργασία θα ήτο αξία σεβασμού παντός επαίνου, αλλά επαναλαμβάνω τα χειροκροτήματα και ο ενθουσιασμός του κοινού δεν απευθύνοντο μόνον προς τον ευσυνείδητον και δυνατόν εργάτην αλλά και προς το έργο του οποίου την πραγματικήν αξίαν είναι αδύνατον να παρίδη κανείς». <sup>47</sup>

Στο Έθνος στις 2/1/1930 δημοσιεύεται άρθρο με τίτλο «Η ελληνική μουσική» που αναγγέλλει την παράσταση του *Πρωτομάστορα* στο θέατρο Ολύμπια, στις 10 Ιανουαρίου, «το οποίον αναμένεται από όλους ως ένα καλλιτεχνικόν γεγονός εξ εκείνων, που σημειώνουν χρονολογίας στην ιστορία της Τέχνης». Το άρθρο αναφέρεται στη διαχρονική δύναμη του θρύλου του γεφυριού της Άρτας, «δυνατός, άσβεστος δια μέσου των αιώνων ο τρομακτικός θρύλος, τον οποίο μάλιστα θαύμαζε και ο Γκαίτε, και ο οποίος αναβιώνει στους “παραστατικούς και αρτίους στίχους” από το ομώνυμον έργο του ποιητού Ν. Καζαντζάκη, αναζη όμως και ολοκληρώνεται μέσα στη μουσική του Καλομοίρη».

Ο αρθρογράφος επικεντρώνεται κυρίως στη μουσική, την οποία αποτιμά πολύ θετικά. Σχολιάζει τις μουσικές φράσεις ως «εύγλωττες και φλογερές, ώστε να μεταδίδουν τη φρικίασι του ερωτικού πάθους με όση δύναμη μεταδίδει η μουσική του φινάλε την παγερά φρικίασι του θανάτου της Σμαράγδας [...]. Γενικώς, η μουσική του *Πρωτομάστορα* είναι μια μουσική γνησίως ελληνική, που συγκλονίζει εκ βάθρων κάθε ελληνική ψυχή [...]» και σε αυτή τη μουσική «[...] όλα είναι υπερόχως και γνησίως ελληνικά [...]». Παραθέτει επίσης αρκετούς στίχους από την αρχή του έργου, μέχρι και το σημείο που το γεφύρι ξαναγκρεμίζεται και η Μάνα απευθύνει στον *Πρωτομάστορα* την τραγική επιταγή της μοίρας «*Τη γυναίκα που αγαπάς-που για εκείνη ξαγρυπνάς, Αυτήν η Μοίρα αυτήν ζητά*».

Το άρθρο στη συνέχεια αναφέρει τους συντελεστές της παράστασης: «*Σμαράγδα η Αλίκη Βίτσου-Επιτροπάκη, Πρωτομάστορας ο τενόρος Επιτροπάκης, Τραγουδιστής η Ναυσικά Βουτυρά, Αρχοντας ο Άλκης Παπακωνσταντίνου, Μάνα η Ιωάννα Ματσούκη, Γέρος ο βαθύφωνος*

---

<sup>47</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Εν Αθήναις ...*, ό.π., σ. 27-30.

Γιαταγάνας, η χορωδία του Εθνικού Ωδείου, σκηνικά κκ. Κασσάνδρα και Μπόνη και σκηνοθεσία Ροντήρη». Τους κοσμεί με φιλοφρονήσεις όπως: «αληθινό άστρο», «θα μας θαυμάζει κάθε ξένο μελόδραμα», «ο κοσμαγάπητος Έλλην τενόρος» και άλλες παρόμοιες εκφράσεις.<sup>48</sup>

Στο Έθνος στις 11/1/1930 δημοσιεύεται ένα επίσης υμνητικό άρθρο: «Τηρουμένων των αναλογιών και λαμβανομένου υπ' όψιν ότι η ποιητική μας παραγωγή είχε πολύ ανωτέρα της μουσικής δύναται να λεχθή ότι ο Μανώλης Καλομοίρης κατέχει (από το θάνατο του Σαμάρα) εν τη ελληνική μουσική οίαν θέσιν ο Παλαμάς εν τη ελληνική ποιήσει». Το άρθρο δεν κάνει κριτική της παράστασης, αλλά παραθέτει κάποιες σκέψεις και κρίσεις του γράφοντος σχετικά με τη μουσική του Καλομοίρη, με τη θέση του στο ελληνικό και διεθνές μουσικό στερέωμα, με τη στάση του κοινού, των λογίων, των κριτικών, των ποιητών, με το καλλιτεχνικό και πολιτιστικό γίνεσθαι γενικότερα.

Ο αρθρογράφος θεωρεί χρέος του να υπερασπιστεί τον Καλομοίρη απέναντι στις κακές κριτικές. Αναφέρει πολλά παραδείγματα σπουδαίων ανθρώπων οι οποίοι κατακρίθηκαν και επικρίθηκαν άδικα, όπως ο Δουμάς, ο καθηγητής Μπαλάνος, ο Χρηστομάνος, ο Ξενόπουλος, ο Παλαμάς, σημειώνοντας χαρακτηριστικά ότι «στην Ελλάδα παραπνοούμεθα αδιακόπως δια λειψανδρίαν, αλλά επιδιδόμεθα συστηματικώς εις την ανδρηλασίαν». Για τον Καλομοίρη λοιπόν αξιώνει άλλη μεταχείριση, δεδομένου ότι «[...] δεν αξιώ βεβαίως ότι είχε Βάγκνερ ή Μπετόβεν, δεν τον παραβάλλω καν με τον Μπερλιόζ ή τον Σαίν-Σανς, αλλ' επιτέλους είχε αναμφισβητήτως σημαντικός μουσικός και αναντιρρήτως κατά πολύ ο πρώτος Έλλην μουσικός».

Ενδιαφέρων είναι ο διαχωρισμός που κάνει ο αρθρογράφος ανάμεσα στο κοινό και στους κριτικούς, επισημαίνοντας ότι «το μέγα κοινόν, μη αγόμενον ούτε από ζηλοτυπίας, ούτε από μικροκαυγάδες, εννοεί το καθήκον του και το συμφέρον του καλλίτερα από πολλούς ειδικούς», ενώ επισημαίνει τη διεθνή αναγνώριση του συνθέτη, θεωρώντας «ως ένα των τρανοτέρων

---

<sup>48</sup> Βλ. «Η ελληνική μουσική», ανυπόγραφο, Έθνος, 2/1/1930, σελ.4, στήλες 6,7, Τόμος 1930 / Α' τριμηνία, Α 445.

τεκμηρίων του ταλάντου του Καλομοίρη την γονιμότητα. Άλλο τεκμήριον, [...] είνε ότι δεν συνήντησα ξένον μουσικόν [...] που δεν μου ωμίλησεν δι αυτόν».<sup>49</sup>

Σε επόμενο άρθρο του ίδιου αρθρογράφου στο Έθνος στις 12/1/1930, γίνεται μια προσπάθεια αιτιολόγησης της κακής υποδοχής του Καλομοίρη από μια μερίδα κριτικών. Σύμφωνα με τον αρθρογράφο, την επιτυχία της πρώτης παράστασης του *Πρωτομάστορα* το 1915, μείωσε ο άκρατος ενθουσιασμός κάποιων φίλων του συνθέτη, οι οποίοι περιέτρεχαν «τους διαδρόμους του θεάτρου και τας αγυιάς της πρωτευούσης», ευαγγελιζόμενοι ότι «νέον μεγαλούργημα έβλεπε το φως και ότι ο άμεσος διάδοχος του Βάγκνερ ευρίσκετο εν Αθήναις».

Ο ασυγκράτητος αυτός ενθουσιασμός έβλαψε τον Καλομοίρη με δύο τρόπους: «Πρώτον διότι, όπως κάθε υπερβολικός έπαινος, προεκάλεσεν αντίδρασιν, [...] σε όσους αρνούταν τον Καλομοίρη για δικούς τους λόγους, και όσους θα τον έκριναν ίσως ευνοϊκά, αλλά με περισσότερη μετριοπάθεια και σύνεση. Και δεύτερον, διότι κάποιοι Αθηναίοι φιλόμουσοι, αστοί, [...] ήταν πεπεισμένοι ότι ο Βάγκνερ ήτο είδος μουσικού αντιχρίστου ή τουλάχιστον μουσικού ακαταλήπτου εις τους πολλούς».

Έτσι ο Καλομοίρης χρεώνεται τη δυσαρέσκεια που απευθύνεται στον Βάγκνερ, μολοντί, όπως επισημαίνει ο αρθρογράφος αμέσως μετά, ο συνθέτης επηρεάστηκε βεβαίως από τον Βάγκνερ, δίνοντας βαρύτητα στην ορχήστρα και χρησιμοποιώντας την τεχνική του *leitmotiv*, δεν είναι όμως αμελητέα και η επιρροή του από τους Ρώσους συνθέτες οι οποίοι δημιούργησαν το ρωσικό μελόδραμα. Συνολικά μάλιστα, ο *Πρωτομάστορας* λιγότερο μοιάζει στον *Πάρσιφαλ* και στον *Τριστάνο*, και περισσότερο στα λυρικά δράματα του Λαλό, Ραβώ, Μπρυνώ και άλλων σοβαρών συνθετών, οι οποίοι «δεν έκλεισαν μεν τα όμματα στα διδάγματα του Μπαυρώυτ», η μουσική τους όμως είναι σαφώς πολύ πιο εύληπτη, ώστε «πας μη τελείως

---

<sup>49</sup> Βλ. Α.Μ. Ανδρεάδης, «Ο Καλομοίρης και ο Πρωτομάστορας», Έθνος, 11/1/1930, σελ.1 στήλες 3,4 τόμος 1930 /Α τριμηνία, Α 448.



μουσικώς απελέκτος δύναται ν' απολαύση κάλλιστα από της πρώτης στιγμής».<sup>50</sup>

Σύμφωνα με το παραπάνω άρθρο, ο Καλομοίρης προχώρησε σε δεύτερη γραφή του *Πρωτομάστορα*, αναγνωρίζοντας, «οξυδερκέστερος των θαυμαστών του», ότι δεν πρόκειται για μεγαλούργημα. Ως πρώτο έργο, έχει βέβαια ατέλειες λόγω της απειρίας του συνθέτη, δεν χαρακτηρίζεται από την αρτιότητα του *Δαχτυλιδιού της Μάνας*, είναι όμως ένα σημαντικό έργο, καθώς μπορεί να θεωρηθεί «ως η πρώτη πραγματικώς ελληνική όπερα», διότι βασίστηκε σε ελληνικό λιμπρέτο, πρωτοπαίχθηκε στην Ελλάδα, ενώ ο συνθέτης, ακολουθώντας το παράδειγμα των Ρώσων, «είχε την πρόθεσιν να γράψη ελληνικόν έργον, χρησιμοποιήσας και ελληνικήν παράδοσιν και ελληνικά μοτίβα».

Στη δεύτερη αυτή γραφή του *Πρωτομάστορα*, όπως επισημαίνεται στο άρθρο που σχολιάζουμε, η σημαντικότερη αλλαγή είναι η προσθήκη ενός ιντερμέτζου το οποίο χαρακτηρίζεται «πιθανώς ως το ωραιότερον μέρος του όλου μελοδράματος». Πέραν τούτου, οι υπόλοιπες μεταβολές δε θεωρούνται αξιοσημείωτες. Συνολικά ωστόσο, η νέα αυτή έκδοση θεωρείται «ασυγκρίτως βελτιωμένη».

Ο αρθρογράφος επίσης, με πολύ γλαφυρό τρόπο, αναδεικνύει ένα «ακατανόητο σφάλμα» από απόψεως «θεατρικής πολιτικής, δηλαδή προσελεύσεως του Κοινού»: Ο Καλομοίρης περιέκοψε τις δύο πρώτες πράξεις, καθώς ήταν πολύ μακροσκελείς, αντί όμως να τις αφήσει μετά ως είχαν, τις «συνεχώνευσεν εις μίαν, περιορίσας το όλον έργον εις δύο πράξεις». Έτσι, η πρώτη πράξη διαρκεί «85 λεπτά με το ρολόγι στο χέρι [...] Έξω δε της Γερμανίας ουδείς σκέπτεται ν' αξιώση τοιαύτην υπομονήν από το Κοινόν». Εφόσον δεν πρόκειται λοιπόν για Βάγκνερ ή για Στράους ούτε για γερμανικό κοινό, μια τόσο μεγάλη διάρκεια κρίνεται «δυσπαράδεκτος, καθ' όσον το Κοινόν είνε συνηθισμένον στις βραχυτέρας πράξεις των ιταλικών ή γαλλικών

---

<sup>50</sup> Βλ. Α. Μ. Ανδρεάδης, «Ο Καλομοίρης και ο Πρωτομάστορας», *Έθνος*, 12/1/1930, σελ.1, στήλες 5-7 τόμος 1930/Α', Α 449. Ο συγγραφέας είναι ίδιος με του προηγούμενου άρθρου. Και τα δύο αυτά άρθρα γράφονται το 1930 μετά τη δεύτερη παρουσίαση του *Πρωτομάστορα*.

οπερών, προς δε τα καθίσματα είνε τόσον σκληρά και άβολα, ώστε εκτός του εγκεφάλου και άλλα μέρη του σώματος χρήζουν ποιός τίνος αναψυχής»!

Το τόλμημα αυτό δε δικαιολογείται ούτε από δραματικής απόψεως, καθώς η είσοδος του βασιλιά θα έπρεπε να «κατεβάξει» την αυλαία της πρώτης πράξης, όπως στην πρώτη γραφή, έτσι ώστε να μπορούν και οι θεατές να χειροκροτήσουν σ' αυτή την εντυπωσιακή σκηνή. Επιπλέον, «μια όπερα διάρκειας τριών ωρών πρέπει να έχει δύο διαλείμματα». Ο αρθρογράφος επιμένει σε αυτό το σημείο, καθώς φρονεί ότι ο *Πρωτομάστορας* προσελκύει πολυπληθές ακροατήριο και μπορεί να κάνει πολλές παραστάσεις, με κάποιες προϋποθέσεις. Βέβαια η σκηνή του «*Ολύμπια*» είναι μικρότερη από τη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου, όπου είχε γίνει η πρώτη παρουσίαση του έργου, όμως η σκηνοθεσία του κ. Ροντήρη κρίνεται πολύ επιτυχής, «ώστε πολυπληθής χορός και μπαλέτο [...] ηδυνήθησαν να εξελιχθώσιν επί της σκηνής κατά τον ευτυχέστερον τρόπον».

Οι ρόλοι του βασιλιά και του Γέροντα σχολιάζονται ανεπαρκείς, σε σχέση με τους πρώτους διδάξαντες κ.κ Αγγελοπούλου και Βλαχοπούλου, οι υπόλοιποι ρόλοι αποδόθηκαν πολύ ικανοποιητικά. Κυρίως όμως ο χορός και ιδιαίτερα η ορχήστρα μάγεψαν το κοινό, έτσι ώστε η παράσταση να μπορεί να θεωρηθεί «αληθινός θρίαμβος».<sup>51</sup>

Στην εφημερίδα *Πρωία* στις 12 Ιουνίου 1931, η Σοφία Σπανούδη, πρώην καθηγήτρια πιάνου του Καλομοίρη στην Πόλη, γράφει ένα άρθρο, όπου, μεταξύ άλλων, παραθέτει τα λόγια του Γάλλου τεχνοκρίτη Louis Laloy για τον *Πρωτομάστορα*: «*C' est l' homogénéité qui manque. Κοντά σ' ένα αρχαϊκό κιονόκρανο συναντά κανείς ένα Βυζαντινό θόλο, μια μετόπη Αναγεννήσεως. Η δύναμη της εμπνεύσεως όμως τα εξαγοράζει όλα*».<sup>52</sup>

Η κριτική αυτή θυμίζει την κριτική που ασκήθηκε στον *Πρωτομάστορα* από τις στήλες του περιοδικού *Μουσικά Χρονικά*, τα οποία, βέβαια, καθώς συνήθως συνδέονταν με τον Γεώργιο Λαμπτελέτ, ασκούσαν μια συστηματική

---

<sup>51</sup> Αναφερόμαστε πάντα στο ίδιο άρθρο.

<sup>52</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Ιδεολογία...», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 77, όπου παρατίθεται το απόσπασμα.

πολεμική εναντίον του Μανώλη Καλομοίρη.<sup>53</sup> Στο συγκεκριμένο περιοδικό, ο *Πρωτομάστορας* χαρακτηρίζεται «εκτρωματικό έργο, με σοβαρά ελαττώματα φόρμας με το ανακάτωμα πολυποικίλων στυλ, που δίνει την εντύπωση συνονθυλεύματος διαφόρων ετερογενών θεμάτων, περισσότερο ανατολικών, μέσα στα οποία χάνεται κάθε προσωπικός χαρακτήρ, με ενορχήστρωση βαρειά και καθόλου αισθητική, ενώ ελάττωμα θεατρικότητας παρουσιάζει και το λιμπρέττο, που δεν έχει δράσι».<sup>54</sup>

### 2.1.5 Ο Πρωτομάστορας μέσα από τα μάτια του Καλομοίρη

Στην ενότητα που ακολουθεί ανθολογούνται κάποια άρθρα και χρονογραφήματα του Μανώλη Καλομοίρη, τα οποία αναφέρονται στον *Πρωτομάστορα* και δημοσιεύτηκαν στον τύπο της εποχής. Παρατίθεται πρώτα η αναφορά στην εφημερίδα ή το περιοδικό, μετά ο τίτλος του άρθρου και ακολουθεί η παρουσίαση του άρθρου και ο σχολιασμός του.

ΕΘΝΟΣ 9/1/1930 σελ.5 στήλες 6,7, τόμος 1930 / Α΄ τριμηνία Α 447

«ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΤΟΥ κ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ»

Το άρθρο αρχίζει με μια υπόμνηση της πρώτης έκδοσης του *Πρωτομάστορα* το 1916, όπου, μεταξύ άλλων, ο Καλομοίρης εξηγεί: «Ο *Πρωτομάστορας* δεν είναι όπερα-όπως τουλάχιστον ο κόσμος εσυνήθισε να λέγη κοινά το μουσικό δράμα».

Ας εστιάσουμε λίγο στην αντίληψη που εκφράζει ο συνθέτης για το τι είναι όπερα, αυτό που ο κόσμος συνηθίζει να λέει. Πρόκειται λοιπόν, για «διάφορα κομμάτια μουσικά, δεμένα όπως-όπως μεταξύ τους με μian υπόθεση, όπου παίζουνε μέρος μεγάλο οι φανταχτερές στολές». Αυτή είναι η αντίληψη του κόσμου για την όπερα σύμφωνα με το συνθέτη, ατελής και υποβαθμισμένη, ώστε να θέλει να την αλλάξει. Ο *Πρωτομάστορας* λοιπόν,

---

<sup>53</sup> Βλ. Χρυσή Παρπαρά, «Η πολεμική του περιοδικού Μουσικά Χρονικά (1925, 1928-33) εναντίον του Μανώλη Καλομοίρη», *Πολυφωνία*, Τεύχος 10, Άνοιξη 2007, σ. 65-93.

<sup>54</sup> Στο ίδιο.

*«θέλει, με όλα τα εκφραστικά μέσα που η μουσική τέχνη έχει στην υποταγή της, να δυναμώσει την τραγική εντύπωση που γεννιέται από το δράμα. Και η μουσική του έχει τη φιλοδοξία να δείξει, όχι τόσο και μόνο, το ελληνικό χρώμα, παρά την ψυχή την ελληνική».*

Ο συνθέτης διαλέγει τον *Πρωτομάστορα* ως μια «*λεύτερη δημιουργία*» που θεμελιώνεται πάνω σ' ένα γνώριμο δημοτικό θρύλο, με έντονα τα στοιχεία της τραγωδίας, ο οποίος «*καλοδέχεται την επεξεργασία της μουσικής*». Στη συνέχεια αναφέρεται στις επιδράσεις του από τον Βάγκνερ, εξηγώντας ότι με τη χρήση του *λάιτ-μοτίβ* «*απλούστατα παραδέχεται τη γενική πρόοδο και την εξέλιξη της μουσικής δραματικής τέχνης, όπως την έχουν γενικά παραδεχτή όλου του κόσμου οι μουσικοί*». Επισημαίνει ότι η παραδοχή μιας θεωρίας διαφέρει από την εφαρμογή της, γιατί ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να υποπέσει στην «*άψυχη αντιγραφή*». «*Ο νεώτερος μουσικοσυνθέτης τότε παρουσιάζεται άξιος οπαδός της ιδέας, όταν την αφομοιώνει με την δική του την αισθητική, με τη δική του την ψυχή, με το δικό του τον εθνισμό. Έτσι και το ελληνικό μουσικό δράμα. Μαζί με τον ελληνικό χαρακτήρα της δημιουργίας του, πρέπει όλο να φωτολάμπει κ' ένας εντονότερος μελωδικός φωσφορισμός, μια διαύγεια μουσική, ταιριαστή με τον ελληνικόν ουρανό, την ελληνική ζωή, την ελληνική παράδοση την καλλιτεχνική*».

Με αυτόν το γλαφυρό τρόπο ο συνθέτης δίνει το στίγμα του *Πρωτομάστορα* και αν κατόρθωσε να επιτύχει το στόχο του «*θα το δείξει ο χρόνος ο αλάθευτος κριτής κάθε τέχνης έργου*». Κλείνοντας το άρθρο απευθύνει ευχαριστίες στη Μυρτιώτισσα, στον Ποριώτη και τον Στεφόπουλο, για τη βοήθειά τους στη «*στιχουργική διασκευή της τραγωδίας*», στον καθηγητή Ψάχο για τα δυό δημοτικά τραγούδια που έθεσε υπ' όψιν του, στον Σπ. Θεοδωρόπουλο για το μανιάτικο μυρολόγι που τραγούδησε του οποίου η αρχή «*έγινε η βάση του μυρολογιού του Τραγουδιστή του Γ' Μέρους*».

Η κατακλείδα του άρθρου είναι εξομολογητική: «*Αυτά στα 1916. Πάνε τώρα πάνω από δέκα τρία χρόνια! Πόσος καιρός! Πόσα όνειρα σβυσμένα, πόσοι αγώνες άχαροι, πόσα γκρεμίσματα του γιοφυριού της ψυχής μας μέσα σ' αυτά τα χρόνια!*». Ο Καλομοίρης του 1930 διαβάζει τα λόγια του 1916 με περίσκεψη: «*Λόγια ενός νέου που πιστεύει σε όλα και όλους, στα ωραία*

*Ιδανικά, στην Τέχνη, στο μέλλον, και στον εαυτό του [...]. Όμως ο χρόνος και οι ανθρωποι-δύο θηρία κατά τον Ποιητή-πόσα ωραία όνειρα, πόσες προσπάθειες-σωροβαλιάσανε συντριμμία!».*

Έτσι ο Πρωτομάστορας ανάγεται σε σύμβολο της ζωής του συνθέτη, αλλά και σύμβολο της Μοίρας, *«της Μοίρας κάθε τεχνίτη του τόπου μας»*. Ως άλλος Πρωτομάστορας, ο δημιουργός αναδύεται πάνω από τις μικρότητες, τις δυσκολίες και τα τις ματαιώσεις, τραβώντας με ορμή ξανά μπροστά. Ο νιτσειϊκός άνθρωπος, ο βαγκνερικός άνθρωπος, ο άνθρωπος του Καζαντζάκη, ο άνθρωπος του Καλομοίρη, σηκώνεται όσες φορές κι αν πέσει, γιατί τον αρματώνει ανίκητα η πίστη. *«Πιστεύει πρώτ' απ' όλα στη μια κ' αιώνια τέχνη κι ύστερα στη δημιουργία μιας Νεοελληνικής μουσικής δικής μας, μα και πλουτισμένης μ' όλα τα τεχνικά στοιχεία της σύγχρονης παγκόσμιας μουσικής εξέλιξης»*. Με αυτή την πίστη ξεκίνησε τον Πρωτομάστορα, με αυτή την πίστη τον επεξεργάστηκε ξανά, *«[...] με την πίστη αυτή θα συνεχίση την δουλειά του με όση δύναμη του μένει!»*.<sup>55</sup>

ΕΘΝΟΣ 13/11/1957 τόμος 1957 δ β ΔΗΜ σελίδα 2 στήλη 1-2 Κ 629

«ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΑ ΣΤΟΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟ»

Του Ακαδημαϊκού Μανώλη Καλομοίρη

Σε αυτό το άρθρο ο Μανώλης Καλομοίρης αναφέρεται αναλυτικά στην ιστορία του έργου, στις σκέψεις και τα συναισθήματά του καθώς το διάβαζε και καθώς το συνέθετε.<sup>56</sup>

*«Τέσσερα ολόκληρα χρόνια κράτησε η εργασία για τη σύνθεσι της μουσικής του Πρωτομάστορα. Και όλα αυτά τα χρόνια ζούσα μέσα στην πνευματική ατμόσφαιρα του Καζαντζάκη και είχα συνεπαρθεί τόσο από το έργο, ώστε και αφού δόθηκε στα 1916 στο Δημοτικό Θέατρο, σχεδόν ποτέ δεν μπόρεσα να απολυτρωθώ από την ποίησι του έργου, που τους ήρωές του*

---

<sup>55</sup> Όλα τα παραθέματα αναφέρονται στο ίδιο άρθρο.

<sup>56</sup> Έχουν ήδη γίνει αναφορές σε αυτό το άρθρο σε προηγούμενα σημεία του κειμένου μας.

τους ένοιωθα μέσα στην ονειροφαντασία μου σα ζωντανά πρόσωπα που καθένα τους συμβόλιζε και μιαν ιδέα, ένα πόθο, ένα καημό».

Έχοντας τον *Πρωτομάστορα* στη σκέψη του πάντα, ο Καλομοίρης συναντάει ξανά τον Καζαντζάκη το 1953 στην Αντίμπ, πηγαίνοντας στο Παρίσι με την κόρη του. «Τον βρήκαμε [...] σε μια μικρή βίλλα χωμένη μέσα στην πρασινάδα και στην υγρή καταχνιά μιας χινοπωριάτικης μέρας [...]. Με αγαθότητα μιλήσαμε για όλα τα ελληνικά καλλιτεχνικά ζητήματα [...] και ξάφνου στην κουβέντα μου λέει: -Διάβασες τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο; [...] Αμέσως βγάζει και μου χαρίζει ένα αντίτυπο. -Διάβασέ το, μου λέει, μπορεί να σε ενδιαφέρει».

Και με αυτό τον τρόπο, ο *Πρωτομάστορας* δίνει τη σκυτάλη στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Ο Καλομοίρης θα κλείσει τον κύκλο όπως τον άρχισε. Ο μεγαλόπνοος ενθουσιασμός του 1910 έχει δώσει τη θέση του σε μια παραδοχή που εμπεριέχει κούραση και ίσως απογοήτευση, όμως ο κεντρικός πυρήνας της έμπνευσης παραμένει ζωντανός. Η εθνική ιδέα, η εθνική μουσική. «Ο *Πρωτομάστορας* μετουσιώνεται στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*, που έπεφτε ο ίδιος θύμα για να ζήσει αιώνια σύμβολο και παλμός της εθνικής ιδέας. Καινούργιοι καημοί, καινούργιοι ήχοι και ρυθμοί ξυπνούσανε πάλι στην ψυχή και με καλούσανε για τελευταίο μου έργο [...]. Δεν ξέρω αν θάχω τη δύναμη. [...] Αν το κατορθώσω και αν πιστέψω πως θα μείνω άξιος να αγγίξω τα άγια των αγίων, τότε θα αναφωνήσω και εγώ το “Νυν απολύοις τον δούλον σου Δέσποτα!”»<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Βλ. στο ίδιο άρθρο, «Από τον *Πρωτομάστορα* στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*», Του Ακαδημαϊκού Μανώλη Καλομοίρη, *Έθνος*, 13/11/1957, Τόμος 1957 δ β ΔΗΜ, Σελίδα 2, Στήλη 1-2 Κ 629.

## 2.2 Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος

### 2.2.1 Ιστορικά και πραγματολογικά στοιχεία

Τον Μάιο του 1453 η Κωνσταντινούπολη έπεσε στα χέρια του πανίσχυρου οθωμανικού στρατού. Ένας ολόκληρος κόσμος κατέρρευσε, οι πολιτικές, οικονομικές και πολιτιστικές σχέσεις μεταξύ Ανατολής και Δύσης επαναπροσδιορίστηκαν και οι διανοούμενοι του Βυζαντίου κατέφυγαν στη Δυτική Ευρώπη. Το γεγονός αυτό συντέλεσε αποφασιστικά στην έλευση της Αναγέννησης και της νέας εποχής.

Η Άλωση σηματοδοτεί το τέλος της λαμπρής Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και την αρχή του πιο ένδοξου μύθου στη νεοελληνική διανόηση. Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, ο τελευταίος αυτοκράτορας του Βυζαντίου, πέρασε στη σφαίρα του μύθου ως ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς*, ο οποίος την ύστατη στιγμή πριν την Άλωση δε σκοτώθηκε, αλλά μαρμάρωσε, περιμένοντας το κέλευσμα του Αρχαγγέλου για να αναστηθεί και να διώξει τους Οθωμανούς πέρα από την *Κόκκινη Μηλιά*.<sup>58</sup>

Ο μύθος του *Μαρμαρωμένου Βασιλιά* αποτελεί το βασικό συστατικό στη μορφοποίηση της *Μεγάλης Ιδέας*, όπως αυτή εκφράστηκε πολιτικά από τον Κωλέτη το 1844. Το Βυζάντιο έσωσε τα κείμενα και τον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας και τα πρόσφερε στη Δύση με την Αναγέννηση. Χρέος των Ελλήνων λοιπόν τώρα είναι να πάρουν από τη Δύση αυτά που έσωσαν οι Δυτικοί, δηλαδή τον πολιτισμό, τα φώτα, τις ιδέες (που είναι ελληνικά) και να

---

<sup>58</sup> Πρόκειται για τον πιο σαγηνευτικό από τους θρύλους που γεννήθηκαν. Η *Κόκκινη Μηλιά* είναι ο μυθικός τόπος που ενώνει τα όνειρα πολλών γενεών Ελλήνων. Ανάλογα παραδείγματα είναι το *Chanson de Roland* στη Γαλλία, το *Nibelungenlied* στη Γερμανία, το *El Cantar de mio Cid* στην Ισπανία. Κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, θρύλοι και μύθοι, αναφερόμενοι σε επικούς ήρωες, αποτέλεσαν το πρότυπο των εθνικών ηρώων για τα νέα έθνη-κράτη της Ευρώπης. Βλ. σχετικά Ioannis Tsagkarakis, «The last defender: Calomiris's Constantine Palaiologos and the idea of Greek Music», στο: Polina Tampakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou, Roderick Beaton (ed.), *Music, Language and Identity in Greece: Defining National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Century*, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Publications 21, University of London, Routledge-Taylor & Francis, London and New York 2019, σ. 138-156. (εδώ σ. 138-140). Για το γενικό ιστορικό πλαίσιο, τους μύθους και τους θρύλους του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα, βλ. Donald M. Nicol, *Ο αθάνατος Αυτοκράτορας. Η ζωή και ο θρύλος του Κωνσταντίνου ΙΑ' Παλαιολόγου*, μτφρ. Δημήτρης Σταυρόπουλος, εκδ. Eurobooks, Αθήνα 2009.

τα μεταβιβάσουν στην Ανατολή, επεκτείνοντας έτσι τον ελληνισμό πολιτιστικά, πολιτικά και εθνικά. Στην ιδέα αυτή αντιτίθεται ο ελληνικός λογιωτατισμός, ενώ οι λογοτέχνες προσλαμβάνουν θετικά το Βυζάντιο, από τον Βερναρδάκη και τον Ζαμπέλιο μέχρι τον Παπαδιαμάντη και τον Παλαμά.<sup>59</sup>

Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος γίνεται σύμβολο του έθνους και της πίστης και εμπνέει πολλά μουσικά, λογοτεχνικά και ποιητικά έργα, ήδη από τη δημιουργία του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους το 1830. Η σαγήνη του μύθου του αναζωπυρώνεται τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα μαζί με τη *Μεγάλη Ιδέα* και φτάνει ως τη σύγχρονη εποχή. Ποιητές όπως ο Γεώργιος Δροσίνης, ο Κωστής Παλαμάς και ο Κωνσταντίνος Καβάφης εμπνέονται από αυτόν, ενώ η *Γενιά του '30* αφιερώνει αρκετά έργα με την υπογραφή του Μυριβήλη, του Εγγονόπουλου, του Ελύτη, του Αθανασιάδη-Νόβα και άλλων. Αρκετοί συνθέτες επίσης, εκτός από τον Καλομοίρη, όπως ο Πετρίδης, ο Καζάσογλου, ο Α. Νεζερίτης και άλλοι, γράφουν έργα για τον Παλαιολόγο.<sup>60</sup>

Ο Νίκος Καζαντζάκης έγραψε τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* το 1944, τον τελευταίο χρόνο της γερμανικής κατοχής. Τον ξαναδούλεψε στην Αίγινα το 1946 και ξανά το 1949. Η οριστική μορφή του δόθηκε τον Μάρτιο του 1951. Το έργο δημοσιεύεται για πρώτη φορά στο περιοδικό *Νέα Εστία* την 1<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1953.<sup>61</sup> Στη συνέχεια βλέπουν το φως οι εξής εκδόσεις:

Ν. Καζαντζάκης, *Θέατρο Β΄. Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα. Χριστός, Ιουλιανός ο Παραβάτης, Νικηφόρος Φωκάς, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, επιμ. Ε. Χ. Κασδάγλη, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1956. Ν. Καζαντζάκης, *Θέατρο Β΄. Τραγωδίες με βυζαντινά θέματα. Χριστός, Ιουλιανός ο Παραβάτης, Νικηφόρος Φωκάς, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1964 (όπου και νεότερες εκδόσεις. Η έκδοση του 1998, με επιμέλεια Πάτροκλου Σταύρου, είναι ανατύπωση της έκδοσης του 1956). *Από το ποιητικό έργο του Ν.*

---

<sup>59</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Βυζάντιο και Νεοελληνική διάνοηση...*, ό.π., σ. 64-70 και 139-269. Για τη *Μεγάλη Ιδέα* γίνεται αναφορά και στο πρώτο κεφάλαιο, σ. 20-21.

<sup>60</sup> Βλ. Tsagkarakis, «The last defender...», ό.π., σ. 139-140.

<sup>61</sup> Νίκος Καζαντζάκης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, *Νέα Εστία*, Τόμος 54, Τεύχος 630, 1/10/1953. Το λογοτεχνικό περιοδικό, για να τιμήσει τους πέντε αιώνες από την πτώση της Κωνσταντινούπολης, δημοσίευσε το έργο με τον υπότιτλο «Ο εθνικός θρύλος της αλώσεως».



Καζαντζάκη, πρόλογος Μανώλης Καρέλλης, εισαγωγή-ανθολόγηση-σημειώματα Στυλιανός Αλεξίου, εικονογράφηση Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, εκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο Κρήτης 1977- ανθολογημένα αποσπάσματα.

Το έργο γνωρίζει επίσης ξένες εκδόσεις και μεταφράσεις: Nikos Kazantzakis, *Konstantinos Paläologos*, μετάφραση στα γερμανικά Pavlos Tzermias, εκδ. Flamberg, Ζυρίχη / Στουτγάρδη 1964, Nikos Kazantzakis, *Constantino Paléologo*, μετάφραση στα ισπανικά Miguel Castillio Didier, εκδ. Santiago, Σαντιάγο (Χιλή) 1967.<sup>62</sup>

Ο Μανώλης Καλομοίρης γνώρισε τον *Παλαιολόγο* από τον ίδιο τον Καζαντζάκη λίγες μέρες μετά τη δημοσίευσή του στη *Νέα Εστία*, όταν, επιστρέφοντας από το φεστιβάλ του Bayreuth τον επισκέφθηκε στην Αντίμπ, όπως αναφέραμε ήδη. Ο Καζαντζάκης του έδωσε το αντίτυπο, το οποίο ο Καλομοίρης διάβασε στο τρένο πηγαίνοντας στο Παρίσι: «*Το πήρα, φιληθήκαμε και έπειτα τράβηξα με την κόρη μου για το σιδηροδρομικό σταθμό της Νίκαιας, απ' όπου πήραμε το τρένο για το Παρίσι. Σ' όλη τη διαδρομή διάβαζα και ξαναδιάβαζα τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο και τα δάκρυα κυλούσαν από τα μάτια μου*».<sup>63</sup>

Ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* έγινε όπερα από τον Μανώλη Καλομοίρη το 1961: *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, μουσικός θρύλος-τραγωδία σε τρία μέρη*. Η πρώτη της παρουσίαση ήταν από την Εθνική Λυρική Σκηνή

---

<sup>62</sup> Επίσης, το έργο διαβάστηκε μπροστά σε κοινό από το θίασο της Μαρίας Κοτοπούλη στο θέατρο «Rex» το 1955, ενώ το 1965 παρουσιάστηκε ως θεατρική παράσταση στο θέατρο του Κολλεγίου Αθηνών στο Ψυχικό. Ακόμα, δόθηκε σχολική παράσταση στο Κολλέγιο Αθηνών το 1965. Ως όπερα παρουσιάστηκε στην Εθνική Λυρική Σκηνή: Μανώλης Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, όπερα, Εθνική Λυρική Σκηνή 1962, ενώ έκτοτε δόθηκαν αρκετές παραστάσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Το έργο επίσης μεταδόθηκε από το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας το 1953, καθώς και το 1960 (Ραδιοφωνική διασκευή Τάσος Παππάς, σκηνοθεσία Μήτσος Λυγίζος. Ηθοποιοί: Θάνος Κωτσόπουλος, Νίκος Χατζίσκος, Γρηγόρης Βαφιάς, Γιάννης Αργύρης, Ζώρας Τσάπελης κ.ά). Επίσης, η όπερα μεταδόθηκε από το Γ΄ Πρόγραμμα της ΕΡΤ το 1988, ενώ η τραγωδία από το Α΄ Πρόγραμμα της ΕΡΤ, στη σειρά «Θεατρική Βραδιά», σκηνοθεσία Γ. Θεοδοσιάδης. Βλ. σχετικά στον ιστότοπος: Αρχείο Μουσείου Ν. Καζαντζάκη <https://www.kazantzaki.gr/gr/plays/konstantinos-palaiologos-169>

<sup>63</sup> Μανώλης Καλομοίρης, «Από τον Πρωτομάστορα στον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο», *Έθνος* 13/11/1957, ό.π. Στο άρθρο αυτό αναφερθήκαμε επίσης παραπάνω σ. 84 -85. Βλ. επίσης Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*, ό.π., σ. 534-535.

στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού στις 12 Αυγούστου 1962, υπό τη διεύθυνση του Ανδρέα Παρίδη σε σκηνοθεσία Φρ. Θεολογίδη.<sup>64</sup>

### 2.2.2 Το λογοτεχνικό κείμενο

Η νύχτα της Αλώσεως που αποτελεί το κεντρικό θέμα της τραγωδίας, βαραίνει στο συλλογικό ασυνείδητο του ελληνικού λαού για πάνω από μισή χιλιετία. «Καθώς πρόκειται για την ύψιστη και μοιραία ώρα στην ιστορία του βυζαντινού και νεοελληνικού πολιτισμού, η υπόθεση δε χρειάζεται εισαγωγές, σχόλια και επεξηγήσεις», όπως εύστοχα επισημαίνεται. «Απευθύνεται άμεσα και καταλυτικά στο συναίσθημα και στη σκέψη του Έλληνα και διέπεται από υψηλό εθνικό ήθος: δίπλα στο μέγεθος Πόλη-Άλωση (Ελληνισμός-Πτώση), αντιπαρατίθεται το άλλο μέγεθος: ο Άνθρωπος (ο Παλαιολόγος), ο οποίος ενσαρκώνει το ιδανικό του αγώνα και του ανθρώπου που αίρεται πάνω από τη φθαρτή και εφήμερη φύση του, ώστε “στην άκρα απελπισιά να πορευτεί σαν άντρας”».<sup>65</sup>

Ουσιαστικά και ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος είναι παραλλαγή άλλων θεατρικών ηρώων του Καζαντζάκη, ένας από τους *desesperados* του, ο οποίος άγγιξε το κορυφαίο σημείο του φρονήματός του τη στιγμή που ένωσε την απόλυτη εγκατάλειψη, ακόμα και από τον ίδιο τον Θεό. Πρόκειται για τον ήρωα «με ανώτατο ήθος, που έφθασε ακριβώς στην κορφή της παλικαριάς και της ηρεμίας όταν ένωσε πως κι ο Θεός τον εγκαταλείπει». Ίσως μάλιστα είναι ο αντιπροσωπευτικότερος από όλους, συνενώνει όλα τα χαρακτηριστικά του συγγραφέα και προσλαμβάνει διαστάσεις προσαρμοσμένες στις αντιλήψεις του.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Μανώλης Καλομοίρης-Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 25-26.

<sup>65</sup> Βλ. Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, ό.π., σ. 93. Βλ. επίσης Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Νίκος Καζαντζάκης*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1977, σ. 200.

<sup>66</sup> Βλ. Στέλιος Λαμπάκης, «Λαϊκοί Θρύλοι και δοξασίες για την Άλωση στην τραγωδία Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», στο: *Ο Καζαντζάκης και ο Κρητικός Πόλεμος*, Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Μυρτιά 28/30 Σεπτεμβρίου 2007, Έκδοση Μουσείου Καζαντζάκη, σ. 2-8. Η φράση σε εισαγωγικά προέρχεται από επιστολή του Καζαντζάκη στον Αιμίλιο Χουρμούζιο το 1944.

Ο Καζαντζάκης σχεδίαζε να γράψει μια βυζαντινή εποποιία, το «*διδυμάρικο της Οδύσσειας*», έργο το οποίο θα είχε επίσης 33.333 στίχους. Η προσπάθεια αυτή δεν ευοδώθηκε, φαίνεται όμως ότι ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* συμπυκνώνει μια πνευματική πορεία πολλών χρόνων. Καθώς πρόκειται για ένα κατ' εξοχήν θρυλικό και συμβολικό πρόσωπο, ο Καζαντζάκης μετασχηματίζει το υλικό της ιστορίας και του θρύλου για να πλάσει το δικό του συμβολικό Κωνσταντίνο.<sup>67</sup>

Ο Καζαντζάκης τοποθετεί τον *Παλαιολόγο* στο κέντρο των ηρώων που διαθέτουν όλα τα χαρακτηριστικά του ιδανικού ηγέτη, του ανθρώπου με σάρκα και οστά που μάχεται και παρά τις αδυναμίες, τους φόβους και τις στιγμές απελπισίας, παραμένει απροσκύνητος, απτόητος και τελικά αήττητος στη λαϊκή συνείδηση. Η ατομική θυσία αντιμετωπίζεται ως μοναδική ευκαιρία να υπηρετήσει κανείς τα υψηλά ιδανικά του ανθρώπινου πνεύματος, να αγωνιστεί για κοινωνική δικαιοσύνη και ελευθερία, να ακολουθήσει μέσα από την οδό του μαρτυρικού θανάτου την ένδοξη πορεία της λύτρωσης και της αθανασίας. Το έργο αυτό του Καζαντζάκη, αν και δεν είναι από τα κορυφαία του, γράφεται σε μια ιδιαίτερα σημαντική περίοδο για το ελληνικό έθνος και εκφράζει αυτά ακριβώς τα ιδανικά.

Εξηγεί ο συγγραφέας: «[...] *Θυμούμαι το μεσημέρι που στάθηκα κάτω από μian ανθισμένη ροδοδάφνη του Ευρώτα, ανάμεσα Σπάρτη και Μυστρά, ένωσα τη φοβερή προαιώνια πάλη καρδιάς και νου. [...] Ακράτητη η καρδιά χίμηξε ν' αναστήσει το χλωμό θανατογραμμένο κορμί του Βυζαντινού μας αυτοκράτορα, του Κωνσταντίνου του Παλαιολόγου [...]. Κι εσύ σιωπάζ κι ανεσαίνεις, μαχόμενος μέσα στο πέτρινο κουκούλι της μεταθανάτιας μεταμόρφωσης – κι ως ανεσαίνεις, τρίζουν και σπούν τα σύνορα της Ελλάδας, γιατί 'σαι εσύ το Γένος, κάτι πιο πλατύ και πιο βαθύ από τη φτενήν Ελλάδα, το Γένος μας το ανατολίτικο, το πλούσιο, παραγμένο και πολύσπορο, το γιομάτο ανθρώπους, θεούς και τέρατα, το ακατάλυτο Γένος της Ρωμιοσύνης! [...]*».<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Βλ. Ελένη Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1965, σ. 501.

<sup>68</sup> Βλ. Κωνσταντίνος Μούσσας (επιμ.), «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος-Λογοτεχνικές αναφορές στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», Μέρος Β', ιστότοπος <https://www.fractalart.gr/konstantinos->

Τα ιστορικά γεγονότα απασχολούν το συγγραφέα λιγότερο, ενώ περισσότερη σημασία δίνει στην ηθική και πνευματική τους προέκταση. Καθώς εξελίσσεται το έργο, τα ιστορικά στοιχεία απομακρύνονται και υπερισχύουν τα στοιχεία του θρύλου και του μύθου, με αποκορύφωμα τις καταληκτικές σκηνές. Το έργο λειτουργεί ως σύνδεσμος ανάμεσα στον αρχαίο και στον σύγχρονο ελληνισμό, φέροντας την υπόσχεση «να ξυπνήσει η ψυχική δύναμη που βρίσκεται σε ύπνωση, ξεπηδά από το θάνατο και νικά το θάνατο».<sup>69</sup>

Η υπόθεση της τραγωδίας αναφέρεται στην Άλωση. Παραμονές της Άλωσης στην Πόλη διαδίδεται η φήμη ότι η επικείμενη καταστροφή είναι η τιμωρία του Θεού για τη συμμαχία με τους Φράγκους. Στο παλάτι, ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος συσκέπτεται με τους άρχοντες. Καθώς ο Λουκάς Νοταράς βγάζει πύρινους λόγους εναντίον των Δυτικών, ο αυτοκράτορας προσπαθεί να κρατήσει τις ισορροπίες, περιμένοντας βοήθεια από τον άρχοντα Χαρκούτση αλλά και την απάντηση του Ηγούμενου στις προτάσεις συμφιλίωσης.

Δυστυχώς, ο άρχοντας Φραντζής φέρνει άσχημα νέα: ο Ηγούμενος αρνείται κατηγορηματικά να συγχωρέσει την υποταγή στους παπικούς. Στο μεταξύ, ο λαός επαναστατεί και λεηλατεί τα σπίτια των αρχόντων, οι οποίοι παρουσιάζονται έξαλλοι στον Κωνσταντίνο και απαιτούν να επιβάλει την τάξη. Ο αυτοκράτορας ματαίως προσπαθεί να εξομαλύνει τις αντιθέσεις και να τους πείσει να σκεφτούν πατριωτικά.

Εκείνη τη στιγμή, έρχεται απεσταλμένος του σουλτάνου με πρόταση παράδοσης για να αποφευχθεί η αιματοχυσία. Παρά τις πιέσεις αρχόντων και λαού, ο Κωνσταντίνος αρνείται. Ο απεσταλμένος του φέρνει και ένα εμπιστευτικό μήνυμα από τον φίλο του τον βεζύρη, που τον συμβουλεύει να φύγει κρυφά με τους άρχοντες, επειδή ο σουλτάνος δεν πρόκειται να τηρήσει τους όρκους του, όμως ο αυτοκράτορας αρνείται και πάλι.

---

[palaiologos-sto-ergo-tou-nikou-kazantzaki/#\\_ftn4](#). Τα παραθέματα του Καζαντζάκη προέρχονται από τα έργα του *Αναφορά στον Γκρέκο* και *Συμπόσιον*.

<sup>69</sup> Βλ. Λαμπάκης, «Λαϊκοί Θρύλοι και δοξασίες ...», ό.π., σ. 8.

Λίγο αργότερα επιστρέφουν οι απεσταλμένοι στους ξένους ηγεμόνες, λέγοντας ότι δεν πρόκειται να έρθει βοήθεια. Ο μόνος που έρχεται να ενισχύσει την Πόλη είναι ο καπετάν Χαρκούσης με τα παλικάρια του από την Κρήτη. Ο Ηγούμενος έχει μια σφοδρή σύγκρουση με τον Κωνσταντίνο, τον κατηγορεί για προδοσία και αυτο-ανακηρύσσεται βασιλιάς των Ρωμαίων. Ο αυτοκράτορας του προσφέρει το στέμμα και ο Ηγούμενος το φορά και περιμένει σημάδι από την Παναγία, το οποίο όμως δεν έρχεται. Οι δύο άντρες συμφιλιώνονται και αναχωρούν από το παλάτι.

Ο λαός δέεται στην Αγία-Σοφία, όταν ανακοινώνεται ο θάνατος του Κωνσταντίνου στη μάχη. Όλοι τους βλέπουν σε όραμα την Παναγία να τον κρατά στην αγκαλιά της, σαν να ήταν ο Σταυρωμένος Χριστός. Όταν το όραμα χάνεται, οι Τούρκοι σπάζουν τις πόρτες και εισβάλλουν στο ναό.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, επιμ. Πάτροκλος Σταύρου, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998. Η περίληψη της υπόθεσης του έργου βρίσκεται επίσης στον ιστότοπο <https://www.kazantzaki.gr/gr/plays/konstantinos-palaiologos-169>.

### 2.2.3. Η όπερα

#### 2.2.3.1 Το λιμπρέτο

Το έργο επιγράφεται ως *Μουσικός Θρύλος-Τραγωδία σε τρία μέρη*, και ο τίτλος του είναι *Πήραν την πόλη (Κωνσταντίνος Παλαιολόγος)*. Το λογοτεχνικό κείμενο του Καζαντζάκη διατηρήθηκε σχεδόν αυτούσιο.<sup>71</sup> Ο Καλομοίρης έγραψε μόνος του το λιμπρέτο χωρίς να προσφύγει στη βοήθεια άλλων, όπως είχε κάνει για το λιμπρέτο του *Πρωτομάστορα*. Χειρίστηκε το καζαντζακικό κείμενο με μεγάλο σεβασμό, χωρίς να προβεί σε τροποποιήσεις, δημιουργώντας έτσι μια αρραγή και σπάνια ενότητα μουσικής και κειμένου. Η σύνθεση του έργου άρχισε το 1957 και τμηματικά ολοκληρώθηκε από το 1959 μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1961.<sup>72</sup>

Τα πρόσωπα του έργου με τη σειρά που εμφανίζονται είναι:

*Α΄ Νυχτοφύλακας, Η Βάρδια του Παλατιού, Β΄ Νυχτοφύλακας, Γ΄ Νυχτοφύλακας, Δ΄ Νυχτοφύλακας, Πρωτόγερος, Β΄ Γέρος, Γ΄ Γέρος, Ο Μέγας Δούκας Νοταράς, Καλογεράκι, Άρχοντας Καρυστινός, Πυροβάτης, Πολεμιστής, Βάγια, Λουτράρης, Βάρδια, Α΄, Β΄, Γ΄ Μάγισσα, Α΄, Β΄, Γ΄ Αστρολόγος, Άννα, (η φωνή της Παναγίας στην τρίτη πράξη), Κωνσταντίνος, Φραντζής, Καπετάν Χαρκούτσης, Γούμενος, Η Φωνή, Λειτουργός, Διάκος. Μεγάλη διπλή μικτή χορωδία και παιδική χορωδία: Λαός, άντρες και γυναίκες,*

---

<sup>71</sup> Βλ. Tsagkarakis, «The last defender....», ό.π., σ. 138-156. Αυτή η πρακτική, της διατήρησης του κειμένου αυτούσιου στη μελοποίηση της όπερας, είναι γνωστή με τον όρο *opera dialogue* και απαντά για πρώτη φορά στην όπερα του Alexander Dargomizhsky *Ο πέτρινος επισκέπτης* το 1872. Την ίδια στάση κρατάει και ο Mussorgsky στην όπερά του *Boris Godunov* (1868-1873), όπου κρατάει αυτούσιο το λογοτεχνικό κείμενο του Πούσκιν. Ίσως ο Καλομοίρης ακολούθησε το παράδειγμα του Mussorgsky, ο οποίος εξέφραζε με τις όπερές του το εθνικό αίσθημα του ρώσικου λαού.

<sup>72</sup> Βλ. Νίκος Μαλιάρας, «Η σχέση Λόγου και Μέλους στις καζαντζακικές όπερες του Μανώλη Καλομοίρη» (*Πρωτομάστορας και Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*) στο: Γ. Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημιουργία...*, ό.π., σ. 109-111. Το κείμενο είναι γραμμένο σε δεκατρισύλλαβο στίχο με πεζά χωρία. Βλ. επίσης Φίλιππου Τσαλαχούρη, *Κείμενα για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Editions Orpheus, Αθήνα 2012, σ. 40-42. Έχει ενδιαφέρον η επισήμανση ότι ο Καζαντζάκης πεθαίνει στο Φράιμπουργκ το 1957, μάλλον λίγο μετά την έναρξη σύνθεσης του έργου από τον Καλομοίρη, ενώ ο Καλομοίρης πεθαίνει λίγους μήνες μετά την ολοκλήρωσή του, τον Απρίλιο του 1962.

Άρχοντες (στη Λιτανεία) Άντρες και γυναίκες, Διακάκια: Sopranini και Contraltini (στη Λιτανεία), Παπάδες: μπάσοι.<sup>73</sup>

Το πρώτο μέρος αρχίζει με «καμπάνες λυπητερές, βοή λαού, μακριά κανονιές και νταούλια. Άξαφνα σιγή. Μακριά φωνή νυχτοφύλακα. “Μεσάνυχτα: Σώσον Κύριε τον λαόν σου!” Ακούγεται λαός που καταφθάνει. “Σφαλήχτε τις πόρτες του ιερού παλατιού. Έρχεται ο λαός!” Ξανακούγονται φωνές, άλλες πιο κοντά κι άλλες πιο μακριά. “Σώσον Κύριε τον λαόν σου!”»<sup>74</sup>

Ο λαός εκλιπαρεί την Παναγία να τους σώσει. Η Παναγία κλαίει. Ο όλεθρος μοιάζει αναπόφευκτος. Με το στόμα του Ηγούμενου, ο Θεός διαμηνύει ότι αποστρέφει το πρόσωπό του από την αμαρτωλή Πόλη. Βαριές αμαρτίες και η βαρύτερη προδοσία: «Μας πούλησε ο Βασιληάς στους Φράγκους!» Ο Πυροβάτης προβλέπει τα χειρότερα. «Κύριε ελέησον!» Δεν απομένει παρά η έσχατη δέηση. «Καθώς χτυπάνε οι καμπάνες της Αγιά-Σοφιάς, η εκκλησία και το παλάτι αρχίζουν να φωτίζονται. Διακάκια και παπάδες με ολόλαμπρα άμφια φαίνονται στα σκαλιά της εκκλησίας. Στο ύψωμα μπρος στο παλάτι παρατάσσονται άρχοντες και αρχόντισσες με βυζαντινά φορέματα της εποχής της δόξας του Βυζαντίου. “Τη Υπερμάχω Στρατηγώ τα νικητήρια” [...]».<sup>75</sup>

Στο πρώτο μέρος του *Παλαιολόγου* ακολουθήθηκε απόλυτα το κείμενο της πρώτης εικόνας της τραγωδίας, εκτός από λίγους στίχους που παραλείφθηκαν. «Μερικούς πολύ λίγους στίχους αναγκάσθηκα για λόγους μουσικής οικονομίας να παραλείψω», σημειώνει ο συνθέτης. «Για τους ίδιους λόγους έφερα τη “Λιτανεία” με το “Υπερμάχω” επί σκηνής προσπαθώντας να αποδώσω ιδανικά ένα μεγάλοπρεπο μουσικό Βυζαντινό σύνολο. Το ίδιο ακολούθησα πιστά και για την θαυμάσια 4<sup>η</sup> εικόνα της Τραγωδίας μέσα στην

---

<sup>73</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 25.

<sup>74</sup> Αναφερόμαστε στην έκδοση: Μανώλης Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*, Έκδοση Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 1961.

<sup>75</sup> Στο ίδιο. Ο συνθέτης αναφέρει στον «Πρόλογο» τα βυζαντινά μέλη που χρησιμοποιεί: α) *Σώσον Κύριε τον λαόν σου*, β) μερικές παραλλαγές του *Κύριε ελέησον*, γ) *Επί τον ποταμόν Βαβυλώνος* (εν μέρει στην προσευχή του *Πρωτόγερου*), δ) *Τη Υπερμάχω* ε) *Η Ζωή εν τάφω*, στ) Μικρά αποσπάσματα από *κεκραγάρια*.

*Αγία Σοφία. Μόνο τη Β΄ και τη Γ΄ εικόνα αναγκάστηκα να συντομέψω και να συγχωνέψω σε μια, για λόγους μουσικής οικονομίας. Ό,τι κι αν κάνουμε η μουσική διπλασιάζει σχεδόν τη διάρκεια του ποιητικού ή του πεζού λόγου».*<sup>76</sup>

Το πρωτότυπο κείμενο του Καζαντζάκη αποφεύγει την πραγματική περιγραφή των γεγονότων και επικεντρώνεται, στο πρώτο αυτό μέρος, στις κοινωνικές και πολιτικές παραμέτρους που οδηγούν στην πτώση της Πόλης. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις σχέσεις εξουσίας, στη στάση και τα προνόμια της βυζαντινής ολιγαρχίας, του κλήρου και της αριστοκρατίας. Αυτή την καυστικά κριτική ματιά στη διάβρωση και την αλαζονεία της εξουσίας, την εκφράζει το πρόσωπο του *Πυροβάτη*, ο οποίος, ως εσχατολογικός προφήτης της Αποκάλυψης, διαλαλεί το θέλημα του Θεού και ερμηνεύει τα σημάδια της καταστροφής και του θανάτου.<sup>77</sup>

Ο Καζαντζάκης πλάθει τον ρόλο του *Πυροβάτη* για να εκφράσει την κοινωνική κριτική του. Πρόκειται για μια μορφή περιθωριοποιημένη από την επίσημη ορθόδοξη εκκλησία, μια εκδοχή των «*Εν Χριστώ Σαλών*» που συναντώνται στο Βυζάντιο αλλά έχουν εκλείψει από τη σύγχρονη Ελλάδα. Η «*τρέλα*» αυτή λειτουργεί ως προκάλυμμα για τους σαρκασμούς και τις ειρωνείες ενός ανθρώπου που κρίνει εξίσου τους άρχοντες και τον λαό, εμπνέοντας φόβο και στους δύο και στηλιτεύοντας καυστικά και άφοβα τα κακώς κείμενα.<sup>78</sup>

Στους αντίποδες στέκει η μορφή του *Ηγούμενου*, ο οποίος εκπροσωπεί τη θρησκευτική εξουσία και την πίστη στην παντοδύναμη προστάτιδα της

---

<sup>76</sup> Στο ίδιο.

<sup>77</sup> Τόσο ο *Πυροβάτης*, όσο και ο *παπα-Γιάνναρος* από το μυθιστόρημα *Οι Αδελφοφάδες*, φαίνεται ότι έλκουν την καταγωγή τους από τις λαϊκές λατρείες της Θράκης. Βλ. σχετικά Κ.Α. Ρωμαίου, *Λαϊκές λατρείες της Θράκης-Αναστενάρια-Τελετή Τυρινής Δευτέρας*, Αρχαίο του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού θησαυρού, Τόμος ΙΑ, 1944-1945, Ανατύπωση «Τύποις Πολυβοτεχνικής», 1946. Βλ. επίσης Νικ. Καζαντζάκη, *Αδελφοφάδες*, Μυθιστόρημα (*Θέλει, λέει, να 'ναι λήφτερος-Σκοτώστε τον*), Α΄ έκδοση Αθήνα 1963, Τυπογραφείο Γερ. Γεωργιάδη. Ο τίτλος απαντά ως *Αδελφοφάδες* μόνο στην Α΄ έκδοση, ενώ σε όλες τις επόμενες γράφεται *Αδερφοφάδες*.

<sup>78</sup> Βλ. Tsagkarakis, «The last defender...», ό.π., σ. 143-144 και επίσης Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική...*, ό.π., σ. 51. Ως ανάλογο παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί ο *γιουρόντιβι* της ρωσικής παράδοσης, όπως εμφανίζεται στην όπερα *Μπόρις Γκοντούνοφ* του Moussorsky.



Πόλης, την Παναγία. Η πτώση όμως, την οποία με βεβαιότητα προβλέπει ο *Πυροβάτης*, είναι αποτέλεσμα της πνευματικής πτώσης του Βυζαντίου. Ο βυζαντινός κόσμος έχει ολισθήσει σε μονοπάτια διαφθοράς και πνευματικής σήψης, οπότε η αληθινή πτώση, σε πνευματικό και ηθικό επίπεδο, έχει ήδη συντελεστεί. Η άλωση δεν είναι παρά το αναπόφευκτο αποτέλεσμα αυτής της πορείας.<sup>79</sup>

Στο δεύτερο μέρος της όπερας ο συνθέτης παρεμβαίνει λίγο περισσότερο. Οι αλλαγές που επιφέρει, σύμφωνα με τους δικούς του ισχυρισμούς, γίνονται για μουσικούς λόγους.<sup>80</sup> Η τροποποίηση της σκηνής όμως με την Άννα και τον Κωνσταντίνο έχει βαθύτερη σημασία και ηθικές συνδηλώσεις. Στο λογοτεχνικό κείμενο η Άννα, μια νέα, όμορφη γυναίκα ευγενικής καταγωγής, εξομολογείται τον έρωτά της στον υψηλόβαθμο Γενουάτη αξιωματικό Ιουστινιάνη, υπερασπιστή της Πόλης, προτρέποντάς τον μάλιστα να εγκαταλείψει τη μάχη, η οποία είναι έτσι κι αλλιώς χαμένη.

Ο Καλομοίρης αντικαθιστά στην όπερα τον Ιουστινιάνη με τον Κωνσταντίνο. Έτσι, η συγκεκριμένη σκηνή εκτυλίσσεται ανάμεσα στην Άννα και στον Κωνσταντίνο, ο οποίος φυσικά αίρεται στο ύψος του ηθικού του αναστήματος και ηρωικά αρνείται κάθε πρόταση λιποταξίας και αποχώρησης, θυσιάζοντας τη ζωή του και τον έρωτα για το καθήκον και την πατρίδα: *«όμως άλλα μας έταξεν η μοίρα»*, λέει ο Κωνσταντίνος στην Άννα, *«με λεύτερη βούληση επήρα το σταυρό, σταυρώνομαι και πάω με μάτια ολάνοιχτα στο*

---

<sup>79</sup> Μόλις δύο μήνες πριν την πτώση της Κωνσταντινούπολης, πραγματοποιήθηκε στην Αγία Σοφία μια κοινή λειτουργία, Ανατολικής Ορθόδοξης εκκλησίας και Ρωμαιοκαθολικής. Ο αυτοκράτορας ήλπιζε έτσι, έστω και την τελευταία στιγμή, να επιτύχει τη στρατιωτική υποστήριξη της Δύσης. Ο κλήρος όμως και μεγάλο μέρος του λαού θεώρησαν αυτό το γεγονός ένδειξη υποταγής στον Πάπα και εσχάτη προδοσία, αμάρτημα που προκάλεσε επομένως την οργή του Θεού εναντίον της Κωνσταντινούπολης. Βλ. Tsagkarakis, «The last defender....», ό.π., σ. 138-156.

<sup>80</sup> *«Για τους ίδιους λόγους ετόλμησα στο β' μέρος να προβώ και σε μερικές σκηνικές μεταλλαγές, μετατρέποντας τη σκηνή Άννας-Γιουστινιάνη σε σκηνή Άννας-Κωνσταντίνου. Επίσης επιμήκυνα ελάχιστα τη σκηνή με τις «Μάνες» και τη σκηνή με τον καπετάν – Χαρκούτση και τους Κρητικούς του»*. Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, «Πρόλογος»* της έκδοσης ΕΛΣ, ό.π.

*θάνατο-κιοτέβω μιάν αστραπή, κορμί 'μαι και πονώ-μα πάλι τινάζομαι και λέφτερα ακλουθώ τη Μοίρα... ανέλπιδα να πολεμώ παλληκαρήσια».*<sup>81</sup>

Αυτή η ριζοσπαστική τροποποίηση του αρχικού θεατρικού έργου έχει επισημανθεί από τους μελετητές, υποδηλώνοντας επίσης τις προθέσεις του Καλομοίρη να ενισχύσει την ιστορική δραματοποίηση του Καζαντζάκη με στοιχεία που κυριαρχούν στα βαγκνερικά δράματα. Τέτοια είναι οι υπερβολικές συγκρούσεις, τα υπερβατικά διλήμματα και τα φλογερά πάθη, τα οποία κατά κανόνα επιλύονται και καθαίρονται μέσω ενός ηρωικού θανάτου που οδηγεί τους ήρωες του δράματος στην αιωνιότητα.<sup>82</sup>

Η τρίτη πράξη της όπερας παρουσιάζει την καταστροφή και την άλωση. Έχει στοιχεία απελπισίας αλλά και θριάμβου. Η τελευταία λειτουργία στην Αγιά Σοφιά τελείται με κατάνυξη μέσα στην ύψιστη απειλή. Ωστόσο, «[...] τ' άγιο δισκοπότηρο αγγέλοι το πάνε ψηλά, πα σ' άγρια βουνά, να το φυλάνε ακρίτες [...]. Ακούγεται σιγανή, γλυκειά πολύ, η μελωδία του επιτάφιου θρήνου. Σιγά-σιγά, παίρνει ο λαός το σκοπό κι αρχίζουν όλοι μαζί συνεπαρμένοι να σιγοψέλνουν "Η ζωή εν Τάφω κατετέθης Χριστέ". Γυρεύουν τον Κωνσταντίνο, ο οποίος είναι άφαντος. Και τότε ακριβώς, απλώνεται η φήμη: "Μαρμάρωσεν ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος!"».

Εμφανίζεται η Παναγία, «που τα χαρακτηριστικά της θυμίζουνε αχνά την Άννα. Φοράει πολεμική αρμότα και κρατάει στα απλωμένα μπράτσα της τον Κωνσταντίνο νεκρό». Ακούγεται η φωνή της Παναγίας: «Θάρθει καιρός, γυρίζει η ρόδα του Θεού στη λυτρωμένη Αγιά –Σοφιά ο λειτουργός θα ξαναβγεί τη λειτουργιά να ξετελέψη [...]». Ο λαός ψάλλει «Κύριε ελέησον» και «Σώσον Κύριε τον λαόν Σου». «Ακούγεται φριχτή βουή απ' όξω. Ουρλιαχτά "Αλλάχ Αλλάχ", ποδοβολητό, αλόγατα. Φωτιές αντιφεγγίζουν στα τζαμοστάσια της Αγιά-Σοφιάς. Πετιούνται όλοι τρομαγμένοι. "Οι Τούρκοι! Πήραν την Πόλη!"». Ο ηγούμενος σηκώνει την εικόνα της Παναγίας «στην αγκαλιά του το κόνισμα, και το σηκώνει σαν να ήτανε ζωντανό. "Σώπασε Κυρά-Δέσποινα,

---

<sup>81</sup>Βλ. Tsagkarakis, «The last...», ό.π., σ. 138-156. Τα παραθέματα από την έκδοση Μανώλης Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, ό.π., σ. 178-180.

<sup>82</sup> Βλ. Tsagkarakis, «The last ..», ό.π., σ. 142.

*Μην κλαίς και μη δακρύζεις, πάλι με χρόνους με καιρούς πάλι δικά σου, πάλι δικά μας...». Ακούγονται οι χτύποι των Τούρκων... Συντρίβονται οι μεγάλες πόρτες. Από τα ανοίγματα ξεχωρίζουνε φριχτές όλο αίματα οι μορφές των Τούρκων. Κρατάνε το μαχαίρι στα δόντια. Τέλος».<sup>83</sup>*

Είναι ενδιαφέρουσα η ταύτιση της Παναγίας με το πρόσωπο της Άννας, καθώς και η συμβολική απεικόνιση του θριαμβεύοντος πνεύματος έναντι της ύλης. Ο Κωνσταντίνος ανεβαίνει στους ουραμούς στα χέρια της Παναγίας, δοξαζόμενος από τους αγγέλους, ενώ οι Τούρκοι θρυμματίζουν την πόρτα και εισβάλλουν στο ναό αλαλάζοντας, με μαχαίρια στα δόντια. Και ενόσω ο λαός θρηνεί και ψάλλει, οι τελευταίες λέξεις του έργου μεταφέρουν την ελπίδα της προσμονής και της λύτρωσης. *Πάλι με χρόνους με καιρούς*.<sup>84</sup>

Η όπερα θεωρήθηκε γενικά ως εξαιρετικά επιτυχημένη. Κάποιοι μελετητές μάλιστα τη χαρακτήρισαν ως αριστούργημα, όπου ο εκφραστικός «λόγος» του συνθέτη αίρεται στο ύψος του καζαντζακικού λόγου και δένει τέλεια μαζί του. Από αισθητικής άποψης ο *Παλαιολόγος* μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολύ σύγχρονη όπερα, καθώς το παραδοσιακό διασταυρώνεται με το προοδευτικό δημιουργώντας μια πολύ παραγωγική αντίφαση.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, ό.π., σ. 330-354.

<sup>84</sup> Βλ. Tsagkarakis, «The last...», ό.π., σ. 144.

<sup>85</sup> Βλ. Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*, ό.π., σ. 534-535. Αριστούργημα χαρακτηρίζεται από τον Γιώργο Λεωτσάκο στο δημοσίευσμά του «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος» στην εφ. *Μεσημβρινή*, 13/8/1962. Για ζητήματα αισθητικής σχετικά με το αν πρέπει να συμβαδίζει η μουσική με το κείμενο προκειμένου να εκπληρωθούν οι απαιτήσεις του δράματος στην ιστορία της όπερας, αν η μουσική πρέπει να υπηρετεί την κάθε λεπτομέρεια του κειμένου, αν το κείμενο έχει την πρωτοκαθεδρία, αν η μουσική πρέπει να είναι προοδευτική ή οπισθοδρομική ώστε να διαδραματίζει τον ρόλο της, βλ. Νταλχάους, *Αισθητική...*, ό.π., σ. 143-153.

### 2.2.3.2 Το μουσικό κείμενο

Η σύνθεση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στάθηκε ιδιαίτερα επώδυνη για τον Καλομοίρη. Καθώς είχε επίγνωση ότι επρόκειτο για το κύκνειο άσμα του, επιθυμούσε να συμπυκνώσει σε αυτό όλα τα μουσικά και εθνικά του ιδεώδη. Η προσπάθεια αυτή έκανε τη σύνθεση των τριών πράξεων της όπερας ιδιαίτερα περίπλοκη. Οι στιγμές απογοήτευσης και παραίτησης δεν έλειψαν. «*Απόψε κλείδωσα στο συρτάρι μου τα χειρόγραφα και σκίτσα του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου. Δεν νιώθω πιά τις δυνάμεις μου για να βγάλω πέρα ένα τέτοιο έργο. Στέρεψεν η Παγά Λαλέουσα. Και έπειτα, “roure moi et rour qui?”*»<sup>86</sup>

Η κλονισμένη υγεία του προκαλούσε συχνά διακοπές και καθυστερήσεις στη σύνθεση του έργου. Το όραμα του ηρωικού αυτοκράτορα, αλλά και η εικόνα της εγγονής του Χαράς, ενδυνάμωναν τη θέλησή του. Το έργο ολοκληρώθηκε το 1961, ενώ ο συνθέτης βρισκόταν άρρωστος στο σπίτι του στο Παλαιό Φάληρο. Με τα ίδια του τα λόγια επικυρώνει σαφώς, για άλλη μια φορά, τη δέσμευσή του στα εθνικά ιδεώδη: «*Πιστεύω όμως πως με τη μουσική μου στον Παλαιολόγο, περισσότερο από κάθε άλλη μου δημιουργία, ακόμη και από τον ιστορικό, για την Ελληνική Μουσική δημιουργία, Πρωτομάστορα, εχάραξα μια σελίδα στην ιστορία της Ελληνικής Τέχνης! [...] Κι όχι τόσο για το δούλεμα των Βυζαντινών ήχων και ψαλμών, όσον γιατί έδειξα πως εδώ στη μουσική Ελλάδα που δέρνεται από λογής λογής ανέμους και αμφιβολίες, κρατάω ακλόνητα τα καλλιτεχνικά μου ιδανικά, τους πνευματικούς μου Θεούς, την Πίστη μου στην Ελληνική Μουσική Ιδέα*».<sup>87</sup>

Το έργο αφιερώνει ο συνθέτης στον Ελληνικό Λαό, παραβαίνοντας την υπόσχεση που είχε δώσει κάποτε στον Αντίοχο Ευαγγελάτο ότι θα του το αφιερώσει, εξηγώντας: «*[...] μέσα στον Παλαιολόγο έκλεισα όλους τους παλμούς και τους χυμούς της γέρικης καρδιάς μου, σαν το παληό δέντρο που πριν φύγει για πάντα και γύρει τους κλώνους του να πέσει στη μαύρη γης, θέλει να ανθίσει μια τελευταία φορά και να χαρίσει στον κάμπο τη στερνή του*

---

<sup>86</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, ό.π., σ. 172.

<sup>87</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, Πρόλογος, ό.π.

ευωδιά και τα τελευταία του φύλλα. Γι αυτό τον παρακαλώ να δεχτή να αφιερώσω τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο στον Ελληνικό Λαό, από τον απλό λαό των Ανίδεων και Καλών Ανθρώπων ως σ' όλους που νοιώθουνε, όπως ο ίδιος ο Αντίοχος, τον παλμό, τον πόνο και τη δόξα του έθνους και της Φυλής». <sup>88</sup>

Στην περίπτωση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου συνυπάρχουν και τα τρία στοιχεία που δομούν μια εθνική όπερα, δηλαδή η θεματολογία, η γλώσσα και η μουσική. Οι συνθήκες της δημιουργίας της ήταν ιδιαίτερα δύσκολες, το πάθος του Καλομοίρη όμως και η προσήλωσή του στο όραμά του για την ελληνική μουσική κατόρθωσαν να συγκεράσουν πολλά ετερόκλητα στοιχεία. <sup>89</sup>

Στον άξονα της θεματολογίας, η άλωση της Πόλης αναδεικνύει τελικά τη διπλή απειλή του ελληνικού έθνους, η οποία προέρχεται εξίσου από Ανατολή και Δύση, δηλαδή και από τον «Φράγκο» και από τον «Τούρκο». <sup>90</sup> Η διπλή αυτή απειλή οδηγεί σε διαφορετικές αισθητικές επιλογές. Ο Καλομοίρης ως μουσικός δημιουργός δεν ασχολείται ιδιαίτερα με την εσωτερική σύνδεση των μουσικών μέσων που μεταχειρίζεται. Μάλλον τοποθετεί δυτικότροπες προσεγγίσεις και στοιχεία βυζαντινής μουσικής με έναν τρόπο που χαρακτηρίζεται από τους μελετητές ως *μανιεριστικό σώριασμα*. Ταυτόχρονα με τον θρήνο για την Πόλη που έπεσε, σε αυτό το έργο που αποτελεί την κορωνίδα της Εθνικής Σχολής Μουσικής, υπάρχει ξανά μια σαφής αναφορά στη βαγκνερική αισθητική. <sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Στο ίδιο.

<sup>89</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική...*, ό.π., σ. 48-49.

<sup>90</sup> Ως πρόβλημα εθνικού και χριστιανικού στοιχείου, η προβληματική αυτή τίθεται και στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου* του Κωστή Παλαμά. Βλ. σχετικά Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής...*, ό.π., σ. 149-151.

<sup>91</sup> Η βαγκνερική επίδραση αποτυπώνεται τόσο στην τεχνική του προεξαγγελτικού μοτίβου, όσο και στην τεχνική τραγουδημένης ομιλίας που πλησιάζει και προς το Sprechgesang και προς το «ρετσιτατίβο» του βυζαντινού ψαλμού. Βλ. σχετικά Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική...*, ό.π., σ. 150. Η συγγένεια με τον Βάγκνερ φαίνεται όμως και σε δραματουργικό επίπεδο, όπως στην αλληγορική παράθεση δρώντων εικόνων αλλά και την αναφορά στο μύθο του ιερού δισκοπότηρου στο τέλος του τρίτου μέρους, που το «φυλάνε ακρίτες αγνοί και

Η θεματολογία της πτώσης και της ολοκληρωτικής καταστροφής δεν επιλέγεται τυχαία. Αποτελεί μια συνιστώσα στην έκφραση της πολυσύνθετης απελπισίας, η οποία διακατέχει το συναισθηματικό, ψυχικό και διανοητικό κόσμο του συνθέτη αυτή την περίοδο: «*Μέσα στη μουσική του Παλαιολόγου έχτισα ό,τι καλλίτερο είχα στο είναι μου από δύναμη, από ψυχή, από καρδιά, από όνειρο, από απελπισία. Ναι, από απελπισία!*». Είναι γεγονός ότι η λέξη αυτή παράταιρα ηχεί για τον Καλομοίρη, η μουσική του όμως με πολλούς τρόπους την υποβάλλει σε αυτό το τελευταίο έργο του.

Στο πλαίσιο των συνθηκών εκείνης της εποχής, ο τρόπος που οι συνθέτες μεταχειρίζονται τη μείζονα ή την ελάσσονα συγχορδία, τις μελωδίες και τις διαδοχές των φθόγγων και άλλα «*τεχνικά*» μέσα της σύνθεσης, έχει και άλλη σημασία πέρα από την αισθητική. Ο συντηρητικός και ηλικιωμένος Καλομοίρης εμφανίζει μια τελείως διαφοροποιημένη στάση σε σχέση με τους αυτοπεριορισμούς και τους δογματισμούς του δικού του παρελθόντος, αλλά και των εκφραστών διάφορων ολοκληρωτικών ιδεολογιών. Η μουσική του φτάνει ως τα όρια της ατονικότητας και ο ίδιος χρησιμοποιεί όποιο υλικό κάθε φορά θεωρεί προσφορότερο. Δηλώνει ότι γι αυτόν «*δεν έχει σημασία αν η μουσική του Παλαιολόγου είναι νεωτεριστική ή συντηρητική*». Η μουσική του συμπореύεται με τη διάχυτη απελπισία της εποχής, την πρόοδο των σύγχρονων μουσικών εξελίξεων, αλλά και την εσωτερική του κούραση.<sup>92</sup>

Παράλληλα με αυτό το συναίσθημα της απελπισίας συνυπάρχει και μια βαθιά αγωνία. Ο Καλομοίρης αγωνιούσε για την τύχη του έργου του και για την υστεροφημία του. Η *Μεγάλη Ιδέα*, ως πηγή έμπνευσης και κινητήριος δύναμη της δημιουργίας του, είχε πλέον ατονήσει. Η Εθνική Σχολή της Μουσικής όπως την οραματίστηκε και την έχτισε, δε φαινόταν να έχει

---

*αμόλευτοι σε κάστρο μακρινό χαμένο μέσ' στα χιόνια*», μύθος που παραπέμπει στην όπερα *Parsifal*. Βλ. σχετικά Τσέτσος, *Η Νεοελληνική...*, ό.π., σ. 51-52.

<sup>92</sup> Ο Μ. Τσέτσος παρατηρεί: «*Σε μια εποχή όπου σε χώρες έντονης προπαγάνδας, όπως η Σοβιετική Ένωση, η παραδοσιακή τονικότητα και μάλιστα η τρίφωνη μείζων συγχορδία γίνονται οι αποτελεσματικότεροι υποστηρικτές της επίσημης ιδεολογίας, ο κατά τα φαινόμενα συντηρητικός Καλομοίρης εμφανίζει μια πολύ πιο διαφοροποιημένη μεταχείριση ενός τονικού ιδιώματος, που συνδέθηκε ιστορικά με τις ευρωπαϊκές ιδεαλιστικές και ολοκληρωτικές ιδεολογίες*». Βλ. *Νεοελληνική Μουσική*, ό.π., σ. 48-55 (το παράθεμα σ. 52-53) καθώς και Φράγκου-Ψυχοπαίδη *Η Εθνική Σχολή...*, ό.π., σ. 149-151.

συνεχιστές. Στο ελληνικό μουσικό γίγνεσθαι έχει ήδη αρχίσει να συντελείται μια μεταστροφή προς τα πιο μοντέρνα μουσικά ρεύματα, τα οποία εισέρχονταν κυρίως από τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και τη Γερμανία. Ο Καλομοίρης αντιστεκόταν, όσο μπορούσε, ανησυχούσε όμως ταυτόχρονα, μήπως χαρακτηριστεί ως μια αντι-μοντερνιστική, συντηρητική μορφή, που αναχαίτισε την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής.<sup>93</sup>

Είναι σαφές ότι στο τελευταίο αυτό έργο του ο Καλομοίρης κάνει μια μεγάλη στροφή στον τρόπο της γραφής του, χρησιμοποιώντας μάλιστα τεχνικά μέσα που κάποτε αποκήρυττε. Επιλέγει να παραμείνει πιστός στους αρχικούς, σημασιολογικά, συναισθηματικά και ιδεολογικά φορτισμένους με ειδικό βάρος, κανόνες της μουσικής του γραφής, εμφανίζοντας ωστόσο μια κριτική στάση απέναντι στην παράδοση, αλλά και στη δική του παράδοση.

Οι συγχορδίες εμπλουτίζονται με ξένους φθόγγους και υπάρχουν επίσης κάποιες ενδείξεις στροφής προς το δωδεκαφθογγισμό, όμως μάλλον πρόκειται για επιφανειακές και μεμονωμένες περιπτώσεις. Χρησιμοποιείται αρκετά η χρωματική κίνηση, ωστόσο τα τονικά κέντρα, η πολυτροπικότητα, οι λειτουργικές σχέσεις με τη δημοτική μουσική και την ψαλμωδία, η φωτεινή και αισιόδοξη Ρε μείζονα με την οποία τελειώνει το έργο, εξακολουθούν να εκφράζουν την άρρηκτη σχέση του συνθέτη με την παράδοση. Ιδιαίτερα στην επεξεργασία των βυζαντινών μελών, ο Καλομοίρης σε αυτό το έργο γίνεται ιδιαίτερα τολμηρός, εναρμονίζοντάς τα σχεδόν έξω από την τονικότητα και επιλέγοντας μια ελεύθερη κίνηση φωνών, ώστε δημιουργείται μια πολύ ιδιαίτερη ατμόσφαιρα.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Βλ. Tsagkarakis, «The last...», ό.π., σ. 147-148: «Μέσα σε αυτό το πολιτικό πλαίσιο, πραγματοποιήθηκε η ανακάλυψη ενός μεγάλου συνόλου νεωτεριστικών έργων του Έλληνα μαθητή του Άρνολντ Σένμπεργκ, Νίκου Σκαλκώτα, που οδήγησε στη συνέχεια στην καθιέρωσή του ως προτύπου στη νεωτερική μουσική. Μετά τον πρόωρο θάνατό του το 1949, η φήμη του Σκαλκώτα εκτοξεύθηκε. Σύντομα χρήστηκε ως πατέρας της σύγχρονης ελληνικής μουσικής, ως μια *sui generis* μεγαλοφυΐα αγνοημένη και αδίκως παραγκωνισμένη από την ιστορία της δυτικής μουσικής».

<sup>94</sup> Μερικοί σύγχρονοι μελετητές έχουν εντοπίσει στον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο ενδείξεις ριζικής ρήξης με την παράδοση, που μπορεί να συνεπάγονται ακόμα και τη χρήση του δωδεκαφθογγισμού, ενός συστήματος που ο Καλομοίρης είχε τόσο έντονα αποκηρύξει ως αντεθνικό. Βλ. σχετικά Tsagkarakis, «The last...», ό.π., σ. 150. Για την εναρμόνιση των

Ιδιαίτερη και πολύ χαρακτηριστική μουσικά στην όπερα είναι η μορφή του *Πυροβάτη*, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε σε επίπεδο λογοτεχνικού κειμένου. Πολύ εύστοχα συγκρίνεται η μορφή του *Πυροβάτη* με τη μορφή του *Γέρου* στον *Πρωτομάστορα*. Πρόκειται για δύο μορφές που κινούνται στο ίδιο πλαίσιο ως χαρακτήρες, όμως ο *Πυροβάτης* προβαίνει σε πιο ακραία και αιχμηρά σχόλια. Ο *Πυροβάτης* πραγματοποιεί τρεις δυσοίωνες προβλέψεις, ισάριθμες με τους τρεις Αρχαγγέλους της Αποκάλυψης. Η μουσική παρακολουθεί, θα λέγαμε, όσο και ακολουθεί αυτές τις εξαγγελίες, αυξάνοντας σταδιακά την έντασή της. Γίνεται φανερό, με μουσικά μέσα, ότι η κορύφωση συμβαίνει στην τρίτη εξαγγελία, (η οποία τοποθετείται δραματουργικά και στο τέλος της πρώτης πράξης), στην οποία ο *Πυροβάτης* εξαγγέλλει το θάνατο.<sup>95</sup>

Το ίδιο συμβαίνει και με τη χρήση του διαστήματος της αυξημένης τετάρτης. Το «σκληρό» άκουσμα αυτού του διαστήματος -του τριτόνου- (*diabolus in musica*), δημιουργεί την εντύπωση αποσταθεροποίησης της τονικότητας. Οι δυσοίωνες προβλέψεις του *Πυροβάτη* βρίσκουν, σε τέτοιο ηχητικό περιβάλλον, τις πιο κατάλληλες συνθήκες για να εκφραστούν, επιτείνοντας τον δυσοίωνα και καταστροφικό χαρακτήρα της προφητείας.<sup>96</sup>

---

βυζαντινών μελών παρατηρεί ο Μ. Τσέτσος: «Η παράδοση για τον Καλομοίρη, τονικά αμφίσημη και πολλές φορές στα όρια της τονικότητας εναρμόνιση των βυζαντινών μελών, σε συνδυασμό με την τολμηρά ελεύθερη κίνηση των φωνών, συνθέτουν μια εξωπραγματική, συμβολιστική ατμόσφαιρα». Βλ. *Η Νεοελληνική...*, ό.π., σ. 53.

<sup>95</sup> Βλ. Μαλιάρας, «Η σχέση λόγου και μέλους...» ό.π., σ. 107-108: «Οι δύο πρώτες είσοδοι του *Πυροβάτη* περιέχουν 11 νότες του δωδεκάφθογγου, ενώ η τρίτη και η επανάληψή της και τις δώδεκα. Ο τρόπος που οι φθόγγοι διαδέχονται ο ένας τον άλλον και που συμπληρώνεται το δωδεκάφθογγο, δείχνει ότι ο Καλομοίρης το χρησιμοποιεί συνειδητά. Θυμίζω εδώ το Παραμυθόδραμα του Σκαλκώτα, που χρησιμοποιεί για τον κόσμο των ξωτικών και των στοιχειών το δωδεκάφθογγο και για τα εγκόσμια το τονικό σύστημα. Η φιγούρα του *Πυροβάτη* είναι προφανώς μια υπερβατική φύση. Και η χρήση του δωδεκάφθογγου θέλει αυτό ακριβώς να δηλώσει».

<sup>96</sup> «Στη γερμανική μπαρόκ μουσική, ένα διάφωνο μουσικό διάστημα, όπως αυτό της αυξημένης τετάρτης, συχνά λειτουργούσε ως μουσική-ρητορική χειρονομία γνωστή ως *saltus diutiusculus* και ήταν ιδιαίτερα κατάλληλο για την έκφραση κειμένων ή λέξεων με αρνητικές έννοιες. Από τον 10<sup>ο</sup> αιώνα, το τρίτονο, ειδικότερα, χρησιμοποιήθηκε ως μια εύκολα αναγνωρίσιμη σύμβαση, η οποία υποδηλώνει δαιμονικά πνεύματα και υπερφυσικές δυνάμεις. Από τις αρχές του 20ού αιώνα και αργότερα, έγινε μια ιμπρεσσιονιστική μανιέρα, που υποδήλωνε το στοιχείο του υπερφυσικού ή της μαγείας». Βλ. Tsagkarakis «The last...», ό.π., σ. 149. Βλ. επίσης Μαλιάρας, «Η σχέση λόγου...». ό.π., σ. 106.



Η χρήση των εξαγγελτικών μοτίβων ακολουθείται απόλυτα. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική τεχνοτροπία εγγράφεται στην παράδοση του Βάγκνερ. Το σύνολο του μελωδικού και αρμονικού υλικού της όπερας, προέρχεται από μια μεγάλη σειρά εξαγγελτικών μοτίβων, όπου, εκτός από τα κύρια, (του *Κωνσταντίνου*, της *Άννας*, της *Παναγίας*, του *Πυροβάτη*, κ.ά), ο Καλομοίρης συνθέτει και πολλές παραλλαγές αυτών. Τα μοτίβα σχετίζονται με τους πρωταγωνιστές, τις ενέργειές τους, τα συναισθήματά τους, αλλά επίσης περιγράφουν μουσικά καταστάσεις, γενικότερη ατμόσφαιρα και ιδέες.<sup>97</sup>

Το θρηνητικό μοτίβο «*Εάλω η πόλις*», για παράδειγμα, όπως και το μοτίβο του *Κωνσταντίνου*, παρουσιάζουν έντονη χρωματική κίνηση. Οι χρωματικοί φθόγγοι στη μελωδία του *Κωνσταντίνου* δηλώνουν την απόφασή του να υπερασπιστεί μέχρις εσχάτων την πόλη του. Τα εξαγγελτικά μοτίβα συνδέονται μεταξύ τους με διάφορες τέτοιες μουσικές τεχνικές, όπως η χρωματική κίνηση ή η χρήση συγκεκριμένων διαστημάτων, οι οποίες πολλές φορές καθιστούν δύσκολη τη διαφοροποίηση του κάθε μοτίβου, παράλληλα όμως χαράσσουν μια εσωτερική οδό ενότητας όλου του έργου.<sup>98</sup>

Σε αυτό το ύστερο έργο του ο Καλομοίρης τοποθετείται κριτικά απέναντι στην παράδοση, στα ιδεώδη, στα ιδανικά και στα οράματα που ο ίδιος εμπνεύστηκε και υπηρέτησε. Όπως και ο Καζαντζάκης, άλλωστε, ανακεφαλαιώνει συμβολικά το ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας και συνδιαλέγεται με αυτό. Ο Καζαντζάκης λέει: «*Μείναμε τώρα πια, ψυχή, μονάχοι οι δυό μας. Σώπα, κυρά Μεγαλομάτα μου, κουράγιο. Η Πόλη μέσα μας γκρεμίστηκε*». Ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί όλα τα μουσικά «μέσα» για να

---

<sup>97</sup> «Ο Καλομοίρης σημειώνει 22 προεξαγγελτικά μοτίβα, με ορισμένες παραλλαγές: περίπου πέντε αποτελούν παραλλαγές των μουσικών χαρακτηρισμών των προσώπων και διαγράφουν ιδιαίτερες συναισθηματικές παρορμήσεις τους, πέντε με διαστηματικές ομοιότητες εκφράζουν το συλλογικό υποσυνείδητο, την επίκληση στην Παναγία, την προσμονή για το θαύμα και την ιδέα της αγάπης». Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή...*, ό.π., σ. 150 και σ. 185-186.

<sup>98</sup> Βλ. σχετικά Τσέτσος, *Η Νεοελληνική...*, ό.π., σ. 52-54. Ο Μ Τσέτσος παρατηρεί ότι ο Παλαιολόγος αντιπροσωπεύει «την παραίτηση από τη φαινομενική οργανικότητα της μορφής, την παραίτηση από τη διαρκή μέριμνα για «έλλογη» νομιμοποίηση των όποιων μουσικών αποφάσεων, την ελευθερία στη διαπραγμάτευση του υλικού, [...] την αδιαφορία απέναντι στις θριαμβευτικές θετικές κορυφώσεις και κατακλείδες». Για μια λεπτομερή ανάλυση των εξαγγελτικών μοτίβων που χρησιμοποιούνται, βλ. Tsagkarakis, «The last...», ό.π., σ. 149-151.

έχει την ελευθερία να εκφράσει δύο θεμελιακά πράγματα: την απελπισία του (την οποία και ο Καζαντζάκης εκφράζει) και την πίστη του ότι ο αγώνας συνεχίζεται, ακόμα και μετά την πτώση, ακόμα και με άλλα φτερά.

Και την ύστατη αυτή ώρα, ο Καλομοίρης εγκαταλείπει τις ασφαλείς επιλογές του παρελθόντος, όμως συνεχίζει να ανατρέχει στην πηγή της ελληνικότητας, προσευχόμενος να φέρει εις πέρας το έργο του. Μολονότι είναι πια άρρωστος και ηλικιωμένος, αρχίζει να βάζει στο συρτάρι, σιγά-σιγά, τα σχεδιάσματα ενός καινούργιου έργου, του «*Διγενή Ακρίτα*».<sup>99</sup>

Δε θα το ολοκληρώσει ποτέ. Ο *Παλαιολόγος* παραμένει το κύκνειο άσμα του. Είναι όμως, τελικά, μόνος του ο *Παλαιολόγος*;

### 2.2.3.3 Ο *Παλαιολόγος* από το παρελθόν στο μέλλον

Τρία έργα υποβλήθηκαν το φθινόπωρο του 1914 στο δεύτερο Αβερύφειο Μουσικό Διαγωνισμό: «*Το ξημέρωμα*» του Δημήτρη Λιάλιου, σε ποίηση Ιωάννη Πολέμη, «*Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς*» του Μανώλη Καλομοίρη, σε ποίηση Θεώνης Δρακοπούλου (Μυρτιώτισσας) και ένα τρίτο, το οποίο αποκλείστηκε και δε γνωρίζουμε κάτι γι αυτό.<sup>100</sup>

Από τον *Μαρμαρωμένο Βασιλιά* σώζεται μια αυτόγραφη, αχρονολόγητη και ανυπόγραφη παρτιτούρα στο αρχείο του Καλομοίρη στο Παλαιό Φάληρο. Η τύχη του έργου στο διαγωνισμό δεν ήταν καλή. Ο ίδιος ο Καλομοίρης δεν κάνει λόγο για αυτό σε κάποιο δημοσίευμα ή άρθρο του, ενώ στον πρώτο κατάλογο των έργων του Καλομοίρη, με επιμέλεια Φοίβου Ανωγειανάκη, σε συνεργασία του ίδιου του συνθέτη, καταγράφεται σε μια κατηγορία

---

<sup>99</sup> Βλ. Tsagkarakis, «The last...», ό.π., σ. 154.

<sup>100</sup> Ο δεύτερος Αβερύφειος μουσικός διαγωνισμός προκηρύχθηκε στις 8 Νοεμβρίου 1913, με προθεσμία υποβολής των έργων την 15<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου 2014, η οποία παρατάθηκε ως τις 30 Νοεμβρίου. (Ο πρώτος Αβερύφειος μουσικός διαγωνισμός, είχε προκήρυξη το 1911 και αποτελέσματα το 1912). Η σύνθεση έπρεπε να διαρκεί τουλάχιστον 12 λεπτά, για χορωδία, πιθανή χρήση σολιστών και συνοδεία ορχήστρας. Μουσική και ποίηση έπρεπε να είναι πρωτότυπες και ανέκδοτες, να αναφέρονται δε στα *τελευταία μεγάλα εθνικά γεγονότα*, δηλαδή στους Βαλκανικούς Πολέμους 12-13. Ως μέλη της επιτροπής ορίστηκαν οι καθηγητές του Ωδείου Αθηνών Διονύσιος Λαυράγκας, Armand Marsick και Ludwig Wassenhoven για το μουσικό μέρος και ο Αριστομένης Προβελέγγιος για το ποιητικό. Βλ. Μυρτώ Οικονομίδου, «Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς: ένα άγνωστο έργο του Μανώλη Καλομοίρη», στην επόμενη υποσημείωση, ιστότοπος: <https://www.blod.gr>

παλαιότερων έργων τα οποία ο συνθέτης θεωρούσε ότι δεν τον αντιπροσωπεύουν. Εκτός του βασικού κορμού παραμένει και στον δεύτερο κατάλογο έργων με επιμέλεια του Φίλιππου Τσαλαχούρη. Το έργο αυτό μελέτησε και παρουσίασε η μουσικολόγος Μυρτώ Οικονομίδου.<sup>101</sup>

Το ποίημα αποδίδεται στη Μυρτιώτισσα, ωστόσο και αυτή η πληροφορία καλύπτεται από ένα πέπλο μυστηρίου, καθώς δε συμπεριλαμβάνεται σε καμία ποιητική συλλογή της, ούτε γίνεται κάποια αναφορά σε αυτό από τους μελετητές της. Η Μυρτιώτισσα,<sup>102</sup> ποιήτρια με γνήσιο λυρισμό και αυθεντικό λόγο, αποτελεί σταθμό στη νεοελληνική ποίηση. Ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς* μάλλον ήταν ένα πρώιμο έργο, την αισθητική κατεύθυνση του οποίου τελικά η ποιήτρια δεν ακολούθησε, καθώς στράφηκε σε θέματα περισσότερο εσωτερικά και χαμηλόφωνα. Το ύφος του συγκεκριμένου ποιήματος άλλωστε, καθόλου δε θυμίζει το λυρικό και εσωστρεφές γράψιμο της Μυρτιώτισσας. Το ποίημα αναφέρεται στο ξύπνημα του *Μαρμαρωμένου Βασιλιά*. Παραθέτουμε ενδεικτικά κάποιους στίχους:

«Στην Πόρτα, στην Χρυσόπορτα, στου Ονείρου μας τη χώρα /  
στα βάθη της σπηλιάς /  
Μάρμαρο μέγα αξύπνητο, κοιμάται αιώνες τώρα /

---

<sup>101</sup> Βλ. Μυρτώ Οικονομίδου, «Ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς*, ένα άγνωστο έργο του Μανώλη Καλομοίρη», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής*, Επιστημονικό Μουσικολογικό Συμπόσιο στο πλαίσιο των 14<sup>ων</sup> Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1 και 2 Ιουνίου 2018, ιστότοπος: <https://www.blod.gr>.

<sup>102</sup> Η Μυρτιώτισσα (λογοτεχνικό ψευδώνυμο της Θεώνης Δρακοπούλου) γεννήθηκε το 1885 στην Κωνσταντινούπολη. Καθοριστική για την ποιητική της έκφραση στάθηκε η γνωριμία και ο έρωτάς της με τον ποιητή Λορέντζο Μαβίλη. Μετά τον δραματικό θάνατο του τελευταίου στη μάχη του Δρίσκου το 1912, η Μυρτιώτισσα στράφηκε ποίηση για να εκφράσει τον πόνο της. Το 1919 κυκλοφόρησε η πρώτη της ποιητική συλλογή με τίτλο *Τραγούδια*. Σημαντική για τη ζωή της στάθηκε επίσης η βαθιά φιλία που τη συνέδεε με τον Κωστή Παλαμά, οποίος στάθηκε καθοδηγητής της. Τιμήθηκε με κρατικά βραβεία ποίησης (το 1932 για τα *Δώρα της αγάπης* και το 1939 για τις *Κραυγές*). Μετά τον πρόωρο χαμό του γιου της εξέδωσε το βιβλίο *Ο Γιώργος Παππάς στα παιδικά του χρόνια* (1962). Πέθανε στην Αθήνα το 1968. Η ποίηση της Μυρτιώτισσας κυριαρχείται από έντονο λυρισμό, ενώ συχνά θέματά της είναι η φύση και το δίπτυχο έρωτας-θάνατος. Βλ. ενδεικτικά: Μαυροειδή- Παπαδάκη Σοφία, «Μυρτιώτισσα», λήμμα, *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 10*, Χάρη Πάτση, Αθήνα χ.χ. Μερακλής Μ.Γ., «Μυρτιώτισσα», στο: *Η ελληνική ποίηση: Ρομαντικοί- Εποχή του Παλαμά - Μεταπαλαμικοί-Ανθολογία -Γραμματολογία*, σ. 490-491, Σοκόλης, Αθήνα 1977, Γιώργος Μπαλούρδος, *Μυρτιώτισσα, μια παρουσίαση*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2002.

κοιμάται ο Βασιλιάς. /

[...]

Έρχεται ο άγγελος, ο λυτρωτής /

να σε ξεμαρμαρώσει!»<sup>103</sup>

Ο Καλομοίρης ήξερε τη Μυρτιώτισσα από την εποχή του *Πρωτομάστορα*, καθώς τον είχε βοηθήσει στο λιμπρέτο. Η *Άρια του Πρωτομάστορα*, «Ένα παλάτι, Άρχοντα», σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, της οποίας η στιχουργική αποδίδεται στη Μυρτιώτισσα, καταγράφεται και ως αυτόνομο τραγούδι.<sup>104</sup> Η Μυρτιώτισσα ακολούθησε έναν ποιητικό δρόμο που δεν επαπτόταν με τις αναζητήσεις του συνθέτη στο εξής, επομένως δε θα ασχοληθεί ξανά με το έργο της.

Άλλες πληροφορίες σχετικά με το *Μαρμαρωμένο Βασιλιά* μας οδηγούν στο τραγούδι «Ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς-Επινείκιον*», ένα στρατιωτικό τραγούδι σε ποίηση Ελ. Νεγρεπόντη, για μονόφωνη χορωδία ή σολίστα με συνοδεία πιάνου. Το τραγούδι αυτό είναι εμβληματικού χαρακτήρα, και γράφτηκε μάλλον το 1914-15.<sup>105</sup>

Είναι φανερό ότι η θεματική του *Μαρμαρωμένου Βασιλιά*, της πτώσης αλλά και της ελπίδας για ανάσταση, δεν έπαψε ποτέ να απασχολεί τον συνθέτη. Ανάλογα με τη χρονολογία της σύνθεσης, χρησιμοποιεί τη μουσική γλώσσα που χαρακτηρίζει την κάθε του περίοδο, προκειμένου να εκφράσει την ελληνική ψυχή. Πριν την καταστροφή του 1922 ο Καλομοίρης γράφει έργα ηρωικά, μεγάλης πνοής, τα οποία ως τεχνοτροπία αλλά και ως θεματολογία εντάσσονται στο φάσμα του μεγαλοϊδεατισμού και της πίστης στην αναγέννηση του έθνους. Ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς*, η *Συμφωνία της*

---

<sup>103</sup> Το ποίημα παρατίθεται ολόκληρο στη μελέτη της Μυρτώς Οικονομίδου, «Ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς ...*», ό.π.

<sup>104</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 31.

<sup>105</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 63: «Ο Καλομοίρης είχε σκοπό να γράψει ένα μεγαλύτερο έργο με τον ίδιο τίτλο, αλλά δεν το ολοκλήρωσε ποτέ». Βλ. επίσης Οικονομίδου, «Ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς ...*», ό.π.

*Λεβεντιάς, Το Θάμα, ο Πρωτομάστορας*, ακόμα πολυάριθμα τραγούδια με παρόμοιο περιεχόμενο και εμβληματική-εμφυχωτική μουσική, κινούνται στην ίδια ιδεολογική κατεύθυνση.<sup>106</sup>

Θα μπορούσαμε, έτσι, να σημειώσουμε δύο παρατηρήσεις:

Έχει επισημανθεί από τους μελετητές το γεγονός ότι μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, ο τρόπος του συνθέτη αλλάζει. Στα μουσικά του απομνημονεύματα *Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετάν-Λύρα* (1941-43), κυριαρχεί η θρηνητική διάθεση για την οριστική και συνταρακτική απώλεια της αγαπημένης του Σμύρνης, ενώ συχνά αναπολεί και την ένδοξη Κωνσταντινούπολη. Η ίδια απαισιόδοξη διάθεση υπάρχει και στην *Ανατολή*, το μουσικό παραμύθι σε ποίηση του Καμπύση, όπου η ηρωίδα, μια αγνή και άδολη κοπέλα, ζωντανεύει μεν το *μαρμαρωμένο βασιλόπουλο*, αλλά μόνο μέσα στο παραμύθι. Η πραγματικότητα παραμένει πικρή. Η ελληνική ψυχή δεν έχει ακόμα ξεμαρμαρώσει.<sup>107</sup>

Η δεύτερη παρατήρηση που θα μπορούσαμε να κάνουμε αναφέρεται στον τρόπο που η απελπισία, η οποία συνδέεται με κάποια οριστική και τραγική απώλεια, κυριαρχεί στον ψυχισμό του συνθέτη και επηρεάζει το μουσικό του ιδίωμα. Η αποτύπωση αυτής της απελπισίας στη μουσική, εμπεριέχει όμως ταυτόχρονα και την ελπίδα της αναγέννησης, της ανάστασης. Η ελπίδα μάλιστα είναι τόσο πιο ηρωική, όσο πιο τραγική είναι η απελπισία. Ο *Μαρμαρωμένος Βασιλιάς* λειτουργεί ως ο συνεκτικός κρίκος της προσωπικής μυθολογίας του συνθέτη από το πρώτο του έργο ως το τελευταίο. *Πρωτομάστορας, Μαρμαρωμένος Βασιλιάς, Παλαιολόγος, Διγενής Ακρίτας*,

---

<sup>106</sup> Ενδιαφέρουσες επισημάνσεις σχετικά με τη μουσικολογική ανάλυση αυτού του άγνωστου έργου, τις συνδέσεις του με τον *Παλαιολόγο* και τον *Πρωτομάστορα*, τις αναφορές του στον Βενιζέλο και τον βασιλιά Κωνσταντίνο, την ταύτιση του μοτίβου του *Μαρμαρωμένου Βασιλιά* με το μουσικό μοτίβο του Βενιζέλου, καθώς και πολλά άλλα σημαντικά στοιχεία παρουσιάζονται στη μελέτη της Μυρτώς Οικονομίδου «*Ο Μαρμαρωμένος Βασιλιάς....*» στην οποία ήδη αναφερθήκαμε.

<sup>107</sup> Βλ. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός...ό.π.*, σ. 86-87: «*Την πιο δραματική, ωστόσο, παραδοχή της αποτυχίας του εθνικιστικού εγχειρήματός του, εκφράζει ο Καλομοίρης στον πρόλογο από την έκδοση της τελευταίας όπεράς του Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, όπου λόγος γίνεται ευθέως για απελπισία και συντριβή των ονείρων.*»

Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, είναι όψεις του ίδιου ιδεολογικού και ψυχολογικού νομίσματος.

Το θέμα του *Μαρμαρωμένου Βασιλιά* και του *ξεμαρμαρώματος* της ελληνικής ψυχής, η άκρα απελπισία μαζί με τον απόλυτο ηρωισμό, η μοιραία και αναπόφευκτη πτώση μαζί με την προσδοκία της ανάστασης, εγγράφονται στην προσωπική μυθολογία του Καλομοίρη ως ακρογωνιαίοι λίθοι της καλλιτεχνικής και πνευματικής του πορείας. Υπό αυτό το πρίσμα, ο *Παλαιολόγος* δεν είναι μόνος του. Αντιθέτως, μαρμαρώνει και ξεμαρμαρώνει αδιάλειπτα, από την εποχή του *Πρωτομάστορα* ως την ανολοκλήρωτη προσπάθεια του *Διγενή Ακρίτα*. Το πρόσωπο του *Παλαιολόγου* ενσαρκώνει κάτι που αγγίζει το συλλογικό υποσυνείδητο, γνωρίζει πολλές μεταμορφώσεις, έχει πολλά πρόσωπα, αλλά συμπυκνώνει το απόλυτο ιδανικό τόσο του Καλομοίρη, όσο και του Καζαντζάκη. *Να πολεμάς χωρίς ελπίδα*.

### 2.3 Ο Καζαντζάκης και η μουσική

Η σχέση του Καζαντζάκη με τη μουσική εντοπίζεται στις αναφορές των μουσικών οργάνων, των ήχων, των μελωδιών μέσα στα έργα του, στις μελοποιήσεις των έργων του, καθώς και στις μαρτυρίες για τη μουσική που ο ίδιος άκουγε και αγαπούσε. Στην πασίγνωστη προσευχή από την *Αναφορά στον Γκρέκο*, ο Καζαντζάκης επιλέγει να αναθέσει σε ένα δοξάρι το σημαντικό μήνυμά του: «*Δοξάρι είμαι στα χέρια σου, Κύριε. Τέντωσέ με, αλλιώς θα σαπίσω. Μη με παρατεντώσεις, Κύριε. Θα σπάσω. Παρατέντωσέ με, Κύριε, κι ας σπάσω*».<sup>108</sup>

Η σχέση του συγγραφέα με τη μουσική αρχίζει από την παιδική του ηλικία. Από πολύ μικρός είχε ακούσματα κρητικής, βυζαντινής και ανατολίτικης μουσικής. Αγαπούσε να τραγουδάει αμανέδες, ενώ απέδιδε μεγάλη σπουδαιότητα στην κρητική μαντινάδα, η επίδραση της οποίας είναι φανερή στην *Οδύσσεια*. Τον καιρό που ζούσε στο Ηράκλειο λάμβανε μέρος σε πολλές μουσικές βραδιές, οι οποίες οργανώνονταν από έναν κύκλο

---

<sup>108</sup> Βλ. Νίκου Καζαντζάκη, *Αναφορά στον Γκρέκο*, εκδ. Καζαντζάκη 2009, επανέκδοση του 1961, επίμετρο Πάτροκλος Σταύρου.

σπουδαίων διανοούμενων της εποχής εκείνης, κυρίως από την οικογένεια της γυναίκας του Γαλάτειας Αλεξίου. Ο αδελφός της Γαλάτειας Λευτέρης Αλεξίου είχε διαμορφώσει το γραφείο του σε έναν χώρο συναντήσεων που το ονόμαζαν «studio» και όπου σύχναζαν το ζεύγος Καζαντζάκη, η Έλλη και ο σύζυγός της, ο Μάρκος Αυγέρης και άλλοι πνευματικοί άνθρωποι του Ηρακλείου. Εκεί άκουγαν κλασική μουσική, καθώς ο Αλεξίου, που ο ίδιος έπαιζε πιάνο και βιολί, διέθετε μια εξαιρετική δισκοθήκη, διάβαζαν ποίηση και λογοτεχνία και έκαναν φιλοσοφικές συζητήσεις. Οργάνωναν επίσης και μουσικές βραδιές με ζωντανή μουσική.<sup>109</sup>

Στο εξωτερικό, ο Καζαντζάκης εξακολούθησε να αγαπά και να ακούει την κλασική μουσική. Αποκαλούσε τον Μπαχ «θείο» και θαύμαζε τα *βραδεμβούργεια κοντσέρτα* του, αγαπούσε πολύ τον Μοντεβέρντι, τα ορατόρια του Χέντελ και τον Μότσαρτ, ενώ τον ενδιέφερε και η γιαπωνέζικη μουσική. Στο Σάλτσμπουργκ παρακολούθησε την όπερα *Don Giovanni* υπό τη διεύθυνση του Bruno Walter. Στην αλληλογραφία του αναφέρεται στη μεγάλη μουσική κίνηση της Βιέννης, στα ακούσματα του Μπετόβεν, του Μπραμς και του Στράους αλλά και των βιεννέζικων βαλς. Στη Βιέννη ακούει τον Ρίχαρντ Στράους να διευθύνει τη Φιλαρμονική, τον Buson, τον Schoenberg, ενώ στην Ασίζη εντυπωσιάζεται με τις καμπάνες. Ομολογεί επίσης το θαυμασμό του στο Βάγκνερ: «*Επαίζετο ο Λόεγκριν του Βάγκνερ.... Είναι κάτι το ονειρώδες, φανταστικόν η μουσική του! Ξεχνάς όλο τον κόσμο, όλους τους πόνους και μαγεμένος αφήνεις την ψυχή σου να κυκλώνεται από κύματα αρμονίας*».<sup>110</sup>

Η σχέση του με τον Μανώλη Καλομοίρη υπήρξε πολύ σημαντική για αυτόν. Όπως ήδη αναφέραμε τόσο για τον *Πρωτομάστορα*, όσο και για τον *Παλαιολόγο*, μάλλον ήταν δική του η πρωτοβουλία για τη σύνθεση της

---

<sup>109</sup> Βλ. Στυλιανός Αλεξίου, *Κείμενα φιλίας και μνήμης*, Δοκιμάκης, Ηράκλειο 2010, σ. 22.

<sup>110</sup> Βλ. Μαρία Χναράκη, «Πέρα από το Ζορμπά και τον Καπετάν-Μιχάλη. Μουσική παράδοση και παγκοσμιοποίηση μέσα από το έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στο: Σοφία Τοπούζη (επιμ)., *Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση*, Πεπραγμένα του Μουσικολογικού Συνεδρίου, Έκδοση Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2008, σ. 26-33. Η φράση του Καζαντζάκη προέρχεται από επιστολή του στο φίλο του Χαρίλαο Στεφανίδη με ημερομηνία 10 Μαρτίου 1903.

όπερας. Εκτός όμως από τον Καλομοίρη, πολλοί συνθέτες, έλληνες και ξένοι, εμπνεύστηκαν από το έργο του Καζαντζάκη και έγραψαν μουσική βασισμένη σ' αυτό. Ο Νίκος Μαμαγκάκης, ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Θόδωρος Αντωνίου, ο Αργύρης Κουνάδης, ο Κώστας Μουντάκης, ο Bohuslav Martinu και άλλοι, είναι συνθέτες που σφράγισαν με το έργο τους τη μουσική διάσταση του Καζαντζάκη.<sup>111</sup>

Στα δύο έργα που εξετάσαμε σε αυτό το κεφάλαιο, στον *Πρωτομάστορα* και στον *Παλαιολόγο*, ο συγγραφέας σε αρκετά σημεία παραπέμπει στη μουσική λεκτικά. Λέξεις, φράσεις, περιγραφές, σκηνικές οδηγίες, αναφέρονται σε μουσικά όργανα, στην ανθρώπινη φωνή, σε ήχους, σε θορύβους ή σε σιωπή, περιγράφοντας με λέξεις τη μουσική η οποία ακόμα δεν έχει αποτυπωθεί σε νότες.

Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες που ο συγγραφέας παραθέτει εν είδει προλόγου, ο *Πρωτομάστορας* αρχίζει με μια έντονη οπτική εικόνα –ο κάμπος, ο ποταμός και το κάτασπρο γιοφύρι που λαμποκοπά στον ήλιο- και με μια εξίσου έντονη ακουστική εικόνα. «Μια μουσική τζιγγάνα, άγρια κι αντάρτισσα, ακούεται πριν ν' ανοίξει η σκηνή κι εξακολουθεί, φόντο ήχينو, σε όλα τα λόγια που λέγονται, ωστόσο ο Πρωτομάστορας φύγει. / Οι γύφτισσες παίζουν τέφι και καστανιέτες. / Άμα ανοίξει η σκηνή, μόνο η μουσική γρικιέται / Μιλούν βαριά κι υπόκωφα και σαστισμένα. Και πίσω, φόντο, η άγρια τζιγγάννα μουσική / ». <sup>112</sup>

Ντέφια και καστανιέτες, ρυθμός και άγρια, αντάρτισσα, τζιγγάνα μουσική. «Άμα ανοίξει η σκηνή, μόνο η μουσική γρικιέται και θωρείς, στο βάθος, τους μαστόρους, που χορεύουν». Το έργο αρχίζει με μουσική από κρουστά, θορυβώδη όργανα, ντέφια και νταούλια, ενώ το ύφος της είναι επαναστατικό και άγριο. Μαζί με τη μουσική αυτή ακούγεται το βουητό του ποταμού και οι κουβέντες του πλήθους. «και ξάφνου ακούω βουουουου! να μουγκρίζουν τα νερά / Γρικιέται πέρα το χόχλασμα κι η μάνητα του ποταμού».

---

<sup>111</sup> Στο ίδιο, σ. 27-31.

<sup>112</sup> Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας, του Ίδα*. Πέτρος Ψηλορείτης, εκδόσεις Ν. Καζαντζάκης, Αθήνα 2012, σ. 5.



Σε αυτή την έντονη μουσική υπόκρουση εμφανίζεται ένα πνευστό όργανο. Είναι η φλογέρα του *Τραγουδιστή* που λειτουργεί ως αντίποδας στην ένταση και τη φασαρία. Μπορεί οι μαστόροι να του λένε «μας ξεκούφανες», είναι όμως σαφές τι είναι θορυβώδες στο κείμενο και τι είναι γλυκόηχο. Ο χλωμός, όμορφος νέος «καθίζει ήσυχα κατάχαμα και διορθώνει τη φλογέρα του και κάπου κάπου ξεπετιέται μια νότα γλυκιά». Ο τραγουδιστής φτιάχνει τη φλογέρα του, την οποία κρατούσε στο θερισμό, και μόλις σωπάσει η φλογέρα, τότε με την εξίσου γλυκιά φωνή του, «γλυκοτραγουδεί τα πάθη της αγάπης». Η φλογέρα και το τραγούδι της ανθρώπινης φωνής είναι στοιχεία συνδηλωτικά της ομορφιάς και της αγάπης.

Επιπλέον, ο τραγουδιστής κρατούσε τη φλογέρα την ώρα του θερισμού, την ώρα που η φύση δηλαδή είναι ώριμη και έτοιμη να προσφέρει τα δώρα της, αλλά και την ίδια ώρα που υποδηλώνεται η βιαιότητα του αποχωρισμού και του θανάτου. Η Σμαράγδα θα χαρίσει στον τραγουδιστή μια «ολοκαίνουργη φλογέρα», που τη βγάζει από «τα στήθια της». Αυτή τη φλογέρα θα σπάσει κλαίγοντας ο τραγουδιστής και θα τη ρίξει στη Σμαράγδα την ώρα που τη χτίζουν στα θεμέλια του γεφυριού. Αμέσως πριν από την πράξη αυτή, το ηχητικό περιβάλλον είναι «σιγή φριχτή». Αμέσως μετά, ηχούν θριαμβευτικά και άγρια τα ντέφια και οι καστανιέτες, ενώ το έργο τελειώνει με τον ίδιο θορυβώδη τρόπο που άρχισε. «*Τρέχουν και μαζεύουν τα τζαντίρια, ετοιμάζονται να φύγουν / Σ' ένα άγριο στροβιλισμό οι γύφτισσες με τα τέφια και τις καστανιέτες θριαμβευτικά αλαλάζουν: Γειά σου, χαρά σου, Πρωτομάστορα!*»<sup>113</sup>

Στο *intermezzo* που μεσολαβεί ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη πράξη, ο συγγραφέας σημειώνει: «*Δεν κατεβαίνει η αυλαία. Μεταξύ I και II Πράξης μεσολαβεί το intermezzo αυτό. Έρχονται οι γύφτισσες χορεύτρες με τέφια, νταούλια, χαλκάδες. Δυό ημιχόρια.*»

---

<sup>113</sup> Βλ. στο ίδιο. Ο θερισμός έχει συνδηλώσεις του έρωτα αλλά και του θανάτου και σε άλλους συγγραφείς. Βλ. για παράδειγμα το διήγημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη *Θέρος-Έρος* (Α. Παπαδιαμάντη, *Άπαντα*, εκδ. Δόμος, Β183-209)

Η είσοδος του Άρχοντα συνοδεύεται από ήχους σάλπιγγας, που είναι και το μόνο διαφορετικό όργανο εκτός από τη φλογέρα του τραγουδιστή και τα ντέφια, χαλκάδες και νταούλια των τσιγγάνων. Άλλοι ήχοι που υφαίνουν το ηχητικό περιβάλλον του έργου είναι το βουητό του ποταμού, που περιγράφεται τρομαχτικό, σαν μουγκρητό, σαν κοχλασμός, μια «βουή φρικιαστική», καθώς και, εξίσου εκκωφαντική, η σιωπή, που είναι βαριά, φριχτή, σε όλες τις δραματικές στιγμές του έργου. Τα δευτερόλεπτα πριν το θάνατο της Σμαράγδας η σιωπή γίνεται απόλυτη: «μήτε αναστεναγμός δεν αποκρίνεται». Η μόνη στιγμή που η σιγή είναι σιωπηλή και ήσυχη, είναι όταν ο τραγουδιστής φτιάχνει τη φλογέρα του.

Στον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο οι αναφορές σε όργανα είναι πολύ περιορισμένες. «Καμπάνες λυπητερές, βοή λαού, μακριά κανονιές και νταούλια. Άξαφνα σιγή / Ένας χτυπάει νταούλι πένθιμα».<sup>114</sup>

Μόνο κρουστά όργανα ακούγονται, τύμπανα και νταούλια, «Χτύπα συ το τούμπανο», που υπογραμμίζουν την πένθιμη ατμόσφαιρα ή εντείνουν την αγωνία. Ηχούν σε στιγμές πένθιμες μαζί με τους λυπητερούς ήχους της καμπάνας: «Αγιά Σοφιά. Χτυπούν οι καμπάνες λυπητερά. Η Εκκλησιά γεμάτη λαό, φωνές, θρήνοι, σιγαλινές ψαλμωδίες», ή σε κρίσιμες στιγμές, μαζί με ποδοβολητά αλόγων, κανόνια και οχλοβοή: «Ακούγονται απ' έξω φωνές, αλόγατα που τρέχουν, νταβούλια, η φωνή του Λειτουργού χάνεται στο μούγγρος».

Η ανθρώπινη φωνή είναι το μόνο άλλο όργανο που αναφέρεται, αλλά στο έργο αυτό οι φωνές δε συνδέονται με το τραγούδι. Ο λαός ψάλλει, σιγανά και λυπητερά, ή θρηνεί, ή ουρλιάζει. Ξεχωρίζει η φωνή του ιερέα, που ψάλλει στην Παναγία, όμως αυτή η φωνή κόβεται απότομα: «Κανονιά τρομαχτική-η φωνή του λειτουργού απότομα κόβεται». Μονάχα μετά, προς το τέλος του έργου, εμφανίζεται μια γλυκειά ψαλμωδία, η οποία ηχεί πολύ σιγά, από πολύ βαθιά. Δεν είναι όμως ανθρώπινη, είναι υπερκόσμια: «Από βαθιά πολύ γλυκειά γρικώ ψαλμωδία».

---

<sup>114</sup> Βλ. Νίκος Καζαντζάκης, *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, ό.π.

Σε κάποια στιγμή του έργου, αναφέρεται ένα *καλάμι* (κάποιο πνευστό προφανώς), που δε συνδέεται με μουσική όμως, αλλά «*λαλάει τη βάρδια*». Έτσι, το έργο εκτυλίσσεται χωρίς να υπάρχει λεκτική περιγραφή της μουσικής. Το ηχητικό περιβάλλον είναι ο θόρυβος, η οχλοβοή, οι κανονιοβολισμοί, τα ποδοβολητά των αλόγων, οι κραυγές του πλήθους, οι κωδωνοκρουσίες, τα πένθιμα τύμπανα και τα νταούλια, οι σιγανές, μακρινές ψαλμωδίες, το μοναχικό πνευστό που αναγγέλλει τη βάρδια, η υπερκόσμια ψαλμωδία προς το τέλος και η σιωπή.

Ο Καζαντζάκης, όπως και ο Παλαμάς, έχουν πολλές μουσικές αναφορές στα λογοτεχνικά και ποιητικά τους κείμενα. Αναθέτουν σημαντικό ρόλο στο φλάουτο (φλογέρα μάλλον) και στο βιολί, ενώ επίσης τα κρουστά και η ανθρώπινη φωνή φαίνεται ότι έχουν ιδιαίτερη σημασία. Ο Κβαντς πίστευε ότι το κάθε μουσικό όργανο συμβόλιζε κάποιο ανθρώπινο πάθος, ενώ τα μουσικά όργανα κρίθηκαν με βάση την ικανότητά τους να αναπαριστούν τα ατομικά πάθη.<sup>115</sup> Στο έργο του Παλαμά *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* το βιολί διαδραματίζει έναν πολύ σημαντικό ρόλο και συμβολίζει το πέρασμα από την παλαιά εποχή στην νέα, ενώ εκφράζει ταυτόχρονα τα πάθη και το πάθος του ήρωα.

Ο Βάγκνερ αναφέρει τα εξής για τα μουσικά όργανα: «*Τα μουσικά όργανα αντιπροσωπεύουν τα στοιχειώδη όργανα της Δημιουργίας και της Φύσεως. Αυτό που εκφράζουν δεν μπορεί να καθορισθεί με σαφήνεια ή να ειπωθεί με λόγια, γιατί αναπαράγουν τα ίδια τα πρωταρχικά συναισθήματα, εκείνα τα συναισθήματα που ξεπήδησαν από το χάος της πρώτης Δημιουργίας, όταν ίσως δεν υπήρχε ακόμα ούτε ένα ανθρώπινο ον να τα απορροφήσει στην καρδιά του*».<sup>116</sup>

Τα όργανα, σύμφωνα πάντα με τον Βάγκνερ, αντιδιαστέλλονται με την ανθρώπινη φωνή, η οποία αντιπροσωπεύει με σαφή και ξεκάθαρο τρόπο την

---

<sup>115</sup> Βλ. Λύντια Γκερ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, επιμ. Πάνος Βλαγκόπουλος, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2005, σ. 301.

<sup>116</sup> Βλ. Φώτη Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ...*, ό.π., σ. 150-151. Το παράθεμα βρίσκεται σε ένα διήγημα του Βάγκνερ με τίτλο «Προσκύνημα στον Μπετόβεν», (*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*) που δημοσιεύτηκε το 1840 στη *Revue et Gazette Musicale de Paris*.

καρδιά του ανθρώπου, ενώ τα όργανα αντιπροσωπεύουν τα άγρια, αχαλίνωτα *στοιχειακά* συναισθήματα. Σκοπός είναι να ενωθούν αυτά τα δύο ώστε να μεταμορφωθεί η καρδιά του ανθρώπου σε *θεική συνειδητότητα*.<sup>117</sup>

Στην ιδεαλιστική θεμελίωση της ιεράρχησης των οργάνων στην ευρωπαϊκή μουσική, σύμφωνα με την αισθητική θεωρία του Χέγκελ, τα όργανα με δοξάρι και τα πνευστά όργανα ανταποκρίνονται καλύτερα στην αυτοαντίληψη της ψυχής και στην *καταβύθιση* μέσα στην εσωτερικότητά της κατά την ακρόαση, έναντι των νυκτών και κρουστών οργάνων. Η ιεράρχηση αυτή έχει να κάνει με τη γραμμική συνέχεια ή ασυνέχεια που παράγεται από τα συγκεκριμένα όργανα. Η ηχητική γραμμικότητα στην ευρωπαϊκή μουσική υπερέχει σε σχέση με τον θνησιγενή ήχο των κρουστών στη μη ευρωπαϊκή μουσική. Ο ήχος της καμπάνας, για παράδειγμα, εξελίσσεται δυναμικά μέσα στο χρόνο, (σε αντίθεση με τον καθαρό και σταθερό (με αρχή, μέση και τέλος) ήχο του εκκλησιαστικού οργάνου) και η ακρόασή του υπαγορεύει μια άλλου τύπου ακρόαση, με την παρεμβολή γνωστικής διαδικασίας.<sup>118</sup>

Η γνωστική διαδικασία «*διορθώνει*» την εμπράγματη απουσία διάρκειας, όμως μόνο το «*είναι*» της ψυχής συμπίπτει με το «*είναι*» του γραμμικού ήχου. Μέσα λοιπόν στη μη γραμμική απροσδιοριστία του ήχου των κρουστών ελλοχεύει ο κίνδυνος της παρείσφρησης γνωστικών δεξιοτήτων, οι οποίες απαιτούνται για την ακρόαση της ευρωπαϊκής μουσικής. Ο ήχος των κρουστών, καθώς είναι αυτόνομος και ανεξέλεγκτος στην εξέλιξή του στον χρόνο, προσιδιάζει σε άλλον τύπο ακρόασης, μη ευρωπαϊκό. Συμβολίζει μια αρχέγονη, θεική παρουσία που υπερβαίνει τον πολιτισμό. Τα μουσικά στοιχεία στον *Παλαιολόγο* καθοδηγούν προς μια τέτοια αναζήτηση αρχέγονων και αρχέτυπων καταβολών. Το τελευταίο έργο του Καλομοίρη ανάγεται κατευθείαν στο αρχέγονο παρελθόν, στην *ενορατική, αρχαϊκή* βίωση της δυναμικής ακρόασης και του ποιοτικού, *μονοκατευθυντηρίου* χρόνου.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 150-151.

<sup>118</sup> Βλ. σχετικά Έγγελος, *Αισθητική της μουσικής*, Μετάφραση-επίμετρο Μ. Τσέτσος, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2002, σ. 162-167.

<sup>119</sup> Βλ. στο ίδιο.

Τα όργανα στον *Παλαιολόγο* είναι ελάχιστα, κυρίως κρουστά, κάποτε ήχοι φλογέρας, ανθρώπινες φωνές και σιωπή. Στον *Πρωτομάστορα* εμφανίζονται περισσότερα όργανα και συχνότερα, έχει κεντρικό ρόλο η φλογέρα με τον ήχο της που διαρκεί στον χρόνο, υπάρχουν έντονα οι ήχοι της φύσης, ενώ και στα δύο έργα πολύ σημαντικό ρόλο παίζει η ανθρώπινη φωνή, που μπορεί να εκφράζεται με τραγούδια, με κραυγές, με ψαλμωδίες, με αλαλαγμούς, με ομιλίες. Συνυπάρχουν δηλαδή οι αναφορές τόσο σε δυτικά όσο και σε μη δυτικά στοιχεία, τα οποία καθοδηγούν και τις ανάλογες αναγνώσεις του έργου. Παράλληλα, η ίδια η μουσική που γράφει ο Καλομοίρης εμπεριέχει και συμπεριλαμβάνει στοιχεία και από την ελληνική παράδοση και από τη δυτική μουσική.

Η σιωπή είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο το οποίο υπάρχει σε κρίσιμα σημεία του κειμένου. Η σιωπή μπορεί να είναι εκκωφαντική, (όπως τη στιγμή της θυσίας της Σμαράγδας), μπορεί να είναι ήσυχη (όπως μετά το άκουσμα της φλογέρας του βοσκού), πένθιμη, απόλυτη, μπορεί να προηγείται ή να έπεται μιας μελωδίας, ήχων ή λέξεων. Σε επίπεδο μουσικού κειμένου, η σιωπή εκφράζεται με τις παύσεις. Ο *Παλαιολόγος* τελειώνει με μια ρε μείζονα συγχορδία που ακολουθείται από παύσεις ώσπου να ολοκληρωθεί το μέτρο.

Στην ορθόδοξη προοπτική η σιωπή έχει συνδηλώσεις τιμωρίας και ολέθρου. «*Και φωνή κιθαρωδών και μουσικών και αυλητών και σαλπιστών ου μη ακουσθή εν σοί έτι*», αναφέρεται στην *Αποκάλυψη*. Η έλλειψη της θείας πνοής βάζει τον άνθρωπο στο βασίλειο του θανάτου και η *έκπτωτος ψυχή* γκρεμίζεται στην άβυσσο της πιο τρομακτικής σιωπής, που δεν είναι παρά η θεία αποχή. Ίσως η σιωπή μέσα στα έργα αυτά του Καζαντζάκη και του Καλομοίρη να επιδέχεται μιας τέτοιας ερμηνευτικής προσέγγισης. Ίσως η *φρικτή σιγή* λίγο πριν τη θυσία της Σμαράγδας, η απότομη σιγή που ακολουθεί τη διακοπή της λειτουργίας στην Αγία-Σοφία, ή οι ακροτελεύτιες παύσεις του *Παλαιολόγου*, να σημαίνουν την καταβύθιση σε αυτή την τελεσίδικη σιωπή.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Βλ. Λάμπρος Καμπερίδης, *Το νάι το γλυκύ...το πράον*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1990, σ. 79 και σ. 163-164, όπου διερευνάται η λειτουργία της μουσικής στα διηγήματα του Παπαδιαμάντη.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Καλομοίρης, Παλαμάς και Συμβολιστές

### 3.1 Καλομοίρης και Παλαμάς

#### 3.1.1 Ανατρέχοντας στο ιστορικό της συνάντησης

Η πρώτη συνάντηση του συνθέτη με τον ποιητή μνημονεύεται και από τους δύο ως ένα εξαιρετικό γεγονός. Γράφει ο Καλομοίρης: «Μένει πάντα όλοζώντανο μέσα στά βάθη τῆς ψυχῆς μου ἐκεῖνο τό καλοκαιριάτικο δειλινό, στά 1908, πού ἀνηφόριζα κατά τήν ὁδόν Ἀσκληπιοῦ. Μέ συντρόφευεν ὁ Τάκης Ταγκόπουλος καί πήγαινα νά γνωρίσω προσωπικά τόν Κωστή Παλαμά». <sup>1</sup> Την ίδια σκηνή περιγράφει και στα απομνημονεύματά του: «Καθώς τό εἶχα τάμα πώς τόν πρῶτον ἄνθρωπο πού θά πήγαινα νά γνωρίσω μόλις ἔφτανα στήν Ἀθήνα θάτανε ὁ Παλαμάς [...] .Κι ἀλήθεια, καθώς ἦτανε καλοκαιράκι κι' ἀπομεσήμερο, διέκρινα τό μεγάλο μου ποιητή καθισμένο σε μιά καρέκλα, στό μπαλκονάκι τοῦ γραφείου του, νά διαβάζῃ κάποιο βιβλίο. Ἦμουν αὐτοκλονισμένος ὡς τά βάθη τοῦ εἶναι μου. Θαύμαζα, ὅπως καί θαυμάζω πάντα, τόν Παλαμά, ὅσο κανένα ἄλλο Ἕλληνα ποιητή καί καλλιτέχνη». <sup>2</sup>

Αμέσως μετά την πρώτη τους αυτή συνάντηση ο Καλομοίρης σπεύδει να του απευθύνει μια επιστολή, όπου του εκφράζει το θαυμασμό του και του στέλνει δώρο, ως ένδειξη τιμής, τις τρεις του μπαλάντες για πιάνο:

«Μεγάλε καί σεβαστέ μου φίλε,

Σοῦ στέλνω σήμερα τίς τρεῖς μου Μπαλάντες ἔργο 1 ἄν καί {..[ε]..[i]..[εξ]..} <sup>3</sup> καί ἄνουσες (πολλά θένε νά ποῦν μά λίγα λένε) δέξου τις σάν

<sup>1</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Ο Παλαμάς κ' η Μουσική», Ανατύπωση από τον ΙΖ' Τόμο των *Κυπριακῶν Γραμμάτων*. Κύπρος, 1952. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία*, Τόμος ΛΔ', (34), 1943, σ. 278-284. Δόθηκε ως διάλεξη στη Λευκωσία στις 23 Μαΐου 1952 και παρουσιάστηκε σε εκπομπή του Ραδιοφωνικού Σταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων στις 3 Μαρτίου 1954. Βλ σχετικά Γεωργία-Μαρία Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή....*, ὁ.π., σ. 38.

<sup>2</sup> Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, ὁ.π., σ. 138-139.

<sup>3</sup> Λέξη δυσδιάκριτη στο χειρόγραφο. Μάλλον είναι κάποιο επίθετο που χαρακτηρίζει τις μπαλάντες.

φρούτο πού ἄγγουρο ἀκόμα καί στυφό σοῦ δίνει ὅμως μιά ἰδέα τί λογιῆς φρούτα μπορεῖ νά βγοῦνε ἀπ' τό δεντρί ὄντας καμωθοῦν.

*Μέ θαυμασμό*

*Δικός σου Πάντα*

*Μανώλης Καλομοίρης»<sup>4</sup>*

Ο Παλαμάς μάλλον του γράφει ταυτόχρονα την ίδια μέρα και όπως φαίνεται, πριν προλάβει να στείλει το γράμμα, λαμβάνει την επιστολή του Καλομοίρη και τις μπαλάντες του:

*«Ἀγαπητέ μου κύριε Καλομοίρη*

*Συγκινημένος ἀπό τήν προχτεσινή σας ἐπίσκεψη-σπάνια στή ζωή μου μοῦ δίνεται νά χαρῶ τέτοια συναπαντήματα –μόλις σήμερα κατορθώνω νά σᾶς εὐχαριστήσω γιά τά καλά καί γιά τά εἰλικρινῆ σας λόγια πρὸς ἐμένα, καί πολύ περισσότερο νά σᾶς συγχαρῶ γιά τό μεγάλο καί γιά τό βαθύ σας ἔρωτα πρὸς τή θεία τέχνη πού δεν μπορεῖ μιά μέρα, καθώς εἴσαστε τόσο φωτισμένος καί ἐμπνευσμένος ἀπό αὐτή, παρά νά γεννήσῃ ἔργα βαθιά καί μεγάλα. Πρώτη φορά μοῦ ἔτυχε νά συγκοινωνήσω ἔτσι μέ μουσικό- ποιητή, μέ ποιητή-μουσικό».*

Ο ποιητής όμως δεν μπορεί να διαβάσει τις νότες που του στέλνει ο συνθέτης καθώς δε γνωρίζει μουσική, όπως εξηγεί συνεχίζοντας την επιστολή του με μια παράγραφο ως υστερόγραφο:

*«Αυτή τη στιγμή στό σπίτι μου γυρίζοντας ἔλαβα τίς μπαλλάντες σας καί ξανανοίγω τό γράμμα μου γιά νά σᾶς μυριοφκαριστήσω. Τί κρῖμα νά μή μπορῶ νά τίς διαβάσω καί νά τίς ἀπολάψω σάν τά ώραῖα ποιήματα. Ἄμποτε νά*

---

<sup>4</sup> Επιστολή Μ. Καλομοίρης 27/5.1908, τετράδιο, 1 recto γραμμένο, 1 verso, 2 ρ. και 2 ν. λευκά. Διαστάσεις: ὕψος - πλάτος: 17,8 x 11,1 εκ. Αρχεῖο Κωστή Παλαμά (ΚΠ), Σειρά: Ἀλληλογραφία, Ὑποσειρά: Επιστολές πρὸς ΚΠ, Φάκελος: Μανώλης και Χαρίκλεια Καλομοίρη.

συγκινήσουν καρδιές και λογισμούς νά συνεπάρουν καθώς τούς αξίζει κι αυτές νά είναι τά πρώτα θέματα για τό παλάτι πού θά χτίσετε».<sup>5</sup>

Ο Καλομοίρης του απευθύνει νέα επιστολή αμέσως μόλις διαβάσει το ποίημα που του αφιερώνει ο Παλαμάς στον *Νουμά*:

«*Άθήνα, 13 τοῦ Θεριστῆ 1908*

*Μεγάλε καί Σεβαστέ μου Φίλε*

*Άλησμόνητη μέρα για μένα*

*ή σημερινή. Πῆρα τό Νουμά καί {καλοδιάβασα}<sup>6</sup> τό ἀριστούργημα πού για μένα ἔγραψες.*

*Δέ ξέρω ἂν θά κατορθώσω ποτέ νά χτίσω τό Παλάτι μου κατά πῶς τό ὄνειρέβουμαι μά ἕνα μόνο ξέρω πῶς ἐσύ φτερά μοῦ ἔβαλες καί πῶς φέβγω ἀπό ἐδῶ μέ καινούργια δύναμη για δουλιά καί για ἀγῶνες.*

*Φιλῶ τό Χέρι σου,*

*Δικός σου πάντα*

*Μανώλης Καλομοίρης»<sup>7</sup>*

Ο Καλομοίρης αναχωρεί από την Αθήνα για το Χάρκοβο αλλά η έντονη επίδραση της συνάντησής του με τον Παλαμά δε σβήνει καθόλου. Λίγο αργότερα του στέλνει ένα γράμμα από τη Σμύρνη, όπου μάλιστα τον

---

<sup>5</sup> Κωστής Παλαμάς, «Στό Μανώλη Καλομοίρη», *Αλληλογραφία*, Τόμος πρώτος (1875-1915), Εισαγωγή-Φιλολογική επιμέλεια-Σημειώσεις Κ.Γ. Κασίνη, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1975, σ. 150. Η επιστολή έχει ημερομηνία 27 Μαΐου 1908. Η συνάντηση πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Παλαμά λίγες μέρες νωρίτερα (δύο-τρεις μάλλον, αφού ο Παλαμάς λέει «προχτεσινή επίσκεψη». Ίσως 24 ή 25 του μηνός). Τον Καλομοίρη συνόδευε ο Ταγκόπουλος. Βλ. και παραπάνω στην αρχή του 3.1.1.

<sup>6</sup> Επίσης δυσδιάκριτη λέξη. Μάλλον γράφει «καλοδιάβασα».

<sup>7</sup> Η επιστολή έχει ημερομηνία 13.06.1908. Αρχείο ΚΠ, Σειρά: *Αλληλογραφία*, Υποσειρά: *Επιστολές προς ΚΠ*, Φάκελος: *Έτος 1908*. Βρίσκεται στο Αρχείο «Κωστή Παλαμά».



πληροφορεί ότι θα πραγματοποιήσει μια συναυλία και εκεί για να βοηθήσει τον αγώνα του δημοτικισμού:

«Κορδελιό Σμύρνης 8 τ' Άλωνάρη 1908

Μεγάλε καί Σεβαστέ μου φίλε,

Πᾶνε τώρα δεκαπέντε καί πάνου μέρες πού βρίσκουμε στή Σμύρνη, καί γιά νά μὴν προκάνω νά γράψω σέ Σένανε δυό λόγια φαντάζεσαι πόσες δουλιές και φασαρίες θα εἶχα.

Ἄς εἶναι σέ περικαλῶ πολύ πολύ Σεβαστέ μου φίλε νά μέ συμπαθᾶς γιά τήν ἄργητά μου ἀφτή πού τήν προξενήσανε οἱ δουλιές τῶν χτημάτων μου ἀπό τή μιά κι ὁ ἐρχομός τοῦ θεῖου μου ἀπό τήν ἄλλη.

Δέ βρίσκω λόγια μεγάλε μου φίλε νά σ' ἐφαριστήσω γιά τή γκαρδιακή σου ὑποδοχή και τήν προσοχή πού καταδέχτηκες πού ἔδωκες του μικροῦ μου ἔργου.

Δέν ξέρω ἂν καί πότε θά δικαιώσω τίς καλές σου ἐλπίδες ἓνα μόνο ξέρω πώς φέβγω ἀπό τή γνωριμία σου τόσο ἀνεβασμένος πού λές καί φτερά μοῦ ἔβαλες.

Νά μοῦ συμπαθᾶς τά πρόχειρα ἀφτά καί βιαστικά μά βλέπεις ἔβαλα πάλι ἄλλες σκοτοῦρες στό κεφάλι μου! Θά δώσω κι ἐδῶ μουσική βραδιά ἐβεργεντική τοῦ γραικικοῦ Νοσοκομείου Σμύρνης μοῦ τό γυρέβουν οἱ δημοτικιστάδες τῆς Σμύρνης λένε πού θά βοηθήσει σημαντικά τόν ἐδῶ αγῶνα.

Χαιρετίσματα πολλά τῆς γυναίκας μου σέ ὅλους.

Τά Σέβη μου στήν Κυρία Παλαμᾶ καί χαιρετίσματα τῆς δεσποινίδας.

Μένω μέ μεγάλη ἀγάπη καί θαυμασμό

Ἀσπάζοντας τό χέρι σου

Δικός σου πάντα

*Μανώλης Καλομοίρης»<sup>8</sup>*

Ακολουθεί μια καρτ ποστάλ λίγες μέρες αργότερα:

*«Σᾶς χαιρετοῦμε ὅλους. Λάβατε τό γράμμα μου ἀπό τή Σμύρνη;*

*Δικός σας πάντα*

*Μανώλης Καλομοίρης»<sup>9</sup>*

Από το Χάρκοβο του στέλνει και το επόμενο γράμμα τον Οκτώβριο του 1908:

*«Χάρκοβο, 19 τ' Ἄη Δημήτρη 1908*

*Μεγάλε μου Φίλε!*

*Ἐλπίζω νά ἔλαβες τό γράμμα μου πού σοῦ ἔστειλα ἀπό τή Σμύρνη καθώς καί τήν κάρτα μου ἀπό ἐδῶ.*

*Πάντα σέ θυμᾶμαι Μεγάλε καί Σεβαστέ μου φίλε καί τήν καλοσύνη πού εἶχες νά προσέξεις στό μικρό μου ἔργο!*

*Τέτια προσοχή καί τέτια καλοσύνη πῶς νά μή δώσουνε ψυχή καί δύναμη σ' ἓνα πρωτόβγαλτο τεχνίτη πού οὔτε τήν ὄνειρέφτηκε τέτια τιμή;*

*Γι' ἀφτό ἔρχουμε καί πάλι νά σέ χαιρετήσω Μεγάλε μου Φίλε καί νά σοῦ βεβαιόσω ἀκόμα μιά φορά τή μεγάλη μου ἀφοσίωση καί τόν ἄπειρο θαυμασμό πού αἰστάνομαι γιά τό Μεγάλο καί Πανώριο σου ἔργο, πού τόχω ἀπ' τίς λίγες παρηγοριές στήν ξηνητιά μου: μιά ἀχτίδα τοῦ Ἀττικοῦ ἡλίου στή Ρούσικη καταχινιά!*

*Διάβασα τό πρῶτο μέρος τῆς καινούργιας σου μελέτης στό «Νουμᾶ»: «Βιβλία γιά τά παιδιά». Τί νά σοῦ πῶ; Διψάω γιά τή συνέχεια.*

<sup>8</sup> Η επιστολή έχει ημερομηνία 08.07.1908. Αρχείο ΚΠ, Σειρά: *Αλληλογραφία*, Υποσειρά: *Επιστολές προς ΚΠ*, Φάκελος: *Έτος 1908*.

<sup>9</sup> Η καρτ ποστάλ έχει σφραγίδα ταχυδρομείου με ημερομηνία 13.08.1908 από το Χάρκοβο. Αρχείο ΚΠ, Σειρά: *Αλληλογραφία*, Υποσειρά: *Επιστολές προς ΚΠ*, Φάκελος: *Έτος 1908*.

*Τούς χαιρετισμούς καί Σέβη τῆς γυναίκας μου σ' ἔλόγου σου καί στήν ἀγαπητή μας οἰκογένειά σου, καθώς καί τά δικά μου.*

*Σοῦ φιλῶ τό χέρι,*

*Μέ θαυμασμό*

*Δικός σου πάντα*

*Μανώλης Καλομοίρης»<sup>10</sup>*

Ἡ φιλία τους που αρχίζει με τόση ένταση συναισθημάτων εκετέρωθεν, ἔχει πολλές συνέπειες στην καλλιτεχνική και πνευματική ζωή του τόπου. Στή θρυλική βραδιά του 1908 ὅπου ο Καλομοίρης ἔδωσε την πρώτη του συναυλία στο Ωδεῖο Αθηνών, ο Παλαμάς ἦταν παρών. Ἡ συναυλία στέφθηκε ἀπό λαμπρή ἐπιτυχία, σηματοδοτώντας μια σημαντική νίκη του δημοτικισμοῦ. Ο Καλομοίρης κλείνει την περιγραφή τῆς βραδιάς αὐτῆς με τα ἐξῆς λόγια: «Ὅμως ἡ μεγαλύτερη, ἡ πιό συγκινητική μου ἀμοιβή, ἦτανε πού πήρα τήν ἄλλη μέρα ἕνα αὐτόγραφο ποίημα τοῦ Παλαμά, «Στό μουσικό Μανόλη Καλομοίρη», πού δημοσιεύτηκε ὕστερα στό Νουμᾶ. Καί κατόπιν τό περίλαβε στήν Πολιτεία καί Μοναξιά. «Γειά σου, Καλέ, Χαρά σου!». Τό σίχο αὐτό τόν χρησιμοποίησα στό τέλος τοῦ Πρωτομάστορα, ὅταν, ἀφοῦ ἔστησε τό γιοφύρι ἀπάνω στό κορμάκι τῆς ἀγαπημένης του, ματωμένος στήν ψυχή, τραβάη γιά καινούριους ἀγῶνες ὁ Ἡρώας μου, ἐνώ ὁ Χορός τόν χαιρετάει: «Γειά σου, Καλέ, Χαρά σου!»<sup>11</sup>

Πολλά χρόνια ἀργότερα, στα 1952, ο Καλομοίρης θα πει: «Ἡ τέχνη μου εἶναι τόσο συνυφασμένη μέ τή δική του, ὥστε νά εἶμαι βέβαιος πώς χωρίς Αὐτόν, ἡ μουσική μου δέ θά εἶχε οὔτε τό χαρακτήρα, οὔτε τόν ἐθνικό ρυθμό πού πήρε».<sup>12</sup> Ο χρόνος ἔχει κυλήσει ἀπό την πρώτη ἐκείνη συνάντηση, τις

---

<sup>10</sup> Ἡ ἐπιστολή ἔχει ἡμερομηνία 19.10.1908 και συνοδεύεται ἀπό φάκελο. Ἀρχεῖο ΚΠ, Σειρά Αλληλογραφία, Ὑποσειρά: Ἐπιστολές πρὸς ΚΠ, Φάκελος: Ἐτος 1908. Οἱ ἀκριβεῖς ἀναφορές και ἡ περιγραφή των ἐπιστολῶν βρίσκονται στη βιβλιογραφία μας.

<sup>11</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Ἡ ζωή μου και ἡ τέχνη μου*, ὁ.π., σ. 152

<sup>12</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Ὁ Παλαμάς κ' ἡ μουσική», ὁ.π., σ. 5-6.

πρώτες επιστολές, τις πρώτες εντυπώσεις, αποτυπώνοντας σε πολλά έργα τις πνευματικές αναζητήσεις, τις ματαιώσεις και τις ανατάσεις. Πάνω σε αυτά τα φτερά, τα φτερά τα πρωτινά, τα μεγάλα, ταξιδεύει, άλλοτε φανερά και άλλοτε κρυφά, το μήνυμα της οικοδόμησης του σύγχρονου ελληνικού εθνικού πολιτισμού.<sup>13</sup>

### 3.1.2. Ο Καλομοίρης για τον Παλαμά

Αναφερθήκαμε ήδη στην περιγραφή της πρώτης συνάντησης Παλαμά-Καλομοίρη στα *απομνημονεύματα* του συνθέτη, καθώς και στις επιστολές που στέλνει ο Καλομοίρης στον ποιητή.<sup>14</sup> Στις πρώτες αυτές επιστολές που παραθέσαμε παραπάνω εκφράζεται πληθωρικά ο θαυμασμός και ο σεβασμός του μουσικού προς τον ποιητή. Ο Καλομοίρης γράφει για τον Παλαμά σε πάρα πολλά κείμενα, χωρίς ποτέ να μειωθεί η ένταση αυτού του θαυμασμού. Τον τοποθετεί δίπλα στον Βενιζέλο, ως τα δύο απόλυτα πνευματικά πρότυπα της ζωής του και αποδίδει στην παλαμική ποίηση τον σπουδαιότερο ρόλο για το έργο του: «*Στόν Παλαμά ή τέχνη μου χρωστάει, όχι μόνο τις άμεσες έμπνεύσεις της από τούς άθανατους σίχους του, μά κάτι πολύ πιά βαθύ και μεγάλο, τήν όλη της ανάταση*».<sup>15</sup>

Το άλλο πνευματικό μέγεθος που συνυπάρχει με τον Παλαμά και τον Βενιζέλο στη συνείδηση του Καλομοίρη είναι ο Βάγκνερ: «*Τρείς στάθηκαν οί Θεοί πού έπίστεψα και ώς σήμερα πιστεύω: στή μουσική ό Ριχάρδος Βάγνερ, στά Έθνικά Ίδανικά ό Έλευθέριος Βενιζέλος, στήν ποίηση ό Κωστής Παλαμάς. Περισσότερο όμως άπ' όλους ό Παλαμάς*».<sup>16</sup>

Ο Καλομοίρης αναφέρεται συχνά στην πρώτη τους συνάντηση: «*Έτσι, μέ βαθειά, μέ θρησκευτική θα έλεγα συγκίνηση, άνηφόριζα τήν όδόν Άκαδημίας. Μάς άνοιξεν ό ίδιος τήν πόρτα και πέσαμε ό ένας στήν άγκαλιά του*

---

<sup>13</sup> Βλ. Κωστή Παλαμά, *Άπαντα*, Τόμος τρίτος, «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου, Λόγος Η', Προφητικός» σ. 400: «*Γιά τ' άνέβασμα ξανά πού σε καλεϊ / θά αίστανθείς νά σου φυτρώσουν / ώ χαρά! / τά φτερά, τά φτερά τά πρωτινά σου τά μεγάλα!*»

<sup>14</sup> Βλ. παραπάνω σ. 117 -122.

<sup>15</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, ό.π., σ. 138.

<sup>16</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Ο Παλαμάς κ' η μουσική*, ό.π., σ. 5.

ἄλλου, ἐγὼ κλαίγοντας σχεδὸν καὶ φιλώντας του τό χέρι». <sup>17</sup> Εκφράζει μάλιστα γλαφυρά τα συναισθήματά του και ομολογεί ότι το πνευματικό εκτόπισμα της προσωπικότητας του Παλαμά, ὅπως ἄλλωστε και του Βενιζέλου, τον κάνει να χάνει τα λόγια του: «ἐγὼ εἶχα λιγάκι ἀποβλακωθῆ ἀπὸ τῆ μαγεία τῆς γνωριμιᾶς του καί -ὅπως τό πάθαινα κι ὅταν ἔβλεπα ἀργότερα τό Βενιζέλο-δέν εὔρισκα νά τοῦ πῶ παρά λόγια φτωχά καί τριμμένα». <sup>18</sup>

Ο Καλομοίρης ἤρθε σε επαφή με το ἔργο του Παλαμά ὄντας ἀκόμα στο Χάρκοβο, ὅπως ο ἴδιος αναφέρει: «Στό ἀναμεταξύ, ἐκτός ἀπὸ τόν Ταγκόπουλο, ἄρχισα νά ἀνοίγω ἀλληλογραφία μέ τούς κυριώτερους ἐκπρόσωπους τῆς Δημοσιτικῆς Ἰδέας: τόν Ψυχάρη, τόν Πάλλη, τόν Ἑφταλιώτη κι' αὐτόν τόν Παλαμά, πού τόν ἐθαύμαζα ἀπεριόριστα, ὅσο τόν Μπετόβεν καί τόν Βάγνερ!» [...] «Θυμᾶμαι ἀκόμα τῆ συγκίνηση τῆ βαθείᾳ, τό συγκλονισμό ὅλου τοῦ εἶναι μου, ὅταν, στίς ἀρχές τοῦ 1908 ἢ τό τέλος τοῦ 1907, ἔλαβα ἀπὸ τόν Ταγκόπουλο τό Δωδεκάλογο μόλις κ' εἶχε τότες πρωτοεκδοθῆ. Ἦτανε γιά μένα μιά πραγματικῆ ἀποκάλυψη. Μάλιστα τόν ἔπαιρνα σάν τῆ δικαίωση, τήν ὑλοποίηση τῶν πιό τολμηρῶν ἐθνικῶν ὀνείρων μου». <sup>19</sup>

Αφοῦ συναντήθηκαν ἀπὸ κοντά και πραγματοποιήθηκε ἡ πρώτη συναυλία του Καλομοίρη στο Ωδεῖο Αθηνῶν το 1908, ο Παλαμάς του χάρισε το πολυτιμότερο στέφανο δάφνης της ζωῆς του, αφιερώνοντάς του το ποίημα με τον τίτλο «Στο μουσικό Μανόλη Καλομοίρη» και πρῶτο στίχο τον εξής: «Γειά σου καλέ, χαρά σου, σά ροδοχάραμα το μήνυμά σου». <sup>20</sup>

Ο Καλομοίρης θεωρεῖ τον Παλαμά πνευματικό ηγέτη και θεμέλιο λίθο του νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ. Λεπτομερῆ και εκτενῆ αναφορά στον ποιητή, στο ἔργο του, στη σημασία του και στις μελοποιήσεις των ποιημάτων του κάνει στο ἀρθρο του *Ο Παλαμάς κ' ἡ μουσική* στο οποίο ἤδη αναφερθήκαμε

---

<sup>17</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Ο Παλαμάς κ' ἡ μουσική», ὄ.π., σ. 5.

<sup>18</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Ἡ ζωῆ μου και ἡ τέχνη μου*, ὄ.π., σ. 139.

<sup>19</sup> Βλ. στο ἴδιο, σ. 119 και σ. 133.

<sup>20</sup> Το ποίημα πρωτοδημοσιεύτηκε στον *Νουμά* και εντάχθηκε ἀργότερα στην ποιητικῆ συλλογή «*Ἡ Πολιτεία και ἡ μοναξιά*». Βλ. *Ἀπαντα*, Τόμος πέμπτος, σ. 358.

και θα το παρουσιάσουμε παρακάτω πιο αναλυτικά. Εξηγεί στο άρθρο αυτό ότι στην ποίηση του Παλαμά κυριαρχούν τα εθνικά ιδεώδη και ιδανικά, όπως αυτά εκφράζονται με τη δημοτική γλώσσα, τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο, τη θεματολογία από την ελληνική παράδοση, το όραμα ενός καινούργιου κόσμου. Υποστηρίζει ότι με τη χρήση της δημοτικής η ελληνική γλώσσα μπορεί να διαμορφωθεί σε *«ὕπερκαλλον ὄργανο, κατάλληλο νά ἐκφράσει τὰ πιά βαθυστόχαστα νοήματα καί νά μᾶς ξανοίξει τούς θησαυρούς τοῦ νοῦ καί τῆς καρδιάς»*.<sup>21</sup>

Επιχειρώντας ένα σχολιασμό σε αυτό το άρθρο του Καλομοίρη, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης παραλληλίζει την έμπνευση που του δίνει ο Παλαμάς με τον τρόπο που ο Γκαίτε ενέπνευσε τον Μπετόβεν και τον Σούμπερτ. Κατά την άποψή του κάθε Έλληνας συνθέτης οφείλει να καταπιαστεί με το έργο του Παλαμά, γι' αυτό κατονομάζει τους σύγχρονους του συνθέτες, επιχειρώντας να διευκρινίσει αν εμπνέονται από την παλαμική ιδέα ή όχι. Αναφέρεται στον Σαμάρα και τη μελοποίηση του *Ολυμπιακού Ὕμνου, (Αρχαίο πνεύμα Αθάνατο)*, τον οποίο δε θεωρεί υπέρμαχο της παλαμικής ιδέας, στον Λαμπελέτ και τον Ὕμνο στην *Ειρήνη*, θεωρώντας ότι συνάδει με τα παλαμικά ιδεώδη, στον Πετρίδη ο οποίος ασχολήθηκε με την *Πολιτεία και Μοναξιά* και συνέθεσε το *«ὠραιότατο πρελούδιο γιά πιάνο πού ἔχει ἐμπνευσθεῖ ἀπό τούς γνωστούς στίχους τοῦ Παλαμά “Γιαννιώτικα, Σμυρνιώτικα, Πολίτικα, μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα” [...] καί πού εἶναι ἕνα ἀπό τὰ ὠραιότερα ἔργα τῆς μικρῆς φιλολογίας τοῦ πιάνου πού ἔχει νά ἐπιδείξει ἡ νεοελληνική μουσική»*.

Για τον Μητρόπουλο σχολιάζει ότι *«πιστεύει στον διεθνισμό τῆς μουσικῆς, καί δέν μπορεῖ κανεῖς νά πεῖ πῶς νιώθει τήν ὁμορφιά τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ [...] ἀντίθετα πρὸς τή θαυμαστή του ἐπίδοση ὡς διευθυντή ὀρχήστρας»*. Οι συνθέτες Λεβίδης, Βαλτετσιώτης, Αλμπέρτης Φραγκόπουλος Μιχάλης Βούρτσης, Θεόδωρος Καρυωτάκης, Σώτος Βασιλειάδης, Σόλων Μιχαηλίδης και άλλοι αναφέρονται επίσης, ενώ ιδιαίτερα γίνεται μνεία για τον

---

<sup>21</sup> Μ. Καλομοίρη, *Ο Παλαμάς κ' η μουσική*, ό.π. Όλες οι παραπομπές του κειμένου αναφέρονται στο ανάτυπο από τον ΙΖ Τόμο των *Κυπριακών Γραμμάτων*. Βλ. επίσης παραπάνω σημείωση αρ.1 (3.1.1).

Αντίοχο Ευαγγελάτο και τη μετουσίωση της παλαμικής ιδέας στη μουσική του. Για τους συνθέτες Μάριο Βάρβογλη, Ανδρέα Νεζερίτη, Ζώρα, Παπαϊωάννου, Καζάσογλου, ο Καλομοίρης παρατηρεί ότι «*είτε βρίσκομε είτε δέ βρίσκομε στό ἔργο τους στίχους τοῦ Παλαμά, πάντα θά νοιώσουμε τήν πνοή τῆς Παλαμικής Ιδέας νά περνάει μέσα ἀπό τούς ἤχους τῶν καλλίτερων ἔργων τους*». Το ίδιο ισχύει και για τον «*αηδονόλαλο τραγουδιστή*», τον Αιμίλιο Ριάδη, έναν από τους πρωτοπόρους της ελληνικής μουσικής, ο οποίος ακολουθούσε συνειδητά ή ασυνειδητά τα Παλαμικά καλλιτεχνικά ιδεώδη.

Με τον τρόπο αυτό ο Καλομοίρης φτάνει στην αναφορά των δικών του έργων με τα εξής λόγια: «*Γιά νά συμπληρώσω τή σειρά τῶν συνθετῶν πού τό ἔργο τους εἶναι συνυφασμένο μέ τό μεγάλο Ποιητή καί τό στίχο του, εἶμαι δυστυχῶς ὑποχρεωμένος νά ἀναφέρω καί τόν ἑαυτό μου [...]. Το ἔργο μου, ὅλο μου τό ἔργο, ὅ,τι καί νά'ναι, κι ἄν ἔχει κάτι πού ν' ἀξίζει νά τό προσέξει κανείς, κάτι πού νά τοῦ ἐπιτρέψει νά ζήσει μιά μέρα μέσα στόν κύκλο τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς, τό χρωστάει στό μεγάλο Ποιητή καί στόν ἔθνοπλάστη στίχο του. [...]. Νέος, παιδί ἀκόμα, γνωρίζω μερικούς ἀπό τούς "Ἰάμβους καί Ἀναπαίστους" σπαρμένους σέ περιοδικά καί ἡμερολόγια, καί συνεπαίρνομαι ὀλόκληρος. Τή "Μαύρη Λάμια" τήν εἶχα μελοποιήσει ἀκόμη σπουδαστής στό Ὠδεῖο τῆς Βιέννης*».<sup>22</sup>

Ἡ *Μαύρη Λάμια* εἶναι το πρώτο ποίημα του Παλαμά το οποίο μελοποιεῖ ο Καλομοίρης και μια από τις πρώτες συνθέσεις του. Θα το εντάξει αργότερα μετά από δεύτερη επεξεργασία στον κύκλο *Μαγιοβότανα*. Η επίδραση της ποίησης του Παλαμά είναι πολύ έντονη μέσα του, τόσο ώστε να ταραξεί ακόμα και την δυτική μουσική του παιδεία, όπως παραδέχεται ο ίδιος: «*Μέ βγάζει ἔξω ἀπό τήν κλασσική μουσική ἀνατροφή μου, ἀπό κάθε συμβατισμό. Ὅλο καί ἀποδιώχνω τήν ψυχικήν ἐπίδραση τοῦ Δυτικοῦ πολιτισμοῦ*».

Εκτός λοιπόν από τα μελοποιημένα ποιήματα, στον Παλαμά αναφέρονται και άλλα έργα τα οποία εμπνέονται από την *παλαμική ιδέα*, όπως εξηγεί ο ίδιος ο Καλομοίρης: «*Ἡ "Συμφωνία της Λεβεντιάς" εἶναι*

---

<sup>22</sup> Βλ. Μανώλη Καλομοίρη, «Ο Παλαμάς κ' η μουσική», ό.π., σ. 6-8. Βλ. επίσης παρακάτω, σ. 157 -158.

Παλαμική, καί ἡ “Ρωμαίικη Σουίτα”, [...] καί ἡ συμφωνία τῶν “Ἀνίδεων καί τῶν καλῶν ἀνθρώπων” εἶναι παλαμικές, ὅπως Παλαμικός εἶναι καί ὁ “Πρωτομάστορας” μέ τά γύφτικα μοτίβα του, πού ἴσως νά μή τά ἴβρισκα ἂν δέν ἤξερα τό “Δωδεκάλογο” [...]. Ὅπως παλαμικό εἶναι καί τό “Τρίπτυχό” μου γιά ὀρχήστρα». Τα λόγια του Γύφτου ἀπό τον Δωδεκάλογο τα οποία ἔχει ἀρχίσει νά δουλεύει, ἀποτελοῦν τον κορμό γιὰ νά ολοκληρώσει τό «μεγάλο καλλιτεχνικό ὄραμα τῆς ζωῆς του», ὅπως χαρακτηριστικά τονίζει, ἐκφράζοντας μάλιστα τό φόβο μήπως δέν προφτάσει, ἐνῶ στα σχέδιά του εἶναι ἐπίσης οἱ υπόλοιπες δύο σειρές των «*Ιάμβων*», ἡ «*Φύση κρύβει*», ἡ «*Ουρανία*», καθὼς καὶ ἡ «*Παλαμική Συμφωνία*».<sup>23</sup>

Σε αὐτό τό ἀρθρο ὁ Καλομοίρης θίγει καὶ τὴν παράμετρο τῆς σχέσης τοῦ Παλαμά με τὴ μουσική. Αναφέρεται στον τρόπο με τον ὁποῖο μιλάει στον πρόλογο τοῦ «*Δωδεκάλογου τοῦ Γύφτου*» σχετικά με τὴς παραλλαγές-*variations*, ἀποκαλώντας τὴς μουσικά κεντίδια, ἀλλὰ καὶ τὴν τσιγγάνικη μουσική, σαν νὰ ἔχει μουσικὲς γνώσεις καὶ τεχνικὴ μουσικὴ κατάρτιση, θαυμάζοντας τὴν ἀκριβόλογη ἔξαρση τῆς μουσικῆς τέχνης πού ὁμως, στὴν πραγματικότητα, δε διαθέτει. Ὅλα αὐτά τα ὁποῖα με τόση σαφήνεια καὶ οξύτητα περιγράφει, πηγάζουν ἀπὸ τὴν διαίσθηση τῆς μεγαλοφυΐας του. «[...] Κανένας ἄλλος Ἕλληνας ποιητῆς, ἴσως καί ξένος, ἔξω ἀπὸ τὸν Γκαῖτε, δέν ἐτραγούδησε, δέν ἀνέβασε τὴ Μουσικὴ σὲ σύμβολο νέας ζωῆς, ὁμορφιάς καὶ λεβεντιάς, ὅπως ὁ Παλαμάς».<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Στο ἴδιο, σ. 6-8. Βλ. ἐπίσης Μανῶλη Καλομοίρη, *Παγκόσμιος ἢ Ἐθνικὴ μουσικὴ*, Ἀνατύπωση Λευκωσία Κύπρου, 1953, σ. 22-23 καὶ σ. 26. Ὁ ὅρος *παλαμικὴ ἰδέα* ἀνήκει στον Καλομοίρη. Ἐκφράζει με αὐτὸν τα ιδεώδη, τα ἰδανικά, τὴς πνευματικῆς κατευθύνσεις πού διαπνέουν τό ἔργο τοῦ Παλαμά, χαράζοντας ἕναν καινούργιο δρόμο στὴ νεοελληνικὴ διάνοηση καὶ καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἡ *παλαμικὴ ἰδέα* ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμὸ με τὴ *Μεγάλῃ Ἰδέα* καὶ ἐμπνέει τό ἔργο τοῦ Καλομοίρη. Βλ. σχετικά: Μ. Καλομοίρη, «Ὁ Παλαμάς κ' ἡ μουσικὴ», ὄ.π., σ. 6 καὶ ἐπίσης: Σταύρος Καρακάσης, «Ὁ Μανῶλης Καλομοίρης καὶ ὁ Κωστής Παλαμάς», στον «Πρόλογο» τῆς ἐκδόσεως τῆς *Παλαμικῆς Συμφωνίας*, Νίκος Α.Βέης, «Παλαμικά», *Νέα Ἐστία*, Τόμος ΛΔ, Τεύχος 397, Ἀθήνα 1943, σ. 61-62. Αὔρα Θεοδωροπούλου, «Παλαμά-Καλομοίρη: Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι» στο: *Μανῶλης Καλομοίρης, Ἐν Ἀθῆναις* Ἐκδόση τοῦ Ἐθνικοῦ Ὡδεῖου, σ. 35-38, ἀνατύπωση ἀπὸ τό περιοδικό *Γράμματα*, Τόμος δεῦτερος, 1913.

<sup>24</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρη, «Ὁ Παλαμάς κ' ἡ μουσικὴ», ὄ.π., σ. 6.



Ο Γύφτος κάνει το ζουρνά του συντρίμια και μια μέρα βρίσκει ένα θαυμαστό βιολί. Με αυτό το βιολί, κληρονομιά του γέρου ασκητευτή, αρχίζει να παίζει σκοπούς *καινούριους, πρωτόφαντους*, ξυπνώντας μέσα στα σωθικά όσων τον ακούνε *το ξάφνισμα με την οργή*. Ο συμβολισμός δε θα μπορούσε να είναι πιο προφανής για το συνθέτη. Ο Γύφτος συμβολίζει τον Έλληνα με την ανήσυχη ψυχή, την ελεύθερη σκέψη και βούληση, ο οποίος μεταπίπτει διαρκώς από τη δράση στην αδράνεια, βλέπει προφητικά οράματα, γκρεμίζει και ξαναχτίζει. Ο Καλομοίρης συνεπαίρνεται από το σύμβολο του Γύφτου και προσπαθεί να διαμορφώσει μουσικά τον δικό του Γύφτο.<sup>25</sup>

Η επίδραση της ποιητικής αυτής συλλογής ήταν καταλυτική και για ένα άλλο σημαντικό ζήτημα, την επιλογή του γλωσσικού προσανατολισμού του συνθέτη. Το βαθύτερο νόημα της δημοτικής του αποκαλύφθηκε μέσα από τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*. Με αυτή τη γλώσσα ο ποιητής περιέγραφε μια κοινωνία νέα και απελευθερωμένη από τα δεσμά της θρησκείας, της παράδοσης, των κοινωνικών συμβάσεων και προκαταλήψεων. Αυτή τη δημοτική γλώσσα θα υπερασπιστεί και θα προάγει ο Καλομοίρης με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους στο έργο του.<sup>26</sup>

Το θέμα της μελοποίησης αναλύεται επίσης από τον συνθέτη σε αυτό το άρθρο με αφορμή τους στίχους του Παλαμά: «*Δέν είναι καί τόσο εύκολος ό στίχος τοῦ Παλαμά γιά μελοποίηση. Δέν προσφέρεται, ὅπως ό στίχος τοῦ Μαλακάση ἢ τοῦ Πορφύρα κι ἀκόμα πιό πολύ τοῦ Πάλλη, σέ μιάν ἀπλή, εὔκολη καί ἀβίαστη μελωδία. Ἡ μουσική στόν Παλαμικό στίχο εἶναι, θάλεγα, πιό πολύ ἀρμονία, καμιά φορά καί πολυφωνία, συχνά ρυθμικός δυναμισμός, χρῶμα, φόντο, παρά μελωδική ἐξωτερικέψη. Τή μελωδία πρέπει νά τή βγάλει ό συνθέτης, νά τή διαιστανθεῖ μέσα ἀπό τό συμφωνικό σύνολο τῆς Παλαμικῆς*

---

<sup>25</sup> Βλ. σχετικά: Ανδρέας Καραντώνης, *Γύρω στον Παλαμά, Μελέτες*, Τόμ.1, 1959, σ. 149- 160. Επίσης Ιωάννης Συκουτρής, «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου του Κωστή Παλαμά», στο: Μωραϊτίης Αντ. και Δετζώρτζης Ν. (επιμ.), *Μελέται και Άρθρα*, 1982, σ. 483-485. Βλ. επίσης Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 37-38.

<sup>26</sup> Βλ. Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 159.

ποιητικής σύνθεσης καί νά τῆς δώσει τήν πλαστική μορφή πού θά τή μετουσιώσει σέ ἓνα ἀδιάσπαστο σύνολο μέ τόν Λόγο».<sup>27</sup>

Ο Καλομοίρης κλείνει αυτή την ομιλία / άρθρο με δηλώσεις θαυμασμού και λατρείας στο πρόσωπο του ποιητή: «Κι ὅλοι ἐμεῖς [...] θά τόν βλέπουμε πάντα μέ τά «μάτια τῆς ψυχῆς μας» σάν ἓνα πελώριο φωτεινό φάρο πού θά ὀδηγᾷ τόν Ἕλληνα Τεχνίτη μέσα ἀπό τήν τρικυμισμένη θάλασσα τῆς δημιουργικῆς του προσπάθειας [...] Τό ἔργο τοῦ Παλαμᾶ θά εἶναι, γιά μᾶς τούς μουσικούς πάντα, τό θεῖο βιολί, τοῦ γέρου τ' ἀσκητευτῆ ἢ κληρονομιά, πού καλούμαστε μιά μέρα νά βαρέσουμε καί νά ταιριάσουμε καινούριους σκοπούς. «Κι ἀπό τούς γύρω μας τούς ἤχους, κι ἀπ' τά τραγούδια τῆς φυλῆς να πλέξουμε ἀπάνω στό βιολί μας τή μουσική μας».<sup>28</sup>

Στον Παλαμά αναφέρεται ο Καλομοίρης και σε άλλα του κείμενα. Στα «Λίγα Λόγια» του 1908, το προλογικό σημείωμα στο πρόγραμμα της πρώτης του συναυλίας στην Αθήνα, γράφει για τον Ψυχάρη και τον Παλαμά: «Καί ὅπως ἡ φιλολογία μας τότε μόνο ἀντρώθηκε, ὅταν ξέφυγε ἀπό τά πνιχτικά βρόχια τῆς καθαρεύουσας, ἔτσι κ' ἡ μουσική μας τότε μόνο θά φτάσει σέ κάποιο ὕψος, ὅταν ἀκολουθήσει τό μεγάλο δρόμο τῆς ἀλήθειας, πού μᾶς ἔδειξε ὁ ποιητής τοῦ Ταξιδιοῦ, καί πετάξει μέ τά φτερά τά μεγάλα, πού χάρισε τῆς Ρωμοσύνης ὁ ποιητής τοῦ Δωδεκάλογου τοῦ Γύφτου».<sup>29</sup>

Στον πρόλογο της *Παλαμικῆς Συμφωνίας*, αφού παραθέσει κάποιες σκέψεις του σχετικά με την ουσιαστική αξία και τα ιδανικά μιας Ελληνικής Εθνικῆς Σχολῆς της Μουσικῆς, ο Καλομοίρης γράφει: «Σήμερα πού μέ βαρειά χιονισμένα μαλλιά ἀναπολῶ τό ξεκίνημα καί τούς ἀγῶνες μου γιά τό ὅλο κάποιο μου μικρό ἔργο, βρίσκω πῶς τό ἔργο αὐτό ὅσο κι ἂν βασίστηκε στά διδάγματα τῶν μεγάλων διδασκάλων τῆς μουσικῆς τέχνης, ἄλλο τόσο

---

<sup>27</sup> Μανῶλη Καλομοίρη, «Ο Παλαμάς κ' ἡ μουσική», ὁ.π., σ. 10.

<sup>28</sup> Στο ἴδιο, σ. 11.

<sup>29</sup> Μανῶλης Καλομοίρης, «Λίγα Λόγια», Θεριστής 1908. Πρόκειται για το γνωστό, πλέον, ως «μανιφέστο» της Ελληνικῆς Εθνικῆς Σχολῆς Μουσικῆς. Εἶναι το προλογικό σημείωμα του Μανῶλη Καλομοίρη στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας με ἔργα του στην Αθήνα. Το κείμενο αὐτό ἔχει δημοσιευτεῖ και ἀναδημοσιευτεῖ πολλές φορές. Βλ. Μανῶλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και ἡ τέχνη μου*, ὁ.π., σ. 145-147. Βλ. ἐπίσης παραπάνω, σ. 44 - 57.

χρωστάει τήν ὅλη του διάρθρωση ὄχι μόνο στίς πηγές τοῦ λαϊκοῦ μας τραγουδιοῦ ἀλλά καί στά ὑποδείγματα, στήν πνοή τῶν μεγάλων ἡρώων τῆς Νεοελληνικῆς ποίησης. Καί πρὶν ἀπ' ὅλα, καί πέρα ἀπ' ὅλους, στόν Κωστή Παλαμᾶ. Τό ἔργο Του στάθηκε γιά μένα Φάρος ἀληθινός τῆς Τέχνης πού φώτισε καί θά φωτάη στούς αἰῶνες τίς Ἑλληνικές ψυχές μέσα στά σκοτάδια πού μᾶς δέρνουν ὀλοῦθε. Σάν ζωοδότης ἥλιος, ἡ Ποίηση τοῦ Παλαμᾶ ἔκανε ν' ἀνθίσουν μέσα ἀπό τήν καρδιά μου –ἀπό σχεδόν παιδί πού τόν πρωτογνώρισα ὡς σήμερα-χίλιων λογιῶν τραγούδια καί σκοποῖ».

Και συνεχίζει πιο συγκεκριμένα για την Παλαμική Συμφωνία: «Οἱ στίχοι τοῦ Ποιητῆ πού ἐξαγγέλλονται σέ κάθε μέρος τῆς Παλαμικῆς Συμφωνίας, ἀποτελοῦνε τήν ἀφετηρία, τό ξεκίνημα στό μουσικό γιά νά πλέξη τό ἤχينو ὄνειρό του [...] Δέν πρέπει νά ξεχνοῦμε πῶς ὁ Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου πού ἐμπνέει τό μουσουργό στά τρία τελευταῖα μέρη τῆς συμφωνίας, εἶναι ἤδη αὐτός ὁ ἴδιος μιά ὑπεράνθρωπη καί ὑπερκόσμια πολύχρωμη και πολύφωνη ποιητική Συμφωνία».<sup>30</sup>

Ἐχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε το γεγονός ὅτι ο συνθέτης θεωρεῖ τήν ποίηση ἀνώτερη τῆς μουσικῆς σε ὅ,τι ἀφορᾶ τίς ἐκφραστικές δυνατότητες: «Μοῦ φαίνεται ἀδύνατο, γιά νά μὴν πῶ γελοῖο, τό νά φαντάζεται ἕνας μουσικός πῶς ἔχει τή δύναμη νά ἀποδόσει προγραμματικά μέ τούς ἤχους, τό πολύβοο, τό καταπληκτικό «Πανηγύρι τῆς Κακάβας» ἢ τήν παραστατική δυναμικότητα τοῦ «Δουλευτῆ» ἢ τό φιλοσοφημένο ἐρωτικό πάθος τῆς «Ἀγάπης».<sup>31</sup>

Στα τρία τελευταῖα μέρη ἡ Παλαμική Συμφωνία ἐμπνέεται ἀπό το Δωδεκάλογο, ἐνῶ στίχοι ἀπό τους *Ιάμβους* και *Αναπαιστούς* τίθενται στήν ἀρχή του πρώτου μέρους. Το προλογικό αὐτό σημείωμα τελειώνει με τήν παράθεση τῶν στίχων ἀπό το δέκατο τραγούδι τῶν *Ιάμβων* και *Αναπαιστών*,

---

<sup>30</sup> Βλ. Μανῶλη Καλομοίρη, «Ἡ Παλαμική Συμφωνία (Σκέψεις του συνθέτη)». Πρόλογος στήν *Παλαμική Συμφωνία*, ἐκδ. Ἐνωση Ἑλλήνων Μουσουργῶν, Αθήνα 1961, σ. 8-9. Το ἴδιο κείμενο ἀναδημοσιεύει ὁ Σταύρος Καρακάσης, *Ὁ Μανῶλης Καλομοίρης και ὁ Κωστής Παλαμάς*, Ἀνάτυπο ἀπό τόν «Πρόλογο» τῆς ἐκδόσεως τῆς *Παλαμικῆς Συμφωνίας*, Αθήνα 1961, σ. 16-25.

<sup>31</sup> Στο ἴδιο.

τους οποίους ο συνθέτης αναπολεί, όπως τους πρωτάκουσε «σαράντα τόσα χρόνια από τή βαθιά, γεμάτη παλμό φωνή του Θεού ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗ».<sup>32</sup>

### 3.1.3 Ο Παλαμάς για τον Καλομοίρη

#### 3.1.3.1. Ο Παλαμάς και η εποχή του

Ο Κωστής Παλαμάς εκδίδει το 1886 την ποιητική συλλογή *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, επικυρώνοντας την αλλαγή που έχει ήδη ξεκινήσει στην ποίηση. Η δημοτική γλώσσα επιλέγεται ως το εκφραστικό όργανο του ποιητή, κάτι που θα γίνει ακόμα πιο εμφανές τα επόμενα χρόνια, στις συλλογές *Ασάλευτη Ζωή* (1904), *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* (1907) και η *Φλογέρα του Βασιλιά* (1912).

Στον πρόλογο της ποιητικής συλλογής *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, στην επανέκδοση του 1931, ο Παλαμάς αναφέρεται αναλυτικά στη γλωσσική διαμάχη, στη λαογραφία, στις ευρωπαϊκές επιρροές και στις γλωσσικές του επιλογές. Αναφέρει μάλιστα ένα χαρακτηριστικό περιστατικό από μια συζήτηση για την ελληνική γλώσσα στη Σορβόνη, όπως αυτό περιγράφηκε στο περιοδικό *Εστία*, μεταφέροντας τα λόγια ενός επιφανούς Γάλλου γλωσσολόγου: «*“Πολιτικοί και δημοσιογράφοι [...] μεταχειρίζονται πιο ευχάριστα την καθαρεύουσα, που κρύβει καλύτερα την πραγματικότητα. Και οι ημιμαθείς, καθώς λέμε, οι demi-savants, υπερηφανεύονται, δείχνοντας με την καθαρεύουσα την υπεροχή τους.” Το γλωσσικό ζήτημα είναι περισσότερο περίπλοκο, για να λυθή έτσι. Καθώς η δημοτική, για να γραφή όπως πρέπει, δεν είναι διόλου απλή, ανάλογα κ’ η καθαρεύουσα δεν είναι νεκρή*».<sup>33</sup>

Με τη γλώσσα, το ήθος και το ύφος της ποίησής του, ο Παλαμάς θεωρείται ως ο εθνικός ποιητής αυτής της περιόδου και ρίχνει τη βαριά σκιά του στις επερχόμενες γενιές των ποιητών της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Στα

---

<sup>32</sup> Στο ίδιο. Οι στίχοι που παρατίθενται είναι οι εξής: «*Μιά νεράιδα μ’ ἐγέννησεν / Από θνητό πατέρα, -ῶ μοίρα και ὦ παράδωρα / στόν Κόσμον ἐδῶ πέρα! / Οἱ Ξωτικές οἱ ἀνάερες / Στήν ὄψι τῆς σαρκός μου / μέ κυττάζουν παράξενα / καί φεύγουν ἀπ’ ἐμπρός μου./ Στοιχειό μέ λένε οἱ ἄνθρωποι / καί μακραίνουν μέ τρόμο / Καί ξένος πάντα βρίσκομαι / Στῆς ἐρημιᾶς τό δρόμο!*»

<sup>33</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο νεοελληνισμός στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 161-177. Το απόσπασμα είναι από τον Πρόλογο της επανέκδοσης του 1931, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, Γκοβόστης, Αθήνα 1960.

ποιήματά του εξυμνεί το ηρωικό παρελθόν της φυλής, τις μεγάλες ιστορικές στιγμές του έθνους, τα κατορθώματα του ελληνικού λαού, συνταιριάζοντας με μαεστρία όλα τα ζωντανά στοιχεία της δημοτικής ποίησης, μαζί με την τεχνική και τις πνευματικές εξελίξεις της Δύσης.<sup>34</sup>

Ο Κωστής Παλαμάς πειραματίζεται με μεγάλες και μικρότερες συνθέσεις, με τον παραδοσιακό στίχο και την ομοιοκαταληξία, επηρεάζεται από τα λογοτεχνικά ρεύματα του παρνασσιισμού και του συμβολισμού, αλλά καθώς δημιουργεί το δικό του έντονα προσωπικό ύφος, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως εκπρόσωπος καμιάς σχολής. Το ίδιο συμβαίνει και με τις φιλοσοφικές και κοινωνικοπολιτικές ιδέες που έχουν επιδράσει στο έργο του. Η φιλοσοφία του Νίτσε απηχείται στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*, με τις έννοιες του *Υπερανθρώπου* και του *Θανάτου των Ειδώλων*. Στο ίδιο έργο είναι εμφανείς οι προσεγγίσεις του σοσιαλισμού και του μαρξισμού, χωρίς όμως να επιτρέπουν την ένταξη του ποιητή σε κάποιο συγκεκριμένο ιδεολογικό στρατόπεδο.<sup>35</sup>

Η ποίηση του Παλαμά καθόρισε αποφασιστικά την πορεία της νεοελληνικής λογοτεχνίας και της ελληνικής διάνοησης γενικότερα. Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί ένα λογοτεχνικό ή ποιητικό έργο στην εποχή του και στις μεταγενέστερες εποχές, εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Η παλαμική ποίηση αντέχει στο χρόνο, όμως είναι ένα ζητούμενο το αν ο ποιητής παραμένει *αισθητικά ενεργός*. Κάποιοι στίχοι του όπως αυτοί: «*Τα πρώτα μου χρόνια τ' αξέχαστα τα 'ζησα κοντά στ' ακρογιάλι / στη θάλασσα εκεί τη ρηχή και την ήμερη / στη θάλασσα εκεί την πλατειά, τη μεγάλη*», αναγνωρίζονται ως πηγαίοι και ζωντανοί για πάντα από τη λογοτεχνική κριτική. Από την άλλη

---

<sup>34</sup> Βλ. Καρκάσης, «Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς», ό.π., σ. 11.

<sup>35</sup> Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1968, σ. 393. Βλ. επίσης Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 120-122. Για τη σχέση του Παλαμά με το γαλλικό παρνασσιισμό βλ. Ελένης Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός παρνασσιισμός*, (Συγκριτική φιλολογική μελέτη), Διατριβή επί διδακτορία, Αθήνα 1976.

μεριά υπάρχει ο αντίλογος, ότι δηλαδή ο Παλαμάς, μολονότι απαξιωμένος αισθητικά, γίνεται συγκαταβατικά αποδεκτός ως ιστορικό μέγεθος.<sup>36</sup>

Η επιρροή του στις επερχόμενες γενιές ποιητών και λογοτεχνών είναι αναμφισβήτητη, ωστόσο η πρόσληψή του από το εκάστοτε αναγνωστικό κοινό διαφέρει. Ο λόγος του τότε ήταν πρωτοποριακός και επαναστατικός. Ο λόγος του σήμερα φαντάζει υπερβολικός και ξεπερασμένος. Το ίδιο ερώτημα θα μπορούσε κανείς να διατυπώσει και για τον Καλομοίρη, κατά πόσον δηλαδή ο συνθέτης είναι *αισθητικά ενεργός* σήμερα και κατά πόσον το έργο του προσεγγίζεται για ιστορικούς λόγους. Καθώς η αισθητική αποτίμηση του έργου επηρεάζεται από τις ιδιαίτερες συνθήκες του παρελθόντος και του παρόντος, προκύπτουν διαφορετικές αναγνώσεις.

### *3.1.3.2. Για τη μουσική και τον Καλομοίρη*

Η σχέση του Παλαμά με τη μουσική αποτελεί μια πολύ ιδιαίτερη πτυχή της πνευματικής και καλλιτεχνικής του πορείας. Ο ίδιος παρακολουθούσε συχνά συναυλίες και μουσικές εκδηλώσεις, προβαίνοντας μάλιστα τακτικά σε κριτική και δημοσίευση των απόψεών του. Θα παραθέσουμε κάποια αποσπάσματα από δημοσιεύματά του σχετικά με τη μουσική γενικότερα, τα οποία διαφωτίζουν τις σχέσεις του με το μουσικό, καλλιτεχνικό και κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής του.

*«Χθές ό μουσικώτερος καί έκλεκτότερος κόσμος τῶν Ἀθηνῶν συνήρχετο ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ Ἰωδείου μας, ἔνθα ἀμφότερα τά γένη τῶν ἐν αὐτῷ μαθητευομένων ἔμελλον νά παράσχωσιν ἐν μουσικῇ συναυλίᾳ τήν ἀπόδειξιν τῆς ἐτησίας αὐτῶν προκοπῆς καί ἐπιδόσεως, πρὸς τήν αἰθεριωτέραν τῶν*

---

<sup>36</sup> Βλ. Ευριπίδη Γαραντούδη, *Ἕλληνες ποιητές του Μεταίχμιου 1880-1930, ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2012, σ.140-141. Για την πρόσληψη του έργου του Παλαμά από τις επόμενες γενιές βλ. γενικά Ευριπίδη Γαραντούδη, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Ὁψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005.

τεχνῶν μεθ' ἧς ἐπίσης διατελοῦμεν ἐπὶ τό πλεῖστον εἰς λίαν μεμακρυσμένας σχέσεις». <sup>37</sup>

Ο Παλαμάς αποδίδει στη μουσική το χαρακτηρισμό *αιθεριωτέρα*, ενώ ταυτόχρονα παραδέχεται ότι δεν είναι γνώστης της. Περιγράφει με λεπτομέρειες τη μουσική βραδιά, δραπτόμενος της ευκαιρίας να θίξει και τα κακώς κείμενα. «*Ἡ αἴθουσα στενόχωρος, πληκτική, ἀνεπαρκῆς ὁ φωτισμός τῶν κρεμασμένων λαμπτήρων. Διὰ τοῦτο καλὰ ἔκαμαν καί ἐπανεγείροντες τά ῥιφθέντα παραπετάσματα, μᾶς ἀπέδωκαν μετ' ὀλίγον τήν ἡμέραν, τήν ὁποῖαν ἠθέλησαν νά μᾶς ἀφαιρέσωσιν ἀντί ἀμφιβόλλου σκιάφωτος: ἔξω δέν εἶχε δύσει ἀκόμη ὁ ἥλιος: -ἂν καί ἡ ἡμέρα εἶναι αὐστηρότερος τῆς νυκτός κριτῆς. Μολαταῦτα δέν πρέπει νά παραπονώμεθα, μανθάνοντες πῶσω στενόχωρα εἶναι καί τά μέσα τοῦ Ὡδείου*». <sup>38</sup>

Η συναυλία περιελάμβανε έργα για φωνή, πιάνο, τετράχορδο, βάρβιτο, βιολί, και ήταν μια ευχάριστη έκπληξη, υπεράνω πάσης προσδοκίας, για την καλή της ποιότητα, εφόσον τα μουσικά πράγματα στην Ελλάδα εκείνης της εποχής ήταν άσχημα. «*Γινώσκομεν πῶσω παρ' ἡμῖν ἀνεπαρκῶς καλλιεργοῦνται καί ἐπιστήμη καί βιομηχανία καί καλλιτεχνία: ὅτι παρ' ἡμῖν καί μουσικαί συναυλίας, καί καλλιτεχνικοί διαγωνισμοί καί ἐπιστημονικαί ἐργασίαι, καί πᾶσα τοιαύτη ἀπόπειρα, εἶναι ὡς αἱ πρῶται κατά τό ἔαρ κινήσεις ἀππονεναρκωμένων ζωοφύτων: ὅτι μή ἀμοιροῦσι παρελθόντος, στεροῦνται καί ζωτικοῦ παρόντος, καί τρέφονται μόνον ἐκ τῆς ἐλπίδος τοῦ μέλλοντος*».

Αναφέρεται στον καθένα από τους σπουδαστές, οι οποίοι πλαισίωσαν τη βραδιά και ξεχωρίζει ιδιαίτερος μια σπουδάστρια: «*Τό ἄσμα της ἔχει αἴσθημα καί ποίησιν: ἡ φωνή της, ἀσημένια, γνωρίζει νά ἐκλύεται εἰς σιγαλούς ἀπολυτάτους τόνους, ἀναπαύοντας τήν ψυχὴν σας ἐπὶ βελουδίνων ρόδων*». Και καταλήγει: «*Ἦκούσαμεν ὅτι θα ἠδύνατο νά ἐπιτύχη καλλιτεχνικωτέρας μορφώσεως ἐν Εὐρώπῃ, ἂν δέν ἐπεκράτει παρ' ἡμῖν ἡ κακῶς ἐννοουμένη*

---

<sup>37</sup> Βλ. Κωστής Παλαμάς, «Ὡδεῖον», *Ἀρθρα καὶ χρονογραφήματα*, Τόμος πρῶτος, Ἴδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1990, σ. 338-340. Το ἄρθρο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Μη χάνεσαι* στις 24 Μαΐου 1883.

<sup>38</sup> Βλ. στο ἴδιο.

σεμνότης, ἡ ἀπαγορεύουσα τὴν ἐπὶ σκηνῆς ἄνοδον. Ἐάν τοιαύτη πρόληψις, ἐπικρατοῦσα καὶ παρ' αὐτῇ τῇ νέα κόρη, δεσμεύει τὴν ἐντελεστέραν αὐτῆς διάπλασιν, δὲν ἐννοοῦμεν τίνι τρόπῳ συμβιβάζεται αὕτη πρὸς τὴν μουσικὴν εὐφυΐα της: θά τῇ συνεβουλεύομεν νά θυσιάσῃ τὴν πρόληψιν, χάριν τῆς τέχνης, ἣτις εἶναι τόσῳ ἀνωτέρα, ἀλλὰ καὶ χάριν τῆς πατρίδος μας, ἣτις εἶναι τόσον πτωχὴ εἰς πάντα».<sup>39</sup>

Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ὁ ποιητής, ἤδη σε αὐτὴν τὴν πρῶιμη ἐποχῇ, ἀναγνωρίζει τὸν κοινωνικό χαρακτήρα τῆς μουσικῆς, ἐπισημαίνοντας ὅτι ἡ πολιτιστικὴ ἔνδεια τῆς Ἑλλάδος οφείλεται σε κοινωνικὲς συμβάσεις καὶ προκαταλήψεις. Ἡ ἀδιαφορία τῶν κρατικῶν θεσμῶν ἐπίσης ἐνοχοποιεῖται γιὰ τὴν στέρηση τῶν πνευματικῶν καὶ ψυχικῶν ἀγαθῶν ποὺ προσφέρει ἡ μουσικὴ στοὺς πολίτες.

Σε ἄλλο ἀρθρο τοῦ, ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, ἀφοῦ περιγράφει γλαφυρὰ τὴν ωραία συνήθεια νὰ παίζεται μουσικὴ ἀπὸ τὶς μπάντες τῆς Κυριακῆς, ἀλλὰ καὶ ἄλλες μέρες, στὴν πλατεία Συντάγματος, στὴν πλατεία Ὀμονοίας καὶ στὴν πλατεία τῶν Ἀνακτόρων, διαμαρτύρεται «διότι ἐξέλιπεν ἡ ἡδυτάτη χειμερινὴ μεσημεριάτικη κοσμικωτάτη ἀπόλαυσις τῆς κυριακάτικης μουσικῆς. Ὅχι τόσον διὰ λόγους οἰκονομικοῦς, ὅσον διὰ λόγους αἰσθητικοῦς, ἅς τοὺς εἴπωμεν. Ὑψῶ φωνὴν διαμαρτυρίας ἐναντίον τῆς ἀδιαφορίας τῶν ἀρμοδίων πρὸς συντήρησιν τοῦ πολυτίμου ἀγαθοῦ. Ἡ ἰδεώδης ἐξημέρωσις τῶν ἡθῶν διατρέχει σοβαρὸν κίνδυνον ἀπὸ τὴν ἔλλειψιν ταύτην».<sup>40</sup>

Παράλληλα ἐκφράζεται καὶ ὁ σκεπτικισμὸς κατὰ πόσο ἡ μουσικὴ ὄντως ἐξημερώνει τὰ ἦθη. Ἀναφέρει τὸ παράδειγμα ἐνὸς ἀρχιμουσικοῦ, ἐξαίρετου συνθέτη ἐπίσης, ποὺ ἐνῶ με τὴν μπαγκέτα τοῦ μάγευε τὰ πλήθη, ὡστόσο ἦταν μέθυσος, οξύθυμος καὶ βίαιος ἄνθρωπος. Τὴν ἴδια ἀπορία ἐκφράζει καὶ γιὰ τὸν γερμανικὸ λαό, καθὼς ἡ Γερμανία, σύμφωνα με τὰ λεγόμενα τοῦ Ρομαίν Ρολλάν, «εἶναι ἡ πατρίς καὶ ἡ κοιτίς τῆς Μουσικῆς. Πῶς εἶναι δυνατόν νά

---

<sup>39</sup> Στὸ ἴδιο, σ. 338-340.

<sup>40</sup> Κωστής Παλαμάς, «Μουσικολογία», *Ἀρθρα καὶ χρονογραφήματα*, Τόμος τρίτος, Ἴδρυμα Κωστή Παλαμά, Ἀθήνα 2003, σ. 199-201. Τὸ ἀρθρο δημοσιεύτηκε στὴν ἐφημερίδα *Νέα Ἡμέρα* στὶς 12 Ἰουλίου 1915.



σκοτώνουν ανθρώπους στον πόλεμον οί Γερμανοί, καί νά καταγγέλλωνται ώς δρᾶσαι φρικαλεοτήτων; Λοιπόν ἡ Μουσική δέν ἐξημερώνει τά ἦθη; Λοιπόν ὁ μῦθος τοῦ Ὀρφέως δέν συμβολίζει βαθείαν ἀλήθειαν; Λοιπόν ὁ Μπαχ, ὁ Βετχόβεν, ὁ Μπραμς, τά τρία Μπέ, τά ἅγια ὁμοούσια καί ἀδιαίρετα, δουλεύουν εἰς τά χαμένα;»<sup>41</sup>

Σε ἐπόμενο ἀρθρο του ο Παλαμάς αναφέρεται διεξοδικά στο παράδειγμα της *Μασσαλιώτιδας*, του εθνικού ὕμνου της Γαλλίας, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο μεθὰ ὄχι μόνο τους Γάλλους, ἀλλά ὅλα τα συμμαχικά στρατεύματα, συντηρώντας ἀσβηστη τὴ φλόγα του ενθουσιασμοῦ τους. Στη συνέχεια, το ἀρθρο παραθέτει τὴ διαμάχη Γάλλων-Γερμανῶν σχετικά με τὴν πατρότητα του ὕμνου, υιοθετώντας, ὑπόρρητα, μια στάση υπέρ των Γάλλων, για να καταλήξει σε ἓνα φιλοσοφικό στοχασμό: «Ἡ μουσική δέν ἐκφράζει τίποτε, ἐντυπώσεις γεννᾷ: καί ἡ ἐντύπωσης ποικίλλει κατὰ τὸν ἀκούοντα. Ἡ μουσική δέν ἐκφράζει συναισθήματα: βοηθεῖ τὴν γένεσίν των».<sup>42</sup>

Συχνά ἀρθρογραφεῖ ο ποιητής για τους συνθέτες, Ἕλληνες καί ξένους, που τον ἐντυπωσιάζουν καί τον συγκινοῦν. Εκτός ἀπὸ τον Μπάχ καί τον Μπετόβεν, αναφέρεται στον Ντεμπυσί καί στον Παντερέφσκι, ἐνῶ ἀφιερώνει δύο ἐκτενῆ ἀρθρα στους ἔλληνες μουσουργούς.<sup>43</sup> Αναρωτιέται καί στοχάζεται σχετικά με τὸ ρόλο τους στην κοινωνική καί πολιτιστική ἐξέλιξη της νεότερης Ἑλλάδας, καθώς καί τὴ σχέση τους με τα παλαιότερα καί σύγχρονα μουσικά κινήματα της Ευρώπης. Θεωρεῖ τιμὴ του να συσχετίζεται τὸ ὄνομά του με τὴ μουσική καί με μουσικούς καί αναφέρεται σε αὐτὸ ὅποτε δοθεῖ ἀφορμὴ: «Στὴν Ἀθήνα ἐδῶ ἡ Μουσική μονάχα με τὸ Σύλλογο τῶν Συναυλιῶν στό Κεντρικό

---

<sup>41</sup> Στο ἴδιο, σ. 200.

<sup>42</sup> Κωστής Παλαμάς, «Μουσικόν Πρόβλημα», *Ἀρθρα καί Χρονογραφήματα*, Τόμος τρίτος, ὁ.π., σ. 228-230. Το ἀρθρο δημοσιεύτηκε στην ἐφημερίδα *Νέα Ἡμέρα* στις 26 Ιουλίου 1915.

<sup>43</sup> Κωστής Παλαμάς, «Ἕλληνες μουσουργοί Α'» καί «Ἕλληνες μουσουργοί Β'», ἐφ. *Ἐμπρός*, 27 καί 30 Ἀπριλίου 1922. Επίσης «Ὁ Ρακίνας της μουσικῆς (Δεμπουσσύ)», ἐφ. *Ἐμπρός*, 26 Ιουνίου 1918, «Παδερφέσκης», ἐφ. *Ἐμπρός*, 19 Μαρτίου 1919, «Ἀκούοντας Μπετόβεν», ἐφ. *Ἐλεύθερος Λόγος*, 24 Νοεμβρίου 1924.

*Θέατρο βάλθηκε νά έρμηνεύση μέ τή θεία της γλώσσα καί στεφάνωσε στό πρόσωπό μου τήν Ποίηση».*<sup>44</sup>

Ο Παλαμάς είναι αναμφισβήτητα ο ποιητής που εκφράζει περισσότερο και εντονότερα από όλους την αντίληψη της νεοελληνικής ποίησης ως τραγουδιού, με όλες τις αντιφάσεις που αυτή εμπεριέχει. Η ποίηση ως αυθύπαρκτη οντότητα, η ποίηση συνδεδεμένη με τη μουσική ώστε να αποτελέσουν τραγούδι, ακόμα και η μουσική –με την έννοια της «*μουσικότητας*»- εντός του ποιήματος, είναι ζητήματα που απασχολούν τόσο τους ποιητές, όσο και τις αισθητικές θεωρίες από πολύ παλιά. Ο συνθέτης του 14<sup>ου</sup> αιώνα Γκυγιώμ ντε Μασώ μορφοποίησε με το έργο του έναν σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στη μουσική και στην ποίηση, θεωρώντας πως άλλα ποιήματα γράφονται για μελοποίηση και άλλα για να σταθούν μόνα τους. Το κομβικό αυτό σημείο στη δυτική διάνοηση οδήγησε σε διαφορετικές προσεγγίσεις. Ο Παλαμάς από τη μία φοβόταν ότι η σύνδεση με τη μουσική θα έθετε σε κίνδυνο την αυτονομία της ποίησης, από την άλλη, όντας απόλυτα συνδεδεμένος με τα δημοτικά τραγούδια τα οποία άκουγε ως παιδί στην Πάτρα και στο Μεσολόγγι, αντιλαμβανόταν εύκολα την ποίηση ως τραγούδι.<sup>45</sup>

Το Μεσολόγγι αποτελεί τον σημαντικότερο άξονα της παλαμικής ποιητικής «*τοπολογίας*», καθώς συμπυκνώνει στην ποιητική μνήμη τον χωρόχρονο της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας. Τα περισσότερα ποιήματα της ενότητας «*Ο Γυρισμός*», τα οποία γράφτηκαν από το 1897 ως το 1899 και τελικά εντάχθηκαν στη συλλογή *Ασάλευτη Ζωή* το 1904, αποτελούν μια *υποκειμενική λυρική αυτοβιογραφία* σύμφωνα με τον ίδιο τον Παλαμά και ταυτόχρονα υποδηλώνουν την επιθυμία της επιστροφής στον γενέθλιο τόπο, με όλες του τις πτυχές και παραμέτρους. Υπό αυτή την έννοια, τα ακούσματα

---

<sup>44</sup> Κωστής Παλαμάς, *Αλληλογραφία*, Τόμος δεύτερος, (1916-1918), επιμ. Κ.Γ. Κασίνη, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1978, σ. 254. Πρόκειται για μια επιστολή με ημερομηνία 14 Ιανουαρίου 1927 που απευθύνεται στον Αιμίλιο Ριάδη και αναφέρεται στον εορτασμό της πεντηκονταετηρίδας του ποιητή. Για τον εορτασμό αυτό προγραμματίστηκαν πολλές εκδηλώσεις σε πόλεις της Ελλάδας, με κορυφαία αυτή που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1927, στην οργάνωση της οποίας πρωτοστάτησε ο μουσικός Αιμίλιος Ριάδης. Ο Παλαμάς παρευρέθηκε, ήταν μάλιστα το πιο μακρινό ταξίδι του.

<sup>45</sup> Βλ. Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική»...*, ό.π., σ. 39-47.

και οι ηχητικές μνήμες από εκείνη την εποχή έχουν βαρύνουσα σημασία και καθορίζουν τη μετέπειτα πορεία του ποιητή.<sup>46</sup>

Τα δημοτικά τραγούδια και οι βυζαντινές ψαλμωδίες αποτελούν τον ηχητικό καμβά αυτών των χρόνων, κάτι που αποτυπώνεται άλλωστε και στην πρώτη του συλλογή *Τα τραγούδια της πατρίδος μου* αλλά και στην κατοπινή *Οι καημοί της λιμνοθάλασσας*. Στις 19 Ιανουαρίου 1903 σε άρθρο του με τίτλο «Φιλολογικά Αναθέματα» υπερασπίζεται θερμά το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, εξαιρώντας τα δικαιώματα και τα ιδανικά της *ζωντανής εθνικής ψυχής* χωρίς να αρνείται τις ξένες επιδράσεις.<sup>47</sup>

Ωστόσο φαίνεται ότι αυτά τα τραγούδια ο Παλαμάς τα προσλαμβάνει περισσότερο ως στίχο και λιγότερο ως μουσικό άκουσμα. Είναι πολύ χαρακτηριστικό το παράδειγμα με το δημοτικό τραγούδι της *Λιογέννητης*, το οποίο του ενέπνευσε το ποίημα *Οι χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*, καθώς αναφέρεται σε αυτό χρησιμοποιώντας το ρήμα *πρωτοδιάβασα*. Τα μουσικά ερεθίσματα του Παλαμά φαίνεται ότι ήταν πολύ περιορισμένα και τη δημοτική ποίηση συχνά τη γνώριζε διαβάζοντάς τη και όχι ακούγοντάς τη. Ήταν βέβαια πολύ εξοικειωμένος με τις βυζαντινές ψαλμωδίες οι οποίες αποτελούσαν αξεχώριστη έκφραση μελωδίας και λόγου, ενώ στην Αθήνα τις δύο πρώτες δεκετίες του αιώνα ερχόταν σε επαφή με όποιο μουσικό άκουσμα προσφερόταν.<sup>48</sup>

Ο Παλαμάς τοποθετήθηκε απέναντι σε αυτό το δίλημμα (αυτόνομη ποίηση ή τραγούδι) προσπαθώντας να συγκεράσει το πραγματικό με το

---

<sup>46</sup> Βλ. Γαραντούδη, *Έλληνες ποιητές....*, ό.π., σ. 148-153. Η Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού χαρακτηρίζει το Μεσολόγγι ως «πόνος και γλυκασμός» για τον ποιητή. Βλ. σχετικά Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Το Μεσολόγγι του Κωστή Παλαμά: πόνος και γλυκασμός», *Η Αιτωλοακαρνανία στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Πρακτικά Λογοτεχνικού Συνεδρίου (Μεσολόγγι 5-7 Νοεμβρίου 2004), επιμ. Γ. Καρύτσας, Αιτωλική Πολιτιστική Εταιρεία, Αθήνα 2005, σ. 19-34.

<sup>47</sup> Βλ. Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σ. 9.

<sup>48</sup> Η δυτική μουσική που ακουγόταν στο Μεσολόγγι στη στροφή του αιώνα προερχόταν από στρατιωτικές μπάντες, όπου υπηρέτησαν και οι αδερφοί Καίσαρη αλλά και ο Διονύσιος Λαυράγκας. Από το Μεσολόγγι ήταν και ο περίφημος λαϊκός τραγουδιστής και βιολιτζής Μπαταριάς, τον οποίο ύμνησε και ο Παλαμάς και ο Μαλακάσης. Σχετικά αναφέρει ο Καλομοίρης και ο Λαυράγκας. Βλ. Ταμπακάκη, *Η μουσική....*, ό.π., σ. 41-42.

ιδεατό. Ο ίδιος γράφει για τον εαυτό του: «*εἶμαι παντελῶς ἄμουσος- ὄχι μόνο μουσική δέν ἐσπούδασα, μά καί πολύ σπάνια μοῦ δόθηκ' εὐκαιρία νά τήν ἀπολαύσω*», εκφράζοντας έτσι τη στέρηση που αισθανόταν ως μορφωμένος ποιητής του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ίσως αυτό εξηγεί εν μέρει τη θέρμη και τον ενθουσιασμό που δείχνει για τη μελοποίηση των ποιημάτων του. Κανένας άλλος ποιητής δεν επεθύμησε τόσο διακαώς τη μελοποίησή του, όπως επισημαίνουν οι μελετητές.<sup>49</sup>

Από την άλλη μεριά, η στάση αυτή του ποιητή βοήθησε πάρα πολύ τον Καλομοίρη και την Εθνική Σχολή Μουσικής. Στη μουσική ζωή της Ελλάδας ο Παλαμάς διαδραμάτισε πολύ σημαντικό ρόλο. Η υποστήριξη και ο θαυμασμός που πρόσφερε γενναιόδωρα στον Καλομοίρη από την πρώτη του εμφάνιση στην Αθήνα το 1908, συντέλεσε αποφασιστικά στην αναγνώριση και την εδραίωση της νέας μουσικής πραγματικότητας.<sup>50</sup>

Σημαντική παράμετρος της σχέσης του Παλαμά με τη μουσική αποτελεί ο Σπύρος Σαμάρας και ο *Ολυμπιακός Ύμνος*. Η Επιτροπή Διοργάνωσης των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας και ο πρόεδρος της Δημήτριος Βικέλας ανέθεσαν τη μελοποίηση του *Ολυμπιακού Ύμνου* στον Σπύρο Σαμάρα, τη σύνθεση του οποίου είχαν ήδη παραγγείλει στον ποιητή Κωστή Παλαμά. Ο Παλαμάς ήταν αναγνωρισμένος ως ο μεγαλύτερος ποιητής της εποχής του, ο Σαμάρας επίσης ήταν ιδιαίτερα καταξιωμένος και έχαιρε πλατιάς αναγνώρισης τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Τους δύο δημιουργούς είχε γνωρίσει μεταξύ τους ο διάσημος ποιητής της εποχής Γεώργιος Δροσίνης.<sup>51</sup>

Ο Παλαμάς εκτιμούσε τον συνθέτη, είχε μάλιστα παρευρεθεί στην παρουσίαση της όπεράς του *Φλόρα Μιράμπιλις*, η οποία του έκανε πολύ θετική εντύπωση και ας ήταν «ξένο» το άκουσμα για τα αυτιά του. Αναφερόταν πάντα με θερμά λόγια στο ταλέντο και το πάθος του Σαμάρα στη μουσική, επισημαίνοντας όμως ότι το περιβάλλον δεν τον βοηθούσε.

---

<sup>49</sup> Βλ. Ταμπακάκη, *Η μουσική...*, ό.π., σ. 39-45.

<sup>50</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>51</sup> Βλ. Μητσάκης, *Το αθάνατο νερό...*, ό.π. Βλ. επίσης παραπάνω σ. 43.

Εγκαίρως λοιπόν έφυγε «στα ξένα». Η συνεργασία του ποιητή με τον συνθέτη στέφθηκε από λαμπρή επιτυχία και ο *Ολυμπιακός Ύμνος* ανακρούστηκε στο Παναθηναϊκό Στάδιο κατά την τελετή έναρξης των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων στις 25 Μαρτίου 1896, μπροστά σε ένα κοινό που παραληρούσε από ενθουσιασμό.<sup>52</sup>

Ο Παλαμάς ομολογεί ότι ο ίδιος δεν κρίνει βάσει γνώσεων τη μουσική αλλά κρίνει με το *αίσθημα*, μολονότι δεν το θεωρεί επαρκές από μόνο του: «*Μέ τό αίσθημα καί μόνον κανείς δέν κρίνει. Χρειάζεται ή γνώσις*». Με γνώμονα αυτό το *αίσθημα*, όπως υποστηρίζει, στρέφεται προς τον Καλομοίρη: «*Τό αίσθημα, πρώτον πάντων, μέ φέρνει νά στρέψω τήν προσοχήν μου καί τήν συμπάθειαν είς έργα, όποϊον, λόγου χάριν παρ' ήμϊν, τό έργον τοϋ νέου Έλληνος συνθέτου Καλομοίρη. Μέ τήν βοήθειαν άφ' ένόσ τής μεγάλης πανευρωπαϊκής τέχνης καί άφ' έτέρου μέ τήν έκμετάλλευσιν τών έντοπίων δημοτικῶν ήχων καί μουσικῶν θεμάτων τοϋ Έλληνικού λαού, ίδρύονται τά θεμέλια, τίς οΐδε! Τοϋ μεγάλου έν τῷ μέλλοντι οίκοδομήματος τής έθνικής μουσικῆς*».<sup>53</sup>

Ο Παλαμάς εκφράζει συχνά την εκτίμηση και το θαυμασμό του στο πρόσωπο του Καλομοίρη, είτε μέσα από κείμενα και κριτικές, είτε στην αλληλογραφία του, είτε στην ίδια του την ποίηση. Στο αρχείο του υπάρχουν πολλά κείμενα που αναφέρονται στον Καλομοίρη, δημοσιεύματα, κριτικές, επιστολές, τα οποία μαρτυρούν το ενδιαφέρον του στο πρόσωπο του συνθέτη. Όπως ο Καλομοίρης βλέπει στην ποίηση του Παλαμά την ενσάρκωση όλων των ιδανικών και των οραμάτων της γνήσιας ελληνικής ψυχής, έτσι και ο Παλαμάς βλέπει στη μουσική του Καλομοίρη την ενσάρκωση της ελπίδας για τη δημιουργία αληθινής, αξιόλογης ελληνικής

---

<sup>52</sup> Βλ. στο ίδιο. Βλ. επίσης παραπάνω, κεφ.1. σελίδα 43. Το ποίημα «*Ο Ολυμπιακός Ύμνος*» συμπεριλαμβάνεται στην ενότητα «*Από τους Ύμνους και τους Θυμούς*» της συλλογής *Η Ασάλευτη Ζωή* και είναι αφιερωμένο στον Σαμάρα με την εξής φράση: «*Στο Σαμάρα, που φτερά του έβαλε*». Βλ. *Άπαντα*, Τόμος τρίτος, σ. 200.

<sup>53</sup> Βλ. Κωστής Παλαμάς, «*Και πάλιν μουσική*», *Άρθρα και χρονογραφήματα*, Τόμος δεύτερος (1984-1914), Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1993, σ. 287-289. Τα παραθέματα σ. 287.

μουσικής, εμποτισμένης με τα ιδανικά και τα οράματα ολόκληρου του ελληνισμού.<sup>54</sup>

Η εμφάνιση του Μανώλη Καλομοίρη σηματοδοτεί μια νέα αρχή που επιχειρεί να γεφυρώσει το βαθύ διχασμό ανάμεσα στην ευρωπαϊκή μουσική και την ελληνική παράδοση, όπως το περιγράφει ο ποιητής: «*Τό ώραϊον ὄχι μόνον δέν ἔχει πατρίδα, ἀλλ' εἶναι καί τῶν πατρίδων ὄλων ἀπόκτημα καί χαρά. Ἔπειτα μέ τήν βοήθειαν τῶν ξένων δύνανται νά λάβουν καί τά πάτρια καθαρωτέραν συνείδησιν ἑαυτῶν, καί νά βλαστήσουν πλούσια, καί νά προκόψουν. Πλήν τούτου: βλέπω ἀπό καιροῦ εἰς καιρόν, νά ἀναφέρονται εἰς τήν δημοσιότητα μέ ἀπόχρωσιν καταφρονήσεως ὑπερτάτης, ὡς βάρβαροι καί ὡς ἄξιοι νά ἐξαφανισθοῦν ἀπό προσώπου τῆς γῆς, οἱ «ἀμανέδες» καί οἱ «θρηνώδεις γόοι» τῶν δημοτικῶν μας μελωδιῶν. Δηλαδή, στοιχεῖα ἀπό τά μᾶλλον χαρακτηριστικά τῆς λαϊκῆς ἐθνικῆς ψυχῆς. Τά στοιχεῖα ταῦτα εἶναι τό Πᾶθος καί ἡ Μελαγχολία».*<sup>55</sup>

Εκτός από το πάθος και τη μελαγχολία, ο νους και η καρδιά είναι δύο άλλοι άξονες της πνευματικής δημιουργίας στους οποίους ταυτίζονται οι απόψεις του ποιητή και του συνθέτη. Ο Καλομοίρης αναφέρει στο *μανιφέστο* του τον σκοπό που πρέπει να έχει πάντα κάθε αληθινή μουσική, να φανερώνει το υπερκόσμιο μέσω του νου, που ενώνεται αδιάσπαστα με την καρδιά: «[...] ὁ νοῦς τοῦ ἀκροατῆ δίχως νά κουράζεται μέ περιττή δουριά νά γίνεται κι' ὁ νοῦς ὁ ἴδιος ἓνα μέ τήν καρδιά πού νά καταλαβαίνει καί νά αἰστάνεται μαζί, γιά νά ξαγναντέψη τό ὑπερκόσμιο πού πρέπει νά κλείνη μέσα

---

<sup>54</sup> Βλ. Κ.Γ. Κασίνη, *Βιβλιογραφία Κωστή Παλαμά*, Αθήνα 1973, σ. 207. Υπάρχουν 26 καταγραφές στο όνομα του Καλομοίρη. Στη βιβλιοθήκη του Παλαμά βρίσκονται επίσης η *Παλαμική Συμφωνία*, εκδ. Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων-copyright Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 1961 (δίγλωσση ελληνικά-γαλλικά), η παρτιτούρα της ορχήστρας από τα *Μαγιοβότανα*, (δίγλωσση ελληνικά-ιταλικά), το βιβλίο *Εν Αθήναις, Έκδοσις Εθνικού Ωδείου* 1932, το βιβλίο του Γιαννάκη Καλομοίρη *Στο ροδοχάραμα της ζωής*, Πεζά τραγούδια-Σκέψεις-Διηγήματα-Στίχοι-Μουσική, Αθήνα, Τυπογραφείο «Εστία», 1923, τα γράμματα του Καλομοίρη, της Χαράς και άλλα, τα οποία εντοπίσαμε στην επιτόπια έρευνά μας. Βλ. επίσης Γιάννης Ξούριας (επιμ.), *Κατάλογος της Βιβλιοθήκης Κωστή Παλαμά*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2010, σ. 96.

<sup>55</sup> Κωστής Παλαμάς, «Μουσική», *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, Τόμος δεύτερος, ό.π., σ. 276-278.

της κάθε άληθινή μουσική [...].<sup>56</sup> Ο Παλαμάς πάλι, διατυπώνει παρόμοια άποψη λέγοντας: «[...] τό έξοχώτατο γνώρισμα τής νέας Ποίησης είναι ή άγάπη πρός τό όνειρο. Ή ζωή όχι καθώς μᾶς τή δείχνουνε στον ξύπνιο τά πράγματα, μά καθώς μᾶς τή δείχνουνε στον ύπνο τά όνειρα [...]».<sup>57</sup>

Με πάθος, με νου και καρδιά, ο Μανώλης Καλομοίρης εισάγει στα μουσικά πράγματα της Ελλάδας νέα δεδομένα και ο Κωστής Παλαμάς τον υποδέχεται γενναιόδωρα. Το 1908 δημοσιεύεται στον *Νουμά* το ποίημα *Στο Μουσικό Μανώλη Καλομοίρη*, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε, που θα ενταχθεί αργότερα στην ποιητική συλλογή *Η Πολιτεία και η Μοναξιά* :

«Στο Μουσικό Μανώλη Καλομοίρη  
Γειά σου, Καλέ, χαρά σου,  
Σά ροδοχάραμα τό μήνυμά σου,  
Σά ροδοχάραμα καί ή νέα σου θωριά  
Χαρά μέ ξάφνιασμα γοργό, κι ἄς ἦρθε άγάλια άγάλια,  
Στή γῆ τή μυριοδόξαστη τήν καταρημασμένη  
Κι άπό τάνήμερα θεριά  
Κι άπό τάκάθαρτα τσακάλια  
Στή γῆ που πάντα είναι τό φῶς καί πάντα κ' Ἄρμονία,  
Καλῶς ἦρθες, γειά σου, Καλέ, χαρά σου!  
Τοῦ πλάστη ό φωτοστέφανος τριγύρω στά μαλλιά σου  
Τᾶδολα νιάτα σου ιερά τά δείχνει καί τάγιάζει  
Τῶν κοράκων τό κ ρ ά μή σέ τρομάζει,  
μ' έσένα πέλαγο ό Ρυθμός, μ' έσέ καράβι ό Στίχος.  
Γιά κάμε πρωτοδούλευτος ό μέγας ἄυλος Ἔχος  
Άπό τά χέρια σου στή γῆ τή μυριοδοξασμένη  
Νά πάρη σάρκα καί νά πάη καί σᾶστρα νά χτυπήση  
Μέ τό κεφάλι τό άρχαγγελικό,  
Ἔχοι καί Στίχοι τά παληά νά ξαναγίνουν ταίρια

<sup>56</sup> Μανώλης Καλομοίρης, «Λίγα λόγια», *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, ό.π., σ. 145-147. Η φράση στη σ. 147.

<sup>57</sup> Κωστής Παλαμάς, «Πρόλογος» στο «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου», *Άπαντα*, Τόμος τρίτος, σ. 297. Βλ. σχετικά Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 39-41.

Μέ μιά καινούργια όρμη.

-Σέ βλέπω, άργοϋψώνεσαι, παλάτι μουσικό!-

Ώρα καλή κι ώρα άγαθή. Γειά σου, Καλέ, χαρά σου!»<sup>58</sup>

Στο ίδιο αυτό ποίημα αναφέρεται ο Παλαμάς σε επιστολή που απευθύνει στον Καλομοίρη λίγα χρόνια αργότερα (το 1913), μετά από τη συναυλία όπου παρουσιάστηκαν κάποιες μελοποιήσεις από την ποιητική συλλογή *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι*: «Δέν μπορώ νά λησμονήσω τήν προχτεσινή βραδιά, καί γιοματός είμαι από τή βαθειά της έντύπωση, από τή σημαντική της όμορφιά. Μοϋ φαίνεται σάν όνειρο. Τί άρμονική άνταπόκριση, τί άρμονικό συνταίριασμα τής μελωδίας πού στιχοϋργησα άλλοτε καί πού τήν πιλοφόρησα «Στό μουσικό Μανόλη Καλομοίρη». Δέν ξέρω, μά μήτε πού θά ήθελα νά κρίνω μέ τό όργανο τής μουσικής γνώσεως τό έργο σου. Μοϋ φτάνει ή intuition μου, τό αίσθημά μου τό άλάθητο πού κλειΐ μέσα του καί τή γνώση. Χαίρομαι, συγχαίρω καί εϋχομαι νά πηγαίνης έτσι μπροστά, νά γίνης πατέρας καί πλάστης τής νέας έλληνικής μουσικής».<sup>59</sup>

Στην ίδια επιστολή προβαίνει σε κάποιες κρίσεις σχετικά με τον τρόπο μελοποίησης των ποιημάτων του ο οποίος του αρέσει ιδιαίτερα, όπως φαίνεται: «Χάρηκα μέ ξεχωριστή συγκίνηση καί τή δική μου τήν ποίησι σέ μιάν όψη της από τήν πιό χαρακτηριστική, τήν άκουσα προχτές καί τήν είδα τήν ψυχή μου τήν ίδια σέ ό,τι έχει ίσως άξιο νά ζήση, τήν ψυχή μου τήν άκουσα καί τήν είδα, σά στεφανωμένη από χρυσή δόξα, στεφάνι καί φόρεμα πλεγμένα καί βαλμένα από τά χέρια σου. Άν δέν είναι τοϋτο δόξα καί άνταμοιβή τής έργασίας ενός ποιητή, τί άλλο περιμένει ένας ποιητής πού δουλεύει τήν τέχνη γιά τήν τήν τέχνη, τί άλλο περιμένει γιά νά δικαιωθής;»<sup>60</sup>

Στον *Ελεύθερο Λόγο* στις 21 Απριλίου 1925, ο Παλαμάς δημοσιεύει ένα άρθρο με τίτλο *Ίαμβοι καί Άνάπαιστοι*, στο οποίο αναφέρεται με εγκωμιαστικά

<sup>58</sup> Βλ. Απαντα, «*Η Πολιτεία καί ή Μοναξιά- Βιβλίό Δεύτερο*», Τόμος πέμπτος, σ. 358.

<sup>59</sup> Κωστής Παλαμάς, «Στο Μανόλη Καλομοίρη», *Αλληλογραφία*, Τόμος πρώτος, ό.π., σ. 224. Η επιστολή έχει ημερομηνία 5 Φεβρουαρίου 1913. Πρόκειται για τη συναυλία της 20ής Δεκεμβρίου 1910 στο Ωδείο Αθηνών.

<sup>60</sup> Βλ. στην ίδια επιστολή, σ. 224-225.



σχόλια στον Καλομοίρη: «Λιγοστά κομμάτια τῶν Ἰάμβων καί Ἀναπαιστων τοῦ Καλομοίρη εὐτύχησα κάποτε ν' ἀκούσω [...]. Ὁ Μουσικός ἦχος εἶναι σάν ἓνα φτερό βαλμένο στά πόδια τοῦ στίχου, καθώς ἡ φτερούγα τῶν ἀνέμων κάνει τό στίχο νά λαχταρίζῃ πιά λαμπρόηχος καί πιά δροσᾶτος [...]. Ὁ Καλομοίρης δέ σημειώνει σταθμό γιά τή Μουσική μονάχα τέχνη πρὸς δρόμους στερεώτερα χαραγμένους, ἀνοικτούς πρὸς τὰ ὑψηλότερα ἰδανικά τῆς Τέχνης. Ἡ ἐμφάνισίς του εἶναι μαζί κεφάλαιον ἀπὸ τὰ ζηλευτότερα τοῦ δημοτικισμοῦ».<sup>61</sup>

Για τὴ μελοποίηση τῶν Ἰάμβων καὶ Ἀναπαιστων ἀναφέρεται καὶ στὸν πρόλογο τῆς ποιητικῆς αὐτῆς συλλογῆς: «Τὰ φτερά πού βάζει ἡ μουσική τοῦ Μανώλη Καλομοίρη στά πόδια τῶν Ἰάμβων καί Ἀναπαιστων μοῦ δίνουν τὴν ὄρεξη νά μιλήσω γιὰ κεῖνα. Μέσα μου γίνονταν τότε σάν αἰσθητότερη ἢ ἀνάγκη τοῦ ξανανιωμοῦ τοῦ ἐθνικοῦ μας στίχου, τοῦ δεκαπεντασύλλαβου [...]. Αὐτοὺς λοιπὸν τοὺς ἰάμβους καί ἀναπαιστους ἀγάπησεν, ἐξαῦλωσε μέ τὴ μουσική του καὶ ἀναδημιούργησε ὁ Μανώλης Καλομοίρης. Μοῦ ἔλεγε κάποτε: - Διαβάζοντας τό Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου, ἤμουν βέβαιος πὼς γνωρίζεις ἀπὸ μουσική. - Ἀλλοίμονο! ἀκατήχητος τῆς θείας τέχνης, στέκομαι βέβηλος μπροστά της καί βουβός: ὅσες φορές μοῦ δόθηκε νὰ κοινωνήσω μαζί της, καθώς μοῦ λείπει ἡ τεχνικὴ ἀγωγή πού χρειάζεται, γιά νὰ τὴν ἐκτιμήσω καί νά τὴ χαρακτηρίσω, ποτέ δὲν τόλμησα νά πιστέψω πὼς μία προσωπικὴ ἐντύπωση, ἅς εἶναι καί ἀπὸ ἓναν ποιητὴ, γιά ἔργα μουσικῆς, θᾶξιζε νὰ εἰπωθῇ. Ἄλλ' ἂν ὁ στίχος μου φάνταζε στὴ φαντασία τοῦ Καλομοίρη πὼς μποροῦσε ἀπὸ μουσικογνώστη νά σκαρωθῇ, τίποτε παράξενο».<sup>62</sup>

Ὁ Παλαμάς ἀναφέρει ὅτι εὐτύχησε νὰ ἀκούσει μόνο λίγους στίχους ἀπὸ τοὺς Ἰάμβους καὶ Ἀναπαιστους μελοποιημένους ἀπὸ τὸν Καλομοίρη. Καὶ καταλήγει: « [...] Δηλονότι τῆς ἰδέας ἀπὸ τίς σπουδαιότερες πού ἔχει νά δείξῃ μέσ' ἀπὸ τὰ βάθη τῶν καιρῶν καί ζωηρότερ' ἀπὸ το ψυχαρικό "Ταξίδι" ἢ ζωὴ μας ἢ πνευματικὴ. Ἕνα μου ποίημα στήν "Πολιτεία καί Μοναξιά", ἐπιγραφόμενο "Στό μουσικό Μανώλη Καλομοίρη" μέ χρονολογία 1908,

---

<sup>61</sup> Κωστής Παλαμάς, «Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι 1912-1925», στο: *Μανώλης Καλομοίρης*, Ἐν Ἀθήναις..., ὁ.π., σ. 34-35.

<sup>62</sup> Κωστής Παλαμάς, «Πὼς θυμοῦμαι τοὺς Ἰάμβους καὶ Ἀναπαιστους», *Ἄπαντα*, Τόμος πρῶτος, σ. 325-326 καὶ 334.

καθιερώνει τον ύμναιο του Ἦχου καί του Στίχου, του Λόγου, θα ἔπρεπε, γενικώτερα καί θετικώτερα νά εἰπῶ. Τούς ἀλλάζει τά στέφανα ὁ Δημοτικισμός». <sup>63</sup>

Στην ἴδια ποιητική συλλογή ὅπου ἐντάσσεται το ποίημα για το οποίο ἤδη ἐγίνε λόγος, υπάρχει το ποίημα «*Ἐμπρός*» που φέρει την ἐπισημάνση ὅτι ἐχει ζητηθεῖ ἀπό τον Καλομοίρη η μελοποίησή του. <sup>64</sup> Ο συνθέτης μελοποιεῖ το ποίημα το 1912 και το συμπεριλαμβάνει ἀργότερα στη συνολική ἐκδοση των τραγουδιῶν του με τίτλο *Προσφορά για τα Ἑλληνόπουλα*, στην ἐνότητα «*Πατριωτικά τραγούδια*», ἐνῶ το ἀμέσως ἐπόμενο τραγούδι ἀπό το *Ἐμπρός* του Παλαμά εἶναι το *Ὀμπρός* του Σικελιανού, το οποίο θα μελοποιήσει το 1940. <sup>65</sup>

Ο Παλαμάς πιστεύει ὅτι «ὁ μουσικός ἦχος εἶναι σάν ἓνα μικρό φτερό βαλμένο στά πόδια του στίχου». Συχνά παρομοιάζει τον μουσικό ἦχο με φτερό που ἀνουπώνει και προσδίδει ἄλλη διάσταση στο στίχο. Με την ἴδια λέξη ἀφιερώνει τον *Ὀλυμπιακό Ὑμνο* στον Σαμάρα. <sup>66</sup> Στο πρόσωπο του Καλομοίρη βρίσκει τον μουσικό που θα μελοποιήσει ἰδανικά τους στίχους του, ἐκφράζοντας ταυτόχρονα τα οράματα του κινήματος του δημοτικισμοῦ. Ἐτσι, ο μουσικός Καλομοίρης υπηρετεῖ τα ἰδεολογικά πιστεύω του Παλαμά, ἐνῶ ἐνσαρκώνει ἀπόλυτα τα δύο ἰδανικά που ἐμπνέουν τον ποιητή, για την τέχνη και για τη γλῶσσα: «*Καί πῶς νά μὴν περηφανεύουμαι για τήν πρόοδο τῆς Ἰδέας, ὅταν ἔξαφνα προβάλλει, πάντα νέος μέσα στους πῖο νέους, ἓνας πλούσια δημιουργός τεχνίτης, ὁ πρῶτος μέγας Ἕλληνας μουσικός του*

---

<sup>63</sup> Στο ἴδιο, σ. 334-335. Το ἀρθρο γράφτηκε το 1925. Βλ. ἐπίσης παραπάνω, υποσημείωση 53.

<sup>64</sup> Κωστής Παλαμάς, «Ἐμπρός», *Ἡ Πολιτεία καί ἡ Μοναξιά, Ἄπαντα*, Τόμος πέμπτος, σ. 371. Το ποίημα γράφτηκε στις 28 του Τρυγητή 1912. Στον τίτλο «Ἐμπρός» υπάρχει η παραπομπή: «*Ζητημένο ἀπό τό μουσικό Μανῶλη Καλομοίρη για νά βαλθῆ στή μουσική του*».

<sup>65</sup> Μανῶλη Καλομοίρη, *Προσφορά για τα Ἑλληνόπουλα, Τραγούδια για Σχολικές, Στρατιωτικές, Ἐργατικές Χορωδίες*, Τεύχη 1-4, Αθήνα, Ἰδιοκτησία του συνθέτη. Τα «Πατριωτικά» τραγούδια περιλαμβάνονται στο δεύτερο τεύχος.

<sup>66</sup> Βλ. Κωστής Παλαμάς, «Πῶς θυμοῦμαι τούς Ἰάμβους και Ἀναπαίστους», *Ἄπαντα*, Τόμος πρῶτος, σ. 325.

καιροῦ πού σιμώνει, ὁ Μανώλης Καλομοίρης, σφιχτανταμώνοντας τά δύο μεγάλα ἰδανικά, τό γλωσσικό καί τό καλλιτεχνικό, σέ αχώριστο ταίριασμα».<sup>67</sup>

Στην πρώτη έκδοση του Δωδεκάλογου του Γύφτου ο Παλαμάς είχε προτάξει το πλατωνικό ρητό μουσικήν ποίει. Αναζητώντας δε έναν εὔστοχο ορισμό της ποίησης, επιλέγει αυτόν: Ποίηση είναι ο λόγος που πάει να γίνει τραγούδι. Ωστόσο στη μελοποίηση του Καλομοίρη και ειδικά στη συλλογή *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι* ο Παλαμάς βλέπει κάτι ακόμα πιο ουσιαστικό και σπουδαίο: βλέπει να πραγματώνεται η ιδανική μουσική, μέσα από την ένωση της μουσικής με το λόγο, κατά το πρότυπο των αρχαίων Ελλήνων.<sup>68</sup>

Στο ποίημα «Μιά βραδιά σ' ένα σπίτι» ο Παλαμάς περιγράφει πολύ γλαφυρά μια σκηνή με ένα πιάνο από το οποίο ακούγονται υπέροχες μελωδίες, ενώ γίνεται μια αναφορά στον Πρωτομάστορα: «Τά ἔλεφαντένια κόκκαλα τοῦ πιάνου σπαρταροῦνε, / καθώς τά γγίζουν πύρινα, σά χεῖλη πού φιλοῦνε, / τά εὐγενικά καί τά σοφά δασκαλεμένα χέρια. / Στοῦ θεῖου τοῦ σίχου τά φτερά μιά Μοῦσα ὄνειρεμένη / φέρνει τοῦ πρωτομάστορη τήν ὄμορφη γυναίκα, / πού το αἷμα της τό ρίζωσε τό θρυλικό γιοφύρι, / τί μετρημένη συντροφιά προσμέναμε στό σπίτι / και ὁ στοχαστής και ἡ λιγερή καί ἡ μουσική καί ὁ σίχος».<sup>69</sup> Στον Πρωτομάστορα αναφέρεται κι ἄλλη φορά ο Παλαμάς: «ἀπό τήν ἄλλη τή μεριά, ἕνας Ἕλληνας μουσικός μέ τρανή φλέβα μᾶς ἔδωκε τό «Παλάτι», πού με τήν ἴδια δύναμη συμβολίζει τό μέγα νόημα, καί στεριώνει τό ἴδιο τό ἰδανικό».<sup>70</sup> Στο παλάτι αυτό αναφέρεται και στο ποίημά του «Το

---

<sup>67</sup> Βλ. Κωστής Παλαμάς, «Δύο Λόγια», *Γράμματα Γ'*, Ἀπαντα, Τόμος ἕκτος, σ. 523-541. Η παραπομπή στη σ. 541. Το άρθρο γράφτηκε το 1909.

<sup>68</sup> Βλ. Ταμπακάκη, *Η μουσική...*, ὄ.π., σ. 45.

<sup>69</sup> Βλ. Κωστή Παλαμάς, Ἀπαντα, Τόμος ἕβδομος, «Μια βραδιά σ' ένα σπίτι», *Βωμοί, Βιβλίο Πέμπτο*, σ. 143. Η πρώτη έκδοση της ποιητικής συλλογής *Βωμοί* έγινε το 1915 και η δεύτερη το 1922. Στο ίδιο ποίημα κάνει αναφορά ο Παλαμάς σε επιστολή του προς την Πηνελόπη Δέλτα: «Δέν ξέρω ἂν ἐγνωρίσατε ἢ ἂν θυμᾶστε στούς Βωμούς μου τό ποίημα «Μιά βραδιά σ' ένα σπίτι». Βλ. *Αλληλογραφία*, Τόμος τρίτος, σ. 92-93.

<sup>70</sup> Κωστής Παλαμάς, «Το κλειδί τοῦ σπιτιοῦ». Βλ. Ἀπαντα, Τόμος ὄγδοος, σ. 80. Το άρθρο γράφτηκε το 1911.

Παλάτι»: «Στῆς θάλασσας ἀπάνω τά νερά / ἕνας τεχνίτης μέ μυαλό και γνώση / μεγάλο ἀγῶνα εἶχε μιά φορά / Παλάτι ξακουστό να θεμελιώση».<sup>71</sup>

Στον πρόλογο των *Πεντασύλλαβων* αφιερώνει ένα εκτεταμένο χωρίο στον Καλομοίρη και τη μουσική του, τονίζοντας πόσο πολύ η μουσική συμπληρώνει την ποίηση: «Ἐνα τραγούδι τῶν Πεντασύλλαβων ὁ φίλος μου Μανώλης Καλομοίρης τό μετέφερε στην ὑπέροχη μουσική του. Πόσοι στίχοι τοῦ βιβλίου τούτου, μέ τήν τρομαγμένη ποίησή τους πού φαίνεται σάν νά τῆς λείπει κάτι, θά μπορούσανε νά ξεκαθαριστοῦνε καί νά συμπληρωθοῦν τονισμένοι μουσικά!». <sup>72</sup>

Ακόμα μια αναφορά στον συνθέτη βρίσκουμε σε επιστολή του στη *Λέσχη Καλλιτεχνῶν «Ατελιέ»*, όπου ο ποιητής εκφράζει τη συγκίνηση και την ευγνωμοσύνη του για τη βραδιά που οργάνωσαν προς τιμήν του με αφορμή την επιτυχία της *Τρισεύγενης* στο Εθνικό Θέατρο. Η βραδιά, μεταξύ άλλων, περιελάμβανε τραγούδια από τους *Ιάμβους και Αναπαίστους* μελοποιημένα από τον Καλομοίρη. <sup>73</sup>

Εκτός από τις μελοποιήσεις και τις καλλιτεχνικές συνυπάρξεις, ο Παλαμάς με τον Καλομοίρη ανταμώνουν και με άλλους τρόπους, όντας ενεργοί και διανοούμενοι που ζουν στην ίδια πόλη και μοιράζονται παρόμοιες πνευματικές ανησυχίες. Υπάρχει ένα περιστατικό σχετικά με το βραβείο Νόμπελ που αναφέρεται στον τύπο της εποχής αλλά και στην *Αλληλογραφία* του Παλαμά: Ο Καλομοίρης και ο Ξενόπουλος επισκέπτονται τον Παλαμά στο σπίτι του προκειμένου να του ζητήσουν να υποστηρίξει την υποψηφιότητα του Ψυχάρη για το βραβείο Νόμπελ. Ο ποιητής αρνείται ευγενικά, κρύβοντας την απογοήτευσή του γιατί δεν προτείνουν τον ίδιο, του κάνει όμως θετική εντύπωση η ειρηνική στάση του Καλομοίρη, ο οποίος αρνείται να πάρει θέση

---

<sup>71</sup> Βλ. Δημητρίου Α. Χαμουδοπούλου, *Η Ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής - Ανασκοπήσεις και σκέψεις*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήναι 1980, σ. 123. «Βαθειά στό είναι του τό όνειρο ἔπαιρνε ζωή με τη γέννηση ενός πάθους, αὐτοῦ, πού χάρισε ἀργότερα στόν Καλομοίρη τή δύναμη να στήσει τό Παλάτι τῆς ἑλληνικῆς ἔθνικῆς μουσικῆς σχολῆς». Βλ. επίσης παρακάτω σελίδα 219.

<sup>72</sup> Κωστής Παλαμάς, «Πρόλογος» στη συλλογή *Οι Πεντασύλλαβοι*. Βλ. *Ἄπαντα*, Τόμος ἔβδομος, σ. 441, με ημερομηνία 6 Αυγούστου 1925.

<sup>73</sup> Βλ. Κωστή Παλαμά, *Αλληλογραφία*, Τόμος τρίτος, ό.π., σ. 239-240 και 355.

εξηγώντας πως είναι μουσικός: «οὔτε αὐτός μπορεῖ νά ὑπογράψῃ ἀναφορά γιά τήν ὑποψηφιότητα τοῦ Ψυχάρη, ἀφοῦ εἶναι μουσικός συνθέτης καί ὄχι φιλόλογος».<sup>74</sup>

Εἶναι τόσο ταυτισμένοι στη συνείδηση του κοινού εκείνης της εποχῆς ο Παλαμάς με τον Καλομοίρη, που κάποτε φέρονται να συνυπογράφουν ἕνα ἔργο και μάλιστα με συγκεκριμένο σκοπό, χωρίς αυτό να επιβεβαιώνεται: «Τό ποίημά μου «Ἐμεῖς οἱ ἐργάτες» χαρακτηρίστηκε ὡς καθαρά κομμουνιστικό. Δέν εἶναι. Ἔγινε στα παλαιά χρόνια τῆς προπολεμικῆς ἐποχῆς, ζητημένο ἀπό τό ἐργατικόν κέντρο τοῦ καιροῦ ἐκείνου. Δέ θυμοῦμαι ἀκριβῶς τό ἔτος. Εἶναι δημοσιευμένο σέ μιά ἐφημερίδα «Λαός», ὄργανο τῶν ἐργατῶν καί τῶν γεωργῶν, μέ την πληροφορία ὅτι τό ἐμελοποίησε ὁ Καλομοίρης».<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Το περιστατικό αυτό περιγράφεται εκτενῶς σε ἐπιστολή του ποιητή προς τον Γιώργο Κατσίμπαλη, με ἡμερομηνία 4/7/1930. Στην ἴδια ἐπιστολή αναφέρονται οἱ λόγοι για τους οποίους το πρόσωπο του Ψυχάρη δε χαίρει πλέον της ἴδιας ἐκτίμησης, ὅπως και το ιστορικό της υποψηφιότητας του ἴδιου του Παλαμά για το βραβεῖο Νόμπελ. Βλ. Κωστή Παλαμά, *Αλληλογραφία*, Τόμος τρίτος (1929-1941), ὄ.π., σ. 49-56. Αναλυτικά και με πολλές διαφωτιστικές λεπτομέρειες ἀναφέρεται στην ἴδια ἱστορία ο Ξενόπουλος, στο ἄρθρο του «Ο Παλαμάς ἀπό κοντά», *Νέα Ἐστία*, Τεύχος 397, Χριστούγεννα 1943, σ. 7-26. Το περιστατικό περιγράφεται στις σ. 20-22. Ἀναφορά στο περιστατικό ἀναλυτικά γίνεται ἐπίσης παρακάτω, τέταρτο κεφάλαιο στην ἐνότητα «Ξενόπουλος και Παλαμάς», (4.2.1), σ. 215-216.

<sup>75</sup> Βλ. Κωστή Παλαμά, «Ἐμεῖς οἱ ἐργάτες», *Ἄπαντα*, Τόμος Δέκατος ἕκτος, σ. 587. Το παράθεμα προέρχεται ἀπό μια ἐπιστολή που ἀπευθύνεται στον Γρηγόριο Ξενόπουλο, με ἡμερομηνία 24 Φεβρουαρίου 1930. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νέα Ἐστία* στις 15 Μαρτίου 1930. Η ἴδια ἐπιστολή ἀνθολογείται ἐπίσης στον τρίτο τόμο της ἀλληλογραφίας του ποιητή, Κωστή Παλαμά *Αλληλογραφία*, Τόμος τρίτος, σ. 42-43. Στο ἴδιο θέμα ἐπανέρχεται ο ποιητής, σε ἄλλη ἐπιστολή του προς τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, με ἡμερομηνία 9/9/1932 και τον ὑπότιτλο, ἐντὸς παρενθέσεως, *Μιά παρωδία*. Σε αὐτή την ἐπιστολή ἐξηγεῖ ὅτι το Ἐργατικό Κέντρο Ἀθηνῶν του ζήτησε να γράφει ἕναν ὕμνο για τους ἐργάτες, τον οποίο θα μελοποιούσε ο Καλομοίρης. Ο Παλαμάς το ἔκανε, το ποίημα κυκλοφόρησε με τον τίτλο «Ἐμεῖς οἱ ἐργάτες» και δημοσιεύτηκε ξανά με τον τίτλο «Τό τραγούδι τοῦ ἐργάτη». Στην ἐπιστολή αὐτή, ο Παλαμάς ἐξηγεῖ πως το ποίημα δημοσιεύτηκε ξανά, ἐν ἀγνοία του, με μια μικρή ἀλλαγὴ στο τίτλο: Ἀντὶ ἐργάτης, γράφτηκε ἀγρότης. Το ποίημα ἀλλάξε λοιπὸν χωρίς την ἀδεία του και για το λόγο αὐτό διαμαρτύρεται, λέγοντας πως ἡ *ωδὴ* ἐγίνε *παρωδία*. Βλ. *Αλληλογραφία*, Τόμος τρίτος, ὄ.π., σ. 115-116.

### 3.1.4 Οι πρώτες συναυλίες με έργα Παλαμά και η αποτύπωσή τους στον τύπο της εποχής

Την Τετάρτη, 11 Ιουνίου 1908 στο Ωδείο Αθηνών πραγματοποιείται η πρώτη συναυλία του Μανώλη Καλομοίρη στην Αθήνα. Η συναυλία προαναγγέλλεται στον *Νουμά* μερικές μέρες πριν, στο τεύχος της 8<sup>ης</sup> Ιουνίου 1908, όπου δημοσιεύεται το πρόγραμμά της καθώς και το προλογικό σημείωμα του νεαρού συνθέτη στη δημοτική με κάποιες ακραίες λέξεις. Σε συνδυασμό με επόμενα δημοσιεύματα του περιοδικού όπου φιλοξενούνται δύο ποιήματα του Ψυχάρη, γραμμένα στις 3 και 5 Ιουνίου 1908 αντίστοιχα, το «*Αγάπη*», αφιερωμένο στον Παλαμά και το «*Πέρα-Πέρα*», αφιερωμένο στον Καλομοίρη, προβάλλεται η ιδέα ότι ο νεαρός συνθέτης θα παίξει στην ελληνική μουσική ρόλο αντίστοιχο με τον ηγετικό ρόλο του Παλαμά στην ελληνική ποίηση. Στον *Νουμά* επίσης (στο τεύχος της 15<sup>ης</sup> Ιουνίου 1908), θα δημοσιευτεί και το ποίημα που θα γράψει ο Παλαμάς για τον Καλομοίρη μετά τη συναυλία.<sup>76</sup>

Η ακραία δημοτική γλώσσα του προγράμματος προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις στους μουσικούς και πνευματικούς κύκλους της Αθήνας. Ο Πωπ, διευθυντής της εφημερίδας *Αθήναι*, λέγεται πως έσκισε το πρόγραμμα της συναυλίας διαμαρτυρούμενος ότι ο Καλομοίρης έφερε από τη Ρωσία *ρούμπλια* που του έδωσαν οι *Ρούσοι* για να πολεμήσει τον ελληνισμό. Το επιχείρημα αυτό κυκλοφορούσε πολύ στα δημοσιεύματα της εποχής, υποστηρίζοντας την άποψη που είχε διαδοθεί κατά τα Ευαγγελικά, ότι οι δημοτικιστές δηλαδή υπηρετούν τα συμφέροντα των Σλάβων. Μετά το τέλος της συναυλίας, μέσα σε παρατεταμένα χειροκροτήματα και αφού το κοινό καλούσε ξανά και ξανά

---

<sup>76</sup> Βλ. Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912...*, ό.π., Μέρος Ι, σ. 212-219, όπου ανθολογούνται αρκετά αποσπάσματα από δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής. Το κείμενο του *μανιφέστου* καταγράφεται και στα απομνημονεύματα του Καλομοίρη, «*Λίγα λόγια*», *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, ό.π., σ. 145-147. Βλ. επίσης Αναστασία Σιώψη, «Ο Μανώλης Καλομοίρης στο πολιτισμικό πλαίσιο της Ελλάδας (1908-19410)», στο: *Μανώλης Καλομοίρης-50 χρόνια μετά*, Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη, επιμ. Νίκος Μαλιάρας, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, fagotto books, Αθήνα 2012, σ. 35-59. Για το 1908 η αναφορά στη σ. 37.

τον συνθέτη επευφημώντας τον, ο ίδιος στάθηκε μπροστά τους και είπε: «Αυτά ήτανε τα ρούσικα ρούμπλια, κυρίες και κύριοι!»<sup>77</sup>

Η γλώσσα του προγράμματος προκάλεσε επίσης την αντίδραση του Γεωργίου Νάζου, διευθυντή του Ωδείου, ο οποίος είπε στον Καλομοίρη ότι δεν μπορεί να επιτρέψει την πραγματοποίηση μιας τέτοιας βραδιάς εκτός και αν έγγραφε το πρόγραμμα στην καθαρεύουσα. Ο συνθέτης βρέθηκε σε πολύ δύσκολη θέση, διότι εάν έγγραφε το πρόγραμμα στην καθαρεύουσα θα πρόδιδε τα ιδανικά του, εάν ματαίωνε τη βραδιά θα γελοιοποιόταν. Αναζήτησε εις μάτην άλλες αίθουσες και τελικά τον έσωσε μια φαινή ιδέα: περιμένοντας να συναντήσει τον Νάζο, περιεργαζόταν τα προγράμματα στο Ωδείο Αθηνών συνειδητοποιώντας ότι είναι γραμμένα στα γαλλικά. Όταν τον συνάντησε λοιπόν, του είπε: «Κύριε διευθυντά, *έγώ βλέπω πώς ή καθιερωμένη γλώσσα από τά προγράμματα σίς συναυλίες του Ωδείου σας δέν είναι ούτε ή καθαρεύουσα ούτε ή δημοτική, είναι άπλούστατα ή γαλλική*». Ο Νάζος δεν είχε επιχείρημα να τον διαψεύσει και έτσι τυπώθηκαν νέα προγράμματα στα γαλλικά, μολονότι οι περισσότεροι είχαν ήδη προμηθευτεί το ελληνικό πρόγραμμα. Η συναυλία πάντως πραγματοποιήθηκε κανονικά.<sup>78</sup>

Οι δημοτικιστές συντάσσονται ένθερμα στο πλευρό του Καλομοίρη και δεν αφήνουν αναπάντητες τις επιθέσεις, προσπαθώντας ταυτόχρονα να συσπειρωθούν. Μια σειρά δημοσιευμάτων ένθεν και ένθεν κατακλύζουν τον τύπο της εποχής. Στον *Νουμά*, στο τεύχος της 15<sup>ης</sup> Ιουνίου 1908 τονίζεται η αντίθεση του Καλομοίρη με τους αντιδραστικούς κύκλους.<sup>79</sup>

Οι δημοτικιστές απαντούν εκφράζοντας ωστόσο το παράπονο ότι δεν εκπροσωπήθηκαν στη συναυλία με ικανό αριθμό ατόμων: «*Η μεγάλη, ή*

---

<sup>77</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, ό.π., σ. 152. Βλ. επίσης Κ. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής...*, Μέρος Ι, ό.π., σ. 213.

<sup>78</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου...*, ό.π., σ. 148-151. Στο ίδιο περιστατικό κάνει αναφορά η Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής...*, Μέρος Ι, ό.π., σ. 301. Το πρόγραμμα της πρώτης αυτής συναυλίας του Καλομοίρη φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του ΜΜ Αθηνών, ενώ το δημοσιεύει η Ρωμανού στο *Εθνικής Μουσικής περιήγησις*, Μέρος πρώτο, ό.π., σ. 300-301. Για το πρόγραμμα αυτό έγινε αναφορά παραπάνω κεφ. 1 σ. 44-57.

<sup>79</sup> Βλ. Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής...*, ό.π., σ. 213. Το άρθρο δημοσιεύεται στη στήλη του *Νουμά* «Παραγραφάκια», τεύχ. 15<sup>ης</sup> Ιουνίου 1908, σ. 5.

αποθεωπική έπιτυχία του Καλομοίρη στο Ώδεϊο τήν Τετράδη τό δειλινό, είχε και τό μαύρο σημαδάκι της και τό σημειώνουμε για νά χαρή ό κ. Πύπ. Μέσα στή σάλα του Ώδείου πού ήτανε γιομάτη από κυρίες και μερικούς κυρίους, όχτώ (αριθ. 8) μονάχα δημοτικιστάδες μετρήσαμε, τούς κ.κ. Παλαμά, Φωκά, Χρηστομάνο, Δημητριάδη, Ποριώτη, Βουτιερίδη, Μαυρουδή και Ταγκόπουλο. Οί άλλοι άστράψανε μέ τήν άπουσία τους-καθώς γίνεται σέ κάθε περίπτωση πού πρέπει νά φανοϋμε έπιτέλους πώς είμαστε και μεϊς δύναμη, όπως δά και είμαστε, διαφορετικά δέ θά λυσσούσανε οί εφημερίδες έναντίον του άγώνα μας».<sup>80</sup>

Ο Δήμος Νησιώτης περιγράφοντας τη συναυλία αυτή, αναφέρει πως ο Παλαμάς του σιγοψιθύρισε στο αυτί την ώρα που παιζόταν η ρωμείκη σουίτα, ότι «ο Καλομοίρης θα είναι ο μελλούμενος μουσικός της Ρωμιοσύνης, που θα δώσει φτερά στα τραγούδια μας και θα χρυσοντύσει με ήχους τα όνειρά μας». Για τη συναυλία αυτή θα γράψει επίσης εγκωμιαστική κριτική στον Νουμά η Αθηνιώτισσα στο τεύχος της 22ας Ιουνίου 1908.<sup>81</sup>

Ο ίδιος ο Καλομοίρης αρχίζει μια σειρά δημοσιεύσεων στον *Νουμά*, κάνοντας αρχή με την απάντησή του στον Ξενόπουλο, ο οποίος επαινεί το μουσικό του ταλέντο αλλά τον αποκαλεί *μαλλιάρó*, επισημαίνοντας μάλιστα ότι η γλωσσική του *διαστροφή* μπορεί να *διαστρέψει* και το ταλέντο του. Στα άρθρα αυτά ο Καλομοίρης υπερασπίζεται με πάθος τις απόψεις του και εκφράζει πληθωρικά την πίστη του ότι η πρώτη του συναυλία σηματοδοτεί μια νίκη του κινήματος του δημοτικισμού, ως πρωτοπόρου κινήματος της πολιτιστικής αναγέννησης του τόπου. Στην εθνική αυτή αναγέννηση του πολιτισμού, της διάνοησης και της τέχνης θα ενταχθεί η ελληνική μουσική, όπως έχει συμβεί άλλωστε και στους μεγάλους σταθμούς της ιστορίας της δυτικής μουσικής.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Βλ. Ρωμανού, στο ίδιο, σ. 214.

<sup>81</sup> Στο ίδιο.

<sup>82</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 214-215. Η κριτική του Ξενόπουλου δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Αθήναι* στις 29 Ιουνίου. Ο Καλομοίρης απαντά από τον *Νουμά* στο τεύχος της 31<sup>ης</sup> Αυγούστου 1908, σ. 4, με τίτλο «Δυό λόγια». Ο Ξενόπουλος επανέρχεται στην εφημερίδα *Αθήναι* στις 5 Σεπτεμβρίου και ο Καλομοίρης απαντά με το μεγάλο του άρθρο «Ζωή-γλώσσα-μουσική



Στις 13 Ιουνίου 1909 πραγματοποιήθηκε συναυλία του Μανώλη Καλομοίρη υπέρ του εράνου των *Παναθηναίων* για την προτομή του Σολωμού, στο πρόγραμμα της οποίας συμπεριλήφθηκε ξανά η *Λάμια* του Κωστή Παλαμά. Στις 20 Δεκεμβρίου 1910 πραγματοποιήθηκε συναυλία με συμφωνικά έργα του Καλομοίρη, παρουσία των Βενιζέλου, Παλαμά, Ξενόπουλου, Ποριώτη και Θεοδωροπούλου. Η συναυλία αυτή καθιερώνει τον ποιητή και τον συνθέτη ως τις ηγετικές φυσιογνωμίες του κινήματος του δημοτικισμού και συνεχίζει να προκαλεί αντιμαχόμενα δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής.<sup>83</sup>

Το πρόγραμμα περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, την *Ελιά*, τη *Γρηά Ζωή* και την εισαγωγή στην τρίτη πράξη της *Στέλλας Βιολάντη*.<sup>84</sup> Για τη συναυλία αυτή κάνει λόγο αναλυτικά ο Ν[ίκος] Κ[αρβούνης] στην *Εστία* στις 21 /12/1910: «Χθές δέν ήτο συναυλία ὅ,τι ἐτελέσθη εἰς τό Ἰωδεῖον. Θα ἦτο ἀκριβέστερον, ἂν ἐλέγετο ὅτι ἔγεινεν ἐκεῖ μιὰ ἐθνική ἐορτή». Φαίνεται ότι η *Γρηά Ζωή* έκλεψε την παράσταση και ξεσήκωσε θύελλα χειροκροτημάτων, που επέβαλλαν την επανάληψή της. Στο τέλος της συναυλίας προσφέρθηκε στον Καλομοίρη ένα κλαδί δάφνης και μια τεράστια ανθοδέσμη από τριαντάφυλλα μέσα σε κάνιστρο σχήματος λύρας. «Σπανίως ἡ αἴθουσα τοῦ Ἰωδείου περιέλαβε τόσους ἐργάτας τοῦ πνεύματος καί τῆς τέχνης. Ὁ κ. Παλαμᾶς εἶχε φθάσει ἐκ τῶν πρώτων. Ἐπίσης καί ὁ συγγραφεύς τῆς Στέλλας Βιολάντη. Καί ἐν γένει ὅ,τι δύναται νά παρουσιάσῃ ἡ πρωτεύουσα εἰς τήν σφαῖραν τῆς πνευματικῆς κινήσεως καί τῆς κοινωνικῆς εὐγενείας ἦτο χθές ἐπί

---

(Απάντηση στον κ.Ξενόπουλο)», που δημοσιεύτηκε στον *Νουμά* στο τεύχος της 2ας Νοεμβρίου 1908, σ. 1-3. Βλ. επίσης Γ.Χ Καλογιάννη, *Ο Νουμάς και η εποχή του*, ὁ.π., σ. 145-146 και 154. Για τη διένεξη αυτή Ξενόπουλου-Παλαμά θα γίνει αναφορά και παρακάτω, κεφ.4 στην ενότητα Καλομοίρης-Ξενόπουλος (4.1.3).

<sup>83</sup> Βλ. Καρβούνης Ν., «Η συναυλία του κ. Καλομοίρη για τη μελοποίηση των ποιημάτων του Παλαμά *Ἐλιά*, *Γρηά Ζωή* και *Στέλλα Βιολάντη*», εφ. *Εστία*, 21 Δεκ. 1910. Βλ. επίσης Κ.Γ. Κασίνη, *Βιβλιογραφία Κωστή Παλαμά*, «Νέα έκταση για το γλωσσικό», Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1973, σ. 103, όπου ανθολογούνται μια σειρά δημοσιευμάτων με αφορμή την απαγγελία του ποιητικού προλόγου του Παλαμά στη *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενόπουλου.

<sup>84</sup> Για τα προγράμματα των συναυλιών αυτών βλ. Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις...*, Μέρος πρώτο, ὁ.π., σ. 300—307. Για τη *Στέλλα Βιολάντη* βλ. παρακάτω, 4.1.4.

δίωρον συγκεντρωμένον εις τό Ὠδεῖον ὑπὸ τὴν γοητείαν τῆς νέας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς».<sup>85</sup>

Στις 22 Δεκεμβρίου 1910 ο Ξενόπουλος δημοσιεύει ένα σχετικό άρθρο στην εφημερίδα *Ελλάς*, όπου αναφέρει ότι τη μεγαλύτερη εντύπωση στη συναυλία προξένησε το *Παλάτι*, το τελευταίο μέρος της *Ρωμείκης Σουίτας*, εμπνευσμένο από την ποίηση του Παλαμά και του Ψυχάρη, το οποίο συμπυκνώνει τα ιδεώδη του έθνους και ορθώνεται πλέον *ατράντακτο* και *πανεύμορφον*. «*Τό Παλάτι τῆς ἐθνικῆς δόξης καί ἀκμῆς. Οἱ ἀκροαταὶ ριγοῦν, δακρῦζουν, χειροκροτοῦν, ζητωκραυγάζουν....*».<sup>86</sup>

Για τη συναυλία αυτή γίνεται λόγος και στον ξένο τύπο. Ξένοι ανταποκριτές σχολιάζουν τα τεκταινόμενα στην ελληνική πρωτεύουσα με μεγάλο ενδιαφέρον σε διάφορα άρθρα όπου τονίζεται η παρουσία του Βενιζέλου και του Παλαμά σε μία συναυλία ελληνικής εθνικής μουσικής, ενώ η προσπάθεια του Καλομοίρη να δημιουργήσει εθνική σχολή ελληνικής μουσικής συνδέεται με την προσπάθεια του Βενιζέλου να δημιουργήσει ένα εύρωστο και ομοιογενές νεοελληνικό κράτος.<sup>87</sup>

Στην *Εστία* στις 22/12/1910 δημοσιεύεται μια κριτική του ξένου ειδικού, ανταποκριτή του *Κήρυκος της Νέας Υόρκης*, κ. Ουίλλιαμ Φιτς, με εγκωμιαστικά σχόλια για τη μουσική του Καλομοίρη. Ο αρθρογράφος παραδέχεται ότι δε μοιάζει με καμία μουσική από όσες έχει ήδη ακούσει, η οποία, μολοντί έχει σχέση με το *φολκλόρ*, δεν παρουσιάζει «*τίποτε τό κοινοτυπικόν ἢ τό χυδαῖον*», αντιθέτως χαρακτηρίζεται *θελκτικωτάτη*. Ακόμα και οι *ντισσονάντσες*, οι οποίες θα «*έπαραξένευαν ἴσως μίαν σάλαν Εὐρωπαϊκοῦ κοινοῦ, μοῦ ἐφάνησαν ἔχουσαι μεγάλιν σχέσιν μέ τό σύνολον*»

---

<sup>85</sup> Βλ. Ν[[ίκος] Κ[αρθούνης], «Η συναυλία του κ. Καλομοίρη», ό.π. Για την ίδια συναυλία υπάρχει δημοσίευμα στην εφημερίδα *Ακρόπολις* με υπογραφή Θ. Συναδινός και ημερομηνία 22/12/1910.

<sup>86</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το Παλάτι», στο *Μανώλης Καλομοίρης, Εν Αθήναις* Έκδοσις Εθνικού Ωδείου, 1932, σ. 20-21. Το άρθρο δημοσιεύτηκε στην εφ. *Ελλάς* στις 22/12/1910. Λεπτομερής αναφορά στο *Παλάτι* κεφ.4, στην ενότητα για τον Ψυχάρη (4.4.4).

<sup>87</sup> Βλ. για παράδειγμα: "Premier interested in Greek Composer's work-M. Venizelos Attends Concert to Hear Music Which Has as Its Basic Nation's Folk-Lore". *The New York Herald*, PARIS, Thursday, January 10, 1911. Στο *Μανώλης Καλομοίρης, Εν Αθήναις*, ό.π., σ. 26.

Και συνεχίζει: «Ἄν ἐπρόκειτο νά ἀκούσω ἀπλῶς μίαν μίμησιν Ἑλληνικοῦ χοροῦ, σᾶς βεβαιῶ, θά ἐπήγαινα εἰς ἓνα χωριό τῆς Ἑλλάδος καί ν' ἀκούσω τραγοῦδι χορευτικόν ἐκτελούμενον ἀπό κανέναν βοσκόν μέ την φλογέραν του. Εἰς το Ὡδεῖον σας χθές ἤκουσα κάτι ὀλοκληρωτικώτερον: ἤκουσα Ἑλληνικήν Μουσικήν».<sup>88</sup>

Την ελληνικότητα της μουσικής του Καλομοίρη σε συνδυασμό με τη σπουδαία ποίηση του Κωστή Παλαμά τονίζει και η γνωστή στην εποχή της τραγουδίστρια Σπεράντζα Καλό, σε άρθρο της στον *Ανατολικό Ταχυδρόμο Κωνσταντινουπόλεως* στις 7/1/1914: «Ὁ Καλομοίρης εἶναι ὁ πρῶτος πραγματικός Ἑλλην μουσικός ποῦ ἔπαι εἰς τά νάματα τῆς Κασταλίας καί πού εἰς τήν ψυχὴν του ζῆ ὁ Ἑλλην Θεός ΠΑΝ. Μεθαύριον θα τραγουδήσω την «ΓΡΗΑ ΖΩΗΝ» εἶναι ἓνα ἀριστούργημα. Οἱ μεγάλοι στίχοι τοῦ κ. Παλαμά δέν ἤμποροῦσαν νά εὔρουν μεγαλύτερον συνθέτην».<sup>89</sup>

Ἡ Αύρα Θεοδωροπούλου δημοσιεύει το 1913 στο περιοδικό *Γράμματα* ἓνα εκτενές ἀρθρο με τίτλο «Παλαμά-Καλομοίρη: Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι». Στο ἀρθρο αὐτό εκφράζει την ἀνάγκη της νὰ μιλήσει γιὰ τὰ *Μαγιοβότανα*, τον κύκλο τραγουδιῶν ἀπὸ τοὺς *Ἰάμβους καὶ Ἀναπαιστούς*, καθὼς πρόκειται γιὰ κάτι πολὺ σημαντικό, «ὄχι μονάχα γιὰ τό φτωχότατο σέ μουσικὴ παραγωγὴ τόπο μας, μὰ καί πολὺ πιὸ ἔξω ἀπὸ τά ὄρια τοῦ τόπου μας» Τα θερμά σχόλια τοῦ ἀρθρου επικεντρώνονται κυρίως στὴ μουσικὴ καὶ στὴ θαυμαστὴ δεινότητα τοῦ Καλομοίρη νὰ βασίζεται στο δημοτικὸ τραγοῦδι καὶ νὰ απλώνεται ταυτόχρονα *ὡς τὰ τελευταία ὄρια τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης*, ωστόσο τὰ *Μαγιοβότανα* θεωροῦνται ἓνα σύνολο ἀξεχώριστο, «καί εἶναι ἀδύνατο πιά νὰ

---

<sup>88</sup> Βλ. στο ἀρθρο «Γνώμαι ξένου ειδικοῦ περὶ τοῦ κ. Καλομοίρη»-συνέντευξη στον κ. Ν. Καρβούνη. Στο *Μανώλης Καλομοίρης, Ἐν Αθήναις*, ὁ.π., σ. 22-26. Ἡ συνέντευξη δημοσιεύτηκε στὴν *Ἐστία* στις 22/12/1910. Γιὰ μίαν περιήγηση στα δημοσιεύματα τοῦ ξένου τύπου σχετικὰ με τὶς συναυλίες τοῦ Καλομοίρη βλ. στο ἴδιο, σ. 43-57. Γιὰ τὶς συναυλίες τοῦ Καλομοίρη στο ἐξωτερικὸ, κυρίως στο Παρίσι καὶ στο Βερολίνο, βλ. Καίτης Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνὴ ἑλληνικὴ μουσικὴ στοὺς νεότερους χρόνους*, ὁ.π., σ. 171-174 καὶ «Ἐκπρόσωπος ἐνὸς συλλογικοῦ δημιουργικοῦ ὀργανισμοῦ», στο: *Ὁ Μανώλης Καλομοίρης καὶ ἡ ἑλληνικὴ Μουσικὴ...*, (Σάμος 1997), ὁ.π., σ. 65-72. Οἱ ἀναφορές στις συναυλίες στο ἐξωτερικὸ σ. 66-68.

<sup>89</sup> Βλ. στο *Μανώλης Καλομοίρης, Ἐν Αθήναις...*, ὁ.π., σ. 26-27. Το ἀρθρο δημοσιεύτηκε στον *Ανατολικό Ταχυδρόμο Κωνσταντινουπόλεως* στις 7/1/1914.

θυμηθῆς ἓνα ἀπὸ τὰ Μαγιοβότανα, χωρὶς ν' ἀκούσης μαζί καί τό μοτίβο τοῦ Καλομοίρη νά τραγουδεῖ ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς στίχους».<sup>90</sup>

Ἡ ἀρθρογράφος ἐξαίρει τὴ λεπτότατὴ ἰκανότητα τοῦ Καλομοίρη στὴ μελοποίηση, ὥστε νὰ ἀποδίδει καὶ τὴν παραμικρὴ ἀπόχρωση τῆς πιο βαθιάς ποιητικῆς ἐντύπωσης, «λες κι ἀναβρῦζουν ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ ποίηση καὶ μουσικὴ», ἐνῶ τὸ ἀρθρο κλείνει με τὴν ἐπισήμανση ὅτι «ἡ ἐργασία τοῦ Καλομοίρη γιὰ τὴ μόρφωση τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς εἶνε ἀνάλογη μὲ τὴν ἐργασία τοῦ Σολωμοῦ γιὰ τὴ γλῶσσα μας», μεταφέροντας αὐτοῦσια τὰ λόγια τοῦ Παλαμά ἀπὸ τὸν πρόλογο τῆς ἐκδόσεως τοῦ ἔργου τοῦ Σολωμοῦ: «[...] καί τὴ δημοτικὴ γλῶσσα ποὺ ἀκούει γύρω του νὰ ἀντιλαλῆ ὀλοζόντανη, τὴ μεταχειρίζεται, χωρὶς ντροπὴ καί χωρὶς κανένα συμβιβασμό. [...] παίρνει τὰ πλιό σημαντικὰ στοιχεῖα τῆς ἐθνικῆς γλῶσσας, καί καλλιτεχνικὰ σφυροκοπεῖ τὴ δική του».<sup>91</sup>

Στὸν *Ελεύθερο Τύπο* στὶς 15 Ἀπριλίου 1924 δημοσιεύεται ἓνα ἀρθρο με τίτλο *Ἡ Μουσικὴ μας στὸ Παρίσι*, με τὴν υπογραφή Β. Βεκιαρέλης. Ἀναφέρει ὅτι ἐγίναν τρεῖς συναυλίες με ἔργα Καλομοίρη οἱ ὁποῖες σημεῖωσαν μεγάλη ἐπιτυχία, ἀποσπώντας ἐγκωμιαστικὰ σχόλια ἀπὸ τὸν παρισινὸ τύπο. Γίνεται ἰδιαίτερη μνεῖα γιὰ τὴ διάλεξή του περὶ ἐλληνικῆς μουσικῆς στὴ Σορβόννη, ὅπου ἀναφέρθηκε ἀναλυτικὰ τόσο στὸ δικό του ἔργο, ὅσο καὶ στὸ ἔργο τοῦ Λαυράγκα καὶ τοῦ Λαμπελέτ. Ὁ ἀρθρογράφος ἐξαίρει τὴν ἀλληλεγγύη τοῦ Καλομοίρη πρὸς τοὺς συναδέλφους τοῦ Ἑλλήνες μουσικοῦς, καθὼς προσπαθεῖ νὰ προβάλλει καὶ τὸ δικό τους ἔργο ἰσάξια με τὸ δικό του, ἐνῶ ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ: «*Ταυτοχρόνως ἐδόθη ἀφορμὴ νά προσέξουν καί πάλιν (διότι τὸν εἶχαν καί εἰς τό παρελθόν προσέξει), οἱ Γάλλοι τὸν μεγάλον*

---

<sup>90</sup> Βλ. Αύρας Θεοδωροπούλου, «Παλαμά-Καλομοίρη: Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι». Ἀνατύπωση ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Γράμματα*, Τόμος Δεύτερος 1913. Στὸ *Μανώλης Καλομοίρης, Ἐν Ἀθῆναις...ὀ.π.*, σ. 35-38. Ἡ Αύρα Θεοδωροπούλου, λογοτέχνης, μουσικολόγος καὶ κοινωνιολόγος, ἦταν ἀδερφή τῆς ποιήτριας Μυρτιώτισσας καὶ σύζυγος τοῦ Ἁγίου Θέρου. Ἦταν θαυμάστρια τοῦ παλαμικοῦ ἔργου καὶ τὸ εἶχε μελετήσει πολὺ. Ἡ μελέτη τῆς «Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι Παλαμά-Καλομοίρη» τοῦ 1915 εἶναι πολὺ σημαντικὴ. Δίδασκε πιάνο καὶ ἱστορία τῆς μουσικῆς στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν, ἐνῶ πρωτοποριακὴ καὶ πολὺτιμη υπῆρξε ἡ προσφορά τῆς καὶ στὸ γυναικεῖο κίνημα. Γιὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς Αύρας Θεοδωροπούλου βλ. *Παγκόσμιον Βιογραφικὸν Λεξικόν*, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, Τόμος 4<sup>ος</sup>, Ἀθῆνα 1988.

<sup>91</sup> Βλ. Αύρας Θεοδωροπούλου, «Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι, ὀ.π., σ. 38.

μας ποιητήν, τόν Κωστήν Παλαμᾶν, τοῦ ὁποίου οἱ σίχοι, τονισμένοι ἀπό τόν Καλομοίρην ἐτραγουδήθησαν ἑλληνικά». <sup>92</sup>

Ἡ Σοφία Σπανοῦδη δημοσιεύει ἓνα εκτενές ἀρθρο με τίτλο «*Ἡ σύγχρονη ἐλληνική μουσική-Ὁ Καλομοίρης*» ὅπου διεξοδικά αναφέρεται στη μέχρι τότε διαδρομή του συνθέτη και το ἔργο του. Αναφέρει χαρακτηριστικά ὅτι «*ἡ ψυχὴ τοῦ Καλομοίρη ζυμώνεται μέ τήν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ καί κλείνει μέσα της τήν Ἑλλάδα, ἀλλά [...] κυρίως ὁδηγός τοῦ Καλομοίρη εἶναι ὁ Κωστής Παλαμᾶς. Τόν ἀγαπᾷ ἔκτοτε μέ ὄλη τή φλόγα τῆς νεότητος. Καί τό ὄνειρό του εἶναι νά γίνη μιά μέρα ὁ μουσικός γλωσσοπλάστης τῆς Ἑλλάδος. Μέ ἓνα λόγο ὁ Παλαμᾶς τῆς συγχρόνου ἑλληνικῆς μουσικῆς*». <sup>93</sup>

Στη συνέχεια αναφέρεται στην κριτική του Γάλλου μουσικού Louis Laloy για τον *Πρωτομάστορα* και στην παρατήρησή του ὅτι λείπει ἡ ομοιογένεια, καθώς απαντούν μαζί ετερόκλητα στοιχεία που ὁμως «*τα εξαγοράζει ὅλα ἡ δύναμις της εμπνεύσεως*», επισημαίνοντας ὅτι κάτι παρόμοιο γράφτηκε για τον Παλαμά: «*Παραβάλω τόν Παλαμᾶν πρός λυρικόν τινά Κύκλωπα σωρεύοντα διά να ἀποτελέση τό ἀρχιτεκτόνημά του ὀγκολίθους, τοῦς ὁποίους πολλάκις δέν εὔρε τον καιρόν να λαξεύση ἢ νά λιάνη ἀλλά καί πέτρας σπιλπνά ἐπεξεργασμένας ὡς πολυτίμους λίθους, μάρμαρα λεῖα ὡς ἀρχαίους ναούς*». Ἔτσι και ὁ Καλομοίρης χαρακτηρίζεται ἀπό τον αρθρογράφο ὡς «*ὁ μουσικός Κύκλωψ της Ελλάδας*», ὁ ὁποῖος «*σωρεύει κοντά στους ὀγκολίθους καί πολυτίμους λίθους μέσα ἀπό το μεταλλεῖο τῆς ἐθνικῆς του ἐμπνεύσεως γιά νά*

---

<sup>92</sup> Βλ. Β. Βεκιαρέλης, «*Εκτελέσεις ἔργων Καλομοίρη εἰς Παρισίους τῶ 1924 -Ἡ Μουσική μας στο Παρίσι*», *Ελευθερος Τύπος*, 15 Ἀπριλίου 1924, στο: *Μανώλης Καλομοίρης, Ἐν Αθήναις...*, ὁ.π., σ. 47-48.

Οἱ συναυλίες αὐτές στο Παρίσι προκάλεσαν μεγάλη ἐντύπωση, ἡ ὁποία ἀποτυπώθηκε στο γαλλικό τύπο, ἐφημερίδες και περιοδικά, τοῦ ἔτους 1924 με πολλά και ἐγκωμιαστικά δημοσιεύματα κυρίως για τὴ μουσική του Καλομοίρη, ἀλλά και για τα ἐλληνικά ἰδεώδη και τὴ σημασία τῆς ἐλληνικῆς ποίησης. Το ὄνομα του Παλαμά αναφέρεται πολύ συχνά μαζί με το ὄνομα του Καλομοίρη. Βλ. στο *Μανώλης Καλομοίρης, Ἐν Αθήναις*, ὁ.π., σ. 49—62. Ἡ ἐν λόγω διάλεξη για τὴν ἐλληνική μουσική ἐγίνε ἀπό τον Καλομοίρη στις 9 Ἀπριλίου 1924 στο Πανεπιστήμιο τῆς Σορβόνης, με τίτλο «*L'ἔvolution de la musique en Grèce*» Ἡ διάλεξη ἀναδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Le Menestrel* στις 11 και 18 Σεπτεμβρίου 1924. Βλ. στο ἴδιο, σ. 80-92.

<sup>93</sup> Βλ. Σοφία Σπανοῦδη, «*Ἡ σύγχρονη ἐλληνική μουσική- Ὁ Καλομοίρης*», στο *Μανώλης Καλομοίρης, Ἐν Αθήναις...*, ὁ.π., σ. 69-78. Το ἀρθρο δημοσιεύτηκε στις 12 Ἰουνίου 1931 στην ἐφημερίδα *Πρωία*.

ύψωση τό μουσικό του οικόδομημα. Είναι πρώτα Δημιουργός και έπειτα Καλλιτέχνης λαξευτής». <sup>94</sup>

### 3.1.5 Τα μελοποιημένα έργα

#### 3.1.5.1 Γενικά πραγματολογικά και ιστορικά στοιχεία

Ο Καλομοίρης καταπίστηκε με τα ποιήματα του Παλαμά ακολουθώντας τους εξής τρόπους: Είτε μελοποιώντας τους στίχους για χορωδία, για φωνή- πιάνο, φωνή-ορχήστρα, φωνή-διάφορα όργανα, είτε γράφοντας μουσική υπόκρουση για απαγγελία, είτε χρησιμοποιώντας στίχους ως προμετωπίδα (*Μπαλάντα αρ.2*) ή πρόγραμμα ορχηστρικού έργου (*Ρωμέικη σουίτα, IV*).

Η ποιητική συλλογή *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι* τον απασχολεί από νωρίς. Είχε πολλές φορές εκφράσει την επιθυμία να μελοποιήσει και τα τέσσερα μέρη της συλλογής ως ενιαίο έργο, πρόθεση που δεν πραγματοποιήθηκε. Αρχικά μελοποιεί το δεύτερο μέρος, δηλαδή τα *Μαγιοβότανα*. Φαίνεται ότι το πρώτο έργο του Παλαμά με το οποίο ασχολήθηκε ήταν η *Μαύρη Λάμια* το 1905 όταν ο συνθέτης βρισκόταν στο Χάρκοβο. Την επεξεργάζεται ξανά το 1912, ημερομηνία μελοποίησης όλων των τραγουδιών του κύκλου. Η *Γρηά Ζωή* φέρει ημερομηνία μελοποίησης το 1908, ενώ το *Πρελούδιο* το 1914. <sup>95</sup>

Η συλλογή περιλαμβάνει τα εξής ποιήματα (παραθέτουμε τον πρώτο στίχο καθώς δεν υπάρχουν τίτλοι): *Μιά νεράιδα μ' έγέννησεν, Ή γριά Ζωή άκουμπώντας με, Στέκει τό Βασιλόπουλο, Ή Μαύρη Λάμια πού έκλεισε, Γυρνά κι όρμά ό Μενέλαος, Από ξένα βασιλεία, Σπέρμα τής Χάμκως, δέρνεσαι, Καβάλλα πάει ο Χάροντας, Ό Άκρίτας είμαι, Χάροντα*. <sup>96</sup> Από αυτά ο

---

<sup>94</sup> Στο ίδιο, σ. 70-71. Ο Laloy το διατύπωσε ως εξής: «C'est l' homogénéité qui manque». Η επισήμανση ότι το έργο του Παλαμά χαρακτηρίζεται από ανομοιογένεια ανήκει στον κ. Κακλαμάνο, πρεσβευτή της Ελλάδας στο Λονδίνο, με την ευκαιρία της πενηνταετηρίδας του Παλαμά.

<sup>95</sup> Βλ. σχετικά Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 186. Βλ. επίσης Νίκος Α. Βέης, «Παλαμικά 1895-1903», *Νέα Εστία*, Τόμος ΛΔ-Τεύχος 397-Αθήναι, Χριστούγεννα 1943, σ. 61-62.

<sup>96</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 349-353. Τα ποιήματα αυτά αποτελούν τη δεύτερη σειρά της συλλογής *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι* και φέρουν αριθμηση 10-18.

Καλομοίρης μελοποιεί τα εξής: *Μιά νεράιδα μ' έγένησεν, 'Η Γριά Ζωή, Στέκει τό Βασιλόπουλο, 'Η Μαύρη Λάμια, Γυρνᾷ κι ὀρμά ὁ Μενέλαος, Ἄπό ξένα βασιλεία, Σπέρμα τῆς Χάμκως, Ὁ Διγενῆς Ακρίτας*. Οι τίτλοι των τραγουδιών είναι λέξεις από τους πρώτους στίχους των ποιημάτων, ενώ ο συνθέτης γράφει και ένα *Πρελούδιο*, με το οποίο αρχίζει ο κύκλος.

Δεκατέσσερα χρόνια αργότερα (1918-1925) αρχίζει να μελοποιεί την πρώτη σειρά από τους *Ιάμβους και Αναπαιστούς* με τον τίτλο *Σ' αγαπῶ*.<sup>97</sup> Η συλλογή περιλαμβάνει τα εξής ποιήματα: *Σ' αγαπῶ σά λεβέντικο τραγούδι, Ὡ παρθένα, ἄυλον ἄγαλμα, Δυό ματάκια γλυκόσκυψαν, Σάν πελάγου φωσφόρισμα, Ὡραῖον ἀγόρι, σπλάχνο μου, Ὡ παιδιά μου, λαχτάρεις μου, Ἄπό κάπου τά ξέθαψα, Τοῦ πατέρα μου γράμματα, Νερόν ἤθελα νά ἴπινα*.<sup>98</sup> Από αυτά ο Καλομοίρης μελοποιεί τα εξής: *Σ' αγαπῶ σά λεβέντικο τραγούδι, Ἥγησῶ, Δυό ματάκια, Τῆς γυναίκας τά μάτια, Ὡραῖον ἀγόρι- Ὡ παιδιά μου, λαχτάρεις μου, Ἄπό κάπου τά ξέθαψα, Στῆς Ἄρνας τά λαγγάδια*, ενώ προτάσσει ένα *Πρελούδιο-Ταιριασμένοι οἱ Ἀνάπαιστοι*. Ο Καλομοίρης ενίοτε επιλέγει το δεύτερο στίχο ως τίτλο του τραγουδιού που μελοποιεί, όπως στο δεύτερο ποίημα – *Ὡ παρθένα, ἄυλον ἄγαλμα / Ἥγησῶ, προσευχή μου* και στο ένατο – *Νερόν ἤθελα νά ἴπινα / στῆς Ἄρνας τά λαγγάδια*, ή συνενώνει δύο ποιήματα, όπως το πέμπτο και το έκτο της συλλογῆς, *Ὡραῖον ἀγόρι και Ὡ παιδιά μου*.<sup>99</sup>

Από την ποιητική συλλογή *Ἡ Πολιτεία καί ἡ Μοναξιά* ο Καλομοίρης μελοποιεί από το 1943 ως το 1944 πέντε ποιήματα από το *Τέταρτο βιβλίο* με τον τίτλο *Πέντε τραγούδια ἀπό τό τέταρτο βιβλίο τῆς Πολιτείας καί τῆς Μοναξιάς: Τρεῖς ἀδερφές, Ὁ Ναός, Ἡ Νεράιδα, Ἡ Νεραιδοπαρμένη, Βραδυνή φωτιά*.<sup>100</sup> Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει είκοσι ποιήματα.<sup>101</sup> Το τραγούδι *Τρεῖς κοπέλλες λυγερές*, το οποίο είχε εκδοθεῖ ανεξάρτητα, εντάσσεται στον κύκλο

---

<sup>97</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Ἔργων*, ὁ.π., σ. 186 και σ. 194-196, σ. 29-30.

<sup>98</sup> Βλ. *Ἄπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 341-345. Τα ποιήματα αυτά αποτελούν την πρώτη σειρά της συλλογῆς και φέρουν ἀρίθμηση 1-9.

<sup>99</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ὁ.π., σ. 29-30, σ. 47, σ. 186.

<sup>100</sup> Βλ. στο ἴδιο, σ. 31, σ. 186-187.

<sup>101</sup> Βλ. *Ἄπαντα*, Τόμος πέμπτος, σ. 393-430

με τον τίτλο *Ἡ Νεράιδα*. («*Τρεις κοπέλλες λυγερές*» είναι ο πρώτος στίχος του ποιήματος). Στο πέμπτο βιβλίο της ίδιας συλλογής ο Παλαμάς εντάσσει το ποίημα *Στέλλα Βιολάντη*, το οποίο έγραψε ως πρόλογο για το ομώνυμο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου και μελοποίησε ο Καλομοίρης το 1909.<sup>102</sup>

Ο *Κύκλος των Τετράστιχων* περιλαμβάνει 136 τετράστιχα σε ποικίλα ρυθμικά και μετρικά σχήματα.<sup>103</sup> Από αυτά ο Καλομοίρης μελοποιεί το 1943 δεκατρία τραγούδια: *Τώρα ή ψυχή μου* (είναι το ν. 1 του κύκλου), *Εἶσαι* (ν.19), *Τό ξερό κλωνάρι τῆς μυρτιᾶς* (ν.23), *Στήν ἀσημένια κασσετίνα* (ν.43), *Τό τραγούδι* (ν.47), *Χαμένη ἀγάπη ἀργοπορήτρα* (ν.49), *Στροφή παμπάλαια* (ν.63), *Οὐτ' ἓνα γιασεμί* (ν.72), *Φέρτε με* (ν.92), *Φλογέρα τοῦ βουνοῦ* (ν.116), *Ζητιάνος γέρος* (ν.125), *Πρωί* (ν.129), *Κλεῖσε με, ἀλύγιστο κλουβί* (ν.136).<sup>104</sup> Οι τίτλοι είναι κάποιες λέξεις από τον πρώτο στίχο ή κάποτε και τον δεύτερο.

Η συλλογή *Πεντασύλλαβοι και Τά Παθητικά Κρυφομιλήματα* περιλαμβάνει ένα προλογικό ποίημα και τέσσερις ενότητες, όπου εναλλάσσονται οι τίτλοι *Πεντασύλλαβοι* και *Τά Παθητικά Κρυφομιλήματα*.<sup>105</sup> Ο Καλομοίρης μελοποιεί από τους *Πεντασύλλαβους* τα εξής ποιήματα: *Νά μιλήσω;* (είναι το πρώτο ποίημα της συλλογής), *Γειά σας τριαντάφυλλα καί γιασεμιά, Κλειστό!* (Πρώτη σειρά-1943), *Ὀρφικός θρῆνος, Τά παραμύθια, Τό χιόνι* (Δεύτερη σειρά-1943), *Μὴν κλαῖς* (1911), *Ντραγάτης* (1944), *Τραγούδια ἀγέννητα* (1943), *Πάλε σάν πρῶτα* (1943). (Τρίτη σειρά-1944). Το κομμάτι *Μὴν κλαῖς* είχε μελοποιηθεί πολύ νωρίτερα και είχε εκδοθεί ανεξάρτητα, ενώ εντάχθηκε αργότερα στην τρίτη σειρά των *Πεντασύλλαβων*.<sup>106</sup>

Από την ποιητική συλλογή *Δεκατετράστιχα* ο Καλομοίρης συνθέτει το έργο *Στῆς τραγουδίστρας Τέχνης τά Παλάτια* (1943/1946), μια μουσική υπόκρουση εγχόρδων και σόλο φλάουτου κατά τη διάρκεια της απαγγελίας. Από τη *Βραδυνή φωτιά* μελοποιεί το 1943 το *Κάποια Λογάκια*. Η συλλογή

---

<sup>102</sup> Για τη *Στέλλα Βιολάντη* βλ. παρακάτω ενότητα 4.1.4.

<sup>103</sup> Βλ. *Απαντα*, Τόμος ένατος, σ. 249-278.

<sup>104</sup> Βλ. Τσαλαχούρης *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 47 και *Απαντα*, Τόμος ένατος, σ. 249-278.

<sup>105</sup> Βλ. *Απαντα*, Τόμος έβδομος, σ. 437-537.

<sup>106</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 43-44, σ. 186.



αυτή εκδόθηκε μετά το θάνατο του Παλαμά με επιμέλεια του γιου του Λεάνδρου. Το έργο έχει τα εξής μέρη: 1.*Andantino semplice* 2.*Andantino* 3.*Andante con moto (Intermezzo-Κάποιο λογάκι χωρίς λόγια)* 4.*Moderato* 5.*Con moto* 6.*Allegretto semplice*. Κάθε μέρος εκτός από το τρίτο, έχει μελοποιημένους κάποιους στίχους από το ποίημα. Πολλά από αυτά τα κομμάτια ο Καλομοίρης τα επεξεργάζεται ξανά, τροποποιεί τη σύνθεση των οργάνων και των φωνών, τα εντάσσει σε κύκλους τραγουδιών και τα αριθμεί με διαφορετικό τρόπο. Διαφέρει επίσης ο χρόνος έκδοσής τους. Κάποια κυκλοφορούν ενίοτε μεμονωμένα και αργότερα εντάσσονται σε ευρύτερους κύκλους.<sup>107</sup>

Ο ίδιος ο Καλομοίρης αναφέρει τα ποιήματα του Παλαμά που έχει μελοποιήσει στο άρθρο του «*Παλαμάς και μουσική*», στο οποίο αναφερθήκαμε εκτενώς παραπάνω: «*Νέος, παιδί ακόμα, γνωρίζω μερικούς από τούς “Ιάμβους και Αναπαιστούς” σπαρμένους σέ περιοδικά και ήμερολόγια, και συνεπαίρνομαι όλόκληρος. Τή “Μαύρη Λάμια” τήν είχα μελοποιήσει ακόμη σπουδαστής στό Ώδεϊο τής Βιέννης. Τή “Γριά Ζωή” τή γράφω στά 1907, δάσκαλος τής μουσικής στό Χάρκοβο τής Ρωσσίας. Τήν “Ελιά” γιά γυναίκεια χορωδία τό ίδιο. Καί ό θαυμασμός μου γιά τόν Παλαμά κορυφώνεται σέ θρησκεία και πίστη άληθινή, όταν έκει στήν ξηνητεία παίρνω τό “Δωδεκάλογο τοῦ Γύφτου”. Έχω συνθέσει ὡς τώρα όλόκληρες τίς δύο πρώτες σειρές τῶν “Ιάμβων και Αναπαιστων” γιά μιά φωνή και ὀρχήστρα. Τό “Σ’ άγαπῶ” και τά “Μαγιοβότανα”, Δεκατέσσερα τετράστιχα από τόν “Κύκλο τῶν Τετραστίχων” γιά μιά φωνή και βιόλα. Δέκα τραγούδια από τούς “Πεντασύλλαβους” γιά μιά φωνή και πιάνο. Πέντε τραγούδια από τό τέταρτο βιβλίο τής “Πολιτείας και τής Μοναξιάς” γιά μιά φωνή κ’ ὀρχήστρα ἢ πιάνο. Τά “Κάποια Λογάκια” από τή “Βραδυνή φωτιά” γιά μιά φωνή, κλαρίνο και ἄρπα. Τρία δεκατετράστιχα μέ υπόκρουση έγχορδων και φλάουτο, τό “Εμπρός” γιά χορωδία και πνευστά, γραμμένο στήν αρχή τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων. Τήν*

---

<sup>107</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 37.

“Ελιά” για γυναίκεια χορωδία και ορχήστρα. Τήν “Άνοιξη” σχολικό τραγούδι καί τέλος τή γνωστή υπόκρουση για όρχήστρα στή “Στέλλα Βιολάντη”.<sup>108</sup>

Άλλη καταγραφή των μελοποιημένων ποιημάτων γίνεται επίσης στο αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Εστία* τα Χριστούγεννα του 1943: «Τά πρώτα καί καλύτερα δεκαοχτώ τραγούδια τής συλλογής *Ίαμβοι καί Άνάπαιστοι*, πού νοματίστηκαν από τόν Ποιητή “Σ’ αγαπῶ” καί “Μαγιοβότανα”, βρῆκαν ἄξιο συνθέτη τόν κ. Μανώλη Καλομοίρη, ἀκέριο δημοτικιστή κι ὀλόψυχο θαυμαστή τοῦ παλαμικοῦ ἔργου [...]. Ὅχι μόνο τά “Σ’ αγαπῶ” καί τά “Μαγιοβότανα”, ἀλλά κι ἀπ’ ἄλλες παλαμικές συλλογές πολλά τραγούδια ἔντυσε ὁ Μανώλης Καλομοίρης μ’ ἀνάλαφρα μαγνάδια τής τέχνης του. “Ἡ Νεραίδα”, “Μήν κλαῖς”, ἢ “Ελιά”, για γυναίκεια χορωδία, τό “Ἐμπρός” γι’ ἀντρίκεια, ἢ μουσική υπόκρουση για τή Στέλλα Βιολάντη, μά καί ἔργα συμφωνικά ὅπως ἡ “Συμφωνία τῶν ἀνίδεων καί τῶν καλῶν ἀνθρώπων”, ἢ “Ρωμαίικη Σουίτα”, και ἢ “Μπαλάντα” για πιάνο, ἐμπνέονται ἀπό τήν παλαμική ποίηση. Μά κι ἀπ’ τούς “Πεντασύλλαβους” ἔχει ὁ Μανώλης Καλομοίρης τέσσερα τραγούδια μελοποιήσει: “Ὀρφικός θρῆνος”, “Ὅσα εἶχες τά’ρες”, “Τά παραμύθια μέσ’ στά παλάτια”, “Τά γιασεμιά”». <sup>109</sup>

Εκτός ἀπό τις μελοποιήσεις των ποιημάτων, ὅπως φαίνεται και ἀπό την καταγραφή που μόλις παρατέθηκε, ἀμεση αναφορά στον Παλαμά ἔχει ἡ *Τρίτη Συμφωνία* (1955) ἡ οποία ἐπιγράφεται «Παλαμική», ἡ δεύτερη *Μπαλάντα* για πιάνο (1905), ἡ οποία ἔχει ως προμετωπίδα το στίχο «Κι ἀπ’ τῶν παθῶν τή θάλασσα», ἀπό την ποιητική συλλογή *Ἀσάλευτη Ζωή*, καθώς και ἡ *Ρωμείικη Σουίτα* (1907/1910/1936), στο τέταρτο μέρος *IV Τό παλάτι*.

Από τα πρώτα ἔργα που συνθέτει σε ποίηση Παλαμά μέχρι τα τελευταία, μεσολαβούν πολλά χρόνια. Ο θάνατος του ποιητή δίνει ξανά το ἔναυσμα ὡστε να επιστρέψει ὁ Καλομοίρης στην ποίηση που τόσο τον εἶχε συνεπάρει στη νιότη του. Κάποιοι μελετητές προσπαθοῦν να ἐρμηνεύσουν το γιατί στράφηκε ἀρχικά στην παλαμική ποίηση και μετά για πολλά χρόνια

---

<sup>108</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Ο Παλαμάς και ἡ Μουσική», ὁ.π.,σ. 8-9. Βλ. επίσης παραπάνω, σ.124-129.

<sup>109</sup> Βλ. Νίκος Α. Βέης, «Παλαμικά», *Νέα Εστία*, ὁ.π., σ. 61-62.

σιώπησε. Ίσως πρόκειται για τυχαία επιλογή, ίσως εντυπωσιάστηκε από τα *Μαγιοβότανα*, ίσως μετά επέστρεψε συνειδητά στην αρχή.<sup>110</sup>

### 3.1.5.2 Τα ποιήματα

Η ποιητική συλλογή *Ίαμβοι και Άνάπαιστοι* είναι η τέταρτη ποιητική συλλογή του Κωστή Παλαμά. Περιλαμβάνει τα εξής ποιήματα: *Σ' άγαπῶ, Μαγιοβότανα, Ή φύσις κρύβει...., Ούρανία*. Ο ίδιος ο ποιητής προλογίζει τη συλλογή αυτή αναφέροντας, καταρχήν, τη σπουδαία μελοποίηση του Καλομοίρη και εξηγώντας στη συνέχεια: «*Τό έκφραστικό μέσα στό στίχο ζευγάρωμα τοῦ ίάμβου πού ανάλαφρα φαίνεται πώς πετᾶ καί τοῦ ἀναπαιστού πού στερεά γυρεύει νά πατήση, μέ τραβούσε. Ἐπειτα, μέσα μου γίνονταν τότε σάν αἰσθητότερη ἢ ἀνάγκη τοῦ ξανανιωμοῦ τοῦ ἔθνικου μας στίχου, τοῦ δεκαπεντασύλλαβου, μέ κινήματα λιγότερο ἀπλά, μέ νέα περπατήματα*».<sup>111</sup>

Η συλλογή αυτή γίνεται δεκτή με ανάμεικτα και αντικρουόμενα συναισθήματα από τους κριτικούς και το κοινό της εποχής. Γράφει ο Ξενόπουλος: «[...] Όλα-ῶλα 42 σύντομα τραγούδια εἶναι οἱ “Ίαμβοι καί Άνάπαιστοι”, γραμμένοι στής Ἄρμονίας τούς τόπους μέ λιτότητα καλῶν ἀπτικῶν χρόνων, ἀληθινές καί πλούσιες χρυσοπηγές τοῦ ωραίου [...]. Ἀνάμεσα στίς πολλές κριτικές πού γράφτηκαν γιά τό πρῶτο φανέρωμα τῆς συλλογῆς “Ίαμβοι καί Άνάπαιστοι”, ξεχωρίζει ἐνθουσιαστικός χαιρετισμός τοῦ προκομμένου δημοσιογράφου καί πνευματικοῦ Ἑλληνα Βλάση Γαβριηλίδη: “Παράξενοι, παράδοξοι, μεγάλοι, βαθεῖς, δυσκατάληπτοι, ἄλλοι γεμᾶτοι φιλοσοφία, ἄλλοι σκοτοπλασμένοι, ἄλλοι φτωχοντυμένοι, μέ στιχουργίαν μεγαλοπρεπή, μονότονη, χονδρή, μέ λεξιλόγιον πολλάκις νέον, παράτολμον, ἀσύμφωνον [...] μέ εἰκόνας θαυμαστάς [...]”».<sup>112</sup>

Σημειώνει ο ίδιος ο Παλαμάς: «Ἐνα δειλινό, Σεπτέμβριος τοῦ 1987, στό βιβλιοπωλεῖο Ἐλευθερουδάκη, μοῦ κίνησε τήν προσοχή τό κόκκινο ἐξώφυλλο ἑνός μεγαλόσχημου γαλλικοῦ περιοδικοῦ *Costropolis* τό ὄνομά του.

<sup>110</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ὁ.π., σ. 131.

<sup>111</sup> Βλ. *Ἀπαντα*, Τόμος πρῶτος, σ. 326.

<sup>112</sup> Βλ. Βέης, «Παλαμικά-1895-1903», *Νέα Ἐστία*, Τεύχος 397, Χριστούγεννα 1943, σ. 27-112. Οι παραπομπές είναι στη σ. 46 και σ. 59-61.

Συνεργάτες του άκουστοί [...] ξεφυλλίζοντάς το, ανάμεσα στα άλλα, γράφει ο Ζαν Μορεάς: “Ο κ. Παλαμᾶς πολλά ἔγραψε. Προτιμῶ τή μικρή του συλλογή Ἰαμβοί καί Ἀνάπαιστοι. Εἶναι, κατά τή γνώμη μου, ἀριστούργημα. Πόσο ἔναρμόνια συνταιριάζουν οἱ στίχοι αὐτοί τό πᾶθος μέ τήν ἀπλότητα! Τί τέχνη ἀκριβολογημένη, συνετή, θελκτική!”». <sup>113</sup>

Αυτά που ο Ζαν Μορεάς θεωρεί προτέρημα, πολλοί κριτικοί στην Ελλάδα θεωρούν μειονέκτημα, καυτηριάζοντας αυτή την ποιητική συλλογή ως *τερατώδη* και *πλαστογραφημένη*: «Οἱ στίχοι τοῦ κ. Παλαμᾶ ἀποπνεύουσι δυσωδίαν ἀφόρητον καί ἀνυπέρβλητον κακοζηλίαν...». <sup>114</sup> Μέσα σ’ αυτό το περιβάλλον των αλληλοαντικρουόμενων κριτικών και συναισθημάτων, οι *Ἰαμβοί και Ἀνάπαιστοι*, εναλλάσσοντας τις τονισμένες και άτονες συλλαβές τους στο στιβαρό καμβά της αρχαίας ελληνικής μετρικής, ξεδιπλώνουν τη θεματολογία της αγάπης, του έρωτα, της ξενιτιάς, του ηρωισμού, του παραμυθιού και του βασιλόπουλου, της νεραϊδας και του θρύλου, του ένδοξου παρελθόντος και του πιο ένδοξου μέλλοντος, της φύσης και του ονείρου, της πατρίδας και του καημού, του Ακρίτα και του Χάροντα, της λεύκας και της θάλασσας, των αρχαίων θεών και του ήλιου, του θυμιάματος και της αθανασίας, της αλήθειας και της ομορφιάς, των συμβόλων και των συναισθημάτων. Πρόκειται για την πιο ευπρόσδεκτη πρώτη ύλη ώστε ο πρωτοπόρος συνθέτης να αρχίσει την οικοδόμηση του οράματός του: «Αὐτούς λοιπόν τοὺς Ἰάμβους καί Ἀναπαιστους ἀγάπησεν, ἔξαῦλωσε μέ τή μουσική του καί ἀναδημιούργησε ὁ Μανώλης Καλομοίρης». <sup>115</sup>

Η ποιητική συλλογή αποτελείται από τις ενότητες: *Σ’ ἀγαπῶ*, η οποία δομεΐται σε εννιά υποενότητες των τριών τετράστιχων στροφών. *Μαγιοβότανα*, η οποία δομεΐται σε δεκαοκτώ υποενότητες των τριών τετράστιχων στροφών, *Ἡ φύσις κρύβει*, η οποία δομεΐται σε οκτώ υποενότητες των τριών τετράστιχων στροφών, *Οὐρανία*, η οποία δομεΐται σε δεκατέσσερις υποενότητες των τριών τετράστιχων στροφών. Η αρίθμηση της κάθε τριάδας

---

<sup>113</sup> Βλ. *Άπαντα*, «Πρόλογος στους Ιάμβους και Αναπαιστους», Τόμος πρώτος, ό.π., σ. 332.

<sup>114</sup> Βλ. *Άπαντα*, στο ίδιο, σ. 333

<sup>115</sup> Βλ. *Άπαντα*, στο ίδιο, σ. 334.

στροφών είναι συνεχόμενη από την αρχή ως το τέλος της συλλογής, δηλαδή η πρώτη τριάδα του Σ' Αγαπώ φέρει τον αριθμό 1 και η τελευταία τριάδα της Ουρανίας τον αριθμό 40.

Στην αρχή της συλλογής υπάρχει ένα ποίημα άτιτλο, με πλάγια γραφή, σε τρεις στροφές:

*«-Ταιριασμένοι οί Ανάπαιστοι / γενναῖα μέ τους ἴαμβους / στίχων ὕψωσαν τρόπαια / καί τραγουδιῶν θριάμβους. // Κι ὁ Ποιητής πολέμαρχος / περνάει ἀρματοδρόμος / σκλάβος ὁ κόσμος πίσω του / τῶν ἰδεῶν. Ἀλλ' ὅμως // καί τόν ψάλτη πολέμαρχο / σκλάβο τόν σέρνει πάλι / μέσ'στ'ἀδράχτια της βάρβαρα / ἡ Ρίμα, νέα Ὀμφιάλη //».*

Στο τέλος της συλλογής υπάρχει ένα ακόμα άτιτλο ποίημα, σε πλάγια γραφή, με τρεις στροφές επίσης:

*«-Ἀντιόπη, σά να μ' ἔδεσεν / ἀλυσίδα κατέργων / λύτρωσέ με καί σπεῖρε μου / τή δύναμη τῶν ἔργων. // Ν' ἀνοίξουν κάμε ἀγνάντια μου / ἄλλοι δρόμοι, ἄλλοι νόμοι, / κι ἀνάστησέ με ἐλεύθερο / μέ βουλή καί μέ γνώμη. // Γίνε γιά μέ σάν ἄνοιγμα / πρωινό παραθύρου, / δρόσισέ με καί διῶξε μου / τό μεθύσι τοῦ ὄνειρου! //»*

(Από κάτω αναγράφεται η χρονολογία 1897).<sup>116</sup>

Οι ιαμβικοί στίχοι εναλλάσσονται με τους αναπαιστικούς προσδίδοντας στην ποιητική συλλογή μια πολύ ιδιαίτερη αίσθηση του ρυθμού. Τα δύο αυτά μετρικά σχήματα έλκουν την καταγωγή τους από την αρχαία ελληνική μετρική. Η εναλλαγή τους θυμίζει τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο που όμως σπάει στις τελευταίες συλλαβές και ανατρέπεται την παράδοση. Ο στίχος επίσης παραπέμπει στον Κάλβο και στη μουσικότητά του, η οποία έθελγε ιδιαίτερα τον Παλαμά εκείνη την εποχή. Στη συλλογή αυτή διακρίνεται η πρώτη

---

<sup>116</sup> Βλ. Απαντα, Τόμος πρώτος, σ. 338/22 και σ. 371.

εμφάνιση του συμβολισμού στην ελληνική ποίηση με την αοριστία και την υποβλητικότητα στο νόημα των λέξεων.<sup>117</sup>

Η θραύση του παραδοσιακού δεκαπεντασύλλαβου αντανακλά, σε τεχνικό επίπεδο, τον βαθύ διχασμό της ποιητικής ουσίας του Παλαμά σε επίπεδο νοήματος. Στις πρώτες αυτές συλλογές είναι ήδη εμφανής η πάλη ανάμεσα στο έσω και στο έξω, ανάμεσα στο θρίαμβο και στην ήττα, στο θαύμα και στην καταστροφή. Οι δύο αυτές όψεις του δυαδισμού του Παλαμά κινούνται από την εξύψωση του εαυτού του ποιητή ως την πιο αισιόδοξη διάθεση, μέχρι τη συντριβή του εαυτού του ποιητή στην πιο βαθιά απαισιοδοξία και τη συνειδητοποίηση της αμαρτίας.<sup>118</sup>

Σε αυτή τη χρονική στιγμή της ποιητικής πορείας του Παλαμά προτάσσεται η πορεία προς άνω και η πίστη στην πραγματοποίηση του οράματος:

*«-Θαῦμα θαυμάτων μέσα μου / σαλεύει, ἐνῶ κοιμᾶται [...] / Ἀδέρφια μου, νά πλάσουμε / νέαν θρησκείαν ἐλάτε! // Ἀσάλευτη, πανύψηλην / ἀλήθεια, ἕνα παλάτι / τῶν ὄλων για ὄλους! Ἄφραστη / θρησκεία πού νᾶχη κάτι // πλέον βαθύ ἀπ'τόν Ἔρωτα, / πιό μέγα ἀπ'τή Θυσία, / καί κάτι πλέον ἀπέραντο / κι ἀπ'τὴν Ἀθανασία!»<sup>119</sup>*

Η χρήση της ιδιαίτερης ομοιοκαταληξίας είναι επίσης ένα στοιχείο που καταφάσκει την προσπάθεια του ποιητή να θεραπεύσει μια ατόφια και ανόθευτη ελληνική ποίηση. Στο προλογικό ποίημα της συλλογής ονομάζει τη ρίμα «νέα Ὀμφάλη», η οποία σέρνει τον πολέμαρχο ψάλτη «σκλάβο, μέσ' στ' ἀδράχτια της βάρβαρα».<sup>120</sup> Η σύνδεση της ρίμας με την Ομφάλη, τη μυθική βασίλισσα της Λυδίας, καθώς και η λέξη βάρβαρα δεν επιλέγονται τυχαία.

---

<sup>117</sup> Βλ. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Γ' έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1980, σ. 192-199. Ο Πολίτης αναφέρεται επίσης στην κριτική του Jean Moreas για την οποία κάνει λόγο ο Παλαμάς. Βλ. παραπάνω, σ. 163.

<sup>118</sup> Βλ. σχετικά Γαραντούδη, *Ἕλληνες ποιητές...*, ό.π., σ. 151-153. Η πρώτη όψη ονομάζεται από τον ίδιο τον Παλαμά «πινδαρισμός ή τυρταϊσμός» και η δεύτερη «κασσιανισμός».

<sup>119</sup> Βλ. *Ἀπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 369. Πρόκειται για τα τρία τελευταία τετράστιχα της συλλογής με αριθμό 40.

<sup>120</sup> Βλ. *Ἀπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 337/22.

Σύμφωνα με τη γνώμη πολλών φιλολόγων και ποιητών, η ομοιοκαταληξία δεν έχει ελληνικές ρίζες αλλά εισήλθε στην ελληνική ποίηση από την Ιταλία μετά το 1400 μ.Χ. Αρκετοί ποιητές, με πρώτο τον Κάλβο, την αποφεύγουν λοιπόν σαν κάτι ξένο, βάρβαρο.<sup>121</sup>

Καθώς με την πάροδο του χρόνου σύγχρονα ρεύματα κερδίζουν έδαφος στη νεοελληνική ποίηση, ο ποιητής θεωρεί χρέος του να υπερασπιστεί την καθαρή γραμμή του Σολωμού και του Κάλβου. Όσα λάτρευε ως ιερά και όσια κινδυνεύουν να περιπέσουν στην περιφρόνηση και στη λήθη. Παράλληλα, η θεματολογία των ποιημάτων υπογραμμίζει τη λειτουργία της μετρικής προσφέροντας πολλές διεξόδους σε όλες τις αισθητικές αλλά και εθικές αναζητήσεις του ποιητή εκείνη την εποχή.<sup>122</sup>

Η *Εληά* ανήκει στη συλλογή *Τά τραγούδια τῆς Πατρίδος μου* και είναι το 25<sup>ο</sup> ποίημα της ενότητας *Τραγούδια τῆς καρδιάς καί τῆς ζωῆς*. Το ποίημα, από τα πιο γνωστά και αγαπητά ποιήματα του Παλαμά, γράφτηκε το 1882. Παραθέτουμε την πρώτη και την τελευταία στροφή.

«*Εἶμαι τοῦ ἡλίου ἡ θυγατέρα / Ἡ πειό ἀπ’ ὄλες χαιδευτή. / Χρόνια ἡ ἀγάπη τοῦ πατέρα / Σ’ αὐτό τον κόσμο μέ κρατεῖ. / Ὅσω νά πέσω νεκρωμένη, / Αὐτόν τό μάτι μου ζητεῖ. / Εἶμ’ ἡ ἐληά ἡ τιμημένη. // [...] Ἐδῶ στόν ἴσκιό μ’ ἀποκάτου / Ἦρθ’ ὁ Χριστός ν’ ἀναπαυθῆ, / Κι ἀκούστηκ’ ἡ γλυκειά λαλιά του / Λίγο προτοῦ νά σταυρωθῆ / Τό δάκρυ του, δροσιά ἀγιασμένη, / Ἐχει στή ρίζα μου χυθῆ / Εἶμ’ ἡ ἐληά ἡ τιμημένη //».<sup>123</sup>*

*Τα τραγούδια της Πατρίδος μου* είναι η πρώτη ποιητική συλλογή του Παλαμά. Στον πρόλογό της προτάσσεται η εγκωμιαστική επιστολή του πιο έγκυρου νεοελληνιστή της εποχής, καθηγητή στη Σχολή Ανατολικών

---

<sup>121</sup> Βλ. σχετικά Βέης, «Παλαμικά», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 47-48.

<sup>122</sup> Όπως παρατηρεῖ η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, μπορούμε να αντιληφθούμε «την αγανάκτησιν, την πικρίαν αλλά και την αγωνίαν του ανθρώπου, ο οποίος βλέπει να παραδίδονται εις την αδιαφορίαν ἢ και την περιφρόνησιν των νεωτέρων γενεών όλα όσα δια βίου ελάτρευσε ως όσια και ιερά». Βλ. Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός παρνασσισμός: συγκριτική φιλολογική μελέτη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 196.

<sup>123</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 143-144.

Γλωσσών στο Παρίσι Emile Legrand, όπου τονίζεται η εκφραστική δύναμη της δημοτικής γλώσσας. Στο δικό του πρόλογο ο ποιητής ανατρέχει στην ιστορία της πολύπαθης ελληνικής γλώσσας, ανακηρύσσοντας τη δημοτική ως τη μόνη κατάλληλη να αποδώσει τα νοήματα και να εκφράσει όλες τις διακυμάνσεις της ελληνικής ψυχής.<sup>124</sup>

Αναφέρεται επίσης στη δύναμη της ελληνικής λαογραφίας ως αστείρευτης πηγής έμπνευσης. «*Άλλ' ό,τι καί στά Τραγούδια τής Πατρίδος μου ζωηρότερα καί ζωντανότερα από άλλων έντυπώσεις σαλεύει, τοῦτο εἶναι ή έπιρροή τοῦ Πολίτη. Όλη ή σειρά [...]μπορεῖ κανείς νά πῆ πώς κυλᾶν από τή μεγάλη λαογραφική πηγή [...] παρουσιάζουν κοινό γνώρισμα κάποιο παραδομένο, άνέκδοτο, μιά πρόληψη, μιά ένθύμηση τοῦ παλαιοῦ, ἕνα ἔθιμο, μιά κάποια τοπική συνήθεια, ἕνα ὄνειρο, ἕνα παιγνίδι, μίαν άγάπη, πού τή θέση της θά τήν ἔχη στή Λαογραφία*». <sup>125</sup> Σε αυτή την παράδοση εγγράφεται η *Εληά* όπως την περιγράφει το ποίημα, η οποία πέρασε από τον κατακλυσμό του Νώε, έχει τις ρίζες της στη αρχαία Ελλάδα, την αγάπησε ο ήλιος και η θεά Αθηνά και χάρισε τον ίσκιο της στο Χριστό, κερδίζοντας την ευλογία του εις τους αιώνες.

Το ποίημα *Στέλλα Βιολάντη* εντάσσεται στο πέμπτο βιβλίο της συλλογής *Η Πολιτεία και η Μοναξιά* και είναι αφιερωμένο στον Ξενόπουλο. Ο τίτλος της συλλογής παραπέμπει ευθέως στο βαθύ διχασμό της ποιητικής ουσίας του Παλαμά, στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε. Ο ποιητής εξηγεί στον πρόλογο: «*Ό ποιητής τυχαίνει νά εμπνέεται μαζί, άράδ' άράδα, καί κατά τίς ώρες του, από τή ζωή τή συντροφική γύρω του καί από τή ζωή τή μοναχική μέσα του.[...]* Ό λόγος τοῦ ποιητῆ τό σάλπισμα εἶναι σαν από στόμα άρχαγγελικό, άπάνου στά τίμια τής Πολιτείας [...] Ό λόγος τοῦ ποιητῆ από τήν ἄλλη του τήν ὄψη, ό μονόλογος εἶναι ό ψιθυρισμένος μέσα στή μοναξιά». <sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 11-27.

<sup>125</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 21.

<sup>126</sup> Βλ. *Άπαντα*, «Πρόλογος στην *Πολιτεία και Μοναξιά*», Τόμος πέμπτος, σ. 19 / (287). Βλ. επίσης παραπάνω.



Το ποίημα γράφτηκε το 1901 για να αποτελέσει τον πρόλογο στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Ξενόπουλου, κατόπιν επιθυμίας του συγγραφέα. Είναι μια ωδή στην ηρωίδα του Ξενόπουλου, στον αγνό της έρωτα, στην παρθενικότητα και την ομορφιά της, στον άδικο και σκληρό της θάνατο. Το παραθέτουμε:

«Ψυχή τοῦ θρήνου,  
τοῦ μαρτυρίου καί τῆς θυσίας  
Στέλλα Βιολάντη!

μέσ' στό μοσκόβολο νησάκι πού ἀνασαίνει  
μέ τήν πνοή τοῦ γιασεμιοῦ καί μέ τοῦ κρίνου  
μεγάλη φλόγα ἐρωτική χυμένη.

Ἐπέταξε ἡ ψυχή σου  
μέσ' ἀπ' τήν ἀνήμερη τή φυλακή σου  
γιά νά ὁμορφήνη κάποια κόλασιν ἱστορισμένη  
ἀπό κανένα Δάντη,

Στέλλα Βιολάντη!

Στή φυλακή σου μέσα τήν ἀνήμερη  
σοῦ μοσκοβόλησα τή φρίκη σου  
καί σοῦ ἔγινε ὄνειρό σου,  
καί τόν ἀνάξιο ἀγαπητικό σου  
τόν ἔφερα, ὄχι ὡς ἦτανε μπροστά σου,  
τόν ἔφερα καθώς τόν ἐλαχτάριζεν  
ἡ δυνατή παρθενική καρδιά σου.

Καί τή στερνή σου τήν πνοή  
τή δέχτηκα καί τήν ξεπροβόδησα  
στῶν τρυγωνιῶν τούς θρήνους  
στῶν καθαρῶν νερῶν τά μουρμουρίσματα  
καί στούς ὀλόευωδους κι ὀλόασπρους κρίνους.

Καί τή στερνή σου τήν πνοή  
τή βήθησα νά πάει νά ζωντανέψη  
σέ κάποιους ἄλλους κόσμους πιό μεστούς  
κάποια καρδιά βαθύτερη  
κ' εὐγενικώτερη μιά σκέψη.  
Κι' ἔγινα μούσα σ' ἕναν ποιητή  
καί τοῦ ψιθύρισα νά σέ ἱστορήση.  
Εἶμαι ἡ φτωχούλα ἡ ρεζεντά  
πού εἶχα ἀνθίσει  
στῆς φοβερῆς σοφίτας σου τήν ἄκρη·  
καί γύρω στή σκληράδα τῶν οὐτιδανῶν  
κι ἀπάνω στό σκληρό τοῦ πάθους σου διαμάντι  
ἐγώ ἤμouνα τό δάκρυ  
πού ὁ βαθύς σου πόνος  
τό εἶχε στερέψει ἀπό τή βρύση τῶν ματιῶνε σου,  
Στέλλα Βιολάντη!»<sup>127</sup>

Ἡ ποιητική συλλογή *Πεντασύλλαβοι* ἀποτελεῖται ἀπό δύο σειρές, οἱ ὁποῖες ἐναλλάσσονται με ἄλλες δύο σειρές τῆς συλλογῆς *Παθητικά Κρυφομιλήματα*. Ἡ πρώτη σειρά γράφτηκε τὸ 1910 καὶ περιλαμβάνει 22 ἐνότητες. Ἀπὸ αὐτὴ τὴ συλλογὴ ὁ Καλομοίρης μελοποίησε μόνον ἕνα ποίημα, πού ὅπως ἀναφέρει ὁ Παλαμάς «ὁ φίλος μου ὁ Μανώλης Καλομοίρης τό μετέφερε στήν ὑπέροχη μουσική του».<sup>128</sup>

Ὡς ὑπότιπλος τῆς συλλογῆς τίθεται τὸ τελευταῖο δίστιχο ἀπὸ τὴ Φλογέρα τοῦ Βασιλιά: «Τῆς ἐπικῆς μου θάλασσας τὴ γαληνιά τὴ δέρνουν

<sup>127</sup> Βλ. Ἀπαντα, Τόμος πέμπτος, σ. 471-472. Λεπτομερῆς ἀναφορὰ στὴ Στέλλα Βιολάντη γίνεται παρακάτω, στὸ κεφάλαιο 4 (4.1.4).

<sup>128</sup> Βλ. Ἀπαντα, Τόμος ἑβδομος, σ. 440.

παθητικές άνεμικές καί λυρικά μελτέμια». <sup>129</sup> Ο ίδιος ο ποιητής εξηγεί το λόγο στον πρόλογό του: «Έτσι, ό επίλογος τής Φλογέρας τοῦ Βασιλιᾶ εἶναι ή γέφυρα πού άπό τό ήρωολατρικό καί πλατύφωνο [...] πολύστιχο τραγούδι, μᾶς περνᾶ στούς Πεντασύλλαβους καί στά Παθητικά Κρυφομιλήματα τοῦ βιβλίου τούτου. Τά περισσότερα έλλειπτικά καί σχεδόν σιωπηλά καί μόλις ψιθυρισμένα [...]. Οἱ Πεντασύλλαβοι καί τά Παθητικά Κρυφομιλήματα μᾶς φέρνουν άπό τής συγκινημένης γαλήνης τά καθαρά άερισμένα ύψίπεδα στά βαθιά χωμένα, στά φλογισμένα στρώματα τής άπόκρυφης ταραχῆς». <sup>130</sup>

Η συλλογή αποτελείται από ολιγόστιχα ποιήματα κυρίως σε ιαμβικό στίχο με ομοιοκαταληξία άλλοτε πλεκτή, άλλοτε ζευγαρωτή και ενίοτε μεικτή, ενώ η θεματολογία κινείται σε πιο προσωπικό τόνο, αντλώντας έμπνευση από τον έρωτα, τη φύση, τα όνειρα, τη ματαίωση, τη μοναξιά, το φόβο, το θείο. Ο τελευταίος στίχος της συλλογής, ο οποίος παρατίθεται και στην αρχή, αποπνέει μια νότα αισιοδοξίας: «Πάλε. Σάν πρώτα». <sup>131</sup>

### 3.1.5.3 Τα τραγούδια

Η *Μαύρη Λάμια* είναι το πρώτο ποίημα του Παλαμά με το οποίο καταπιάνεται ο Καλομοίρης, σύμφωνα με τη δική του μαρτυρία, το 1905, όταν βρισκόταν ακόμα στη Σμύρνη και λίγο αργότερα, όταν ήταν σπουδαστής στη Βιέννη. Το 1907 με 1908 μελοποιεί την *Εληά* στο Χάρκοβο. Και τα δύο αυτά τραγούδια εντάσσονται στον κύκλο *Μαγιοβότανα*, τον πρώτο ολοκληρωμένο κύκλο με μελοποιημένα ποιήματα του Παλαμά. Όπως ήδη αναφέρθηκε, πρόκειται για το δεύτερο μέρος της ποιητικής συλλογής *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι*, που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1897. Λίγα χρόνια αργότερα, από το 1918 μέχρι το 1925 ο Καλομοίρης θα μελοποιήσει και το πρώτο μέρος της συλλογής, με τον τίτλο *Σ' αγαπώ*. Το τρίτο και τέταρτο μέρος της συλλογής, *Η φύσις κρύβει* και *Ουρανία* αντίστοιχα, θα μείνουν χωρίς μουσική επεξεργασία. <sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος έβδομος, σ. 28 (433)

<sup>130</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος έβδομος, σ. 440.

<sup>131</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος έβδομος, σ. 435//28.

<sup>132</sup> Βλ. παραπάνω. Η *Μαύρη Λάμια* περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1908. Παραθέτουμε το ποίημα όπως δημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα στο κεφ. 1 σ. 56.

Το έργο *Μαγιοβότανα* είναι γραμμένο για φωνή και ορχήστρα και συντέθηκε κατά το μεγαλύτερο μέρος του στην Αθήνα το 1912-1913. Κάποια τμήματά του ανάγονται σε παλαιότερη εποχή, ενώ το πρελούδιο έλαβε την τελική του μορφή το 1914, χρονολογία που θεωρείται ως η χρονολογία ολοκλήρωσης του έργου. Οι τίτλοι των μερών του έργου και οι ημερομηνίες που καθένα από αυτά ολοκληρώθηκε, είναι οι εξής: -*Πρελούδιο*, γραφή για πιάνο 1913, γραφή για ορχήστρα 1914. 1. *Μιά Νεράιδα μ' έγένησε*, 1912. 2. *Ή Γρηά Ζωή*, 1908, δουλεμένο και τελειωμένο στο Χάρκοβο. 3. *Στέκει τό Βασιλόπουλο*, Οκτώβρης του 1912. 4. *Ή Μαύρη Λάμια*, 20 Νοεμβρίου 1912. Το τραγούδι αυτό, όπως αναφέρθηκε, διεκδικεί τον τίτλο της πρώτης παλαμικής μελοποίησης. Όπως γράφει ο Καλομοίρης, του το διάβασε στην Κωνσταντινούπολη η αγαπημένη του δασκάλα πιάνου Σοφία Σπανούδη, «*καί μαθητής άκόμα της άρμονίας βάλθηκα νά συνταιριάξω τή μουσική μου μέ τούς στίχους*». Το τραγούδι αυτό επεξεργάστηκε ο συνθέτης και στη Βιέννη, στη διάρκεια των σπουδών του εκεί. 5. *Γυρνά κι όρμα ό Μενέλαος*, 1912. 6. *Άπό ξένα βασιλεία*, 1912. 7. *Σπέρμα της Χάμκως*, 1912. 8. *Ό Διγενής Ακρίτας*, 1912. Για το τραγούδι αυτό υπάρχει μια μεταγενέστερη συμφωνική γραφή χωρίς χρονολογία, που δουλεύτηκε πιθανότατα μετά το 1930.<sup>133</sup> Οι τίτλοι των τραγουδιών είναι λέξεις από τους πρώτους στίχους των ποιημάτων, εκτός από το ν. 8, ο *Διγενής Ακρίτας*, που συνενώνει τα δύο τελευταία ποιήματα, οι πρώτοι στίχοι των οποίων είναι: «*Καβάλλα πάει ό Χάροντας*» και «*Ό Άκρίτας είμαι, Χάροντα*».<sup>134</sup>

Η πλήρης μορφή του έργου είναι για μια φωνή και συμφωνική ορχήστρα και παραμένει ακόμα ανέκδοτο, ενώ έχουν γίνει δύο εκδόσεις της μεταγραφής για φωνή και πιάνο (Αθήνα 1914 και Παρίσι 1927). Ο κύκλος παρουσιάστηκε πρώτη φορά στην πλήρη του μορφή στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών στις 12 Μαρτίου 1915, με σολίστα την Ειρήνη Σκέπερς και διευθυντή ορχήστρας τον Μανώλη Καλομοίρη. Ένα χρόνο περίπου πριν, στις

---

<sup>133</sup> Βλ. Φίλιππος Τσαλαχούρης, Νίκος Μαλιάρας, «Πρόλογος-Τα Μαγιοβότανα και η εποχή τους», στο: Μανώλη Καλομοίρη «*Μαγιοβότανα*», *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι μέρος β΄*, (1914) Σουίτα για φωνή και ορχήστρα σε ποίηση Κ. Παλαμά, μεταγραφή για φωνή και πιάνο, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 1991, σ. 7-9.

<sup>134</sup> Βλ. *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, σ. 347-353.

18 Απριλίου 1914, το έργο είχε παρουσιαστεί στη μορφή για φωνή και πιάνο στην ίδια αίθουσα και με την ίδια σολίστα, ενώ στο πιάνο συνόδευε ο ίδιος ο συνθέτης.<sup>135</sup>

Η μελοποίηση των ποιημάτων του Παλαμά έγινε δεκτή με θετικά σχόλια από τους κριτικούς και το κοινό της εποχής. Η Αύρα Θεοδωροπούλου, η Σοφία Σπανούδη, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο Νίκος Βέης και άλλοι, αναφέρονται διεξοδικά σε άρθρα τους στην επιτυχή και εμπνευσμένη μελοποίηση του Καλομοίρη και στη σημασία της για την πνευματική ζωή του τόπου, για τα εθνικά ιδεώδη και για το γλωσσικό ζήτημα. Γράφει ο Ξενόπουλος: «Γιά τήν ταπεινότητά μου ἀλησμόνητο θά μοῦ μείνη τό Σαββατόβραδο τῆς 18 τ' Ἀπρίλη 1936. Τότε στα Ὀλύμπια τῆς Ἀθήνας δόθηκε μιά μεγάλη γιορτή λατρείας τοῦ ποιητῆ μέ μιά πίσσημη μουσική ἐκδήλωση, ἀφιερωμένη σέ συνθέσεις ἀπάνω σέ παλαμικούς στίχους. Ἦταν ἡ γιορτή ὀργανωμένη ἀπ' τό Ἐθνικό Ὄδεῖο καί τόν κ. Μανώλη Καλομοίρη μέ τή σύμπραξη τῆς κ. Μαρίκας Κοτοπούλη, τῆς Αὔρας Θεοδωροπούλου κι ἄλλων κυριῶν κι ἀντρῶν τῆς Τέχνης. Κι ἀνασκίρτησαν τά κορμιά χιλιάδων Ἑλλήνων, πού εἶχαν μαζευτῆ στα «Ὀλύμπια» τό Σαββατόβραδο ἐκεῖνο, μέ τό ἄκουσμα τῶν παλαμικῶν συμφωνιῶν, δημιουργημάτων τοῦ Σαμάρα, τοῦ Λαυράγκα, τοῦ Μητρόπουλου, τοῦ Π. Πετριδῆ καί πρῶτα-πρῶτα τοῦ Μανώλη Καλομοίρη. Μακάρι κι ἄλλοι δικοί μας συνθέτες ν' ἀφιερῶνουν τό μουσικό τους στοχασμό στό παλαμικό ἔργο πού ἀπό δαῦτο ἠχολογεῖ καθάρια ἡ ψυχὴ τῆς ἀθάνατης Ἑλλάδας. Τό στίχο ἄς εὐλογήση κ' ἡ Τερψιχόρη!»<sup>136</sup>

Ο Καλομοίρης έγραψε μεγάλη ποικιλία έργων σε ποίηση Παλαμά. Οι *Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι* αποτέλεσαν δύο κύκλους τραγουδιῶν με συνοδεία ορχήστρας. Από τα *Δεκατετράστιχα* είναι η σύνθεση «*Στης Τραγουδίστρας*

---

<sup>135</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, Μαλιάρας, «Πρόλογος»... ό.π., σ. 8-9, όπου υπάρχουν όλες οι πληροφορίες σχετικά με τα *Μαγιοβότανα*. Το έργο στην κανονική του μορφή, δηλαδή σε παρτιτούρα ορχήστρας, παραμένει ανέκδοτο. Έχουν γίνει δύο εκδόσεις της μεταγραφής για φωνή και πιάνο, (η μεταγραφή έγινε από τον ίδιο το συνθέτη), η πρώτη στην Αθήνα το 1914 από τον εκδοτικό Οίκο *Μουσική* και η δεύτερη στο Παρίσι το 1927 από τον Οίκο *Maurice Senart*. Υπάρχει επίσης μια έκδοση της μεταγραφής του *Πρελούδιου* καθώς και των τραγουδιῶν *Μια Νεράιδα μ' εγέννησε* και *Η Γριά Ζωή*, από τον Μουσικό Οίκο Γαϊτάνου, χωρίς χρονολογία. Η έκδοση στην οποία αναφερόμαστε βασίζεται σε αυτήν του 1927.

<sup>136</sup> Βλ. Βέης, «Παλαμικά», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 62.

*τέχνης τα παλάτια»* για απαγγελία και συνοδεία εγχόρδων και σόλο φλάουτου. Πολλά τραγούδια έγραψε επίσης για φωνή και πιάνο από τους *Πεντασύλλαβους* και την *Πολιτεία και Μοναξιά*. Από τον κύκλο των *Τετράστιχων* συνέθεσε τραγούδια για φωνή και βιόλα. Από τη *Βραδυνή φωτιά* είναι το *Κάποια Λογάκια* για φωνή, άρπα και κλαρίνο. Υπάρχουν επίσης πολλά τραγούδια σε στίχους Παλαμά για χορωδία, ορισμένα από αυτά μάλιστα ειδικά για σχολεία, ενώ η *Παλαμική* συμφωνία έχει συμμετοχή εξάγγελου-ηθοποιού που απαγγέλει στίχους του ποιητή.

Στο τραγούδι «*Από ξένα βασίλεια*» από τα *Μαγιοβότανα* είναι φανερή η σκιαγράφιση της κοινής ιδεολογίας του Καλομοίρη και του Παλαμά. Η πρώτη στροφή («*Από ξένα βασίλεια/ κι από τό Μεσαίωνα / ήρθε εδώ ο Ίμπέριος/ κ' ήρθεν ή Μαργαρώνα*») μελοποιείται με μελωδίες και τεχνικές μίμησης δυτικής τεχνοτροπίας, ενώ η τελευταία στροφή («*Καί νά λένε τούς έμαθα /-λόγια πύρινα πόσα!-/ τής αγάπης τά βάσανα / στή δική μου τή γλώσσα!*») καταλήγει με τα χρωματικά τετράχορδα και τη μελισματική ρευστότητα που χαρακτηρίζουν τη μουσική της Ανατολής.<sup>137</sup>

Ο Καλομοίρης αντιλαμβανόταν τα προβλήματα που δημιουργούσε στη μελοποίηση η προφορά της ελληνικής γλώσσας. Απέφευγε συστηματικά τις μεθόδους της δυτικής φωνητικής δεξιοτεχνίας προσπαθώντας να μελοποιήσει την ελληνική ποίηση με τρόπο που να την αναδεικνύει. Η μουσική εκφέρει τα νοήματα με πολύ απλούς μουσικούς συμβολισμούς, ενώ η φωνή τραγουδάει τους στίχους φυσικά, ακολουθώντας το ρυθμό του λόγου.<sup>138</sup>

Ο Καλομοίρης υποστηρίζει την ελευθερία του δημιουργού, ακολουθώντας ωστόσο τις επιταγές του υπό μελοποίηση κειμένου. Δίδεται μεγάλη σημασία στη γλώσσα, στη δραματικότητα του κειμένου, στο θέμα που υπαγορεύει μια *προγραμματικότητα* στη μουσική.<sup>139</sup> Αξιοπαρατήρητη είναι η

---

<sup>137</sup> Βλ. Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 175-177.

<sup>138</sup> Στο ίδιο, σ. 176. Για τις απόψεις του Καλομοίρη σχετικά με τη μελοποίηση των ποιημάτων του Παλαμά, αλλά και τη γνώμη του Παλαμά σχετικά με τη μελοποίηση του Καλομοίρη, βλ. παραπάνω, σ. 128-129 και σ. 143-146.

<sup>139</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Γύρω από μια σύνθεση», εφ. *Έθνος*, 7/1/55. «[...] ό,τι κι αν τη συντροφέβη τη μουσική στο εξωτερικό της παρουσίασμα, γλώσσα στη φωνητική, υπόθεση στη

έντονη εκφραστικότητα και παραστατικότητα με την οποία παρουσιάζονται τα νοήματα του ποιητικού κειμένου μέσω της μουσικής, καθώς επίσης και το γεγονός ότι ο ποιητής αντιλαμβάνεται έντονα το πώς *χρωματίζονται* τα λόγια όταν τα ντύνει η μουσική.<sup>140</sup>

Το πιάνο ως συνοδευτικό όργανο εμφανίζει μια πλούσια γραφή, αρκετά φορτωμένη με αλλαγές ρυθμικών σχημάτων, κάτι σύνηθες στα τραγούδια του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στη μελοποίηση των ποιημάτων ο Καλομοίρης εγκαταλείπει τις μεγάλες επικές συνθέσεις και αναζητά το μυστικό εαυτό του. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι τα τραγούδια αυτά έχουν συνοδεία μόνο πιάνου, ή μικρού οργανικού συνόλου. Κάποια ποιήματα, όπως το *Να μιλήσω*; (το πρώτο από τη σειρά των *Πεντασύλλαβων*), εκφράζουν τη βαθιά ηθική και πνευματική κρίση του συνθέτη, τον οποίο κατέτρεχε το συναίσθημα της ματαιώσης ιδιαίτερα από το 1922 και μετά. Η μελοποίηση των ποιημάτων συνιστά μια στροφή του συνθέτη προς τα έσω.<sup>141</sup>

---

*γλώσσα στη δραματική, πρόγραμμα στην προγραμματική οργανική μουσική, πάντα ζωντανό και αβίαστο να είναι [...]».*

<sup>140</sup> Βλ. σχετικά Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 41-42.

<sup>141</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 135-136.

## 3.2 Καλομοίρης και Συμβολιστές

### 3.2.1 Καλομοίρης και Χατζόπουλος

Η ορμητική «πνοή» του Παλαμά και η «βαριά σκιά» του κάνουν όλους τους ποιητές των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα να φαντάζουν ελάσσονες. Υπάρχουν ωστόσο πολλοί οι οποίοι χαράζουν ένα νέο δρόμο, γράφουν τα έργα τους με διαφορετικό τρόπο και στρέφονται από το συλλογικό πόντο στην ατομική έκφραση και μελαγχολία. Ο ποιητής Κώστας Χατζόπουλος ανδρώνεται ποιητικά σε αυτό το περιβάλλον.<sup>142</sup>

Από τους κυριότερους εκπροσώπους του συμβολισμού στην Ελλάδα, τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία, ο Χατζόπουλος ενστερνίζεται τα διδάγματα του συμβολισμού στην ποίησή του, τις θολές εικόνες, τη μουσικότητα του στίχου, τον μελαγχολικό ρεμβασμό, τη φθινοπωρινή ατμόσφαιρα, αλλά κορυφώνει τη δημιουργικότητά του με το αφηγηματικό έργο της ωριμότητάς του, το μυθιστόρημα *Φθινόπωρο*, το οποίο είναι το μόνο συμβολιστικό του μυθιστόρημα. Ποιητής και πεζογράφος, κριτικός και μεταφραστής, περνάει τη ζωή του αφοσιωμένος στη λογοτεχνία και την κοινωνική διάσταση της τέχνης. Τα πεζά του κείμενα διαπνέονται από ιδέες κοινωνιστικού περιεχομένου και προσπαθούν να αποκαλύψουν τις οδυνηρές ανισότητες που δημιουργούνται από την άδικη κατανομή του πλούτου, καθώς και τη σκληρή ζωή στην ερημωμένη ύπαιθρο ή στις φτωχικές συνοικίες της πόλης.<sup>143</sup>

Ο Χατζόπουλος εκδίδει το περιοδικό *Τέχνη*, ένα πρωτοποριακό αλλά βραχύβιο (1898-1899) περιοδικό, το οποίο εισάγει τη σύγχρονη ευρωπαϊκή λογοτεχνία στην Ελλάδα, μέσα από μεταφράσεις σημαντικών λογοτεχνικών ποιητικών και θεατρικών έργων. Παράλληλα δημοσιεύει πολλά άρθρα σχετικά με το κίνημα του συμβολισμού στη Γερμανία και στη Γαλλία, υπερασπίζεται το κίνημα του δημοτικισμού και συνεργάζεται με πολλούς σπουδαίους

---

<sup>142</sup> Βλ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής...*, ό.π., σ. 315. Η έκφραση *ορμητική πνοή* ανήκει στον Γ. Θεοτοκά, ενώ η *βαριά σκιά* στον Κ.Θ. Δημαρά.

<sup>143</sup> Βλ. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής...*, ό.π., σ. 313-317.



λογοτέχνες, ποιητές και διανοούμενους, όπως ο Παλαμάς, ο Νιρβάνας, ο Γρυπάρης, ο Καρκαβίτσας, ο Μαλακάσης, ο Θεοτόκης, ο Πορφύρας. Στενός συνεργάτης του περιοδικού είναι επίσης ο Γιάννης Καμπύσης, ένας συγγραφέας που έχει περιπέσει στη λήθη, έπαιξε όμως σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των πολιτιστικών και πνευματικών συνθηκών εκείνης της εποχής. Το περιοδικό αυτό θεωρείται ο πρόδρομος του *Νουμά*.<sup>144</sup>

Ο Χατζόπουλος έζησε αρκετά χρόνια στη Γερμανία, όπου ήρθε σε επαφή με τη φιλολογία, τη μουσική και τη διανοήση της βόρειας Ευρώπης. Η μουσική του Βάγκνερ τον συγκλονίζει και μάλιστα δίνει στην κόρη του το όνομα *Σέντα*, το όνομα της ηρωίδας του *Ιπτάμενου Ολλανδού*. Ο ψυχρός, χειμωνιάτικος καιρός, σε αντίθεση με το καλοκαιρινό φως της Ελλάδας, τον επηρεάζει και αποτυπώνεται ιδιαίτερα στην ποίησή του. Μεταφράζει στα ελληνικά το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* των Μαρξ και Ένγκελς και μάχεται αδιάκοπα για την καθιέρωση της δημοτικής.<sup>145</sup>

Η ποιητική συλλογή *Βραδυνοί*<sup>146</sup> *θρύλοι* είναι η τελευταία ποιητική συλλογή του Χατζόπουλου. Δημοσιεύτηκε το 1920 και αποτελείται από τέσσερις ενότητες: *Ίσκιοι του φθινοπώρου*, *Βράδυ*, *Στο γύρισμα του χρόνου*,

---

<sup>144</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 313. Βλ. γενικά για το περιοδικό *Τέχνη* «Η *Τέχνη* του Χατζόπουλου, 1898-1899», *Τα Ελληνικά Περιοδικά II, 1.Περιοδικά του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 1980.

<sup>145</sup> Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος γεννήθηκε το 1868 στο Αγρίνιο και πέθανε το 1920 στο πλοίο προς το Μπρίντεζι, όπου και ετάφη. Η κόρη του μετέφερε τα οστά του στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών αργότερα. Σπούδασε νομική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Προερχόταν από οικογένεια κοτζαμπάσηδων και πρόγονοί του ήταν μέλη της Φιλικής Εταιρείας και αγωνιστές του '21. Άσκησε το επάγγελμα του δικηγόρου για δύο χρόνια στο Αγρίνιο και μετά πήγε στην Αθήνα, όπου αφοσιώθηκε αποκλειστικά στη συγγραφή. Έζησε για χρόνια στη Γερμανία, όπου ανέπτυξε σημαντική κοινωνική δράση. Διετέλεσε διευθυντής λογοκρισίας στο πλευρό του Βενιζέλου τη διετία 1917-1919 και δε σταμάτησε να μάχεται για το δημοτικισμό και τις κοινωνικές ανισότητες. Ήταν ο πρώτος μεταφραστής του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου* στην Ελλάδα. Βλ. ενδεικτικά: Τάκης Καρβέλης, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο πρωτοπόρος*, Σοκόλης, Αθήνα 1998. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 1989, σ. 223-224. Μαρίο Βίτι, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 1987, σ. 313-317. Διαβάζω, τεύχος 319, 1993. *Ελληνική Δημιουργία*, τόμος 9, Μάιος 1952. Φ. Α. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός στη Λογοτεχνία*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1986, σ. 234-236.

<sup>146</sup> Η λέξη «Βραδυνοί» γράφεται με ύψιλον -υ- από τον Καλομοίρη, με γιώτα -ι- από τον Χατζόπουλο, ενώ δεν υπάρχει ενιαία ορθογραφία από τους μελετητές. Εδώ ακολουθούμε την ορθογραφία του Καλομοίρη.

*Πέρασες*. Ο Καλομοίρης μελοποιεί τον πρώτο κύκλο τραγουδιών με τον τίτλο *Βραδυνοί θρύλοι* το 1940 και τον δεύτερο κύκλο με τον τίτλο *Πέρασες* το 1946. Η γεμάτη λυρισμό και ευαισθησία ποίηση του Χατζόπουλου συγκίνησε τον συνθέτη, ο οποίος ήταν ψυχολογικά φορτισμένος εκείνη την περίοδο και για προσωπικούς αλλά και για εθνικούς λόγους. Έτσι, οι δύο αυτοί κύκλοι αποπνέουν μελαγχολική διάθεση και χαρακτηρίζονται από εσωστρέφεια και χαμηλούς, υποβλητικούς τόνους. Πρόκειται για τους δύο μοναδικούς κύκλους τραγουδιών του Καλομοίρη για φωνή και πιάνο, οι οποίοι ποτέ δε μεταγράφηκαν για μεγαλύτερο οργανικό σύνολο.<sup>147</sup>

Η ποιητική συλλογή *Βραδυνοί θρύλοι* κινείται στο κλίμα ενός καθαρότατου συμβολισμού, όπου ολόκληρος ο κόσμος των ιδεών και των συναισθημάτων εκφράζεται μέσα από ακαθόριστα σύμβολα. Οι εικόνες είναι θαμπές και ρευστές, οι λέξεις επιλέγονται με βάση τη μουσικότητά τους και τον ήχο τους, ο στίχος είναι ελεύθερος με ρυθμό ελαστικό χωρίς κανόνες στην ομοιοκαταληξία, με τρόπο ώστε να δημιουργείται ένα ύφος μελαγχολικό, ήρεμο και χαμηλών τόνων. Η θεματολογία περιλαμβάνει μοτίβα της ματαίωσης, της αποτυχίας, του ανεκπλήρωτου ή προδομένου έρωτα, της νοσταλγίας, της φυγής από την πραγματικότητα. Στην ποίηση αυτή εξυφαίνεται ένας άυλος κόσμος γεμάτος φωτοσκιάσεις και λυρισμό, πέρα από την πραγματικότητα.<sup>148</sup>

Ο Χατζόπουλος εξέδωσε αυτή τη συλλογή το 1920,<sup>149</sup> μόλις λίγους μήνες πριν από τον αιφνίδιο θάνατό του, γεγονός που ενδεχομένως ερμηνεύτηκε από τον Καλομοίρη ως σημάδι της μοίρας.<sup>150</sup> Το ύφος και η θεματολογία των ποιημάτων τον συγκινούν βαθιά. Και οι δύο κύκλοι γράφονται στην περίοδο της δεκαετίας του 1940 και είναι επηρεασμένοι από

---

<sup>147</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή...*, ό.π., σ. 131-135.

<sup>148</sup> Βλ. Ι. Ν. Μπασκόζος, «Συμβολισμός: Η δοκιμή μιας τελειότητας που δε νοιάζεται παρά για τον εαυτό της», *Διαβάζω*, Τεύχος 333 (1994), αφιέρωμα στο Συμβολισμό, σ. 42-48.

<sup>149</sup> Κώστας Χατζόπουλος, *Βραδυνοί θρύλοι*, Τυπογραφείο της Εστίας, Αθήνα 1920.

<sup>150</sup> Εκείνη την περίοδο της ζωής του, μετά από πολλά βάσανα, ο συνθέτης έχει γίνει σχεδόν μοιρολάτρης. Γράφει: «*Έπειτα, είναι και η Μοίρα μου τέτοια: να μην μπορώ να χαρώ μια μεγάλη επιτυχία χωρίς ευτύς ύστερα να την πληρώσω πανάκριβα σ' ό,τι έχω πιο αγαπητό στον κόσμο*». Βλ. Μ. Καλομοίρης, *Η ζωή μου...*, ό.π., σ. 13-14.

την οδύνη του πολέμου, της κατοχής και των εμφύλιων σπαραγμών που επακολούθησαν. Ο συνθέτης στρέφεται συνειδητά στη μελοποίηση ελληνικής ποίησης, επιστρέφει στον Παλαμά μετά από πολλά χρόνια, ανακαλύπτει τον Χατζόπουλο, παράλληλα όμως καταπιάνεται με συμφωνικά έργα και όπερες που εμπνέονται από τους αγώνες του ελληνικού λαού.<sup>151</sup>

Τα τραγούδια αυτά εκφράζουν μια πολύ ιδιαίτερη στιγμή στη συνθετική πορεία του Καλομοίρη. Η ποίηση του Χατζόπουλου είναι καθαρά συμβολιστική, όμως η μελοποίηση του Καλομοίρη είναι δύσκολο να πει κανείς σε ποιο κίνημα ή ρεύμα εντάσσεται. Η Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη διαβλέπει κάποιες συγγένειες με τα τραγούδια του Βολφ και του Σρέκερ: «[...] ο Ούγκο Βολφ, με ένα ύφος πιο σύγχρονο ελεύθερης απαγγελτικής και αρμονικής δόμησης, [...] και ο επηρεασμένος από τον Μπράμς και τον Βολφ [...] Φραντς Σρέκερ, [...], συγκαθορίζουν τον αισθητικό ορίζοντα της Βιέννης στη στροφή του αιώνα, [...] και βρίσκουμε ότι υπάρχουν ορισμένες συγγένειες προς το ύφος των τραγουδιών του Καλομοίρη (από άποψη συνθετική και συμβολιστική-εκφραστική, όπως μπορεί να καταδειχθεί σε συγκεκριμένες αισθητικές συγκρίσεις των έργων)».<sup>152</sup>

Ο Νίκος Μαλιάρας χαρακτηρίζει αυτά τα τραγούδια, ιδιαίτερα τον κύκλο *Πέρασες*, ως εφάμιλλα των πιο σπουδαίων συνθέσεων της ευρωπαϊκής μουσικής: «Τόσο όταν χρησιμοποιεί το σεμνό ήχο του «δικού του» οργάνου, του πιάνου, όσο και όταν εμπιστεύεται την πλούσια έμπνευσή του στην πλατιά ηχοχρωματική παλέτα της ορχήστρας, η ευαισθησία και η ευρηματικότητά του είναι εφάμιλλη των μεγαλύτερων συνθετών του ευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού».<sup>153</sup> Ο Μάρκος Τσέτσος θεωρεί ότι «η παρένθετη μελοποίηση των συμβολιστών Χατζόπουλου και Καμβύση τη δεκαετία του '40 επιστρατεύει εκ νέου το υστερορομαντικό ιδίωμα της πρώτης περιόδου, εμπλουτισμένο αυτή τη

---

<sup>151</sup> Βλ. Νίκος Μαλιάρας, «Όταν ο Μανώλης Καλομοίρης μελοποιεί Κωνσταντίνο Χατζόπουλο-Κύκλοι τραγουδιών: “Βραδυνοί θρύλοι” και “Πέρασες”», *Η Νέα Εποχή*, εφημερίδα του Αγρινίου στο διαδίκτυο, Παρασκευή, 02 Σεπτ. 2011, με προσαρμογή 2 Μαΐου 2021 <http://www.epoxi.gr/scriptum44.htm>

<sup>152</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή μουσικής*, ό.π., σ. 126.

<sup>153</sup> Βλ. Μαλιάρας, «Όταν ο Μανώλης Καλομοίρης...», ό.π.

φορά με διαφωνίες, που όμως δεν αμφισβητούν την τονική ουσία και με τη μελωδία να κινείται στις γνωστές ατραπούς της χρωματικής ολίσθησης και του τριημιτονίου». <sup>154</sup>

### 3.2.1.1. Βραδυνοί Θρύλοι

Ο Καλομοίρης έγραψε τον κύκλο *Βραδυνοί Θρύλοι* τους τελευταίους μήνες του 1940. Το πρώτο ποίημα του κύκλου έχει τίτλο «Αφιέρωμα (σε κείνην που δεν τα τραγούδησε)». <sup>155</sup> Όλα τα τραγούδια χρονολογούνται στο τελευταίο τρίμηνο του 1940 και στις αρχές του 1941.

Η σύνθεση του κύκλου ξεκίνησε ένα μήνα πριν την Ιταλική εισβολή της 28ης Οκτωβρίου 1940 και ολοκληρώθηκε κατά τη διάρκεια του Ελληνοϊταλικού πολέμου στα βουνά της Αλβανίας, όπως αναφέρει ο Νίκος Μαλιάρας επισημαίνοντας: «Αν κρίνει κανείς από το ύφος των τραγουδιών αυτών, θα έλεγε ότι ο Καλομοίρης παρατηρεί μόνο εξ αποστάσεως τα σημαντικά γεγονότα που διαδραματίζονται στη διάρκεια των μηνών αυτών, χωρίς να τον επηρεάζουν καίρια. Αυτό όμως δεν είναι αλήθεια, αφού η επιλογή των ποιημάτων αυτών από τον Καλομοίρη έχει άλλο κίνητρο, και συγκεκριμένα τον ανεκπλήρωτο έρωτά του για μια νεαρή τραγουδίστρια και τα μελαγχολικά συναισθήματα που προέκυψαν από αυτόν». <sup>156</sup> Την περίοδο εκείνη ο συνθέτης έμενε στο Παλαιό Φάληρο, όπως επιβεβαιώνεται από τις υπογραφές των αυτογράφων και από τη συγγραφή των απομνημονευμάτων του. <sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Βλ. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός...*, ό.π., σ. 105.

<sup>155</sup> Πρόκειται για το μόνο από τα τραγούδια αυτού του κύκλου σε στίχους του ίδιου του συνθέτη, το οποίο μάλιστα δε φέρει ιδιόχειρη ημερομηνία σύνθεσης (γράφηκε όμως τον Φεβρουάριο του 1941), αφού όλα τα άλλα χρονολογούνται επακριβώς από τον συνθέτη, με ημερομηνία και έτος, ξεκινώντας από τις 29 του Σταυρού (Σεπτεμβρίου) 1940 για το πρώτο και 31 του Χριστού (Δεκεμβρίου) 1940 - 1η τ' Άη Βασίλη (Ιανουαρίου) 1941. Βλ. Μαλιάρας, «Όταν ο Μανώλης Καλομοίρης...», ό.π.

<sup>156</sup> Στο ίδιο. Βλ. επίσης Τσερπέ, «*Μουσικοποιητική...*», ό.π., σ. 132.

<sup>157</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 132. Ο κύκλος άρχισε να γράφεται συγκεκριμένα στις 20 Σεπτεμβρίου 1940. Ο Καλομοίρης σημειώνει στα απομνημονεύματά του: «Και τελειώνω εδώ το κεφάλαιο αυτό της ζωής μου [...] σε μέρες τραγικώτατες για την Ελλάδα μου και την ώρα που ακούω τις σειρήνες του συναγεραμού [...] να σέρνουνε τον απαίσιο κι' ανατριχιαστικό σκοπό τους». Βλ. Μ. Καλομοίρης, *Η ζωή μου...*, ό.π., σ. 55.

Ο κύκλος *Βραδυνοί θρύλοι* περιλαμβάνει έντεκα τραγούδια, εννέα από τα οποία προέρχονται από τη δεύτερη ενότητα της συλλογής *Βράδυ*, ένα από την τρίτη ενότητα *Στο γύρισμα του χρόνου* με τίτλο *Τα καράβια* και ένα με τίτλο *Αφιέρωμα* σε στίχους Καλομοίρη. Οι τίτλοι των τραγουδιών είναι: 1. *Αφιέρωμα* 2. *Τά Καράβια* 3. *Τό τραγούδι της αύγης* 4. *Ήρθες* 5. *Θλίψη* 6. *Έτρεμε ένα βράδυ* 7. *Τό τραγούδι που κλαίει* 8. *Σπάζει ή βροχή* 9. *Σέ αγάπησα τόσο* 10. *Καί μέ αγάπησες τόσο* 11. *Θαμπό ήρθε το βράδυ*.

Ο Καλομοίρης διατηρεί τους τίτλους των έξι πρώτων ποιημάτων της συλλογής ως τίτλους τραγουδιών στα έξι αντίστοιχα τραγούδια, ενώ για τα τέσσερα τελευταία ποιήματα που δε φέρουν τίτλο, χρησιμοποιεί ως τίτλο τον πρώτο τους στίχο.<sup>158</sup>

Ο κύκλος *Βραδυνοί θρύλοι* είναι για μεσόφωνο, «για χαμηλή φωνή και πιάνο», όπως αναγράφεται στο αυτόγραφο, ενώ ο κύκλος *Πέρασες* είναι για υψίφωνο.<sup>159</sup> Θα εστιάσουμε στη συνέχεια σε κάποια από τα τραγούδια αυτά.

Το πρώτο τραγούδι του κύκλου *Βραδυνοί θρύλοι* έχει τίτλο «*Αφιέρωμα*» και οι στίχοι είναι του Καλομοίρη. Το ποίημα αποτελείται από έντεκα ελεύθερους στίχους χωρίς ομοιοκαταληξία σε ιαμβικό μέτρο. Η μελωδία κινείται μελισματικά με ομοφωνική συνοδεία, αναδεικνύοντας το κείμενο. Το νοηματικό κέντρο του ποιήματος είναι η «*Αθάνατη αγαπημένη*», είναι «*εκείνη που δεν τα τραγούδησε ποτέ*» αυτά τα τραγούδια, «*η σκιά, νεράιδα ή φως που στερνοσβένει*». Το ποίημα αυτό δίνει και το στίγμα ολόκληρου του κύκλου, καθώς είναι ολόκληρος αφιερωμένος στην *αθάνατη αγαπημένη*. Η ιδέα αυτή υποδηλώνεται καθαρά στους τρεις πρώτους στίχους του τραγουδιού που μοιάζει με ρετσιτατίβο.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Για τα τραγούδια παραπέμπουμε στην έκδοση: Καλομοίρη, *Βραδυνοί θρύλοι*, για φωνή και πιάνο, απάνω σε στίχους του Κώστα Χατζόπουλου. Μουσικός Οίκος Μιχαήλ Κωνσταντινίδη-Γλάδωνος και Στοά Φέξη, χχ. Για τα ποιήματα αυτού του κύκλου, όπως και για τον κύκλο *Πέρασες*, παραπέμπουμε στην έκδοση: Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Βραδυνοί Θρύλοι*, Τυπογραφείον «Εστία», Αθήναι 1920.

<sup>159</sup> Βλ. σχετικά Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 133-134.

<sup>160</sup> Στο ίδιο, σ. 132 και σ. 190-191. Ο Καλομοίρης εκείνη την εποχή έτρεφε αισθήματα για μια νεαρή τραγουδίστρια. Για την πλήρη μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού βλ. σ. 190-191.

Το *Τραγούδι της αύγης* είναι το τρίτο στη σειρά και αποτελείται από τέσσερις τετράστιχες στροφές σε ιαμβικό μέτρο:

*«Καί ἦτανε τό τραγούδι τῆς αύγῆς /  
πού λέγαμε σιγά τό βράδου /  
καί ἦταν τό βράδου άχνό καί ἦταν θολό /  
καί ἦταν ώραῖο τό βράδου. //*

*Καί ἦταν ώραῖο τό τραγούδι τῆς αύγῆς /  
κι ἔλεγε γιά τά σύννεφα τό βράδου /  
καί ἔλεε γιά σένα τάχα μίαν αύγή, /  
γιά σένα καί γιά μέ ἕνα βράδου. //*

*Κι ἔλεγε γιά τή θάλασσα μακριά /  
καί τά καράβια πού ἴρχονται καί πᾶνε, /  
γιά ταξιδιάρικα, ἔλεγε, πουλιά, /  
πού φεύγουν τό φθινόπωρο καί πᾶνε. //*

*Καί χάνονται, ἔλεγε, μίαν αύγή /  
κι ἔφευγε άργά σιγά τό βράδου, /  
καί ἦταν ώραῖο τό τραγούδι τῆς αύγῆς /  
καί ἦταν άχνό καί ἦταν θολό τό βράδου».*

Το ποίημα κινείται νοηματικά μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, μεταξύ αύγης και βραδιού, ενώ οι συνεχείς παρηχήσεις των συμφώνων τ, ρ, γ, π, ενισχύουν τη μουσικότητα του στίχου. Όπως παρατηρεῖ η Γ.Μ. Τσερπέ, «ο συνθέτης αποδίδει μελωδικά τις λέξεις, ενώ στην τεχνοτροπία του υπεισέρχεται μια ρευστότητα στα όρια της μελωδίας, η οποία χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τα τραγούδια της δεύτερης περιόδου. Για να αποδώσει τη μελαγχολική ατμόσφαιρα που κυριαρχεί στο ποίημα, καθώς και τις εναλλαγές στα συναισθήματα του υποκειμένου, χειρίζεται τις ποιητικές εικόνες μόνο

---

Το ποίημα παραθέτουμε στο κεφάλαιο για τον Καλομοίρη ως ποιητή. Βλ. παρακάτω, κεφ. 5, ενότητα 5.1.1, σ. 313.

ρυθμομελωδικά και όχι αρμονικά, διαφοροποιώντας τα μελωδικά στοιχεία που αντιστοιχούν στις ποιητικές εικόνες, ερμηνεύοντας με τον τρόπο αυτό το ποιητικό κείμενο». <sup>161</sup>

Το τελευταίο τραγούδι του κύκλου έχει τίτλο *Θαμπό ἦρθε το βράδυ*. Το ποίημα αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές, έχει ιαμβικό μέτρο και πλεκτή ομοιοκαταληξία:

*«Καί θαμπό ἦρθε τό βράδῳ /  
καί θλιμμένο καί άχνό /  
Σοῦ εἶναι ὁ πόνος μου χάδι /  
κι ἄς θαρρήσ δέν πονῶ. //*

*Καί τό θρυλο σοῦ λέει /  
τοῦ βραδιοῦ /  
καί τόν λέει καί κλαίει /  
σάν άχός τραγουδιοῦ, //*

*σάν καμπάνα πού σπάζει /  
μέ άργό θρήνο σιγό /  
καί στό δρόμο μέ κράζει /  
καί σέ κράζω κι ἐγώ //.»*

Σε θολή ατμόσφαιρα κινείται ὅλο το ποίημα, με τις συνεχείς παρηχήσεις των συμφώνων θ και λ να υποβάλλουν μουσικά τα συναισθήματα της θλίψης και της μελαγχολίας σε πολύ ήπιους και χαμηλόφωνους τόνους. Η ησυχία θραύεται στην τρίτη και τέταρτη στροφή με τη χρήση των λέξεων *καμπάνα*, *θρήνο*, *κράζω* και τις παρηχήσεις του ρ, που εκφράζουν την απελπισία του ποιητικού εγώ. <sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 201. Για την πλήρη μουσικολογική ανάλυση αυτού του τραγουδιού βλ. στο ίδιο σ. 197-203.

<sup>162</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 204-207, όπου και η πλήρης μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού.

Σύμφωνα με τι μελέτες των μουσικολόγων στο κέντρο του κύκλου στον αριθμό έξι, βρίσκεται το τραγούδι *Έτρεμε ένα βράδυ*, το οποίο συνδέεται νοηματικά και μελωδικά με το πρώτο και το τελευταίο τραγούδι, το *Αφιέρωμα* και το *Θαμπό ήρθε το βράδυ*: το κεντρικό νόημα είναι ο ματαιωμένος έρωτας:

«Εἶπα σέ ἀγαπῶ /  
καί τό κῦμα σποῦσε /  
σιγαλό, ἀπαλό /  
σάν νά ξεψυχοῦσε. //

Εἶπα σέ ἀγαπῶ /  
κ' ἔτρεμε τ' ἀέρι, /  
σάμπως στή φωνή /  
νά ἔκλαιε ἕνα ἀέρι. //

Εἶπα σέ ἀγαπῶ /  
κι' ἔπεφτε τό βράδυ /  
σάμπως στή φωνή /  
νά ἔτρεμε ἕνα βράδυ //.»<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Το τραγούδι αυτό θεωρείται ως το κεντρικό του κύκλου από τη Γ.-Μ. Τσερπέ και από τον Νίκο Μαλιάρα. Βλ. Τσερπέ *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 226-229 και Μαλιάρας, «Όταν ο Καλομοίρης...», ό.π.



### 3.2.1.2 Πέρασες

Ο κύκλος *Πέρασες* αποτελεί τη συνέχεια σε νοηματικό και μουσικό επίπεδο των *Βραδυνών θρύλων* και περιλαμβάνει δεκατέσσερα τραγούδια, όλα από την ομώνυμη τέταρτη ενότητα της συλλογής. Οι τίτλοι των τραγουδιών είναι: 1. *Πέρασες* 2. *Στάθηκες ώχρή* 3. *Κ' έβλεπες τά ρόδα*, 4. *Κ' έφυγες και πᾶς* 5. *Καί κακός άέρας* 6. *Στοῦ βραδιοῦ τή σιγή* 7. *Είχες όνειρο φτάσει* 8. *Καί γελοῦσες ώχρά* 9. *Μά θάρθω μιά μέρα* 10. *Σάν να ήταν ιτιά* 11. *Και κλαίω τώρα έγώ* 12. *Και είχες πῆ* 13. *Καί πάντα προσμένω* 14. *Θάρθω να σέ βρω*.<sup>164</sup>

Όλα τα αντίστοιχα ποιήματα της συλλογής είναι χωρίς τίτλο. Στα δέκα πρώτα τραγούδια ο τίτλος είναι ο πρώτος στίχος του ποιήματος, ενώ στα υπόλοιπα τέσσερα οι τίτλοι είναι στίχοι άλλων ποιημάτων (*Είχες όνειρο φτάσει*, *Σαν να ήταν ιτιά*, *Και κλαίω τώρα εγώ*, *Θάρθω να σε βρω*).

Ο κύκλος *Πέρασες* γράφτηκε τον Οκτώβριο και τον Νοέμβριο του 1946, με εξαίρεση το πρώτο τραγούδι που έχει ημερομηνία 7 τ' Άη Δημήτρη (Οκτωβρίου) 1942. Τα τραγούδια αυτής της ενότητας μοιάζουν σαν ένα ενιαίο ποίημα με νοηματική και συναισθηματική συνέχεια. Ο Καλομοίρης δημιουργεί *μουσικές μινιατούρες*, μένοντας πιστός στην πρώτη του έμπνευση και δίνοντας την εντύπωση ότι συνέθεσε τη μουσική αυθόρμητα μόλις διάβασε το ποίημα. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτά τα τραγούδια δεν τα επεξεργάζεται ξανά και διατηρεί τη συνοδεία μόνο του πιάνου, χωρίς να τα μεταγράψει αργότερα για μεγαλύτερο σύνολο.<sup>165</sup>

Σε ατμόσφαιρα θολή και υποβλητική, ο συνθέτης ακολουθεί τις εκφράσεις θλίψης και μελαγχολίας της ποιητικής γραφής σε έντονα προσωπικούς τόνους. Το πρώτο ποίημα έχει τίτλο *Πέρασες*:

---

<sup>164</sup> Μανώλης Καλομοίρης *Πέρασες*, Δεύτερος κύκλος τραγουδιών από τους *Βραδυνούς Θρύλους* του Κ. Χατζόπουλου, Για μια φωνή και πιάνο, Αθήνα 1950, εκδότης Μιχαήλ Γαϊτάνος.

<sup>165</sup> Βλ. Μαλιάρας, «Όταν ο Μ. Καλομοίρης μελοποιεί...». ό.π.

«Πέρασες καί εἶχες στά μαλλιά /  
ρόδα καί φῶς καί εἶχες στό χέρι /  
κρίνα λευκά καί στάχια ἀπ' τόν ἀγρό /  
καί σέ εἶδα καί εἶπα κι ἔφτασε /  
τό καλοκαίρι. //

Μά ἦρθες καί σκόρπισες τά στάχια στό νερό, /  
τά ρόδα στόν ἀέρα: /  
καί μ' ἕνα κρίνο στάθηκες, ὠχρή /  
σά φθινοπώρου μέρα //»<sup>166</sup>

Οι παρηχήσεις των συμφώνων κ, ρ, χ, προσδίδουν μουσικότητα στο στίχο και προβάλλουν τις λέξεις *ρόδα*, *στάχια*, *ωχρή*, *φθινοπώρου*, λέξεις οι οποίες αποδίδονται μουσικά με συγκεκριμένα μοτίβα. Η συνοδεία του πιάνου είναι συγχορδιακή και ενώ η φωνή κινείται σε μελωδικά γυρίσματα με πολλά διαστήματα πέμπτης. Η μουσική του τραγουδιού αναδεικνύει με μελωδικά και αρμονικά στοιχεία τις ψυχολογικές διακυμάνσεις του ποιητικού υποκειμένου.<sup>167</sup>

Με παρόμοιο τρόπο μελοποιούνται και τα επόμενα ποιήματα: Ονειρικό άκουσμα, σαν την «*ῶρα ὠχρή, / βράδυ ὡς νά εἶχε γίνει, / μόνο ἕνα ἄυλο φῶς / γύρω σου εἶχε μείνει*, στο δεύτερο τραγούδι, εντύπωση της ανταύγειας πάνω στην επιφάνεια του νερού στο τρίτο *Κ' ἔβλεπες τά ρόδα*, αγωνία στα δύο επόμενα τραγούδια, *Κ' ἔφυγες καί πᾶς, Καί κακός ἀέρας*, ηρεμία στο επόμενο τραγούδι *Στοῦ βραδιοῦ τή σιγή*, όπου η εντελώς συγχορδιακή συνοδεία επιτρέπει στη μελωδία να λάμψει και να κυλήσει σαν «*θλίψη ἀπαλή / πού κυλᾷ μέ τό δάκρυ*».

---

<sup>166</sup> Κώστας Χατζόπουλος, *Βραδινοί θρύλοι*, ό.π. Για την έκδοση του μουσικού κειμένου παραπέμπουμε στο Μανώλης Καλομοίρης, *Πέρασες*, Δεύτερος κύκλος τραγουδιών από τους *Βραδυνούς θρύλους* του Κ. Χατζόπουλου, ό.π. Για τα ποιήματα παραπέμπουμε στην έκδοση Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, *Βραδινοί Θρύλοι*, Τυπογραφείον «Εστία», Αθήναι 1920.

<sup>167</sup> Για την πλήρη μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 207-210. Για τα επόμενα τραγούδια στο ίδιο, σ. 210-212.

Το έβδομο τραγούδι του κύκλου έχει τίτλο *Είχες όνειρο φτάσει*, τίτλος που δόθηκε από τον Καλομοίρη και είναι ο δεύτερος στίχος του ποιήματος:

«Τό είχα γράψει μιά αύγή /  
πού είχες όνειρο φτάσει /  
σάν κισσός τήν πηγή /  
σέ είχα γύρω σκεπάσει.//

Άνοιξη ήταν γλυκειά /  
καί είχε λιώσει τό χιόνι, /  
μά ήσουν δίχως λαλιά, /  
θλιβερό χελιδόνη //

πού ζητούσε φωλιά. /  
Άλλά έσύ δέ ζητούσες, /  
μά θωροΰσες ψηλά /  
στό γλαυκό καί γελοΰσες. //»

Το τραγούδι *Καί γελοΰσες ώχρά* εκφράζει και σε επίπεδο γλώσσας και σε επίπεδο μουσικής τη θλίψη και το αμετάκλητο του θανάτου. Οι βαριές συγχορδίες ντύνουν τα νεκρά άνθη, τα άστρα, τα αναμμένα κεριά, τη λάμψη που είχε σβύσει, την άδεια μεριά. Το τραγούδι *Μα θάρθω μια μέρα* εκφράζει μια προσμονή και έχει πιο ανάλαφρη διάθεση, η οποία αντιστοιχεί ακριβώς στη χρονική αγωγή των ελληνικών και χορευτικών 7/8. Το *Σαν να ήταν ιτιά* αποτυπώνει τη συμβολική εικόνα μιας λεύκας που γέρνει τους κλώνους σαν να ήταν ιτιά, ενώ μπροστά στη δύση ο κρυφός αέρας και η ώρα που πεθαίνει σα στάλαγμα αργό, οδηγούν στον τελευταίο στίχο και κλαίω τώρα εγώ, που επιλέγεται από το συνθέτη ως τίτλος του τραγουδιού.

Τα δύο επόμενα τραγούδια *Και είχες πει*, *Και πάντα προσμένω* συνδέονται νοηματικά και μουσικά, καθώς εκφράζουν μια ματαιωμένη αλλά επίμονη προσμονή που καταλήγει στο τελευταίο τραγούδι με τον τίτλο *Θάρθω να σε βρω*. Ο τίτλος είναι πάλι επιλογή του συνθέτη και είναι ο προτελευταίος στίχος, τον οποίο επιλέγει για να τονίσει το νοηματικό κέντρο του ποιήματος:

«Κι ὅταν φτάση ἡ ἄνοιξη /  
κι ἔρθουν τά πουλιά /  
καί γυρίσουν τ' ἄνθη, /  
σάν ἕναν καιρό /  
θά σέ περιμένω. //

Κι ὅταν ἔρθη πάλι /  
καί το καλοκαίρι /  
μέ τό μαϊστράλι, /  
σάν ἕναν καιρό, /  
θά σέ περιμένω. //

Μά ὅταν τό φθινόπωρο /  
ξαναφτάση ὑγρό /  
καί συννεφιασμένο, /  
θᾶρθω νά σέ βρῶ /  
δέ θά περιμένω//».

Και στους δύο κύκλους, *Βραδυνοί θρύλοι και Πέρασες*, «η διάχυτη αρμονική υφή, η ασάφεια στα όρια της μελωδίας και συνοδείας σε συνδυασμό με τις ενδείξεις ρυθμικής αγωγής *moderato* και *tranquillo* και τα χαμηλά επίπεδα δυναμικής διαμορφώνουν μια μουσική χαμηλών τόνων, μέσα στην οποία τα τραγούδια των κύκλων αυτών δένονται με μια διάθεση ονειρική, νοσταλγική και συννεφιασμένη», όπως συμπεραίνει η Γεωργία-Μαρία Τσερπέ. «Αυτό βρίσκεται σε απόλυτο συνταίριασμα με το ήπιο, άτονο και ρευστό κλίμα της συμβολικής ποίησης. Οι ποιητικές εικόνες, τα σύμβολα, οι ψυχικές καταστάσεις του υποκειμένου αποδίδονται από τη μουσική με ιδιαίτερους διαφορετικούς κάθε φορά συνδυασμούς των επιμέρους στοιχείων μουσικής υφής. Μέσα από αυτούς τους συνδυασμούς δημιουργείται μια λυρική, ρευστή και μελαγχολική ατμόσφαιρα, η οποία μαζί με τους ηχητικούς συμβολισμούς

που πλημμυρίζουν τη μουσική υποδηλώνει και στους δύο κύκλους την αιωρούμενη γυναικεία μορφή, “σκιά ή νεράιδα”». <sup>168</sup>

### 3.2.2 Καλομοίρης και Καμπύσης

Το 1897 ο Δ. Ταγκόπουλος, ο μετέπειτα μαχητικός εκδότης του *Νουμά*, τυπώνει στην Αθήνα μια γενική κριτική για τα πέντε δράματα που είχε ως τότε γράψει ο Γιάννης Καμπύσης, παραθέτοντας, κάτω από μια πολύ εκφραστική εικόνα του συγγραφέα, την εξής άποψη που βρήκε σημειωμένη χειρόγραφα στο τεύχος της «*Μις Άννα Κούξλεϋ*» που του χάρισαν: «*Να κ’ ένας νέος που μπορούσε κάτι να κάνει για το σύγχρονο θέατρο, κάτι καινούργιο να γράψει, κάτι να πη ασυνήθιστο, λογικό, μελετημένο, αν δεν τον είχε πλακώσει ο Ψυχαρισμός σαν βραχνάς*». Αναφέρει μάλιστα στη συνέχεια ότι την ίδια ιδέα για τον Καμπύση έχει και ο Παλαμάς. Ο Παλαμάς του απαντά με επιστολή ότι δε συμφερίζεται αυτή την άποψη, άλλωστε τιμά και σέβεται τον ψυχαρισμό και δεν έχει ακόμα δημοσιεύσει κάπου ολοκληρωμένη ανάλυση για το έργο του Καμπύση. <sup>169</sup>

Στο βραχύβιο περιοδικό *Τέχνη* (1898-1899) στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε, ο Γιάννης Καμπύσης έχει πολύ ενεργό ρόλο. Εκτός από δικά του κείμενα, παρουσιάζει μεταφράσεις έργων όλης της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας (*Strindberg, Maeterlinck, Nietzsche, Mallarme*), προσπαθώντας να αφυπνίσει τους διανοούμενους της εποχής του εναντίον του συντηρητισμού, τόσο στη γλώσσα όσο και στην τέχνη. <sup>170</sup>

Δημοτικιστής, πρωτοπόρος στη διάνοηση και στην τέχνη, ο Καμπύσης εργάστηκε αρχικά ως δικηγόρος, όμως σύντομα αφοσιώθηκε στη συγγραφή. Θεατρικός συγγραφέας, ποιητής, μεταφραστής και κριτικός, έδωσε σημαντικά

---

<sup>168</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 212-214 και σ. 238, όπου και η πλήρης μουσικολογική ανάλυση των τραγουδιών.

<sup>169</sup> Ο Ταγκόπουλος έλαβε ένα τεύχος της «*Μις Άννα Κούξλεϋ*» ως δώρο από τον Χριστοβασίλη, ο οποίος είχε σημειώσει με «*μαβί μολύβι*» την παρατήρηση που δημοσιεύει στην κριτική του. Μερικά χρόνια αργότερα ο Ταγκόπουλος γίνεται το «*κολονοκέφαλο*» του ψυχαρισμού, ενώ ο Καμπύσης τον αποστρέφεται. Οι αναφορές παρατίθενται στο άρθρο του Νίκου Α. Βέη «*Παλαμικά*», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 77-78.

<sup>170</sup> Βλ. παραπάνω, σ. 175-176.

έργα, ο πρόωρος θάνατός του όμως ανέκοψε μια πολλά υποσχόμενη πορεία και το όνομά του περιέπεσε στη λήθη. Συνεργαζόταν στενά με τον Χατζόπουλο, τον Ξενόπουλο και τον Γρυπάρη, τον έδεναν αμοιβαία αισθήματα σεβασμού και εκτίμησης με τον Παλαμά (ο οποίος μάλιστα εκφώνησε τον επικήδειό του), ενώ ήρθε σε στενή επαφή με το νιτσειϊκό πνεύμα και τις σοσιαλιστικές ιδέες. Δημοσίευσε πολλά ποιήματα, κριτικές, θεατρικά έργα, δράματα, μεταφράσεις, ενώ στη θεατρική του γραφή κυρίως εισήγαγε το νατουραλισμό και το συμβολισμό. Η συμβολή του στη νεοελληνική λογοτεχνία ήταν περιορισμένη λόγω της σύντομης ζωής του αλλά και του εκλεκτισμού του, πολύ σημαντική όμως λόγω των πρωτοποριακών του ιδεών.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Ο Γιάννης Καμπύσης (ή Καμβύσης) γεννήθηκε τον Ιούνιο του 1872 στην Κορώνη. Ήταν μοναχικό και ασθενικό παιδί. Το 1895 δημοσίευσε το πρώτο διήγημά του *Παουλίνα-Παουλίνα*. Αυτό και κάποια άλλα διηγήματά του εμπνευσμένα από τον τόπο καταγωγής του, εντάσσονται σε μία θεματική ενότητα με τίτλο «*Χωριάτικη Ζωή*». Ως το 1898 ασχολήθηκε με την πεζογραφία και το θέατρο. Το πρώτο θεατρικό του έργο, *Το μυστικό του γάμου*, δημοσιεύτηκε το 1893. Τα πιο παραγωγικά του χρόνια στον θεατρικό τομέα ήταν τα χρόνια 1897-1899, όταν και έγραψε τα έργα *Η μισ Άννα Κούξλεϋ* (1897), *Οι Κούρδοι* (1897) και *Το δαχτυλίδι της μάνας* (1898). Συνεργαζόταν επίσης με τα περιοδικά *Εστία*, που τότε είχε αναλάβει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και *Φιλολογική Ηχώ* που διηύθυνε ο Ιωάννης Γρυπάρης. Στο πλαίσιο των πνευματικών του αναζητήσεων ταξίδεψε στη Γερμανία τον Οκτώβρη του 1898, επηρεασμένος και από τη γενική τάση των νέων της εποχής, που απομακρύνονταν πλέον από τις γαλλικές επιδράσεις και «ανακάλυπταν» το βορειοευρωπαϊκό πνεύμα. Επηρεάστηκε από τον νιτσεισμό, γνώρισε τις σοσιαλιστικές ιδέες, οδηγήθηκε σε αναθεώρηση πολλών από τις προηγούμενες αντιλήψεις του για θέματα γλωσσικά και λογοτεχνικά και ήρθε σε ρήξη με παλιούς φίλους και συνεργάτες, όπως οι Ιωάννης Γρυπάρης και Γιάννης Ψυχάρης. Στη δεύτερη περίοδο της συγγραφικής του δραστηριότητας (1899-1901) ασχολήθηκε με τη συγγραφή θεατρικών έργων επηρεασμένων από τον συμβολισμό, μεταφράσεων, ποίησης και κριτικών άρθρων και μελετών. Παράλληλα ίδρυσε μαζί με τον Δ. Χατζόπουλο (Μποέμ) το περιοδικό *Ο Διόνυσος* (1901), που συνέχισε το ανανεωτικό πνεύμα του περιοδικού *Τέχνη*. Πέθανε από φυματίωση στις 23 Νοεμβρίου 1901 στην Αθήνα, σε ηλικία 29 ετών. Βλ. ενδεικτική βιβλιογραφία: Άγρας Τέλος, «Γιάννης Καμπύσης» (λήμμα), *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Τόμος 13, Ο Φοίνιξ, Αθήνα 1964, σ. 669. Γραμματάς Θόδωρος, «Γιάννης Καμπύσης» (λήμμα), *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμος 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988, σ. 239-240. Γραμματάς Θόδωρος, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Παράρτημα αρ.20, Ιωάννινα 1984. «Γιάννης Καμπύσης» (λήμμα), Κωστέλενος Δημήτρης (επιμ), *Βιογραφική Εγκυκλοπαίδεια Ελλήνων Λογοτεχνών*, Τόμος 2, Εκδόσεις Αφοί Κ. Παγουλάτου, Αθήνα 1976, σ. 89-91. «Γιάννης Καμπύσης» (λήμμα), *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 1007-1008. Γιώργος Βαλέτας, «Γιάννης Καμπύσης» (λήμμα), *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: από τον 10ο αιώνα μ.Χ. μέχρι σήμερα*, τόμος 8, Χάρη Πάτση, Αθήνα 1968, σ. 77-96. Περάνθης Μ., *Ελληνική Πεζογραφία: από την Αλωση*

---

*ως σήμερα*, τόμος. 4, Εκδόσεις έργων Περάνθη, Αθήνα 1967, σ. 59-61. Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τόμος Β1, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 113-121. Φωτεινή Θ. Τζωριτζάκη, «Γιάννης Καμπύσης, ο ανήσυχος πρωτοπόρος», *Πελοποννησιακά*, Τόμος Β', 1957, σ. 256-270.

### 3.2.2.1 Το Δαχτυλίδι της Μάνας

Η προσπάθεια ανανέωσης του ελληνικού θεάτρου είχε ξεκινήσει το 1894 με την παρουσίαση των *Βρικόλακων* του Ίψεν. Οι συγγραφείς που είχαν έρθει σε επαφή με το βορειοευρωπαϊκό -κυρίως- θέατρο και ιδιαίτερα με τα νατουραλιστικά έργα του αστικού-ψυχολογικού δράματος, θέλησαν να το μεταλαμπαδεύσουν στην Ελλάδα. Ανάμεσα στους ανανεωτές αυτούς ήταν ο Καμπύσης και σε αυτή την παράδοση εγγράφονται τα θεατρικά του έργα, επηρεασμένα τόσο από τον νατουραλισμό όσο και από τον συμβολισμό.

Το *Δαχτυλίδι της μάνας* γράφτηκε το 1898, εκδόθηκε από το τυπογραφείο της *Εστίας* τον ίδιο χρόνο και είναι εμπνευσμένο από τη ζωή και το πρόωρο τέλος του ποιητή Κώστα Κρυστάλλη, μοιάζει όμως σαν προφητεία του πρόωρου τέλους του ίδιου του Καμπύση. Ο συγγραφέας έχει ιδιαίτερη αγωνία για την τύχη αυτού του έργου, μέσα σε μια εποχή απογοήτευσης και ανασφάλειας για την αξία του έργου του γενικότερα. Σε μια επιστολή του προς τον έγκριτο γερμανό φιλόλογο Κ. Dieterich γράφει: «*Έγραψα τελεφαίρα ένα ποιητικό δράμα “Το δαχτυλίδι της μάνας” κ’ εγώ, ε, ύστερα; Πώς θα κριθεί και πότε θα κριθεί;*»<sup>172</sup>

Η πρώτη έκδοση του έργου δε φέρει κανένα ειδολογικό χαρακτηρισμό από τον ίδιο τον συγγραφέα και δε χωρίζεται σε πράξεις και σκηνές, ενώ ξεκινά με εκτενείς σκηνικές οδηγίες. Η γλώσσα του χαρακτηρίστηκε ακραία δημοτική, με πολλά στοιχεία ντοπιολαλιάς και αυτή η γλωσσική επιλογή καθιστά το έργο δυσπρόσιτο. Στο κείμενο η πραγματικότητα εναλλάσσεται με το όνειρο, η πρόζα με τον έμμετρο λόγο, ενώ αφθονούν γνωστά παραμυθιακά μοτίβα: Μοίρες και νεράιδες, μαγεμένα αντικείμενα (δαχτυλίδι, μαντήλι, μήλο, κλπ.), αλλά και πολλά στοιχεία που αντλούνται από τη λαϊκή παράδοση, ήθη, χριστουγεννιάτικα έθιμα, παραδοσιακά κάλαντα. Το υλικό αυτό

---

<sup>172</sup> Η επιστολή αυτή όπως και άλλες, ανθολογείται στο: Φ.Α. Δημητρακόπουλος, «Ελληνογερμανικά: Από τις σχέσεις του Καμπύση με τον Karl Dieterich και Karl Krumbacher», Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών (1996-97), 31, σ. 112-138 και σ. 583-600. Το παράθεμα στη σ. 113.



διασταυρώνεται με τις ιδεαλιστικές-συμβολιστικές επιδράσεις που δέχτηκε ο συγγραφέας.<sup>173</sup>

Η υπόθεση εκτυλίσσεται παραμονή Χριστουγέννων κάπου στη Θεσσαλία. Άγριος χειμώνας, νύχτα. Σε ένα πολύ φτωχικό σπίτι βρίσκεται ο εικοσιπεντάχρονος ξανθός Γιαννάκης, άρρωστος, κάθεται κοντά στη φωτιά και κουβεντιάζει με τη μάνα του τη Ζαχαρούλα. Ο Γιαννάκης νοσταλγεί την πατρίδα τους, κοντά στα ψηλά βουνά, απ' όπου αναγκάστηκαν να φύγουν, γιατί έγραψε ποιήματα που ενόχλησαν τους Τούρκους και τώρα ζούνε στον κάμπο και στη μαύρη φτώχεια. Καθώς περιμένουν το μικρότερο αδερφό του τον Σωτηράκη να φέρει κανένα ξεροκόμματο, τους επισκέπτεται η θειά Κυριάκενα, μητέρα της Ερωφίλης, του κοριτσιού που αγαπάει κρυφά ο Γιαννάκης. Η Ζαχαρούλα κανονίζει με την Κυριάκενα να πουλήσει ένα «αξετίμητο» δαχτυλίδι με διαμαντόπετρες, οικογενειακό κειμήλιο, για να προσφέρει κάτι περισσότερο στο άρρωστο παιδί της.

Ο Γιαννάκης όμως προβλέπει τον σίγουρο θάνατό του και εύχεται να πεθάνει στην ποδιά της Ερωφίλης. Η μάνα του τον μαλώνει που έχει χάσει τις ελπίδες του και του λέει ότι αυτός είναι ο «γιος που άρπαξε το μαγνάδι της Νεράιδας και την κέρδισε». Ο Σωτήρης φέρνει τα ελάχιστα αγαθά (ένα κομμάτι ψωμί και λίγο γάλα) και η οικογένεια προσπαθεί να τα μοιραστεί. Ο Γιαννάκης ζητά να «κόψουνε την κουλούρα», το έθιμο των Χριστουγέννων που έλεγε τη «μοίρα». Τοποθετούν στη θέση της κουλούρας το ελάχιστο ψωμί και το υποτιθέμενο φλουρί πέφτει στο κομμάτι που έχουν μελετήσει για την Ερωφίλη. Ο Γιαννάκης ζητά από τον αδελφό του να τραγουδήσει τα κάλαντα κι έπειτα ζητά από τη μάνα του να πει ένα παραμύθι. Εκείνη τους διηγείται την ιστορία του δαχτυλιδιού, που ανήκε στη δική της μάνα, με το γνωστό παραμυθιακό μοτίβο:

Όταν τη μοίρασαν οι Μοίρες, της χάρισαν το δαχτυλίδι με τις επτά διαμαντόπετρες, αλλά η τρίτη Μοίρα είπε: «Μα όποιος τη δόξα του αρνηθεί και

---

<sup>173</sup> Βλ. Θεόδωρος Γραμματάς, «Γιάννης Καμπύσης» (λήμμα), *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμος 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988, σ. 239-240.

πάει ναν το ξεκάμει, να 'ρθεί η Νεράιδα του βουνού και πίσω ναν το πάρει!». Η Ζαχαρούλα βγάζει το μαντήλι που έχει κρυμμένο το δαχτυλίδι για να σκουπίσει τα μάτια της και της πέφτει το δαχτυλίδι χωρίς να το καταλάβει. Συνεχίζει την αφήγηση και μαθαίνουμε πως το δαχτυλίδι έσωσε πολλές φορές την οικογένεια. Η μάνα τους διηγείται ένα ακόμα παραμύθι για την Νεράιδα της Ομορφιάς και ο Γιαννάκης αποκοιμείται. Η Ζαχαρούλα φεύγει για την εκκλησία όπου θα βρει τη γυναίκα που θα αγοράσει το δαχτυλίδι και ζητά από τον Σωτήρη να προσέχει τον αδερφό του που κοιμάται.

Ένα σύννεφο απλώνεται και αρχίζει μια σκηνή όπου ο Γιαννάκης τρέχει στα χωράφια και ζητά να βρει τη Νεράιδα του Βουνού. Μια γριά τον στέλνει να βρει την αδερφή της, που «*παίζει το χρυσόμηλο*», για να του δείξει τον δρόμο. Μετά από διάφορες δοκιμασίες -γνωστά παραμυθιακά μοτίβα- ο Γιαννάκης συναντά τη Νεράιδα του Βουνού, που την κρατά δική του, παρά τις μεταμορφώσεις της σε σκύλο, σε φίδι, σε φωτιά. Της ζητά να τον πάει στην κορυφή την απάτητη, εκείνη του λέει ότι δεν θα μπορέσει να ατενίσει τον ήλιο, γιατί «*εκεί δεν είν' γραφτό στον άνθρωπο να φτάσει*».

Αρχίζουν την ανάβαση μέσα στα χιόνια, ο Γιαννάκης προχωρά με μεγάλη δυσκολία, παγώνει, κλαίει, νιώθει ότι πεθαίνει. Η νεράιδα πάει να του φέρει την Ερωφίλη, απλώνει το μαγνάδι της και χάνεται, την ώρα που ανατέλλει ο ήλιος. Η Ζαχαρούλα επιστρέφει από την εκκλησία έντρομη γιατί δεν έβρισκε το δαχτυλίδι, ωστόσο ο Γιαννάκης ξυπνά και βρίσκεται στην ποδιά της Ερωφίλης, παγωμένος και χωρίς πνοή. Η μάνα προσπαθεί μάταια να τον ζεστάνει. Το δαχτυλίδι κυλά από το χέρι του και ο Γιαννάκης ξεψυχά στην ποδιά της Ερωφίλης.<sup>174</sup>

Ο Καλομοίρης καταπιάστηκε με το έργο πρώτη φορά το 1917 και το επεξεργάστηκε ξανά το 1939. Το *Δαχτυλίδι της Μάνας* είναι ένα τρίπρακτο μουσικόδραμα σε λιμπρέτο του Άγνη Ορφικού (Γιώργου Στεφόπουλου). Είναι η δεύτερη όπερα του Καλομοίρη μετά τον *Πρωτομάστορα*, αντανakλά όλη τη γερμανική του κουλτούρα και για πολλούς είναι το αριστούργημά του. Ο ίδιος

---

<sup>174</sup> Βλ. Γιάννης Α. Καμπύσης, *Το Δαχτυλίδι της μάνας*, Εκδ. Κ. Μάισνερ και Ν. Καργαδούρης, Τυπογραφείο της *Εστίας*, Αθήνα 1898.

την αποκαλεί *μουσικόδραμα*, σύμφωνα με το παράδειγμα του Βάγκνερ. Τις μνήμες από τη σύνθεσή του καταγράφει στην εισαγωγή της παρτιτούρας για φωνή και πιάνο που δημοσιεύτηκε το 1937.

Ο Καλομοίρης επισκέφθηκε τη μητέρα του Καμπύση λίγο μετά τον θάνατο, σε πολύ νεαρή ηλικία, του συγγραφέα και εκείνη του έδωσε όλα τα τυπωμένα του έργα. Αναφέρει ο ίδιος: «Από την αρχή [...] μου τράβηξε την προσοχή, μου ξύπνησε μέσα μου κοιμισμένες μελωδίες [...]. Όμως πιότερο κι από το έργο μιλούσε στην ψυχή μου η χαροκαμένη γρηά Μάνα. [...] Σιγά – σιγά η στοργή μianής άλλης Μάνας, της δικής μου της Μάνας, με την άμετρή της αγάπη σε μένα το μοναχογυιό της και μ' ό,τι είχανε σταλάξει από παιδί στην ψυχή μου τα παραμύθια για τα ξωπικά και τις νεράιδες τα τραγούδια και τα νανουρίσματα μιας άλλης Γρηάς, της Γιαγιάς μου, δέθηκαν με το Δαχτυλίδι.[...].»<sup>175</sup>

Το συμβολικό περιεχόμενο του έργου συσχετίζεται με όλα τα ιδανικά του ελληνικού έθνους και λειτουργεί ως πρότυπο πολιτιστικής κληρονομιάς. Περισσότερο από κάθε άλλο έργο του Καλομοίρη, το *Δαχτυλίδι* συνοψίζει και συμπυκνώνει την έννοια της «ελληνικότητας», όπως τη βίωσε και τη διαμόρφωσε αισθητικά ο συνθέτης σε όλη τη διάρκεια της πορείας του στη μουσική και στη διάνοηση.<sup>176</sup> Παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 8 Δεκεμβρίου 1917 και έχει παρουσιαστεί έκτοτε αρκετές φορές στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Βλ. Αναστασία Α. Σιώπη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 4, Υπεύθυνος της σειράς Απόστολος Κώστιος, Μουσικός Εκδ. Οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας. Το δοκίμιο στο οποίο αναφερόμαστε έχει τίτλο «Αισθητικές ερμηνείες της όπερας του Μανώλη Καλομοίρη *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* (1917, ελάσσονες αναθεωρήσεις 1939) και της υποδοχής του την εποχή του Μεσοπολέμου», σ. 35-53. Το παράθεμα από την εισαγωγή της παρτιτούρας του *Δαχτυλιδιού* για φωνή και πιάνο (1937) εδώ σ. 36-37.

<sup>176</sup> Για την «ελληνικότητα» του Καλομοίρη βλ. αναλυτικά παρακάτω, κεφ. 5, ενότητες 5.3.1-5.3.4.

<sup>177</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 20-22, όπου αναφέρονται οι σχετικές πληροφορίες για τις εκτελέσεις του έργου για τις μεταφράσεις και για τα χειρόγραφα. Σχετικά με το *Δαχτυλίδι* βλ. επίσης Γ. Λεωτσάκου, «Η ιστορία, η εποχή, η σημασία του *Δαχτυλιδιού*», στο συνοδευτικό φυλλάδιο του δίσκου *Το Δαχτυλίδι της Μάνας*, Concert Athens, Αθήνα 1983, σ. 6-11.

Η όπερα διατηρεί πιστά την ιστορία του λογοτεχνικού έργου στο οποίο βασίζεται και διατηρεί τα δύο επίπεδα του πραγματικού και του ονειρικού όπως στο πρωτότυπο λογοτεχνικό κείμενο. Κατατάσσεται πιο πολύ στο είδος της λεγόμενης *Όπερας λογοτεχνίας*,<sup>178</sup> αν και ο ίδιος ο Καλομοίρης, όπως ήδη αναφέραμε, δεν το ονομάζει «*όπερα*» αλλά «*μουσικόδραμα*». Μολονότι βασίζεται στο κείμενο του Καμπύση, το λιμπρέτο του έχει ξαναγραφεί από την αρχή με νέα στιχουργική επεξεργασία, η οποία μάλιστα έγινε σε πάρα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα (μόλις ενός μήνα) από τον Στεφόπουλο, ενώ το αποτέλεσμα ενθουσίασε τον Καλομοίρη. Ενσωματώθηκαν αυτούσιοι μόνο κάποιοι στίχοι από το δεύτερο μέρος που περιγράφουν το όνειρο του Γιαννάκη.

Η πιο δραματική αλλαγή συμβαίνει στο πρόσωπο της Ερωφίλης. Στο θεατρικό έργο η Ερωφίλη είναι ένα πρόσωπο αθόρυβο, το οποίο ενσαρκώνει το χαμένο ιδανικό του ετοιμοθάνατου ποιητή, ενώ στην όπερα η Ερωφίλη είναι η πρωταγωνίστρια υψίφωνος, παρούσα από την αρχή ως το δραματικό φινάλε. Το θεατρικό έργο σβήνει απαλά, ενώ η όπερα έχει ένα μεγαλειώδες τέλος. Σε ό,τι αφορά τη δομή, οι τρεις ενότητες που στο θεατρικό έργο σκιαγραφούνται από το περιεχόμενο (στο σπίτι, το όνειρο του Γιαννάκη, έξω από την εκκλησία), στην όπερα αποτελούν τρεις ευδιάκριτες ξεχωριστές πράξεις.<sup>179</sup>

Το νόημα του κειμένου παραμένει αναλλοίωτο, παρατηρούνται ωστόσο και άλλες διαφοροποιήσεις. Ο Γιαννάκης είναι τραγουδιστής και όχι ποιητής, η μάνα δεν έχει όνομα, αλλά εμφανίζεται ως αξία, η κυρά Κυριάκενα είναι Κυριάκος, το πρόσωπο της Ερωφίλης έχει κεντρικό ρόλο στο συμβολιστικό επίπεδο, η σχέση Γιαννάκη- Ερωφίλης προβάλλεται ως πλατωνική και εξιδανικευμένη. Η όπερα δομείται σε τρία μέρη και κινείται επίσης ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα. Ο κεντρικός ήρωας, ο Γιαννάκης, τείνει

---

<sup>178</sup> Στην κατηγορία αυτή το κατατάσσει η Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη. Βλ. σχετικά *Η Εθνική Σχολή...*, ό.π., σ. 152.

<sup>179</sup> Σχετικά με το λιμπρέτο του *Δαχτυλιδιού* βλ. Βασίλης Βαβούλης, «Άγνης Ορφικός και το λιμπρέτο του *Δαχτυλιδιού*», στο Γ. Βλαστός (επιμ.) *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το θέατρο και τις άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2009, σ. 84-87.

προς την ονειροπόληση και προς μια υπερ-ρεαλιστική σύλληψη της πραγματικότητας, ενώ από τη μία το όνομά του, δοσμένο με το παιδικό υποκοριστικό και από την άλλη η ασθένειά του, δηλώνουν μια ιδιαίτερη κατάσταση που ευνοεί, σύμφωνα με την Ο. Ψυχοπαίδη, τα «*άυλα και ανεξήγητα πράγματα που συμβαίνουν στην όπερα*».<sup>180</sup>

Η όπερα διαπνέεται από τον πόθο της εθνικής ολοκλήρωσης και παρουσιάζει χαρακτηριστικά στοιχεία και άλλων εθνικών σχολών, ενώ συνυπάρχουν και αντιπαρατίθενται οι δυνάμεις του ορθόδοξου χριστιανικού στοιχείου με τις μαγικές δυνάμεις των γιγάντων, των καλικαντζάρων και άλλων μυθικών όντων.<sup>181</sup>

Από τα πολλά σύμβολα του έργου κορυφαία θέση κατέχει βέβαια το δαχτυλίδι, το οποίο έχει περάσει στην κατοχή της μάνας και δεν πρέπει ποτέ να χαθεί. Τα επτά του πετράδια συμβολίζουν την *Επτάλοφο* Κωνσταντινούπολη και τη *Μεγάλη Ιδέα* και η θυσία του φαντάζει αναπόφευκτη προκειμένου να σωθεί ο Γιαννάκης. Το παλικάρι-τραγουδιστής προσπαθεί μέσα από το όνειρο να ανακτήσει το χαμένο δαχτυλίδι, υπεισέρχεται ο συμβολισμός του *μήλου* που παραπέμπει στην *Κόκκινη μηλιά* και το *μαγνάδι* της νεραίδας και στο τέλος έρχεται η οριστική απώλεια του δαχτυλιδιού, ο θάνατος του ήρωα πριν την ανατολή, με την ταυτόχρονη ανατολή της ελπίδας όμως, μέσα από το σύμβολο του ήλιου, της γυναίκας και της αγάπης.<sup>182</sup>

Στο *Δαχτυλίδι της Μάνας* υπάρχουν τόσο τα προεξαγγελτικά μοτίβα όπως παραδίδονται από τον Βάγκνερ και τη ρομαντική όπερα, όσο και οι άριες, τα ντουέτα και τα είδη μουσικού διαλόγου που έχουν την καταγωγή τους στην ιταλική όπερα. Από όλες τις όπερες του Καλομοίρη ωστόσο, το

---

<sup>180</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή της μουσικής*, ό.π., σ. 151-153.

<sup>181</sup> Η Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη τη συγκρίνει με την όπερα *Μπόρις Γκοντούνοφ*, όπου τίθεται το πρόβλημα της εξάρτησης και της απειλής του εθνικού στοιχείου από τον καθολικισμό, όπως επίσης με τον *Πάρσιφαλ* και φυσικά με το *Δαχτυλίδι* του Βάγκνερ, από την άποψη συνύπαρξης μυθολογικών και εθνικών-θρησκευτικών στοιχείων. Βλ. στο ίδιο, σ. 153.

<sup>182</sup> Το δαχτυλίδι περνά στα χέρια του Γιαννάκη χωρίς να το συνειδητοποιήσει η μάνα, ο οποίος όμως ως μικρός και άρρωστος δεν μπορεί να το υπερασπιστεί. Με υπερβατικούς και φαντασιακούς τρόπους μόνο είναι δυνατό να αντιμετωπιστούν τα προβλήματα. Βλ. σχετικά *Η εθνική σχολή της μουσικής*, ό.π., σ. 155-157.

Δαχτυλίδι φέρει τις πιο έντονες επιδράσεις του Βάγκνερ, τα μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά μοτίβα, καθώς και την εφαρμογή της *ατέρμονης* μελωδίας. Είναι ευδιάκριτα τα μελωδικά μοτίβα που χαρακτηρίζουν τον Γιαννάκη και τη Μάνα, κυρίως στην πρώτη πράξη, ενώ πολύ σημαντικό ρόλο στην πλοκή διαδραματίζει το ντουέτο *Γιαννάκη-Ερωφίλης* αλλά και το κουαρτέτο *Κυριάκου-Μάνας-Γιαννάκη-Ερωφίλης*, το οποίο λειτουργεί ως σύνδεση της ρεαλιστικής πρώτης πράξης με τα φανταστικά στοιχεία της δεύτερης.<sup>183</sup>

Στη δεύτερη πράξη η μουσική, με ρευστές εναλλαγές από άριες και χορωδιακά μέρη, με ιδιαίτερα ρυθμικά σχήματα, με τη χρήση του μουσικοποιητικού φαινομένου της παρήχησης, αναδεικνύει την ονειρική διάσταση των προσώπων και το πλήθος των συμβόλων: το δαχτυλίδι, *εφτάπετρο μ' εφτά διαμάντια εφτάφωτο*, ο ήλιος και το σκότος, οι νεράιδες και τα Χριστούγεννα. Η δεύτερη πράξη τελειώνει με τη «*μεταμόρφωση*» της *Νεράιδας* από στοιχείο του παλιού κόσμου σε ελπίδα για το μέλλον. Η προσπάθεια του Καλομοίρη να «*εξελληνίσει*» το χριστιανισμό συγγενεύει στενά με την προσπάθεια του Βάγκνερ να «*εκγερμανίσει*» το χριστιανισμό. Η ιδέα του «*ελληνισμού*» στον Καλομοίρη εκφράζεται εδώ με τις δύο γυναικείες μορφές, τη *Μάνα*, που συμβολίζει την ελληνική ψυχή και τη βαθύτερη ουσία του ελληνικού πνεύματος και την Παρθένο Μαρία, τη Μητέρα του κόσμου, η οποία εκπροσωπεί την ορθόδοξη χριστιανοσύνη.<sup>184</sup>

Αρχίζοντας η τρίτη πράξη, η *Νεράιδα* πετάει το πέπλο της και αποκαλύπτεται το πρόσωπο της Ερωφίλης, όμως ο θρίαμβος του ύμνου της αγάπης Ερωφίλης-Γιαννάκη επισκιάζεται μουσικά από τις παρεμβολές της Μάνας και το χορωδιακό στον Ήλιο. Η μάνα, άλλωστε, ευθύνεται για το χαμό του παιδιού της, καθώς τον αγαπάει αλλά τον σκοτώνει ταυτόχρονα. Ο Γιαννάκης παρουσιάζεται ατρόμητος, όπως ο *Ζήγκφριντ* στην τετραλογία του Βάγκνερ, όμως είναι ένα περιθωριακό άτομο, ένα καλλιτέχνης «*αιώνια λαβωμένος*», που η λαβωματιά του αυτή εκφράζει μεταφορικά την ατέλεια του

---

<sup>183</sup> Για τη μουσικολογική προσέγγιση της όπερας και για όλα τα στοιχεία που αναφέραμε βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Εθνική...*, ό.π., σ. 151-160 και επίσης Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σ. 42-53.

<sup>184</sup> Βλ. Σιώψη, *Τρία δοκίμια...*, ό.π., σ. 46.

ατόμου. «Μάνα, δεν άκουσες που σ' έκραζα / βγαίνω απ' την άναστρη νυχτιά / που πάνω μου η ίδια είχες ρίξει».<sup>185</sup>

Σε αυτή την πράξη υπάρχουν επίσης θαυμάσια σχήματα παρηχήσεων, ενώ στην τελική σκηνή έξω από την εκκλησία και τα πέντε πρόσωπα του δράματος απευθύνουν ομόφωνη ικεσία στην Παναγία για τη σωτηρία του Γιαννάκη, όμως η δραματική κραυγή του κόσμου σηματοδοτεί ένα «βεριστικό» τέλος και, όπως επισημαίνει η Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη «δημιουργούν μια ερμηνευτική αβεβαιότητα για το μήνυμα της όπερας. Ο Καλομοίρης έδεσε γύρω από αυτή την ιδέα μουσικά τις προαισθήσεις, φόβους και τις ελπίδες του για τη δραματική αναπροσαρμογή και επιβίωση ενός ελληνικού πολιτισμού».<sup>186</sup>

Η δραματική κραυγή ηχεί τρεις φορές κατά τη διάρκεια του έργου. Δύο φορές στη δεύτερη πράξη, πρώτη φορά όταν ο Γιαννάκης αρπάζει το χρυσό μήλο από το κορίτσι ώστε να του αποκαλύψει το δρόμο για να βρει το δαχτυλίδι και δεύτερη φορά όταν αρπάζει το δαχτυλίδι από τη νεράιδα. Η τρίτη και τελευταία κραυγή ακούγεται στο τέλος, όταν ο κόσμος βλέπει τον Γιαννάκη νεκρό, διακόπτοντας έτσι τον χαρμόσυνο χριστουγεννιάτικο ύμνο. Η κραυγή, όπως παρατηρεί η Α. Σιώψη, «εκτελείται συνοδευόμενη πάντα από μια ελαττωμένη έβδομη, που εκφράζει αοριστία και μπορεί κατ' αυτόν τον τρόπο, όμοια με τη μουσική γλώσσα του *Der Ring des Nibelungen* του Βάγκνερ, να ιδωθεί ως συμβολικό εξαγγελτικό μοτίβο».<sup>187</sup>

Η συγχορδία της ελαττωμένης έβδομης συναντάται σε κορυφαίες στιγμές του δράματος και είτε παραμένει άλυτη, είτε της δίνεται έμφαση με άλλο τρόπο, όπως παρατηρεί η Α. Σιώψη. Στο *Δαχτυλίδι* του Καλομοίρη, η ελαττωμένη έβδομη της τελικής σκηνής λύνεται από την ορχήστρα «με μεγάλη

---

<sup>185</sup> Στο ίδιο, σ. 47-48.

<sup>186</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική...*, ό.π., σ. 160. Βλ. επίσης Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Ιδεολογία και αισθητική δημιουργία στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη με παράδειγμα το *Δαχτυλίδι* της Μάνας», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική, Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Έκδοση Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», ό.π., σ. 75-85.

<sup>187</sup> Βλ. Σιώψη, *Τρία δοκίμια...*, ό.π., σ. 49-50.

αποφασιστικότητα στη μεγαλοπρεπή τονικότητα της ντο μείζονος». Με τον τρόπο αυτό διαλύεται ο τρόμος και υποδηλώνεται η υπόσχεση ότι παρά το θάνατο του καλλιτέχνη, «η ελληνική ψυχή συνεχίζει να είναι ζωντανή μέσα από την ελληνική παράδοση που διατηρείται από την Ορθόδοξη Εκκλησία».<sup>188</sup>

Ο θάνατος του Γιαννάκη, επομένως, κυριαρχεί σε όλη την τελική σκηνή αλλά ηττάται από την αυγή της ημέρας των Χριστουγέννων. Το αμφίσημο τέλος υποδηλώνει την αναγκαιότητα να ξεπεραστούν οι παλαιές παρωχημένες αντιλήψεις και να ανατείλουν νέες, κάτι που θυμίζει πολύ τον συλλογισμό του Παλαμά και τον Δωδεκάλογο του Γύφτου.<sup>189</sup>

Παράλληλα, στο *Δαχτυλίδι της Μάνας* υπάρχει σαφής συμβολισμός της ελληνικής φύσης και μάλιστα η «συμβολική εξιδανίκευση της φύσης», όπως παρατηρεί η Ψυχοπαίδη. Εξιδανίκευση παρατηρείται επίσης στη ζωή της επαρχίας και του απλού ανθρώπου, κάτι που οδηγεί ενδεχομένως στα λόγια του Γιώργου Σεφέρη: «Στραφείτε στο ελληνικό χωριό, εκεί θα βρείτε την αληθινή ζωή μας». Η μουσική γλώσσα του Καλομοίρη όμως, κυριαρχούμενη από λαϊκότροπο ύφος, μετασχηματίζει το συμβολιστικό δράμα σε λυρικό ηθογράφημα, υπηρετώντας τις αξίες της ρομαντικής όπερας του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>190</sup>

Όπως παρατηρεί ο Μ. Τσέτσος, η μουσική του Καλομοίρη συνέχισε να ακολουθεί ένα παλαιότερο ιδίωμα, «αδυνατώντας να διακρίνει τους βαθύτερους ψυχολογικούς συσχετισμούς του δράματος, αυτούς που αφορούν την οιδιπόδεια σχέση μάνας-γιου που εμποδίζει την ολοκλήρωση του άνδρα μετουσιώνοντάς την σε παθολογική εξιδανίκευση, [...] ο Καλομοίρης αρκείται σε μια αδρή σκιαγράφιση των χαρακτήρων, διαφοροποιώντας τους ρομαντικούς ήρωες από τους λαϊκούς τύπους, τους ανθρώπους από τις νεράιδες και τα ξωτικά, τα λαϊκά άσματα από τις εκκλησιαστικές ωδές, το

---

<sup>188</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 49-50.

<sup>189</sup> Στο ίδιο.

<sup>190</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική...*, ό.π., σ. 79. Βλ. επίσης Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Α'*, 1975:17. Η παράθεση στη Σιώψη, *Τρία δοκίμια...*, ό.π., σ. 52.



πραγματικό από το ονειρικό στα πρότυπα μιας τυπικά ρομαντικής φαντασμαγορίας».<sup>191</sup>

Κανένα άλλο έργο του Καλομοίρη ωστόσο δε γνώρισε μεγαλύτερη επιτυχία από το *Δαχτυλίδι* εκτός Ελλάδας. Η όπερα παρουσιάστηκε στη *Volksoper* στο Βερολίνο το Φεβρουάριο του 1940 και έγινε αφορμή για να γευτεί ο συνθέτης μια μεγάλη επιτυχία και μια μεγάλη ματαίωση, αφού εξαιτίας αυτών των παραστάσεων κατηγορήθηκε για φιλογερμανική στάση την περίοδο της Κατοχής.<sup>192</sup> Στις παραστάσεις του έργου, όπως αναφέρεται σε σχετικές μαρτυρίες, ο συνθέτης καθόταν «*τρισευτυχισμένος στο επίσημο θεωρείο κι' άστραφτε το εκφραστικό του πρόσωπο από χαρά! Στο τέλος κάθε παράστασης χαιρετούσε με βαθιές υποκλίσεις το κοινό που τον χειροκροτούσε θερμά γυρισμένο προς το θεωρείο του*».<sup>193</sup>

Οι παραστάσεις στο Βερολίνο πραγματοποιήθηκαν μέσα σε κλίμα θερμής υποδοχής της ελληνικής μουσικής. Στον τύπο της Γερμανίας και της Ολλανδίας γράφτηκαν πολλές ενθουσιώδεις κριτικές, σε πολλές από τις οποίες επισημάνθηκε η γερμανική προέλευση του μύθου του δαχτυλιδιού, ενώ το κοινό φαίνεται να κατάλαβε, ως ένα βαθμό, το «*γερμανισμό*» της όπερας αυτής στους ποικίλους τρόπους που εξέφραζε τον «*ελληνισμό*».<sup>194</sup>

Σχεδόν ταυτόχρονα η Κρατική Όπερα της Φραγκφούρτης παρουσίαζε στην Αθήνα για πρώτη φορά ολόκληρο τον κύκλο *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν*. Η πολιτιστική αυτή συνεργασία μεταξύ Γερμανίας και Ελλάδας, η οποία οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον ενθουσιασμό του Καλομοίρη για τη

---

<sup>191</sup> Βλ. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός...* ό.π., σ. 101-102.

<sup>192</sup> Βλ. σχετικά Σιώψη, «*Τρία δοκίμια...*», ό.π., «*Αισθητικές ερμηνείες της όπερας...*», ό.π., σ. 35-53, όπου περιλαμβάνεται αναθεωρημένη και η παλαιότερη μελέτη της συγγραφέως «*Ελληνισμός και γερμανική παράδοση στην όπερα του Μανώλη Καλομοίρη Το δαχτυλίδι της Μάνας (1917, αναθεωρήσεις το 1939)*. Η υποδοχή της όπερας στη *Volksoper* του Βερολίνου το 1940», *μουσικός λόγος* 1, Νεφέλη, Αθήνα Μάιος 2000, σ. 30-50. Βλ. επίσης Καίτη Ρωμανού, «*Μια τραγική αυταπάτη του Μανώλη Καλομοίρη*», στο: Μαλιάρας, Χαρκιολάκης (επιμ.), *Μανώλης Καλομοίρης 50 χρόνια μετά...*, ό.π., σ. 61-81.

<sup>193</sup> Βλ. Θάνος Μπούρλος, *Με το Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Νικόδημος, Αθήνα 1983, σ. 50. Το παράθεμα και στη Ρωμανού, «*Μια τραγική...*», ό.π., σ. 64.

<sup>194</sup> Βλ. Σιώψη, *Τρία δοκίμια...*, ό.π., σ. 64-66.

μουσική του Βάγκνερ και τις θερμές προσπάθειές του για τη διάδοση της δικής του και της ελληνικής μουσικής, (με την πολύτιμη αρωγή του γαμπρού του Λεωνίδα Ζώρα), δοκιμάστηκε ποικιλοτρόπως εξαιτίας του πολέμου και της γερμανικής κατοχής, ενώ ο ρόλος του Καλομοίρη εξετάστηκε και αμφισβητήθηκε έντονα.<sup>195</sup>

### 3.2.2.2. Ανατολή

Ο Καλομοίρης γνώριζε ήδη από το 1908 την *Ανατολή*, το παραμυθόδραμα του Καμπύση το οποίο γράφτηκε το 1901, όμως προχώρησε στη σύνθεσή της το 1945 με αναθεωρήσεις το 1948. Ο ίδιος εξηγεί τους λόγους: *«Πόσα χρόνια! Πόσοι καιροί! Πόσοι αγώνες! Πόσοι πόνοι! και τόσο λιγοστές χαρές από κείνο το δειλινό του 1908 που ανέβαινα το δρομάκι της οδού Οικονόμου με τον Τάκη τον Ταγκόπουλο να γνωρίσω τη χαροκαμένη Μάνα, τη Μάνα του Γιάννη Καμπύση! Κι όταν εκείνη μου χάρισε τα έργα του, που τα περισσότερα η ίδια με το υστέρημά της είχαν εκδόσει, το πρώτο που μίλησε στη μουσική μου φαντασία ήταν το μικρό του μονόπραχτο «Ανατολή», και θέλησα να το βάλω σε μουσική. Όμως γρήγορα ένοιωσα πως κάτι μούλειπε τότες για να το πραγματοποιήσω. Εξ άλλου και το εργάκι μου φαινότανε δυσκολοπρόσφερο στο μουσικό φτερούγισμα και αππροσάρμοστο στου ρυθμού και της μελωδίας τους νόμους και τις επιταγές. Έτσι ταχεία άλλα θεατρικά δημιουργήματα με τραβήξανε μέσα στην ποιητική και τη δραματική*

---

<sup>195</sup> Βλ. σχετικά Ρωμανού, «Μια τραγική...», στο: Μαλιάρας, Χαρκιολάκης (επιμ.), ό.π., σ. 70-81. Στο αρχείο του Καλομοίρη φυλάσσονται εξήντα επτά χειρόγραφες σελίδες και σαράντα ακτυλογραφημένες του ίδιου κειμένου, γραμμένες ως «απολογία» για τις κατηγορίες που του προσήψαν ως συνεργάτη των Γερμανών. Μεταξύ άλλων, ο συνθέτης υποστηρίζει ότι η Ελλάδα δεν είχε εμπλακεί στον πόλεμο όταν ανέβηκε το *Δαχτυλίδι* στο Βερολίνο και ότι ήταν μια σπουδαία ευκαιρία για να προωθηθεί η ελληνική μουσική στο εξωτερικό. Τελικά ο Καλομοίρης δεν κλήθηκε σε απολογία, καθώς το «*Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο* δεν πήρε σοβαρά τις κατηγορίες κατά του Καλομοίρη και ζήτησε από τους κατηγορούς να παρουσιάσουν αποδείξεις. Ο Καλομοίρης που ήταν πατρικός και γενναιόδωρος προς πολλούς νέους μουσικούς, ορισμένοι από τους οποίους είχαν λάβει μέρος σε αριστερές αντιστασιακές ομάδες, προστατεύτηκε μέσω της μεσολάβησής του». (το παράθεμα στο ίδιο, σ. 81). Πολύ σημαντική είναι η μαρτυρία του Αλέκου Ξένου, συνθέτη του 20ού αιώνα, μέλους του ΚΚΕ και του ΕΛΑΣ, ο οποίος παρουσιάστηκε στο «λαϊκό» δικαστήριο του ΕΑΜ ως εκπρόσωπος των μουσικών για να υπερασπιστεί τον Καλομοίρη και να εξάρει την προσωπικότητά του. Βλ. Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, «Μια άγνωστη μαρτυρία του Αλέκου Ξένου για τον Μανώλη Καλομοίρη», *Πολυφωνία*, Τεύχος 10, Άνοιξη 2007, σ. 121-129. Βλ. επίσης Γ. Μπελώνης, «Ο Μανώλης Καλομοίρης και η σκοτεινή πλευρά της περιόδου της Γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου», *Πολυφωνία*, Τεύχος 4, Άνοιξη 2004, σ. 7-21.

τους κυκλωσιά. Ο “Πρωτομάστορας” του Καζαντζάκη, αργότερα το “Δαχτυλίδι της Μάνας” του ίδιου του Καμπύση με συνεπήρανε και για αρκετά χρόνια απασχολήσανε το μουσικό μου οργανισμό». <sup>196</sup>

Το θεατρικό έργο εντάσσεται στην παράδοση του συμβολιστικού θεάτρου, όπως άλλωστε και το *Δαχτυλίδι*, είναι μονόπρακτο και φέρει έντονη την επίδραση του νιτσεϊκού πνεύματος. Γράφτηκε το 1901 και μαζί με το παραμυθόδραμα *Αρήγιαννος* είναι τα τελευταία έργα του συγγραφέα. Το έργο εκτυλίσσεται σε ένα έρημο παλάτι κοντά σε μια ακρογιαλιά. Εκεί τριγυρνάει φοβισμένη η Μάρω, την οποία η Μοίρα χώρισε από τη μητέρα της, μέχρι που ακούει τη φωνή του *Μαρμαρωμένου Βασιλόπουλου*, το οποίο περιμένει τη «δυνατή ψυχή» που θα έρθει από τα ξένα και θα λύσει τα μάγια μόλις ανατείλει ο ήλιος.

Η Μάρω αποφασίζει να μείνει άγρυπνη για χάρη του, νιώθοντας ότι αυτή είναι η εκλεκτή, γεμίζει τον ύπνο του *Βασιλόπουλου* με τραγούδια από τους ψαλτάδες και καλεί τον *Έρωτα* να τη σαϊτεύσει με τα βέλη του, ώσπου πέφτει λιπόθυμη μέσα στο μαγεμένο παλάτι. Ωστόσο εμφανίζονται άλλες δύο γυναικείες μορφές που διεκδικούν το βασιλόπουλο, η *Αράπισσα* και η *Βασίλισσα των Άσπρων Νήσων*, την οποία φέρνουν στο παλάτι οι κουρσάροι. Η ανατολή έρχεται και η αγάπη της Μάρως ξεμαρμαρώνει το Βασιλόπουλο που βρίσκεται αντιμέτωπο με τρεις γυναίκες που προσπαθούν να το κερδίσουν. Το έργο τελειώνει με τη Μάρω να διατάζει την *Αράπισσα*, την οποία έχει κάνει δούλα της, να στραγγαλίσει τη *Βασίλισσα των Άσπρων Νήσων* και να την ακολουθήσει στον πόλεμο. Η Μάρω προβλέπει τον πόθο του Βασιλόπουλου για κείνη, τον διαβεβαιώνει για την αγάπη της και φεύγει

---

<sup>196</sup> Μανώλης Καλομοίρης, από τον «Πρόλογο» της έκδοσης του σπαρτίτου της *Ανατολής*: Μανώλη Καλομοίρη, *Ανατολή*, Spartito, εκδ. Μανώλη Καλομοίρη, Αθήνα 1953, σ. 8-12. Το παράθεμα σ. 8. Το ίδιο κείμενο υπάρχει και στο: Μανώλη Καλομοίρη, *Ανατολή*, *Μουσικό Παραμύθι σε δύο μέρη κ' ένα ιντερμέδιο – Λεύτερη διασκευή του συνθέτη από το μονόπρακτο του Γιάννη Καμπύση*, Εκδόσεις Routs, Τυπογραφικών Εργαστήριον Δημήτρη Ρούτση, Αθήνα 1945. (Πρόκειται για το πρόγραμμα της παράστασης της Λυρικής Σκηνής). Το κείμενο γράφτηκε στο Παλαιό Φάληρο του Σταυρού 1945.

για τον πόλεμο, ενώ σχεδόν αμέσως το Βασιλόπουλο αρχίζει απελπισμένα να την ψάχνει.<sup>197</sup>

Ο Καλομοίρης γνωρίζει και αυτό το έργο το 1908 μαζί με το *Δαχτυλίδι*, αλλά αρχίζει τη σύνθεσή του 28 ολόκληρα χρόνια μετά. Για πολλά χρόνια τον απασχολούσαν άλλα έργα, πάντα όμως σε μια γωνιά του μυαλού του υπήρχε η *Ανατολή*. Το καλοκαίρι του 1934 άρχισε να την επεξεργάζεται, γρήγορα όμως την εγκατέλειψε για χάρη του κοντσέρτου για πιάνο. Μια δική του μαρτυρία τοποθετεί κάποια επεξεργασία της *Ανατολής* το καλοκαίρι του 1937: «[...] Αυτά τα νέα μου έφερε ένα πρωινό ο ταχυδρόμος εδώ στο μικροσκοπικό νησάκι του κόλπου του Ναυπλίου-το Μπούρτζι- όπου καλογερεύω μουσικά αφιερωμένος στη σύνθεση της *Ανατολής*.[...]». Τα τραγικά χρόνια από το 1940-1944 έφεραν άλλες δημιουργίες, ώσπου τον Δεκέμβριο του 1944, κλεισμένος στο «σπιτάκι» του Φαλήρου, ο Καλομοίρης άρχισε την οριστική της σύνθεση.<sup>198</sup>

Ο ίδιος εξηγεί αναλυτικά για ποιους λόγους στρέφεται στο συγκεκριμένο έργο, καθώς και για ποιους λόγους δεν το έκανε ως τώρα: «Κλεισμένος στο σπιτάκι μου του Φαλήρου δόθηκα όλος στην «Ανατολή» κ' η Μάρω, η δειλή κι αγνή κοπέλλα που ξαγρυπνάει άφοβη κι ατρόμητη για να ξεμαρμαρώσει το μαρμαρωμένο Βασιλόπουλο και να του ξαναδώσει πάλι νιάτα και ζωή, μου φάνταζε σαν ένα σύμβολο, σαν το σύμβολο του καημού που φλογίζει όλους όσους πονέσανε για την Ελλάδα και την Ελληνικήν ιδέα, για το ξεμαρμάρωμα της Ελληνικής ψυχής, της Ελληνικής Πατρίδας και ποθοπλαντάζανε να χαρούνε την καινούρια της ζωή και τα νιάτα. Ένωσα όμως σύγκαιρα πως εκείνο που με σταματούσε τόσα χρόνια να προχωρήσω στην ολοκλήρωση του έργου ήτανε η Νιτσειϊκή ατμόσφαιρά του και ιδίως το Νιτσειϊκό του τέλος που ίσια ίσια τα όσα φριχτά ζήσαμε τα απαίσια αυτά χρόνια και που εξακολουθούσαμε να ζούμε μου το έκανε ακόμα πιο αποκρουστικό. Κι άστραφτε μέσα στις μανιασμένες Δεκεμβριανές και μεταδεκεμβριανές μέρες,

---

<sup>197</sup> Βλ. Γιάννης Καμπύσης, *Ανατολή*, Εκδ. Κ Μάισνερ και Ν. Καργαδούρης, Τυπογραφείον της *Εστίας*, Αθήνα 1901.

<sup>198</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Η μουσική κίνησης-Μοσχονάς, Παπαναστασίου», *Έθνος*, 13/8/1937, Στήλες 3-5, Τόμος 1937/Β'εξ., Α 213.

και μέσα στη σκοτεινιά του μίσους που έδερνε και δέρνει όχι μόνο τον τόπο μας αλλά και όλο τον κόσμο, μπρος στα θαμπωμένα μάτια της ψυχής μου ο Ύμνος της Αγάπης που εγώ ταπεινός μουσικός κι απλοϊκός τραγουδιστής θέλησα να τον στήσω λυχνάρι μικρό παρηγοριάς κι αγάπης μέσα στην άγρια νυχτιά που μας σκεπάζει, αλλάζοντας ριζικά το τέλος του έργου».<sup>199</sup>

Ο Καλομοίρης γράφει μόνος του το λιμπρέτο και πράγματι αλλάζει όχι μόνο το τέλος του έργου, μετατρέποντάς το σε θρίαμβο της αγάπης, αλλά προσθέτει πρόσωπα, διαφοροποιεί την πλοκή, εμπλουτίζει τα γεγονότα, ώστε τελικά δημιουργείται, τόσο ποιητικά όσο και μουσικά, ένα καινούργιο έργο σύμφωνο με το μήνυμα που θέλει ο συνθέτης να επικοινωνήσει εκείνη την εποχή. Η Μάρω συμβολίζει το αγνό κορίτσι που θα ξεμαρμαρώσει το κοιμισμένο βασιλόπουλο και θα φλογίσει ξανά με όνειρα και ιδανικά την ελληνική ψυχή.

Ως απάντηση στο μίσος που κυκλώνει τον τόπο του, καταφεύγει σε έναν «*ύμνο της αγάπης*» και δίνει στο έργο ένα πιο αισιόδοξο τέλος, εξηγώντας: «*Έτσι κ' η «Ανατολή» όπως τη διαμόρφωσα τελικά εγώ ποιητικά και μουσικά, σαν ένα ξέσπασμα όλου του είναι μου, ίσως να ζητάει ν' αποδώσει πολύ περισσότερα απ' όσα η συνθετική δυναμικότητα μου μπορεί να υλοποιήσει. Όμως πάντα νομίζω πως θα μείνη σαν ένα έργο που ο δημιουργός του δούλεψε αυθόρμητα, ειλικρινά και από απόλυτη εσωτερική παρόρμηση*».<sup>200</sup>

Η όπερα-μουσικό παραμύθι την ονομάζει ο Καλομοίρης- δομείται σε δύο μέρη και ένα ιντερμέτζο, το οποίο περιγράφει την ανάσταση του Βασιλόπουλου. Ο συνθέτης εισάγει δύο αντιθετικούς χαρακτήρες που δεν υπήρχαν στο αρχικό κείμενο: τη *Λάμια*, η οποία κάνει μάγια στο Βασιλόπουλο από μίσος, καθώς και τον *Τυφλό Βασιλιά*, ο οποίος δρα ως από μηχανής θεός και δίνει την αίσια έκβαση στο έργο, «*βλέποντας*» την αληθινή φύση των πραγμάτων πίσω από τα ορατά (σαφής η αναφορά στον Οιδίποδα και στο αρχαίο ελληνικό δράμα). Στο τέλος του έργου ο Βασιλιάς δίνει συγχώρεση

---

<sup>199</sup> Μανώλης Καλομοίρης, «Πρόλογος» της έκδοσης του σπαρτίτου της *Ανατολής* ό.π., σ. 9.

<sup>200</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 10-11.

στην *Αραπίνα* (*Αραπίνα* και όχι *Αράπισσα* την ονομάζει ο Καλομοίρης στην όπερα, δίνοντάς της έτσι έναν πιο ανθρώπινο χαρακτήρα), η Μάρω και το Βασιλόπουλο τραγουδούν το τραγούδι της αγάπης τους και όλοι ξεσπούν σε ένα τραγούδι αγάπης, λέγοντας πως δε θέλουν πια τον πόλεμο αλλά ειρήνη και χαρά.<sup>201</sup>

Στη σύνθεση της μουσικής ο Καλομοίρης προσπάθησε με την κατάλληλη αρμονική επεξεργασία να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ελληνική-ανατολική. Είναι πολύ χαρακτηριστική η ενσωμάτωση της τεχνικής του Καραγκιόζη, ως στοιχείου του λαϊκού θεάτρου που εκείνη την εποχή άκμαζε ιδιαίτερα, στη μελωδία που συνοδεύει την είσοδο κάθε προσώπου στη σκηνή. Ο Καλομοίρης δε χρησιμοποιεί αυτούσιες μελωδίες ελληνικών παραδοσιακών τραγουδιών στο έργο του. Η ελληνικότητα της μουσικής του έγκειται εδώ στην αναφορά στον Καραγκιόζη, στη χρήση καθαρά ελληνικών ρυθμών, όπως τα 5/8 και τα 7/8 και την επεξεργασία παραδοσιακών μελωδιών μέσα στη ροή της μουσικής.<sup>202</sup>

Σύμφωνα με τον Καλομοίρη, αυτό πρέπει να κάνει ο αληθινός Έλληνας συνθέτης: *«Να έχει κλείσει την Ελλάδα στην ψυχή του, όπως λέει ο ποιητής, για να νοιώση ν' αναδύονται οι μελωδίες και οι ρυθμοί οι Ελληνικοί, όχι αντιγράφοντας το λαϊκό τραγουδιστή, μα συνεχίζοντας τη δημιουργική του γραμμή και αφομοιώνοντας τη βαθύτερη αισθητική και μουσική υφή των μελωδικών και ρυθμικών του στοιχείων. Έτσι θα πλατύνει τα όρια της μουσικής του έμπνευσης και θα βρίσκει αυθόρμητα τα μελωδίσματα, τους ρυθμούς, τις αρμονίες που θάχουνε τόση σχέση με την Ελληνική λαϊκή μουσική, όση έχει ο στίχος του Παλαμά με το δεκαπεντασύλλαβο του δημοτικού τραγουδιού»*.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Βλ. Χρίστος Μητσάκης, «Ανατολή: Ο Καλομοίρης και η όπερα στα πλαίσια μιας εθνικής μουσικής», Ανατύπωση από το πρόγραμμα της *Ανατολής*, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2002.

<sup>202</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>203</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Πρόλογος» της έκδοσης του σπαρτίτου της *Ανατολής*, ό.π., σ. 11. Στον πρόλογο αυτό ο Καλομοίρης εκφράζει πολύ ξεκάθαρα και αναλυτικά τις απόψεις του σχετικά με τη σύνθεση του έργου, την αναγκαιότητα που το γέννησε, τα οράματα που φιλοδοξεί να εμπνεύσει.

Η τεχνική της σύνθεσης λοιπόν διαφοροποιείται σε σχέση με το *Δαχτυλίδι*. Τα βαγκνερικά προεξαγγελτικά μοτίβα αντικαθίστανται από τους «*χαρακτηριστικούς σκοπούς*», ενώ η «*ομιλητική μελωδία*» παίρνει τη θέση του *ρετσιτατίβο* της παλαιάς όπερας και της *ατέρμονης* βαγκνερικής μελωδίας, υποστηρίζοντας τη δράση ώσπου να συμβούν τα μεγάλα λυρικά ξεσπάσματα. Η χορωδία χρησιμοποιείται ιμπρεσιονιστικά ως οργανικό μέρος της ορχήστρας, ενώ τα τραγούδια που ο συνθέτης δανείζεται από το λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη λειτουργούν ως «*ταυτότητες*»: με τον τρόπο αυτό τα πρόσωπά του καθίστανται εύκολα αναγνωρίσιμα από το κοινό, ενώ παράλληλα η εξέλιξη του έργου χρωματίζεται με μια πινελιά πιο ανάλαφρη.<sup>204</sup>

Ο συνθέτης θεωρεί αυτή την όπερα πιο νεωτερικιστική και την ενορχήστρωσή της πιο τολμηρή και πιο ανάλαφρη σε σχέση με τον *Πρωτομάστορα* και το *Δαχτυλίδι της Μάνας*. Στα εικοσιοκτώ χρόνια που μεσολάβησαν από το *Δαχτυλίδι* ως την *Ανατολή*, ο Καλομοίρης έχει δεχτεί τόσο την επίδραση του ιμπρεσιονισμού, όσο και την ψυχική οδύνη πολλών πληγμάτων (καταστροφή της Σμύρνης, θάνατος του γιού του, πόλεμος, Κατοχή, επικείμενος εμφύλιος). Αυτά διαφοροποιούν τη γραφή του και τον κάνουν να δραπετεύσει σε ένα παραμύθι, αναζητώντας τη δύναμη των συμβόλων και δημιουργώντας ένα πιο ανάλαφρο έργο με στοιχεία λαϊκού θεάτρου. Η Μάρω είναι το μόνο πραγματικό πρόσωπο ανάμεσα σε λάμιες, κουρσάρους, βασίλισσες, τον τυφλό βασιλιά και το μαρμαρωμένο βασιλόπουλο: είναι μια Ελληνίδα που στο πρόσωπό της συμβολίζεται η ελπίδα για την απαλλαγή της πατρίδας από τα δεινά. Σε αυτή την οπτική το αίσιο τέλος του έργου είναι μονόδρομος.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Για την ταυτοποίηση αυτών των μελωδιών με τα πρόσωπα, καθώς και τη μουσικολογική τους ανάλυση, βλ. Χ. Μητσάκης, ό.π., σ. 8-17.

<sup>205</sup> Σχετικά με την ιστορία του έργου, τις αισθητικές του αποτιμήσεις, το λιμπρέτο, την τεχνική της σύνθεσης και τη μουσικολογική του προσέγγιση βλ. το εισαγωγικό σημείωμα του Χρήστου Μητσάκη στην παράσταση της *Ανατολής* του ΜΜΘ (Οκτώβριος 2002), στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε παραπάνω. Η *Ανατολή* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Εθνική Λυρική Σκηνή τον Δεκέμβριο του 1945 σε μουσική διεύθυνση Λεωνίδα Ζώρα. Ο συνθέτης αποφάσισε να προχωρήσει σε κάποιες αναθεωρήσεις το 1948 και έκτοτε το έργο παρέμεινε ανεκτέλεστο ως τον Οκτώβριο του 2002, οπότε παρουσιάστηκε στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης σε μουσική διεύθυνση Β. Φιδετζή.

## Κεφάλαιο 4: Ξενόπουλος, Σικελιανός, οι άλλοι, Ψυχάρης.

### 4.1 Καλομοίρης και Ξενόπουλος

#### 4.1.1 Γενικά στοιχεία

Η επαφή του Μανόλη Καλομοίρη με τον Γρηγόριο Ξενόπουλο γίνεται μέσω του Κωστή Παλαμά, όταν ο συγγραφέας ζητάει από τον συνθέτη να μελοποιήσει το ποίημα που αποτελεί τον πρόλογο της Στέλλας Βιολάντη. Ο Ξενόπουλος έγραψε τη νουβέλα *Έρως Εσταυρωμένος* το 1901 από την οποία προήλθε το 1909 το τρίπρακτο δράμα *Στέλλα Βιολάντη*.<sup>1</sup> Ο Παλαμάς εμπνεύσθηκε από το διήγημα ένα ποίημα το οποίο έστειλε στον Ξενόπουλο χειρόγραφο. Ο συγγραφέας το θεώρησε εξαιρετική τιμή, ζήτησε μάλιστα από τον ποιητή την άδεια να δημοσιεύσει το ποίημα αυτό ως πρόλογο στην επόμενη έκδοση του διηγήματος και έστειλε το ποίημα στον Καλομοίρη, ο οποίος βρισκόταν στο Χάρκοβο, ζητώντας του μια μουσική υπόκρουση. Ο Καλομοίρης δέχτηκε ευχαρίστως και προχώρησε μάλιστα στη σύνθεση σκηνικής μουσικής για ολόκληρο το έργο.<sup>2</sup>

Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος είναι ένας πολυγραφότατος συγγραφέας, κριτικός, δοκιμιογράφος, μυθιστοριογράφος, διηγηματογράφος, θεατρικός συγγραφέας, εκδότης, μια πολυσχιδής προσωπικότητα που κυριάρχησε για εξήντα και πλέον χρόνια στην πνευματική ζωή της Ελλάδας, διαδραματίζοντας σημαντικό ρόλο στην πολιτισμική, κοινωνική, γλωσσική και παιδαγωγική πραγματικότητα των αρχών του αιώνα. Συνδέθηκε με το κίνημα του δημοτικισμού με τρόπο ήπιο, μετριοπαθή και όχι πάντα σταθερό. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, κατά τα λεγόμενα του Ε. Κριαρά, «δημοτικιστής

---

<sup>1</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη [ή] Έρως Εσταυρωμένος*, Άπαντα, Τόμος Α', εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1972, σ. 501-542. Γρηγορίου Ξενοπούλου, *Θέατρον, Στέλλα Βιολάντη [«Έρως Εσταυρωμένος»]*, Τόμος πρώτος, εκδ. Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήναι 1913, σ. 51-100. Γρηγορίου Ξενοπούλου, *Στέλλα Βιολάντη ή Έρως Εσταυρωμένος και κάποια άλλα διαλεχτά διηγήματα*, Εκδοτικός Οίκος Γ. Φέξη, εν Αθήναις 1914.

<sup>2</sup> Βλ. σχετικά Μαρία Τριχιά-Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Διατριβή επί Διδακτορία, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2001, σ. 274-275 και σ. 338-341. Στο θέμα αυτό έχουμε αναφερθεί στο κεφάλαιο για τον Παλαμά, σ.167-169.



της μέσης οδού, χωρίς η στάση του να διακρίνεται πάντοτε από απόλυτη συνέπεια.[...] Η συμβολή του στους τομείς της πεζογραφίας και του θεάτρου, της λογοτεχνικής κριτικής, της διαφώτισης και στο θέμα του δημοτικισμού και σε άλλα γενικότερα υπήρξε σημαντική και ποικίλη».<sup>3</sup>

Διατηρούσε σχέσεις με όλους τους διανοούμενους της εποχής του και είχε αδιάλειπτη και έντονη παρουσία στα περιοδικά και στις εφημερίδες του καιρού του. Τα έργα του εμπνέονται και από τον τόπο καταγωγής του, τη Ζάκυνθο και από τον τόπο κατοικίας του, την Αθήνα. Ασχολήθηκε με όλα τα είδη του λόγου γράφοντας μυθιστορήματα (κυρίως σε συνέχειες σε εφημερίδες και περιοδικά), θεατρικά έργα και εκατοντάδες διηγήματα. Τα μυθιστορήματά του υλοποιούν τη μετάβαση από την ηθογραφία στο κοινωνικό και αστικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, του οποίου μάλιστα θεωρείται ως ένας από τους θεμελιωτές.<sup>4</sup>

Τα αθηναϊκά του μυθιστορήματα σηματοδοτούν τη μετατόπιση του μυθιστορήματος από την ύπαιθρο στην πόλη. Οι επιρροές του ανάγονται στους μεγάλους μυθιστοριογράφους της Ευρώπης Ντίκενς, Ζολά, Ντωντέ και κυρίως στον Μπαλζάκ. Το μόνιμα αστικό σκηνικό, καθώς και η αριστοτεχνική πλοκή ώστε να ανταποκρίνεται απολύτως στις προσδοκίες του κοινού, δημιουργούν μέσα από το έργο του Ξενόπουλου μια πραγματική *comédie humaine* της Ελλάδας των αρχών του αιώνα. Τα μυθιστορήματά του βασίζονται στην αναδίφηση της αστικής κοινωνίας που είχε αναπτυχθεί στην Αθήνα, ξεφεύγοντας από τις ηθογραφικές τάσεις που κυριαρχούσαν στην πολιτισμική ζωή κατά τη δεκαετία του 1880.<sup>5</sup>

Ο Ξενόπουλος αντιλαμβάνεται με διαφορετικό τρόπο τον όρο «ηθογραφία», όπως εξηγεί σε κριτικά του κείμενα, μιλώντας για το «λεγόμενον

---

<sup>3</sup> Εμμανουήλ Κριαράς, «Ο Ξενόπουλος διαφωτιστής», στο: Ντελόπουλος Κυριάκος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Πρακτικά Συνεδρίου 28 κ' 29 Νοεμβρίου 2001, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σ. 181-187.

<sup>4</sup> Βλ. Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: Σύγχρονες αναγνώσεις», στο: Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος*, ό.π., σ. 11-24.

<sup>5</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη...*, ό.π., σ. 141-142.

πρόβλημα ηθογραφίας»: «Μερικοί, όταν λένε ηθογραφία, εννοούν τη στενή, την ειδική, ενώ υπάρχει και ηθογραφία πολύ πλατύτερη και γενικότερη. Γι' αυτό τη χαρακτηρίζουν “ειδυλλιακή”, “γραφική” και “ρωμαντική” [...] μα η λογοτεχνία μας έχει αγαπήσει προ πολλού τη στενή, την πρωτόγονη αυτή ηθογραφία. Από το χωριό έχει περάσει στην επαρχιακή πόλη. Και απ' την επαρχιακή πόλη στη μεγαλούπολη, στην πρωτεύουσα. Κατ' ανάγκη ζωγραφίζει, ντόπιους πάντα, μα πιο σύνθετους ανθρώπους».<sup>6</sup> Υπ' αυτήν την έννοια ο Ξενόπουλος τοποθετεί τον εαυτό του σε μια ευρύτερη ηθογραφική παράδοση, η οποία ταυτίζεται με το ρεαλιστικό πεζογράφημα.<sup>7</sup>

Τα πεζογραφικά του κείμενα δημοσιεύονται αρχικά σε περιοδικά και εφημερίδες της εποχής (κυρίως στο *Έθνος* και στα *Αθηναϊκά Νέα*) και κυκλοφορούν αργότερα σε αυτόνομες εκδόσεις. Για το λόγο αυτό ο Ξενόπουλος υπέστη κριτική για προχειρότητα, επαγγελματισμό, επαναλήψεις και συγγραφή «κακής» λογοτεχνίας και παραλογοτεχνίας.<sup>8</sup> Ο ίδιος αποδέχεται

---

<sup>6</sup> Βλ. Γρ. Ξενόπουλος, «Το λεγόμενον «πρόβλημα ηθογραφίας», στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ανθολόγηση-εισαγωγή-επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 2002, σ. 250-260. Το παράθεμα σ. 251. Το άρθρο του Ξενόπουλου που ανθολογείται εδώ δημοσιεύτηκε στην εφ. *Αθηναϊκά Νέα* στις 13.6.1937.

<sup>7</sup> Όπως επισημαίνει η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Τα κριτικά άρθρα (σ. του Ξενόπουλου) είναι είτε φιλολογικές αναμνήσεις [...] είτε αντιδικίες, ιδίως με τους πεζογράφους της γενιάς του '30, μέσω των οποίων προσπαθεί να κατοχυρώσει τη νομιμότητα του ρεαλιστικού πεζογραφήματος (όπως αυτό εκφράζεται από την ηθογραφία) και ταυτόχρονα να αποτιμήσει τη θέση καθενός από τους νέους πεζογράφους [...]». Βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Ο θεωρητικός και κριτικός Ξενόπουλος», στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Επιλογή...*, ό.π., σ. 22-23.

<sup>8</sup> Το γεγονός αυτό επισημαίνεται από όλους τους μελετητές του Ξενόπουλου, ενώ πολύ συχνά γίνεται παραλληλισμός με τον Παπαδιαμάντη. Ο Παπαδιαμάντης, όπως και ο Ξενόπουλος, έγραφαν τα έργα τους κατόπιν παραγγελίας σε εφημερίδες και περιοδικά και τα δημοσίευαν σε συνέχειες, επομένως δέχτηκαν κατηγορίες για προχειρότητα και επαναλήψεις θεμάτων από τους σύγχρονούς τους κριτικούς. Η κριτική και η φιλολογική επιστήμη σήμερα έχει αποκαταστήσει τον Παπαδιαμάντη, αναγνωρίζοντας το μεγαλείο του λόγου του και το σπουδαίο πνευματικό του ανάστημα, ενώ για το έργο του Ξενόπουλου δεν υπάρχει ανάλογη κριτική αποτίμηση. Μολονότι δεν πρόκειται για ίδιου πνευματικού διαμετρήματος δημιουργούς, υπάρχουν κάποιες κοινές καταβολές ανάμεσά τους. Σύμφωνα με δημοσίευμα του Νουμά, «ο Ξενόπουλος είναι για τη Ζάκυνθο ό,τι είναι ο Παπαδιαμάντης για τη Σκιάθο». (Η αναφορά βρίσκεται στο άρθρο του Ξενόπουλου «Ο Παλαμάς από κοντά», *Νέα Εστία* 1943-Τεύχος 397-Τ. ΛΔ', ό.π., σ. 12). Βλ. επίσης Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη...*, ό.π., σ. 142 και Κατσίκη-Γκίβαλου, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: Σύγχρονες αναγνώσεις», στο: Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος...*, ό.π., σ. 16-18. Για την κριτική του Ξενόπουλου στο έργο

την «ελαφρότητα» και τον ψυχαγωγικό χαρακτήρα των έργων του, εξηγώντας: «*Ανέκαθεν η κλίσις μου ήταν προς την “ελαφρά φιλολογία”-όπως ωνομάζετο τότε περιφρονητικώς από τους Δασκάλους η λογοτεχνία. Είχα δε αρχίσει και να «ξυγγράφω», δια να μεταχειριστώ άλλην ειρωνικήν φράσιν της εποχής*».<sup>9</sup>

Στις επικρίσεις αυτές απαντά ωστόσο με πλήθος κειμένων, όπως δοκίμια, άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, κριτικές, καθώς και με τους προλόγους των μυθιστορημάτων και των διηγημάτων του. Ειδικότερα στους προλόγους του ο Ξενόπουλος θίγει συχνά την αποδοχή του έργου του από το αναγνωστικό κοινό, τη διασκέδαση, τις αιτιάσεις της κριτικής, τις συνθήκες γένεσης των έργων καθώς και τη διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνία και στην παραλογοτεχνία.<sup>10</sup>

Ο όρος «διασκέδαση» με όλα τα παράγωγά της απαντά συχνά σε προλογικά και άλλα σημειώματα του Ξενόπουλου και προσλαμβάνει «*ευρύτατο και γι’ αυτό δυσκολοπροσδιόριστο περιεχόμενο, ανάλογα με το τι επιστρατεύεται να δικαιολογήσει κάθε φορά*», όπως επισημαίνει η Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη.<sup>11</sup> Τη διαφορά μεταξύ λογοτεχνίας και παραλογοτεχνίας, ή, σύμφωνα με τη διατύπωση του Ξενόπουλου, μεταξύ *φιλολογικού* και *εμπορικού*, την αποσαφηνίζει πολλές φορές με ένα δικό του συμβιβαστικό ορισμό, όπου η διαφορά έγκειται στο αν ο συγγραφέας γράφει από «*ψυχικήν ανάγκη*», ή γράφει «*εξ υπολογισμού για να κερδίση χρήματα*». Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας εξηγεί πώς δρα η έμπνευσή του στα επιφυλλιδογραφικά

---

του Παπαδιαμάντη βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Ο Ξενόπουλος κριτικός του Παπαδιαμάντη», στο: Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος...*, ό.π., σ. 247-279.

<sup>9</sup> Γρηγορίου Ξενόπουλου, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», εφ. *Η Καθημερινή*, φύλλο 1, 15-9-1919.

<sup>10</sup> Βλ. Γρ. Ξενόπουλου, «Η διασκεδαστική Τέχνη», *Απαντα*, Τόμος 11, σ. 321-330 και *Νέα Εστία*, Τόμος Ν', Τεύχος 587, Αθήναι, Χριστούγεννα 1951, σ. 118-123.

<sup>11</sup> Βλ. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Οι πρόλογοι των πεζών έργων του Γρ. Ξενόπουλου», *Φιλολόγος*, (Τριμηνιαία έκδοση του Συλλόγου Αποφοίτων της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης), Τόμος ΙΔ', Τεύχος 60, Καλοκαίρι 1990, σ. 95-118. Το παράθεμα στη σ. 111, υποσημ. 31.

μυθιστορήματα, ενώ ταυτόχρονα ισχυρίζεται πως ένα «μεγάλο έργο τέχνης διασκεδάζει εξίσου τη μοδιστρούλα και τον Παλαμά».<sup>12</sup>

Προσδίδει δε στην τέχνη και μια άλλη, πολύ σημαντική λειτουργία, την παιδευτική. Ο καλός συγγραφέας πρέπει να κάνει παραχωρήσεις αισθητικής φύσεως, προκειμένου να τον καταλαβαίνει το κοινό και να ασκεί έτσι παιδευτική επίδραση. Αν ο καλλιτέχνης δεν κατορθώνει να επικοινωνήσει με το κοινό του, τότε το έργο του είναι *ανώφελο, άγονο, άκαρπο*. Έτσι, αν ένα έργο διασκεδάζει μόνο τον *θυρωρό*, δεν είναι έργο τέχνης. Αν διασκεδάζει μόνο τον Παλαμά, είναι βέβαια έργο τέχνης μα όχι και *μεγάλης*: «Ένα έργο τέχνης είναι τόσο ανώτερο, [...] όσο ευρύτερο είναι το κοινό του».<sup>13</sup>

Ο Ξενόπουλος υπήρξε ιδρυτής και εκδότης του περιοδικού *Νέα Εστία*, περιοδικού με κέντρο τη λογοτεχνία καθώς και τη φιλολογία, την ιστορία και τη λαογραφία, με επίσημη γλώσσα τη δημοτική για τα λογοτεχνικά κείμενα, (σε όποια εκδοχή της δημοτικής επιλέγουν οι συγγραφείς), χωρίς όμως να απορρίπτεται η καθαρεύουσα για τα μη λογοτεχνικά κείμενα.<sup>14</sup>

Ο Ξενόπουλος ιδρύει επίσης το μακροβιότερο παιδικό-νεανικό περιοδικό *Η Διάπλασις των Παίδων*, στο οποίο διατηρούσε μόνιμη στήλη επικοινωνίας με τους νεαρούς αναγνώστες του επί σαράντα δύο έτη (1896-1938), γράφοντας κείμενα υπό τη μορφή επιστολών προς τα παιδιά, τα οποία

---

<sup>12</sup> Στο ίδιο, σ. 111-114. Ο ισχυρισμός αυτός απηχεί τη θεωρία του Jauss σχετικά με την αισθητική της πρόσληψης ενός έργου τέχνης και το «μυθιστόρημα του θυρωρού». (Βλ. H.R. Jauss. «Literary History as a Challenge to Literary Theory», στο *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti, Minneapolis 1982, σ. 25-26). Το μοτίβο «με διαβάζει κ' ένας μαθητής του Γυμνασίου και ο κύριος Παλαμάς», ρήση του Ξενόπουλου που επαναλαμβάνεται πολύ συχνά, ελαφρώς παραλλαγμένη κατά περίπτωση, εντάσσεται σε αυτό το πλαίσιο. Βλ. επίσης Π. Δ. Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι Νεοελληνικών Μυθιστορημάτων 1830-1930*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1985.

<sup>13</sup> Βλ. Αντώνης Π. Μπενέκος, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: ο λογοτέχνης παιδαγωγός», στο: Ντελόπουλος Κυριάκος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος...*, ό.π., σ. 143-157. Τα λόγια του Ξενόπουλου προέρχονται από τον «Πρόλογο» στο *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* και από το άρθρο του «Η διασκεδαστική Τέχνη», ό.π.

<sup>14</sup> Ο Ξενόπουλος επιτρέπει αυτή τη γλωσσική άνεση προκειμένου να μην κλείσει το δρόμο σε σπουδαία ονόματα που δε θέλει να λείπουν από τις σελίδες του περιοδικού, όπως ο Ιωάννης Συκουτρής, ο Γρ. Βερναρδάκης, ο Φ. Κουκουλής και άλλοι. Βλ. σχετικά Σταύρος Ζουμπουλάκης, «Η *Νέα Εστία* του Ξενόπουλου», στο: Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος...*, ό.π., σ. 99-106.

τελείωναν πάντα με τον χαιρετισμό «Σας ασπάζομαι, Φαίδων». Στόχευαν όχι μόνο στον ηθικοδιδακτισμό, στη φιλαναγνωσία και τη γνώση, αλλά και στην ψυχαγωγία των νεαρών αναγνωστών. Γραμμένα με λιτότητα, σαφήνεια, φρεσκάδα και χιούμορ, σε μια γλώσσα χωρίς καθαρευουσιάνικες ή δημοτικιστικές ακρότητες, ασκούν ένα τεράστιο παιδαγωγικό έργο.<sup>15</sup> Ο Ξενόπουλος υπήρξε επίσης συνιδρυτής μαζί με τον Παλαμά, τον Σικελιανό και τον Καζαντζάκη της *Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών* (1934-1937).<sup>16</sup>

#### 4.1.2 Ξενόπουλος και Παλαμάς

Ο Παλαμάς και ο Ξενόπουλος συνδέθηκαν από νωρίς με φιλική σχέση, η οποία χαρακτηριζόταν πολύ συχνά από εντάσεις και εκατέρωθεν διαπληκτισμούς χωρίς όμως ποτέ να διαρραγεί οριστικά. Ο Ξενόπουλος δεν κρύβει το σεβασμό του για τον Παλαμά, ενώ ο Παλαμάς αισθάνεται ότι αυτή η φιλία τρόπον τινά του εκμαιεύτηκε, την ονομάζει μάλιστα «*στανική*». Πάντα ωστόσο υποστήριζαν ο ένας τον άλλον στις δύσκολες στιγμές.<sup>17</sup> Η αλήθεια είναι πως ο Ξενόπουλος είχε επίγνωση ότι ο ποιητής στεκόταν σε υψηλότερο επίπεδο από κείνον σε πολλούς τομείς. Ενδεικτικό είναι το εξής περιστατικό:

---

<sup>15</sup> Βλ. Κατσίκη-Γκίβελου, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: Σύγχρονες αναγνώσεις», στο: Ντελόπουλος Κυριάκος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος...*, ό.π., σ. 21-22. Βλ. επίσης Κατίνα Ι. Παπά «Ο παιδαγωγός» και Ρούλα Παπαδημητρίου «Σας ασπάζομαι, Φαίδων», στο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Νέα Εστία*, Τόμος Ν', Τεύχος 587, Αθήναι, Χριστούγεννα 1951, σ. 156-160 και 161-162 αντίστοιχα.

<sup>16</sup> Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1867 και πέθανε στην Αθήνα το 1951. Η καταγωγή του ήταν από τη Ζάκυνθο όπου έζησε και τα παιδικά του χρόνια. Το έργο του εκδόθηκε στο σύνολό του στα *Άπαντα*, Τόμοι Α' (1958) –Β' (1972), εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1958-1972. Για τη ζωή και το έργο του Ξενόπουλου παραθέτουμε ενδεικτικά: Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα -Αυτοβιογραφία*, *Άπαντα*, Τόμος 1, Μπίρης 1972. Μαρία Τριχιά-Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, Διατριβή επί διδακτορία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2001. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998 (9<sup>η</sup> έκδοση), σ. 214-215. *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Ντελόπουλος Κυριάκος (επιμ.), Πρακτικά Συνεδρίου 28 και 29 Νοεμβρίου 2001, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, (επιμέλεια-εισαγωγή-βιβλιογραφία), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 137-142. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ανθολόγηση-εισαγωγή-επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 2002.

<sup>17</sup> Βλ. σχετικά Τριχιά-Ζούρα, ό.π., σ. 35 και σ. 221-224.

όταν ο *Νουμάς* στα τελευταία χρόνια της έκδοσής του έγραψε ότι «ο *Ξενόπουλος* είναι στην πεζογραφία ό,τι είναι στην ποίηση ο *Παλαμάς*», ο συγγραφέας θορυβήθηκε και νόμισε ότι ο ποιητής θα θύμωνε. Έσπευσε λοιπόν να του το πει τονίζοντας ότι ο ίδιος δεν το παραδέχεται. Ο *Παλαμάς* ατάραχος του απάντησε: «*Εγώ όμως το παραδέχομαι. Και το είδα μάλιστα πριν τυπωθεί*». <sup>18</sup>

Αρκετοί μελετητές ωστόσο τους παραλληλίζουν, καθώς βρέθηκαν και οι δύο στη στροφή του αιώνα και στη στροφή της γλώσσας, όπως επισημαίνει ο Ε. Κριαράς: «*όπως ο Παλαμάς δημιούργησε την ποιητική γλώσσα της εποχής του, έτσι και ο Ξενόπουλος, (με μερικούς άλλους συγχρόνους του) πέτυχε κάτι αντίστοιχο στο χώρο του πεζού λογοτεχνικού λόγου*». <sup>19</sup>

Ο *Παλαμάς*, όντας προσηλωμένος στη δημοτική, είχε στη διάθεσή του ένα πλούσιο υλικό, ξεκινώντας από τα αφηγηματικά δημώδη ποιήματα μεταξύ 12<sup>ου</sup> και 16<sup>ου</sup> αιώνα, τον *Ερωτόκριτο*, το δημοτικό τραγούδι, τους Επτανήσιους ποιητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και κυρίως τον Σολωμό, το οποίο αξιοποίησε και δημιούργησε ένα νέο κεφάλαιο στην ελληνική ποίηση. Ο *Ξενόπουλος* δεν είχε αντίστοιχη πηγή υλικού, προκειμένου να αντλήσει για την πεζογραφία του. Η επτανησιακή καταγωγή του όμως του εξασφάλιζε άμεση πρόσβαση στην παράδοση της πεζογραφίας των Επτανήσων κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επιτρέποντάς του με αυτό τον τρόπο να διαδραματίσει ένα ρόλο παράλληλο με του *Παλαμά* στο χώρο της πεζογραφίας. <sup>20</sup>

Στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* για τον *Παλαμά* ο *Ξενόπουλος* δημοσιεύει ένα εκτενές άρθρο, στο οποίο αποτυπώνει με γλαφυρότητα και αυθορμητισμό όλη την κατάσταση στους πνευματικούς κύκλους της εποχής: αναφέρεται στα φιλολογικά σαλόνια, στους ποιητές και λογοτέχνες (*Ψυχάρη*, *Δροσίνη*, *Χατζόπουλο*, *Καμπύση*, *Γρυπάρη* και πολλούς άλλους), στη μουσική και στον *Μανώλη Καλομοίρη*, στο γλωσσικό ζήτημα, στις διαμάχες και τα επεισόδια, στη *Μεγάλη Ιδέα*, στον *Νουμά*, στην *Εστία*, στο βραβείο *Νόμπελ*

---

<sup>18</sup> Γρηγόριος *Ξενόπουλος*, «Ο *Παλαμάς* από κοντά», *Νέα Εστία*, ό.π., 1945, σ. 12.

<sup>19</sup> Βλ. Εμμανουήλ Κριαράς, *Θητεία στη γλώσσα*, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα 1998, σ. 55.

<sup>20</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 421.

και διάφορα άλλα θέματα, τα οποία συνθέτουν μια πολυσύνθετη τοιχογραφία των πρώτων δεκαετιών του αιώνα.<sup>21</sup>

Σε όλο το άρθρο διακρίνεται ο θαυμασμός και η εκτίμηση του Ξενόπουλου στο πρόσωπο του ποιητή. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος, όπως ήδη αναφέρθηκε, πέρασε από πολλές γλωσσικές διακυμάνσεις: Στην αρχή γράφει στην καθαρεύουσα, μετά όμως υιοθετεί μια ήπια δημοτική χωρίς ακρότητες, εκφράζοντας κατά καιρούς διαφορετικές απόψεις σχετικά με τους υπέρμαχους ή τους πολέμιους του δημοτικισμού. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος σε μια παλαιότερη δημοσίευση, «*επιτίθεται*» στον Παλαμά κατηγορώντας τον για την «*υπερκαθαρεύουσα*» στην οποία γράφει πριν την περίοδο 1886-1887.<sup>22</sup>

Από την ώρα όμως που ο Παλαμάς εντάσσεται στο στρατόπεδο των δημοτικιστών και μάλιστα ως ηγετική φυσιογνωμία δεν παλινωδεί ούτε μία φορά, δεικνύοντας θάρρος και παρρησία χωρίς να φοβάται. Ο Ξενόπουλος αυτό το αναγνωρίζει και το εξαιρεί: «*Αλλά λίγοι κι από τους δημοτικιστές λογοτέχνες, την εποχή του διωγμού–Ευαγγελικά, Ορεσטיακά-- είχαν το θάρρος να δηλώνονται καθαρά «μαλλιανοί» [...]. Μόνος ο Παλαμάς, από κείνους που ζούσαν στην Αθήνα, αψηφούσε γενναία όλους αυτούς τους κινδύνους, ακόμα και να παυτή από Γραμματέας στο Πανεπιστήμιο*».<sup>23</sup>

Ο Ξενόπουλος γνώρισε από κοντά και τον Ψυχάρη, στον οποίο αναγνωρίζει την αποφασιστική συμβολή για την καθιέρωση της δημοτικής (ομολογεί μάλιστα ότι μετά το *Ταξίδι* αποφάσισε να υιοθετήσει κι εκείνος τη δημοτική), αντιπαρατέθηκε όμως πολλές φορές μαζί του στις περιόδους όξυνσης του γλωσσικού αγώνα. Μπορεί να μην παραδέχτηκε τη λογοτεχνική αξία των πεζογραφημάτων του Ψυχάρη, δηλώνει όμως ότι «*ποτέ δε θα είχαμε*

---

<sup>21</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Παλαμάς από κοντά. Το σπίτι του, οι φίλοι του, ο περίγυρός του, η εποχή του», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1945, σ. 7-26. Στο άρθρο αυτό έχουμε αναφερθεί και στο κεφάλαιο για τον Παλαμά σ. 148 και υπ. 74.

<sup>22</sup> Ο Ξενόπουλος αναφέρεται στη συνεργασία του Παλαμά με το σατυρικό περιοδικό *Άστυ*. Βλ. σχετικά Τριχιά-Ζούρα, ό.π., σ. 201.

<sup>23</sup> Βλ. Γ. Ξενόπουλος, «Ο Παλαμάς από κοντά», ό.π., σ. 18. Για το γεγονός αυτό γίνεται αναφορά και στην ενότητα για το γλωσσικό ζήτημα (4.4.2) σ. 280.

σήμερα (το 1941) τη στρωτή και ωραία δημοτική του Μυριβήλη, του Βενέζη, του Τερζάκη και του Θεοτοκά [...] αν δεν είχαν προηγηθεί οι “υπερβολές” του Ψυχάρη, του Πάλλη, του Εφταλιώτη...». <sup>24</sup>

Ο Ξενόπουλος, ως χαρακτήρας προσαρμοστικός και συμβιβαστικός, εξακολούθησε να γράφει στην καθαρεύουσα και μετά το *Ταξίδι* κυρίως τα κείμενα κριτικής, ενώ στα πεζογραφήματα δοκίμαζε τη δημοτική. Η γλώσσα στην οποία καταστάλαξε ήταν μια δημοτική χωρίς ακρότητες, την οποία πάλευε χρόνια, όπως επισημαίνει η Μ. Τριχιά-Ζούρα, «διορθώνοντας και ξαναδιορθώνοντας τα έργα του, ώστε να διαμορφώσει μια δημοτική γλώσσα ομαλή και καλαίσθητη, αποφεύγοντας με σύνεση τις ακρότητες αλλά και αναγνωρίζοντας την ιστορική αξία του κινήματος του Ψυχάρη». <sup>25</sup>

Ο Ξενόπουλος αφηγείται επίσης με πολλές λεπτομέρειες την ιστορία σχετικά με το βραβείο Νόμπελ, την οποία έζησε από κοντά. Ο Παλαμάς βρέθηκε απέναντι στον Ψυχάρη διεκδικώντας, (ομολογώντας το ή όχι), την υποψηφιότητα. Αρκετοί πιστεύουν ότι ο Παλαμάς δεν έχει πιθανότητες να εκλεγεί, έτσι κάποιοι λόγιοι από την Αλεξάνδρεια προτείνουν τον Ξενόπουλο, ο οποίος αρνείται. <sup>26</sup> Υποστηρίζει την άποψη ότι μόνον ο Παλαμάς θα μπορούσε να κριθεί άξιος του βραβείου Νόμπελ και έτσι στο πρόσωπό του να τιμηθεί και η «μικρή» Ελλάδα-ευκαιρία που τελικά χάθηκε. Ο Παλαμάς δέχτηκε πολλά βέλη «εξ οικείων» και μάλιστα πολύ έντονα, όπως οι επιθέσεις του

---

<sup>24</sup> Βλ. Μαρία Τριχιά-Ζούρα, «Ψυχάρης-Ξενόπουλος: Μια γλωσσική και αισθητική διαμάχη. Απόρριψη και αποδοχή», στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του. Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού*, ΙΑ΄ Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2005, σ. 365-378. Το απόσπασμα προέρχεται από το άρθρο του Γρ. Ξενόπουλου «Πέτρος Βλαστός», εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 10.3.1941 και παρατίθεται στη σ. 376.

<sup>25</sup> Βλ. Τριχιά-Ζούρα, στο ίδιο, σ. 376.

<sup>26</sup> Βλ. Νίκος Μαυρέλος, «Ψυχάρης-Παλαμάς-Επισκοπόπουλος: Το προσκήνιο και το παρασκήνιο μιας διαμάχης», στο: Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του...*, ό.π., σ. 379-391.



Χατζόπουλου και του Καμπύση, δεν έγινε λοιπόν εν τέλει καμία πρόταση για το πρόσωπό του.<sup>27</sup>

Ο Ψυχάρης διεκδίκησε την υποψηφιότητα για τον εαυτό του, ισχυριζόμενος πως είναι πολύ πιο γνωστός από τον Παλαμά στο εξωτερικό και γνωρίζει περισσότερους ανθρώπους εκεί. Ο Ξενόπουλος μαζί με τον Καλομοίρη πήγαν στο σπίτι του Παλαμά για να του ζητήσουν να στηρίξει την υποψηφιότητα του Ψυχάρη, έχοντας την κρυφή ελπίδα ότι ο ποιητής θα είχε ξεπεράσει τη δική του επιθυμία για το βραβείο. Η ευγενική άρνηση του Παλαμά τους έπεισε φυσικά για το αντίθετο, ενώ ο Καλομοίρης αντιλαμβανόμενος την πίκρα του ποιητή, είπε στον Ξενόπουλο ότι ήταν σαν να του ζητούσαν να υπογράψει ο ίδιος τη *θανατική του καταδίκη*.

Καθώς δεν υπέγραψε ούτε ο Παλαμάς αλλά ούτε και ο Άλκης Θρύλος, η υποψηφιότητα του Ψυχάρη για το Νόμπελ δε στοιχειοθετήθηκε, κάτι που του προκάλεσε μεγάλο θυμό. Μόλις γύρισε στο Παρίσι ο Ψυχάρης τύπωσε στα γαλλικά μια δήθεν κριτική για το έργο του Παλαμά, έναν πραγματικό λίβελλο. Παρατηρεί ο Ξενόπουλος: *«Πόση εντύπωση θάκανε, μόνο επειδή προερχόταν από το χτεσινό “λιβανιστή” [...] Ύστερ’ από λίγα χρόνια, κι ο Ψυχάρης πέθανε κι ο Παλαμάς. Κι οι δυό δοξασμένοι. Όλα, βλέπετε, είχαν ξεχαστή: και μίσση, και πάθη, κι αδυναμίες, κι υποκρισίες, κι ασυνέπειες. Και δεν έμεινε παρά το Έργο- τόσο μεγάλο και των δυό...»*.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Για τη διαμάχη Χατζόπουλου-Παλαμά βλ. Έρη Σταυροπούλου, «Λόγος και αντίλογος για την ποίηση και την κριτική (Κ. Χατζόπουλος, Κ. Παλαμάς και άλλοι)», ΕΕΦΣΠΑ, Τόμος Α΄-Περίοδος Β΄, 1992-1995, σ. 407- 434. Ο Χατζόπουλος με το δοκίμιό του «Η ψυχολογία του συμβολισμού» αλλά και μέσα από τις στήλες του *Νουμά* κατέκρινε το έργο του Παλαμά, προσάπτοντάς του ότι εκπροσωπεί τη «σκοτεινή φιλοσοφική ποίηση» και το νιτσεικό πνεύμα στην Ελλάδα, αδιαφορώντας για τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Ο Παλαμάς απαντά με ήπιο τρόπο και η διαμάχη, η οποία εκτυλίσσεται την πρώτη δεκαετία του αιώνα, λήγει με την αναγνώριση, εκ μέρους του Χατζόπουλου, της παλικαρίσιας στάσης που κράτησε ο Παλαμάς στην έξαρση του γλωσσικού το 1911. «Μόνο ένας δείχτηκε άνθρωπος στην περίπτωση αυτή: Ο ΠΑΛΑΜΑΣ», γράφει ο Χατζόπουλος στον Ταγκόπουλο στις 21/3/1911. Στο ίδιο, σ. 430.

<sup>28</sup> Γ. Ξενόπουλος, «Ο Παλαμάς από κοντά...», *Νέα Εστία*, ό.π., σ. 20-22. Το παράθεμα στη σ. 22. Για το παρασκήνιο της ιστορίας του βραβείου Νόμπελ βλ. επίσης Ν. Μαυρέλος, «Ψυχάρης...», στο: Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του...*, ό.π., σ. 389-390.

Η τακτική του Ξενόπουλου όπως φαίνεται και από αυτή την περίπτωση, αλλά και από τα αποσπάσματα που παραθέσαμε παραπάνω σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα, βασιζόταν πάντα σε μια λογική συμβιβαστική, γι αυτό οι απόψεις του δεν είναι πολύ σταθερές. Στην κριτική του Χατζόπουλου για τον Παλαμά, παραδείγματος χάριν, μολονότι ο θαυμασμός του για τον ποιητή είναι δεδομένος, παρατηρεί ότι «η κριτική του Κ. Χατζοπούλου είναι από τας πλέον σοβαράς και επιστημονικάς που εφάνησαν εις την Ελλάδα τα τελευταία αυτά χρόνια. Και είμαι βέβαιος πως θα έχη μεγάλη κ' ευεργετικήν επίδρασιν, εις τους κύκλους μάλιστα των μιμητών του Παλαμά».<sup>29</sup> Στην κριτική του για τον Παπαδιαμάντη εκφράζει διαφορετικές απόψεις, αντικρουόμενες κάποτε μεταξύ τους, αναλόγως σε ποια χρονική στιγμή τις εκφράζει ή ποιο θεσμό εκπροσωπεί.<sup>30</sup> Αυτό είναι κάτι που το επισημαίνει με σαφήνεια ο Μανώλης Καλομοίρης, καθώς το βιώνει προσωπικά.

#### 4.1.3 Ξενόπουλος και Καλομοίρης

Το έργο που στάθηκε αφορμή να έρθει σε επαφή ο Καλομοίρης με τον Ξενόπουλο πριν να έρθει στην Αθήνα, είναι η *Στέλλα Βιολάντη*, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.<sup>31</sup> Δεδομένου του απόλυτου θαυμασμού που τρέφει ο Καλομοίρης για τον Παλαμά, δέχεται με χαρά να μελοποιήσει το ποίημα-

---

<sup>29</sup> Βλ. Γ. Ξενόπουλος, «Πνευματική Ζωή. Μάρτιος», *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Α', Τεύχος 1, Απρίλιος 1910, σ. 27.

<sup>30</sup> Βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Ο Ξενόπουλος κριτικός του Παπαδιαμάντη», στο: Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος...*, ό.π., σ. 247-279. Για μια επισκόπηση των κριτικών κειμένων του Ξενόπουλου και το σχολιασμό τους, βλ. γενικά Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (ανθολόγηση-εισαγωγή-επιμέλεια), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Επιλογή κριτικών κειμένων*, ό.π.

<sup>31</sup> Βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Οι πρόλογοι των πεζών...», *Φιλολόγος*, ό.π., σ. 97 και σ. 103. Ο Παλαμάς έγραψε το ποίημα όταν διάβασε τον *Έρωτα Εσταυρωμένο* στα *Παναθήναια* το 1901. Όπως εξηγεί η κ. Μαλαματάρη, το ποίημα μπήκε αρχικά στο πλάι του *Εσταυρωμένου Έρωτος*, «για να μοιάζει με τις ζωγραφιστές κορνίζες που αξίζουν πολύ περισσότερο από την εικόνα» (σχόλιο του Ξενόπουλου στην έκδοση *Διηγήματα β'*, 1903). Στις κατοπινές αλληπάλληλες εκδόσεις του διηγήματος και στις παραστάσεις του δράματος πήρε τη θέση αλλόγραφου προλόγου. Επισημαίνει επίσης ότι το μοτίβο που επαναλαμβάνει συχνά ο Ξενόπουλος με διάφορες παραλλαγές «με διαβάζει κ' ένας μαθητής του Γυμνασίου και ο κύριος Παλαμάς», (*Διηγήματα α'*, 1901), αναφέρεται στις συνθήκες γραφής αυτού του ποιήματος. Βλ. επίσης παραπάνω, σ. 210-211 και υποσημείωση 12.

πρόλογο και έτσι γνωρίζει το έργο του Ξενόπουλου, όντας ακόμα στο Χάρκοβο.

Η σχέση Καλομοίρη-Ξενόπουλου ξεκίνησε όμως με διαφωνίες και θυελλώδεις επιστολές στον τύπο της εποχής, με επίκεντρο το γλωσσικό ζήτημα. Στην πρώτη συναυλία του Καλομοίρη στην Αθήνα τον Ιούνιο του 1908 ο Ξενόπουλος είναι παρών και γράφει μια κριτική στην εφημερίδα *Αθήναι*, όπου παραδέχεται ότι δεν έχει ακούσει τελειότερη μουσική από άλλον Έλληνα συνθέτη, επισημαίνει όμως ότι υπάρχει μια «γλωσσική διαστροφή» στους όρους που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, του οποίου το εξαιρετικό τάλαντο κινδυνεύει να διαστραφεί από τις «ψυχαρικές ανοησίες». Αναφέρει κάποιες ακραία δημοτικιστικές λέξεις («*συνθέτης*», «*Κεριακή*», «*πρωτοβάρεμα*», «*ξετύλιγμα*» (για την εξέλιξη) και επισημαίνει ότι ο ψυχαρισμός είναι χρήσιμος ως εκεί που συμπίπτει με το νέο ελληνισμό. Εκτός αυτού του ορίου, πρόκειται για υπερβολή και διαστροφή που βλάπτει.<sup>32</sup>

Ο Καλομοίρης απαντάει με δύο δημοσιεύματα από τις στήλες του *Νουμά*, όπου τονίζει τη μεγάλη εθνική σημασία της δημοτικής γλώσσας γενικά, αλλά και στη μουσική του ειδικότερα: «*Εγώ ο Μανώλης Καλομοίρης αιστάνομαι τον εαυτό μου τόσο αφξημένο καλλιτεχνικά από το δημοτικισμό που κι αν όλοι οι άλλοι πολύ πιο μεγάλοι και σπουδαίοι πατριωτικοί, εθνολογικοί, γλωσσολογικοί και αισθητικοί λόγοι έλειπαν που με κρατούν σφιχτοδεμένο με την Εθνική μας γλώσσα, πάλι θα δίσταζα να εγκαταλείψω το δημοτικισμό ή “μαλλιαρισμό”, αν αγαπάς, από φόβο μήπως “ελαττωθώ ως καλλιτέχνης”*».<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Ο Ξενόπουλος δημοσιεύει δύο επιστολές προς τον Καλομοίρη στην εφημερίδα *Αθήναι*. Η πρώτη δημοσιεύεται στις 29/6/1908 (ο Καλομοίρης αναφέρεται σε αυτήν στο δημοσίευσμά του στον *Νουμά* στις 31/8/1908) και η δεύτερη στις 4/9/1908 (ο Καλομοίρης την αναφέρει στον *Νουμά* στις 2/11/1908). Στα δημοσιεύματα αυτά γίνεται αναλυτική αναφορά στο πέμπτο κεφάλαιο, ενότητα 5.1.2 Ο Καλομοίρης ως αρθρογράφος, σ. 339.

<sup>33</sup> Μανώλης Καλομοίρης, «Δυό λόγια», 31 /8/ 1908, *Νουμάς*, Τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 307 και «Ζωή, γλώσσα, μουσική»(Απάντηση στον κ. Ξενόπουλο), *Νουμάς*, 2 /11/ 1908, Τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 316. Βλ. επίσης Γ. Χ. Καλογιάννη, *Ο Νουμάς και η εποχή του*, Αθήνα 1984, σ. 145-154 και παρακάτω πέμπτο κεφάλαιο, ενότητα 5.1.2 Ο Καλομοίρης ως αρθρογράφος, σ. 339-346.

Ο Καλομοίρης στο ίδιο άρθρο επισημαίνει την τακτική του Ξενόπουλου να αλλάζει τις θέσεις του, ανάλογα με την πολιτική του εντύπου στο οποίο τις δημοσιεύει: «Παρακολουθώ [...] και τις κριτικές και τ' άρθρα του κ. Ξενόπουλου. Και δε βλέπω να μας λήη πάντα πως ο Ψυχαρισμός ελαττώνει τον Ποιητή. [...] Και για να δούμε! Οι κριτικές και οι γνώμες του κ. Ξ. που ανάφερα βρίσκονται στα "Παναθήναια" και στο "Νουμά" [...] οι «διαστροφές» και οι «ελάττωσες» στις Αθήναι [...]. Μήπως ο κ. Ξ. αλλάζοντας τη γλώσσα του σύμφωνα με τις απαιτήσεις των αναγνωστών και διαφεντάδων, αλλάζει και κάτι άλλο πιο σπουδαίο;»<sup>34</sup>

Στην κριτική του για τον Καλομοίρη επανέρχεται ο Ξενόπουλος στην εφημερίδα *Ελλάς* (20 /12/1910) με ένα εγκωμιαστικό άρθρο στο οποίο εξυμνεί το μουσικό τάλαντο του Καλομοίρη, επικεντρώνοντας το θαυμασμό του κυρίως στο *Παλάτι*, το τελευταίο μέρος από τη *Ρωμέικη Σουίτα* σε στίχους του Ψυχάρη. Σε αυτό το δημοσίευμα δεν υπάρχει καμία μομφή για τον ψυχαρισμό: η δημοτική γλώσσα εξαιρείται, ενώ περιγράφονται με γλαφυρές λεπτομέρειες και πληθωρικούς εκφραστικούς τρόπους οι εντυπώσεις και τα συναισθήματα του γράφοντος, καθώς συνειδητοποιεί ότι συντελείται η πραγμάτωση ενός οράματος του νέου ελληνισμού: «[...] το Παλάτι του μέλλοντος, του ονειρευτού Ποιητού, ο οποίος, αντλών το υλικόν του από την ψυχήν και από την γλώσσαν του ελληνικού λαού, θα το κάμη μέγα και τέλειον. Αυτόν τον αγώνα και αυτόν τον θρίαμβο της δημιουργίας ζωγραφίζει ο Καλομοίρης, στηριζόμενος εις τους στίχους του Ψυχάρη [...]. Όλα τα όργανα μαζί συγκροτούν εναμίλλως τον μεγαλοπρεπέστατον ύμνον. Είναι το έκπαγλον όραμα μιας γενικής Αναγεννήσεως, μιας Ανορθώσεως, μιας εθνικής ακόμη Αποκαταστάσεως. Το Παλάτι της εθνικής δόξης και ακμής. Οι ακροαταί ριγούν, δακρύζουν, χειροκροτούν, ζητωκραυγάζουν...».<sup>35</sup>

Γίνεται λοιπόν φανερό ότι επαφή του Καλομοίρη με τον Ξενόπουλο στον τομέα της σύνθεσης έργων είναι, τρόπον τινά, έμμεση. Η μουσική

---

<sup>34</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, «Ζωή-Γλώσσα-Μουσική», *Ο Νουμάς*, 2/11/1908.

<sup>35</sup> Βλ. Γρηγορίου Ξενόπουλου, «Το Παλάτι», εφ. *Ελλάς*, 20/12/1910, στο *Μανώλης Καλομοίρης Εν Αθήναις*, ό.π., σ. 20-21. Βλ. επίσης παραπάνω στο κεφάλαιο για τον Παλαμά (3.1.4 Οι πρώτες συναυλίες με έργα Παλαμά και η αποτύπωσή τους στον τύπο της εποχής).

επένδυση στη Στέλλα Βιολάντη αφορμάται από το ποίημα του Παλαμά και επεκτείνεται σε όλο το έργο. Ο Καλομοίρης ασχολείται με άλλο ένα έργο του Ξενόπουλου, το μονόπρακτο δράμα *Ψυχοσάββατο*, το οποίο όμως παρέμεινε ανέκδοτο.<sup>36</sup>

#### 4.1.4 Στέλλα Βιολάντη

Ο Ξενόπουλος έγραψε το διήγημα *Έρωσ Εσταυρωμένος* με την πρόθεση να δημοσιευθεί στο πρώτο τεύχος του νέου περιοδικού *Παναθήναια* τον Οκτώβριο του 1900 (τελικά δημοσιεύτηκε σε συνέχειες από το Φεβρουάριο μέχρι το Μάρτιο του 1901). Σχετικά με την υπόθεση του έργου, αναφέρει ότι εμπνεύσθηκε από αληθινά περιστατικά, τα οποία «*ψιθυρίζονταν*» στην Αθήνα, στην Πάτρα και στη Ζάκυνθο: «*Εκείνο τον καιρό, είχε συμβεί κάτι τέτοιο σ' ένα αστικό αθηναίικο σπίτι: ψιθυριζόταν πως ένα από τα κορίτσια αυτού του σπιτιού δεν πέθανε από αρρώστια, όπως είπαν, παρ' από την κακομεταχείριση που της έκαναν οι γονείς της και τ' αδέρφια της, επειδή επέμενε να πάρει κάποιον που αγαπούσε. Ήξερα πως στην Πάτρα [...] ένα άλλο δυστυχισμένο κορίτσι πέθανε φυλακισμένο, για την ίδια αιτία, στη σοφίτα του πατρικού σπιτιού [...]. Τέτοια, τον παλιό καιρό, ήταν συνηθισμένα και στη Ζάκυνθο. Υπήρχαν αστικά κι αριστοκρατικά ακόμα σπίτια, που όταν ένα ερωτευμένο κορίτσι με κάποια θέληση, τολμούσε ν' αντισταθεί στους γονείς [...] υπέφερε μαρτύρια*».<sup>37</sup> Ο Ξενόπουλος εμπνεύσθηκε τα πρόσωπα του

---

<sup>36</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 106. Το έργο γράφτηκε το 1911 και παρουσιάστηκε στις 13 Ιουνίου 1911 στο Θέατρο Κυβέλης. Στον κατάλογο του Τσαλαχούρη δεν υπάρχουν άλλες πληροφορίες. Στον κατάλογο του Ανωγειανάκη αναφέρονται τα εξής: «*Η πρώτη του έργου δόθηκε στις 13/6/1911 στο Θέατρο Κυβέλης. Η κριτική όμως δεν αναφέρει τίποτα για τη μουσική. Ο ίδιος ο Ξενόπουλος [...] γράφει: "Το ιντερμέτζο που χωρίζει σε δύο τη μεγάλη πράξη (το Ψυχοσάββατο είναι μεγάλο μονόπρακτο), είναι ο χορός των Ψυχών με την Ομορφιά. [...]. Ο κ. Καλομοίρης έχει γράψει μια ωραία μουσική για το χορό αυτό [μπαλέτο]"*. Την παρτιτούρα της μουσικής στο Ψυχοσάββατο δεν τη βρήκαμε στα σωζόμενα έργα του Μαν. Καλομοίρη. Τις πληροφορίες αυτές τις οφείλουμε στο συνθέτη, όπως και στον ιστορικό του νεοελληνικού θεάτρου Γιάννη Σιδέρη». Φ. Ανωγειανάκης, (Σύνταξη-Σημειώσεις), *Κατάλογος έργων Μανώλη Καλομοίρη 1883-1962*, Αθήνα 1964, σ. 44 και σ. 57 (υποσημείωση αρ. 95).

<sup>37</sup> Βλ. Γρηγορίου Ξενοπούλου, «*Η συνεργασία μου στα Παναθήναια*», αναδημοσίευση από το *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*, ό.π., εκδ. Βλάσση, στο πρόγραμμα: *Γρηγορίου Ξενοπούλου, Στέλλα Βιολάντη*, Τρίπρακτο δράμα, Με τον πρόλογο-ποίημα του Κωστή Παλαμά και τη

έργου από πραγματικά πρόσωπα, ενώ για την ηρωίδα του το πρότυπο ήταν η ζωγράφος Σοφία Λασκαρίδου.<sup>38</sup>

Το έργο αναφέρεται στην πατριαρχική κυριαρχία, στον έρωτα της νέας κοπέλας, στον εγκλεισμό της στη σοφίτα προκειμένου να υποταχθεί στη θέληση του πατέρα της, στην άβουλη και υποταγμένη στάση της μητέρας της, στην προδοσία του νέου και τελικά στο θάνατο της ηρωίδας. Ο πατέρας Παναγής Βιολάντης, αυταρχικός και άκαμπτος στο ρόλο που υπαγορεύουν οι συμβάσεις και τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής, έρχεται σε σύγκρουση με την κόρη του Στέλλα που ακολουθεί τον έρωτά της με ελεύθερη βούληση. Η Στέλλα προτιμά το θάνατο από την υποταγή. Ο θάνατος θα σφραγίσει τελικά τη μοίρα της. Εξαντλημένη από τις κακουχίες στις οποίες την υπέβαλλε ο πατέρας της, μόλις μαθαίνει ότι ο καλός της αγάπησε κάποια άλλη, αφήνει την τελευταία της πνοή αδυνατώντας να αντέξει την προδοσία.

Σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, πρόκειται για μια συγκινητική ερωτική ιστορία, η οποία σε ένα δεύτερο επίπεδο αγγίζει βαθύτερα τα θεμέλια μιας κοινωνικής δομής. Η Στέλλα αγωνίζεται για τον έρωτά της ενάντια στον εξουσιαστή και τύραννο πατέρα, ο οποίος αποφασίζει, διατάζει και τιμωρεί. Παράλληλα όμως, όπως εύστοχα διατυπώθηκε, *«η Στέλλα είναι η γυναίκα που συνειδητοποιεί τη θέση της και αποφασίζει να πολεμήσει για την αξιοπρέπεια του φύλου της. [...] Στην πραγματικότητα μάχεται για την προσωπική της*

---

μουσική του Μανώλη Καλομοίρη, παιγμένη «ζωντανά». Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων, πρώτη παράσταση 7 Δεκεμβρίου 1996, Δεκέμβριος 1996, σ. 18-20.

<sup>38</sup> Στο ίδιο, σ. 18-19. Η Σοφία Λασκαρίδου ήταν ανηψιά του Κ. Χρηστομάνου, νέα εκπάγλου καλλονής και υψηλής μόρφωσης, την οποία είχε γνωρίσει πριν δυό-τρία χρόνια ο Ξενόπουλος. Ήταν η πρώτη Αθηναία που μπήκε στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1903, παρά τις αντιδράσεις από το κατεστημένο της εποχής που το θεωρούσε ανδρικό προνόμιο και κεκτημένο. Σπούδασε επίσης στο Μόναχο, έζησε στο Παρίσι και εργάστηκε για πολλά χρόνια στην Αθήνα. Ζούσε στην Καλλιθέα όπου την επισκεπτόταν ο Ξενόπουλος, απολαμβάνοντας τη συντροφιά της με περιπάτους στον κήπο και εκλεκτές συζητήσεις. Η Σοφία Λασκαρίδου υπήρξε πρότυπο για το φεμινιστικό κίνημα που ανατέλλει στην Ελλάδα. Βλ. σχετικά Μαρία Τριχιά-Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γ. Ξενόπουλου...*, ό.π., σ. 274.

ελευθερία. Μέσα της υπάρχει ο σπόρος της νέας απελευθερωμένης Ελλάδας».<sup>39</sup>

Η βία και η εξουσία μιας ακόμα ιστορίας ανάμεσα στα δύο φύλα συνθλίβουν την ηρωίδα, τοποθετώντας τη στην καρδιά του γυναικείου κινήματος που έχει αρχίσει να αρθρώνει δειλά ένα λόγο, πιάνοντας το νήμα από την Ελισάβετ Μαρτινέγκο και φτάνοντας στην Καλλιρόη Παρρέν και την *Εφημερίδα των Κυριών*. Η *Στέλλα Βιολάντη* όπως και η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά, ενσαρκώνουν λογοτεχνικά και ποιητικά το πρότυπο της νέας, χειραφετημένης γυναίκας.<sup>40</sup>

Ο Ξενόπουλος αγαπάει τις ηρωίδες του, τις πλάθει με στοργή και θαυμασμό, τους δίνει ρόλους σπουδαίους, εμπνέεται από τις σοσιαλιστικές ιδέες της εποχής και από το γυναικείο κίνημα και περιγράφει την πραγματική θέση της γυναίκας, την αδικία που συντελείται σε βάρος της, την ανισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα. Στο στόμα της *Ραχήλ* βάζει τα λόγια της ισότητας που πρεσβεύουν τα σύγχρονά του κοινωνικά κινήματα, αλλά και της ενότητας και της αδερφοσύνης που υπαγορεύονται από τη γυναικεία φύση. Λέει η *Ραχήλ*: «*Ήθελα να μην υπήρχαν στον κόσμο διαιρέσεις, διακρίσεις, μίσση. Και όλοι οι άνθρωποι να ήταν ενωμένοι σε μια θρησκεία, -τη θρησκεία της Αγάπης!*».<sup>41</sup>

Οι ηρωίδες του Ξενόπουλου έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό την ομορφιά και οι περισσότερες έχουν ως κοινή μοίρα τον θάνατο: οι ρόλοι τους κινούνται στο ίδιο μήκος κύματος με τις ηρωίδες του ευρωπαϊκού θεάτρου, μοιάζουν στην *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν, αλλά τα πρότυπά τους βρίσκονται στην πραγματική ζωή της Ελλάδας των αρχών του αιώνα.<sup>42</sup> Ο Ξενόπουλος

---

<sup>39</sup> Βλ. Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, «Η γυναίκα στο θεατρικό έργο του Γρηγόρη Ξενόπουλου», *Κείμενα Θεατρικής Παιδείας 1983-1986*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης-Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη Α΄, Χανιά 1987, σ. 167-182. Το παράθεμα στη σ. 179.

<sup>40</sup> Βλ. Δανάης Χατζόγλου, «Το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα». Το κείμενο αναδημοσιεύεται στο πρόγραμμα της *Στέλλας Βιολάντη* του ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ. ό.π., σ. 16-17. Η πρώτη του δημοσίευση είναι τον Νοέμβριο 1982 σε πρόγραμμα του Θ. Θράκης.

<sup>41</sup> Βλ. Γρ. Ξενόπουλου, *Ραχήλ, Θέατρον*, Τόμος πρώτος, εκδ. Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της *Εστίας*, Αθήναι 1913, σ. 137. (ολόκληρο το θεατρικό σ. 101-170).

<sup>42</sup> Βλ. σχετικά Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, «Η γυναίκα στο θεατρικό έργο...», ό.π., σ. 170-171. Βλ. επίσης Κυριακή Γαλαντία, *Η ανταπόκριση της κριτικής στο αφηγηματικό έργο του Γρ.*

αγαπάει τις ηρωίδες του και τις αναπολεί: «*Μαργαρίτα Στέφα, Στέλλα Βιολάντη, Φωτεινή Σάντρη, ωραίες μου Ζακυνθινοπούλες σας ξαναβλέπω. Έχετε τα ίδια φωτοβόλα μάτια, την ίδια γλυκιά φωνή, την ίδια κρινόπλαστη σάρκα και την ίδια περήφανη ευμορφιά, όπως σας ήξερα. [...] Δεν έπαψα και δε θα πάψω ποτέ να σας αγαπώ. Η αγάπη σας μου είναι δόξα και τιμή. Ίσως είναι και για σας [...]».*<sup>43</sup>

Η *Στέλλα Βιολάντη* αποτέλεσε μεγάλη θεατρική επιτυχία και πραγματοποίησε πολλές παραστάσεις με σπουδαίες ηθοποιούς. Στην έκδοση του 1913 αναγράφεται στον πρόλογο: «*Πρωτοπαίχθηκε' ς τας Πάτρας, 'ς το Δημοτικό Θέατρο «Απόλλων» το Σάββατο, 10 Ιανουαρίου 1909 από τον θίασο της κυρίας Κυβέλης Αδριανού. Πρωτοπαίχθηκε 'ς τας Αθήνας, με την μουσική του κ. Καλομοίρη, 'ς τη «Νέα Σκηνή», την Τετάρτη, 10 Ιουνίου 1909 από τον θίασο της κυρίας Μαρίκας Κοτοπούλη».*<sup>44</sup>

Το ποίημα του Παλαμά ενσωματώθηκε στο έργο ως πρόλογος και η απαγγελία του μαζί με τη μουσική υπόκρουση συντέλεσαν στην επιτυχία της παράστασης. Ο Ξενόπουλος περιγράφει: «*Καί τ' ἄλλο βράδυ, 10 Ἰουνίου*

---

*Ξενόπουλου (1883-1951), Διδακτορική Διατριβή, Παν/μιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας, Καλαμάτα 2010, σ. 293-296.*

<sup>43</sup> Βλ. Γρηγορίου Ξενοπούλου, *Άπαντα*, Τόμος 10, εκδ. Μπίρη, σ. 382.

<sup>44</sup> Γρηγορίου Ξενοπούλου, *Στέλλα Βιολάντη [«Έρωσ Εσταυρωμένος»]*, Τρίπρακτο Δράμα. Θέατρον, Τόμος Πρώτος, εκδ. Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήναι, 1913, σ. 51-100. Ο Ξενόπουλος, για χάρη των δύο μεγάλων πρωταγωνιστριών του θεάτρου Κυβέλης Αδριανού και Μαρίκας Κοτοπούλη, γράφει αυτούσια θεατρικά έργα ή μετατρέπει σε θεατρικά τα διηγήματά του. Το διήγημα «*Κόκκινος Βράχος*» γίνεται το θεατρικό «*Φωτεινή Σάντρη*», το οποίο σημειώνει εξαιρετική επιτυχία με πρωταγωνίστρια την Κυβέλη. Η *Στέλλα Βιολάντη* γράφεται για την Μαρίκα Κοτοπούλη, όμως ζητάει και η Κυβέλη να παίξει τον ρόλο, κάτι που ο Ξενόπουλος δεν μπορεί να της αρνηθεί, μετά τη λαμπρή επιτυχία της *Φωτεινής Σάντρη*. (Το γεγονός κάνει έξαλλη την Κοτοπούλη, η οποία ζητά -και λαμβάνει- γραπτή διαβεβαίωση από τον Ξενόπουλο ότι μόνον εκείνη θα παίξει τον ρόλο στην Αθήνα). Στην πραγματικότητα η Κυβέλη ενσάρκωσε πρώτη το ρόλο στην παράσταση στην Πάτρα, στην ιστορία του θεάτρου όμως έχει μείνει ως πρώτη παράσταση αυτή της Κοτοπούλη στο θέατρο Χρηστομάνου στην Αθήνα. Το ρόλο έπαιξαν μετέπειτα πολλές σπουδαίες ηθοποιοί μέχρι πρόσφατα (Ελένη Χαλκούση, Μαίρη Αρώνη, Καίτη Λαμπροπούλου, Αντιγόνη Βαλάκου κ.ά.). Το έργο μεταφέρθηκε επίσης στον κινηματογράφο το 1931, σε σενάριο του ίδιου του Ξενοπούλου, σκηνοθεσία Ιωάννη Λούμου και πρωταγωνίστρια την Ελένη Παπαδάκη. Βλ. στο πρόγραμμα της *Στέλλας Βιολάντη* ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ. ό.π., σ. 24-25. Για το ιστορικό των παραστάσεων βλ. στο ίδιο, σ. 47-48.



1909, τό έκλεκτότερο άθηναϊκό κοινό γέμισε άσφυκτικά τό θεατράκι του Χρηστομάνου για νά ιδεΐ τό καινούργιο έργο. Μιά μικρή όρχήστρα, πού τή διεύθυνε ό Καλομοΐρης, έπαιξε τήν είσαγωγή, βγήκε στό προσκήνιο μία ήθοποιός [...] πού άπάγγειλε πολύ καλά τό ποίημα του Παλαμά, κι άνοιξε ή αύλαία για τήν πρώτην πράξη. Η εμφάνιση της Μαρίκας, από την πρώτη σκηνή, κατάκτησε τη συμπάθεια του κόσμου. Η νεαρότατη πρωταγωνίστρια ενσάρκωνε μια Στέλλα ιδανική. Κι η επιτυχία του έργου ήταν όση περιμέναμε, και περισσότερη ίσως στην τελευταία πράξη με τον υπέροχο θάνατο».<sup>45</sup>

Η μουσική σύνθεση του Καλομοΐρη στην αρχική της μορφή είναι για κλασική συμφωνική ορχήστρα. Φαίνεται όμως πως ποτέ, ή ελάχιστες φορές, παίχτηκε σε αυτή τη μορφή. Η πρώτη εκτέλεση έγινε από επτά μόνο όργανα, ενώ στις προσεχείς και πολυάριθμες παραστάσεις ο Καλομοΐρης προσάρμοζε τη μουσική του ανάλογα με το σύνολο που θα την έπαιζε, το οποίο καθοριζόταν κάθε φορά από τις οικονομικές δυνατότητες του θιάσου.<sup>46</sup>

Ο Καλομοΐρης είχε δείξει ενδιαφέρον για τη Στέλλα πριν ακόμα ο Ξενόπουλος τη μεταγράψει σε θεατρικό. Μόλις ο συγγραφέας αποφάσισε να την κάνει θεατρικό, του το έγγραψε και ο Καλομοΐρης αμέσως εξέφρασε τη χαρά του με μια επιστολή στις 19.11.1908 από το Χάρκοβο. Αφού του δηλώνει το θαυμασμό του για το διήγημα αλλά και για το ποίημα του Παλαμά, του εξηγεί πως θέλει να γράψει μουσική για όλο το έργο, όπως έκανε ο Μπετόβεν στον Έγκμοντ του Γκαίτε και ο Μέντελσον στο Όνειρο θερινής νύχτας. Εξηγεί επίσης ότι θα γράψει μουσική για ορχήστρα, θα στείλει όμως κι

---

<sup>45</sup> Βλ. σχετικά Τριχιά-Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, ό.π., σ. 338-341. Η παράσταση έγινε δεκτή με μεγάλο ενθουσιασμό από το κοινό. Ο ίδιος ο Παλαμάς την παρακολούθησε με μεγάλη συγκίνηση, όπως είχε παρακολουθήσει άλλωστε και τη *Φωτεινή Σάντρη* όπου πρωταγωνιστούσε η άλλη μεγάλη κυρία του ελληνικού θεάτρου Κυβέλη. Ο Ξενόπουλος αναφέρει ότι ο Παλαμάς έκλαιγε με λυγμούς πολλή ώρα μετά που έπεσε η αυλαία. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο στη *Στέλλα Βιολάντη* είχε επί τρεις δεκαετίες η Μαρίκα Κοτοπούλη. Το παράθεμα στη σ. 339.

<sup>46</sup> Στο Αρχείο του Συλλόγου Μ. Καλομοΐρη υπάρχουν αρκετές διασκευές, με απλούστερη την εκδοχή για βιολί και πιάνο. Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 105.

ένα «βόλεμα» για πιάνο. Ελπίζει μόνο να είναι η μουσική του αντάξια της Στέλλας Βιολάντη και «κάτι να καθρεφτίζει από τον πόνο και τα πάθια της».<sup>47</sup>

Κατά τα λεγόμενα του συνθέτη, όπως τα δημοσιεύει το περιοδικό *Παναθήναια*, η μουσική αφ' ενός αποδίδει τη *λυρική συγκίνηση* η οποία βρίσκεται μέσα στο ποίημα του Παλαμά και αφ' ετέρου αποτυπώνει «*τη μορφή της ηρωίδος, η οποία βαθύτατα εχαράχθη εις την ψυχήν του και είλκυσε [...] την μουσικήν του τέχνη*». Η μουσική παρακολουθεί πιστά τα πρόσωπα του δράματος και τα διάφορα μοτίβα (*leit-motiv*) που εκτυλίσσονται στα τρία μέρη, είναι «*τα μαρτύρια της Στέλλας, ο έρωσ της, η σκληρότης των ιδικών της και αυτή η ίδια Στέλλα*». Έτσι, το πρώτο μέρος είναι εισαγωγή με μελόδραμα (*melodrame=απαγγελία ποιήματος προς ορχήστραν*), το δεύτερο μέρος μας προετοιμάζει για όσα θα γίνουν στη δεύτερη πράξη και το τρίτο μέρος είναι θρήνος για όσα συνέβησαν από τη δεύτερη στην τρίτη πράξη και για τον θάνατο της Στέλλας.<sup>48</sup>

Η μουσική του Καλομοίρη για τη Στέλλα Βιολάντη δεν άφησε διόλου αδιάφορους τους κριτικούς. Η Αύρα Θεοδωροπούλου γράφει ότι με τη Στέλλα Βιολάντη των Ξενόπουλου-Παλαμά «*έχομε κι εμείς ένα έργο ανάλογο με τον Πέερ Γκυντ του Ίψεν και του Γκριγκ, όπου ποίηση και μουσική συνταιριάζονται σ' ένα έργο δραματικό χωρίς να πνίγει η μια την άλλη [...]. Έτσι [...] μπορούμε να πούμε πως δύσκολα θα μπορούσε σήμερα η Στέλλα Βιολάντη να κρατήσει το ενδιαφέρον του ακροατή χωρίς τη σύμπραξη της μουσικής*». Η αρθρογράφος επισημαίνει επίσης ότι η Στέλλα Βιολάντη είναι ένα δράμα στο οποίο ταιριάζει η μουσική επένδυση, ενώ άλλα θεατρικά, όπως για παράδειγμα η *Τρισεύγενη* του Παλαμά, δε θα έπρεπε ούτε θα μπορούσε να

---

<sup>47</sup> Επιστολή του Μ. Καλομοίρη στον Γρ. Ξενόπουλο με ημερομηνία 19.11.1908. Παρατίθεται στο πρόγραμμα της Στέλλας Βιολάντη του ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ. ό.π., σ. 28.

<sup>48</sup> Τα αποσπάσματα αυτά προέρχονται από δημοσίευμα των *Παναθηναίων* με τίτλο «Ο πρόλογος και η μουσική», όπου δημοσιεύεται και το ποίημα του Παλαμά. Το δημοσίευμα ανθολογείται στο πρόγραμμα της Στέλλας Βιολάντη του ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ. ό.π., σ. 35-36.

κάνει οποιεσδήποτε «υποχωρήσεις ή παραχωρήσεις» του ποιητικού της κειμένου στη μουσική.<sup>49</sup>

Η Στέλλα Βιολάντη εγκαινιάζει τη χειμερινή θεατρική περίοδο στο θέατρο «Ρεξ» με το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη το 1937, σχεδόν τριάντα χρόνια μετά την πρώτη παράσταση. Ο Άλκης Θρύλος γράφει μια εγκωμιαστική κριτική για το κείμενο του Ξενόπουλου το οποίο αντέχει στο χρόνο, δεν έχει όμως την ίδια άποψη για τη μουσική: «Δεν είμαι καθόλου μουσικός και δεν επιχειρώ να κάνω μουσική κριτική. Φαντάζομαι, μια που το λένε οι ειδικοί, ότι η μουσική του κ. Καλομοίρη είναι ένα ανεξάρτητο έξοχο μουσικό ποίημα, αλλά εγώ, σαν απλός θεατής, δεν κατόρθωσα να ανακαλύψω τη σχέση της με το έργο του κ. Ξενοπούλου. Μου φάνηκε εμπνευσμένη αποκλειστικά και μόνο από το στίχο του κ. Παλαμά [...]. Η μουσική του κ. Καλομοίρη τείνει να μετατρέψει ένα απλό οικογενειακό ανθρώπινο δράμα σε κοσμοϊστορικό γεγονός».<sup>50</sup>

Όσο και αν δεν μπορεί να χαρακτηριστεί «απλό» το δράμα της Στέλλας Βιολάντη, είναι ξεκάθαρο το μήνυμα της παραπάνω κριτικής. Η μουσική του Καλομοίρη αναφέρεται στο μεγαλοϊδεατισμό του Παλαμά και όχι στον θεατρικό λόγο του Ξενόπουλου. Το 1944 σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, η Στέλλα Βιολάντη ανεβαίνει χωρίς τη μουσική του Καλομοίρη, χωρίς το ποίημα του Παλαμά και χωρίς τη Μαρίκα Κοτοπούλη: «γυμνή από κάθε στολίδι»,

---

<sup>49</sup> Από την κριτική της Αύρας Σ. Θεοδωροπούλου στην εφημερίδα Έθνος το 1938. Στο πρόγραμμα της Στέλλας Βιολάντη του ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ. ό.π., σ. 28.

<sup>50</sup> Από την κριτική του Άλκη Θρύλου για την παράσταση της Στέλλας Βιολάντη στο θέατρο «Ρεξ» από το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, τη χειμερινή θεατρική περίοδο του 1937, σε σκηνικά και κοστουμιά του Γιάννη Τσαρούχη. Ο Άλκης Θρύλος επιφυλάσσει γενικά αρνητική κριτική στην παράσταση, εξαιρώντας μόνο τα σκηνικά του Τσαρούχη. Ακόμα και η Κοτοπούλη του φαίνεται ότι αποτυγχάνει να ενσαρκώσει ένα δεκαοκτάχρονο κορίτσι, παρά το ταλέντο της. Θεωρεί μάλιστα ότι η μουσική συμβάλλει σε αυτή την αποτυχία, καθώς την κρίση στιγμή που η ηρωίδα ανεβαίνει τη σκάλα βαδίζοντας προς τη σοφίτα όπου θα εγκλειστεί, η μουσική είναι βαριά και αργή, προσδίδοντας ηττοπάθεια στη σκηνή και επιβάλλοντας ένα εξίσου αργό βάδισμα, ενώ στο σημείο εκείνο το κείμενο εξάγει την αποφασιστικότητα και τη δύναμη της ηρωίδας. Βλ. στο πρόγραμμα της Στέλλας Βιολάντη του ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ, ό.π., σ. 37-39.

όπως σημειώνει ο Ξενόπουλος που παρακολουθεί συγκινημένος την πρεμιέρα από τα παρασκήνια, το έργο δείχνει να «στέκεται».<sup>51</sup>

Πολλά χρόνια αργότερα, όταν κανείς από τους δημιουργούς και πρωτεργάτες της *Στέλλας Βιολάντη* δε βρίσκεται πια στη ζωή, ο σκηνοθέτης Βασίλης Νικολαΐδης θεωρεί τη μουσική του Καλομοίρη ένα κρυμμένο «ατού» μιας νέας ματιάς στην παράσταση αυτού του έργου: «Υπήρχε όμως και κάτι άλλο, ακόμα ένα ατού, μια άλλη παράμετρος, εν πολλοίς ξεχασμένη εδώ και πενήντα περίπου χρόνια: η μουσική του Καλομοίρη, γραμμένη για την «πρώτη» της Κοτοπούλη το 1909. Βρέθηκαν οι παρτιτούρες [...], η εκδοχή για πιάνο και βιολί [...] και το θαύμα εξετελέσθη. Είχαμε στ' αυτιά μας την ουσία της ατμόσφαιρας ανάγλυφη, χωρίς αφέλιες και φολκλόρ [...]. Ιδού λοιπόν η δική μας *Στέλλα Βιολάντη*, ένα αστέρι -*stella* μες στη βία (*Violenza*-*Βιολάντης*, μάλλον δεν είναι τυχαίο), εκτίθεται μπρος σας, σχεδόν γυμνή, με συνοδεία πιάνου και βιολιού [...]».<sup>52</sup>

Η συμβολή του Παλαμά και του Καλομοίρη στην επιτυχία του έργου θεωρείται δεδομένη από τον Ξενόπουλο, δεν τον εμποδίζει όμως αργότερα να εκφράσει ανοιχτά το παράπονό του προς τον συνθέτη, επειδή στις αιτιάσεις του *Νουμά* ότι δεν έπρεπε να μελοποιήσει Ξενόπουλο εκείνος απάντησε ότι δε μελοποίησε Ξενόπουλο αλλά Παλαμά.<sup>53</sup> Ο Ξενόπουλος θεώρησε προδοτική τη στάση του συνθέτη. Όπως ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, έστειλε το έργο *Έρωσ Εσταυρωμένος* μαζί με το ποίημα του Παλαμά στο Χάρκοβο, όπου τότε βρισκόταν ο Καλομοίρης, ζητώντας του μια απλή υπόκρουση για την απαγγελία. Ο Καλομοίρης δέχτηκε με μεγάλη προθυμία, αλλά υπερέβη την αρχική επιθυμία του συγγραφέα συνθέτοντας εισαγωγές

---

<sup>51</sup> Η κριτική δημοσιεύτηκε στα *Αθηναϊκά Νέα* στις 7 Φεβρουαρίου 1944. Παρατίθεται στο πρόγραμμα της *Στέλλας Βιολάντη* του ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ. ό.π., σ. 41-42. Το ρόλο της *Στέλλας* σε αυτή την παράσταση έπαιζε η Καίτη Λαμπροπούλου.

<sup>52</sup> Από το σημείωμα του σκηνοθέτη Βασίλη Νικολαΐδη στην παράσταση της *Στέλλας Βιολάντη* «*Στέλλα Βιολάντη ή ένα αστέρι μες στη βία*», στο πρόγραμμα της *Στέλλας Βιολάντη* του ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ. ό.π., σ. 51.

<sup>53</sup> Βλ. Τριχιά-Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία...*, ό.π., σ. 443. Ολόκληρη η σειρά των επιστολών που αντάλλαξαν ο Καλομοίρης με τον Ξενόπουλο δημοσιεύονται στην *Ιόνιο Ανθολογία*, έτος ΙΓ', τεύχος 126, Αθήναι 1939, με τίτλο «Το αρχείο της *Στέλλας Βιολάντη*».

για κάθε πράξη καθώς και ένα ιντερμέτζο, επενδύοντας έτσι μουσικά όλο το θεατρικό έργο.

Στην επίθεση του *Νουμά* ότι ο Καλομοίρης δεν έπρεπε να γράψει μουσική για «*ένα τιποτένιο δράμα σάν τή Στέλλα Βιολάντη*», ο συνθέτης απάντησε πως τη μουσική την έγραψε «*μόνο για το ποίημα του Παλαμά και πως αυτό μόνο ήξερε*». Η άρνηση αυτή του Καλομοίρη ότι γνώριζε όλο το κείμενο ερμηνεύτηκε ως μεγάλη προδοσία από τον Ξενόπουλο και τον λύπησε βαθιά. Ο Ξενόπουλος πικράθηκε επίσης και από την αλλαγή που έκανε ο Παλαμάς σε μια σημαντική λέξη του ποιήματος-προλόγου, όταν αυτό εντάχθηκε σε αυτόνομη ποιητική συλλογή. Στο χειρόγραφο έγραφε: «*Κι ἔγινα Μούσα σ' ἕναν ποιητή / Καί τοῦ ψιθύρισα νά σέ ἀναστήση*», ενώ στην έκδοση του ποιήματος αλλάζει τη λέξη *αναστήση* με τη λέξη *ιστορήση*, «*ἐπηρεασμένος και φοβισμένος ἀπό ὅσα τοῦ ἔλεγαν στό Νουμᾶ*».<sup>54</sup>

Οι σχέσεις τους αποκαταστάθηκαν αργότερα, τόσο του Ξενόπουλου με τον Παλαμά, όσο και του Ξενόπουλου με τον Καλομοίρη, όταν εξέλιπε η ένταση της γλωσσικής διαμάχης. Ο Ξενόπουλος μάλιστα προσπάθησε να στηρίξει το διορισμό του Καλομοίρη στο Ωδείο Αθηνών, «*ἐγγυώμενος ὅτι δε θᾶταν.....μαλλιαρός!*».

Ο Καλομοίρης τοποθετείται ως εξής απέναντι στο γεγονός: «*Ὁ Ξενόπουλος μοῦ πρότεινε νά γράψω ὑπόκρουση γιά τό ποίημα τοῦ Παλαμᾶ στή Στέλλα Βιολάντη.[...]. Τό ποίημα ἦτανε θαυμάσιο, σωστό ἀριστούργημα. Δέχτηκα κατ' ἀρχήν, τοῦ ζήτησα ὁμως νά μοῦ στείλῃ ὁλόκληρο τό δράμα. [...]. Ἔτσι καταπιάστηκα μέ τή μουσική στή Στέλλα Βιολάντη καί, καθώς μοῦ φάνηκε πώς θά ἦτανε ξεκάρφωτο ὁ μόνος ὁ πρόλογος μέ τήν ἀπαγγελία, ἔγραψα κι ἀπό ἕνα πρελούδιο στη Β' και στη Γ' πράξη κ' ἕνα ιντερμέτζο στη Γ' [...]. Τή μουσική τήν ἔγραψα μέ τήν καρδιά μου, γιατί πραγματικά μοῦ γέμισαν τήν καρδιά καί το νοῦ οἱ στίχοι τοῦ Παλαμᾶ. Μ' αὐτό δεν ἤθελα νά ὑποτιμήσω τό ἔργο τοῦ Ξενόπουλου [...]. Ὅμως [...] δέ θά ἐπιδεχότανε τή μουσική*

---

<sup>54</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 340-341. Το απόσπασμα που παραθέσαμε προέρχεται από την αυτοβιογραφία του Ξενόπουλου. Η παράσταση έγινε δεκτή με μεγάλο ενθουσιασμό από το κοινό.

ἀτμόσφαιρα χωρίς τούς σίχους τοῦ Ποιητῆ [...]. Ὁ Ξενόπουλος, ὁμως, φαίνεται πῶς τό φύλαξε καί ὕστερα ἀπό 28 χρόνια. Τό 1937 [...] ἔγραψε τό παράπονό του αὐτό. Δέν τοῦ ἀπάντησα τότες. Τά λόγια αὐτά ἄς θεωρηθοῦνε καί σά μίαν ἀπάντηση στο παράπονο τοῦ συγγραφέα».<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Στο ἴδιο, σ. 341. Βλ. ἐπίσης Γ.Χ. Καλογιάννη, *Ὁ Νουμάς καί ἡ ἐποχή του*, ὁ.π., σ. 145-146 καί σ. 154 καί σ. 27. Βλ. ἐπίσης στο κεφάλαιο γιά τον Παλαμά (3.1.5.2 Τα ποιήματα) σ.162.

## 4.2 Καλομοίρης και Σικελιανός

4.2.1. Γενικά στοιχεία: Η δελφική ιδέα, η φύση, η παράδοση, η ποιητική του.

Σύγχρονος του Καζαντζάκη, όμοιος σε πολλά και ανόμοιος σε άλλα τόσα, ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός σφραγίζει με το δικό του αποτύπωμα τις πνευματικές αναζητήσεις των αρχών του αιώνα.<sup>56</sup> Το 1907 γράφει ένα μεγάλο συνθετικό ποίημα με τον τίτλο *Αλαφροΐσκιωτος*, το οποίο εμπνέεται απευθείας από το στίχο του Σολωμού στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* και συμπυκνώνει όλα τα χαρακτηριστικά που θα αποτελέσουν τα ορόσημα της ποίησής του. Πρόκειται για μια λυρική αυτοβιογραφία του έφηβου ποιητή, ευδαιμονική και ελεύθερη, σε απόλυτη εναρμόνιση με τη φύση, την οποία βιώνει, όπως ο ίδιος λέει, «βαθιά κι ευλαβικά» στον πανέμορφο γενέθλιο τόπο του. Η γλώσσα του ρέει με μια πρωτόγνωρη για την ελληνική ποίηση εκφραστικότητα και στιβαρότητα, δημοτική ώριμη και πάλλουσα, η οποία έλκει την καταγωγή της από τον Σολωμό και φέρει μια συνεχή λυρική ένταση.<sup>57</sup>

Στην κοσμοθεωρία του Σικελιανού βασική γραμμή χαράσσει η πίστη στην ενότητα, στη σφαιρικότητα του παντός, όπου στο κέντρο της βρίσκεται η ψυχή του ποιητή. Η διάσπαση του ανθρώπου αποκρούεται και ο Σικελιανός υπερασπίζεται με δύναμη και ορμή την επανασύνθεση της συνείδησης και την αποκατάσταση της βαθύτερης ενότητας του όντος. Στον κατακερματισμένο σύγχρονο κόσμο ο ποιητής αναζητά την ολότητα μέσα από έναν καθολικό

---

<sup>56</sup> Ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός γεννήθηκε στην Λευκάδα το 1884 και πέθανε στην Αθήνα το 1951. Εξέδωσε ο ίδιος τα έργα του σε τρεις τόμους με τον τίτλο *Λυρικός Βίος* (1946 Α΄ και Β΄, 1947 Γ΄) ενώ από το 1965-1968 εκδόθηκαν τα *Άπαντα* σε επιμέλεια Γ. Σαββίδη (Τόμοι 1-5) και το 1969 ο Τόμος ΣΤ΄ που περιλαμβάνει όσα ο ποιητής είχε αφήσει εκτός του *Λυρικού Βίου*. Ενδεικτική βιβλιογραφία: Παντελή Πρεβελάκη, *Άγγελος Σικελιανός, Τρία κεφάλαια βιογραφίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1984. Γ. Π. Σαββίδης, *Λυχνοστάτες για τον Σικελιανό*, Φιλολογική επιμέλεια Αθηνά Βογιατζόγλου, Ερμής, Αθήνα 2003. Θεοδώρου Ξύδη, *Άγγελος Σικελιανός, Ίκαρος*, Αθήνα 1973. Ε. Κ. Παπανούτσου, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, Τέταρτη έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα 1955. Κώστας Μπουρναζάκης, *Χρονογραφία Άγγελου Σικελιανού*, Ίκαρος, Αθήνα 2006.

<sup>57</sup> Βλ. Πολίτη, *Ιστορία...*, ό.π., Δ΄ έκδοση, σ. 235-237. Ο *Αλαφροΐσκιωτος* γράφτηκε το 1907 αλλά ο Σικελιανός τον τύπωσε το 1909 σε έναν πολυτελή τόμο εκτός εμπορίου. Το 1907 είναι και η χρονιά που ο Παλαμάς εκδίδει τον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*.

θρησκευτικό μύθο, που βασίζεται στα μυστήρια και τις απόκρυφες λατρείες της αρχαίας Ελλάδας, φιλοδοξεί όμως να συγκεράσει το αρχαίο ελληνικό πνεύμα, τις πρωτόγονες μητριαρχικές θρησκείες και την ορφική διδασκαλία με τα σύμβολα του χριστιανισμού.<sup>58</sup>

Το 1917 ο Σικελιανός γράφει το ποίημα «*Μήτηρ Θεού*», ένα μακροσκελές σχετικά δημιούργημα σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, που θυμίζει έντονα τον *Κρητικό* του Σολωμού, σε εξαιρετική δημοτική γλώσσα και υπέροχη ροή εικόνων που διαδέχονται η μία την άλλη σαν μουσικά μοτίβα. Ο Λίνος Πολίτης παρατηρεί: «*Η μητρική ή μητριαρχική θεότητα [...] είναι πηγή της ζωής αλλά και του θανάτου, σε μια σύνδεση μυστική, όπως μυστικά συνδέονται στη λατρεία το Μάρτιο, η μνήμη του Ευαγγελισμού, οι Χαιρετισμοί της Παναγίας και το Ψυχοσάββατο των νεκρών [...]. Η γλώσσα, δουλεμένη στην εντέλεια, αξιοποιεί τις καλύτερες καταβολές του νεοελληνικού ποιητικού λόγου, και πλούσια, αδρή, μουσική, ζωογονεί τους ωραιότερους δεκαπεντασύλλαβους που έχουν γραφτεί στην ελληνική γλώσσα*».<sup>59</sup>

Ο σικελιανικός δεκαπεντασύλλαβος θεωρείται ότι βρίσκει την τελειότερη έκφρασή του στο ποίημα *Μήτηρ Θεού*, όπου δεν ακολουθούνται οι άκαμπτοι κανόνες της μετρικής συστηματικότητας, αλλά το μέτρο πλάθεται βασισμένο στη μουσικότητα του ποιήματος. Σε αυτή την προοπτική, η οποία έχει αναδειχθεί από τις σύγχρονες μελέτες, εντοπίζονται αρκετές διαφορές ανάμεσα στον δεκαπεντασύλλαβο του Σικελιανού και σε αυτόν του Παλαμά. Ο Παλαμάς επιβαρύνει συχνά τον στίχο του με γλωσσικούς χειρισμούς, ώστε να επιτύχει την κανονικότητα στο μέτρο (π.χ. την αποφυγή της χασμωδίας ή τη χρήση των παρατονισμών), ενώ ο Σικελιανός γράφει με πολύ μεγαλύτερη

---

<sup>58</sup> Βλ. Ε. Π. Παπανούτσου, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός...*, ό.π., κεφ. «Το πνευματικό κλίμα της σικελιανικής ποίησης», σ. 235-278. Εδώ σ. 244-245. Ο Σικελιανός ισχυρίζεται ότι η σωτηρία του «*δημιουργικού και αυθεντικού νοήματος του ανθρωπισμού*» θα προέλθει από τη λύτρωση της ανθρώπινης αισθαντικότητας «*απ' όλες τις υπνωτικές κατηγορίες ζωής και σκέψης [...]*» οι οποίες τελικά διαχώρισαν τις τρεις αδιάσπαστες λειτουργίες της ανθρώπινης συνείδησης, την αισθητική, τη θεωρητική και τη θρησκευτική.

<sup>59</sup> Βλ. Πολίτη, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 239.



ελευθερία και ελαστικότητα, επιστρέφοντας ωστόσο στο πνεύμα της παραδοσιακής ποίησης.<sup>60</sup>

Είκοσι χρόνια μετά τον *Αλαφροΐσκιωτο* και δέκα χρόνια μετά το *Μήτηρ Θεού*, το 1927, ο Σικελιανός επιχειρεί να μετουσιώσει τα ποιητικά του οράματα σε μια αναβίωση των Δελφικών εορτών, ιδρύοντας μια παγκόσμια πνευματική αμφικτυονία με σκοπό την ενοποίηση και την πνευματική και ψυχική λύτρωση των λαών. Στον πρόλογο της ποιητικής του συλλογής *Λυρικός Βίος* εξηγεί τη *Δελφική Ιδέα* και την προσπάθεια υλοποίησής της.<sup>61</sup>

Η κεντρική ιδέα της Δελφικής Ιδέας συνοψίζεται από τον ίδιο τον ποιητή ως εξής: «Χρειάζεται να βρούμε το μεγάλο και το απλό μέσο, να προσφέρουμε μαζί όλα εκείνα τα στοιχεία της σκέψεως οπού, χώρια και μακριά από τις ψυχές μας, είχαν μείνει σάμπως άσκοπα και στείρα. Και που τέλος, ενωμένα, θα φανούνε άπειρα πιο απλά και πιο άμεσα απ' ό,τι θα φαινόνταν το καθένα χωριστά. [...] μόνο ο σύνδεσμος και η ένωση μπορούνε, μες στα τόσα ανεκτίμητα στοιχεία που αδρανούνε όσο μένουν διηρημένα, να ξυπνήσουν το Ρυθμό της δημιουργίας κατά το ξύπνημα αυτής της αρετής των, να το υψώσουνε σε Μέθοδο και πράξη που θα εμπύχωνε ένα νέο κύκλο ζωής».<sup>62</sup>

Η συμπύκνωση όλων των πνευματικών, καλλιτεχνικών, υπαρξιακών, φιλοσοφικών και θεολογικών του αναζητήσεων σε μια κοινή συνισταμένη δράσης αποτυπώνεται σε πολλά κείμενά του. Με την αποφασιστική συμβολή της γυναίκας του Εύας Πάλμερ-Σικελιανού οργανώνονται παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας, γυμνικοί αγώνες, εκθέσεις λαϊκής τέχνης, χοροί και πανηγύρια. Οι πρώτες *Δελφικές Εορτές* έγιναν τον Μάιο του 1927 στον

---

<sup>60</sup> Βλ. Γαραντούδης, *Έλληνες ποιητές του μεταιχμίου...*, ό.π., κεφ. «Οι δεκαπεντασύλλαβοι στο *Μήτηρ Θεού* του Άγγελου Σικελιανού», σ. 294-310.

<sup>61</sup> Βλ. Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, φιλολογική επιμέλεια. Γ.Π. Σαββίδης, Τόμοι 1-4, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, Αθήνα 2008. Εδώ Τόμος 1, «Πρόλογος», σ. 11-18. Αναφερόμαστε γενικά σε αυτή την έκδοση.

<sup>62</sup> Βλ. Άγγελος Σικελιανός, «Δελφικός Λόγος: Η πνευματική βάση της Δελφικής προσπάθειας», *Πεζός Λόγος*, Τόμος Β', επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, πρώτη έκδοση, Ίκαρος Εκδοτική Εταιρεία, Αθήνα 1980, σ. 97. Το συγκεκριμένο απόσπασμα βρίσκεται επίσης αναρτημένο στο Μουσείο Δελφικών Εορτών Άγγελου και Εύας Σικελιανού στους Δελφούς, μαζί με πολλές φωτογραφίες από τις παραστάσεις και τις κριτικές στον τύπο των πρώτων και των δεύτερων Δελφικών Εορτών.

φυσικό χώρο των Δελφών, με κεντρικό γεγονός την παράσταση του «*Προμηθέα Δεσμώτη*» σε νεοελληνική απόδοση του Γρυπάρη, ενώ οι δεύτερες έγιναν τον Μάιο του 1930 με την παράσταση «*Ικέτιδες*» του Αισχύλου και πολλές παράλληλες εκδηλώσεις. Οι *Δελφικές Εορτές* προξένησαν μεγάλη εντύπωση, σχολιάστηκαν ποικιλοτρόπως από τον εγχώριο και διεθνή τύπο και είχαν ευρεία απήχηση, κατέληξαν όμως σε οικονομική αποτυχία και δε συνεχίστηκαν.<sup>63</sup>

Ο Σικελιανός έχει μια βαθιά και ιδιαίτερη σχέση με την ελληνική φύση. Η Λευκάδα στάθηκε η πρώτη πηγή της έμπνευσής του με τη θάλασσα, τα λουλούδια, τους κάμπους, το φως, στοιχεία τα οποία μετουσίωσε με λυρικήτητα στα ποιήματά του. Ταξίδεψε στα περισσότερα μέρη της Ελλάδας και με μια μοναδική ικανότητα συνέλλεξε από το ελληνικό τοπίο ό,τι ποιητικότερο μπορεί να δώσει στον ποιητή ο τόπος του.<sup>64</sup> Η ποίησή του μπορεί να χαρακτηριστεί «*φυσιολογική*», είναι όμως και ιδεαλιστική, καθώς η φυσιολατρία του διαποτίζεται από έναν βαθύτατο μυστικισμό. Το αναφέρει ο ίδιος στον «*Πρόλογο στη Ζωή*»: «*δεμένος με τη φύσιν όλη μυστικά, σα δίδυμος καρπός*».<sup>65</sup>

Ιδιαίτερη και βαθιά είναι επίσης η σχέση του με την ελληνική παράδοση, την οποία γεύεται βιωματικά από τα πρώτα παιδικά του χρόνια μέσα από τη μορφή της γριάς βάγιας του, όπως ακριβώς ο Καλομοίρης μέσα από τα τραγούδια και τα παραμύθια που του διηγούνταν η νενέ του. Καθισμένη ανάμεσα στον Άγγελο και την αδερφή του Πηνελόπη, η βάγια διηγείται ατέλειωτες ιστορίες, που τους έκαναν να αισθάνονται ότι υπήρχε κάτι «*βαθύτερο από τη σοφία και την πείρα ενός ατόμου [...] η φωνή της μας*

---

<sup>63</sup> Βλ. Πολίτη, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 241. Η οικονομική καταστροφή επισπεύσθηκε από το γεγονός ότι οι εμπνευστές των *Δελφικών Εορτών* αρνήθηκαν οποιασδήποτε μορφής εμπορική εκμετάλλευση των εκδηλώσεων. Το ζεύγος Σικελιανού κατέβαλε κάθε δυνατή προσπάθεια ώστε να συνεχιστεί ο θεσμός, όμως αυτό δεν κατέστη εφικτό.

<sup>64</sup> Βλ. Πέτρος Γλέζος, «Η ελληνική φύση στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό, Νέα Εστία*, Τόμος NB, Τεύχος 611, Αθήνα, Χριστούγεννα 1952, σ. 94-100.

<sup>65</sup> Βλ. Θεοδώρου Ξύδη, *Άγγελος Σικελιανός*, Ίκαρος, Αθήνα 1973, σ. 208 στο κεφ. «Η φυσιολατρία και ο μυστικισμός».

εφάνταζε πως έβγαινε ολόγισια από την ίδια μας τη γη». Η βιωματική αυτή γνώση της παράδοσης καθόρισε αποφασιστικά την εξέλιξη του ποιητή.<sup>66</sup>

Η στροφή του ποιητή στο δημοτικό τραγούδι είναι ουσιαστική. Παίρνει αυτούσιο τον κύκλο των δημοτικών τραγουδιών από το στόμα του λαού και συγχωνεύει τη λαϊκή φαντασία με τη λυρική του οικονομία. Ο ελληνισμός εκφράζεται σε μια αδιάσπαστη ενότητα από την αρχαία ελληνική φιλοσοφία, τον Ρωμανό τον Μελωδό και τον Βισσέντζο Κορνάρο μέχρι τα δημοτικά τραγούδια των λαϊκών στρωμάτων.<sup>67</sup> Στην ποίησή του δεσπόζει ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, ενώ οι στίχοι του αποτυπώνουν όλη την ιστορία της ελληνικής γλώσσας. Αρχίζοντας από μια αβίαστη δημοτική, ο Σικελιανός κατορθώνει να συγχρονίσει δεξιοτεχνικά τις αρχαιοπρεπείς λέξεις, φέρνοντάς τις πολύ κοντά στο γλωσσικό αίσθημα του προφορικού λόγου της ελληνικής υπαίθρου.<sup>68</sup>

Ο Σικελιανός εμφανίζεται ως *Ποιητής-Προφήτης*: η μυστική του ιδέα πρωταρχικά συμβολίζεται από τον ελληνικό λαό, ο οποίος όμως ιδιαίτερα από το 1920 και μετά συνταυτίζεται τελικά με ολόκληρο το ανθρώπινο γένος.<sup>69</sup> Έχοντας βαθιά συναίσθηση της μεγάλης αποστολής του, έπλαθε μέσα του το όνειρο μιας νέας πνευματικής αναγέννησης. Πίστευε ότι θα κατόρθωνε, ως *ήρωας* και *αθλητής*, να μεταλαμπαδεύσει στην ανθρωπότητα τα σπουδαία και σημαντικά αγαθά. Μολονότι η πορεία του κόσμου γύρω του όδευε από το κακό στο χειρότερο, εκείνος δε δείλιασε ποτέ, συνεχίζοντας την προσπάθεια να καταργήσει τα σκοτάδια με το φως της ποίησής του.<sup>70</sup>

Ο Σικελιανός διακατεχόταν από την πνευματική φιλοδοξία να μνηθούν οι άνθρωποι στα αγαθά μιας εντελέστερης παιδείας, επιθυμώντας να

---

<sup>66</sup> Βλ. Robert Levesque, «Παιδικά χρόνια του Σικελιανού», (μτφ. Ανδρέας Ανδρεόπουλος), *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Σικελιανό*, ό.π., σ. 11-16. Τα λόγια του Σικελιανού (τα έγραψε το 1942) παρατίθενται στη σ. 13.

<sup>67</sup> Βλ. Ξύδη, *Άγγελος Σικελιανός*, ό.π., σ. 54-55, στο κεφ. «Οι Ραψωδίες του Ιονίου».

<sup>68</sup> Στο ίδιο, σ. 132-133, στο κεφ. «Η Μήτηρ Θεού».

<sup>69</sup> Βλ. Ανδρέα Καραντώνη, «Στοχασμοί για την ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Σικελιανό*, ό.π., σ. 22-30.

<sup>70</sup> Βλ. Άγις Θέρος, «Ο οραματιστής», *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στον Σικελιανό*, ό.π., σ. 84-88.

επηρεάσει το μέλλον του έθνους του και της ανθρωπότητας με τη διεύρυνση των οριζόντων του κάθε αναγνώστη που διάβαζε τους στίχους του. «Ο ανθρωπισμός του Σικελιανού ήταν γεμάτος από ευγένεια κι από ελληνικό χρώμα, [το ανθρωπιστικό ιδανικό της κλασικής Ελλάδας το θεωρούσε πρωταρχικό], αλλά και πάντοτε αναπόσπαστος από έναν καθολικό ανθρωπισμό», όπως επισημαίνει ο Θ. Ξύδης, «που έχει ως ιδανικό του την εξύψωση των ανθρώπων σε όλα τα πλάτη της γης».<sup>71</sup>

Μετά το 1930 ο Σικελιανός υιοθετεί ένα άλλο ύφος στην ποίησή του, που συμβαδίζει με το ύφος των ποιητών της νέας γενιάς, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείψει ποτέ τις οικουμενικές του ιδέες. Η θεματική του παραμένει υψηλόφρων, αλλά η τεχνική των μεγάλων συνθέσεων που έχει κληρονομηθεί από τον Παλαμά παραμερίζεται δίνοντας τη θέση της σε μικρότερες φόρμες. Ο Σικελιανός επιχειρεί να συναιρέσει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον σε μια αδιάσπαστη ενότητα, συνδυάζοντας τον μυστικισμό με τον ρεαλισμό και απομακρύνοντας σταδιακά από την ποίησή του την ομοιοκαταληξία, ώσπου την καταργεί οριστικά. Γύρω στα 1935 ο Σικελιανός εξισορροπεί τις δημιουργικές του δυνάμεις και ευαγγελίζεται τη λύτρωση του ανθρώπου από τον πόνο και τα δεινά, εκφράζοντας με λυρική ρωμαλεότητα και ορμητική πνοή το όραμά του για έναν καινούργιο κόσμο στην *Ιερά Οδό*.<sup>72</sup>

Ο πόλεμος και η κατοχή τον αναγκάζουν να μετριάσει τη λυρική του έξαρση και να προσαρμοστεί στην έκφραση των συναισθημάτων που συμμερίζεται όλος ο λαός. Έτσι, κατά μια έννοια, ο Σικελιανός αποκτά τον τίτλο του «εθνικού» ποιητή, καθώς το θέμα της ελπίδας, που τον είχε για πολλές δεκαετίες συνεπάρει, βρίσκει την τραγική του δικαίωση στα χρόνια του ολέθρου.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Βλ. Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, ό.π., σ. 302, στο κεφ. «Ο πολιτειακός ποιητής».

<sup>72</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 152-157 και σ. 200-202. Ο Σικελιανός χρησιμοποίησε όλων των ειδών τα μετρικά συστήματα στην ποίησή του. Στη δεκαετία του '30 χρησιμοποίησε πολύ συχνά τον ανομοιοκατάληκτο ενδεκασύλλαβο στίχο που προέρχεται από την ιταλική και επτανησιακή ποίηση, ενώ σταδιακά εγκαταλείπει και το διακριτό μέτρο, έτσι που ο αναγνώστης, (όπως συμβαίνει και με την καθαφική ποίηση), «μετά βίας αντιλαμβάνεται ότι διαβάσει στίχους».

<sup>73</sup> Βλ. Vitti, *Ιστορία...*, ό.π., σ. 339-341.

Στα χρόνια της κατοχής ο Σικελιανός διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην αντίσταση του λαού, με κορυφαία στιγμή το ποίημα που έγραψε τη νύχτα που έμαθε για το θάνατο του Παλαμά και εκφώνησε στην κηδεία του στις 28 Φεβρουαρίου 1943:

«Ήχηστε οί σάλπιγγες...καμπάνες βροντερές ,  
δονήστε σύγκορμη τή χώρα πέρα ώς πέρα  
βογκήστε τύμπανα πολέμου...οί φοβερές  
σημαίες, ξεδιπλωθείτε στόν άέρα!

Σ' αυτό τό φέρετρο άκουμπᾶ ή Έλλάδα!...  
Ένα βουνό με δάφνες αν ύψώσουμε ώς τὸ Πήλιο κι ώς τήν Όσσα,  
κι αν τὸ πυργώσουμε ώς τὸν ἔβδομο ούρανό,  
ποιὸν κλει, τί κι αν τὸ πεῖ ή δικιά μου γλώσσα;

Μὰ έσύ Λαέ, ποὺ τή φτωχή σου τή μιλιά,  
Έρωας τήν πῆρε και τήν ὕψωσε ώς τ' άστέρια,  
μεράσου τώρα τή θεϊκή φεγγοβολιά  
τῆς τέλειας δόξας του, άνασήκωσ' τον στὰ χέρια

γιγάντιο φλάμπουρο κι άπάνω άπό μᾶς  
ποὺ τὸν ὕμνοῦμε με καρδιά άναμμένη,  
πές μ' ένα μόνο άνασασμόν: «Ό Παλαμάς!»,  
ν' άντιβογκήσει τ' ὄνομά του ή οίκουμένη!

Ήχηστε οί σάλπιγγες... Καμπάνες βροντερές,  
δονήστε σύγκορμη τή χώρα πέρα ώς πέρα...  
Βογκήστε τύμπανα πολέμου... Οί φοβερές  
σημαίες, ξεδιπλωθείτε στὸν άέρα!

Σ' αυτό τὸ φέρετρο άκουμπᾶ ή Έλλάδα! Ένας λαός,  
σηκώνοντας τὰ μάτια του τή βλέπει...  
κι άκέριος φλέγεται ώς με τ' ἄδυτο ὁ Ναός,  
κι άπό ψηλά νεφέλη Δόξας τόνε σκέπει.

*Τί πάνωθέ μας, όπου ό άρρητος παλμός  
τῆς αἰωνιότητος, άστράφτει αὐτήν τὴν ὥρα  
Ὅρφεας, Ἡράκλειτος, Αἰσχύλος, Σολωμός  
τὴν ἅγια δέχονται ψυχὴ τὴν τροπαιοφόρα,*

*ποῦ ἀφοῦ τὸ ἔργο της θεμέλιωσε βαθιὰ  
στὴ γῆν αὐτὴν μὲ μίαν ἰσόθεη Σκέψη,  
τὸν τρισμακάριο τώρα πάει ψηλὰ τὸν Ἴακχο  
μὲ τοὺς ἀθάνατους θεοὺς γιὰ νὰ χορέψει.*

*Ἦχῆστε οἱ σάλπιγγες... Καμπάνες βροντερές,  
δονῆστε σύγκορμη τὴ χώρα πέρα ὡς πέρα...  
Βόγκα Παιάνα! Οἱ σημαῖες οἱ φοβερές  
τῆς Λευτεριάς ξεδιπλωθεῖτε στὸν ἀέρα!».*

Ἡ κηδεῖα του ποιητῆ Κωστή Παλαμά, πάνδημη, μετατράπηκε σε μια μεγαλειώδη πράξη αντίστασης του ελληνικού λαοῦ μέσα στη γερμανικὴ κατοχή.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Το ποίημα δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία*, Τεύχος 367. Βλ. επίσης Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, *Από την άλλη όχθη του χρόνου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 314-317. Στο Μουσείο «Άγγελου και Εύας Σικελιανού» στους Δελφούς υπάρχουν πολλές φωτογραφίες από την κηδεῖα του Παλαμά.

#### 4.2.2 Σικελιανός, Παλαμάς και Καζαντζάκης

Ο Σικελιανός έχει στενές σχέσεις τόσο με τον Παλαμά όσο και με τον Καζαντζάκη, με τον οποίο γνωρίζονται το 1914 στα γραφεία του «Εκπαιδευτικού Ομίλου» στην Κηφισιά και αμέσως δένονται βαθιά. Στον Καζαντζάκη πρώτα εμπιστεύεται το όραμά του για τη *Δελφική Ιδέα*. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από ένα γράμμα του: «Θα 'πρεπε να σου μιλήσω πλατιά για τις λεπτομέρειες όλης της οργάνωσης, της εντοπισμένης μου αυτής καθολικής προσπάθειας [...]. Ελπίζω κι ενεργώ ολοένα απ' όλες τις φυλές να 'ρθούνε και να σμίξουμε, να γνωριστούμε, για να ιδούν τον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου [...]. Έπειτα θα τοποθετηθεί η δική μας εργασία, η εμπνευσμένη μόνο από το Θεό μας. Νιώθω πως γράφοντάς σου όλ' αυτά παραλείπω την ουσία, τον αδιάπτωτο παλμό, που λέω πως θα δουλέψει μέσα στα όρια του τόπου και του χρόνου όπου οφείλω να πασκίσω [...] ακοίμητα δουλεύω τα στενά μου όρια [...].»<sup>75</sup>

Η φιλία τους θα διαρκέσει για όλη τους τη ζωή, ενώ οι πνευματικές τους αναζητήσεις θα τους οδηγήσουν σε πολλά κοινά ταξίδια και πολλές δράσεις. Ο Σικελιανός εκφράζει πολύ συχνά τις πνευματικές του ανησυχίες σε τόνο προσωπικής εξομολόγησης προς τον Καζαντζάκη: «[...] Διαλέγοντας τον τόπο και τον χρόνο, έτσι μόνο θα 'ναστρέψει ολόκληρο το πρόσωπο του κόσμου προς το φως. Δεν φρουρώ - το νιώθεις, είμαι βέβαιος- την Ελλάδα παρά σε μια θέση όπου κάτω απ' τον κεραυνοβόλον ήλιο μ' υποχρεώνει να βιγλίζω, σε μια αδιάκοπη ενσυνείδητη μαζί του κοινωνία [...]. Σε τέτοιο φως η ευθύνη μεγαλώνει, και το ξέρω γιατί αργούνε οι αδερφοί [...].»<sup>76</sup>

Ο Σικελιανός δεν ακολουθεί τον Καζαντζάκη σε όλα τα ταξίδια, όμως περνάνε πολλά καλοκαίρια στην Αίγινα με την οικογένειά τους και καλούς φίλους. Τις παραδείσιες αυτές ημέρες νοσταλγεί ο ποιητής κατά τη διάρκεια των σκληρών χρόνων της κατοχής, όταν προσπαθεί μάταια να πάρει άδεια από τις γερμανικές αρχές για να γυρίσει στο νησί. Οι φήμες του

---

<sup>75</sup> Άγγελου Σικελιανού, *Γράμματα*, Τόμοι Α' (1902-1930) και Β' (1931-1951), φιλολογική επιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος 2000. Εδώ Τόμος Α', επιστολή «Στον Νίκο Καζαντζάκη», Ιούλιος 1924, σ. 326-332.

<sup>76</sup> Στο ίδιο, Τόμος Α', σ. 319-325. Η επιστολή έχει ημερομηνία 22 Ιουνίου 1924.

«κομμουνιστή» που κυνηγούσαν τον Καζαντζάκη, καθώς και οι βραδινές συγκεντρώσεις στο σπίτι του που κατακρίνονταν από τους γείτονες και από τους Γερμανούς, δυσκόλευαν ακόμα περισσότερο τα πράγματα. Γράφει ο Σικελιανός στον Καζαντζάκη: *«Νίκο μου, Σώπασα τόσον καιρό, όχι γιατί- το ξέρεις- έλειψες στιγμή απ' τη σκέψη μου, αλλά η ζωή μου ήταν σκληρή παράποτε τον ύστερο καιρό. [...] Συχνά η ψυχή μου αναστενάζει με τις δοξαριές του ανέμου που το πρώτο δειλινό της Αίγινας ακούσαμε απάνω από τη θάλασσα [...]. Όπως κι αν είναι νιώθε μας και νιώθετέ μας σα μια παρουσία [...] κι ωστόσο ας προχωρούμε με ίδιο βήμα και ρυθμό προς την καλήν αντάμωση!»*<sup>77</sup>

Με τον Παλαμά επίσης τον συνδέει αμοιβαίος σεβασμός, φιλία και αλληλοεκτίμηση. Στην αρνητική κριτική των συγχρόνων τους για το έργο του Σικελιανού ο Παλαμάς αποτελεί εξαίρεση. Αναγνωρίζει αμέσως την αξία του και του απευθύνει το εξής επίγραμμα μετά την αμφιλεγόμενη έκδοση του *Αλαφροΐσκιωτου*: *«Πάνοπλος και κατάφρακτος, έρχεσαι νικώντας και για να νικήσεις»*, ενώ ο Σικελιανός τον χαιρετά μ' ένα γράμμα στις 24/3/1909, πριν φύγει για τη Λευκάδα, όπου του αναφέρει: *«Ποιητή, Χαιρετώ σε. Φεύγοντας σήμερα για λίγες μέρες στη Λευκάδα, για να ιδώ τους γέροντές μου και να βαδίσω στους ασφοδελούς ανάμεσα, νεκρός, νεκρός για τον όχλο και ολοζώντανος για τ' Όνειρό μου [...]*».<sup>78</sup>

Αυτή είναι η πρώτη επιστολή που εγκαινιάζει μια πυκνή αλληλογραφία ανάμεσα στους δύο λογοτέχνες. Ο Σικελιανός διατηρεί την ευγνωμοσύνη και το σεβασμό του προς το πρόσωπο του Παλαμά ως το τέλος της ζωής του. Πολλά χρόνια αργότερα του γράφει: *«Πολυαγαπημένε μου και Πολυσέβαστε! Η στοργική Σου καλοσύνη έκρουσε και πάλι τόσο απαλά στη θύρα της μοναξιάς μου, που η ευγνωμοσύνη κι η συγκίνηση ξεχείλισαν με τέτοιο πλούτο*

---

<sup>77</sup> Στο ίδιο, Τόμος Β', σ. 366-367 και 388. Η επιστολή χρονολογείται στα τέλη του 1942. Για τις διάφορες περιπέτειες στην Αίγινα βλ. στο βιβλίο της Ελένης Καζαντζάκη *Ο Ασυμβίβαστος*, ό.π., σ. 495 κ.ε.

<sup>78</sup> Βλ. Άγγελου Σικελιανού, *Γράμματα*, ό.π., Τόμος Α', σ. 56-57. Ο Σικελιανός είχε υποστεί αρνητική κριτική και από τον *Νουμά*.



που 'ναι δύσκολο να Σου το πω [...] η μνήμη μου ξανάκανε τον κύκλο όλου Σου του Άθλου του τρανού [...].<sup>79</sup>

Το επιστέγασμα της σχέσης του Σικελιανού με τον Παλαμά είναι το ποίημα που έγραψε με αφορμή τον θάνατο του ποιητή, στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, εκφράζοντας το συναίσθημα και το φρόνημα ενός ολόκληρου λαού.

Οι ισχυροί πνευματικοί δεσμοί που ενώνουν τους τρεις λογοτέχνες καθορίζουν την εξέλιξη της νεοελληνικής γλώσσας, της νεοελληνικής διανόησης και του νεοελληνικού πνευματικού πολιτισμού γενικότερα. «*Ας μη λησμονούμε ότι σε ολόκληρη σχεδόν τη γενεά που ξεκινάει εκεί γύρω από τα 1905-1910 για να κάνει την πορεία της μέσα στα ελληνικά Γράμματα- Άγγελος Σικελιανός, Ν. Καζαντζάκης, Κ. Βάρναλης, Κ. Χατζόπουλος κ.ά.-η επίδραση της νισσεϊκής λατρείας του υπερανθρώπου ήταν μεγάλη. Ο "Γύφτος" του παλαμικού Δωδεκάλογου είναι μορφή πολύ συγγενής. Ίχνη νισσεϊσμού βρίσκομε, χωρίς αμφιβολία, και στον "Αλαφροΐσκιωτο"*», επισημαίνει ο Ε. Παπανούτσος.<sup>80</sup>

Ο επικός τόνος είναι ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό στην ποίηση του Σικελιανού και ένα άλλο εξίσου σημαντικό είναι ο θαυμάσιος ελληνικός λόγος του. Γράφει ο Παπανούτσος: «*Πριν απ' αυτόν δεν είχε ακόμα φτάσει η ζωντανή μας γλώσσα σε τέτοιο χρώμα και παλμό, σε τόσην αδρότητα και μουσικότητα. Του ποιητικού (δημοτικού) μας λόγου τα θεμέλια τα έβαλε, χωρίς αμφιβολία, ο Σολωμός. Το δούλεμά του το σοφό, το κέντημά του, το οφείλομε στον Παλαμά. Αλλά τη λάμψη, τον εξαίσιο λυρικό του τόνο τον έδωσε ο Σικελιανός*».<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Στο ίδιο, Τόμος δεύτερος, σ. 105-106. Η επιστολή έχει ημερομηνία 17/1/1934.

<sup>80</sup> Βλ. Ε. Κ. Παπανούτσος, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, ό.π, σ. 276.

<sup>81</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 280.

#### 4.2.3 Σικελιανός και Καλομοίρης

Ο Καλομοίρης ασχολείται με το έργο του Σικελιανού μετά το 1930. Μελοποιεί τρία ποιήματα από τα *Λυρικά*: «*Αναδυομένη*» (1936), «*Η Παναγιά της Σπάρτης*» (1936), «*Το πρωτοβρόχι*» (1937). Πρόκειται για τραγούδια γραμμένα για φωνή και ορχήστρα, η πρώτη εκτέλεση των οποίων έγινε στις 24 Μαΐου 1937 στο θέατρο «Ολύμπια» υπό τη διεύθυνση του Λεωνίδα Ζώρα. Το έργο δεν ξαναπαίχτηκε όσο ζούσε ο Καλομοίρης και παραμένει ανέκδοτο.<sup>82</sup>

Τα ποιήματα προέρχονται από τον Β΄ τόμο του *Λυρικού Βίου* και η θεματολογία τους αναφέρεται στην ελληνική μυθολογία, στη θρησκευτική παράδοση και στη μελαγχολία του έρωτα. Η γλώσσα είναι άψογα δουλεμένη και προσφέρει αλληπάλληλες λυρικές εικόνες στον αναγνώστη, ενώ η μελοποίησή τους ακολουθεί τη λεπτοδουλεμένη τεχνική της στιχουργικής και της γλώσσας και κινείται σε ήπιους τόνους. Παραθέτουμε αυτά τα τρία ποιήματα:

---

<sup>82</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 30. Το ποίημα «Η Παναγιά της Σπάρτης» μελοποιείται επίσης από τον Δημήτρη Μητρόπουλο πριν να το μελοποιήσει ο Καλομοίρης. Ο Καλομοίρης παρατηρεί ότι στη μελοποίηση αυτή δεν υπάρχει «*ίχνος κλίμακος ή μελωδίας ελληνικής*», όμως «*το τραγούδι του Μητρόπουλου, γραμμένο πάνω στους αριστουργηματικούς στίχους του Σικελιανού μας δίνει μια πιστή μουσική ερμηνεία ελληνικών στίχων και ελληνικών νοημάτων*». Βλ. Μ. Καλομοίρης, «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», *Έθνος*, 1/3/1926.

«Ἄπο χαλκὸν ἢ βράχο Πεντελίσιο /  
τὸ ἀθάνατο εἶδωλό Σου δὲ θὰ στήσω /  
μ' ἀπὸ κυπαρισσόξυλο κολόνα, /  
γιὰ νὰ εὐώδαει τὸ ἔργο μου στὸν αἰῶνα!...//

Καὶ στὸ λόφον, ὀπῶχει ὄμοια κορόνα /  
τὸ κάστρο τὸ Βενέτικο, θὰ χτίσω /  
βαριὰ ἐκκλησιά, καὶ μέσα θὰ Σὲ κλείσω /  
μ' ἀτάραγο, ἀπὸ σίδερο, πυλώνα! //

Καμπάνες, ποὺ νὰ βόγκουνε ὡς ἀσπίδα /  
πῶβρει σὲ σπάθα ἢ κονταριοῦ κοπίδα, /  
θὰ βάλω, κι ἄλλες πιὸ ψηλά, σὰ σειστρά! //

Κι ἀπ' τὰ παράθυρά της νὰ Σὲ ἰσκιάσω, /  
βαθύχρωμα κρουστάλλια θὰ ταιριάσω /-  
καὶ τὸ καθένα νά' ναι πολεμίστρα!» // («Ἡ Παναγιά της Σπάρτης», 1914)

«Στὸ ρόδινα μακάριο φῶς, νά με, ἀνεβαίνω τῆς αὐγῆς, /  
μὲ σηκωμένα χέρια, /  
ἢ θεία γαλήνη μὲ καλεῖ τοῦ πέλαου, ἔτσι γιὰ νὰ βγῶ /  
πρὸς τὰ γαλάζια αἰθέρια://

μὰ ὦ ἄξαφνες πνοὲς τῆς γῆς ποὺ μὲς στὰ στήθια μου χυμᾶν /  
κι ἀκέρια με κλονίζουν! /  
᾿Ω Δία, τὸ πέλαγο εἶν' βαρὺ καὶ τὰ λυτά μου τὰ μαλλιά /  
σὰ πέτρες μὲ βυθίζουν!//

Αὔρες τρεχάτε -ὦ Κυμοθόη, ὦ Γλαύκη, - ἐλάτε πιάστε μου /  
τὰ χέρια ἀπ' τὴ μασκάλη. /  
Δὲ πρόσμενα ἔτσι μονομιᾶς παραδομένη νὰ βρεθῶ /  
μὲς στοῦ Ἥλιου τὴν ἀγκάλη...//» («Ἀναδυομένη», 1915)

«Σκυμμένοι ἀπὸ τὸ παραθύρι... /  
Καὶ τοῦ προσώπου μας οἱ γύροι /  
ἢ ἴδια μας ἦτανε ψυχή. /  
Ἦ συννεφιά, χλωμὴ σὰ θειάφι, /  
θάμπωνε ἀμπέλι καὶ χωράφι /  
ὁ ἀγέρας μέσ' ἀπὸ τὰ δέντρα /  
μὲ κρύφια βούιζε ταραχή /  
ἢ χελιδόνα, μὲ τὰ στήθη, /  
γοργή, στὴ χλόη μπρὸς-πίσω ἐχύθη /  
κι ἄξαφνα βρόντησε, καὶ λύθη /  
κρουνός, χορεύοντα ἢ βροχή! /  
Ἦ σκόνη πῆρ' ἀνάερο δρόμο... /  
Κ' ἐμεῖς, στῶν ρουθουνιῶν τὸν τρόμο, /  
στὴ χωματίλα τὴ βαριά / τὰ χεῖλα ἀνοίξαμε, σὰ βρύση /  
τὰ σπλάχνα νὰ μπεῖ νὰ ποτίσει /  
(ὅλη εἶχεν ἢ βροχὴ ραντίσει / τὴ διψασμένη μας θωριά, /  
σὰν τὴν ἐλιά καὶ σὰν τὸ φλόμο). /  
κι ὁ ἕνας στ' ἀλλουνοῦ τὸν ὦμο /  
ρωτάαμε: «Τ' εἶναι πῶχει σκίσει /  
τὸν ἀέρα μύρο, ὅμοιο μελίσσι; /  
Ἄπ' τὸν πευκιά τὸ κουκουνάρι, /  
ὁ βάρσαμος ἢ τὸ θυμάρι, /  
ἢ ἀφάνα ἢ ἢ ἀλυγαριά; /  
Κι ἄχνισα - τόσα ἦταν τὰ μύρα - /  
ἄχνισα κ' ἔγινα ὅμοια λύρα, /  
ποῦ χαίδευ' ἢ ἄσωτη πνοή... /  
Μοῦ γιόμισ' ὁ οὐρανίσκος γλύκα /  
κι ὡς τὴ ματιά σου ξαναβρῆκα, /  
ὅλο μου τὸ αἷμα ἦταν βοή!... /  
Κ' ἔσκυψ' ἀπάνω ἀπὸ τ' ἀμπέλι /  
ποῦ ἐσειόνταν σύφυλλο, τὸ μέλι /  
καὶ τ' ἄνθι ἀκέριο νὰ τοῦ πιῶ /  
- βαριά τσαμπιὰ καὶ οἱ λογισμοί μου, /  
βάτοι βαθιοὶ οἱ ἀνασασμοί μου - /

κι ὅπως ἀνάσαινα, ἀπ' τὰ μύρα /  
δὲ μπόρεια νὰ διαλέξω ποιό! /  
Μὰ ὅλα τὰ μάζεψα, τὰ πῆρα, /  
καὶ τὰ ἴπια, ὡσὰν ἀπὸ τὴ μοίρα /  
λύπη ἀπροσδόκητη ἢ χαρά. /  
Τὰ ἴπια· κι ὡς σ' ἄγγιξα τὴ ζώνη, /  
τὸ αἷμα μου γίνηκεν ἀηδόνι, /  
κι ὡς τὰ πολύτρεχα νερά! //» («Το Πρωτοβρόχι», 1915)<sup>83</sup>

Ο Σικελιανός γράφει το ποίημα *Στ' Ὄσιου Λουκά το Μοναστήρι* το 1935, παρουσιάζοντας με ρεαλιστικό τρόπο τον παραδοσιακό εορτασμό της Ανάστασης. Η σκηνή που περιγράφεται στο ποίημα διαδραματίζεται μέσα στον ναό της μονής του Οσίου Λουκά στον Ελικώνα, ένα σπουδαίο βυζαντινό μνημείο του 11<sup>ου</sup> αιώνα, κοντά στο σημερινό χωριό Στείρι της Βοιωτίας.<sup>84</sup>

Η περιγραφή της Ανάστασης ταυτίζει τον νεκρό Χριστό με τον Άδωνι, καθώς στη φαντασία του Σικελιανού ο συνδυασμός των ειδωλολατρικών και χριστιανικών στοιχείων είναι ριζωμένος βαθιά. Στο αποκορύφωμα της τελετής μια γυναικεία κραυγή αναγγέλλει την αιφνίδια εμφάνιση ενός νεαρού άνδρα που όλοι τον νόμιζαν σκοτωμένο στον πόλεμο. Ο «λεβέντης του χωριού», «των κοριτσιών το λάμπασμα», στέκεται στο κατώφλι της εκκλησίας

---

<sup>83</sup> Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, Τόμος Β', Ίκαρος, Αθήνα 1968, σ. 82, 109 και 110 αντίστοιχα για τα τρία ποιήματα.

<sup>84</sup> Το ποίημα «*Στ' Ὄσιου Λουκά το Μοναστήρι*» γράφτηκε τον Δεκέμβριο του 1935 και δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*. Αποτελείται από 58 στίχους και περιλαμβάνεται στην έκδοση Άγγελου Σικελιανού, *Λυρικός Βίος*, Τόμος Ε', Ίκαρος, Αθήνα 1968, σ. 46-48. Ο ποιητής από το 1916 επισκεπτόταν τακτικά το ιστορικό μοναστήρι, το οποίο βρίσκεται χτισμένο σε ένα τοπίο εντυπωσιακού φυσικού κάλλους, έχει δε σπάνιες τοιχογραφίες και μοναδικά ψηφιδωτά του 9<sup>ου</sup>-11<sup>ου</sup> αιώνα. Εκεί φυλάσσεται το ιερό λείψανο του Αγίου Λουκά προσελκύνοντας πολλούς προσκυνητές. Ο Σικελιανός φαίνεται ότι ενδιαφερόταν πολύ για την τύχη της Μονής. Σε επιστολή του στον Καζαντζάκη (21/4/1920), ο Σικελιανός του ζητά να μεσολαβήσει στον Βενιζέλο, ώστε να μη συγχωνευθεί η Μονή Οσίου Λουκά με την Μονή του Οσίου Σεραφείμ, γιατί αυτό θα την κατέστρεφε. Υπάρχει επίσης μια επιστολή του Σικελιανού προς τον Ναπολέοντα Λαπαθιώτη με ημερομηνία 18/3/1916 από τη Μονή του Αγίου Λουκά. Βλ. σχετικά Παύλος Λαζαρίδης, *Το Μοναστήρι του Οσίου Λουκά- Σύντομος εικονογραφημένος αρχαιολογικός οδηγός*, εκδ. Hannibal, Αθήνα χχ, και Μπουρναζάκη (επιμ.), *Άγγελου Σικελιανού, Γράμματα*, ό.π., Τόμος Α', σ. 175 και σ. 246-247.

ανάπηρος, με ξύλινο πόδι. Ο ανθρώπινος πόνος που ξεσπά πλάι στη θεία οδύνη μεταφέρει το κέντρο βάρους του νοήματος από το θείο στο ανθρώπινο πάθος. Το ποίημα αποκτά μια μυστικιστική διάσταση, ενώ ο ποιητής επιβεβαιώνει την αλήθεια της αφήγησής του επικαλούμενος την αδιάψευστη μαρτυρία της ποίησης: «μάρτυράς μου ο στίχος».<sup>85</sup>

Παραθέτουμε το ποίημα:

« Στ' Ὁσίου Λουκά τὸ μοναστήρι, ἀπ' ὅσες /  
γυναῖκες τοῦ Στειριοῦ συμμαζευτήκαν /  
τὸν Ἐπιτάφιο νὰ στολίσουν, κι ὅσες /  
μοιρολογήτρες ὡσμε τοῦ Μεγάλου /  
Σαββάτου τὸ ξημέρωμα ἀγρυπνήσαν, /  
ποιὰ νὰ στοχάστη - ἔτσι γλυκὰ θρηνοῦσαν! /  
-πῶς, κάτου ἀπ' τοὺς ἀνθούς, τ' ὀλόαχνο σμάλτο /  
τοῦ πεθαμένου τοῦ Ἄδωνη ἦταν σάρκα /  
ποὺ πόνεσε βαθιά; /  
Γιατὶ κι ὁ πόνος /  
στὰ ρόδα μέσα, κι ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος, /  
κ' οἱ ἀναπνοὲς τῆς ἀνοιξης ποὺ μπαίνουν /  
ἀπ' τοῦ ναοῦ τῆ θύρα, ἀναφτερώναν /  
τὸ νοῦ τους στῆς Ἀνάστασης τὸ θάμα, /  
καὶ τοῦ Χριστοῦ οἱ πληγὲς σὰν ἀνεμῶνες /  
τοὺς φάνταζαν στὰ χέρια καὶ στὰ πόδια, /  
τὶ πολλὰ τὸν σκεπάζανε λουλούδια /  
ποὺ ἔτσι τρανά, ἔτσι βαθιὰ εὐωδοῦσαν! //

Ἄλλὰ τὸ βράδυ τὸ ἴδιο τοῦ Σαββάτου, /  
τὴν ὥρα π' ἀπ' τὴν Ἁγία Πύλη τὸ ἕνα /  
κερὶ ἐπροσάναψε ὅλα τ' ἄλλα ὡς κάτου, /  
κι ἀπ' τ' Ἁγιο Βῆμα σάμπως κύμα ἀπλώθη /  
τὸ φῶς ὡσμε τὴν ξώπορτα, ὅλοι κι ὅλες /

---

<sup>85</sup> Βλ. Ξύδη, Ἀγγελος Σικελιανός, ὁ.π., σ. 268-275, στο κεφ. «Σχόλια σε πέντε ποιήματα».

ἀνατριχιάξαν π' ἄκουσαν στή μέση /  
ἀπ' τὰ «Χριστὸς Ἀνέστη» μίαν αἰφνίδια /  
φωνὴ νὰ σκούξει: «Γιώργαινα, ὁ Βαγγέλης!» //

Καὶ νά· ὁ λεβέντης τοῦ χωριοῦ, ὁ Βαγγέλης, /  
τῶν κοριτσιῶν τὸ λάμπασμα, ὁ Βαγγέλης, /  
ποὺ τὸν λογιάζαν ὅλοι γιὰ χαμένο /  
στὸν πόλεμο· καὶ στέκονταν ὁλόρτος /  
στῆς ἐκκλησιᾶς τῆ θύρα, μὲ ποδᾶρι /  
ξύλινο, καὶ δὲ διάβαινε τῆ θύρα /  
τῆς ἐκκλησιᾶς, τὶ τὸν κοιτάζαν ὅλοι /  
μὲ τὰ κεριὰ στὸ χέρι, τὸν κοιτάζαν, /  
τὸ χορευτὴ ποὺ τράνταζε τ' ἄλῶνι /  
τοῦ Στειριοῦ, μιὰ στήν ὄψη, μιὰ στὸ πόδι, /  
ποὺ ὡς νὰ τὸ κάρφωσε ἦταν στὸ κατώφλι /  
τῆς θύρας, καὶ δὲν ἔμπαινε πιὸ μέσα! //

Καὶ τότε - μάρτυράς μου νὰ ἴναι ὁ στίχος, /  
ὁ ἀπλὸς κι ἀληθινὸς ἐτοῦτος στίχος /  
-ἀπ' τὸ στασίδι πού ἴμουνα στημένος /  
ξαντίκρισα τὴ μάνα, ἀπ' τὸ κεφάλι /  
πετώντας τὸ μαντίλι, νὰ χιμήξει /  
σκυφτὴ καὶ ν' ἀγκαλιάσει τὸ ποδᾶρι, /  
τὸ ξύλινο ποδᾶρι τοῦ στρατιώτη, /  
- ἔτσι ὅπως τὸ εἶδα ὁ στίχος μου τὸ γράφει, /  
ὁ ἀπλὸς κι ἀληθινὸς ἐτοῦτος στίχος -, /  
καὶ νὰ σύρει ἀπ' τὰ βάθη τῆς καρδιᾶς της /  
ἓνα σκούξιμο: «Μάτια μου... Βαγγέλη!» //

Κι ἀκόμα, - μάρτυράς μου νὰ ἴναι ὁ στίχος, /  
ὁ ἀπλὸς κι ἀληθινὸς ἐτοῦτος στίχος -, /  
ξοπίσωθὲ της, ὅσες μαζευτῆκαν /  
ἀπὸ τὸ βράδυ τῆς Μεγάλης Πέφτης, /  
νανουριστά, θαμπὰ γιὰ νὰ θρηνήσουν /

τὸν πεθαμένον Ἄδωνη, κρυμμένο /  
μὲς στὰ λουλούδια, τώρα νὰ ξεσπάσουν /  
μαζὶ τὴν ἀξεθύμαστη τοῦ τρόμου /  
κραυγὴ πού, ὡς στὸ στασίδι μου κρατιόμουν, /  
ἕνας πέπλος μοῦ σκέπασε τὰ μάτια!...»<sup>86</sup>

Την ίδια χρονιά ο Σικελιανός γράφει και την *Ιερά Οδό*: ένας γύφτος οδηγεί δύο αρκούδες στο ιερό της Δήμητρας στην Ελευσίνα, ενώ ο ποιητής-αφηγητής μυείται σε μια πανάρχαια θρησκευτική αντίληψη, που ενέχει την υπόσχεση της αιώνιας σωτηρίας. Είναι χαρακτηριστικό πως σε αυτά τα ποιήματα ο Σικελιανός παλινδρομεί προς την παραδοσιακή μετρική και ομοιοκαταληξία, ενώ ήδη είχε κάνει το άλμα προς τον ελεύθερο στίχο. Συνδυάζοντας τον ρεαλισμό με τον μυστικισμό, επιχειρεί τη σύνθεση όλων των περιόδων του ελληνισμού, προσπάθεια που είχε ξεκινήσει με τον *Πρόλογο στη ζωή* και συνέχισε με το ανολοκλήρωτο *Πάσχα των Ελλήνων*. Η νοοτροπία αυτή απομακρύνεται εντελώς από την παράδοση του Παλαμά, ο οποίος επίσης προσπαθούσε να συνθέσει αρχαία, μεσαιωνικά και σύγχρονα στοιχεία στην ποίησή του αλλά με τελείως άλλους όρους.<sup>87</sup>

Οι λόγοι που οδήγησαν τον Σικελιανό να επιστρέψει στην παραδοσιακή μετρική και στον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο είναι πολλοί και, όπως επισημαίνουν οι σύγχρονοι μελετητές, είναι περισσότερο ιδεολογικοί παρά αισθητικοί. Γύρω στο 1917 ο ποιητής μεταβαίνει από μια «ιδιωτική» ποίηση σε μια «δημόσια», η οποία - όπως άλλωστε και η *Δελφική Ιδέα* - φιλοδοξεί να γίνει το μέσο για την αφύπνιση του λαού. Η παραδοσιακή μορφή ποίησης καθιστά το μήνυμά του πιο εύκολα μεταδόσιμο, πιο προσβάσιμο από το πλατύ κοινό. Ταυτόχρονα, η επιστροφή στα παραδοσιακά μετρικά σχήματα αποτυπώνει τη στάση του Σικελιανού απέναντι στη νέα ριζοσπαστική

---

<sup>86</sup> Άγγελος Σικελιανός, «Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι», *Λυρικός Βίος*, Τόμος Ε', Ίκαρος, Αθήνα 1968, σ. 46-48.

<sup>87</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 201-202. Η επιστροφή σε πιο παραδοσιακούς τρόπους ποιητικής έκφρασης παρατηρείται και σε άλλους ποιητές, όπως ο Βάρναλης και ο Σεφέρης.



αντίληψη της μοντέρνας ποίησης, η οποία εξαπλώνεται με ταχύτατους ρυθμούς καθιερώνοντας τον ελεύθερο στίχο.<sup>88</sup>

Ο Καλομοίρης συνθέτει το συμφωνικό ποίημα *Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι* το 1937. Το έργο παρουσιάζεται στις 24 Μαΐου 1937 σε πρώτη εκτέλεση στο «Ολύμπια». Υπάρχει και μια μεταγραφή για απαγγελία, βιολί και πιάνο που έκανε ο Καλομοίρης το 1938. Η ενορχήστρωση είναι πλούσια και το ύφος του έργου ταιριάζει με τον στομφώδη τόνο του ποιήματος.<sup>89</sup>

Η ιταλική εισβολή στην Ελλάδα στις 28 Οκτωβρίου 1940 ξεσηκώνει μια μεγάλη αντίδραση των ποιητών, λογοτεχνών και διανοούμενων (ανάμεσά τους ο Παλαμάς, ο Μυριβήλης, ο Ξενόπουλος και ο Σικελιανός). Στις 19 Δεκεμβρίου 1940 ο Σικελιανός γράφει το «*Πανανθρώπινο Εμβατήριο της Ελλάδας*», προκειμένου να εμψυχώσει με τον λόγο του τον αγώνα του ελληνικού λαού. Την ίδια περίοδο δημοσιεύει και άλλα ποιήματα με ανάλογο περιεχόμενο εγκαινιάζοντας ουσιαστικά την αντιστασιακή ποίηση στην Ελλάδα.<sup>90</sup>

Παραθέτουμε το ποίημα «*Το πανανθρώπινο εμβατήριο της Ελλάδας*».

«Όμπρός μέ όρθή, μεσούρανη /  
τής Λευτεριάς τή δάδα, /  
άνοίγεις δρόμο, Έλλάδα, /  
στόν Άνθρωπον! Όμπρός! //

Όρμᾶνε πρώτοι οί Έλληνες /

<sup>88</sup> Βλ. Γαραντούδη, *Έλληνες ποιητές...*, ό.π., σ. 309-310. Η επιστροφή του Σικελιανού στην παραδοσιακή μετρική εύστοχα συγκρίνεται με την ανάλογη περίπτωση του Βάρναλη, ο ιδεολογικός προσανατολισμός του οποίου τον οδήγησε το 1932 στη συντηρητικότερη μετρικά εκδοχή της ποιητικής συλλογής *Το φως που καίει*.

<sup>89</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 37. Το έργο στην εκδοχή του για ορχήστρα παραμένει ανέκδοτο.

<sup>90</sup> Τέτοια ποιήματα είναι τα: «*Στρατιώτες του μετώπου*» (3/12/1940), «*Κλεισούρα*» (11/1/1941), «*Πρωτέας*» (18/1/1941), «*Γράμμα από το μέτωπο*» και άλλα. Από τότε και σε όλη τη διάρκεια της κατοχής ο Σικελιανός αγωνίζεται με διαβήματα, αιτήσεις, προσωπικές παρεμβάσεις και ποιήματα υπέρ του ελληνικού λαού. Βλ. Μπουρναζάκης, *Άγγελου Σικελιανού, Γράμματα*, Τόμος Β', ό.π., σ. 15-16.

κι' ὄλοῖ λαοί σιμά Σου /  
(μεγάλο τ' ὄνομά Σου) /  
βροντοφωνοῦν: «Ὅμπρός, //  
Ὅμπρός, νά γίνουμε ὁ τρανός /  
στρατός πού θά νικήσει, /  
σ' Ἀνατολή καί Δύση, /  
τό μαῦρο φίδι, ὄμπρός, //

Ὅμπρός κι' ἡ Ἑλλάδα σκώθηκε /  
καί διασκορπάει τά σκότη! /  
Ἀνάστα ἡ Ἀνθρωπότη, /  
κι' ἀκλούθα την! Ὅμπρός!» //

Ἡ μελοποίηση του ποιήματος φαίνεται ὅτι ἐγίνε κατόπιν προτροπῆς του ἴδιου του Σικελιανού. Σε ἐπιστολή που ἀπευθύνει ὁ ποιητής στον Καλομοίρη στις 22 Δεκεμβρίου γράφει τα ἐξῆς: «Αγαπημένε μου. Ὄταν ἐφυγες κάθησα κ' ἐγράψα το ἐσώκλειστο. Ἡ Ἑλλάδα πρέπει νάχει σήμερα το Πανανθρώπινο Ἐμβατήριό της. Αυτό ἐπείγει. Ἀν ἀξίζει δόστου την τρανή ἀπλή και κοσμαγάπητη ἀκουστική του. Σε φιλώ. Καλά Χριστούγεννα κι' ὁ χρόνος οπού μπαίνει να χαράζει και τα ἱστορικά και τα πνευματικά μας σύνορα, ἐκεῖ ὅπου δε χαράχτηκαν ως σήμερα [...]».<sup>91</sup>

Ὁ Καλομοίρης συνθέτει το χορωδιακό «Ὅμπρός» στις 24 Δεκεμβρίου 1940 για μονόφωνη ἀντρική χορωδία και ὀρχήστρα, το ὁποῖο ὑπάρχει και στην ἐκδοχή για μονόφωνη χορωδία και πιάνο. Το τραγούδι εἶναι ἐμβατηριακοῦ χαρακτήρα και φέρει την ὀδηγία «Σε ρυθμό περπατησιᾶς». Ἡ

---

<sup>91</sup> Βλ. Myrto Economides, «Manolis Kalomiris during the 1940s» στο: *Crossroads-Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, International Musicological Conference, June 6-10, 2011, Aristotle University of Thessaloniki, Faculty of Fine Arts, Ims Regional Association for the study of music of the Balkans, Conference Proceedings, Thessaloniki 2013, σ. 89-96. Ἡ ἐπιστολή του Σικελιανού ἔχει ἡμερομηνία 22 Δεκεμβρίου 1940 και φυλάσσεται χειρόγραφη στο Ἀρχεῖο Μ. Καλομοίρη. Ἡ ἐπιστολή αὐτή δεν περιλαμβάνεται στην ἐκδοση του Μπουρναζάκη της *Ἀλληλογραφίας* του ποιητή.

πρώτη εκτέλεση έγινε στις 9/2/1941 στην αίθουσα Παλλάς με τη συμφωνική ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Φ. Οικονομίδη.<sup>92</sup>

Ο Καλομοίρης δε μένει ανεπηρέαστος από την επέλαση του φασισμού, οι νίκες του ελληνικού στρατού όμως του προσφέρουν κάποια ελπίδα ώστε να συνεχίσει το έργο του: «Χωρίς νάχη μπει κάποια γαλήνη στην ψυχή μου που πάντα είναι ανταριασμένη, όμως κάπως πιο γαληνεμένος για τα πεπρωμένα μας, κ' ελπίζοντας πως στο τέλος θα θριαμβέψη το δίκιο και η ιδέα της ελευθερίας, συνεχίζω».<sup>93</sup>

Τα δύσκολα χρόνια του πολέμου και της Κατοχής ωστόσο σφραγίζουν με ιδιαίτερο τρόπο τη συνθετική του παραγωγή. Τον Σεπτέμβριο 1940 ολοκληρώνει το συμφωνικό ποίημα «Μηνάς ο Ρέμπελος, Κουρσάρος στο Αιγαίο», βασισμένο στο ομότιπλο έργο του Κωστή Μπαστιά, ενώ κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου γράφει τους «Βραδινούς Θρύλους» σε ποίηση του Κώστα Χατζόπουλου. Τον Φεβρουάριο του 1941 επιστρέφει στην πολιτική πραγματικότητα του καιρού του, μελοποιώντας το πατριωτικό ποίημα «Μολών Λαβέ» του Γεωργίου Αθάνα. Εμπνεόμενος από αυτή τη δουλειά, αρχίζει να συνθέτει τα μουσικά του απομνημονεύματα με τον τίτλο «Από τη Ζωή και τους καημούς του καπετάν Λύρα». Τον Ιούνιο του 1941, αρχόμενης της γερμανικής Κατοχής, συνθέτει το «Τραγούδι της Ειρήνης» για σοπράνο, γυναικεία χορωδία και ορχήστρα σε ποίηση Στρατή Μυριβήλη.<sup>94</sup>

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής και με αφορμή το θάνατο του Παλαμά το 1943, ασχολείται ξανά με το έργο του ποιητή, μελοποιώντας ποιήματα από τους *Πεντασύλλαβους* και τον *Κύκλο των Τετραστίχων*, διαλέγοντας στίχους με μελαγχολική διάθεση και απαισιοδοξία. Η χρήση κάποιων οργάνων όπως η βιόλα (στον *Κύκλο των Τετραστίχων*) ή της άρπας και του κλαρινέτου (*Κάποια λογάκια*), προσδίδουν το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα της

---

<sup>92</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 64 και σ. 73. Το τραγούδι περιλαμβάνεται στην έκδοση Μανώλης Καλομοίρης, *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα*, Τεύχος Β', ν. 36, Μέρος τέταρτο, Αθήνα 1954. Η χορωδία γίνεται τρίφωνη στα σημεία που ακούγεται η λέξη «Ομπρός».

<sup>93</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρης, *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου*, ό.π., σ. 31.

<sup>94</sup> Βλ. Οικονομίδη, «Manolis Kalomiris...», ό.π., σ. 91-93.

εσωστρέφειας και της σκοτεινής διάθεσης. Το 1943 ωστόσο μελοποιεί επίσης κάποια δημοτικά τραγούδια, ανάμεσα στα οποία ιδιαίτερη θέση κατέχει το συμφωνικό ποίημα «ο θάνατος της Αντρειωμένης», που βασίζεται στη γνωστή μελωδία του *Χορού του Ζαλόγγου*.<sup>95</sup>

Ο Καλομοίρης αρχίζει να ασχολείται με το έργο του Σικελιανού από το 1936. Ο Άγις Θέρος είχε κυκλοφορήσει το 1935 μια επιλογή από το έργο του Σικελιανού με τίτλο «*Τα Λυρικά του Σικελιανού-Πρόλογοι, εκλογή από το έργο του*». Εκεί περιλαμβάνονται τα ποιήματα που μελοποίησε ο Καλομοίρης, επιπρόσθετα και το ποίημα *Παν* του οποίου τελικά δεν ολοκληρώθηκε η μελοποίηση. Φαίνεται ότι ο Καλομοίρης τα είδε από αυτή την έκδοση, μάλιστα σκεφτόταν να δώσει τον γενικό τίτλο «*Από τα Λυρικά του Σικελιανού*» στις μελοποιήσεις.<sup>96</sup>

Εκτός όμως από τα τρία τραγούδια των *Λυρικών*, το συμφωνικό ποίημα *Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι* και το *Ομπρός*, δεν υπήρξε άλλη ενασχόληση του συνθέτη με την ποίηση του Σικελιανού. Είναι επίσης αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο Καλομοίρης «ανακαλύπτει» τον Σικελιανό σχετικά αργά, μετά το 1935, όμως μελοποιεί ποιήματα που είχαν γραφτεί στη δεκαετία του 1910. Ακόμα και το ποίημα «*Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι*» που γράφτηκε το 1936, διακρίνεται από παραδοσιακή μετρική και στιχουργική, όπως ήδη επισημάνθηκε. Η παρατήρηση αυτή είναι αρκετά διαφωτιστική για τα κριτήρια με τα οποία ο Καλομοίρης επέλεγε τους ποιητές και λογοτέχνες στο έργο του.

---

<sup>95</sup> Η Μ. Οικονομίδου επισημαίνει ότι ο Καλομοίρης πιθανόν επηρεάστηκε από την παράσταση του Αλέκου Ξένου *Νέοι Σουλιώτες* το 1941, όπου χρησιμοποιόταν αυτή η μελωδία. Ο Καλομοίρης αφιερώνει αυτό το έργο στη μνήμη της αντιστασιακής Simone Seailles (1917-1945), κόρης της Σπεράντζας Καλό και κουνιάδα της Κρινώς, η οποία πέθανε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Βλ. Οικονομίδου, «Manolis Kalomiris...», ό.π., σ. 94.

<sup>96</sup> Το σχόλιο ανήκει στην Μυρτώ Οικονομίδου. Βλ. επίσης Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 30 και υποσημείωση 15.

## 4.3 Ο Καλομοίρης και άλλοι ποιητές

### 4.3.1 Λορέντζος Μαβίλης

#### 4.3.1.1 Γενικά

Ο Λορέντζος Μαβίλης τοποθετείται στη γραμμή εκλεκτών ποιητών και λογίων της Κέρκυρας, με αφετηρία τον Διονύσιο Σολωμό και συνεχιστές τον Ιάκωβο Πολυλά, τον Γεράσιμο Μαρκορά, τον Γεώργιο Καλοσγούρο και άλλους, οι οποίοι αποτελούν τη λεγόμενη «Κερκυραϊκή Σχολή» στη λογοτεχνία. Η καλή οικονομική του κατάσταση, λόγω της αριστοκρατικής καταγωγής των γονέων του, του επέτρεψε να ζήσει μια ζωή «άπραγη», όπως την ονόμαζε ο ίδιος, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να ασκήσει καμιά «βάνουση» τέχνη, κατά το πρότυπο των αρχαίων ελλήνων, αφοσιωμένος στο “*otium cum dignitate*” του Κικέρωνα.<sup>97</sup>

Στη ζωή του Μαβίλη κυριαρχούν υψηλές αξίες, με κορυφαία τη θερμή φιλοπατρία, η οποία φτάνει ως τη θυσία της ίδιας του της ζωής.<sup>98</sup> Ανταποκρίνεται στην πρόσκληση του Βενιζέλου και εκλέγεται βουλευτής, επιτελώντας με ευσυνειδησία και αφοσίωση τα καθήκοντά του. Η ομιλία του στη Β΄ Αναθεωρητική Βουλή των Ελλήνων στις 26/2/1911, όπου υποστήριξε θερμά τη δημοτική γλώσσα, έμεινε μνημειώδης. Από τον λόγο εκείνο προέρχεται η περιώνυμη φράση: «Χυδαία γλώσσα δεν υπάρχει. Υπάρχουσι

---

<sup>97</sup> Βλ. σχετικά Γιώργος Γ. Αλισανδράτος (επιμ.), *Λορέντζου Μαβίλη Τα ποιήματα*, «Εισαγωγή», Νεοελληνική Βιβλιοθήκη – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990, σ. 9-38. Οι Ρωμαίοι χρησιμοποιούσαν αυτή τη φράση για να αποδώσουν την «απραγμοσύνη» των ανθρώπων του πνεύματος, τη μη απασχόληση δηλαδή των ποιητών, των λογοτεχνών, των καλλιτεχνών, των διανοητών με κάποια χειρωνακτική εργασία, ώστε να αφοσιώνονται ολοκληρωτικά στις υψηλές πνευματικές ενασχολήσεις τους. Για τις απόψεις του Κικέρωνα βλ. Μ.Τ. Κικέρωνος, *Pro P. Sestio* 45 και *De oratore*, 1,1. Την ίδια άποψη εκφράζουν και οι αρχαίοι Έλληνες.

<sup>98</sup> Ο Λορέντζος Μαβίλης γεννήθηκε το 1860 στην Ιθάκη. Η φιλοπατρία του ήταν θερμή και ειλικρινής όλα τα χρόνια της ζωής του. Πολεμάει εθελοντής τρεις φορές: το 1896 αντάρτης στην επαναστατημένη Κρήτη, το 1897 στην Ήπειρο με δικό του εθελοντικό σώμα εβδομήντα ανδρών και το 1912 πάλι στην Ήπειρο, όπου βρίσκει το θάνατο στο Δρίσκο απέναντι από τα Γιάννενα. Το 1909 εκλέγεται βουλευτής στην κυβέρνηση Βενιζέλου και η παρουσία του στη Β΄ Αναθεωρητική Βουλή του 1911 είναι υποδειγματική. Βλ. σχετικά Γιώργος Γ. Αλισανδράτος (επιμ.), *Λορέντζου Μαβίλη Τα ποιήματα*, «Εισαγωγή», ό.π., σ. 9-38.

*χυδαίοι άνθρωποι, και υπάρχουν πολλοί χυδαίοι άνθρωποι ομιλούντες την καθαρεύουσαν!»<sup>99</sup>*

Το ποιητικό του έργο δεν είναι μεγάλο σε όγκο και διακρίνεται για την τεχνική του τελειότητα. Η κατάταξη του Μαβίλη στη χορεία των εξαιρετών λυρικών ποιητών επιτεύχθηκε χάρη στα σονέτα του. Ακολουθώντας υποδειγματικά τη λιτή και αυστηρή μορφή των δεκατεσσάρων στίχων και της υποχρεωτικής ομοιοκαταληξίας που εφαρμόζεται στη μορφή του σονέτου, δημιούργησε λαμπρά δείγματα γραφής σε αυτό το είδος. Η γλώσσα του είναι καθαρή δημοτική με κάποιους επτανησιακούς ιδιωτισμούς, με μεγάλο πλούτο στην έκφραση, μουσικότητα και ευρηματικότητα. Η έμπνευσή του αντλείται από την ομορφιά, τη γυναίκα, τον έρωτα, τη φύση, την πατρίδα και την αρετή. Η ποίησή του όμως δομείται σε δύο βασικούς άξονες: τον έρωτα και την πίκρα της ζωής.<sup>100</sup>

Ο Μαβίλης συναιρεί με περίτεχνο τρόπο στο έργο του όλες τις αντιθέσεις και μένει προσηλωμένος στις αρχές της γνήσιας λυρικής ποίησης. Ο Παλαμάς εξαίρει την ποίησή του λέγοντας πως δεν είναι πληθωρική σαν *μεγάλος ποταμός*, αλλά *λιγοστή και άχραντη σαν πηγαίο νερό πεντακάθαρο*, που αναβλύζει από *ιερή πηγή*.<sup>101</sup> Ο Βάρναλης αποτιμά ως εξής την τεχνική των σονέτων του: «*Τόσο πολύ τότε τυραννούσε η αγωνία της μορφικής τελειότητας [...] ώστε ποτές δεν τύπωσε τα ποιήματά του, κι όσες φορές τα δημοσίεψε σε περιοδικά, ή τα δημοσίεψε με ψευδώνυμο ή μονάχα με το αρχικό γράμμα Μ. του επιθέτου του [...]*».<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Βλ. Π.Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική...*, ό.π., σ. 129. Βλ. επίσης παρακάτω, στο κεφ. για το γλωσσικό ζήτημα. Για τον λόγο του Μαβίλη στην Αναθεωρητική Βουλή και τις απόψεις του σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα κάνουμε εκτενή αναφορά στο οικείο κεφάλαιο (4.4.2 Το γλωσσικό ζήτημα).

<sup>100</sup> Βλ. Αλισανδράτου (επιμ.), «Εισαγωγή», ό.π., σ. 22-29.

<sup>101</sup> Βλ. Κωστή Παλαμά, «Ο ποιητής» [Μαβίλης], *Απαντα*, Τόμος 10<sup>ος</sup>, σ. 331. Το άρθρο δημοσιεύεται στον *Νουμά*, Τεύχος 196, 15/12/1912, στο αφιέρωμα του περιοδικού στον Μαβίλη. Εκεί ο Παλαμάς αναφέρεται στον ύμνο του Καλλίμαχου «Εις Απόλλωνα» και παρομοιάζει την ποίηση του Μαβίλη με το πεντακάθαρο νερό της ιερής πηγής.

<sup>102</sup> Βλ. Αλισανδράτος (επιμ.), ό.π., σ. 28, όπου η παράθεση του Κώστα Βάρναλη, (*Άνθρωποι: ζωντανοί-αληθινοί*, σ. 67-68).

#### 4.3.1.2 Η Λήθη

Η Λήθη είναι το πιο γνωστό σονέτο του ποιητή. Γράφει ο Βάρναλης: «Μέσα στους 14 στίχους της «Λήθης» υπάρχουν συγκεντρωμένες οι καλύτερες αρετές του ποιητή φτασμένες στην ακρότητα της απόδοσής τους: σεμνό ήθος, αληθινή συγκίνηση, κλασική λιτότητα, ισορροπημένα τεχνικά στοιχεία. Η «Λήθη» μαζί με την «Ελιά», την «Κρήτη» και μερικά άλλα αποτελούν τα αρτιότερα σονέτα του».<sup>103</sup>

«Καλότυχοι οί νεκροί, πού λησμονᾶνε /  
Τήν πίκρια τῆς ζωῆς. ὄντας βυθήση /  
Ὁ ἥλιος καί τό σούρουπο ἀκλουθήση, /  
Μήν τούς κλαῖς, ὁ καῦμός σου ὅσος καί νᾶναι! //

Τέτοιαν ὥρα οἱ ψυχές διψοῦν καί πᾶνε /  
στῆς λησμονιάς τήν κρουσταλλένια βρύση /  
Μά βοῦρκος τό νεράκι θά μαυρίση. /  
Ἄ στάξη γι' αὐτές δάκρυ, ὅθε ἀγαπᾶνε. //

Κι' ἄν πιοῦν θολό νερό, ξαναθυμοῦνται, /  
Διαβαίνοντας λειβάδ' ἀπ' ἀσφοδῆλι, /  
Πόνους παλιούς, πού μέσα τους κοιμοῦνται. //

Ἄ δέ μπορῆς παρά νά κλαῖς τό δεῖλι, /  
Τούς ζωντανούς τά μάτια σου ἄς θρηνήσουν /  
Θέλουν, μά δέ βολεῖ νά λησμονήσουν. //»<sup>104</sup>

Το ποίημα είναι γραμμένο σε ενδεκασύλλαβο στίχο με τονισμό στην έκτη συλλαβή, σύμφωνα με το ιταλικό πρότυπο. Η μορφή είναι λεπτοδουλεμένη, η τεχνική άψογη και το αποτέλεσμα άρτιο. Όπως και ο δάσκαλος Σολωμός, έτσι και ο Μαβίλης επιζητούν με απόλυτη ευσυνειδησία

<sup>103</sup> Βλ. Αλισανδράτος (επιμ.), στο ίδιο, σ. 66.

<sup>104</sup> Λορέντζου Μαβίλη, *Τα Ποιήματα*, 3. *Τα Σονέτα*, στο: Γ. Αλισανδράτος (επιμ.), ό.π., σ. 75. Πρώτη δημοσίευση στο περ. *Τέχνη*, αρ.4, Φεβρουάριος 1899, σ. 93.

την τελειότητα της μορφής, προβαίνοντας σε πολλές γραφές των ποιημάτων τους ώσπου να την επιτύχουν.<sup>105</sup>

Θεματολογικά το σονέτο κινείται στο δίπολο *πίκρα της ζωής-Αυτρωτής θάνατος*. Την ώρα του δειλινού υμνεί και η Ορθόδοξη Εκκλησία με τον ύμνο «*Φῶς ἰλαρόν ἁγίας Δόξης [...] ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡλίου δύσιν, ἰδόντες φῶς ἔσπερινόν*» [...]. Τον μυστικισμό και τη μελαγχολία της ώρας αυτής περιγράφει και σε άλλα του ποιήματα ο Μαβίλης, ως ένα μεταίχιμο ανάμεσα σε τούτο τον κόσμο και στον επέκεινα. Οι ψυχές αυτή την ώρα διψούν και πάνε να πιουν το νερό της λησμονιάς, που σύμφωνα με την παράδοση πίνουν οι νεκροί και λησμονούν τις αναμνήσεις τους. Οι ψυχές περιπλανώνται στα λιβάδια από ασφοδίλι (στον *ασφοδελόν λειμώνα* των αρχαίων Ελλήνων) και γαληνεύουν προφυλαγμένοι από την απουσία μνήμης. Οι ζωντανοί θυμούνται και αυτό είναι οδυνηρό, οι νεκροί λησμονούν όμως και γι αυτό είναι «*καλότυχοι*».<sup>106</sup>

Το ποίημα διαπνέεται από απαισιοδοξία και μελαγχολική διάθεση. Στο ίδιο κλίμα κινείται και η σύνθεση του Καλομοίρη «*Κουιντέτο με τραγούδι*», του οποίου το δεύτερο μέρος αποτελείται από το τραγούδι «*Η Λήθη*». Το έργο έχει τέσσερα μέρη: *I. Allegro appassionato II. Η Λήθη (ποίηση Λ. Μαβίλη) Andante, III. Intermezzo-Allegretto. IV. Στο πανηγύρι (λαϊκά δίστιχα) Allegro vivo*.<sup>107</sup>

Το έργο αυτό έχει μεγάλη έκταση, όπως και πολλά άλλα έργα του Καλομοίρη. Ο συνθέτης ξεχειλίζει από πάθος και νεανική ορμή που δεν μπορεί να περιορίσει. Το κείμενο (το ποίημα στη συγκεκριμένη περίπτωση),

---

<sup>105</sup> Βλ. σχετικά Αλισανδράτος (επιμ.), ό.π., σ. 27-28.

<sup>106</sup> Βλ. Ν. Γ. Πολίτου, *Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, Τόμος Α', *Νεοελληνική Μυθολογία*, Μέρος Β', εν Αθήναις 1874, σ. 355. Ο Παλαμάς επίσης μιλά για το νερό της λησμονιάς στον *Τάφο* (1898): «*Μην το πείς, κι ολότελα / κι αιώνια μας ξεχάσεις*». Παρόμοια αντίληψη επικρατούσε και στην αρχαία Ελλάδα με το *ύδωρ της λήθης*. Βλ. επίσης Αλισανδράτος (επιμ.), ό.π., «Άλλο παράρτημα», σ. 220-233.

<sup>107</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 42 και σ. 89. Ο Καλομοίρης συνθέτει το έργο το 1912 για κουιντέτο εγχόρδων και φωνή και το επεξεργάζεται ξανά το 1938. Υπάρχει και η εκδοχή για φωνή και πιάνο. Ο οίκος Γαϊτάνου εκδίδει το δεύτερο μέρος το 1936. Η πρώτη εκτέλεση του έργου έγινε στις 23/2/1914 στο Ωδείο Αθηνών από το «Ελληνικό κουιντέτο», με την Ειρήνη Σκέπερς στο τραγούδι. Η Σπεράντζα Καλό παρουσίασε τη *Λήθη* στο Παρίσι στις 5 Απριλίου 1925.



εκτός από πηγή έμπνευσης, «χαλιναγωγεί» κατά κάποιο τρόπο την πληθωρικότητα του συνθέτη, έτσι ώστε να αποφύγει τις περιττές επαναλήψεις. Ο Γ. Μπελώνης παρατηρεί: *«Μελετώντας τα έργα του συνθέτη διστάθεται κανείς ότι ο Καλομοίρης είχε την τάση να απλώνει σε μεγάλη έκταση τα έργα του, μ' αποτέλεσμα να δημιουργείται τόσο πρόβλημα διάρκειας, όσο και πρόβλημα δομής. Η τάση βερμπαλισμού που διακρίνεται συχνά στα έργα του Καλομοίρη είναι αποτέλεσμα της πληθωρικότητας που τον χαρακτηρίζει σε όλες τις εκφάνσεις του βίου του. Ειδικότερα ο νεαρός Καλομοίρης δείχνει να μην μπορεί απόλυτα να δαμάσει το ασίγαστο πάθος που τον κυριεύει όταν γράφει, με αποτέλεσμα [...] να παρουσιάζει ένα πλούσιο, πληθωρικό αλλά πολύ συχνά αποπνικτικό αποτέλεσμα»*.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Βλ. Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σ. 139-140. Πρόβλημα διάρκειας και δομής εντοπίζεται στο *Κουιντέτο με τραγούδι* (1912), στο *Τρίο για πιάνο, βιολί και τσέλο* (1921), στην όπερα *Πρωτομάστορας* κ.ά. Ο Γ. Λεωτσάκος επίσης σημειώνει σχετικά με την *Λήθη*: *«Αμέσως συνειδητοποιεί κανένας πόσο η ποίηση χαλιναγωγεί τις τάσεις απλώματος του συνθέτη οργανικής μουσικής. Θαρρείς κι ο Καλομοίρης όταν στερείται τον ποιητικό λόγο απλώνεται θέλοντας να πει μόνο με νότες-και με ηχοχρώματα ό,τι υποσυνείδητα ίσως θεωρεί πως μόνο οι σίχοι μπορούν να εκφράσουν»*. Βλ. Γ. Λεωτσάκος, *«Το ύφος του Καλομοίρη»*, Δακτυλογραφημένο κείμενο αδημοσίευτο που φυλάσσεται στο αρχείο Μ. Καλομοίρη, σ. 7). Η παράθεση στον Μπελώνη, *Η μουσική δωματίου...*, ό.π., σ. 140.

### 4.3.2 Μιλτιάδης Μαλακάσης

#### 4.3.2.1 Γενικά

Το 1906 ο Καλομοίρης μελοποιεί τρία ποιήματα από την ποιητική συλλογή του Μιλτιάδη Μαλακάση *Ωρες*.<sup>109</sup> Τα τραγούδια αυτά είναι: «*Στην ανέμη καρφωμένα*», «*Τραγουδάκι*», «*Στη νήσο πέρα ο πύργος της Αθώρητης*». Και τα τρία αυτά τραγούδια συμπεριλαμβάνονται στο πρόγραμμα της πρώτης του συναυλίας στην Αθήνα τον Ιούνιο του 1908, μαζί με τη «*Μαύρη Λάμια*» του Παλαμά, τη «*Μολυβιάτισσα*» και τη «*Ρουμελιώτισσα*» του Πάλλη.<sup>110</sup>

Ο Μιλτιάδης Μαλακάσης εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα με ένα ποιητικό έργο ευσύνοπτο, λυρικό, που διαπνέεται από μουσικότητα και απαισιόδοξη διάθεση. Η πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο *Συντρίμματα* (1895) είναι αφιερωμένη στον Γάλλο ποιητή Ζαν Μορέας, ο οποίος άσκησε σημαντική επίδραση στο έργο του. Η ποίησή του εντάσσεται στο ρεύμα του γαλλικού μετασυμβολισμού και χαρακτηρίζεται από γνήσιο λυρισμό, επιγραμματικά νοήματα και προσωπικά συναισθήματα.

Η κριτική επεσήμανε το γεγονός ότι ο Μαλακάσης περιορίζεται στην έκφραση του ποιητικού «εγώ» με κεντρική θεματολογία τον έρωτα, χωρίς κοινωνικές, φιλοσοφικές ή άλλες ευρύτερες αναφορές, αδιαφορώντας για τα δεινά του κόσμου και τα θεμελιώδη προβλήματα του ανθρώπου. Πολλά ποιήματά του δημοσιεύονται στον *Νουμά* και σε άλλα έντυπα της εποχής, σε δημοτική γλώσσα την οποία υπερασπίζεται. Το 1904 ιδρύει μαζί με τον Λάμπρο Πορφύρα και τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο την εταιρία «*Εθνική*

---

<sup>109</sup> Μιλτιάδη Μαλακάση, *Ωρες*, εκδότης Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1903. Αυτή είναι η πρώτη έκδοση. Τα ποιήματα εκδόθηκαν επίσης μεταγενέστερα: Μιλτιάδης Μαλακάσης *Άπαντα*, επιμέλεια Γιώργος Βαλέτας, Τόμοι Α' και Β', εκδόσεις Alvin Redman Hellas, Αθήνα 1964. Μιλτιάδης Μαλακάσης, *Ποιήματα*, Γιάννης Παπακώστας, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2005. Τα παραθέματά μας αναφέρονται στην πρώτη έκδοση.

<sup>110</sup> Τα τραγούδια εκδίδονται το 1906 από τον Εκδοτικό Οίκο Breitkopf & Hartel /Leipzig /Bruxelles /Londres /New York, ως έργο 6 του Μανόλη Καλομοίρη. Βλ. Ανωγειανάκης, *Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 21 και Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 40. Για τη συναυλία αυτή αναφερόμαστε στο πρώτο κεφάλαιο (1.2.4 Αθήνα και εθνική μουσική- Το μανιφέστο του 1908). Για το πρόγραμμα της συναυλίας βλ. Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής περιήγησις 1901-1912*, Μέρος Ι, ό.π., σ. 300-301.

Γλώσσα» με σκοπό την καθιέρωση και τη διάδοση της δημοτικής. Η ποιητική συλλογή *Ωρες* δημοσιεύεται το 1903.<sup>111</sup>

#### 4.3.2.2 Οι μελοποιήσεις

Ο Καλομοίρης μελοποιεί τρία από τα είκοσι τρία ποιήματα της συλλογής *Ωρες*, η οποία χαρακτηρίζεται από τον κομψό και μουσικό στίχο και την έκφραση προσωπικών συναισθημάτων και στιγμιοτύπων. Η θεματολογία αντλείται από τον έρωτα, τη φύση και τις εικόνες της, ενώ υπάρχει ένα ποίημα που τιτλοφορείται «Υπεράνθρωπος» και είναι αφιερωμένο στον Νίτσε. Ο στίχος του Μαλακάση, όπως ο ίδιος ο Καλομοίρης αναφέρει, προσφέρεται για μελοποίηση, δεν είναι δύσκολο και ατίθασος όπως ο στίχος του Παλαμά: «Δέν είναι καί τόσο εύκολος ό στίχος τοῦ Παλαμᾶ γιά μελοποίηση. Δέν προσφέρεται, ὅπως ό στίχος τοῦ Μαλακάση ἢ τοῦ Πορφύρα κι ἀκόμα πιό πολύ τοῦ Πάλλη, σέ μιάν ἀπλή, εὔκολη καί ἀβίαστη μελωδία».<sup>112</sup>

Το ποίημα «*Στην ανέμη καρφωμένα*» αποτελείται από δύο τετράστιχες στροφές:

*«Στήν ανέμη καρφωμένα /  
δυό ματάκια ἀστραφετερά /  
φώτιζαν όνειρεμένα /  
κάποια κάλλη, μιά φορά. //*

*Όμως τώρα τά καῦμένα /  
σέ μιάν ὠρα προσευχῆς /*

<sup>111</sup> Ο Μιλτιάδης Μαλακάσης γεννήθηκε το 1869 στο Μεσολόγγι και πέθανε το 1943 στην Αθήνα. Η οικογένειά του καταγόταν από αγωνιστές του 21. Το σύνολο του έργου του εκδόθηκε από τον Γ. Βαλέτα το 1964 σε δύο τόμους με τίτλο *Μ. Μαλακάση Άπαντα*. Σε επιμέλεια Γ. Παπακώστα έγινε νέα έκδοση των *Απάντων, Ποιήματα* (δύο τόμοι, 2005) και *Πεζά* (ένας τόμος, 2006). Ο Μαλακάσης επικρίθηκε από τους ομότεχνούς του και από την κριτική για τον προσωπικό τόνο των ποιημάτων του και την απουσία φιλοσοφικού στοχασμού. Ο Καρυωτάκης του αφιέρωσε το ποίημα «Μικρή ασυμφωνία σε Α μείζων». Βλ. σχετικά: Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Από τις πρώτες Ρίζες ως την εποχή μας*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2006 (9<sup>η</sup> έκδοση), σ. 546-547, Τάκης Καρβέλης, «Η ποίηση του Μιλτιάδη Μαλακάση και η αντοχή της στο χρόνο», *Δεύτερη ανάγνωση. Κριτικά κείμενα 1992-2000*, Τόμος Γ', εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2001, σ. 128-129.

<sup>112</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρη, «Ο Παλαμάς και η μουσική», ό.π., σ. 10. Βλ. παραπάνω, κεφάλαιο 3, 3.2.1 Καλομοίρης και Χατζόπουλος.

*μόλις τά κρατεί άναμμένα /  
τό λυχνάρι τής ψυχής. //»<sup>113</sup>*

Η πιανιστική συνοδεία με το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο στο δεξί χέρι, στην πρώτη στροφή, απεικονίζει τη συνεχή και επαναλαμβανόμενη κίνηση της ανέμης και φέρει έντονα την επίδραση από το lied του Schubert «*Gretchen am Spinnrade*». Στη δεύτερη στροφή το ύφος της συνοδείας διαφοροποιείται. Το επαναλαμβανόμενο μοτίβο παύει και η συνοδεία γίνεται συγχορδιακή, ενώ το tempo φέρει την ένδειξη «*λίγο πιο αργά*». Έτσι αποδίδεται πολύ καθαρά η διαφορά διάθεσης ανάμεσα στην πρώτη στροφή και στη δεύτερη. Η τεχνική αυτή του μοτίβου που λειτουργεί περιγραφικά και μεταφορικά μιας κίνησης, μιας εικόνας, χρησιμοποιείται και στο πρώτο και τελευταίο μέρος της *Ρωμέικης Σουίτας* και τοποθετεί τις συνθέσεις αυτές στο πλαίσιο της προγραμματικής μουσικής.<sup>114</sup>

Το «*Τραγουδάκι*» αποτελείται από δύο τετράστιχες στροφές σε τροχαϊκό μέτρο:

*«Παίζει άπόψε τό φεγγάρι /  
Μέσα στήν κληματαριά, /  
Πούνε νά τό πιής, άλήθεια, /  
Στό ποτήρι. //*

*Κι' όχι τόσο γιατί παίζει /  
Στήν κληματαριά /  
Όσο γιατί φέγγει δίπλα, /  
Σ' ένα παραθύρι. //»*

---

<sup>113</sup> Μ. Μαλακάση, *Ωρες*, ό.π. Και τα τρία ποιήματα που μελοποιεί ο Καλομοίρης από τις *Ωρες* παρατίθενται στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1908. Βλ. πρώτο κεφάλαιο (1.2.4 Αθήνα και εθνική μουσική- Το μανιφέστο του 1908), σ.55.

<sup>114</sup> Βλ. σχετικά Tsagkarakis, *The politics of culture....*, ό.π.,σ. 14-15.

Το τραγούδι αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς φανερώνει την τάση του συνθέτη, δύο χρόνια πριν το μανιφέστο, να αποδίδει με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εκφραστικότητα τα ποιητικά νοήματα, δομώντας τα μουσικά και αποδεικνύοντας την άρρηκτη σχέση ποίησης και μουσικής.<sup>115</sup>

Το τραγούδι αυτό, όπως και το τραγούδι «*Στήν νήσο πέρα ό Πύργος τής Άθώρητης*», ο Καλομοίρης αφιερώνει στη γυναίκα του. Το τραγούδι «*Στήν νήσο πέρα ό Πύργος τής Άθώρητης*» φέρει τη χρονική ένδειξη «*Αργούτσικα και ξωτικά*» και αριθμείται ως έργο 6 αρ.3. Το πιάνο παρουσιάζει μια γραφή ρομαντική και πληθωρική και η μελωδία ακολουθεί το ποίημα συλλαβικά, με εξάρσεις ανάλογα με το νόημα. Είναι γραμμένο για ανδρική φωνή, η οποία κινείται σε μεγάλη έκταση.

*«Στή νήσο πέρα ό πύργος τής Άθώρητης /  
Βουβός, μανταλωμένος, χρόνια στέκει, /  
Άχάλαστος άπ' τών βοριάδων τό άγριομάνισμα, /  
άγκρέμιστος κι άπ' το τρελλό τ' άστροπελέκι. //*

*Κι άν σύ θαλασσοδέρνεσαι μεσόνυχτα /  
τοῦ κάκου μέ τό νοῦ σου τῶχεις βάλει, /  
Φτωχέ καρaboκύρη ποθοπλάνταχτε /  
Στο μαγικό νά πιάσης άκρογιάλι // ».<sup>116</sup>*

Εκτός από αυτά τα τραγούδια υπάρχουν και τα εξής χορωδιακά σε ποίηση Μαλακάση: «*Το σπίτι και το καλύβι*», «*Όρκος ξενητεμένου*», «*Ω παιδιά μου*». Πρόκειται για σύντομα ποιήματα με φυσιολατρικό και πατριωτικό περιεχόμενο, μελοποιημένα από τον Καλομοίρη με σκοπό τη

---

<sup>115</sup> Για τη μουσικολογική και αισθητική ανάλυση του τραγουδιού βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 164-170.

<sup>116</sup> Τα τραγούδια περιλαμβάνονται στην έκδοση Μ. Καλομοίρης, *Τραγούδια για φωνή και πιάνο*, Μπράιτκοπφ και Χέρτελ, Βιέννη Μάιος 1906.

διαπαιδαγώγηση και την εκπαίδευση των νέων. Τα τραγούδια αυτά περιλαμβάνονται στη συλλογή *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα*.<sup>117</sup>

### 4.3.3 Ιωάννης Γρυπάρης

#### 4.3.3.1 Γενικά

Η μετάφραση της *Πολιτείας* του Πλάτωνα στη δημοτική βρέθηκε ανέκδοτη στα κατάλοιπα του λογοτέχνη, μεταφραστή και εκπαιδευτικού Ιωάννη Γρυπάρη.<sup>118</sup> Η ποιητική συλλογή *Σκαραβαίοι και Τερρακότες* εκδίδεται το 1928 και είναι η μοναδική συλλογή που εκδίδει ο Γρυπάρης εν ζωή. Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του καταλαμβάνουν οι μεταφράσεις των αρχαίων κλασικών συγγραφέων, ωστόσο στα σχετικά λίγα ποιήματά του είναι χαρακτηριστική η απομάκρυνση από τον παρνασσισμό και η ταυτόχρονη συμβολιστική τους ροπή, η πνευματική διάσταση της οδύνης και το αίσθημα του ανικανοποίητου. Η ποίησή του αγίζει κάποιες φορές τον ερμητισμό και τη σιωπή, ενώ τελικά μάλλον την κυριεύει η απαισιοδοξία.<sup>119</sup>

Ο Γρυπάρης δημοσιεύει τα πρώτα του ποιήματα στο πρωτοποριακό περιοδικό *Τέχνη* του οποίου υπήρξε συνιδρυτής, εισάγοντας μαζί με τον Λορέντζο Μαβίλη, τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο και τον Λάμπρο Πορφύρα τις

---

<sup>117</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 64, 65, 67 και σ. 130-131. Το πρώτο είναι για μονόφωνη/τρίφωνη χορωδία και πιάνο, το δεύτερο για μονόφωνη χορωδία και πιάνο και το τρίτο για μονόφωνη χορωδία/και για σόλο φωνή και τρίφωνη χορωδία και πιάνο. Τα τραγούδια αυτά γράφτηκαν το 1928 και εκδόθηκαν ως εξής: το 1929 από τις εκδόσεις Στρατιωτικά Άσματα, «Μουσική» Ζ. Μακρή, το 1939 στα «Μαθήματα Μουσικής» των εκδόσεων Γαϊτάνου και το 1954 στις εκδόσεις Μ. Καλομοίρης «Προσφορά για τα Ελληνόπουλα»: «*Το σπίτι και το καλύβι*» Τεύχος 1<sup>ο</sup>, ν.10, «*Ω παιδιά μου*» Τεύχος 2<sup>ο</sup>, ν.28, «*Όρκος Ξενητεμένου*» Τεύχος 2<sup>ο</sup>, ν.30.

<sup>118</sup> Ο Ιωάννης Γρυπάρης γεννήθηκε στη Σίφνο το 1870 και πέθανε στην Αθήνα το 1943. Ποιητής, λογοτέχνης, μεταφραστής και εκπαιδευτικός, συνδέθηκε από νωρίς με το κίνημα του δημοτικισμού. Η μετάφρασή του στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα που εκδόθηκε το 1911 στη σειρά της βιβλιοθήκης *Φέξη* δεν τον ικανοποίησε γλωσσικά, ώστε καταπίστηκε ξανά μεταφράζοντάς τη στη δημοτική και βελτιώνοντας το αρχικό κείμενο. Η μετάφραση αυτή (σε επτά από τα δέκα βιβλία) παρέμεινε άγνωστη και ανέκδοτη. Έχει μεταφράσει πολλούς αρχαίους συγγραφείς. Η Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών στην οποία παραχωρήθηκαν τα χειρόγρατά του, προχώρησε στην έκδοση της μετάφρασης της *Πολιτείας* σε επιμέλεια του Ευάγγελου Παπανούτσου. Βλ. Μερακλής Μ.Γ., «Ιωάννης Γρυπάρης» *Η ελληνική ποίηση: Ρομαντικοί-Εποχή του Παλαμά-Μεταπαλαμικοί: Ανθολογία-Γραμματολογία*, Σοκόλης, Αθήνα 1977, σ. 338-341.

<sup>119</sup> Βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 317-318.

αρχές της συμβολικής ποίησης στον ελλαδικό χώρο. Η ποίηση που στρέφει το νου και τα αισθήματα του αναγνώστη προς μια υπερβατική σφαίρα ιδεών, καθώς και η έκφραση της μελαγχολίας για τη θλιβερή πραγματικότητα, κινητοποιούν την έμπνευση του Γρυπάρη. Ωστόσο στη σύντομη ποιητική του σταδιοδρομία διαπιστώνεται μια εξέλιξη από τα σονέτα *Σκαραβαίοι και Τερρακότες* τα οποία κινούνται στο ρεύμα του παρνασσισμού, μέχρι τα *Ελεγεία* που παραπέμπουν στον συμβολισμό και θυμίζουν έντονα Καβάφη.<sup>120</sup>

Ο Γρυπάρης στρέφεται στη δημοτική ποιητική παράδοση και την προσεγγίζει με τη διπλή ιδιότητα του ποιητή και του φιλόλογου, επιχειρώντας μια ουσιαστικότερη και δημιουργικότερη αξιοποίηση. Χωρίς να περιοριστεί σε επιφανειακές μιμήσεις συνδυάζει νεωτεριστικές τεχνικές, όπως τον ελεύθερο στίχο, την εσωτερική παρήχηση αντί της παραδοσιακής ομοιοκαταληξίας, τη σταδιακή αποκάλυψη του θέματος, όλα στοιχεία των ρευμάτων του παρνασσισμού και του συμβολισμού. Αντλεί πολλά θέματα από την παράδοση και μετουσιώνει με μεγάλη μαεστρία την παραδοσιακή στιχουργική, το μέτρο και τη γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών. Ο Γρυπάρης καλλιέργησε με εξαιρετική για την εποχή του τόλμη γλωσσικούς και μετρικούς πειραματισμούς, αποδεικνύοντας μια γλωσσική συνείδηση και μια νεωτερική άποψη που απηχεί τον Κάλβο και προαναγγέλλει τους υπερρεαλιστές ποιητές.<sup>121</sup>

Η γλώσσα αποτελεί πρωταρχική μέριμνα για τον Γρυπάρη. Γράφει ο Μυριβήλης: *«Ο Γρυπάρης είναι ο πρώτος πρίγκηπας του ελληνικού ύφους. Μέσα στην ξεπεσούρα μιας δημοτικής αποστειρωμένης, από κάθε πηγαίο δοχείο, μιας φιλολογικής γλώσσας που παραδέρνει ανάμεσα στους γαλλικούς λεβαντινισμούς και την καθαρευουσιάνικη νοθεία, μπρόβαλε αυτός ο νησιώτης ποιητής, να μας φέρει τις αρχοντιές μιας μακρόχρονης και αδιάσπαστης γλωσσικής παράδοσης, για να ανανεώσει το λογοτεχνικό ύφος και να μας σταθεί σταθερός δείκτης του ίσου δρόμου. Ο Γρυπάρης άνοιξε την πατρογονική κασέλλα του γλωσσικού θησαυρού της φυλής και δούλεψε σαν*

---

<sup>120</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 121-122.

<sup>121</sup> Στο ίδιο.

άξιος κληρονόμος, με το υλικό που είχαν συνάξει εκεί μέσα όλες οι γενεές των πατεράδων μας. Η κλασική Ελλάδα, το Βυζάντιο, ο Ακριτικός κύκλος, η Κρητική αναγέννηση και το ζωντανό δημοτικό τραγούδι με τη στοματική παράδοση του παραμυθιού».<sup>122</sup>

Ο Γρυπάρης με τα ποιήματά του υπερασπίζεται την άποψη πως η γλώσσα δεν είναι μονάχα ένα όργανο για να συνεννοείται ένας λαός, αλλά κάτι ακόμα πιο σπουδαίο. Είναι ένας νέος τρόπος *κοιτάγματος της ζωής* από ένα λαό, που επεξεργάζεται τα ερεθίσματα με βάση τη δική του ψυχοσύνθεση και εκφράζεται με την ιδιαίτερη γλώσσα που ταιριάζει στη φυλή, στη γη του και στο κύτταρό του. Ο Γρυπάρης, σύμφωνα με τον Μυριβήλη, πιστεύει ακράδαντα ότι *«η Ελλάδα ολάκερη βρίσκεται μέσα στην ελληνική γλώσσα, και ο λογοτέχνης που έχει την αξίωση να μιλά υπεύθυνα για λογαριασμό της φυλής του, πρέπει την κάθε στιγμή να καταχτά την ελληνικότητα του εκφραστικού του οργάνου»*.<sup>123</sup>

Η πρόσληψη μιας τέτοιας πρωτοποριακής ποίησης δεν ήταν αυτονόητα εύκολη εκείνη την εποχή. Τα νεωτερικά στοιχεία που κόμιζε, σε συνδυασμό με την κρυπτικότητα και τον ερμητισμό των νοημάτων, καθιστούσαν τη διαδικασία της κατανόησής της μάλλον δύσκολη. Κάτι ανάλογο συνέβη και με τον Παλαμά. Εξηγεί ο Μυριβήλης: *«Τα ίδια και χειρότερα άκουσε ο Παλαμάς στον καιρό του [...]». Οι χρονογράφοι, οι γελωτοποιοί της πέννας και οι καθαρευουσιάνοι, του ρίχτηκαν στις εφημερίδες με το χειρότερο τρόπο. Τα ποιήματα του ήταν "τερατώδη". Το μέτρο του καλού ποιήματος, για τις εφημερίδες της εποχής, ήταν ο Πολέμης. Ευκολονόητος, ευκολοχώννευτος και, χωνευτικός. Η "Εστία" τον σερβίριζε κάθε απόγευμα και όλοι πια οι νοικοκυραίοι ήταν ευτυχημένοι, που ένιωθαν την ποίηση με την ίδια ευκολία που ένιωθαν και το χρονογράφημα. Για το Γρυπάρη υπήρχε ένας λόγος παραπάνω. Ο θησαυρός του ο γλωσσικός, που πρόσβελνε θανάσιμα την αμάθεια και τη φτώχεια των άλλων. Ακόμα κι "αγράμματο" τον είπαν οι αγράμματοι. Ποιον; Το Γρυπάρη, που όντας φοιτητής έγραφε αξιοθαύμαστους*

---

<sup>122</sup> Βλ. Στρατής Μυριβήλης, «Οι Σκαραβαίοι και Τερακότες του Γρυπάρη», *Ελληνική Δημιουργία, Αφιέρωμα στον Γρυπάρη*, Τεύχος 122, Αθήνα 1953, σ. 265-275.

<sup>123</sup> Βλ. στο ίδιο.



αρχαίους στίχους, στο ύφος και στη γλώσσα του κάθε ποιητή που του έβαζαν ως πρότυπο. Το Γρυπάρη, που έδωσε όλο το μόχτο μιας εργατικής ζωής για να μας αφήσει αυτό το εθνικό κατόρθωμα: τον Αισχύλο ολάκερο, μεταφρασμένο σε στίχους δημοτικούς».<sup>124</sup>

Το ποιητικό έργο του Γρυπάρη δε μεταφράστηκε ποτέ σε άλλη γλώσσα. Υπήρχαν πολλοί επικριτές αλλά και πολλοί θαυμαστές του. Ο ίδιος ήταν πολύ μετρημένος και σεμνός και ένιωθε άσχημα όταν τον επαινούσαν. Όταν ο Μυριβήλης εκθείαζε κάποια ποιήματά του, ο Γρυπάρης απάντησε: «Καλά... καλά... Μολαταύτα μόνο ο Παλαμάς είναι ποιητής στα γεμάτα. Όλοι εμείς οι άλλοι είμαστε *poetae minores*. Γυρίζουμε σα δορυφόροι ολόγυρά του».<sup>125</sup>

#### 4.3.3.2 Ο Πραματευτής

Ο Καλομοίρης αντιλαμβάνεται την αξία του Γρυπάρη αλλά κυρίως συμμερίζεται τις ιδέες του, ιδιαίτερα για τη γλώσσα και τις ελληνικές παραδόσεις. Ασχολείται με το ποίημα *ο Πραματευτής* το 1920 και το επεξεργάζεται ξανά το 1924, γράφοντας ένα συμφωνικό ποίημα για φωνή και ορχήστρα από τα πιο πολυπαιγμένα του συνθέτη.<sup>126</sup>

Ο *Πραματευτής* ανήκει στην ποιητική συλλογή *Σκαραβαίοι και Τερρακότες* και αντλεί το θέμα του από ένα κυπριακό τραγούδι. Στο τραγούδι ο νέος πεθαίνει στο τέλος, ενώ στο ποίημα του Γρυπάρη ο νέος οδηγείται στην τρέλα που την προκαλεί ο συμβολοποιημένος πειρασμός της ξενιτιάς.<sup>127</sup> Ο καημός της ξενιτιάς, η αναφορά στην Πόλη, τα σύμβολα της βυζαντινής αίγλης, οι νεραίδες και οι θρύλοι, στοιχεία της συλλογικής μυθολογίας του ελληνισμού αλλά και της προσωπικής μυθολογίας του συνθέτη, ίσως ήταν το έναυσμα για να ασχοληθεί ο Καλομοίρης με αυτό το ποίημα. Το παραθέτουμε:

---

<sup>124</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>125</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>126</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος έργων*, ό.π., σ. 28-29 και σ. 174. Στο αρχείο του Συλλόγου «Μ. Καλομοίρης» υπάρχει πολύ καλή και έγκυρη αντιγραφή καθώς και χειρόγραφο υλικό.

<sup>127</sup> Βλ. Vittì, *Ιστορία...*, ό.π., σ. σ. 317-318. Ο *Πραματευτής* προέρχεται από τη συλλογή *Κυπριακά* του Αθ. Σακελλαρίου.

“Ἦρθε ἀπ’ τὴν Πόλῃ νιὸςπραματευτῆς /  
μὲ διαλεχτὴπραμάτεια, /  
μ’ ἀσημικὰ καὶ χρυσικὰ /  
καὶ μὲ γλυκὰ τὰ μαῦρα μάτια. //

Κι οἱ νιὸς ποθοπλαντάζουν τοῦ χωριοῦ /  
στὶς πόρτες καὶ στὰ παρεθύρια, /  
κι οἱ παντρεμμένες ξενυχτᾶν /  
γιὰ τὰ σμιχτὰ γραφτὰ του φρύδια.//  
Τρίζωστη ζώνη ὀλόχρυση φορεῖ /  
σὲ δαχτυλίδι-μέση, /  
καὶ πιά ἡ ὠραία χήρα δὲ βαστᾶ: /  
- «Πραματευτῆ, πολὺ μ’ ἀρέσει /  
ἡ ζώνη ποὺ φορεῖς κι ὅ,τι νὰ πεῖς /  
σοῦ τάζω κι ἄλλα τόσα...» //

-«Δὲ τὴν πουλῶ μ’ οὐδὲ φλουριά /  
μ’ οὐδ’ ὅσα κι ἄλλα τόσα γρόσα / .  
Ἔτσι ὠραία, -ὠραία πῶς νὰ σὲ πῶ, /  
ρόδο ἢ κρίνο; /  
-ἓνα μοῦ κόστισε φιλὶ /  
κι ὅπου βρῶ δύο τὴ δίνω...» //

- «Σύρε ταχιά στὴν Ὠρία τὴ σπηλιά, /  
πραματευτῆ μὲ τὰ ὠραῖα μάτια, /  
καὶ ‘κεῖ σοῦ φέρνω τὴ τιμὴ /  
καὶ παίρνω τὴπραμάτεια».//

Τραβᾶ ταχιά στὴν Ὠρία τὴ σπηλιά /  
καὶ στοῦ μεσημεριοῦ τὴ ντάλα /  
φτάνει στὴν Ὠρία τὴ σπηλιά /  
σὲ μούλα χρυσοκάπουλη καβάλλα. /  
Δένει τὴ μούλα στὴ ξυνομηλιά /  
ποὺ σκιώνει μπρὸς στὸ σπήλιο, /  
στὰ μάτια του ποὺ τὸν πλανᾶν /  
βάζει συχνὰ τὸ χέρι ἀντήλιο /

καὶ τρώει καὶ τρώει τὴ στράτα τοῦ χωριοῦ, /  
δὲ φαίνεται κι οὐδὲ γρικιέται /  
καὶ μπαίνει μέσα στὴ σπηλιὰ /  
κι ἀποκοιμιέται...//

Μέσα στὴ στοιχειωμένη τὴ σπηλιὰ /  
ποῦ ἀποσταμένος γέρνει, /  
ὕπνος τὶς φέρνει, ὕπνος τὶς παίρνει: /  
Νεραίδες περδικόστηθες στητὲς /  
καὶ μαρμαροτραχηλές, /  
ἀνίσκιωτα κορμιὰ ἀδειανά, /  
διανέματα κι ἀνατριχίλες, /  
στὶς κομπωτὲς πλεξοῦδες των φοροῦν /  
νεραΐδογνέματα καὶ πολυτρίχια /  
κι ἔχουνε κρίνους δάχτυλα /  
ρόδόφυλλα γιὰ νύχια /  
καὶ χρυσομέταξα μαλλιὰ /  
κι ἐλιόμαυρες λαμπῆθρες /  
-τέτοιες μὲ μέλι σύγκαιρο μεστὲς /  
οἱ Ὑβλαῖες κερῆθρες. /  
Καὶ μία, ἡ Ἐξωτέρα, ἡ Παγανή, /  
παγάννα τοῦ θανάτου, /  
χτυπᾷ τὸν νιὸ πρᾶματευτὴ /  
καὶ παίρνει τὰ συλλοϊκά του. //

Τώρα στη χώρα ό νιόςπραματευτής /  
κλαίει και λέει πάλι κείνο: /  
- «Ένα μοῦ κόστισε φιλή /  
κι όπου βρω δύο τή δίνω, /  
τή ζώνη πόπλεξε ή καλή -ώ ένα φιλή, /  
ή άρρεβωνιαστικά μου- /  
μέ πλάνεσε μιὰ ξωτικά στη ξενητιά /  
και πήρε τὰ συλλοϊκά μου!» //<sup>128</sup>

Το ποίημα αυτό είναι το μοναδικό έργο του Γρυπάρη με το οποίο καταπιάνεται ο Καλομοίρης, σηματοδοτεί μάλιστα τη στροφή της γραφής του προς τον ιμπρεσιονισμό. Η χειμαρρώδης μουσική γραφή ακολουθεί και περιγράφει τις συναισθηματικές και ψυχολογικές μεταπτώσεις του ποιήματος. Η πρώτη εκτέλεση έγινε στις 11/2/1921 στην αίθουσα του Ελληνικού Ωδείου με συνοδεία πιάνου.<sup>129</sup>

Η «ιμπρεσιονιστική» περίοδος του Καλομοίρη στην οποία εντάσσεται το συγκεκριμένο έργο, γίνεται πολύ έντονη μετά το 1921. Στην ίδια τεχνοτροπία ανήκουν η 2<sup>η</sup> Συμφωνία, το Τρίο και η «δεύτερη συλλογή» από τους *Ιάμβους και Αναπαίστους* του Παλαμά. Στην Ευρώπη το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού υπήρξε πολύ ριζοσπαστικό και εξέφραζε τη ρήξη με το κατεστημένο, αυτό όμως συνέβαινε αρκετά χρόνια πριν. Την περίοδο που ο Καλομοίρης μελοποιεί τον *Πραματευτή* ο ιμπρεσιονισμός έχει πλέον επισκιαστεί από άλλα, πιο σύγχρονα ρεύματα.<sup>130</sup>

Ο Καλομοίρης χειρίζεται επιδέξια τα τεχνικά στοιχεία του μουσικού ιμπρεσιονισμού, την ιδιαίτερη αρμονία, τα διάφωνα διαστήματα, τα λεπτά

---

<sup>128</sup> Ιωάννης Ν. Γρυπάρης, «Ο Πραματευτής», *Σκαρβαίοι και Τετρακόττες*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2001.

<sup>129</sup> Η πρώτη εκτέλεση με ορχήστρα δεν είναι γνωστή. Ο Κατάλογος Έργων του 1945 αναφέρει ότι το έργο εκτελέστηκε το 1923 στις συμφωνικές συναυλίες του Ελληνικού Ωδείου από την κα Μαρίκα Καλφοπούλου. Το έργο εκδόθηκε για «Μια φωνή και πιάνο» από τον εκδ. Οίκο Γαϊτάνου. Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 28-29.

<sup>130</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 43-47.

ηχοχρώματα, τη λεπτοδουλεμένη ενορχήστρωση, δημιουργώντας μουσικά έργα απόλυτα εναρμονισμένα με τη συμβολιστική γραφή του Γρυπάρη αλλά και του Παλαμά. Η στροφή αυτή του συνθέτη προς τον ιμπρεσιονισμό σχετίζεται με ανάλογες μελοποιήσεις συμβολιστών ποιητών στον ευρωπαϊκό και ελλαδικό χώρο, όπως ο *Πελέας και Μελισάνθη* του Debussy ή η *Αδερφή Βεατρίκη* του Μητρόπουλου σε ποίηση Maeterlinck, έχει όμως και συγκεκριμένο ιδεολογικό και πολιτικό υπόβαθρο.<sup>131</sup>

Από την επιλογή των ποιητών και συγγραφέων στους οποίους ως τώρα αναφερθήκαμε, καθίσταται φανερό ότι ο Καλομοίρης επιζητούσε την ουσιαστική σύμπνοια των ιδεών τους με τις δικές του αναζητήσεις για την οικοδόμηση μιας νέας εθνικής ταυτότητας. Η μουσική του είναι το όχημα, το οποίο συμπορευόμενο με τον λόγο των ποιητών και των πεζογράφων, θα οδηγήσει στην οικοδόμηση του εθνικού οράματος. Μέσω της αντίληψης ότι το παρελθόν συνυπάρχει με το παρόν και βιώνεται ενστικτωδώς εντός του, καθώς και διαμέσου του μύθου της ελληνικότητας, με κεντρικό στοιχείο την παράδοση, ο Καλομοίρης επιλέγει προσεκτικά τις συμμαχίες του και σφυρηλατεί το οικοδόμημα της τέχνης του μέχρι περίπου το 1922. Η χρονολογία αυτή οριοθετεί την πρώτη φάση του έργου του, στην οποία το κέντρο βάρους των ιδεών και των ιδεολογημάτων δεν αλλάζει. Από τη Μικρασιατική Καταστροφή και μετά η πορεία του θα έχει άλλα χαρακτηριστικά.<sup>132</sup>

#### 4.3.4 Αλέξανδρος Πάλλης

Στην πρώτη αυτή φάση του έργου του ο Καλομοίρης ασχολείται επίσης με τον Αλέξανδρο Πάλλη, θερμό μαχητή της ομάδας των δημοτικιστών και μεταφραστή της *Ιλιάδας* του Ομήρου στη δημοτική σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο. Όπως επισημαίνει ο Εμμ. Κριαράς σχετικά με αυτό

---

<sup>131</sup> Βλ. στο ίδιο. Η στροφή του Καλομοίρη προς τον ιμπρεσιονισμό συμπίπτει χρονικά με την ήττα των βενιζελικών στις εκλογές και αποτελεί, σύμφωνα με τον κ. Τσέτσο, «τη συνειδητή μουσική επικύρωση του φιλελευθερισμού, η οποία, στο συγκείμενο των ιδιαίτερων πολιτικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν περί το 1920, λειτούργησε ξεκάθαρα ως “αντισυντηρητισμός”». (Το παράθεμα σ. 44).

<sup>132</sup> Βλ. Σιώπη, *Τρία δοκίμια...*, ό.π., σ. 19-20.

το μεταφραστικό εγχείρημα του Πάλλη, «με τη μεταφραστική αυτή πρωτοβουλία [...] ήθελε πρώτα-πρώτα να αποδείξει ότι η δημοτική γλώσσα ήταν επαρκής για να αποδώσει και τα πιο αξιόλογα δημιουργήματα των αιώνων. Ζητούσε ακόμα να κάνει το ομηρικό έπος κτήμα του λαού».<sup>133</sup>

Η μετάφραση του Ευαγγελίου από τον Πάλλη προκάλεσε σάλο και οδήγησε στα αιματηρά *Ευαγγελικά*,<sup>134</sup> ενώ ο ίδιος δε σταμάτησε ποτέ να συνεισφέρει με όποιον τρόπο μπορούσε στον αγώνα του δημοτικισμού, είτε με γραπτά κείμενα είτε με οικονομική ενίσχυση. Το πρωτότυπο έργο του Πάλλη αποτελείται από δύο ποιητικές συλλογές, *Τραγουδάκια για παιδιά* (μεταφράσεις από γαλλικά και αγγλικά ποιήματα, Αθήνα 1889) και *Ταμπουράς και Κόπανος-Τραγούδια Αλεξ. Πάλλη* (Τυπογραφείο της *Εστίας*, Αθήνα 1907), καθώς και το αφήγημα *Μπρουσός*, το οποίο δημοσιεύτηκε αρχικά στον *Νουμά* και ανατυπώθηκε το 1923.<sup>135</sup>

Ο Καλομοίρης ασχολείται με τη συλλογή *Ταμπουράς και Κόπανος* απ' όπου μελοποιεί το 1908 τα εξής τραγούδια: 1.«Μολιβιάτισσα», 2.«Μιστριώτισσα», 3.«Ρουμελιώτισσα», 4.«Αφροδίτη», 5.«Χάιντε-Χούρδε», 6.

---

<sup>133</sup> Βλ. Εμμ. Κριαράς, «Αλέξανδρος Πάλλης: αγωνιστής και κήρυκας του δημοτικισμού», στο: *Πρόσωπα και θέματα από την ιστορία του δημοτικισμού*, Τόμος Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1985, σ. 51-75. Το παράθεμα σ. 51-52.

<sup>134</sup> Βλ. παρακάτω στην ενότητα 4.4.2 Το γλωσσικό ζήτημα.

<sup>135</sup> Ο Αλέξανδρος Πάλλης γεννήθηκε στον Πειραιά το 1851 και πέθανε στην Αγγλία το 1935. Υπήρξε λογοτέχνης, μεταφραστής και από τους πρωτοπόρους αγωνιστές του δημοτικισμού. Το έργο του αποτελείται κυρίως από τις λογοτεχνικές μεταφράσεις τόσο των αρχαίων ελλήνων όσο και των ευρωπαϊών συγγραφέων, πάντα στη δημοτική γλώσσα, την οποία με πάθος υπερασπιζόταν ως το τέλος της ζωής του. Λόγω της οικονομικής του άνεσης χρηματοδοτούσε συχνά το κίνημα του δημοτικισμού, τον *Νουμά*, την *Ακρόπολη*, καθώς και εκδόσεις έργων του Παλαμά, του Νιρβάνα και άλλων. Το πρωτότυπο έργο του αποτελείται από δύο ποιητικές συλλογές και ένα αφήγημα. Ο Πάλλης έχει καταγραφεί στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως ο φλογερός αγωνιστής του δημοτικισμού (μαζί με τον Ψυχάρη και τον Εφταλιώτη) και ο τολμηρός μεταφραστής του Ευαγγελίου στη δημοτική, γεγονός που προκάλεσε τις αιματηρές συγκρούσεις στην Αθήνα το 1903. (βλ. παρακάτω, 4.4.2 Το γλωσσικό ζήτημα, σ. 280). Βλ. ενδεικτικά: Θρασύβουλος Σταύρου, «Ψυχάρης, Εφταλιώτης, Πάλλης, Βλαστός», στο: *Βασική Βιβλιοθήκη 26*, Εκδ. Αετός, Αθήνα 1956, σ. 257-278. Λίνος Πολίτης, «Αλέξανδρος Πάλλης» και «Το τραγούδι του Πάλλη», *Θέματα της Λογοτεχνίας μας*, εκδ. Κωνσταντινίδη, Θεσσαλονίκη, χχ, σ. 123-133. Γ. Δ. Παγανός, *Αλέξανδρος Πάλλης, η παλαιότερη πεζογραφική μας παράδοση: Από τις αρχές της ως τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, Η' 1880-1990*, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1997. Εργογραφία: Αλέξανδρος Πάλλης, *Ταμπουράς και κόπανος*, Τυπογραφείο «Εστία», Αθήνα 1907.

«Μικρούλα», 7. «Στον Έποπα» (Μαλλιαρικά Ποπ!).<sup>136</sup> Στη συλλογή αυτή ο Πάλλης αξιοποιεί την τεχνοτροπία του δημοτικού τραγουδιού και προβάλλει την εκφραστική επάρκεια της δημοτικής γλώσσας. Τα ποιήματα βασίζονται σε θεματολογία της δημοτικής ποίησης και η μελοποίηση κινείται στη γραμμή που χαράζει ο συνθέτης, όπου δε χρησιμοποιεί αυτούσια καμία παραδοσιακή μελωδία, παρά μόνο «μουσικά κύτταρα» τα οποία προσδίδουν χρώμα στη μουσική του. Με τον τρόπο αυτό ακολουθεί την τεχνική της ευρωπαϊκής σύνθεσης, όπως τη σπούδασε στη Βιέννη, χρησιμοποιώντας το παραδοσιακό στοιχείο ως έναυσμα.<sup>137</sup>

Τα τραγούδια αναγράφουν στα ιταλικά τους όρους της χρονικής αγωγής καθώς και τις υποδείξεις για τη δυναμική και το ύφος και από κάτω την ελληνική τους μετάφραση: «*Dolce e Semplice-απαλά και γλυκά*», «*pp roco a roco cresc. e stringendo-άρχισε πολύ σιγά λίγο-λίγο δυνάμωνε ίσιαμε....*», «*Poco scherzando-Σερπετά και γοργούτσικα*», ή και μόνο ελληνικά: «*Με καημό μα όχι και πολύ αργά*», «*Με ντέρτι (καημό)*» κ.ά. Όλα τα τραγούδια επίσης φέρουν αφιέρωση: «*Της δεσποινίδας Σμαράγδας Γεννάδη*». «*Της Αλεξάντρας Παπαμόσκου*», «*Της Χαρίκλειας*», «*Της Μανούλας μου*», «*Του Λέκα Αρβανίτη*», «*Του μπαμπά-Μηνά*».<sup>138</sup>

Στην ίδια ποιητική συλλογή υπάρχει ένα ποίημα το οποίο σατιρίζει τον Χατζιδάκι. Ο Καλομοίρης προσεγγίζει τον Πάλλη εξαιτίας των γλωσσικών του πεποιθήσεων αλλά δεν ασχολείται με μεγαλύτερο μέρος του ούτως ή άλλως, μικρού σε όγκο ποιητικού έργου του. Στα έργα του προγράμματος της πρώτης

---

<sup>136</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, σ. 40. Συχνά το τραγούδι *Μολιβιάτισσα* αναφέρεται ως *Χελιδονάκι* από τον πρώτο του στίχο. Τα τραγούδια αυτά είναι γραμμένα για φωνή και πιάνο. Το *Χάιντε-Χούρδε* καταγράφεται και ως ενορχηστρωμένο για φωνή και ορχήστρα, αλλά σε αυτή τη μορφή είναι ανέκδοτο. (Βλ. στο ίδιο, σ. 50). Τα τραγούδια εκδόθηκαν από τον οίκο Breitkopf & Hartel, Λειψία / Γαϊτάνος, εκτός από το τραγούδι *Στον Έποπα*. Το τραγούδι αυτό γράφτηκε σαν προκήρυξη κατά του δημοσιογράφου Γεωργίου Ποπ. Στο εξώφυλλο μάλιστα αναφέρεται πως το αντίτυπο δεν πωλείται, αλλά χαρίζεται!

<sup>137</sup> Βλ. Μαλιάρα, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στην ποίηση του Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σ. 14-15.

<sup>138</sup> Μανώλη Καλομοίρη, *Έργα Καλομοίρη και Παληά Τραγούδια*, Στίχοι Πάλλη, Μουσικός Εκδ. Οίκος Στέφανου Γαϊτάνου, Αθήναι χχ.

συναυλίας του Καλομοίρη στην Αθήνα, περιλαμβάνονται τα τραγούδια «Μολιβιάτισσα» και «Ρουμελιώτισσα» σε ποίηση Α. Πάλλη.<sup>139</sup>

#### 4.3.5 Οι άλλοι

Στο έργο του Καλομοίρη συναντάμε επίσης ποιητές και λογοτέχνες με τους οποίους δεν ασχολήθηκε σε μεγάλη έκταση, αλλά έχουν έστω και μια αναφορά στις συνθέσεις του. Υπάρχουν επίσης πολύ λίγες αναφορές σε ευρωπαϊούς λογοτέχνες, κάτι που μάλλον είναι αναμενόμενο, καθώς η μουσική του είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το νεοελληνικό λόγο. Η *Μπαλάντα για πιάνο αρ. 1* αναφέρεται στον Victor Hugo, το τρίτο μέρος «*Η Γριά Βαβάμ*» της *Συμφωνίας αρ. 2 «Των ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων»* (1931) αναφέρεται στον Zan Rispen (σε μετάφραση Ζαχαρία Παπαντωνίου), ο *Μάκβεθ* στον William Shakespeare και η τέταρτη όπερά του «*Τα Ξωτικά Νερά*» βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα του Ιρλανδού ποιητή William Butler Yeats (σε παράφραση Βέτας Πεζοπούλου). Η μουσική του *Μάκβεθ* έχει χαθεί. Υπάρχει επίσης το τραγούδι «*Αγαπιόνταν κι οι δύο τους*» (1902), βασισμένο στο ποίημα του Χάινε.<sup>140</sup>

Αναφορά στον Βισσέντζο Κορνάρο και στον *Ερωτόκριτο* γίνεται στο δεύτερο μέρος της *Ρωμέικης Σουίτας*. Δύο αναφορές στον Διονύσιο Σολωμό γίνονται με τις μελοποιήσεις «*Επίκληση*» (από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*) και «*Η καταστροφή των Ψαρών*». Μελοποιούνται επίσης: το «*Νανούρισμα*» του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, το «*Μολών Λαβέ*» και ο «*Βενιζέλος*» του Αθανασιάδη Νόβα, η «*Σημαία των μαθητών*» του Χ. Βαρλέντη, τα «*Καλά παιδάκια*» του Γ. Βιζυηνού, η «*Άνοιξη*» του Άγγελου Βλάχου, τα «*Ήλιος και αέρας*» και «*Ο θάνατος του αρνιού*» του Γεωργίου Δροσίνη, το «*Στη Λευτεριά της Κρήτης*» του Ι. Ηλιάκη, τα «*Sotto voce*» και «*Το παληό δέντρο*» του Καρθαίου, το «*Τραγούδι του ξενητεμένου*» του Κατραπάνη, ο «*Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*» του Δημητρίου Κορομηλά, το

---

<sup>139</sup> Βλ. στο πρώτο κεφάλαιο, σ. 56 - 57. Οι στίχοι των ποιημάτων του Πάλλη γράφονται στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1908.

<sup>140</sup> Βλ. Τσαλαχούρη, *Κείμενα για τον Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σ. 31-32. Για το τραγούδι του Χάινε γίνεται εκτενής αναφορά στο κεφάλαιο 5, ενότητα 5.1.1 Ο Καλομοίρης ως ποιητής, σ. 304.



«Στην Πατρίδα» του Γρ. Κωστόπουλου, οι «Δύο αδερφάδες» του Μαράνου, τα ποιήματα «Ο Διπλοσκοπός», «Η Ελληνική Σημαία», «Στην Πατρίδα», «Η Προσευχή μου», «Απ' το φέσι του τσολιά» του Σπύρου Μαρσούκα, ο «Ύμνος προς το Πανεπιστήμιον» του Ν. Μπαρακλή, ο «Μηνάς ο Ρέμπελος» του Κωστή Μπαστιά, το «Τραγούδι της Ειρήνης» του Στρατή Μυριβήλη, η «Άρια του Πρωτομάστορα» της Μυρτιώτισσας, ο «Μαρμαρωμένος Βασιλιάς» της Ελένης Νεγρεπόντη, το «Θάμα» του Ν. Παπαγεωργίου.<sup>141</sup>

Τα τραγούδια «Η Έξοδος των Παργίων» και «Πάργα» του Σπυριδωνος Περεσιάδη προέρχονται από το θεατρικό έργο του Σπυριδωνος Περεσιάδη *Η Πάργα*, έργο πατριωτικού περιεχομένου που παρουσιάστηκε στις 17 Ιουλίου 1911 στο Θέατρο «Αθήναιον». Από τη μουσική αυτή δε σώθηκε τίποτα, εκτός από τα τραγούδι «Η Έξοδος των Παργίων», το οποίο είναι ένας αποχαιρετισμός στην πατρίδα που εγκαταλείπεται λόγω του πολέμου. Το τραγούδι εκδόθηκε το 1914 από το Ωδείο Αθηνών και περιλαμβάνεται στα χορωδιακά έργα του Καλομοίρη.<sup>142</sup>

Ο Καλομοίρης μελοποίησε επίσης τα τραγούδια: «Χορός της χελώνας» του Ιωάννη Πολέμη, την «Άρια τραγουδιστή του Πρωτομάστορα» του Νικολάου Ποριώτη, τον «Ύμνο προς τον ελληνισμό της Αμερικής» του Σωτήρη Σκίπη, το «Έγια Μόλα» του Μ. Σταματέλου, το «Χελιδόνισμα» του Αθανάσιου Χριστόπουλου, καθώς και το ντουέτο «Κι εμένα τι μου φέρνεις» του Γιώργου Στεφόπουλου (Άγνη Ορφικού) από τον *Πρωτομάστορα*, (ο Άγνης Ορφικός συντέλεσε στη συγγραφή του λιμπρέτου του *Πρωτομάστορα*).<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος κατάλογος...*, ό.π., σ. 115-141.

<sup>142</sup> Βλ Τσαλαχούρης, *Κείμενα για τον Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π., σ. 31. Παραθέτουμε τους δύο τελευταίους στίχους από το τραγούδι «Η έξοδος των Παργίων» από την έκδοση *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα*, ό.π., Μέρος Τέταρτο, σ. 55: «Δέξου μας θάλασσα πλατειά-Γλυκειά πατρίδα έχε γειά».

<sup>143</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 115-117. Ο Σπύρος Περεσιάδης (1854 ή 1859-1918) κινείται στη συγγραφική γραμμή του δραματικού ειδυλλίου και του κωμειδυλλίου, όπως διαμορφώθηκε από τον Δημήτριο Κορομηλά, ενώ ο δραματικός τόνος των έργων του τον έκανε πολύ δημοφιλή στην εποχή του. Το έργο που τον έκανε ευρύτερα γνωστό είναι το βουκολικό δράμα *Η Γκόλφω* (1893). Βλ. σχετικά Τάσος Μιχ. Γεωργαντόπουλος, «Περεσιάδης Σπύρος», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 8, Εκδοτική

Οι προαναφερθέντες ποιητές απασχόλησαν σε πολύ μικρό βαθμό τον συνθέτη, είτε πρόκειται για σπουδαίους ποιητές είτε για ελάσσονες. Μια μικρή αναφορά θα κάνουμε στον Κωστή Μπαστιά, πολυσχιδή προσωπικότητα που άφησε έντονο αποτύπωμα στη νεοελληνική διάνοηση για παραπάνω από μια πεντηκονταετία. Ο Καλομοίρης γράφει το Συμφωνικό ποίημα *Μηνάς ο Ρέμπελος, Κουρσάρος στο Αιγαίο* το 1940, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα («ιστόρημα» όπως το ονομάζει ο ίδιος) του Μπαστιά.<sup>144</sup>

Ο Καλομοίρης θαυμάζει τον Μπαστιά και εγκωμιάζει το «δημιουργικό του δαιμόνιο» που έχει προκαλέσει «καλλιτεχνική κοσμογονία» στην Ελλάδα, αναφερόμενος τόσο στο συγγραφικό του έργο, όσο και στην καλλιτεχνική διεύθυνση του Μπαστιά στο Εθνικό (Βασιλικό) Θέατρο και στην Εθνική Λυρική Σκηνή, χωρίς να λησμονά πρωτίστως τη δράση του στο γλωσσικό ζήτημα. Ο Κωστής Μπαστιάς βρισκόταν στο Ναύπλιο, σύμφωνα με τη μαρτυρία του γιού του, όταν «μια ημέρα ο νεαρός Κωστής είδε τους χωροφύλακες να σέρνουν τον γερμανοσπουδαγμένο εκπαιδευτικό Αλέξανδρο Δελμούζο, κύριο εκπρόσωπο του δημοτικισμού στην παιδεία, να δικαστεί μαζί με άλλους στο Κακουργιοδικείο για αθεϊσμό και αντεθνική διδασκαλία στο Ανώτερο Παρθεναγωγείο Βόλου, όπου ήταν διευθυντής. Ο κόσμος φώναζε: "Να οι άθεοι! Να οι άθεοι!". Ο Μπαστιάς παρακολούθησε τη "Δίκη των Αθεϊκών", όπως έμεινε στην ιστορία, και από τότε ο Δελμούζος ήταν το ίνδαλμά του. Αλλά ήταν και η πρώτη φορά που η αμφισβήτηση για ό,τι είχε διδαχτεί έως τότε φώλιασε μέσα του».<sup>145</sup>

---

Αθηνών, Αθήνα 1988 και επίσης, «Περεσιάδης Σπυρίδων», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 11*, χ.σ, Χάρη Πάτση, Αθήνα χ.χ.

<sup>144</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος κατάλογος...*, ό.π., σ. 83. Η πρώτη εκτέλεση έγινε στις 18/10/1940 στο Εθνικό Θέατρο, με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Α. Ζώρα. Πρόκειται για το μοναδικό «καθαρό» συμφωνικό ποίημα του Καλομοίρη, αφού ο *Πραματευτής* απαιτεί φωνή, *Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι* αφηγητή και *Ο Θάνατος της Αντρειωμένης* μπαλέτο. Το έργο *Μηνάς ο Ρέμπελος, Κουρσάρος στο Αιγαίο*, εκδόθηκε το 1952 στις εκδόσεις Μαν. Καλομοίρης.

<sup>145</sup> Βλ. Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου, Χρονογραφία - Εργογραφία*, τ. Α', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997, σ. 20, 306-307. Βλ. επίσης Κ. Ρωμανού, «Μια τραγική αυταπάτη του Μανώλη Καλομοίρη», στο: Μαλιάρας- Χαρκιολάκης (επιμ.), *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια...*, ό.π., σ. 62-81, εδώ σ. 76-77, όπου αναφέρονται τα εγκωμιαστικά σχόλια του Καλομοίρη για τον Μπαστιά στο *Έθνος*. Για τον Μπαστιά αξίζει

Από τους ξένους ποιητές που εμφανίζονται στο έργο του Καλομοίρη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η παρουσία του Ουγκώ στη *μπαλάντα σε μι ελάσσονα* για πιάνο, η οποία αριθμείται ως έργο 1. Εκδόθηκε μαζί με την *μπαλάντα σε μι ύφεση ελάσσονα* ως ενιαίο έργο «*Μπαλάντες για πιάνο έργο 1*».<sup>146</sup> Στο εσώφυλλο της έκδοσης παρατίθενται οι στίχοι από το ποίημα του Ουγκώ στα γαλλικά:

«*En mer, les hardis ecumeurs! / Nous allions de Fez a Catane / Dans la galere capitane, / Nous etions quatre vingts rameurs. / On signale un couvent a terre, / Nous jettons l' ancre pres du bord. / A nos yeux s' offre tout d' abord / Une fille du monastere. / Pres des flots, sourde a leurs rumeurs / Elle dormait sous un platane... / Dans la galere capitane / Nous etions quatre vingts ramaurs. / Malgre sa plainte et ses clameurs, / On l' emporta dans la tartan... / Dans la galere capitane, / Nous etions quatre vingts rameurs // ».*<sup>147</sup>

Η πιανιστική γραφή του έργου αυτού είναι σε ρομαντικό ύφος με ιδιαίτερες δεξιολογικές απαιτήσεις. Κάποιες ομοιότητες με την πρώτη μπαλάντα του Chorin είναι εμφανείς, ενώ οι ρυθμικές εναλλαγές (6/8 κυρίως αλλά και 5/8, 5/16, 2/4), προσδίδουν στο κομμάτι ένα ανήσυχο και ορμητικό ύφος.

Οι άλλες δύο *Μπαλάντες για πιάνο* βασίζονται σε ελληνικούς στίχους. Η *Μπαλάντα αρ.2* σε λα ύφεση μείζονα (έτος σύνθεσης 1905), παραθέτει τον στίχο του Παλαμά από την ποιητική συλλογή *Ασάλευτη ζωή*, «*Κι απ' των παθών τη θάλασσα*». Η *Μπαλάντα αρ.3* σε μι ύφεση ελάσσονα (1906 / 1958),

---

επίσης να σημειωθεί ότι πολέμησε στη Μικρασιατική Εκστρατεία και τραυματίστηκε στον Σαγγάριο ποταμό.

<sup>146</sup> Μανώλη Καλομοίρη, *Μπαλάντες για πιάνο έργο 1*, α) Μι ελ. (από τις *Orientales* του V. Hugo) β) Μιβ ελ. («*Κίνησ' ο Χάρος κ' έφθασε στο άτι Καβαλλάρης*»), Μουσικός εκδ. Οίκος Στεφ. Γαϊτάνου, Στοά Αρσακείου 10, Αθήναι 1933. Υπάρχει επίσης η έκδοση Ν. Μάρετσεκ, Χάρκοβο 1907 / Γαϊτάνος, Αθήνα (*Μπαλάντα αρ.1*, 1933, *Μπαλάντα αρ.3*, 1959). Βλ. Τσαλαχούρη, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 95.

<sup>147</sup> V. Hugo, παράθεση των στίχων στο εσώφυλλο της έκδοσης *Μπαλάντες για πιάνο*, ό.π. Το ποίημα υπάρχει και στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας του Καλομοίρη στις 11/6/1908. Βλ. παραπάνω, πρώτο κεφάλαιο, σ. 52.

βασίζεται στο δημοτικό τραγούδι του Χάροντα: «Κίνησ' ο χάρος κι έφτασε στο άτι καβαλλάρης».<sup>148</sup>

Θα γίνει μια ιδιαίτερη επισήμανση επίσης στην όπερα *Τα Ξωτικά Νερά*. Ο William Butler Yeats, ποιητής βραβευμένος με Νόμπελ και μια από τις σπάνιες παρουσίες ξένων ποιητών στο έργο του Καλομοίρη, δεν είναι γνωστός στην Ελλάδα. Η ποίησή του είναι λυρική, επηρεασμένη από τη μετασυμβολιστική, μεταπαρνασική τεχνοτροπία. Θεωρείται ως ο εθνικός ποιητής των Ιρλανδών, καθώς μορφοποίησε και μετουσίωσε στην ποίησή του όλα τα αρχέγονα, μυστικιστικά κέλτικα σύμβολα, συντελώντας στην εθνική αφύπνιση των Ιρλανδών. Μόλις το 1941 η Μελισσάνθη μεταφράζει κάποια ποιήματά του, ενώ η μελοποίηση του Καλομοίρη και η παρουσίαση της όπερας *Τα Ξωτικά νερά* συντελεί στη γνωριμία του αναγνωστικού κοινού με το έργο του.<sup>149</sup>

Ο Καλομοίρης ωστόσο γνωρίζει τον ποιητή από παλαιότερα, όταν τυχαία η ανάγνωση του ποιήματος «*The shadow waters*» στο Παρίσι του προξένησε μεγάλη συγκίνηση. Αναφέρεται σε αυτό το ποίημα με τον ίδιο τρόπο που γράφει για την *Ανατολή* του Καμπύση, ότι δηλαδή κράτησε στην καρδιά του για πολλά χρόνια αυτούς τους στίχους μέχρι να έρθει η κατάλληλη στιγμή να γράψει τη μουσική τους. Το έργο γράφεται πέντε χρόνια μετά την *Ανατολή*, ενώ το ποίημα είναι γραμμένο το 1905. Είναι εμφανής η σχέση του θέματος του ποιήματος με τον *Τριστάνο και Ιζόλδη* του Βάγκνερ, καθώς και η σχέση του ίδιου του Καλομοίρη με τον Yeats: και οι δύο άκουγαν από μικροί παραμύθια για νεράιδες και ξωτικά, κάτι που σφράγισε ανεξίτηλα την ψυχοσύνθεση αλλά και το έργο τους.<sup>150</sup>

Ο ίδιος ο Καλομοίρης σημειώνει για τα *Ξωτικά Νερά*: «*“Πρωτομάστορας”, “Δαχτυλίδι της Μάνας”, “Ανατολή”, “Ξωτικά νερά”, κι αν προσθέσω τη “Στέλλα Βιολάντη” και το “Θάνατο της Αντρειωμένης”, έξη*

---

<sup>148</sup> Βλ. Τσαλαχούρη, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 95.

<sup>149</sup> Βλ. το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, «*Ουίλλιαμ Μπάτλερ Γέιτς (1865-1939)*», *Διαβάζω*, Τεύχος 391, Δεκέμβριος 1998, σ. 121-159.

<sup>150</sup> Βλ. στο ίδιο.

μουσικοθεατρικά έργα που αποτελούνε τη βάση και το επιστέγασμα της δημιουργικής μου εργασίας. [...] Και δεν είναι μόνο η χρησιμοποίηση του εξαγγελτικού μοτίβου, [...] ούτε η μουσική και σκηνική ενότητα του έργου που εδώ στα Ξωτικά νερά γίνεται απόλυτη και χωρίς κανένα συμβιβασμό. Πιστεύω πως είναι κάτι άλλο που και τα έξη έργα τα δένει, το ένα πίσω από το άλλο, σαν φωτερά πετράδια στο ίδιο δαχτυλίδι. Είναι, πριν, και πάνω απ' όλα, η ΑΓΑΠΗ. Στέλλα, Σμαράγδα, Ερωφίλη, Μάρω, Αντρειωμένη, Dectora. [...] η πανώρη Βασίλισσα, πλάσμα της φαντασίας του ποιητή, που αυτή μόνο, πάνω από τ' αστέρια και πάνω απ' τη ζωή, ζητούσε να βρη ποθοπλάνταχτος σε μαγικά και ξωτικά πελάγη ο ονειροπαρμένος Καπετάνιος. [...]».<sup>151</sup>

## 4.4 Γιάννης Ψυχάρης

### 4.4.1 Γενικά

Το όνομα του Γιάννη Ψυχάρη δεσπόζει στην πνευματική ζωή της Ελλάδας στο γύρισμα του αιώνα για πάνω από δύο δεκαετίες. Η προσωπικότητά του είναι πολυσχιδής και η δράση του καλύπτει πολλούς τομείς. Καθηγητής γλωσσολογίας στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, προσπάθησε να διατυπώσει φωνολογικούς, μορφολογικούς και συντακτικούς κανόνες στην ελληνική γλώσσα που δεν ήταν καν η μητρική του και ταυτόχρονα λογοτέχνης που γράφει πεζογραφία και θέατρο, φιλοδοξώντας να καθιερωθεί ως πρωτοπόρος στα ελληνικά γράμματα. Ο Ψυχάρης έχει καταγραφεί στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας περισσότερο για τη συμβολή του στην καθιέρωση της δημοτικής και πολύ λιγότερο για τη λογοτεχνική αξία των έργων του.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, *Τα Ξωτικά νερά*, Μουσικοδραματικό ποίημα σ' ένα μέρος και πρόλογο, Ελληνική παράφραση από το ομώνυμο δραματικό ποίημα του Butler Yeats της κυρίας Βέτας Πεζοπούλου, Αθήνα 1951, Έκδοση των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής, ιδιοκτησία του συνθέτη. Τα παραθέματα από τον πρόλογο.

<sup>152</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 26-27. Την ίδια παρατήρηση κάνουν πολλοί μελετητές, ποιητές και λογοτέχνες για τον Ψυχάρη, μεταξύ των οποίων ο Παλαμάς και ο Ξενόπουλος. Ο Παλαμάς είχε πει χαρακτηριστικά ότι «ο γλωσσολόγος έφαγε τον λογοτέχνη». (Κ. Παλαμά, «Κάποια πρόσωπα στη δημοκρατία των ελληνικών γραμμάτων», *Άπαντα*, Τόμος ΙΓ, σ. 210. Το άρθρο γράφηκε το 1928).

Ο Ψυχάρης εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα το 1881 με μια φιλολογική-θεατρολογική διδακτορική διατριβή, θεωρώντας ότι η τομή στην ελληνική γλώσσα και διανοήση πρέπει να ξεκινήσει άποψη από τον τομέα του θεάτρου. Την ίδια άποψη συμμερίζεται ο συναγωνιστής και συνοδοιπόρος του στο γλωσσικό Αργύρης Εφταλιώτης.<sup>153</sup>

Είναι η εποχή που το ρεύμα του μοντερνισμού αρχίζει να πνέει στην πεζογραφία, στην ποίηση και στο θέατρο ειδικά, με ορόσημο την παράσταση των *Βρικολάκων* του Ίψεν το 1984. Το 1901 ο Ψυχάρης εκδίδει τον τόμο *Για το Ρωμαίικο θέατρο* με τον περίφημο *Πρόλογο* που εμπεριέχει τις προγραμματικές του θέσεις. Ένα από τα κύρια σημεία αυτού του προλόγου αναφέρεται στις ξένες επιδράσεις των οποίων τον μιμητισμό στηλιτεύει ο Ψυχάρης, προτάσσοντας την ελληνική παράδοση με τα δημοτικά παραμύθια, τα δημοτικά τραγούδια και τη μεγάλη δύναμη στη δραματική τους δομή.<sup>154</sup>

Η ομόφωνη και θερμή υποστήριξη της *Μεγάλης Ιδέας* που κυριάρχησε σε όλο το φάσμα της ελληνικής πολιτισμικής ζωής μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή, η οποία συνδέεται με τους στόχους των εθνών-κρατών της Ευρώπης για εδαφική επέκταση και εθνική ανεξαρτησία, εκφράζεται επίσης και στον αγώνα για τη γλώσσα. Ο αγώνας αυτός έμεινε στην ιστορία της Ελλάδας ως το «γλωσσικό ζήτημα» και ο Ψυχάρης υπήρξε ο αδιαμφισβήτητος πρωτοπόρος και ηγέτης. Στη γλωσσική διαμάχη ο Ψυχάρης εισήλθε ως ξένος

---

<sup>153</sup> Βλ. Κυριακή Πετράτου, «Η θεατρική αντίληψη του Ψυχάρη», στο: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του- Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], σ. 275-276.

<sup>154</sup> Σε ένα γράμμα του στο Εφταλιώτη γράφει ο Ψυχάρης: «*Άνοιξε, να σε χαρώ, τα δημοτικά παραμύθια [...] πάρε τα τραγούδια του λαού και βλέπεις*» (Η επιστολή έχει ημερομηνία 10 Αυγούστου 1892). Βλ. Σταμ. Κ. Καρατζάς-Ερατ. Γ. Καψωμένος, κ.ά. (επιμ.), *Από την Αλληλογραφία των πρώτων δημοτικιστών, Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία, 716 γράμματα (1890-1923)*, Τόμος Α', *Κείμενα- Νεοελληνικές Έρευνες*, 6, αρ. 33 (34/Α), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων-Φιλοσοφική Σχολή-Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα 1988, σ. 44. Στον *Πρόλογο* επίσης αναφέρει: «*Μα καλά, μα κακά όσα γράφω, το βέβαιο πως είναι δικά μου [...]. Μήτε Νίτσηδες γνωρίζω, μήτε Ιπσένηδες μήτε διαβόλους [...]*». Βλ. Γ. Ψυχάρης, *Για το Ρωμαίικο θέατρο*, Αθήνα 1901, «Πρόλογος», αναδημ. στο Ιφ. Μποτουροπούλου (επιμ.), *Γιάννη Ψυχάρη, Κριτικά κείμενα*, τόμος 1, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1997, σ. 166-248, εδώ σ. 167. Βλ. επίσης Πετράτου, «Η θεατρική αντίληψη...», ό.π., σ. 276-278.

προς την ελληνική πραγματικότητα, κάτι που καθόρισε τόσο το φέρεσίμο του όσο και τις αντιδράσεις που προκάλεσε στην Ελλάδα.<sup>155</sup>

Στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Το ταξίδι μου* δηλώνει απερίφραστα: «Γλώσσα και πατρίδα είναι το ίδιο. να πολεμά κανείς για την πατρίδα του ή για την εθνική του γλώσσα, ένας είναι ο αγώνας».<sup>156</sup> Το βιβλίο αυτό σηματοδοτεί την έναρξη του αγώνα για την καθιέρωση της δημοτικής. Έχει χαρακτηριστεί ως μυθιστόρημα, αν και στην πραγματικότητα δεν μπορεί να καταταγεί σε κανένα είδος. Όπως παρατηρεί ο R. Beaton, «είναι η παθιασμένη υπεράσπιση της δημοτικής, ως του μοναδικού και αναγκαίου μέσου για τον ελληνικό γραπτό λόγο».<sup>157</sup>

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Ψυχάρης ζει και εργάζεται στη Γαλλία και η κύρια γλώσσα εργασίας του είναι η γαλλική, καθώς πρόκειται για μια γλώσσα με μακρόχρονη ιστορία *ρύθμισης* και *τυποποίησης*, σύμφωνα με τους γλωσσολόγους. Συχνά ο Ψυχάρης επικαλείται στα γραπτά του την υπακοή των γάλλων λογοτεχνών στους κανόνες της γραμματικής, αρετή που προς μεγάλη του λύπη δε διακρίνει τους Έλληνες λογοτέχνες. Μέσα στην ορμή για τη δικαίωση του αγώνα, ωστόσο, ο Ψυχάρης μοιάζει να ξεχνάει το θεμελιώδες αξίωμα της γλωσσολογίας: η γλώσσα είναι ένα σύστημα που εξελίσσεται διαρκώς, επομένως είναι αδύνατον να ρυθμιστούν οι τύποι της με έξωθεν επιβεβλημένους κανόνες.<sup>158</sup> Ο δημοτικιστής όμως υπερισχύει του γλωσσολόγου και διακηρύττει: «*τι δουλειά φτειάνουμε, αν ο σκοπός μας δεν είναι να δώσουμε σήμερα στη γλώσσα τη μορφή της την τελειωτική; Παίζουμε;*

---

<sup>155</sup> Ο Ψυχάρης ήταν Έλληνας της Διασποράς. Γεννήθηκε το 1854 στην Οδησό και εκπαιδεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη και στο Παρίσι, όπου εγκαταστάθηκε μόνιμα σε ηλικία είκοσι ετών. Σπούδασε κλασική φιλολογία και έλαβε μια σειρά από Πανεπιστημιακές θέσεις με υψηλότερη την Έδρα στη Σχολή των «Ζωντανών Ανατολικών Γλωσσών» το 1904. Βλ. σχετικά R. Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, ό.π., σ. 386. Για σύγχρονες επανεκτιμήσεις της πολλαπλής πορείας του Ψυχάρη βλ. τα δοκίμια στο συγκεντρωτικό τόμο, *Μαντατοφόρος 28*, επιμ. David Holton, 1988, σ. 7-99.

<sup>156</sup> Βλ. Γιάννη Ψυχάρη, *Το ταξίδι μου*, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής (NEB), Αθήνα 1971, σ. 110-111.

<sup>157</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 387.

<sup>158</sup> Βλ. Ρέας Δελβερούδη, «Ο Ψυχάρης, η γλωσσολογία, η «Ιδέα»», στο: Μαλαματάρη (επιμ.) *Ο Ψυχάρης και η εποχή του*, ό.π., σ. 83-98.

*Χωρατέβουμε; Γλεντίζουμε ή ραχατέβουμε; Το έθνος-το άγλωσσο-πεθαίνει».*<sup>159</sup>

Ο Ψυχάρης ήταν γλωσσολόγος με πολύ γερές σπουδές, γαλουχημένος στην επιστήμη αυτή από σπουδαίους επιστήμονες του Παρισιού, όπως ο Breal και ο Saussure, ταυτόχρονα όμως ήταν και οραματιστής πατριώτης που λειτουργούσε με το συναίσθημα και έδινε ανυποχώρητο αγώνα για την επικράτηση της προφορικής γλώσσας των Ελλήνων ως επίσημης. Η αντιπαράθεσή του με τον θεμελιωτή της γλωσσικής επιστήμης στην Ελλάδα Γεώργιο Χατζιδάκι έδωσαν την αφορμή ώστε να δοθεί μια επιστημονική διάσταση στο γλωσσικό ζήτημα που ξέσπασε στις αρχές του αιώνα.<sup>160</sup>

Με μοναδική του μέριμνα λοιπόν να δοθεί στο λαό μια γλώσσα που να μπορεί «να τη μιλή, να την καταλαβαίνει και να τη γράφη σωστά»,<sup>161</sup> ο Ψυχάρης αφοσιώνεται σε έναν αγώνα με τον οποίο συντάσσονται πολλοί, στον οποίο αντιτάσσονται πολλοί, ο οποίος εμπνέει και ταυτόχρονα προκαλεί συγκρούσεις, ο οποίος πολλές φορές τον φέρνει σε αντιπαράθεση με ποιητές και πεζογράφους και τον οδηγεί σε αντιφάσεις με τον ίδιο του τον εαυτό.<sup>162</sup>

Η συνεισφορά του στην επιστήμη της γλωσσολογίας είναι σημαντική, καθώς η έρευνα και τα πονήματά του είναι υψηλού επιπέδου, μολονότι η μεθοδολογία που προτείνει είναι συχνά πρακτικά ανεφάρμοστη. Αυτό που καθορίζει όμως την πορεία του Ψυχάρη, είναι η προσπάθεια για την καθιέρωση της Δημοτικής ως εθνικής επίσημης γλώσσας. Όλες του οι δράσεις και οι συνεργασίες, όλες του οι φιλίες και οι έχθρες, όλο του το λογοτεχνικό και επιστημονικό έργο περιστρέφονται γύρω από το ζήτημα της γλώσσας. Το λογοτεχνικό του έργο μάλιστα τίθεται στην υπηρεσία του γλωσσολογικού και

---

<sup>159</sup> Βλ. Γιάννης Ψυχάρης, «Ρόδα και μήλα», *Εστία*, Τόμος Ε΄, Αθήνα 1908, σ. 53-54.

<sup>160</sup> Βλ. Δελβερούδη, «Ο Ψυχάρης...», ό.π., σ. 83-98.

<sup>161</sup> Βλ. Γιάννης Ψυχάρης, «Ρόδα και μήλα», *Εστία*, Τόμος Β΄, Αθήνα 1903, σ. 130.

<sup>162</sup> Βλ. Δελβερούδη, «Ο Ψυχάρης, η γλωσσολογία, η Ιδέα», στο: Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του*, ό.π., σ. 83-98. Βλ. επίσης Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 386-397.



αποτελεί ένα παράδειγμα, τρόπον τινά, «γλωσσολογικά στρατευμένης» λογοτεχνίας.<sup>163</sup>

#### 4.4.2 Το γλωσσικό ζήτημα

Με τον όρο «γλωσσικό ζήτημα» αναφερόμαστε στη διαμάχη που ξέσπασε στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα σχετικά με το ποια γλώσσα πρέπει να καθιερωθεί ως «εθνική», δηλαδή ως επίσημη γλώσσα του έθνους: η απλή ομιλούμενη *δημοτική*, ή η λόγια γραφομένη *καθαρεύουσα*.

Το φαινόμενο της διγλωσσίας<sup>164</sup> δεν είναι ωστόσο καινούργιο. Οι ρίζες του ανάγονται στην αρχαιότητα και πιο συγκεκριμένα τον 1<sup>ο</sup> αι. π. Χ., όταν το κίνημα του αττικισμού εισήγαγε στον ελληνικό κόσμο τη διγλωσσία, τη διχοτόμηση δηλαδή της ενιαίας έως τότε ελληνικής γλώσσας ανάμεσα σε δύο παραλλαγές: μια απλή, δημώδη προφορική γλώσσα, συνέχεια της Αλεξανδρινής Κοινής (που οδήγησε διαμέσου των αιώνων στη δημοτική) και μια λόγια, αρχαϊζουσα και νέα, γραπτή κυρίως γλώσσα, απομίμηση της κλασικής αττικής (στην οποία βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό η μετέπειτα καθαρεύουσα).<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Βλ. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, «Εισαγωγή: από το γλωσσικό ζήτημα σε ένα πρόβλημα ποιότητας στη χρήση της γλώσσας μας» και «Γιάννης Ψυχάρης: η ηγετική μορφή στήριξης της Δημοτικής και η επιστημονική συμβολή του στη μελέτη της Ελληνικής», στο: Γεώργιος Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό Ζήτημα-Σύγχρονες προσεγγίσεις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2011, σ. 11-45 και 421-446.

<sup>164</sup> Με τον όρο «διγλωσσία» ο Ψυχάρης εννοεί τη διπλογλωσσία (*diglossia*) και την διγλωσσία (*bilingualism*), την οποία διακρίνει από την «διτυπία», την ύπαρξη δηλ. δύο ή περισσότερων τύπων. Βλ. Μιχάλης Σετάτος, «Ο Ψυχάρης και η κοινή νέα ελληνική», στο: Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του*, ό.π., σ. 45-51. Η επεξήγηση βρίσκεται στη *Μεγάλη Ρωμαϊκή Επιστημονική Γραμματική*, Τόμος Α', εκδ. Οίκος Ι.Δ. Κολλάρος, Αθήνα 1929 και παρατίθεται στη σ. 46. Ο όρος «διγλωσσία» χρησιμοποιείται σήμερα από τους γλωσσολόγους για να ορίσουν έναν ιδιαίτερο τύπο διγλωσσίας «στην οποία δύο διακριτές μορφές της ίδιας γλώσσας χρησιμοποιούνται παράλληλα στο ίδιο κοινωνικό σύνολο για διαφορετικούς σκοπούς, και σαν παράδειγμα του φαινομένου αυτού φέρεται συχνά η νεότερη Ελλάδα». Βλ. σχετικά R. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 390. Ο Μπαμπινιώτης επισημαίνει ότι ο όρος «διγλωσσία» (*diglossia*) είναι εσφαλμένος, γιατί δηλώνει «την παράλληλη χρήση δύο διαφορετικών γλωσσών-*(bilingualism)*», ενώ ο σωστός όρος είναι «γλωσσική διμορφία». Βλ. Μπαμπινιώτης, «Εισαγωγή...», ό.π., στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το γλωσσικό ζήτημα*, ό.π., σ. 17-18.

<sup>165</sup> Βλ. Τατιανή Κοτρώτσου-Λόντου, «Το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα», *Επιστημονικό Βήμα*, Τεύχος 3, Απρίλιος 2004.

Σύμφωνα με τις μελέτες των γλωσσολόγων, η γλωσσική διμορφία (ο σωστός όρος, σύμφωνα με τον Μπαμπινιώτη, είναι «*διμορφία*» και όχι «*διγλωσσία*», εφόσον στην Ελλάδα δε μιλήθηκαν δύο διαφορετικές γλώσσες, αλλά δύο διαφοροποιημένες μορφές της ίδιας γλώσσας) είναι αυτή που με διάφορες εκφάνσεις υπάρχει στην Ελλάδα είκοσι και πλέον αιώνες, ενώ το γλωσσικό ζήτημα είναι υπόθεση των δύο τελευταίων αιώνων. Αυτό σημαίνει ότι η χρήση της αττικιστικής γλωσσικής έκφρασης στη γραπτή επικοινωνία και στον επίσημο προφορικό λόγο, παράλληλα με την απλοποιημένη μορφή της γλώσσας στην καθημερινή προφορική επικοινωνία, ήταν αποδεκτή και δε δημιουργούσε πρόβλημα.<sup>166</sup>

Πολύ σημαντικό ρόλο στη γένεση αυτής της διμορφίας από τους πρώτους μετά Χριστόν αιώνες διαδραμάτισε η στάση των Πατέρων της Εκκλησίας, με αποκορύφωμα τους τρεις Μεγάλους Ιεράρχες: γνωρίζοντας καλά την αρχαία ελληνική γραμματεία, αποφάσισαν να υιοθετήσουν ως γλώσσα της νέας θρησκείας την αττικιστική ελληνική, τη μίμηση δηλαδή της αρχαίας αττικής διαλέκτου, θεωρώντας ότι η καλλιεργημένη αυτή γλώσσα είναι καταλληλότερη να εκφράσει τα δογματικά ζητήματα και να απευθυνθεί στους μορφωμένους ανθρώπους, έτσι ώστε να διαχυθεί η χριστιανική διδασκαλία.<sup>167</sup>

Θεωρήθηκε γενικά από τότε ότι η μίμηση της γλώσσας των κλασικών αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων θα αναβαθμίσει και μόνο με τη χρήση της το επίπεδο παιδείας και πολιτισμού. Καθώς όμως η φυσική εξέλιξη της Αλεξανδρινής Κοινής είχε οδηγήσει αβίαστα στην απλούστερη δημώδη γλώσσα, σημειώθηκε μια παράδοξη πορεία επιστροφής στη λόγια γλώσσα, η οποία υπήρχε τέσσερις αιώνες πριν, αντίθετη προς την πορεία της ομιλούσας. Έτσι επικράτησε ένας, επί σειρά πολλών ετών, αποδεκτός διαχωρισμός,

---

<sup>166</sup> Βλ. Μπαμπινιώτης, «Εισαγωγή...», στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το γλωσσικό ζήτημα*, ό.π., σ. 17-18.

<sup>167</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 17-22.

ανάμεσα στην καθημερινή προφορική και τη λόγια γραφόμενη (ή ομιλούμενη σε επίσημες περιπτώσεις προφορικής επικοινωνίας) γλώσσα.<sup>168</sup>

Ο αττικισμός λοιπόν καθιερώνει ένα διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο διαφορετικές μορφές της ελληνικής γλώσσας, η καθεμία από τις οποίες εξελίσσεται αυτοτελώς. Η αττικιστική γλώσσα καθιερώθηκε τελικά ως γνώρισμα των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, ενώ κατά τη βυζαντινή εποχή η γλωσσική διμορφία επιτείνεται ανάμεσα στους βυζαντινούς λογίους και στον λαό. Αξίζει να σημειωθεί η προσπάθεια χρήσης της δημώδους γλώσσας στην ποίηση το 12<sup>ο</sup> αιώνα, γεγονός που σηματοδοτεί την απαρχή της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας.<sup>169</sup>

Στην εξέλιξη του γλωσσικού ζητήματος ξεχωρίζουν τρεις σημαντικές φάσεις, που λαμβάνουν τη μορφή έντονης διαμάχης ανάμεσα σε ανθρώπους του πνεύματος και της διανόησης.<sup>170</sup>

Κατά την περίοδο του νεοελληνικού Διαφωτισμού από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και εξής, η αποκατάσταση της αρχαίας ελληνικής γλώσσας θεωρήθηκε απαραίτητη προϋπόθεση για να επανέλθει η λάμψη των προγόνων. Αποτέλεσμα της προσπάθειας αυτού του γλωσσικού καθαρισμού υπήρξε η καθαρεύουσα. Η γλωσσική διαμάχη σηματοδοτείται από την άνοδο της

---

<sup>168</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 18-19. Όπως επισημαίνει ο κ. Μπαμπινιώτης, η διαφορά ανάμεσα στη λόγια και στην ομιλούμενη γλώσσα είναι αισθητή, αν συγκρίνουμε «την έντονα προφορική γλώσσα της Κοινής και του μεγαλύτερου μέρους των κειμένων της Καινής Διαθήκης, με τα αττικιστικά κείμενα κοσμικών συγγραφέων [...], αλλά και με κείμενα Χριστιανών συγγραφέων, όπως [...] οι μεγάλοι Ιεράρχες του 4<sup>ου</sup> αιώνα (Βασίλειος, Γρηγόριος και Ιωάννης ο Χρυσόστομος)».

<sup>169</sup> Η λαϊκή γλώσσα αρχίζει να εμφανίζεται σε λογοτεχνικά κείμενα από τον 10<sup>ο</sup> ή 11<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα. Η εποποιία του Βασιλείου Διγενή Ακρίτα (10<sup>ος</sup>-11<sup>ος</sup> αι.), τα Προδρομικά ποιήματα και ο Σπανέας (12<sup>ος</sup> αι.), αποτελούν τα παλαιότερα μνημεία του νεοελληνικού δημοτικού λόγου κατά τη βυζαντινή περίοδο. Σε λαϊκή γλώσσα είναι επίσης γραμμένο το Χρονικό του Μορέως (14<sup>ος</sup> αι.), καθώς και τα Πέντε βυζαντινά ιπποτικά μυθιστορήματα (13<sup>ος</sup>-15<sup>ος</sup> αι.). Βλ. σχετικά Π.Δ. Μαστροδημήτρη, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Τέταρτη έκδοση, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1983, σ. 33-40.

<sup>170</sup> Βλ. Γ. Μπαμπινιώτη, «Εισαγωγή», στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό...*, ό.π., σ. 25-33. Οι τρεις μεγάλες συγκρούσεις για το γλωσσικό είναι: α) η ουσιαστική έναρξη του γλωσσικού ζητήματος (1761-1781) με τη διαμάχη Ιώσηπου Μοισιόδακα- Ευγένιου Βουλγάρεως, β) η διαμάχη Αδαμάντιου Κοραή-Παναγιωτάκη Κοδρικά, γ) η επιστημονική-γλωσσολογική ανάδειξη του γλωσσικού ζητήματος και η επέκτασή του σε πολλά επίπεδα με τη διαμάχη Γιάννη Ψυχάρη-Γεώργιου Χατζιδάκι ( οι αναφορές στη σ. 25).

αστικής τάξης και διεξάγεται ανάμεσα στους υποστηρικτές της αρχαϊζουσας γλώσσας, δηλαδή τους φεουδάρχες, τον κλήρο, το Πατριαρχείο, τους Φαναριώτες και στους νεωτεριστές και φιλελεύθερους αστούς, οι οποίοι εφορμούνται από τις αρχές του ευρωπαϊκού διαφωτισμού και καλλιεργούν τη δημώδη γλώσσα.<sup>171</sup>

Το φαινόμενο αυτό παίρνει τη μορφή του διχαστικού γλωσσικού μας ζητήματος τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ο οποίος κυριαρχείται από την αγωνιώδη προσπάθεια να καθιερωθεί η επίσημη γλώσσα του νεοϊδρυθέντος ελληνικού κράτους. Ανάμεσα στους υποστηρικτές της αρχαϊζουσας και στους υποστηρικτές της απλής, προφορικής γλώσσας εμφανίζεται μια τρίτη τάση, η οποία εκφράζεται από την ηγετική φυσιογνωμία του Αδαμάντιου Κοραή. Η συμβιβαστική «μέση» γλώσσα που προτείνει, διορθωμένη από τους παραφθαρμένους τύπους της ομιλουμένης και εμπλουτισμένη από την αρχαία ελληνική, στέκεται ανάμεσα στις δύο ακρότητες και προκαλεί τις επιθέσεις και των δύο γλωσσικών παρατάξεων.<sup>172</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και ο Σολωμός επέκρινε τον Κοραή, θεωρώντας τον «σοφολογιώτατο αρχαϊστή». Ωστόσο, σκοπός του Κοραή ήταν να δώσει στο έθνος μια γλώσσα που θα συντελούσε στην ανάπτυξη της παιδείας του, καθώς θεωρεί την ελευθερία ταυτόσημη με την παιδεία.<sup>173</sup>

Στην τεχνητή καθαρεύουσα αντιδρούν πρώτα οι ποιητές των Ιονίων νησιών. Μην έχοντας τίποτε άλλο στο νου του «*πάρεξ ελευθερία και γλώσσα*», ο Σολωμός χαράσσει μια καθαρότατη γραμμή και αφήνει μια τεράστιας εμβέλειας παρακαταθήκη στα ελληνικά γράμματα. Ειδικά το έργο του

---

<sup>171</sup> Βλ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 42-44.

<sup>172</sup> Βλ. Μπαμπινιώτης, «Εισαγωγή...», ό.π., στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό...*, ό.π., σ. 30.

<sup>173</sup> Το σκεπτικό της πρότασης του Κοραή ήταν ότι εκείνη την εποχή η κοινή δημώδης, διασπασμένη σε πολλές διαλέκτους, ήταν ανεπαρκής για χρήση στη δικαιοσύνη, τη διοίκηση και την εκπαίδευση, ενώ από την άλλη πλευρά η αρχαϊζουσα ήταν εντελώς δυσνόητη και δε μιλιόταν από το λαό. Ταυτόχρονα, για λόγους εθνικού γοήτρου, φαινόταν παράλογο να αγνοήσουν οι Έλληνες την αρχαία ελληνική γλώσσα. Βλ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 44 και επίσης Κοτρώτσου-Λόντου, ό.π., σ. 43-45 και Μπαμπινιώτης «Εισαγωγή», ό.π., σ. 27-31.

Διάλογος θα γίνει το ευαγγέλιο του δημοτικισμού. Κατά τον Σολωμό ο αγώνας για τη γλώσσα είναι ισάξιος με τον αγώνα για την ελευθερία. Επηρεασμένος από τα διδάγματα του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού σχετικά με τις εθνικές γλώσσες, ο Σολωμός γράφει την ποίησή του στη γλώσσα του λαού, την οποία επεξεργάζεται λογοτεχνικά με απaráμιλλη μαεστρία.<sup>174</sup>

Παράλληλα, πολλοί άλλοι ποιητές των Ιονίων (Κάλβος, Πολυλάς, Βαλαωρίτης, Καλοσγούρος, Μαβίλης, Τυπάλδος, Λασκαράτος. κ.ά.) σφυρηλατούν μια γλώσσα σε αυτά τα πρότυπα. Η ιδιότυπη γλώσσα του Κάλβου κατορθώνει μια καταπληκτική σύνθεση της ομιλούμενης με την αρχαιότητα, στον βαθμό που ο αναγνώστης, διαβάζοντας Κάλβο, «ξεχνάει το γλωσσικό ζήτημα». Όλοι οι Επτανήσιοι ποιητές κινούνται στην κατεύθυνση της δημώδους γλώσσας, εμπλουτίζοντάς την με όλα τα ζωντανά στοιχεία της λόγιας, δημιουργώντας έτσι, στην ουσία, το πρώτο ολοκληρωμένο σύστημα της «θεωρίας του δημοτικισμού». Από τους κόλπους της Επτανησιακής Σχολής άλλωστε προέρχεται ο ποιητής Λορέντζος Μαβίλης, του οποίου η μάχη για τη γλώσσα έχει καταγραφεί στην ιστορία.<sup>175</sup>

Η αντιπαράθεση του Γεωργίου Χατζιδάκι με τον Γιάννη Ψυχάρη κυριαρχεί στην τρίτη φάση του γλωσσικού ζητήματος. Ο θεμελιωτής της γλωσσικής επιστήμης στην Ελλάδα και διεθνώς καταξιωμένος Γεώργιος Χατζιδάκις, ο εγκυρότερος μελετητής της δημοτικής γλώσσας και των διαλέκτων της, δεν προτείνει την προώθηση μιας ενιαίας επίσημης γλώσσας με βάση την προφορική. Έτσι συγκρούεται με τον Ψυχάρη, ο οποίος αναλαμβάνει να αποδείξει ότι η δημοτική γλώσσα όχι μόνο δεν υστερεί γλωσσικά, αλλά είναι η μοναδική γλώσσα που μπορεί να αποτελέσει την επίσημη εθνική γλώσσα.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Βλ. Παναγιώτης Δ. Μαστροδημήτρης, «Επτανησιακή γλωσσική θεωρία: 1818-1911», στο: Γεώργιος Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό Ζήτημα...*, ό.π., σ. 284-323. Η αναφορά σ. 290.

<sup>175</sup> Βλ. στο ίδιο (η αναφορά σ. 319). Για τον Λορέντζο Μαβίλη έγινε εκτενής αναφορά στο τέταρτο κεφάλαιο (4.3.1 Λορέντζος Μαβίλης).

<sup>176</sup> Βλ. Γεώργιος Μπαμπινιώτης, «Γιάννης Ψυχάρης: η ηγετική μορφή στήριξης της Δημοτικής και η επιστημονική συμβολή του στη μελέτη της Ελληνικής», στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το γλωσσικό ζήτημα...*, ό.π., σ. 422-445.

Η θεωρία του Ψυχάρη, όπως επισημαίνει ο Γ. Μπαμπινιώτης, βασίζεται στην πεποίθηση ότι «δομικά η δημοτική γλώσσα προήλθε από την αρχαία μας γλώσσα μέσα από μεταβολές που έγιναν σε όλα τα επίπεδά της (φωνολογικό, γραμματικό, λεξιλογικό). Οι μεταβολές στο φωνολογικό και το γραμματικό επίπεδο ακολούθησαν ορισμένους νόμους. Όντας λοιπόν προϊόντα γλωσσικών νόμων, έχουν γενικό και ανεξάρτητο χαρακτήρα και μάλιστα υποχρεωτικό για όλα τα μέλη της γλωσσικής κοινότητας». Μολονότι λοιπόν η θεωρία του επιστημονικά είναι ορθή, το μοιραίο σφάλμα του είναι ότι είδε τη νεοελληνική γλώσσα «ανιστορικά [...]. Την είδε [...] μέσα από θεωρητικά, υπεργενικευτικά, αφηρημένα και αντιιστορικά σχήματα, ιδεολογικά μιν, αλλά ιδεαλιστικά, καθόλου πραγματιστικά, που τον οδηγούσαν να κλείνει συνειδητά τα μάτια στο υπαρκτό και να θηρεύει το πλασματικό και το ανύπαρκτο ή έστω το δυνάμει υπαρκτό». Τα αποτελέσματα αυτής της γλωσσολογικής προσέγγισης καταγράφονται στη Ρωμαίικη Γραμματική του.<sup>177</sup>

Η γλώσσα που προτείνει ο Ψυχάρης βασίζεται στην απόρριψη όλων των λέξεων της καθαρεύουσας και στην εισαγωγή νέων λέξεων και κανόνων, προκειμένου να εκφραστούν έννοιες που δεν κάλυπτε η καθομιλουμένη, ώστε να δημιουργηθεί μια εθνική γλώσσα σύγχρονη που να εκφράζει την ψυχή και την ταυτότητα της νέας, ευρωπαϊκής και φιλελεύθερης Ελλάδας. Μολονότι ο σκοπός του είναι σαφής, ο Ψυχάρης καταλήγει να προτείνει μια γλώσσα εξίσου τεχνητή με αυτή των αντιπάλων του. Η γλώσσα του Ψυχάρη, παρ' όλο που στηρίζεται σε ορθή επιστημονική βάση και σε σωστούς φωνολογικούς και γλωσσολογικούς νόμους, περιγράφεται ακριβώς από μια παλιότερη διατύπωση του Σολωμού: «μήτε ομιλιέται, μήτε άλλες φορές ομιλήθηκε, μήτε θέλει ποτέ ομιληθεί».<sup>178</sup>

Οι τύποι λέξεων που πρότεινε ο Ψυχάρης ήταν απολύτως «σωστοί» σε όλα τα επίπεδα της γλώσσας (φωνολογικό, γραμματικό και συντακτικό), προσέκρουαν όμως στο γλωσσικό αίσθημα και στην ομιλούμενη γλώσσα. Φωνολογικοί τύποι όπως π.χ. *σκέδιο*, *Κεριακή*, *κληρονομιά*, γραμματικοί όπως

---

<sup>177</sup> Βλ. στο ίδιο (τα παραθέματα σ. 431 και σ. 442 αντίστοιχα). Η *Ρωμαίικη Γραμματική* εκδίδεται το 1929, σαράντα ένα χρόνια μετά το *Ταξίδι*.

<sup>178</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 389.

περιεχόμενα, λέξεις, δαχτυλογράφα, λεξιλογικοί όπως *μυτότρυπες* (=ρουθούνια), *σημειωσούλα* (=υποσημείωση), θα ήταν οι κανονικοί τύποι λέξεων που θα έλεγε ο λαός, αν το γλωσσικό του αίσθημα δεν είχε επηρεαστεί από το σύστημα της καθαρεύουσας. Θεωρήθηκαν όμως εύλογα ακρότητες και υπερβολές, προκαλώντας το γλωσσικό αίσθημα των ομιλητών της ελληνικής. Έτσι δημιουργήθηκαν στρατόπεδα υποστηρικτών και αντιπάλων που ντύθηκαν προοδευτικά με ιδεολογικό περιεχόμενο. Η ρηξικέλευθη αυτή κίνηση του Ψυχάρη πυροδοτεί την απαρχή του γλωσσικού ζητήματος, θέτει όμως αναμφισβήτητα τον θεμέλιο λίθο για την καθιέρωση της δημοτικής.<sup>179</sup>

Μια γενιά ποιητών και πεζογράφων με πρωτοπόρο τον Κωστή Παλαμά αρχίζει να γράφει τη δημοτική με πάθος. Ο Κωστής Παλαμάς δηλώνει δημοτικιστής από πολύ νωρίς και στρατεύεται στον αγώνα για τη γλώσσα καταρχήν με το ποιητικό του έργο, το οποίο γράφει στη «μητρική» και «εθνική» μας γλώσσα, όπως ο ίδιος δηλώνει: «*Τη ζωντανή γλώσσα του έθνους μου [...] τη βύζαξα με το γάλα της μητέρας μου. Πέρασε στο αίμα μου. Δεν έχω ανάγκη να μου το μάθουν αυτό οι σοφοί και κανενός είδους γλωσσική επιστήμη [...]*». Της δημοτικής ο Παλαμάς υπεραμύνεται επίσης με κριτικές και δημοσιεύσεις για πάνω από τριάντα χρόνια. Κατά τη διάρκεια των έντονων συζητήσεων στη Βουλή το 1911 ο ποιητής μάχεται δυναμικά για την κατοχύρωση της Δημοτικής ως επίσημης γλώσσας του κράτους. Για αυτή του τη δράση δέχτηκε συχνά προσωπικές επιθέσεις, προπηλακισμούς και ποινές, με κορυφαίο γεγονός την προσωρινή απόλυσή του από το Πανεπιστήμιο Αθηνών.<sup>180</sup>

Προσπαθώντας οι ποιητές και οι λογοτέχνες να ανακαλύψουν και να εξελίξουν το εκφραστικό τους όργανο, μένουν κοντά στο γλωσσικό αίσθημα του λαού, απορρίπτοντας την ξύλινη και τεχνητή γλώσσα της διοίκησης και της εκπαίδευσης. Η γλώσσα αυτή όμως έχει πολύ δρόμο μπροστά της μέχρι

---

<sup>179</sup> Βλ. Μπαμπινιώτης, «Γιάννης Ψυχάρης...», στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το γλωσσικό ζήτημα...*, ό.π., σ. 442-444. Τα παραδείγματα σ. 430.

<sup>180</sup> Βλ. Ελ. Πολίτου-Μαρμαρινού, «Ο Κωστής Παλαμάς και η γλώσσα», στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το γλωσσικό ζήτημα...*, ό.π., σ. 347-363, όπου παρουσιάζεται η στάση του ποιητή απέναντι στη γλώσσα μέσα από την ποίηση και τα κριτικά του κείμενα. Το παράθεμα του Παλαμά (΄Απαντα, Τ. ΣΤ΄, σ. 254), σ. 348. Βλ. επίσης παραπάνω, σ. 131.

να καθιερωθεί. Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι εκείνη την εποχή η δημοτική στηριζόταν κυρίως στην προφορική επικοινωνία, καθώς δεν είχε ακόμα αναπτυχθεί το λεξιλόγιο και οι τρόποι έκφρασης που θα της επέτρεπαν να υπηρετήσει ένα συνθετότερο γραπτό λόγο.<sup>181</sup>

Η δημοτική γλώσσα του τότε απέχει πολύ από τη νεοελληνική γλώσσα όπως την ξέρουμε σήμερα. Για πολλές δεκαετίες η δημοτική υποδηλώνει αμορφωσιά, όπως επισημαίνει ο Ε. Παπανούτσος: «*Ακούστε! Μιλεί ο Σολωμός, ο Βαλαωρίτης, ο Παλαμάς, ο Καζαντζάκης, ο Σικελιανός, ο Σεφέρης! Προσέξτε όμως παιδιά, μην γράφετε αυτή τη γλώσσα γιατί ούτε βαθμό θα πάρετε ούτε στο Πανεπιστήμιο θα μπήτε*».<sup>182</sup>

Τον 20ό αιώνα ο γλωσσικός διχασμός αποκτά πολιτικές και εθνικές διαστάσεις, μετατρέπεται σε κανονικό πόλεμο και φτάνει στο σημείο να χυθεί αίμα. Το 1901 η εφημερίδα *Ακρόπολις* αρχίζει να δημοσιεύει τη μετάφραση των Ευαγγελίων από τον Αλέξανδρο Πάλλη στη δημοτική. Οι δημοσιεύσεις προκαλούν μεγάλη κατακραυγή. Η αντίθεση της κοινωνίας οφείλεται στην αντιπάθεια της κοινής γνώμης για τον δημοτικισμό, θεωρώντας τον όργανο της σλαβικής προπαγάνδας, η οποία θέλει να καταστρέψει την ελληνική γλώσσα, καθώς επίσης και στην καχυποψία προς το πρόσωπο της βασίλισσας Όλγας, ρωσικής καταγωγής, η οποία είχε την έμπνευση να μεταφραστούν τα Ευαγγέλια στη δημοτική για να τα καταλαβαίνει ο απλός κόσμος. Πολλοί φοιτητές συσπειρώνονται γύρω από τους καθηγητές Πανεπιστημίου που αντιδρούν και διαδηλώνουν για πολλές μέρες με ορμή στο κέντρο της Αθήνας. Γραφεία εφημερίδων και δημόσια κτήρια γίνονται στόχος των διαδηλωτών, ώσπου οι ταραχές κορυφώνονται με τη μαζική διαδήλωση στα Προπύλαια στις 8 Νοεμβρίου 1901: η αστυνομία ανοίγει πυρ

---

<sup>181</sup> Βλ. Γ. Μπαμπινιώτη, «Γεώργιος Ν. Χατζιδάκις (1848-1941). Η συμβολή του στην αποκατάσταση της γλωσσικής μας ταυτότητας και στην επιστημονική σπουδή της ελληνικής γλώσσας», *Αριάδνη*, Επιστημονικό περιοδικό της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 1983, [www.Ariadne-ejournals lib.uoc.gr](http://www.Ariadne-ejournals.lib.uoc.gr), σ. 294-307.

<sup>182</sup> Βλ. Αλέξανδρος Αργυρίου, Ι.Θ. Κακριδής, Κώστας Κουλουφάκος, Αναστάσιος Ι. Πεπονής, Τάκης Σινόπουλος: *Το γλωσσικό μας πρόβλημα, Α΄, -Δημόσια συζήτηση στην Αθήνα 1971*, Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων 2, Κέδρος 1972, σ. 54. Η φράση ανήκει στον Παπανούτσο στο πλαίσιο της συζήτησης με τους Κακριδή και Σινόπουλο.



κατά των διαδηλωτών και υπάρχουν νεκροί. Τα επεισόδια αυτά καταγράφονται στην ιστορία ως *τα Ευαγγελικά*.<sup>183</sup>

Δύο χρόνια αργότερα, το 1903, νέες συγκρούσεις ξεσπούν όταν η *Ορέστεια* του Αισχύλου ανεβαίνει στο Εθνικό Θέατρο μεταφρασμένη στη δημοτική από τον καθηγητή Γεώργιο Σωτηριάδη. Το κλίμα οξύνεται, οι δημοτικιστές αποκαλούνται «*μαλλιαροί*» εξαιτίας της δήθεν μποέμικης και ατημέλητης εμφάνισής τους, κατηγορούνται ως χυδαίοι, ελεεινοί προδότες και όργανα των Σλάβων, των Ρώσων και των Βουλγάρων. Η ακραία αυτή διαμάχη συνδέεται με τα οράματα του εθνικισμού και του αλυτρωτισμού, καθώς συμπίπτει χρονικά με την ένταση για τη Μακεδονία. Για τους δημοτικιστές, η αρχαία γλώσσα αποτελεί τροχοπέδη στην εκπλήρωση των εθνικών στόχων, την ώρα που τα σλαβόφωνα παιδιά της αμφισβητούμενης Μακεδονίας διδάσκονται την καθαρεύουσα ενώ δεν μπορούν καν να μιλήσουν ελληνικά.<sup>184</sup> Ο ποιητής Κωστής Παλαμάς επιλέγει χωρίς περιστροφές την υπεράσπιση της δημοτικής: «*Αλλά η Μακεδονία [...] δεν κερδίζεται με μια γλώσσα ξένη και ανυπόφορη*».<sup>185</sup>

Η καθαρεύουσα δημιουργεί ένα μεγάλο χάσμα ανάμεσα στη γλώσσα και στο χρήστη της. Διαβάζοντας μια λέξη ή μια φράση στην καθαρεύουσα, ο χρήστης δεν την κατανοεί αμέσως, αλλά χρειάζεται πρώτα να τη μεταφράσει,

---

<sup>183</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς και η εποχή του...*, ό.π., σ. 43-44. Η βασίλισσα Όλγα είχε διαπιστώσει από τις επισκέψεις της στα νοσοκομεία ότι οι ασθενείς δεν καταλάβαιναν τη γλώσσα των Ευαγγελίων. Γι αυτό πήρε την πρωτοβουλία να τα μεταφράσει. Η μετάφραση έγινε από τη γραμματέα της Ιουλία Σωμαράκη με την εποπτεία του θείου της Ι. Πανατζίδη, καθηγητή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Η Ιερά Σύνοδος απέρριψε την πρόταση, ωστόσο η πρώτη εκείνη μετάφραση τυπώθηκε σε χίλια αντίτυπα και μοιράστηκε σε φιλικά της Αυλής πρόσωπα. Η μετέπειτα μετάφραση του Πάλλη αποδοκιμάστηκε επίσης από όλους τους επίσημους εκκλησιαστικούς φορείς, εξήψε εκ νέου τα πνεύματα και πυροδότησε ακραία φαινόμενα φανατισμού. Στις αιματηρές συγκρούσεις του Νοεμβρίου 1903, μαζί με άλλα συνθήματα, ακουγόταν και η κραυγή «Κάτω η Σλάβια!». Ο Καλογιάννης αναφέρει ότι υπήρξαν 11 νεκροί, (στο ίδιο, σ. 43), ενώ ο R. Beaton αναφέρει οκτώ νεκρούς. Γενικά για τα *Ευαγγελικά* βλ. Ε.Ι. Κωνσταντινίδης, *Το πρόβλημα της μεταφράσεως της Αγίας Γραφής εις την Νεοελληνικήν και τα αιματηρά γεγονότα του 1901*, Αθήνα 1976.

<sup>184</sup> Βλ. Beaton, *Εισαγωγή...*, ό.π., σ. 391-392. Βλ. επίσης Εμμ. Μοσχονάς, «Ένας αιώνας δημοτικισμού: Κοινωνικές και πολιτικές προσεγγίσεις», Εισαγωγή στο Α. Πάλλη, *Μπρουσός*, Ερμής (NEB), Αθήνα 1975.

<sup>185</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς και η εποχή του*, ό.π., σ. 105.

πράγμα που του δημιουργεί μια διανοητική σύγχυση, έναν ψυχικό διχασμό ανάμεσα στη λέξη /φράση και στην έννοιά της. Ο Έλληνας φτάνει στο σημείο να αισθάνεται ξένη τη μητρική του γλώσσα και να την απεχθάνεται. Στην περίπτωση δε των μικρών μαθητών, η αποξένωση αυτή δημιουργεί ένα τεράστιο πρόβλημα.<sup>186</sup>

Μια άμεση συνέπεια της γλωσσικής διμορφίας ήταν το γεγονός ότι διατηρούνται για πολλά χρόνια οι λαϊκές μάζες σε υποτέλεια. Παράλληλα, οι Έλληνες αναγκάζονταν, από την παιδική τους ηλικία, να καταργήσουν από το λεξιλόγιό τους σημαντικές για αυτούς λέξεις, που θεωρούνταν «ακατάλληλες» και να τις αντικαταστήσουν με άλλες «καλύτερες». Με τον τρόπο αυτό κατέληγαν να ντρέπονται για τον ίδιο τους τον πολιτισμό και βίωναν αποξένωση από τον ίδιο τους τον εαυτό.<sup>187</sup>

Προσπαθώντας να αντιταχθούν στην καταστροφική αυτή δράση της καθαρεύουσας, οι δημοτικιστές, ειδικά οι εκφραστές του πρώιμου δημοτικιστικού κινήματος της δεκαετίας του 1880, φτάνουν στο άλλο άκρο, προτείνοντας μια γλώσσα επίσης τεχνητή, «καθαρή» από άλλη οπτική γωνία, τελικά όμως επίσης καταπιεστική και ξένη. Έτσι όπως η καθαρεύουσα εμποδίζει την πρωτοτυπία και τη φαντασία με την προσκόλλησή της σε ένα θεσπισμένο λεξιλόγιο, με τον ίδιο τρόπο μια «καθαρή» δημοτική ασχολείται κυρίως με το στυλ και τη γλωσσική μορφή παρά με το περιεχόμενο και τη σαφήνεια του νοήματος.<sup>188</sup>

Οι δημοτικιστές λοιδορήθηκαν και πολεμήθηκαν έντονα από τους υπέρμαχους της καθαρεύουσας. Ήταν πολύ δύσκολο να διατηρούν μια

---

<sup>186</sup> Βλ. Κοτρώτσου-Λόντου, ό.π., σ. 50-51. Βλ. επίσης Καλογιάννη, *Ο Νουμάς...*, ό.π., σ. 89-90. Το 1905 ο Νουμάς προκήρυξε διαγωνισμό για τη συγγραφή ενός αληθινού «ρωμαίικου» αναγνωστικού για τα παιδιά, αναγνωρίζοντας την τρομερή έλλειψη παιδικών αναγνωσμάτων στη δημοτική. Την κριτική επιτροπή του διαγωνισμού συγκρότησαν οι Ψυχάρης, Παλαμάς και Πάλλης.

<sup>187</sup> Βλ. Peter Mackridge, «Katharevousa (c.1800-1974). An Obituary for an Official Language», στο: Sarafis, M. and Eve, M (eds.) *Background to the contemporary Greece I*, The Merlin Press, London 1990, σ. 25-51.

<sup>188</sup> Βλ. M. Alexiou, «Diglossia in Greece», στο: Haas W. (ed.), *Standard languages: spoken and written*, Manchester University Press, Manchester 1982, σ. 156-192.

ψυχραιμη στάση και να απαντούν νηφάλια στις επιθέσεις, ενόσω το κατεστημένο (και όχι μόνο το γλωσσικό κατεστημένο), κατασυκοφαντούσε τις προθέσεις τους και διαστρέβλωνε τα επιχειρήματά τους. Δημιουργήθηκαν μάλιστα γλωσσικοί μύθοι, βασισμένοι σε συκοφαντικές επινοήσεις λέξεων ή φράσεων που δήθεν έπλασαν οι δημοτικιστές, μύθοι που χρησίμευαν ως όπλα στην πολεμική των καθαρευουσιάνων. Έτσι, ο Πάλλης κατηγορήθηκε ότι μετέφρασε το Μυστικό Δείπνο ως «*Μυστικό τσιμπούσι*», το «*τας κεφαλάς ημών τω Κυρίω κλίνομεν*» ως «*Κάτω τις κούτρες σας*», το «*Μνήσθητί μου Κύριε όταν έλθης εν τη Βασιλεία Σου*» ως «*Θυμήσου με αφέντη όταν έρθεις στα πράγματα*». Οι μύθοι δεν περιορίστηκαν μόνο στους όρους του Ευαγγελίου. Οι υπερασπιστές της καθαρεύουσας διέδιδαν πολλά ακόμα ψεύδη, όπως ότι τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο τον έλεγαν οι «*μαλλιανοί*» «*Κώτσο Παλιοκουβέντα*», την Ηλέκτρα «*Κεχριμπάρα*», την Τέχνη «*Μαστοροσύνη*» και άλλα παρόμοια.<sup>189</sup>

Τέτοιου ύφους πολεμική όξυνε ιδιαίτερα το κλίμα και έντυνε τον γλωσσικό αγώνα με πολλούς ιδεολογικούς και κοινωνικούς μανδύες. Οι ίδιοι οι δημοτικιστές συχνά διαφωνούσαν μεταξύ τους και το μέτωπό τους δεν ήταν αρραγές, καθώς η σκληρή γραμμή του Ψυχάρη, όπως ήδη αναφέρθηκε, προκαλούσε αντιδράσεις. Ωστόσο η στάση του πρωτοπόρου του κινήματος γενικά διακρινόταν από ήθος και ψυχραιμία και εμπνεόταν από αγνά οράματα για την πρόοδο του έθνους. Ο ξένος τύπος εκφράζει συχνά την άποψη ότι οι δημοτικιστές έχουν το δίκιο με το μέρος τους, στην Ελλάδα όμως αυτό το δίκιο θα αργήσει ακόμα να εδραιωθεί.<sup>190</sup>

Η πορεία του δημοτικισμού σημαδεύεται από ήττες και από νίκες, συνδέεται με τις σοσιαλιστικές ιδέες και ενισχύεται από την ίδρυση μορφωτικών-εκπολιτιστικών συλλόγων, με κύριο γνώρισμα τη χρήση και την

---

<sup>189</sup> Βλ. Ν. Σαραντάκος, «Το κρυφό τσιμπούσι, ο πρώτος γλωσσικός μύθος», ιστότοπος: <https://sarantakos.wordpress.com/2017/03/20>. Το –απολύτως ψευδές- «μυστικό τσιμπούσι» αναπαρήγαγε ο Σουρής στο ποίημά του *Ρωμής*, ενώ το χρησιμοποίησαν ως επιχείρημα υπέρ της καθαρεύουσας έγκριτοι καθηγητές όπως ο Θ. Μιχαλόπουλος και ο Μιστριώτης.

<sup>190</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς...*, ό.π., σ. 86-105.

προώθηση της δημοτικής.<sup>191</sup> Σημαντικό βήμα υπήρξε αρχικά η υποστήριξη του Βενιζέλου, ο οποίος δε δίστασε να διαβάσει τον *Νουμά* μέσα στην υπερκαθαρευουσιάνικη Βουλή, προκαλώντας πολλά σχόλια και ποικίλα δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής.<sup>192</sup> Η στάση του Βενιζέλου δεν υπήρξε ποτέ ακραία, καθώς δηλώνει ότι ο καθένας είναι ελεύθερος να γράφει τα λογοτεχνικά έργα σε όποια γλώσσα θέλει, αρκεί να χρησιμοποιεί την επίσημη γλώσσα στα δημόσια έγγραφα. Επί πρωθυπουργίας του βέβαια ψηφίζεται η καθιέρωση της καθαρεύουσας ως επίσημης γλώσσας του κράτους.<sup>193</sup>

Η αναθεώρηση του Συντάγματος το 1911, με σκοπό τον εκσυγχρονισμό του κράτους και τη θεμελίωση της εθνικής ομοψυχίας, καθώς ήταν ορατός ο κίνδυνος των Βαλκανικών πολέμων, θεωρήθηκε ιδανική ευκαιρία ώστε να δοθεί μια συνταγματική λύση στο βαθιά διχαστικό γλωσσικό ζήτημα. Ο φανατισμός ήταν μεγάλος και η πίεση που ασκήθηκε από τους βουλευτές και την κοινή γνώμη ήταν ασφυκτική. Το γλωσσικό συνδεόταν με τις έννοιες της θρησκείας και του έθνους σχεδόν αυτομάτως και όλα τα τηλεγραφήματα που έφθαναν στη Βουλή εξέφραζαν τέτοιους φόβους. Οι πύρινοι λόγοι του καθηγητή Μιστριώτη είχαν καταγράψει στη συνείδηση του κόσμου τους δημοτικιστές ως εχθρούς που απειλούσαν την εθνικοθρησκευτική υπόσταση των Ελλήνων.<sup>194</sup>

Η συζήτηση στη Βουλή έκλεισε με τον συμβιβαστικό λόγο του Βενιζέλου: «*Αν όμως νομίζετε [...] δεν εισηγούμαι μεν, αλλά δε θα είχαν*

---

<sup>191</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 162-163. Το 1910 δημιουργούνται στην Αθήνα ο «Εκπαιδευτικός Όμιλος» και η «Φοιτητική Συντροφιά», που έπαιξαν, ιδίως ο πρώτος, σημαντικό ρόλο στην πνευματική ζωή της χώρας τα επόμενα χρόνια. Τη «Φοιτητική Συντροφιά» επαινούν με γράμματά τους, μεταξύ άλλων, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Αλ. Πάλλης, ο Παλαμάς, ο Ψυχάρης, ο Εφταλιώτης και ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Νικόλαος Χατζιδάκις.

<sup>192</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 170. Ο *Νουμάς* αναδημοσιεύει ένα άρθρο των *Καιρών* στις 15.9.1910 με τίτλο «Ο Βενιζέλος...μαλλιάρος».

<sup>193</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς...*, ό.π., σ. 176. Το 1911 η Αναθεωρητική Βουλή ψηφίζει, έπειτα από θορυβώδεις συζητήσεις τριών ημερών (25, 26 και 28 Φεβρουαρίου), το άρθρο 107 του Συντάγματος, με το οποίο καθιερώνεται ως επίσημη γλώσσα του κράτους η καθαρεύουσα και απαγορεύεται οποιαδήποτε επέμβαση με σκοπό την παραφθορά της. Βλ. επίσης παρακάτω, σ. 293.

<sup>194</sup> Βλ. Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου, «Η στάση του Ελευθέριου Βενιζέλου στο γλωσσικό: το Σύνταγμα του 1911», στο: Μπαμπινιώτης (επιμ.) *Το γλωσσικό ζήτημα...*, ό.π., σ. 409-419.

αντίρρησησιν όπως συμπεριληφθή εις το Σύνταγμα η τοιαύτη διάταξις». Έτσι ψηφίστηκαν το άρθρο 2, σύμφωνα με το οποίο «το κείμενον των Αγίων Γραφών τηρείται αναλλοίωτον. Η εις άλλον γλωσσικόν τύπον απόδοσις τούτου, άνευ της προηγουμένης εγκρίσεως και της εν Κωνσταντινουπόλει Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας απαγορεύεται απολύτως» και το άρθρο 107, σύμφωνα με το οποίο «επίσημος γλώσσα του Κράτους είναι εκείνη εις την οποίαν συντάσσονται το πολίτευμα και της ελληνικής νομοθεσίας τα κείμενα: πάσα προς παραφθοράν ταύτης απαγορεύεται».<sup>195</sup>

Ιστορική έχει μείνει η αγόρευση του βουλευτή και ποιητή Λορέντζου Μαβίλη στην Αναθεωρητική Βουλή του 1911, ο οποίος υπερασπίσθηκε με σθένος και σπάνιο ήθος τη δημοτική γλώσσα, εκφράζοντας τις έντονες αντιρρήσεις του για την ψήφιση της εν λόγω συνταγματικής διάταξης: «[...] πρόκειται περί ενός γλωσσοδέτου, ο οποίος θα επιβληθή εις την γλώσσαν ουχί των ατόμων, αλλά του έθνους ολοκλήρου [...]. Όχι μόνον δια το ανελεύθερον θα ήτο αναξιοπεπής η πρότασις, αλλά διότι εν τω συνεδρίω τούτω ένεκα αυτής της προτάσεως χαρακτηρίζεται ατιμωρητί η γλώσσα, την οποίαν ομιλεί ο Ελληνισμός ολόκληρος από άκρου εις άκρον, από Κεκρκύρας μέχρι του Καυκάσου, χαρακτηρίζεται ως χυδαία. Χυδαία γλώσσα δεν υπάρχει. Υπάρχουσι χυδαίοι άνθρωποι, και υπάρχουσι πολλοί χυδαίοι άνθρωποι ομιλούντες την καθαρεύουσαν».<sup>196</sup>

Η γλωσσική μεταρρύθμιση επομένως περνάει από πολλά στάδια. Οι ίδιοι οι δημοτικιστές στην πορεία του χρόνου διαιρούνται σε πιο μετριοπαθείς και πιο ριζοσπαστικούς, ενώ ο γλωσσικός αγώνας προσλαμβάνει ευρύτερες κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις, συνδεόμενος κυρίως με τις ιδέες του σοσιαλισμού. Σημειώνονται προσπάθειες εισαγωγής της δημοτικής στη στοιχειώδη εκπαίδευση, με πολλές παλινδρομήσεις, ώσπου το 1911 ο Βενιζέλος υποχωρεί στις πιέσεις και η καθαρεύουσα καθιερώνεται

---

<sup>195</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>196</sup> Βλ. *Ελευθέριος Βενιζέλος και Λορέντζος Μαβίλης: Αγορεύσεις για τη γλώσσα στη Β' (Διπλή) Αναθεωρητική Βουλή (1911)*, Εισαγωγή-Ιστορικός σχολιασμός: Χάρης Ν. Μελετιάδης-Ομιλίες Ελευθέριου Βενιζέλου και Λορέντζου Μαβίλη, Τετράδια Κοινοβουλευτικού Λόγου, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2010, Τετράδιο 3, σ. 125-205. Το παράθεμα σ. 174-175.

συνταγματικά ως επίσημη γλώσσα του κράτους με το άρθρο 107 της *Διπλής Αναθεωρητικής Βουλής*. Το άρθρο αυτό παραμένει σε ισχύ ουσιαστικά μέχρι το 1977, όταν η κυβέρνηση Καραμανλή επισημοποιεί τη χρήση της Δημοτικής ή «*Νεοελληνικής*», όπως ονομάστηκε, αρχικά σε όλες τις βαθμίδες της Γενικής Εκπαίδευσης (1976) και μετά στη Δημόσια Διοίκηση και τη Δικαιοσύνη (1977). Παραθέτουμε έναν συνοπτικό κατάλογο των γλωσσικών μεταρρυθμίσεων στην ελληνική εκπαίδευση:

1834-1911: Χρήση καθαρεύουσας σε όλη την εκπαίδευση.

1888: Εκδίδεται το βιβλίο του Γιάννη Ψυχάρη *Το ταξίδι μου*, το οποίο σηματοδοτεί την έναρξη του γλωσσικού αγώνα.

1903: Ιδρύεται το περιοδικό *Ο Νουμάς*, μαχητικό όργανο των δημοτικιστών.

1905: Ιδρύεται η Εταιρεία «*Η Εθνική Γλώσσα*» με κύριο στόχο την εισαγωγή της δημοτικής στα δημοτικά σχολεία και την προώθηση της δημοτικής γλώσσας γενικά, η οποία εγκαινιάζει τις δράσεις της με την εναρκτήρια ομιλία του Κωστή Παλαμά.<sup>197</sup>

1908: Ιδρύεται από τον Α. Δελμούζο το *Ανώτερο Δημοτικό Παρθεναγωγείο Βόλου*, προοδευτικών και δημοτικιστικών απόψεων.

1910: Ιδρύεται ο «*Εκπαιδευτικός Όμιλος*», με σκοπό την ίδρυση Πρώτου Δημοτικού Σχολείου στην Αθήνα (σκοπός που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ), καθώς και η «*Φοιτητική Συντροφιά*» στην Αθήνα, οργανώσεις που συσπειρώνουν προοδευτικές δυνάμεις, λογοτέχνες, ποιητές και διανοούμενους της εποχής.

1911: Ο Δελμούζος κατηγορείται για διαφθορά των ηθών και αναγκάζεται να κλείσει το *Παρθεναγωγείο* του Βόλου. Συνταγματική καθιέρωση της καθαρεύουσας με το άρθρο 107 της Αναθεωρητικής Βουλής του Βενιζέλου.

---

<sup>197</sup> Κ. Παλαμά, «Η εθνική γλώσσα», *Ο Νουμάς*, φ. 133 (30.1.1905, σ. 4-6) και φ. 134 (6.2.1905, σ. 4).

1917: Φιλελεύθερη στάση κυβέρνησης Βενιζέλου. Ηγετικά στελέχη του «Εκπαιδευτικού Ομίλου» (Τριανταφυλλίδης, Δελμούζος, Γληνός) διορίζονται σε θέσεις-κλειδιά και επιχειρείται η *Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση*. Η δημοτική αρχίζει να χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στη συγγραφή βιβλίων για τη στοιχειώδη εκπαίδευση.

1920: Ήττα Βενιζέλου: τα σχολικά βιβλία καίγονται και αντικαθίστανται από άλλα γραμμένα στην καθαρεύουσα (καίγεται το βιβλίο *Τα ψηλά βουνά* του Ζαχαρία Παπαντωνίου, το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως αναγνωστικό στο Δημοτικό).

1923: Προσπάθεια επανεκκίνησης της Εκπαιδευτικής Μεταρρύθμισης. Χρήση της δημοτικής στα Δημοτικά Σχολεία με πρωτοβουλία της Κυβέρνησης Βενιζέλου.

1925-6: Το γλωσσικό ζήτημα πολιτικοποιείται από τη δικτατορία του Πάγκαλου. Αναγγέλλεται δημοσίως ότι ένα μεγάλο ποσοστό των «μαλλιαρών» είναι κομμουνιστές και θα τιμωρηθούν.

1927: Το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος υιοθετεί επίσημα τη δημοτική. Στο εξής και μέχρι την πλήρη κατάργηση της καθαρεύουσας το 1977 η χρήση της δημοτικής στο γραπτό λόγο ερμηνεύεται ως ένδειξη αριστερών τάσεων.

1933: Χρήση καθαρεύουσας από την κυβέρνηση Π. Τσαλδάρη.

1936-1941: Χρήση δημοτικής στα Δημοτικά Σχολεία από τη δικτατορία του Μεταξά. Συγγραφή της *Νεοελληνικής Γραμματικής* του Μανώλη Τριανταφυλλίδη (1941) η οποία εκδόθηκε όμως αργότερα.

1942: Καθαιρείται ο καθηγητής Ιωάννης Κακριδής λόγω δημοσίευσης μιας πανεπιστημιακής παράδοσης στη δημοτική και μάλιστα σε μονοτονικό σύστημα. Διεξάγεται η περιβόητη *Δίκη των τόνων*.

1945-1949: Σκληρές αντιπαραθέσεις δημοτικιστών και καθαρευουσιάνων στα χρόνια του Εμφυλίου. Καθαρεύουσα στα Σχολεία.

1949-1964: Επιβάλλεται η καθαρεύουσα σε όλες τις βαθμίδες της Εκπαίδευσης (Πλαστήρας, Παπάγος).

1964-1967: Καθιερώνεται η ισοτιμία της δημοτικής με την απλή καθαρεύουσα και εισάγεται στα σχολεία η *Νεοελληνική Γραμματική* του Τριανταφυλλίδη από την κυβέρνηση Γ. Παπανδρέου. Επίσημη γλώσσα του κράτους και της Μέσης-Ανώτατης Εκπαίδευσης παραμένει η καθαρεύουσα.

1967: Η στρατιωτική δικτατορία απαγορεύει τη δημοτική και επιβάλλει παντού την καθαρεύουσα.

1976-1977: Επισημοποιείται η χρήση της δημοτικής-«Νεοελληνικής» σε όλες τις βαθμίδες της Εκπαίδευσης καθώς και στη Δημόσια Διοίκηση και Δικαιοσύνη.<sup>198</sup>

#### 4.4.3 Ο *Νουμάς*

Σημαντικό βήμα στην πορεία και την έκβαση της γλωσσικής διαμάχης αποτελεί η έκδοση του περιοδικού *Ο Νουμάς* (1903-1931). Πρόκειται για ένα περιοδικό με προοδευτικές απόψεις που εκδίδεται το 1903 από τον Δημήτρη Ταγκόπουλο, το οποίο κατέχει σημαντική θέση στη φιλολογική και στην πνευματική γενικότερα ζωή του ελληνισμού. «Από το 1903 συμπλήρωσε συνολικά είκοσι τρία εκδοτικά χρόνια, με δύο διακοπές (το 1917 και το 1924), δύο επανεκδόσεις (το 1918 και 1924) και οχτακόσια πέντε πολύτιμα για την ελληνική πνευματική ζωή τεύχη», όπως επισημαίνει ο Γ. Καλογιάννης. Ιδιαίτερα μάλιστα κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα (1903-1917) που διανύει την ηρωική του περίοδο, «ο *Νουμάς* υπήρξε το μαχητικό όργανο των δημοτικιστών και το βήμα, από όπου προβλήθηκαν νέες πολιτικές και κοινωνικές ιδέες, και καταπολεμήθηκαν οι επιστημονικές και αισθητικές προλήψεις του παρελθόντος για τη δημοτική γλώσσα».<sup>199</sup>

Ο *Νουμάς* καθιέρωσε τη δημοτική σε όλες τις στήλες του, εν γνώσει των αντιδράσεων και των δυσκολιών που θα προξενούσε μια τέτοια κίνηση

---

<sup>198</sup> Βλ. Τατιανή Κοτρώτσου-Λόντου, «Το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα», *Επιστημονικό Βήμα*, Τόμος 3, Απρίλιος 2004, σ. 46-50. Βλ. επίσης Γ. Μπαμπινιώτης (επιστημονική επιμέλεια), *Το γλωσσικό ζήτημα-Σύγχρονες προσεγγίσεις*, εκδ. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Δεκέμβριος 2011.

<sup>199</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς*..., ό.π., σ. 23 και σ. 268.



και διαφοροποιούμενος από τα άλλα έντυπα, τα οποία χρησιμοποιούσαν αυστηρά την καθαρεύουσα και επέτρεπαν τη χρήση κάποιων λέξεων ή φράσεων της δημοτικής μόνο σε λογοτεχνικές στήλες χρονογραφημάτων.<sup>200</sup>

Ο εκδότης του *Νουμά* σημειώνει χαρακτηριστικά στο τελευταίο φύλλο της πρώτης περιόδου (20.5.1917): «Όταν βγήκε ο *Νουμάς* χαρακτηρίστηκε ως παραφροσύνη που βγήκε περιοδικό στη δημοτική γλώσσα. Σήμερα θεωρείται παραφροσύνη αν τύχει, που δεν τυχαίνει, να βγει περιοδικό στην καθαρεύουσα. Κι αυτό το ελάχιστο κάτι βαραίνει στον αγώνα του *Νουμά*».<sup>201</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι στα τελευταία τεύχη του περιοδικού, μετά από τρεις δεκαετίες αγώνων και συγκρούσεων εσωτερικών και εξωτερικών, δημοσιεύονται άρθρα σχετικά με την υπεράσπιση της δημοτικής, αντίλαλος των παλαιών αντιπαραθέσεων του και ως το κύκνειο άσμα του.<sup>202</sup>

Στον *Νουμά* γράφουν πολύ συχνά ο Παλαμάς, ο Ψυχάρης, ο Χατζόπουλος και πολλοί άλλοι, καθώς και ο Καλομοίρης. Ο Κωστής Παλαμάς μάλιστα μένει πιστός συνεργάτης του *Νουμά* ακόμα και όταν αρκετοί λογοτέχνες και διανοούμενοι διαφοροποιούνται από τη γραμμή του και αποχωρούν, συνεχίζοντας να δημοσιεύει γλωσσοεκπαιδευτικά άρθρα. Υποστηρίζει ότι «όλοι οι παγωμένοι ίαμβοι των νεοελληνικών τραγουδιών δεν αξίζουν όσο το *Ρωμέικο Θέατρο του Ψυχάρη* ή ένα δημοτικό τραγούδι», απορρίπτει την ψυχρή μίμηση των κανόνων της σχολαστικής τέχνης και προβάλλει «τα δικαιώματα και τα ιδανικά της ζωντανής εθνικής ψυχής, όταν αυτά εκφράζουν αξίες αιώνιες που λειτουργούν ανέκαθεν σε παγκόσμια

---

<sup>200</sup> Πρέπει ωστόσο να τονισθεί ότι το πρώτο «τολμηρό» άνοιγμα στη δημοτική έγινε από το βραχύβιο περιοδικό *Τέχνη* (1898-99) του Κώστα Χατζόπουλου. Γι αυτό κάποιοι αποκάλεσαν τον *Νουμά* «εγγόνι της Τέχνης του Χατζόπουλου». Βλ. Καλογιάννη, *Ο Νουμάς...*, ό.π., σ. 33-34 και επίσης παραπάνω, κεφ. 3, ενότητα 3.2.1). Πρόδρομοι του *Νουμά* μπορούν επίσης να θεωρηθούν τα περιοδικά *Εστία*, *Ραμπαγιάς*, *Μη χάνεσαι*, καθώς και οι εφημερίδες *Ακρόπολις* και *Εστία*, έντυπα τα οποία εντάσσονται στο εκσυγχρονιστικό κλίμα της κυβέρνησης Τρικούπη μετά το 1875. Βλ. στο ίδιο, σ. 26.

<sup>201</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς...*, ό.π., σ. 24.

<sup>202</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 268. Ο *Νουμάς* έκλεισε οριστικά τον Αύγουστο του 1931. Στα τελευταία του τεύχη επανήλθε ως συνεργάτης, έπειτα από μακρόχρονη απουσία, ο Α. Πάλλης, δημοσιεύοντας άρθρα για τεχνικά ζητήματα της ποίησης, ενώ η σύνταξη του περιοδικού αναφέρεται στις εκδηλώσεις του Υπουργείου Παιδείας με αφορμή τη μεταφορά του λειψάνου του Ψυχάρη στη Χίο και έτσι κλείνει ο κύκλος.

*κλίμακα, αφού κάθε μεγάλο έργο έχει γνωρίσματα εθνικά μα και υπερεθνικά, διαχρονικά και πανανθρώπινα».*<sup>203</sup>

Ο *Νουμάς* ασκεί αυστηρή κριτική σε πολιτικά και κοινωνικά θέματα, μολονότι η αγωνία για το κατόντημα του τόπου, όπως αυτή προκύπτει από την αρθρογραφία του, είναι κυρίως συναισθηματικού χαρακτήρα. Στην πορεία υιοθετεί τις σοσιαλιστικές ιδέες και τις προασπίζει. Στους πρώτους μήνες της κυκλοφορίας του υπερασπίζεται τη δημοτική με σποραδικά δημοσιεύματα, τα οποία υπαγορεύονται περισσότερο από ένα αίσθημα αδικίας υπέρ του αδυνάτου-της δημοτικής-από τον δυνατό-την καθαρεύουσα, η οποία εκείνη την εποχή είχε πανίσχυρη θέση στην πνευματική ζωή του τόπου.

Σταδιακά όμως ο *Νουμάς* προσεγγίζει και συνασπίζει τους νέους λογίους και αναγνωρισμένους δημοτικιστές, καθώς και τους αξιόλογους λογοτέχνες της νέας γενιάς, δημιουργώντας έτσι έναν κύκλο με τολμηρή ανακαινιστική διάθεση, ριζοσπαστικές απόψεις και νέας πνοής λογοτεχνία. Έτσι, ο *Νουμάς* ταυτίζεται προοδευτικά με τον δημοτικισμό και, όπως παρατηρεί ο Γ. Καλογιάννης, «το αντικείμενο τόσων διωγμών, τη ζωντανή νεοελληνική γλώσσα, θεώρησε ο “Νουμάς” ως το θεραπευτικό μέσο των πάντων, και καθώς πολλοί δημοτικιστές στήριζαν τις ελπίδες τους για την αναγέννηση του ελληνισμού στην ευτυχή λύση του γλωσσικού, ο “Νουμάς” βρέθηκε στο στρατόπεδό τους και έγινε το μοναδικό τους όργανο, προσφέροντας στον αγώνα τη φρεσκάδα και τη δριμύτητά του».<sup>204</sup>

#### *4.4.4 Ψυχάρης, Καλομοίρης και το Παλάτι*

Ο Καλομοίρης γνωρίζει τον Ψυχάρη πρώτη φορά μέσα από το βιβλίο του *Το Ταξίδι μου* και στη συνέχεια μέσα από τον κύκλο του *Νουμά* και των δημοτικιστών. Ο ίδιος περιγράφει με ποιο τρόπο έπεσε στα χέρια του τυχαία το *Ταξίδι*, το οποίο ανακάλυψε στη βιβλιοθήκη του θείου του Μηνά

---

<sup>203</sup> Βλ. στο ίδιο. Τα παραθέματα σ. 36-37.

<sup>204</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 56.

Χαμουδόπουλου και το διάβασε, ενόσω ήταν ακόμα μαθητής Γυμνασίου στην Πόλη. Καθώς η ανατροφή και η παιδεία του εξελισσόταν σε ένα περιβάλλον όχι απλώς καθαρευουσιάνικο, αλλά βυζαντινό, όπως ο ίδιος το χαρακτηρίζει, ομολογεί πως η επαφή του με τη γλώσσα και τη θεματολογία του Ψυχάρη του προκαλεί δέος: *«Το βιβλίο αυτό μου φάνταξε σα μια πνοή γεμάτη από όλα τα μύρα της άνοιξης, σαν ένα κάλεσμα για μια καινούργιαν ανάσταση, την ανάσταση του γένους των Ελλήνων»*. Στις σελίδες αυτού του βιβλίου ο Καλομοίρης ανακαλύπτει τη γλώσσα που του μιλούσε η νενέ του, τα παραμύθια της και τα τραγούδια της, τον πόνο του ραγιά για τη σκλαβωμένη Πόλη, καθώς και τα ιδανικά και τους πόθους για την αναγέννηση του έθνους.<sup>205</sup>

Για τον Ψυχάρη ως τότε δεν είχε ακούσει παρά θολά, αποσπασματικά σχόλια με αρνητική χροιά, η ανάγνωση όμως του βιβλίου του γεννά τεράστιο θαυμασμό και μεγάλη εκτίμηση προς το πρόσωπο του συγγραφέα. Θεωρεί μάλιστα πως ο Ψυχάρης οραματικά περιγράφει τις ηγετικές μορφές του Βενιζέλου και του Παλαμά μέσα στο *Ταξίδι*, ενώ όταν ο καθηγητής των ελληνικών τους βάζει μια εργασία με θέμα αποσπάσματα από ένα βιβλίο που τους έκανε εξαιρετική εντύπωση, ο Καλομοίρης επιλέγει να παρουσιάσει το *Ταξίδι*.<sup>206</sup>

Σε ένα σχολείο της Πόλης εκείνη την εποχή το τόλμημα είναι ακραίο, όπως γλαφυρά περιγράφει ο ίδιος: *«Οι συμμαθητές μου, καθώς τους έδειξα την «έκθεσή» μου, τινάχτηκαν απάνω και γελούσανε προκαταβολικά με τη μπόρα που θα ξέσπαγε στο κεφάλι μου. [...] Αν τη γλυτώσεις με οχταήμερη αποβολή, να είσαι πολύ ευχαριστημένος. Ωστόσο, ανέβηκε στην έδρα ο σοφός καθηγητής [...] και είπε, μπρος στους εμβρόντητους συμμαθητές μου: «Πολύ καλή εκλογή έκανες Καλομοίρη». [...] Και άρχισε να μας μιλά για τα κεφάλαια του Ταξιδιού που πάλλονται από αγνό πατριωτικό αίσθημα για την Πόλη. [...]*

---

<sup>205</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρης, «Ρίζα Ζωής», *Νέα Εστία*, Τόμος 55 / Τεύχος 644, 1 Μαΐου 1954, σ. 604-605. Βλ. επίσης Μ. Καλομοίρης, *Η ζωή μου...*, ό.π., σ. 51-52, όπου αναφέρεται στο ίδιο περιστατικό.

<sup>206</sup> Πρόκειται για τον Μηνά Αυθεντόπουλο, καθηγητή των ελληνικών στο Ελληνογαλλικό Λύκειο του Χατζή (Χατζηχρήστου) στην Κωνσταντινούπολη. Το γεγονός τοποθετείται χρονολογικά στα 1899-1900. Βλ. Τσαλαχούρη, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 142.

Κάθισα κάτω και καμάρωννα [...] κι ας με φώναζαν ύστερα οι συμμαθητές μου «μαλλιάρω» κι ας το θεωρούσανε στην οικογένειά μου κάτι σαν οικογενειακό δυστύχημα το ότι με είχε μιάνει το μικρόβιον του μαλλιαρισμού και του ψυχαρισμού».<sup>207</sup>

Έτσι αρχίζει η επαφή του Καλομοίρη με τον Ψυχάρη, καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη του συνθέτη όπως ο ίδιος παραδέχεται. Ακόμα και τα βέλη που θα δεχτεί από τον συγγραφέα αργότερα δεν είναι ικανά να σβήσουν το θαυμασμό και την ευγνωμοσύνη του στον Δάσκαλο, ο οποίος του ενέπνευσε το δρόμο της τέχνης που βασίζεται στο λαό και στα οράματά του.<sup>208</sup>

Το 1907 ο Καλομοίρης γράφει τη *Ρωμέικη Σουίτα*, έργο για ορχήστρα σε τέσσερα μέρη εκ των οποίων το τέταρτο επιγράφεται *Το παλάτι*.<sup>209</sup> Το έργο αυτό μπορεί να καταταχθεί στο είδος του συμφωνικού ποιήματος, μολονότι δεν έχει ως κέντρο μια συγκεκριμένη ιστορία, αλλά περιγράφει διαδοχικά ποιητικές σκηνές. Το πρώτο μέρος αρχίζει με ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στα έγχορδα, το οποίο παραπέμπει στην *ανέμη* της γιαγιάς και στα παραμύθια της με τα όμορφα κορίτσια και τα γενναία πριγκιπόπουλα. Με μια εύκολα αναγνωρίσιμη παραλλαγή του ίδιου μοτίβου αρχίζει το τελευταίο μέρος του έργου με τίτλο το *Παλάτι*. Σε αυτό το μέρος η προγραμματική λειτουργία της μουσικής δηλώνεται από τον ίδιο τον συνθέτη, εφόσον αναγράφει στην

---

<sup>207</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρης, «Ρίζα Ζωής», ό.π., σ. 604. Ο Καλομοίρης γράφει αυτό το άρθρο το 1954. Αξίζει να επισημάνουμε ότι ο σεβασμός του και η εκτίμηση προς το πρόσωπο του Ψυχάρη δεν έχει εκλείψει. Σε ικανή χρονική απόσταση πλέον από τα γεγονότα, τα αποτιμά με ηρεμία και θετικό πρόσημο.

<sup>208</sup> Αυτές τις παραδοχές κάνει ο Καλομοίρης στο άρθρο που προαναφέραμε. Εκεί επισημαίνει επίσης ότι όλοι οι Επτανήσιοι συνθέτες που έγραφαν ιταλική μουσική, ήταν καθαρευουσιάνοι, ενώ όσοι εμπνεύστηκαν από την Ελλάδα και τη λαϊκή μούσα είναι δημοτικιστές. Βλ. στο ίδιο, σ. 605.

<sup>209</sup> Μ. Καλομοίρη, *Ρωμέικη Σουίτα, (1907/1910/1936)*. I. Από τα παραμύθια της Γρηάς, II. Από τον Ερωτόκριτο και την Αρετούσα, III. Σα χορός και σα χωρατό, IV. Το παλάτι. Βλ. Φ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος Έργων*, ό.π., σ. 77. Ο τίτλος *Ρωμέικη- Ρωμαίικη* απαντά και με τους δύο τύπους στην ορθογραφία.

παρτιτούρα τον τελευταίο στίχο του ποιήματος ως μότο: «Παλάτι ξακουστό να θεμελιώσεις».<sup>210</sup>

Το ποίημα γράφτηκε από τον Ψυχάρη το 1880 και αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές:

«Στῆς θάλασσας άπάνω τά νερά /  
ένας τεχνίτης με μυαλό καί γνώση, /  
μεγάλο άγώνα είχε μιά φορά /  
παλάτι ξακουστό να θεμελιώσει. //

Έριξε πέτρες, μάρμαρα, βουνά /  
ριζώνει ό βράχος φοβερός στόν πάτο /  
ό βράχος άνεβαίνει τώρα νά /  
πού βγαίνει καί παλάτι άπό τά κάτω.//

Έτσι καί σύ, μ' όλη τήν τρικυμιά, /  
στά βάθια τῆς ψυχῆς μας νά ριζώσεις, /  
στή γλώσσα τοῦ λαοῦ, πού είναι μιά, /  
παλάτι ξακουστό νά θεμελιώσεις.//»<sup>211</sup>

Το ελαφρώς παραλλαγμένο αρχικό μοτίβο της *ανέμης* σε αυτό το τελευταίο μέρος παραπέμπει μάλλον σε μια φουρτουνιασμένη θάλασσα, η οποία μεταφορικά παρουσιάζει τα φοβερά εμπόδια που πρέπει να ξεπεράσει ο καλλιτέχνης ώστε να φτάσει στο στόχο του και να εκπληρώσει το φιλόδοξο σχέδιό του, να χτίσει δηλαδή ένα μεγάλο παλάτι πάνω στα κύματα της θάλασσας. Αυτό τον συμβολισμό τον αντιλήφθηκε η κριτική της εποχής και τον περιγράφει στα δημοσιεύματα: «*Εισ την αρχή μαίνεται η αγρία θάλασσα. Μαζί με την τρικυμιάν, ακούει κανείς τους ογκολίθους, τα μάρμαρα, τα βουνά* ,

---

<sup>210</sup> Βλ. Tsagkarakis, *The politics...*, ό.π., σ. 15-16. Σε αυτό το έργο είναι φανερή η επίδραση του Rimsky-Korsakov με τη *Scheherazade* που ο νεαρός Καλομοίρης γνώρισε στη Βιέννη.

<sup>211</sup> Γιάννη Ψυχάρη, «Το παλάτι», στο: Μ. Αυγέρη, Αρ. Σταύρου, Β. Ρώτα, Μ. Μ. Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η ελληνική ποίηση ανθολογημένη*, Τόμος Δ', Εκδ. Παρθενών, Αθήνα 1977, σ. 73.

που ρίχνει ο γίγας τεχνίτης εις τον βυθόν, δια να θεμελιώσει το κτίριόν του. Ογκοι κατακρημνιζόμενοι και καταποντιζόμενοι είνε το φοβερόν εκείνο αλάλιασμα της ορχήστρας. Αλλά σιγά-σιγά επανέρχονται τα γνώριμα ήδη μοτίβα των άλλων μερών της σουίτας, το παραμύθι της Γρηάς, η Πεντάμορφη, ο Ερωτόκριτος, ο Χορός.[...] Και το θαύμα γίνεται. Το παλάτι είνε πλέον θεμελιωμένον, ατράντακτον και μεγαλοπρεπές, και πανεύμορφον, και θαυμάσιον».<sup>212</sup>

Το ποίημα αυτό βρίσκεται ως ποίημα του Ψυχάρη σε ανθολογίες της ελληνικής ποίησης, όπως αναφέραμε, δεν απαντάται όμως στην εργογραφία του, η οποία άλλωστε δεν περιλαμβάνει ποιητικές συλλογές.<sup>213</sup> Η πρώτη στροφή του ποιήματος ανήκει στο ποίημα του Παλαμά «Σολωμός» από την ποιητική συλλογή *Τα τραγούδια της πατρίδος μου* και έχει ως εξής:

«Στῆς θάλασσας ἀπάνω τά νερά  
Ἕνας τεχνίτης μέ μυαλό καί γνῶσι  
Βαρύν ἀγῶνα εἶχε μια φορά  
Παλάτι ξακουστό νά θεμελιώση.»<sup>214</sup>

Παρατηρούμε ότι αλλάζει μόνο το επίθετο που προσδιορίζει τον αγώνα: ο Παλαμάς επιλέγει το *βαρύν*, ενώ ο Ψυχάρης το *μεγάλο*. Διαφοροποιείται επίσης η ορθογραφία στη λέξη *γνῶσι- γνώση*.

---

<sup>212</sup> Βλ. Γρ. Ξενόπουλου, «Το Παλάτι», στο: *Καλομοίρης... εν Αθήναις*, ό.π., σ. 20-21. (Η κριτική δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ελλάς* στις 20 και 22 /12/1910). Βλ. επίσης την κριτική της Αθηνιώτισσας «Ρωμαίικη Μουσική», *Νουμάς*, 22/6/2008, σ. 1-2, όπου περιγράφεται πώς «η ενορχήστρωση δημιουργεί την εντύπωση της διόγκωσης των κυμάτων, τα οποία κινούνται σε σκοτεινές τονικότητες, αλλά προοδευτικά, με τη διείσδυση των άλλων μοτίβων (της γιαγιάς, των παραμυθιών, του Ερωτόκριτου) μεταλλάσσονται και καταλήγουν σε μια φωτεινή *Μι μείζονα*».

<sup>213</sup> Βλ. *Η Ελληνική Ποίηση Ανθολογημένη...*, ό.π., σ. 73. Η έρευνά μας δεν κατόρθωσε να εντοπίσει το ποίημα αυτό σε αυτόνομη ποιητική συλλογή του Ψυχάρη.

<sup>214</sup> Βλ. Κωστή Παλαμά *Άπαντα*, Τόμος Πρώτος, σ. 136-137. Η στροφή στη σ. 137. Η πρώτη έκδοση της ποιητικής συλλογής *Τα τραγούδια της πατρίδος μου* έγινε το 1886.

Παραθέτουμε στη συνέχεια το ποίημα *Το Παλάτι*, όπως αυτό δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας του Καλομοίρη στην Αθήνα στις 11 Ιουνίου 1908, αναγράφοντας: *Ποίηση Παλαμά-Ψυχάρη*:

«Στῆς θάλασσας ἀπάνω τά νερά  
Ἕνας τεχνίτης μέ μυαλό καί γνῶσι  
Μεγάλο ἀγῶνα εἶχε μια φορά  
Παλάτι ξακουστό νά θεμελιώση.

Ἔρριξε πέτρες μάρμαρα βουνά  
Ριζώνει βράχος φοβερός στὸν πάτο  
Ὁ βράχος ἀνεβαίνει τώρα νά  
Ποῦ βγαίνει καί Παλάτι ἀπ' τά κάτου.

Ἔτσι κ' ἐσύ μ' ὅλη τὴν τρικυμιά  
Στά βάθια τῆς ψυχῆς μας νά ριζώσης  
Στὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ ποῦ εἶναι μιά  
Παλάτι φοβερό νά θεμελιώσης».

Το ποίημα είναι ακριβῶς το ίδιο με αυτό που παρατίθεται στο πρόγραμμα της συναυλίας με κάποιες μικρές διαφορές στην ορθογραφία και στον τονισμό. Αλλάζει επίσης μια λέξη: στον τελευταίο στίχο στην *Ανθολογία* το επίθετο που χρησιμοποιείται για το *Παλάτι* είναι το «*ξακουστό*», ενώ στο πρόγραμμα είναι «*φοβερό*».

Αναφορά στο ποίημα του Παλαμά γίνεται στο άρθρο του Ξενόπουλου όπου σχολιάζει τη μεγάλη εντύπωση που προξένησε στο κοινό το «*Παλάτι*», στη συναυλία με έργα Καλομοίρη στο Ωδείο Αθηνών το 1910, με τα εξής λόγια: «*Αυτό λοιπόν είναι το παλάτι του τελευταίου μέρους της «Ρωμαϊκής Σουίτας». Όχι το παλάτι του Σολωμού, το οποίον εγκρέμιζε κάθε νύχτα η πεισματάρη Νεράιδα, έως ότου απέθανεν ο τεχνίτης, χωρίς να κατορθώσει να το κτίση, αλλά το Παλάτι του μέλλοντος, του ονειρευτού Ποιητού, ο οποίος, αντλών το υλικόν του από την ψυχὴν και από την γλῶσσαν του ελληνικού*

λαού, θα το κάμη μέγα και τέλειον. Αυτόν τον αγώνα και αυτόν τον θρίαμβον της δημιουργίας ζωγραφίζει ο Καλομοίρης, στηριζόμενος εις τους στίχους του Ψυχάρη».<sup>215</sup>

Ο Καλομοίρης θέτει τη μουσική του στην υπηρεσία της *Ιδέας* για την αναγέννηση του έθνους με πολύ συγκεκριμένους τρόπους, τους οποίους το κοινό προσλαμβάνει και αντιλαμβάνεται εξίσου με τους κριτικούς. Στη συναυλία του στο Ωδείο Αθηνών στις 22 Δεκεμβρίου του 1910, η *Ρωμείκη Σουίτα* ξεσηκώνει τα πλήθη και το *Παλάτι* σκορπίζει τον πιο θερμό ενθουσιασμό, όπως καταγράφει ο Ξενόπουλος. Το *Παλάτι* συμπυκνώνει τα ιδεώδη του έθνους και ορθώνεται πλέον *ατράντακτο και πανεύμορφο*: «*Τό Παλάτι τής έθνικής δόξης καί άκμής. Οί άκροαταί ριγούν, δακρύζουν, χειροκροτούν, ζητωκραυγάζουν....*».<sup>216</sup>

Αργότερα, όταν με αφορμή την ψήφιση του επίμαχου άρθρου για τη καθαρεύουσα από την κυβέρνηση Βενιζέλου, ο Ψυχάρης οργισμένος διαγράφει την αφιέρωσή του στον Βενιζέλο σε ένα του διήγημα, τότε και ο Καλομοίρης δηλώνει ότι αποσύρει την αφιέρωση της *Ρωμαίικης Σουίτας* του στον Ψυχάρη.<sup>217</sup> Για πολλά χρόνια πάντως η συμπόρευσή τους είναι αγαστή και η κοινή τους πορεία προσφέρει πολλά όπλα στον γλωσσικό αγώνα.

---

<sup>215</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το Παλάτι», εφημ. *Ελλάς*, 20 22/12/1910, στο: *Μανώλης Καλομοίρης*, ό.π., σ. 20-21. Για τον Ψυχάρη και το *Παλάτι* γίνεται λόγος και στο πρώτο κεφάλαιο (1.2.4) σ. 51 και στο τρίτο κεφάλαιο (3.1.3.2) σ. 146-147.

<sup>216</sup> Βλ. στο ίδιο. Βλ. επίσης παραπάνω και ενότητα

3.1.4 Οι πρώτες συναυλίες με έργα Παλαμά και η αποτύπωσή τους στον τύπο της ΕΠΟΧΗΣ.

<sup>217</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς και η εποχή του*, ό.π., σ. 180.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Ο Καλομοίρης απέναντι στην «ελληνικότητα»

### 5.1 Η ματιά του Καλομοίρη στη λογοτεχνία και στη γλώσσα

#### 5.1.1 Ο Καλομοίρης ως ποιητής

Η ποίηση και η λογοτεχνία βρίσκονται στην κορυφή των ενδιαφερόντων του συνθέτη Καλομοίρη. Ο ίδιος δεν τις ξεχωρίζει από τη μουσική: *«Ποίηση και μουσική: Δύο έννοιες στην τέχνη, τόσο συγγενικές σύμφωνα με τη δική μου αισθητική, ώστε να μην μπορώ σχεδόν να ξεχωρίσω τη μιαν από την άλλη. Γιατί και η ποίηση είναι μουσική, και η μουσική είναι ποίηση»*.<sup>1</sup> Ίσως μάλιστα να αποδίδει στην ποίηση ρόλο ανώτερο από αυτόν της μουσικής στην προώθηση της ιδέας για τη δημιουργία της Εθνικής Σχολής Μουσικής: *«Αυτό τον παλμό της Ελληνικής ψυχής πολύ πριν από το Μουσικό, το είχε νοιώσει βαθιά και τον είχαν αποδώσει ο Ποιητής»*. Η προσπάθειά του αυτή να ενώσει την ποίηση με τη μουσική σε μια ομοούσια μορφή τέχνης του δημιουργεί ενίοτε έναν εσωτερικό διχασμό τον οποίο παραδέχεται: *«Ο Συνθέτης, προσπαθώντας να αδερφώσει την Ποίηση με τη Μουσική, νοιώθει τον εαυτόν του πότε σαν Ποιητή και πότε σα Μουσικό. Οι «Ποιητές» όμως τον κοιτάζουν παράξενα και φεύγουν απ' εμπρός του, ενώ οι Μουσικοί, τ' αδέρφια του, μακραίνουν με τρόμο»*.<sup>2</sup>

Μαθητής του Γυμνασίου ακόμα ο Καλομοίρης γράφει στίχους σατυρικούς ή αφηγηματικούς. Γράφει επιστολές σε έμμετρη μορφή στον θείο του Μηνά, ο οποίος μάλιστα του εύχεται να εξελίξει το *στιχουργικό* του τάλαντο σε *ποιητικό*. Αυτή η επισήμανση δημιουργεί από νωρίς στον συνθέτη

---

<sup>1</sup> Βλ. Μανώλη Καλομοίρη, *Ποίηση και μουσική*, Αδημοσίευτο, δακτυλογραφημένο, Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη, Ντοσιέ 8, Νοέμβριος 1899.

<sup>2</sup> Βλ. Σκέψεις του συνθέτη στον «Πρόλογο» της *Παλαμικής Συμφωνίας*, Ανάπτυπο της έκδοσης της *Παλαμικής Συμφωνίας*, «Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς», ό.π., Αθήνα 1961.

την επίγνωση ότι δεν έγραφε ποίηση, αλλά απλή στιχουργία.<sup>3</sup> Η συνειδητοποίηση αυτή δεν τον εγκαταλείπει ποτέ, όπως ποτέ δεν τον εγκαταλείπει και η αγάπη του για την ποίηση.

Εξακολουθεί να γράφει στίχους καθώς η γλώσσα αποτελεί γι αυτόν ένα μέσο έκφρασης εξίσου σημαντικό με τη μουσική. Πολύ αργότερα, στον πρόλογο των μουσικών του απομνημονευμάτων *Από τη ζωή και τους καύμους του Καπετάν-Λύρα*, όπου γράφει ο ίδιος και τους στίχους και τη μουσική, σημειώνει: «Οι στίχοι αυτοί δεν είναι αυθύπαρκτοι. Χωρίς τη μουσική ίσως να φαίνονται κάτι χειρότερο από αδέξιοι. Ενωμένοι όμως με τους μουσικούς ήχους και ρυθμούς νομίζω πως παίρνουνε κάποιο νόημα και κάποιο φως».<sup>4</sup>

Τα πρώτα ποιήματα που μελοποιεί είναι δικά του. Πρόκειται για τα «*Τρία τραγούδια δι' ἄσμα καί κλειδοκύμβαλον*». Οι τίτλοι τους είναι: «*Μελαγχολία*», «*Ἀνακρεόντειον*», «*Ἡ Βαγιαδέρα*».<sup>5</sup>

Ο Καλομοίρης βρίσκεται στο δεύτερο έτος των σπουδών του στη Βιέννη (1902) και αναφέρει σχετικά: «*Τὴν ἴδια αὐτὴ χρονιά ἔγραψα καί τίς πρῶτες μου συνθέσεις, ὕστερ' ἀπὸ μερικές ἄχαρες δοκιμές πού εἶχα κάνει στήν Πόλη. Ἦτανε τρία τραγούδια γιά μιά φωνή καί πιάνο καί μιά Ἀνατολίτικη ζωγραφιά γιά μόνο πιάνο. Τά τραγούδια «Μελαγχολία», «Ἀνακρεόντειον» καί «Μπαγιαντέρα» τά εἶχα γράψει ἀπάνω σέ στίχους –ὁ Θεός νά τοὺς κάνει στίχους-δικούς μου. Ἄπ' αὐτά τά τραγούδια οἱ στίχοι τοῦ πρώτου καί τοῦ τρίτου ἦτανε σέ δημοτικὴ γλώσσα, ἐνῶ τοῦ μεσαίου σέ καθαρεύουσα. Τὴ μόνη ἄλλως*

---

<sup>3</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρη, *Η ζωή μου...*, ὁ.π., σ. 50-51: «*Κάποτες μου ἀπάντησεν ὁ Μηνάς πως εὐχεται τὸ "στιχουργικόν μου αὐτὸ τάλαντον νὰ ἐξελιχθῆ εἰς ποιητικόν" [...] αὐτὸ μου ψύχρανε κάπως τὸ ζήλο μου, γιατί ἐνοιωσα πως αὐτά που ἔγραφα δὲν ἦτανε ποίηση ἀλλὰ μὴ ἀπλή στιχουργία, κι αὐτὴ δὲν ἦτανε ἡ φιλοδοξία μου*».

<sup>4</sup> Μανώλης Καλομοίρης, ἀπὸ τὸν «Πρόλογο» τῆς ἐκδόσεως τοῦ ἔργου *Από τη ζωή και τους καύμους του Καπετάν-Λύρα*, γιὰ ἀπαγγελία, τραγούδι καὶ πιάνο, Ἀθήνα 1958.

<sup>5</sup> Ὁ Ἀνωγειανάκης ἀναφέρει ὡς τόπο δημοσίευσῆς τῶν τριῶν αὐτῶν τραγουδιῶν τὴν Πόλη καὶ χρόνον δημοσίευσῆς τὸ 1902. Βλ. Ἀνωγειανάκης, *Κατάλογος ἔργων Μ. Καλομοίρη 1883-1962*, ὁ.π., σ. 21. Τὸ ἴδιο ἀναφέρει καὶ ὁ Τσαλαχούρης. Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος ἔργων*, ὁ.π., σ. 39. Ἡ Τσερπέ ἀναφέρει ὡς χρονολογία τὸ 1901-1903 καὶ ὡς τόπο τῆ Βιέννης, βασιζόμενη στὴ μαρτυρία τοῦ Καλομοίρη. Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητικὴ μορφή...*, ὁ.π., σ. 18.

τε καθαρεύουσα πού ἔγραψα στήν καλλιτεχνική μου ζωή».<sup>6</sup> Τα τραγούδια αυτά φέρουν την αφιέρωση: «Τῷ ἀγαπητῷ μοι θεῷ Ἀρμοδίῳ Χαμουδοπούλῳ» και αριθμούνται ως «έργον 2».<sup>7</sup>

Το τραγούδι «Μελαγχολία», *Lento con espressione*, κινείται σε ρομαντικό ύφος στα πρότυπα των γερμανικών *lieder*. Οι στίχοι έχουν ως εξής:

«Ἐπέρασα χίλια βουνά, ἐπέρασα τά διάπλατα νερά / γυρεύωντας μίαν ἀγάπη πιστή / ἐπέρασα χῶρες καί χωριά / εἶδα καί κόρες μέ πανώρια τή θωριά / μά δέ βρῆκα τήν ἀγάπη τήν πιστή. // Ἀρώτησα τά σύννεφα, τά ρόδα, τά πουλιά / καί κεῖνα μ' ἀποκρίθηκαν / γιά σέν' ἀγάπη δέν ἔχ' ἡ μοίρα γραφτῆ / μόνο καῦμούς καί κλάμματα / μόνο καῦμούς καί πίκραις. // Κι ἄν τήν εὐτυχία τήν εὔρης μιά φορά / θέ νά τή χάσης στή στιγμή. / Κι ἐγώ τοὺς ἀποκρίθηκα / ἄχ! ρόδα καί πουλιά μου / ἄχ δῶστε μου τ' ἐνός λεπτοῦ / μιανῆς στιγμῆς ἀγάπη / καί πάρτε τή ζωή μου. // » («Μελαγχολία»)<sup>8</sup>.

Το «Ἀνακρεόντειον» φέρει την ἐνδειξη *molto vino*, ἔχει πιανιστική συνοδεία που κινείται με γρήγορες συγχορδίες μοιρασμένες σε δέκατα ἕκτα και στα δύο χέρια στην πρώτη «ενότητα», ἐνῶ γίνεται πιο αργή στη δεύτερη «ενότητα», ειδικά στο σημεῖο που τα λόγια περιγράφουν τη σπονδή και τη θυσία. Παραθέτουμε το ποίημα:

«Πῶς μέ εὐφραίνει ὁ οἶνος ὁ γλυκὺς / ὅταν ἐν μέσῳ ἐταίρων καλῶν / πίνω εὐθύμως κρατῆρας διπλοῦς / ἢ ὅταν ἐν σπονδαῖς / ἀμνόν παχύν λαβῶν καί Κύπριον γλυκύν / Δίί καί τοῖς Θεοῖς σπένδω εὐσεβῶς // Ἦ ὅταν στέφανον φέρων ἐκ κισσοῦ / μεθύσκομαι διπτῶς ἔκ τε τῶν ὀφθαλμῶν / κόρης ἀγαστῆς ἐκ μέλανος Σαμίου. // Πῶς μέ εὐφραίνει ὁ οἶνος ὁ γλυκὺς / ὅταν ἐν μέσῳ ἐταίρων καλῶν / πίνω εὐθύμως κρατῆρας διπλοῦς. //» («Ἀνακρεόντειον»).

---

<sup>6</sup> Μ. Καλομοίρης, *Ἡ Ζωή μου και ἡ Τέχνη μου*, ὁ.π., σ. 72.

<sup>7</sup> Μ. Καλομοίρης, *Τρία Τραγούδια δι' Ἄσμα και Κλειδοκύμβαλον: 1. Μελαγχολία 2. Ἀνακρεόντειον 3. Ἡ Βαγιαδέρα*. Ποίησης και μουσική Μανῶλη Καλομοίρη, Ἔργον 2, ἐκδοση Α. Christidis, Κωνσταντινούπολη 1902.

<sup>8</sup> Για την πλήρη μουσικολογική ἀνάλυση αὐτοῦ του τραγουδιοῦ βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή...*, ὁ.π., σ. 153-164.

Η «Βαγιαδέρα» φέρει τη χρονική αγωγή νίνο, έχει ύφος ανάλαφρο και η πιανιστική συνοδεία κινείται με όμοια και για τα δύο χέρια γοργά ρυθμικά σχήματα, που μιμούνται το χορό. Η συνοδεία γίνεται πιο αργή και συγχορδιακή στο σημείο όπου μιλά για τα πουλιά και την άμοιρη καρδιά του. Παραθέτουμε τους στίχους:

*«Χόρευε Βαγιαδέρα μου τό γοργό σου τό χορό / Νά ξεχάνω τούς καϋμούς καί τίς πίκραις τῆς ζωῆς, ὡχ άμάν // Σύ χορεύεις σάν ούρί / σάν τ' άνέμου τήν πνοή // ὅπως τά πουλιά πετοϋν / ὅταν τή φωλιά τους δοϋν. // Για πές μου Βαγιαδέρα μου / θέλεις φλουριά πολλά / διαμάντια πού νά λάμπουν, ρουμπίνια περισσά / ὅλα τά τζοβαέρια τοῦ κόσμου τά καλά / θέλεις καί τή δική μου τήν άμοιρη καρδιά. // Χόρευε Βαγιαδέρα μου τό γοργό σου τό χορό / Νά ξεχάνω τούς καϋμούς καί τίς πίκραις τῆς ζωῆς, ὡχ άμάν //».*(«Η Βαγιαδέρα»).

Ο Καλομοίρης μελοποιεί επίσης για φωνή και πιάνο την ποιητική του συλλογή «Από χῶρες καί χωριά» που περιλαμβάνει τα εξής τραγούδια: «Πατινάδα» (1908), «Νά, λάμπει ὁ ἥλιος πάλι» (1905), «Οἱ γειτόνοι μή μᾶς δοϋνε» (1905/1908), (πρώτη σειρά) και «Η Μπαγιαντέρα» (1902/1903/1908), «Αγαπιόνταν κι οἱ δύο τους» (1906/1909), «Οἱ δύο διαλαλητάδες» (1904/1907/1937) (δεύτερη σειρά).<sup>9</sup>

Η «Πατινάδα» είναι αφιερωμένη «Στη δεσποινίδα Σμ. Γεννάδη, που την πρωτοκελάδησε», αριθμείται ως «έργο 3 αρ.1» και γράφτηκε στη Βιέννη τον Ιανουάριο του 1908. Φέρει την ένδειξη «γοργά», ενώ όλες οι υποδείξεις για τη δυναμική και το tempo μέσα στο κομμάτι είναι γραμμένες στα ελληνικά: «δυνατούτσικα», «μισοσίγανα», «δυνατά», «αλαφριά», «γλυκά», «βάστα λίγο» κ.λ.π. Το τραγούδι. Το τραγούδι αυτό, με ελάχιστες διαφορές στους στίχους, περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1908 με τον τίτλο «Πατινάδα», σε μουσική Καλομοίρη και ποίηση Κώστα Μπουζούκη. Τέτοιο όνομα ποιητή δεν υπάρχει στη νεοελληνική ποίηση, επομένως μάλλον

---

<sup>9</sup> Βλ. Τσαλαχούρης *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 39 και Τσερπέ, *Μουσικοποιητική...*, ό.π., σ. 18-19. Το τραγούδι «Μπαγιαντέρα» είναι το ίδιο με την «Βαγιαδέρα» του κύκλου *Τρία τραγούδια...*, με ελάχιστες διαφορές, ενώ το «Αγαπιόνταν κι οι δύο τους» γράφτηκε από τον Καλομοίρη πρώτα στα γερμανικά και βασίζεται σε ένα ποίημα του Χάινε. Τα τραγούδια αυτά γράφτηκαν στη Βιέννη και στο Χάρκοβο.

πρόκειται για ψευδώνυμο του ίδιου του Καλομοίρη. Η «δεσποινίς Γεννάδη που την πρωτοκελάδησε» και στην οποία αφιερώνεται η «Πατινάδα», είχε τραγουδήσει πράγματι αυτό το τραγούδι στην πρώτη συναυλία του Καλομοίρη στην Αθήνα. Παραθέτουμε τους στίχους:

«Έβγα κοριτσούλα μου λιγάκι νά σέ είδῶ / κάτω άπ' τό παράθυρο μέ πόθο καρτερῶ. / Λυπήσου με τόν άμοιρο, / πού φλόγα μ' άναψες βαθιά / βαθιά μέσ' στήν καρδιά. / Άγάπη μου, σῦρε σέ μέ σιμά / νά περνοῦμε τά δυό μέ χαρές καί μέ τραγούδια / μέ τραγούδια καί χαρές / σά γλυκόλαλα πουλάκια / μέσ' σ' άνθόπλεχτες φωλιές. // Άγάπη μου άγάπη μου άκου τόν καλό σου / πού με λαχτάρα γιά τά σένα τραγουδά. / «Έβγα κοριτσούλα μου λιγάκι νά σέ είδῶ / κάτω άπ' τό παράθυρο μέ πόθο καρτερῶ. / Κόρη έβγα νά σέ είδῶ, κόρη έβγα νά σέ είδῶ. //»<sup>10</sup>

Το τραγούδι «Νά, λάμπει ό ήλιος πάλι» έχει υπότιτλο στα γερμανικά «*Es strahlt die Sonne wieder*» και αριθμείται ως «έργο 3 αρ. 2». Γράφτηκε στη Βιέννη τον Δεκέμβριο του 1905 και είναι αφιερωμένο στην «Κυρία Μακρή της Βιέννας». Φέρει την ένδειξη «αλαφριά και γρηγορούτσικα». Οι οδηγίες είναι στα ελληνικά (γοργά, λίγο πιο αργά) κ.λ.π. αλλά η έκδοση είναι δίγλωσση, οπότε μεταφράζονται στα γερμανικά και τα λόγια αλλά και οι όροι της χρονικής αγωγής. Η πιανιστική συνοδεία μιμείται το κελάιδισμα του πουλιού με τα τριακοστά δεύτερα στο δεξιό χέρι. Παραθέτουμε τους στίχους:

«Νά, λάμπει ό ήλιος πάλι / κι άνθίζουν τά κλαριά / καί γυρνά τό χελιδόνι στήν παλιά του τή φωλιά. // Άχ φτωχό μου χελιδόνι / τή φωλιά του δέ θά βρῆ / άγριος ό βοριάς τήν πήρε / κ' έμαράθη τό δεντρί. // «Νά, λάμπει ό ήλιος πάλι / κι άνθίζουν τά κλαριά / μά ή καρδιά μου δέ θ' άνθιση / Άχ μαράθηκ' ή φτωχιά.//»

Το τραγούδι «Οί γειτόνοι μή μάς δοῦνε» γράφτηκε στη Βιέννη τον Δεκέμβριο του 1905 ενώ δεύτερη επεξεργασία έγινε στο Χάρκοβο τον

---

<sup>10</sup> Για τους στίχους αυτούς βλ. στο πρώτο κεφάλαιο, σ. 54. Το ποίημα αυτό, με ελάχιστες διαφορές, παρατίθεται στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1908 με την υπογραφή Κώστας Μπουζούκης. Η μουσικολόγος Μυρτώ Οικονομίδου μας επιβεβαίωσε το συμπέρασμα ότι το όνομα «Κώστας Μπουζούκης» είναι ψευδώνυμο του Καλομοίρη.

Σεπτέμβριο του 1908. Αριθμείται ως «έργο 3 αρ.3» και είναι αφιερωμένο «Στην κυρία Νίνα Φωκά». Η πιανιστική συνοδεία είναι σε ρομαντικό ύφος, αρχίζει αργά και στη συνέχεια μία θυελλώδης άνοδος ακολουθεί την έξαρση του νοήματος των στίχων. Η οδηγία του συνθέτη, στο σημείο που αρχίζει η επιτάχυνση και η βαθμιαία αύξηση της έντασης, είναι πολύ αναλυτική και γραμμένη στα ελληνικά: «Άρχισε σιγά κι αργούτσικα μα όσον πας δυνάμωνε και τάχενε ίσα με (σ. εδώ υπάρχει στην παρτιτούρα το σύμβολο του *crescendo*) δυνατά, να ξεχωρίζεται η μελωδία».

Παραθέτουμε τους στίχους:

«Όντας ἔρθ' ἡ μαύρη νύχτα ἀνταμώνω τὴν καλή μου / κι ἀγκαλιά στό λόγγο πᾶμε / σάν πουλάκια πᾶμε χαρωπά. // Μά ὄντας φέβγει τό σκοτάδι / φέβγομε κ' οἱ δυό με φόβο / οἱ γειτόνοι μή μᾶς δοῦνε / καί τῆς μάννας της τό ποῦν. // Κι ὄντας πλένει στό ποτάμι / ξέρω μιά παρανεριά / κ' ἐκεῖ πάγω καί τή βρίσκω / καί κοιτοῦμε τά νερά. / Κι ὄντας γλυκοφιληθοῦμε / φέβγομε κρυφά κρυφά / οἱ γειτόνοι μή μᾶς δοῦνε / καί τῆς μάννας της τό ποῦν.// Μά ὄμως θᾶρθη μίαν ἡμέρα / πού ὁ παπαῆς θά μᾶς βλογήση / καί μέσ' στή μικρή φωλιά μας / πάντα, πάντα θᾶχουμε χαρές / καί θά δίνουμε φιλάκια / δίχως φόβο καί λαχτάρα / οἱ γειτόνοι μή μᾶς δοῦνε / καί τῆς μάννας της τό ποῦν //».<sup>11</sup>

Το τραγούδι «Οἱ Δυό Διαλαλητάδες» έχει υπότιτλο *Δραματική σκηνή για τραγούδι και πιάνο*. Αριθμείται ως «έργο 3 αρ. 6» και είναι αφιερωμένο στην *Σπεράντζα Καλό*, «*Muse inspiratrice de la musique Hellene*». Το τραγούδι κυκλοφορεί σε τρίγλωσση έκδοση (ελληνικά, γαλλικά, ιταλικά) από τις εκδόσεις Γαϊτάνου και φέρει την οδηγία «*Λυπητερά σα σε ξόδι μα όχι και πολύ αργά*». Γράφτηκε στη Βιέννη τον Απρίλιο του 1904 και ο συνθέτης το επεξεργάστηκε εκ νέου στο Χάρκοβο το Μάιο του 1907 και στο Παρίσι το Νοέμβριο του 1937. Παραθέτουμε τους στίχους:

«Σπλαχνιστήτε χωριανοί κ' ἐλεῆστε μιά νεκρή / τοῦ Γιάννη τοῦ Κλαδεφτῆ τῷμορφο τό κορίτσι / κεῖται νεκρό τρεῖς μέρες πάνω σέ μια ψάθα / τί δέν ἔχει νά τό θάψη. // Ἄχ δῶστε πατριῶτες καθένας δυό λεφτά / καί κάντε

<sup>11</sup> Μανώλη Καλομοίρη, *Τρία τραγούδια δι' ἄσμα και κλειδοκύμβαλον*, Ποίησης και μουσική, Ἔργον 2, εκδ. Α. Chriskidis, χχ. Παραπέμπουμε σε αυτή την έκδοση και για τα τρία τραγούδια.

έλεημοσύνη / στήν ἔρμη παρθενιά. / Τί ὁ φτωχός δέ βρίσκει οὔτε τή μαύρη γῆς  
/ νά τόν πάρη σάν πεθάνη. //».

Από το σημείο αυτό και κάτω η οδηγία αλλάζει και γίνεται «χαρωπά και γρήγορα-*allegro giocoso*».

«Ἐμπρός χωριάτες μέ χαρά σύρτε στ' ἀφεντικοῦ / γιατί ἔχει στεφανώματα κι ὅλους δῶ σᾶς καλνᾶ / καί μέ κρασί καί μέ φαγιά τόν κόσμο θά κερνᾶ. / Κι ἄστε στήσετε χορό λάλάλά / κι' ἐφκηθήτε στή νυφούλα μας λάλάλά / τοῦ κόσμου τά καλά, λάλάλά».

Στη συνέχεια και μέχρι το τέλος η οδηγία του συνθέτη είναι «μελόδραμα»:

«ἄπ' τῶνα μέρος οἱ χαρές / κι ἄπ' τ' ἄλλο σέ δύο σανίδια ἀπάνω / τήν ἄμοιρη τοῦ Κλαδεφτῆ / πηγαίνουνε τήν κόρη //».<sup>12</sup>

Το τραγούδι «Ἡ Μπαγιαντέρα» είναι σχεδόν πανομοιότυπο με την «Βαγιαδέρα» της πρώτης ποιητικής συλλογής «Τρία τραγούδια δι' ἄσμα καί κλειδοκύμβalon». Υπάρχουν κάποιες μικροδιαφορές κυρίως στα μέτρα συνοδείας του πιάνου ανάμεσα στις στροφές του τραγουδιού.<sup>13</sup> Το τραγούδι αριθμείται ως «έργο 3 αρ.4» και η οδηγία του συνθέτη είναι «Με φωτιά, πολύ γλήγορα και ρυθμικά». Φέρει ημερομηνία σύνθεσης τον Απρίλιο 1903 (Βιέννη) και τον Οκτώβριο 1908 (Χάρκοβο).

Το τραγούδι «Αγαπιόνταν κι οι δύο τους» βασίζεται στο ποίημα του Heine «*Sie liebten sich beide*». Για την ακρίβεια πρόκειται για μια ελεύθερη μετάφραση του ποιήματος αυτού.<sup>14</sup> Αριθμείται ως «έργο 3 αρ. 5» και ο

---

<sup>12</sup> Μανώλης Καλομοίρης, *Οι δύο Διαλαλητάδες*, Δραματική σκηνή για τραγούδι και πιάνο, Μουσικαί Εκδόσεις Γαϊτάνου, χχ. Το ποίημα *Οι δύο Διαλαλητάδες* περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1908, επίσης με την υπογραφή «Κώστας Μπουζούκης». Βλ. παραπάνω, σ. 53-54.

<sup>13</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος κατάλογος...*, ό.π., σ. 39. Σε ιστορική ηχογράφιση που παίζει ο ίδιος ο Καλομοίρης και τραγουδά ο Τίτος Ξυρέλης στο τελευταίο μέτρο υπάρχει ακόμα ένα «Αμάν».

<sup>14</sup> Ο γερμανός ποιητής Heinrich Heine ήταν από τους πιο αγαπητούς στο ελληνικό κοινό. Τα ποιήματά του μεταφράστηκαν από πολλούς Έλληνες ποιητές, όπως τον Παλαμά, τον Μαλακάση, τον Καρυωτάκη, τον Ποριώτη, τον Καμπύση, τον Θεοτόκη και πολλούς άλλους.

συνθέτης δίνει την οδηγία «Γλυκά και λέφτερα στο χρωματισμό». Η συνοδεία είναι απλή, συγχορδιακή, σε ρομαντικό ύφος, με πολλές αλλοιώσεις που προσδίδουν ένα εξωτικό χρώμα. Στο τέλος τα στακάτο δέκατα έκτα και η αρμονική επεξεργασία δημιουργούν ένα ονειρώδες και υπερκόσμιο ηχοτοπίο που ταιριάζει με τους στίχους. Το ποίημα αυτό του Heine περιλαμβάνεται στον κύκλο τραγουδιών έργο 13 της Clara Schumann «*Sechs Lieder op.13*» σε ποίηση Heine.<sup>15</sup> Δεν ξέρουμε αν ο συνθέτης γνώριζε τη συγκεκριμένη μελοποίηση, δεν είναι όμως απίθανο. Παραθέτουμε τους στίχους του Καλομοίρη:

*«Άγαπιόνταν οί δύο τους / Μά δέν τάμολογοῦσεν ὁ ἕνας τ' ἄλλουνοῦ. / Βλεπόντουσαν μ' ἄγρια μάνια / καί λυώναν ἀπ' ἀγάπη κρυφή. / Χωρίστηκαν τέλος / καί σμίγανε κάποτες μόνο σέ ὄνειρατα. / Καιρό εἶχαν κι οί δύο τους πεθάνει / κι ἀκόμα δέν τό ἤξέραν».*

Η θεματολογία των πρώτων αυτών ποιημάτων του Καλομοίρη είναι κυρίως ερωτική. Στον «Πρόλογο» της έκδοσης της συλλογής «*Από χώρες και χωριά*» αναφέρει: «[...] ἀφτά τά τραγούδια ὅσο κακοφτιασμένα κι ἄν τά βλέπω σήμερις μένουνε πάντα μιά προσπάθεια γιά τό στενότερο σφιχτόδεμα τοῦ λόγου μέ τή Μουσική. [...] ἐδῶ δέν παρουσιάζω μουσική γραμμένη πάνω σέ ποίηση, παρά πώς λόγια καί μουσική, μαζί, παρουσιάζονται σάν ἕν' ἀχώριστο κι ἀφτότελο - ποίημα. Γι' ἀφτό καί τά λόγια ὅσο κακοφτιαγμένα κι ἀνυπόφορα κι ἄ φαίνονται ξεμπλεγμένα ἀπό τή μουσική, θαρρῶ πού παίρνουνε κάποιαν

---

Βλ. Χάινε: *Μεταφράσεις ποιημάτων του-Ανθολογία*, επιλογή – επιμέλεια Νάσος Βαγενάς, Αθηνά Σοκόλη, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2007.

<sup>15</sup> Clara Schumann, *Sechs Lieder op.13*, 1844. Πρώτη έκδοση: [Breitkopf und Härtel](#) -Leipzig 1844. Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι το δεύτερο του κύκλου. Παραθέτουμε το ποίημα στα γερμανικά: «*Sie liebten sich beide, doch keiner / Wollt' es dem andern gestehn; / Sie sahen sich an so feindlich / Und wollten vor Liebe vergehn. // Sie trennten sich endlich und sah' n sich / Nur noch zuweilen im Traum; / Sie waren langst gestorben / Und wussten es selber kaum. //*». (Άγαπιόνταν οι δύο τους, αλλά κανείς δεν τολμούσε να το πει στον άλλο. / Κοιτάζονταν με εχθρικά βλέμματα, ενώ πέθαιναν από αγάπη. // Στο τέλος χώρισαν και έβλεπαν ο ένας τον άλλον σπάνια στα όνειρα // είχαν πεθάνει καιρό πριν αλλά δεν το γνώριζαν». (Η μετάφραση είναι δική μας). Στο ποίημα αυτό αναφερθήκαμε και στην ενότητα για τους ξένους ποιητές με τους οποίους ασχολήθηκε ο Καλομοίρης (ενότητα 4.3.5 Οι άλλοι).



*ἄλλη χρωματιά τή στιγμή πού τ' ἀκούση τινάς συντροφιασμέν' ἀπό τόν ἀχώριστό τους συνοδό, ἐπεξηγητή καί συμπληρωτή: Τή Μουσική [...].*<sup>16</sup>

Ο Καλομοίρης πίστευε ότι η μουσική πρέπει να παρουσιάζει με εμφανή τρόπο τα νοήματα του ποιητικού κειμένου, έτσι ώστε ο ακροατής να τα αντιλαμβάνεται με ευκολία. Τα ποιητικά στοιχεία οφείλουν να εκφράζονται με ζωντανό και *αβίαστο* τρόπο από τη μουσική, έτσι ώστε να γίνονται αντιληπτά με τον *νου* και την *καρδιά* του ακροατή. Η μουσική πρέπει να επεξηγεί και να συμπληρώνει την ποίηση.<sup>17</sup>

Η άποψη αυτή απηχεί την αντίληψη που κυριαρχούσε στα τέλη του 18<sup>ου</sup> και σε ολόκληρο το 19<sup>ο</sup> αιώνα και επηρεάζει τις αισθητικές επιλογές του Καλομοίρη. Σύμφωνα με τις θεωρίες της Αισθητικής, στην ιστορική εξέλιξη των τεχνών η μουσική εμφανίζεται *ως προστάδιο της ποίησης*. Κατά κάποιο τρόπο η μουσική προσπαθεί να απεγκλωβιστεί από την *αφηρημένη εσωτερικότητα* στην οποία βρίσκεται ως *καθαρός ήχος* και τείνει προς την *ενότητα του ποιητικού-μουσικού*. Στην όπερα ειδικότερα το κείμενο προσπαθεί να επιβάλλει μια πρωτοκαθεδρία έναντι της μουσικής, ενώ το τραγούδι της όπερας ανάγεται στην *απαγγελία της αρχέγονης γλώσσας του ανθρωπίνου είδους*.<sup>18</sup>

Σε δική του ποίηση επιστρέφει ο Καλομοίρης μετά από πολλά χρόνια και πολλές μελοποιήσεις άλλων ποιητών, σε μια ιδιαίτερη στιγμή της συνθετικής του πορείας. Το τραγούδι «*Αφιέρωμα*» είναι το πρώτο τραγούδι του κύκλου *Βραδυνοί θρύλοι* και το μοναδικό του κύκλου σε δικούς του στίχους. Γράφτηκε τον Φεβρουάριο του 1941 και αποτελείται από έντεκα ελεύθερους στίχους χωρίς ομοιοκαταληξία σε ιαμβικό μέτρο:

*«Κι ἄν τά τραγούδια αὐτά / δέν τά τραγούδησες, / Ἀθάνατη ἀγαπημένη /  
κι ἄν ὄνειρο ἦσουν διαβατάρικο / Σκιά, Νεραίδα ἢ Φῶς / πού στερνοσβένει, /  
πάντα μέσ' στό τραγούδι μου δειλά / Κάτι ἀπ' τοῦ κορμιοῦ σου τό*

<sup>16</sup> Μ. Καλομοίρης, *Τραγούδια για μια φωνή και πιάνο*, «Από χώρες και χωριά», Μπράιτκοπφ και Χέρτελ, Λειψία (1910).

<sup>17</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική*....., ό.π., σ. 41-48 και 128-129.

<sup>18</sup> Βλ. Καρλ Νταλχάους, *Αισθητική*... ό.π., σ. 129-131 και σ. 147-148.

λαμπάδιασμα, / Κάτι άπ' τής φωνής Σου τη μαγεία, / θά φεγγοτρέμει μέ καημό,  
/ θά σιγοκλαίει μέ λατρεία! //»<sup>19</sup>

Τα μουσικά απομνημονεύματά του παίρνουν τη μορφή του έργου για απαγγελία, τραγούδι και ορχήστρα με τίτλο *Από τη ζωή και τους καύμούς του Καπετάν-Λύρα*. Η σύνθεση του έργου άρχισε το 1941 παράλληλα με τη συγγραφή των απομνημονευμάτων *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου* και ολοκληρώθηκε σε διάφορες φάσεις και επεξεργασίες το 1957. Το έργο παίχθηκε ολόκληρο για πρώτη φορά στις 13 Δεκεμβρίου 2002 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Όσο ο Καλομοίρης βρισκόταν εν ζωή έγιναν πολλές εκτελέσεις αποσπασμάτων του έργου αλλά στην εκδοχή του με πιάνο. Μάλιστα πραγματοποιήθηκαν αρκετές εκτελέσεις του έργου μετά το 1943 και πριν αυτό ολοκληρωθεί.<sup>20</sup>

Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη με τους εξής τίτλους: Μέρος Πρώτο: 1. *Πρελούδιο!* - 2. *Σμύρνη!* -3. *Πόλη!*- 4. *Βιέννη!*-5. *Ρωσία!* - 6. *Αθήνα!* - 7. *Κρήτη!* και Μέρος Δεύτερο: 8. *Ιντερμέδιο-Ο Γεροβοσκός και τ' αηδόνι* – 9. *Μολών λαβέ!* – 10. *Σάμος!* – 11. *Ποστλούδιο-Και τώρα συμπαθάτε μας*. Το κάθε κομμάτι αποτελείται από δύο μέρη, ένα για τον αφηγητή και ένα για το τραγούδι, εκτός από το *Πρελούδιο* που είναι μόνο τραγούδι και το *Ποστλούδιο* που είναι μόνο αφήγηση.

Πρόκειται για ένα οδοιπορικό σε όλους τους μεγάλους σταθμούς της ζωής του Καλομοίρη, όπου ο ίδιος γράφει και το κείμενο και τη μουσική. Το μόνο ποίημα που δεν είναι δικό του είναι το ν. 9 *Μολών λαβέ*, σε στίχους του Γ. Αθάνα (Γ. Αθανασιάδης-Νόβας). Έχει ενδιαφέρον η επισήμανση ότι τα μουσικά απομνημονεύματα, όπως και το *Η ζωή μου και η Τέχνη μου*,

---

<sup>19</sup> Βλ. στο κεφ. 3, ενότητα 3.2.1.2 «Πέρασες». Για τη μουσικοποιητική ανάλυση του τραγουδιού βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή...*, ό.π., σ. 190-197.

<sup>20</sup> Ο ίδιος ο Καλομοίρης τα ονομάζει «μουσικά» απομνημονεύματα για να τα διακρίνει από τα «φιλολογικά» που είναι *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου*. Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 35-36. Ο ίδιος ο συνθέτης αναφέρει, στον πρόλογο της έκδοσης του έργου στην εκδοχή του για πιάνο το 1957, ότι «μόνο στα 1943 είχανε εκτελεστεί μερικά αποσπάσματα στη μικρή αίθουσα του Ελληνικού Ωδείου με πιάνο αντί ορχήστρα, με αφηγητή τον αείμνηστο Βεάκη και με τραγούδι από τη Φανή Παπαναστασίου, την Άννα Ρεμούνδου, το Φρίξο Θεολογίδη και το Χρ. Αθηναίο.»

σταματούν περίπου στο ίδιο σημείο: στην άφιξη του Καλομοίρη στην Αθήνα το 1910. Για τα χρόνια μέχρι το 1919 γίνονται σποραδικές αναφορές.<sup>21</sup>

Γράφει ο συνθέτης: «Οι φοβερές μα και τρισένδοξες μέρες του 1940 - 1941. Μέσα στην ψυχικήν αναταραχή που κ' εγώ μαζί με όλους βρισκόμουν, έτυχε να γνωρίσω τους στίχους του "Μολών λαβέ" που μου διάβασεν ο φίλος μου Ποιητής Αθάνας (Γ. Αθανασιάδης - Νόβας). Στις τραγικές εκείνες στιγμές οι στίχοι του Ποιητή μου φάνταξαν σαν να βγαίνανε από τη δική μου την καρδιά και να διαλαλούσανε τον πόνο αλλά και την πίστη μου στην αιώνια Ελλάδα και την ακατάλυτη ψυχή των Θερμοπυλών και των Σαλαμίνων! Έτσι το "Μολών Λαβέ" του Αθάνα στάθηκεν ο ποιητικός πυρήνας από τον οποίο ξετυλίχτηκαν ένας ένας οι καρποί και οι σκοποί της Ζωής και των Καημών του Καπετάν Λύρα.

Κάτω από τη στυγνή Κατοχή που ακολούθησεν άρχισα να αναπολώ τα περασμένα και να ζω με τα περασμένα. Παληές μέρες χαμένης ευτυχίας, οράματα δόξας, αγάπης, πόνου που έζησα σε διάφορους τόπους και χώρες πλέκονταν μέσα στο θυμητικό μου. Μορφές μεγάλες τρίλαμπρες και άλλες μικρές, ταπεινές, μα όλες ακριβές και τρισαγαπημένες ανασταίνονταν μέσα στην ψυχή μου. Πολιτείες, νησιά, βουνά και κάμποι όπου έζησα, χάρηκα και πόνεσα, ζωντάνευαν μπροστά μου και γύρευαν να τραγουδήσω το δικό τους τον καημό, το δικό τους το σκοπό! Κι όπως στο "Πρελούδιο" ετραγούδισα τη "Ροδοδάφνη μπρος στη βεράντα του σπιτιού μου" έτσι ζωντάνεψα και τη Μουριά πούσκιαζε το περιβόλι μου στη Σμύρνη, κ' έψαλλα την Πόλη, τη Βιέννη, τη Ρωσία, την Αθήνα, την Κρήτη! Κ' είδα σαν σε όραμα και το τραγούδισα από τα 1942 πως "ο Διγενής δεν πέθανε, ο Ακρίτας δεν πεθαίνει!"

Ο Καπετάν Λύρας γραμμένος στο μεγαλείτερό του μέρος στην Κατοχή έμενε χρόνια για χρόνια στο συρτάρι μου μισοτελειωμένος και ανεχτέλεστος. Μόλις στα τέλη του 1956 ξαναπήρα να κυττάξω τον Καπετάν Λύρα και άρχισα να ξαναδουλεύω την ορχήστρα του. Ύστερα μάλιστα από τη δυνατή κρίση που την περασμένη άνοιξη με έριξε για μήνες στο κρεβάτι, γυρίζοντας στη ζωή δόθηκα με καινούριο ενθουσιασμό στη μουσική και την ποίηση του έργου. Έτσι

---

<sup>21</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, Νέος Κατάλογος..., ό.π., σ. 35.

άνθισε μπροστά μου το τραγούδι της Σάμου που μαζί με τη Σμύρνη μοιράζεται την καρδιά μου σα δεύτερη πατρίδα, και δίνοντας τη θέση του μέσα στην όλη σειρά στο “Μολών Λαβέ” έγραψα την εισαγωγή “Κ’ ήρθανε χρόνοι δίσεχτοι” και έκλεισα το όλο σύνθεμα με τον Επίλογό μου “Και τώρα Συμπαθάτε μας”. Αυτά για τα ιστορικά της Ζωής και των Καημών του Καπετάν Λύρα που προσφέρω σήμερα στον Ελληνικό λαό. Αντιλαλάει, πιστεύω κάτι βγαλμένο από την καρδιά και την ψυχή Του, αλλά μιλάει και για τα δικά μου καρδιοχτύπια και τους δικούς μου πόνους και καημούς που έζησα μέσα στο ξετύλιγμα μιας ζωής δοσμένης ολόψυχα στα ιδανικά της μιας κ’ αιώνιας Εθνικής Ελληνικής Τέχνης.

*Έτσι οι Καημοί ξετυλιχτίκανε σε πραγματικά μουσικά απομνημονεύματα.*

Στα μουσικά αυτά απομνημονεύματα ο ακροατής, μαζί με τους αδέξιους στίχους που όλους - εκτός φυσικά από το “Μολών λαβέ” - τους έχω γράψει ο ίδιος, θα συναντήσει και σε ορισμένα μέρη αναμνήσεις από άλλες δικές μου συνθέσεις που έχουνε».<sup>22</sup>

Σχετικά με τη μορφή του έργου ο συνθέτης εξηγεί: «Γι’ αυτό νομίζω πως ο Καπετάν Λύρας, σα σύνολο, είναι μια ιδιότυπη μορφή όπου μια σειρά από συμφωνικά ποιήματα για ορχήστρα και τραγούδι ενώνονται σ’ έναν ενιαίο μουσικό οργανισμό με τις ενδιάμεσες απαγγελίες, μερικές από τις οποίες ξετυλίγονται κι αυτές σε μικρές συμφωνικές εικόνες».

Παραθέτουμε τους στίχους από το έργο του Καλομοίρη *Από τη ζωή και τους καύμούς του Καπετάν-Λύρα*, όπως είναι γραμμένοι στην παρτιτούρα:

---

<sup>22</sup> Βλ. Μανώλης Καλομοίρης, από τον «Πρόλογο» της έκδοσης του έργου για απαγγελία, τραγούδι και πιάνο, Αθήνα 1958.

*I (Πρελούδιο)*

*Βαρύτονος*

*Έπεσε βαρυχειμωνιά στη χώρα, στα βουνά και στα μαλιά μου  
Κ' η Λύρα με σπασμένα τα φτερά, σέρνεται χάμου ...  
Κ' η Ροδοδάφνη η γέρικη μπρος στη βεράντα του σπιτιού μου  
με μαραμμένη τη θωριά κουνάει τα φύλλα θλιβερά ...  
Και σιγοκλαίει σα να μιλάει στην ψυχή μου.*

*«Τι κι αν μας έπιασεν η βαρυχειμωνιά;  
Τι κι αν λυγάει μας το ξεροβόρι;  
Την Άνοιξη κρατάμε βαθειά, βαθειά κρυμμένη  
Μέσα στις ρίζας μου τη φύτρα  
Μέσ' στις καρδιάς σου το λιοπύρι.  
Τι κι αν οι ανθρώποι προσπερνάν με καταφρόνια;  
Μεθαύριο τα γέρικα κλαριά μου θα βαφούν  
Με τ' άλικο το χρώμα των αθώ μου  
Και θα καθίσουν τα πουλιά  
Να τραγουδίσουν σαν και πρώτα την Άνοιξη! Την Άνοιξη!  
Που πάντα μιαν αχτίδα της θα στεφανώνει  
Τα κλαριά, τη χώρα, τα βουνά και τα μαλιά σου!» ...  
Κι ως είπε, θύμησες απόμακρες και γλυκερές  
φωτίσαν την ψυχή μου.*

*Τη Λύρα ασκώνω πουλάκι λαβωμένο...  
Κι ανθούνε κάποια απόκοσμα και ξωτικά λουλούδια στις χορδές της  
Να τραγουδίσω φέρνει με τους πόθους, τους καημούς  
Του Καπετάν του Λύρα που χρόνια ποθοπλάνταχτος  
γυρνούσε τα πελάγη των ρυθμών, των ήχων, των ονείρων  
Λυράρης καπετάνιος  
Κι αν πέρασε χώρες και χωριά, βουνά, λαγκάδια, δάση  
Κι αν μάτωσε, κι αν πόνεσε, κ' έσπασε το κορμί του  
Όμως ποτές δε λύγισε, δε δείλιασε η ψυχή του.*

Τι μιας χαρά, μιας άνοιξης ελπίδα  
Ετρεμοφώτιζε γλυκά, τον πόνο της καρδιάς του!

II (Σμύρνη)

Αφηγητής

Και τώρα αρχή του παραμυθιού – καλησπέρα σας!  
Λογιών τω λογιών τραγούδια, λογιών των λογιών παληοί καημοί  
Ξυπνάνε στην ψυχή του Λύρα  
Θύμησες φέρνουνε μπροστά του αγαπημένες  
Και πόνους και χαρές που πέρασαν και παν μακριά, μακριά!  
Και χάνονται σα σκιές στις καρδιάς του τα ολόβαθα τα σκότη.  
Όμως σιγά σιγά αναδύονται σηκώνουνε τα κεφαλάκια τους  
Και πέρνουνε ήχινα φτερά  
σα να θένε να πετάξουνε ψηλά στα αιθέρια  
πέρα εκεί στη χώρα των ρυθμών και των ονείρων ...  
Και να η Σμύρνη! η Σμύρνη! που πρώτη ανοίγει τα φτερά της  
Κι ανάβει στην ψυχή του το θρήνο και το μοιρολόι της  
Το μοιρολόι της που σιγοστάζει ολοένα στην ερημιά του  
Το θρήνο της που σιγοκλαίει μυστικά  
Τον άσβηστο κι απέθαντο καημό της ...

(Σοπράνο Β)

Σμύρνη!  
Σμύρνη! Το περιβόλι θυμάμαι όπου έπαιζα παιδί  
Κάτω απ' τον ίσκιο της μουριάς.  
Κ' η Νενέ μου καθισμένη σε σκαμνί  
μου έλεγε λογιών τω λογιών παραμύθια ...  
Για Ρηγοπούλες και λεβέντες και Νεράιδες ξωτικές  
Και για παλάτια που χτίζονται μια νύχτα  
Και χάνονται την άλλη σαν καπνός.  
Για όλα μου έλεγε τα ωραία, του ονείρου τ' ακριβά.

Γι' αυτά που ανθούνε ως σήμερα  
βαθείά στην καρδιά μου ...  
Κ' η Τσάτσα Μαρούκα, η τυφλή γριούλα  
Ερχόταν ακουμπώντας στο ραβδί της  
Και μου έλεγε τραγούδια και σκοπούς  
Για παλληκάρια πύρχουνται απ' τη Λειβαδιά  
Και για το Λύγκο το Λεβέντη τον αρχιληστή, μωρ' Καπετάνιο μ'!  
Για λυγερές μαυροματούσες που σέρνουν το χορό!  
Κ' ένα απομεσήμερο στην ίδια θυμάμαι τη μουριά  
με πήρε ο ύπνος νειρεύτηκα βαθείά, γλυκά ...  
Νεράιδες και ξωθιές μού χαρίσανε φτερά  
Και με φέραν σε παλάτια αιθέρια, μαγικά.  
Και πετούσα σε γαλάζιον ουρανό  
Ψηλά, μακριά, πέρα απ' τ' αστέρια!  
Μα ξάφνου χάθηκαν και τ' όνειρο κ' οι ανεράιδες  
Κ' η μουριά, κ' η Γιαγιά μου και η Μαρούκα  
Κι άχ κ' η Σμύρνη! Κ' η Σμύρνη!  
Και τώρα μάταια Σε καλώ Σμύρνη! Σμύρνη!  
Και σας ονειράτα χαμένα, χρόνια παιδιάστικα χρυσά.  
Σας κλαίω, σας θρηνώ  
Σμύρνη! Σμύρνη! χαμένη μου πατρίδα  
Σε κλαίω, σε θρηνώ!  
Και μαζί σου κλαίω τα τραγούδια, τη Γιαγιά μου, τη μουριά.  
Και μοιρολογώ σας πάντα και θρηνώ.  
Σμύρνη! Σμύρνη! χαμένη μου πατρίδα  
Δε θα σε ξαναειδώ  
Ο! Ο! Ο! Ο! Ο! Για τη Σμύρνη θρηνώ  
Για τη Σμύρνη θρηνώ – θρηνώ!

### III (Πόλη)

#### Αφηγητής

Μα ένα άλλο όραμα φωτίζει μ' ώρια φλόγα  
Την ψυχή του Λύρα.  
Σκοπούς καινούριους με παληούς  
να βρη να συνταιριάσει  
της Πόλης της Εφτάλοφης  
εδώ να τραγουδίσει  
τη θεϊκή της ωμορφιά  
ως την αγνάντεψεν ηλιόλαμπρη  
μια μέραν η ψυχή του.

#### Τενόρος

Πώς Σε πρωτόειδα Πόλη!  
σαν όραμα νανθείς πάνω απ' τα στενά,  
σα Νύφη λουσμμένη στη δροσιά  
Του μυρωμένου πελάγου!  
Κ' εφάνταζες Βασίλισσα  
και Ρήγισσα πανώρια.  
Στεφάνι και κορώννα σου  
φοράς το Μοναστήρι  
με τα σαράντα σήμαντρα  
πες ξήντα δυό καμπάνες ...  
Μα τώρα τι μιλώ  
για σήμαντρα και καμπάνες  
Την Πόλη θέλω για σας να τραγουδίσω  
Την Πόλη!  
Την Πόλη που ευωδιάζει  
ως φέρνει της τα μύρα  
κάθε άνοιξη και βράδυ τ' αγεράκι  
απ' τη δροσιά των πεύκων των νησιών της.



Την Πόλη!

Την Πόλη την πεντάμορφη κυρά  
Τη βλέπω με τα μάτια της ψυχής μου  
να φτερώνει το νου και την καρδιά μου.

Την Πόλη!

Την Πόλη που μου μάγεψε τα νειάτα  
και τους θρύλους των καημών της ...  
Κι όμως ακόμα Πόλη Σ' αναλογιέμαι  
Όπως Σε είδα για στερνή φορά  
σα Νύφη στολισμένη και λουσμένη  
στα λευκά και τα γαλάζια...

Κ' εγώ караβοκύρης πια

Λυράρης Καπετάνιος

Στην πλώρη εκεί του караβιού  
να τραγουδώ να λέω

Έγια μόλα για! Έγια μόλα για!

Έγια! Έγια! Έγια!

Κι από τότες η καρδιά μου χτυπά  
σα θυμάμαι την ώρα στιγμή

Κι όλο τραγουδάει και λέει

Έγια μόλα για! Έγια μόλα για!

Έγια μόλα για! Έγια! Έγια! Έγια!

IV (Βιέννη)

Αφηγητής

Και νιός ακόμα αμούστακος ο Λύρας  
Εμίσεψε στην ξενητεία  
και τράβηξε κατά τη Δύση,  
σε πολιτεία μακρινή, πανέμορφη  
γεμάτη βιός και κόσμο,  
και τραγουδιών αντίλαλους  
που την ψυχή σου πέρνουν.

Εκεί ηύρε των ήχων, των ρυθμών  
Τα ηλιόλαμπρα παλάτια  
της Αρμονίας τους Ναούς,  
της Μούσας τη λατρεία!  
Κει στρώθηκε στη δούλεψη  
την τέχνη του να μάθη,  
να ζευγαρώση της Φραγκιάς  
τη γνώση, τη σοφία  
με της πατρίδας τούς σκοπούς  
με τους καημούς τού κάμπου ...  
Και τώρα στα τραγούδια του  
πιάνει να συνταιριάσει  
ξένους ρυθμούς ξεπάντεχους  
μεσ' στα παλιά ηχοσκόπια.  
κι αναπολώντας τους καιρούς  
που πίσω δε γυρίζουν  
να τραγουδίσει θέλει εδώ  
την ώρια πολιτεία  
που σα λουλούδι αμάραντο  
στου Δούναβη, τα ολόδροσα τα κύματα ευωδάει  
Και είναι πρώτη στους αχούς  
και Ρήγισσα στις Τέχνες!

Σοπράνο Α

Πέρα ψηλά σαν το κύμα που σπάζει  
κι αφίνει δροσιά τον αφρό του σαν πέφτει με χάρη  
Κι απλώνει σε κάποια απόκοσμη  
θεία αμουδιά  
Βιέννη! Βιέννη!  
Βιέννη έτσι πάντα σε νοιόθω  
να φέρνης γλυκά στην καρδιά μου  
τραγούδια που ανθούνε σα ρόδα του Μάη  
του μήνα την Άνοιξης, της Χαράς!

Συ μονάχα μου πρωτόδωσες  
τα δώρα σου τα θεία  
Χώρα μαγική της τέχνης και της ωμορφιάς  
ως ήρθα ξένος κι άγουρος.  
της Μούσας να ζητήσω την πηγή.  
Τι μόνο αυτή κρατάει του παραμυθιού  
τ' αθάνατο ως μου είπαν νερό  
στον άξιο που θ' ανέβη ως την κορφή  
για να το βρη ψηλά!  
Μ' αν κι απ' τ' αθάνατο μάγο νερό σου κάποτε ήπια  
στην ώρια πηγή σου Βιέννη κ' εγώ.  
Κι αν το τραγούδι σου πάντα σαν πάντα  
μου φέρνει μέθη γλυκειά στην καρδιά  
σαν χτυπά στο ρυθμό των χορών σου,  
δεν μπόρεσα χώρα ακριβή να ξεχάσω  
το γάργαρο νεράκι πώπινα παιδί στο βουνό  
Μήτε και του χωριού μου  
κάποιους άλλους ώριους σκοπούς ...  
Κ' έτσι Βιέννη, Βιέννη!  
Τ' αθάνατο πλάνο νερό σου  
δεν μούδωσε ξένα φτερά να πετάξω  
ψηλά στα ουράνια  
Μήτε νίκη και δόξα ...  
Όμως πάντα για Σένα η καρδιά μου χτυπά  
σαν ακούει, Βιέννη, Βιέννη!  
Βιέννη να φέρνεις τραγούδια  
ρυθμούς μαγικούς τρυφερούς στην ψυχή μου  
που ανθούνε σα ρόδα του Μάη  
και σαν μιας Άνοιξης δροσιά ...

V (Ρωσσία)

Αφηγητής

Κ' ήρθ' ο καιρός που ετράβηξεν ο Λύρας  
ακόμα πιο μακριά, στη βορεινή τη χώρα  
εκεί όπου η νύχτα η ατέλειωτη  
κ' οι πάγοι και τα χιόνια  
χαρίζουν στις καρδιές  
του πόνου τη γλύκα την ανείπωτη  
και της θυσίας τη δύναμη,  
την πίστη και τη χάρη.  
Κι άλλα τραγούδια εκεί κι άλλοι ρυθμοί  
κι άλλοι καημοί, μιλήσαν στην ψυχή του.  
Και συνεπήραν τη σε νέους πόθους και χαρές  
κ' ελπίδες και κρυφές απαντοχές  
κ' έγινε φως κ' εγνώρισεν  
ο νηός τον εαυτό του!  
Κ' εξήτησε ο Λεβέντης Καπετάνιος  
να πάρη το στρατί στρατί,  
στρατί το μονοπάτι  
που βγάζει αγνάντια στις ψηλές κορφές  
όπου πουλί δε φτέρωσε  
κι άνθρωπος δε μετάρειδε!  
Και πάσκισε ένα λάλημα  
ένα δικό του λάλημα  
να σκούξει από κει πάνω  
που ν' αντηχήσουν τα βουνά  
και ναν το πουν οι κάμποι  
με της φλογέρας τον αχό  
με του ζουρνά τη χάρη.  
Μα σήμερα που γέρασεν ο Λύρας καπετάνιος  
αναθυμάται τα παληά κι αναγαλλάει η ψυχή του  
να τραγουδίση μια φορά τη μακρινή τη χώρα

που Νιός της πρωτογνώρισε κι αντρώθηκε η καρδιά του.  
Ω πόσο την αγάπησε μεστήν απ' τα τραγούδια  
των φτωχών, των άγνωρων και ταπεινών ανθρώπων!  
που κάποτες αστράψανε  
κ' έλαμψ' η γης κι ο κόσμος όλος!

Βαρύτονος

Το σκοπόν αυτό ν' αναβρύζει από τη Γη σου  
πάντα τον ακούω στην ψυχή μου  
Ρωσία! Ρωσία! Χώρα παινεμένη!  
πονεμένη! ...  
Ρωσία ! Ρωσία!  
Ρωσία το σκοπό σου, τον καημό σου  
πάντα ακούω ...  
Τον ακούω όπως τον πρωτοάκουσα  
ένα πρωινό αχνό ν' ανεβαίνει απ' το λιμάνι  
και να χάνεται ψηλά, μακριά ...  
Σκυμένος στου карабиού την κουπαστή  
άκουα τη φτωχή αργατεία να τον λαλεί  
καθώς περνούσε σιμά μου σε μαούνα,  
για να πιάση δουλειά.  
Και τον ίδιο το σκοπό τον άκουσα ένα βράδυ  
να τον σέρν' η «Νιάνια»  
στο ξανθό το αγγελούδι ...  
Τώρα, δεν υπάρχουν πια  
μήτε η Νιάνια, μήτε το αγγελούδι ...  
Μα πάντα ο σκοπός σου  
στην καρδιά μου ανθεί  
Ρωσία παινεμένη,  
ξακουσμένη!  
Ρωσία, Ρωσία το σκοπό σου  
τον καημό σου πάντα νοιόθω  
κι ας τον έχω ακούσει άλλη μια φορά

Παιάνα οργής και μάνιας  
που αχούσε σαν κατάρα Θεού  
βαρειά φριχτή!  
Ρωσία! Ρωσία!

VI (Αθήνα)

Αφηγητής

Μα όσο περνούσεν ο καιρός  
άλλες έγνοιες κι άλλοι καημοί  
τραβούσαν την ψυχή του Λύρα  
και την ξανοίγαν κατά το Νοτιά.  
Κι αναζητούσε τη φωτερή τη χώρα  
όπου παιδί ακόμα παιχνιδιάρικο  
την είχε κλείσει στην καρδιά του  
σα μian αχτίδα ηλιόφεγγη,  
σαν αεράκι μυρομένο,  
Και κάποτες δε βάσταξε,  
μέσα στο ήχινο καράβι του  
πήρε γυναίκα και παιδιά  
και τράβηκε γοργόφτερος  
και ποθοπλανταγμένος,  
κάτω στου ήλιου τη χαρά,  
στου Απρίλη τον αγέρα  
στην παινεμένη χώρα  
που όλη βάγια κι όλη δάφνες  
και παλαιϊκές κολώνες  
στέκει απέθαντη πανώρια  
πέρα απ' τους αιώνες!  
Τη Χώρα που τραγούδησαν  
Αισχύλοι, Παλαμάδες!  
Εκεί μια μέρα έφτασεν  
ο Λύρας, Καπετάνιος των ήχων, των ρυθμών

Και της Χαράς επίστεψε πως βρήκε το λιμάνι.

Εκεί έζησε ... και πόνεσε ...

Και γέρασε με το άπιαστο πάντα όνειρό του

και τον καημό του αστείρευτο

δίχως καμιάν ελπίδα ...

Καραβοκύρης πικροκύματος

κάποτε αχνός θ' ανοίξη

για ένα ταξίδι μακρινό

που δε θα βρει λιμάνι ...

Μα θέλει πρώτα το σκοπό

της Χώρας να λαλήσει!

(Τενόρος)

Αθήνα, Αθήνα!

Πώς να Σε τραγουδίσω,

Πώς ναύρω λόγια να Σου πω

Αθήνα, Αθήνα!

Χώρα παινεμένη

Χώρα αμαρτωλή!

Λουλούδια αμάραντα και θεία

την κόμη σου στολίζουν

τα μάρμαρα της δόξας της παληάς σου.

Κ' οι μενεξέδες του δειλινού σου

πορφύρα βάφουνε την ώρα Σου θωριά.

Και Σου σκεπάζουν με διάφανο πέπλο το κορμί σου!

Και Σ' αγαπώ Αθήνα, Σε λατρεύω...

Κι ας αρνιέσαι τους προφήτες Σου

κι ας πετροβολάς κάθε ψάλτη

κάθε εξάγγελο της ωμορφιάς Σου

Σ' αγαπώ Αθήνα, Αθήνα!

Σε λατρεύω ...

Πώς θυμάμαι τ' αναγάλισμα

ως παιδί Σε πρωτοαγνάντεψα

ν' αναδεύεις απ' τη στράτα  
σα Νεράϊδα ξωτικιά ...  
Σε θυμάμαι, κι όλο κλαίω  
σα μια νύφη στολισμένη  
ν' απαντέχεις τον Καλό Σου  
φορτωμένο δάφνες Νικητή!  
Ωιμέ! ... Ωιμέ! Και σήμερα ...  
Μα Σ' αγαπώ και σήμερα ακόμη πιο πολύ.  
Που γέρος βλέπω τη φωτιά  
να στεφανώνει των βουνών σου τις κορφές  
και φλόγες ακατάλυτες να ζώνουνε τον πόνο Σου!  
Και Σε βλέπω να υψώνεσαι ανάλαφρη κι αγνή  
Σ' άυλους κόσμους ...  
Αθήνα, Αθήνα !  
Κι έτσι Σε νοιόθω, Σε λατρεύω  
Σ' αγαπάω, Σε προσκυνώ  
Αθήνα, Αθήνα !  
Πάντα θα Σε λατρεύω  
ως που το χώμα Σου τ' αγιασμένο να σκεπάσει  
το πονεμένο μου κορμί!  
Αθήνα, Αθήνα !



## VII (Κρήτη)

### Αφηγητής

Μ' απ' όλα τα ταξίδια του  
Μ' απ' όλους τους καημούς του  
Δροσιά ψυχής, καρδιάς ανάσασμα  
ζει πάντα στο θυμητικό του  
Εκεί το μέγα το νησί στα βάθη του πελάγου  
κει που ξανοίχτει κάποτες  
του Διγενή το θάμα το καινούριο,  
Σαν από δαύτο κίνησε  
κι απ' τ' άγρια του ακρογιαλία  
για να χαρίση νέα ζωή,  
στο γένος των Ελλήνων!  
Κι ας το βαράνε το νησί  
τα κύματα κ' οι μπόρες κ' οι ανέμοι,  
ασάλευτο κι ατράνταχτο,  
στυλώνει τα βουνά του  
ορτά, περήφανα, ψηλά  
να φτάνουν στα ουράνια!  
Κι ασάλια θρέφουν τα κορμιά  
και τις καρδιές λιοντάρια!  
Κι όλο ευωδάει απ' τους ανθούς  
και τους αχούς της λύρας  
και τους γοργόφτερους ρυθμούς,  
Τη Λεβεντιά, τα Νειάτα!  
Κι αντιλαλάνε τα βουνά,  
Κ' οι κάμποι, τα πελάγη.  
Απ' τους πανέμοστους σκοπούς  
και τους χορούς που σέρνουνε  
τα παλληκάρια τα τραχειά  
με στήθη δασωμένα!...  
Βαράτε Λύρες και Βιολιά,

Νταβούλια, Ταμπουράδες  
Λαλήστε βούκινα και πίπιζες  
Φλογέρες και ζουρνάδες!  
Της Κρήτης της απέθαντης  
Να πούμε το τραγούδι!

Βαρύτονος

Χάι! Χάι! Χάι! Χάι!

Κρήτη! Κρήτη!

Απ' του Πελάγου τον αφρό Σε βλέπω ν' αναδεύεις  
Λεβέντισσα μέσ' στους ρυθμούς και πρώτη στους πολέμους  
Κρήτη, Κρήτη, Κρήτη !

Να πάρω θέλω βούκινα, δοξάρια να Σε ψάλλω  
Με τους σκοπούς της λύρας σου που σφάζουν την καρδιά μου  
Αγάλλομαι που Σε θωρώ να λάμπεις από δόξα!

Στη μάνητα του πέλαγου και του Βορηά τις μπόρες  
Ασκώνεσαι περήφανη βουνοστεφανωμένη

Ασύγκριτη κι ωραία

Πεντάλαμπρη γενναία

Γεμάτη αχούς και θρύλους

Γεμάτη εληές και δάφνες

Γεμάτη μαντινάδες και χορούς

Που σέρνουν Κρήτη μου οι λεβέντες σου  
στης λύρας σου τον ήχο το λεβέντη.

Του Πεντοζάλη σου οι σκοποί

βαράνε στην καρδιά μου

και φέρνουν στους καημούς μου

δροσιά χαρά και νειάτα.

Έτσι ήρθα μια φορά κ' εγώ

Λυράρης Καπετάνιος

Προσκυνητής σου των ρυθμών

και λάτρης της αντρείάς σου

και σ' έβλεπα ν' αστροβολάς

να λάμπεις σαν τον ήλιο!

Βάι, Βάι, Βάι!

Θυμάμαι κι άλλη μια φορά που σε ξανάειδα Κρήτη!

Κ' ήταν σε ξόδι, κ' ήμουν μπροστά στο μοιρολόι ... του Διγενή!

Μαύρα φλάμπουρα σκοτεινά

ως των βουνών σου τις κορφές

Σε κοσμούν θλιβερά.

Κ' ένα κλάμα κ' ένας θρήνος

δέρνει το νησί.

Και μέσ' στο κλάμα και μέσ' το θρήνο

σκούζει μια φωνή:

Ο Διγενής απέθαντος, ποτέ του δεν πεθαίνει

Ζεί πάντα κι αναδύεται μέσ' την καρδιά σου Κρήτη!

Κι από τα πλήθη ακούγεται ένα ύμνος ν' ανεβαίνει

Αργά βαρειά να σέρνεται, γοργά να ξεφτερώνει

Κι' αντιλαλούνε τα βουνά, το λεν και τ' ακρογιάλια

Ο Διγενής δεν πέθανε, ο Ακρίτας δεν πεθαίνει

Ζει πάντα κι αναδύεται μέσ' την καρδιά σου Κρήτη!

Χάι, Χάι Χάι Χάι!

Ζει πάντα κι αναδύεται μέσ' στην καρδιά σου Κρήτη

Ζει πάντα κι αναδύεται μέσ' την καρδιά σου, την ψυχή σου Ελλάδα!

Χάι! Χάι, Χάι, Χάι, Χάι, Χάι!

ΜΕΡΟΣ Β΄

VIII

Ιντερμέδιο (Ο Γέρο-βοσκός και τ' αηδόνι)

Αφηγητής

Κι αφού σας τραγουδίσαμε  
σκοπούς για πολιτείες και χωριά  
βουνά, νησιά και κάμπους  
Ακούστε τώρα λάλημα παληό, κι όμως καινούριο,  
για Ρηγοπούλες και βοσκούς  
Αηδόνια και ζουρνάδες  
Και παραμύθια και καημούς—  
Που κάποτε, μία φορά κ' έναν καιρό  
Πονέσαν την καρδιά του Λύρα.

Σοπράνο Α

Ο Γερο-βοσκός το καλάμι του λαλεί  
και στη νύχτα τον πόνο του διαλαλεί.  
Και τ' αηδόνι μακριά  
όλο γλύκα τραγουδά  
και το γέρο συμπονά ...  
Κ' η πανώρια Ρηγοπούλα  
νύχτες μαύρες λαχταρά  
και θαρρεί πως νιός λεβέντης  
όλο κλαίει στο ζουρνά ...  
Βγάζει διάτα να της φέρουν  
τον τρανό το λαλητή—  
να τον παντρευτεί.  
Και τ' Αηδόνι ναν το κλείσουν  
σε χρυσό κλουβί—  
και να τυφλωθεί ...  
Έγινεν η προσταγή της

και της φέραν το βοσκό.  
Μα καθώς τον αντικρύζει  
γέροντα άθλιο κ' ελεεινό  
μιά στριγγιά φωνή αφήνει  
να τον πάρουν από κει—  
για τη φυλακή.  
Το Ζουρνά του να τον κλείσουν  
σε χρυσό κουτί —  
μην ξανακουστεί ...  
Μα και χωρίς πνοή.  
Πάλι ο Ζουρνάς γλυκά λαλεί  
και στη νύχτα τον πόνο του διαλαλεί  
και τ' Αηδόνι τυφλό  
τον καημό του τραγουδά  
σαν να τον μοιρολογά...  
Μα εκείνη δεν ακούει πια  
Σε νιου λεβέντη την αγκαλιά  
Κοιμάται γλυκά ...  
με φιλιά ...

Μολών Λαβέ

Αφηγητής

Μα 'ρθανε χρόνοι δίσεχτοι,  
χρόνοι φαρμακωμένοι  
που ροβολήσαν δαίμονοι  
τελώνια και φουσάτα  
τη Χώρα να κουρσέψουνε  
την παινεμένη Χώρα !  
Νερό και γης γυρεύουνε  
και σκλάβους και ραγιάδες !...  
Μα όλοι ορτοί !  
Περήφανα τα φλάμπουρα ανεμίζουν !

Με μια φωνή ! με μια ψυχή !  
Στους δαίμονες απάνω !  
Κι ο Λύρας γέρος πια κι ανήμπορος  
ασκώνει το δοξάρι  
κ' ήχους γυρεύει ανάκουστους  
να συνταιριάσει σε σκοπό  
της Λεβεντιάς τα λόγια!

Βαρύτονος

Τα λόγια του ποιητή Αθήνα (Γ. Αθανασιάδη – Νόβα)

Άρματα αν σου λείπουν και κανόνια,  
Σου περσεύει η πίστη κ' η καρδιά !  
Τρεις χιλιάδες ένδοξα όλα χρόνια  
τη χρυσή σου αγιάζουν Λευτεριά.  
Κ' είναι κάθε χρόνος κάθε αιώνας.  
Ένα στίφος άυλο ένας στρατός –  
Άνισος στα σίδερα ο αγώνας,  
άνισος και στα όπλα του φωτός !  
Με το αστραφτερό σου οπλίσου δίκηο,  
χτύπησε τη βία θαρρετή:  
κάλιο να 'χης θάνατο αντρίκιο  
Παρά να 'ζηες δίχως αρετή!  
Μα, γλυκειά μου Ελλάδα δεν πεθαίνεις,  
όπως δεν επέθανες ποτέ!  
Ζης αιώνια, κι όλους ανασταίνεις  
όταν ξαναλές: «Μολών λαβέ !»

Χ. Σάμος

Αφηγητής

Και τώρα πριν χωρίσωμε  
ας πούμε πια κ' ένα στερνό τραγούδι.

Σοπρ. Α. Β.

Τενόρος, Βαρύτονος

Τη Σάμο ας τραγουδίσωμε  
την ώμορφη τη Σάμο!  
Κείθε του Λύρα ο Κύρης κίνησεν  
κι απ' τα ώρια τα νερά της  
Κ' εμίσεψε σ' Ανατολή  
και Δύση πέρα ως πέρα  
Γυρεύοντας τα βότανα  
όπου τους πόνους γιάνουν.  
Κι ο Λύρας άντρας πια μεστός,  
μεστός και καπετάνιος  
ετράβηξε στα χώματα  
στου Αφέντη την πατρίδα.  
Και γνώρισε και πόνεσε  
τη φύτρα της γενιάς του ...  
Μά πιο πολύ τον μάγεψαν  
της Σάμος τ' ακρογιάλια  
τα δέντρα, τα βουνά της  
κ' οι πράσινοι της κάμποι  
Και τραγουδάνε τα βουνά  
το λένε και τ' αηδόνια  
της Σάμος το τραγούδι.  
Σάμος πανώρηο και πανέμοστο νησί!  
Σάμος αθάνατη,  
τρισδοξασμένη και λαμπρή!

Απάτητα κι ανέγγιχτα  
πώς λάμπουν τ' ακρογιάλια  
που Τούρκος δεν τα πάτησε  
κι οχτρός δεν τ' αγναντεύει! ...  
«Σαν αστραπές»\* αντιφεγγούν

\* απηχήσεις από τα λόγια του Ύμνου του Κλεάνθη (1830)

οι δόξες των παιδιών σου  
σ' Ανατολή, και Δύση !  
«Κι ο ζέφυρος τερπνός» τις ευωδιές σου  
Φέρνει να φιλούν τρελλά τα κύματά σου,  
ωραία αγνή, γεμάτη αντρειά  
και λεβεντιά και νειάτα  
Στέκεις Ακρίτας φύλακας  
στην άκρη του πελάγου !...  
Και τραγουδώ μαζί με τα παιδιά σου.  
Σάμος Πανέμορφο νησί  
ξανοίγεις στην καρδιά μου  
και μου φαντάζεις  
«Άγγελος πτερόεις με τα φτερά ανοιχτά !»  
«Με τα φτερά ανοιχτά!»



ΧΙ (Ποστλούδιο)

Αφηγητής

Και τώρα συμπαθάτε μας,  
αφέντες και κυράδες,  
αν σας παρασκοτίσαμε  
με λόγια και τραγούδια.  
Κι αν άπλερα κι αν άγνωρα  
πλέξαμε τα στεφάνια  
των ήχων, των ρυθμών  
με τη ζωή και τους καημούς  
του Καπετάν του Λύρα,  
Όμως πιστέψτε με –  
Πασκίσαμε να μάσωμε  
τα πιο δροσάτα λουλούδια  
που ανθούσαν στην ψυχή του.  
Κι αν κάποιο απ' τα λαλήματα  
μίλησε στην καρδιά σας  
είναι γι' αυτόν ξεπλερωμή  
μεγάλη και σπουδαία ...  
Μ' αν πάλι δεν τα νιώσατε  
τα φτωχικά τραγούδια  
Και στου Λυράρη τον καημό  
αδιάφοροι κι ανέγγιχτοι  
την καταφρόνια ρίχνετε  
ξαντίμεμα του μόνο ...  
Φτάνει του που αυτός  
τη νοιόθει την ψυχή σας  
όλο και ν' αναδεύεται  
μέσ' τους αχούς της λύρας του  
που τη βαράει ακούραστα  
για όλους Εσάς ...  
Και τους τρανούς τους αφεντάδες

και τους φτωχούς, τους ταπεινούς ανθρώπους  
και τις πανώριες λυγερές  
που τους χορούς μας σέρνουν,  
και της Γρηούλες του χωριού  
που λεν τα παραμύθια ...  
Τί πάντα στα λαλήματα,  
Τί πάντα στους σκοπούς του  
θα ευωδάνε κ' οι καημοί  
κ' οι ολπίδες οι δικές σας,  
Σαν τ' αγεράκι του βουνού,  
σαν τους αθούς του κάμπου  
σαν του πελάγου τον αφρό  
που σπάζει στ' ακρογιάλια  
Της Χώρας της Τρισεύγενης  
Της Γης της Δοξασμένης!<sup>23</sup>

Ο Καλομοίρης έζησε και δημιούργησε το έργο του σε μια εποχή αποφασιστικής σημασίας για την εξέλιξη της εθνικής ελληνικής μουσικής, της ελληνικής ταυτότητας και του νεοελληνικού πολιτισμού γενικότερα. Η συνθετική του παραγωγή ήταν ο κύριος άξονας της δραστηριότητάς του, όμως και άλλες δράσεις συνεπικουρούσαν σημαντικά την πραγματοποίηση του στόχου του. Οι απόπειρές του να γράψει στίχους δεν έδωσαν μείζονος σημασίας ποιητικά αποτελέσματα, κατέδειξαν όμως τη σπουδαιότητα που ο ίδιος αναγνώριζε στο ρόλο της ποίησης. Το γεγονός ότι νιώθει την ανάγκη να ξαναγράψει στίχους σε μια πολύ ιδιαίτερη και φορτισμένη γι αυτόν περίοδο, υπογραμμίζει τη σημασία που έχει πάντα η ποίηση εντός του και την πεποίθησή του ότι η ποίηση είναι ένα τέλειο εκφραστικό μέσο.

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί στην ποίησή του είναι η δημοτική, η φυσική ομιλούσα γλώσσα του λαού, χωρίς βέβαια ιδιαίτερη ποιητική επεξεργασία. Δε μεταχειρίζεται λέξεις «ακραίας» δημοτικής, ούτε λόγιους

---

<sup>23</sup> Ολόκληρο το έργο, στην εκδοχή του για πιάνο που έθεσε υπ' όψιν μας η Μυρτώ Οικονομίδου, βρίσκεται στο Αρχείο του Συλλόγου «Μανώλης Καλομοίρης».

τύπους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτυπώνεται μια προφορική χρήση της γλώσσας στη γραφή του Καλομοίρη, σαν να προορίζεται το ποίημα εξαρχής να «ακουστεί» μεγαλόφωνα και όχι να διαβαστεί.

Η σχέση της λογοτεχνίας με την προφορικότητα ανάγεται στα χρόνια της αρχαιότητας και συνεχίζεται ως πρακτική, διαμέσου του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, από πολλούς συγγραφείς, οι οποίοι γράφουν τα κείμενά τους ώστε αυτά να αναγνωσθούν μεγαλόφωνα ενώπιον κοινού. Το κίνημα του ρομαντισμού δίνει ένα τέλος στη ρητορεία των κειμένων, όμως η προφορικότητα του γραπτού λόγου διατηρείται σε κάποιες περιπτώσεις μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα.<sup>24</sup> Στην περίπτωση του Καλομοίρη είναι επίσης ξεκάθαρο ότι οι σίχοι δε γράφονται για να λειτουργήσουν αυτόνομα ως ποίημα, αλλά για να μελοποιηθούν. Έτσι, η γλώσσα τους παραμένει σε μια μορφή ανεπεξέργαστη και πηγαία

Στο έργο *Από τη ζωή και τους καϋμούς του Καπετάν-Λύρα* ωστόσο, η γλώσσα παρουσιάζεται πολύ πιο δουλεμένη, μια δημοτική αρκετά ώριμη ποιητικά με αρτιότερη στιχουργία. Το γνήσιο συναίσθημα που διακατέχει την ψυχή του συνθέτη εκφράζεται με έναν τρόπο που μπορεί να χαρακτηριστεί ποιητικός, γλωσσικά και υφολογικά κατασταλαγμένος, αποδεικνύοντας ότι ο Καλομοίρης έχει διαγράψει μια θητεία στο λόγο που δεν είναι αξιοκαταφρόνητη. Εμφανείς είναι οι επιδράσεις από τους ποιητές με τους οποίους ασχολήθηκε, κυρίως τον Παλαμά, αλλά και τον Σικελιανό, τον Καζαντζάκη και τον Χατζόπουλο, τόσο σε επίπεδο στιχουργικής τεχνοτροπίας, όσο και σε επίπεδο νοημάτων, μύθων και συμβόλων. Σε αυτό του το έργο ο λόγος στέκεται ισάξια με τη μουσική, δημιουργώντας ένα ενιαίο και αδιαίρετο σύνολο. Τα συγκεκριμένα ποιήματα πάντως θα μπορούσαν να σταθούν αυτόνομα –δίχως τη μουσική τους πλαισίωση- χωρίς να υπολείπονται σε ποιότητα.

Στους σίχους του Καλομοίρη εντοπίζονται και ανιχνεύονται οι συμβολισμοί που διατρέχουν το έργο του –το μουσικό αλλά και το «γραπτό»-,

---

<sup>24</sup> Βλ. Walter J.Ong, *Προφορικότητα και εγγραματοσύνη*, Μτφρ. Κώστας Χατζηκυριάκου, επιμ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 226-231.

αναδεικνύοντας μια πορεία προσηλωμένη στις αξίες και στα ιδανικά της πατρίδας και του έθνους, όπως τα αντιλαμβάνονταν από την αρχή ως το τέλος. Στο «ιντερλούδιο» του Β΄ μέρους με τον τίτλο «*Ο Γερο-Βοσκός και το αηδόνι*», εμφανίζονται οι ζουρνάδες που τραγουδούν και ο Γέρο- Βοσκός που «*το καλάμι του λαλεί*». (Η σκηνή μας θυμίζει τον *Πρωτομάστορα*, όπου ο βοσκός παίζει τη φλογέρα του, αλλά και τον *Παλαιολόγο*, όπου το καλάμι «*λαλεί τη βάρδια*» πριν την επικείμενη καταστροφή). Και όταν το τραγούδι τους παύει, ο Γέρο- Βοσκός «*ασκώνει το δοξάρι*». Ο *Γύφτος* του Παλαμά ξεκινάει την ανάσταση με ένα βιολί που αντικαθιστά τον θρυμματισμένο του ζουρνά- ενώ ο Καλομοίρης αποτυπώνει σε στίχους την αυτοπροσωπογραφία του: ο Γέρο- Βοσκός που «*το καλάμι του λαλεί*», λίγο πριν το τέλος, «*ασκώνει το δοξάρι*».

Ένας άλλος τρόπος με τον οποίο ο Καλομοίρης επικοινωνεί τα μηνύματά του είναι η συγγραφή κριτικών κειμένων και ποικίλων δημοσιευμάτων στον τύπο της εποχής, ασχολία στην οποία αποδίδει επίσης μεγάλη σπουδαιότητα.

#### *5.1.2 Ο Καλομοίρης ως αρθρογράφος*

Ο Καλομοίρης αρθρογραφούσε στον τύπο της εποχής εκφράζοντας ρηξικέλευθα τις απόψεις του για πολλά ζητήματα. Κεντρικό σημείο των αναφορών του είναι η μουσική και η χάραξη της νέας πορείας της, με μουσικοκριτικά άρθρα για συναυλίες, αναφορές σε σπουδαίους συνθέτες, γνώμες για τα Ωδεία, για τις ορχήστρες, για τους σύγχρονους καλλιτέχνες και παραπλήσια θέματα, το ενδιαφέρον του όμως στρέφεται και σε άλλα ζητήματα. Ήταν τόσο πλούσια αυτή του η δραστηριότητα, ώστε να γράφει πολλές φορές και πολύ συχνά παρόμοια πράγματα.

Η χρησιμοποίηση των μέσων ενημέρωσης για τη διάδοση των ιδεών του, για την προώθηση των αρχών της Εθνικής Σχολής της μουσικής, για την εκπαίδευση του κοινού, είναι μια συνεχής απασχόληση για τον Καλομοίρη. Όπως επισημαίνει η Καίτη Ρωμανού, «*εκτελεί με μοναδική συνέπεια αυτό το πάρεργο, που είναι γι' αυτόν η κριτική. Το ύφος του είναι ρέον και δίνει την εντύπωση της άμεσης καταγραφής των πρώτων αντιδράσεων, χωρίς έλεγχο [...]. Δεν ήταν διόλου διανοούμενος και δεν προφύλαξε διόλου την εικόνα του*

[...]. Η δύναμη του Καλομοίρη ήταν το ένστικτό του. Αυτό καθοδηγούσε τόσο τη δημιουργία του όσο και την κρίση του. Αυτό του επέτρεψε την επαφή του με την ποίηση και τη λογοτεχνία». <sup>25</sup>

Η παρακάτω καταγραφή αναφέρεται σε χαρακτηριστικά κείμενα του Καλομοίρη σχετικά με τη γλώσσα και τη λογοτεχνία, τα οποία δημοσιεύτηκαν στον *Νουμά*, αρχίζοντας ήδη από το 1908. Τα πρώτα κείμενα τα έγραφε στο Χάρκοβο και τα έστελνε στον *Νουμά* που τα δημοσίευε. Είναι η εποχή που ο Καλομοίρης προσπαθεί να σχηματοποιήσει το όραμά του, στο οποίο η γλώσσα έχει εξαιρετικά σημαντικό ρόλο.

Επιχειρούμε μια σταχυολόγηση κάποιων αποσπασμάτων με σχετικό σχολιασμό, τα οποία καταδεικνύουν το φλογερό ενδιαφέρον του συνθέτη για τη γλώσσα και τη λογοτεχνία, ενώ ταυτόχρονα διαφωτίζουν αρκετές πτυχές της προσωπικότητάς του και των σχέσεών του με τους ανθρώπους και το πολιτιστικό γίνεσθαι της εποχής του.

1) Ζωή, Γλώσσα, Μουσική» (Απάντηση στον κ. Ξενόπουλο), ο *Νουμάς*, 2/11/1908 (τόμος 1905-1910 αρ. φύλλου 316 Κ 202 Σελίδα 1- 2-3. Στήλες 2-3, 1-3, 1-2)

« [...] πολλές φορές ή μουσική μᾶς ἔρχεται σάν ἀντιφεγγιά μιανῆς μεγάλης φιλολογικῆς ἢ καί κοινωνικῆς κίνησης.[...] Μά καί σ' ἀφτόν τόν Μπετχόβεν τ' ἀχνάρια τοῦ Γκαίτε πολύ ἔφκολα ξεδιαλύνονται καθώς καί τό Σούμπερτ δίχως τούς σύγχρονούς του ποιητές δέν μποροῦμε νά φανταστοῦμε [...]. Μέ τό ρωμαντικό φιλολογικό κίνημα ἔχουμε τή Ρωμαντική μουσική σκολή στή Γερμανία (Σούμαν), ἔχουμε καί τό Μπερλιόζ στη Γαλλία .... Στοῦ τελευταίου μάλιστα τα ἔργα ἢ επίδραση τοῦ Γαλλικοῦ ρωμαντισμοῦ εἶναι τέτοια που να μη μποροῦμε να καταλάβουμε το μουσικό Μπερλιόζ δίχως να προσέξουμε στη φιλολογική κίνηση της εποχῆς του [...]. Και τοῦ Γκρηγ το ἔργο ποτές δε θα καθρέφτιζε τόσο καθάρια τη Νορβηγική ψυχὴ ἀνίσως κι ο Ἴψεν κι ο Μπιέρσον δεν του βαστούσανε λιγάκι τον καθρέφτη. Μά μήπως κ' ἡ

---

<sup>25</sup> Βλ. Καίτη Ρωμανού, «Εκπρόσωπος ενός συλλογικού δημιουργικού οργανισμού- Η Προβολή της Ελληνικής Μουσικής στη Δύση κατά τον Μεσοπόλεμο», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης.....*, ό.π., Έκδοση Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», ό.π., σ. 65-72. Το παράθεμα στη σ. 66.

Ρούσσικη μουσική σκολή άπάβγασμα δέν εἶναι τῆς Ρούσσικης φιλολογικῆς σκολῆς; Και τώρα στη Γαλλία ο Αλφρέδος Μπρουνό δε μας βγάζει στη μέση τα νατουραλίστικα μουσικά δράματα, έμπνεασμένος από τα νατουραλίστικα μυθιστορήματα τοῦ Ζολά; [...]. Θα μπορούσαμ' έδῶ να αναφέρουμε και την επίδραση της εποχῆς του Νίτσε στο Βάγγνερ (όσο κι αν ο Νίτσε πολέμησε στα στερνά το Βάγγνερ), μα το έργο του Βάγγνερ [...] κλείνει αφτό το ίδιο μια φιλολογία καθώς και το έργο τῶν Έλλήνων ποιητῶν και δραματουργῶν έκλεινε μέσα του και μουσική [...]. Από τήν ιστορία μαθαίνουμε καί τοῦτο πώς φιλολογία έθνική μεγάλη δίχως ανάλογη έθνική μουσική άπαντοῦμε σέ αρκετά έθνη (Άγγλία, Ίσπανία), γερή όμως έθνική μουσική δίχως γερή φιλολογία δέ συντυχαίνουμε [...]. Και μου φαίνεται πολύ φυσικό. Άφοῦ πρῶτα ντύση ένας λαός τούς πόθους του καί τά αίτήματά του μέ τό λόγο, τότες μπορεί νά αίστανθῆ καί τήν ανάγκη νά έκφράση μέ τόνους κάτι χτυποκάρδια καί κάπια όνειροφαντάσματα πού δύσκολα ἤ καί καθόλου δέν έκφράζονται μέ τό λόγο [...].».

Μεγάλη σημασία λοιπόν αποδίδει ο Καλομοίρης στον λόγο, δηλαδή στη γλώσσα και στη λογοτεχνία, διατυπώνοντας μάλιστα την άποψη ότι ο λόγος προηγείται της μουσικής. Αξιοσημείωτο είναι ότι θεωρεί τη μουσική δευτερογενή επίδραση της φιλολογίας, (το άρθρο ξεκινάει αποδίδοντας στη μουσική τον απροσδόκητο χαρακτηρισμό «αντιφεγγιά»), αναφέροντας ότι πουθενά δε συναντάμε εθνική μουσική χωρίς προηγούμενη εθνική φιλολογία, όπως αποδεικνύεται από τα διάφορα παραδείγματα που παραθέτει.

Το κείμενο αυτό δημοσιεύεται στον *Νουμά* ως απάντηση στον Ξενόπουλο<sup>26</sup> του οποίου τα λόγια αναφέρει ο Καλομοίρης (από το ίδιο άρθρο η παράθεση):

« [...] αποδίδει την αύξησίν του εις τον Ψυχαρισμόν και εις τον φανατισμόν του.[...] Ηγάπησε την ελληνικήν ψυχήν, **την Ελληνικήν γλώσσαν**, τα τραγούδια, τα παραμύθια και τας παραδόσεις του Ελληνικού λαού [...]. Μα ίσια ίσια αφτό που ο κ. Ξ. νοματίζει Ψυχαρισμό, κ' εγώ

---

<sup>26</sup> Σε αυτό το άρθρο όπως και στο επόμενο έχουμε αναφερθεί και σε άλλα σημεία της εργασίας μας.

δημοτικισμό (τις προάλλες μας τον έλεγε μαλλιρισμό) είναι που με έκανε ν' αγαπήσω και να προσέξω όλα αφτά τα ωραία πράγματα [...] δε γυρέβει ούτε πολύ ούτε λίγο να του λύσω απλούστατα το γλωσσικό ζήτημα [...] όσον ο κ. Ξ. είναι Ρωμιός, είμαι κ' εγώ άλλο τόσο, και δεν ξεγλυστρώ τόσο έφκολα σε καθάρια γλωσσική συζήτηση. Γι' από χωρίς να του ανταποδώσω τα ίσα φέρνοντας τη συζήτηση σε καθάρια μουσικό έδαφος και παρακαλώντας τον να μου αποδείξει εκείνος τα ίχνη της γλωσσικής μου διαστροφής στη μουσική μου, τον στέρνω στα έργα του ίδιου του Ψυχάρη, Πάλλη, Παλαμά, ά θέλη να πειστή πως ο δημοτικισμός δεν είναι διαστροφή του γλωσσικού αισθήματος αλλά πρόδος και εξέλιξις υγιής [...].».

Παρακάτω αναρωτιέται: «[...] με ποιους άραγε βάζει ο Ξενόπουλος το μεγάλο Παλαμά (τον οποίο “αδιστάκτως” αποκαλεί “μέγα λυρικό ποιητή [...])” και διαπιστώνει με απογοήτευση ότι τον κατατάσσει στους «δημοτικιστάδες», αναφέροντας ότι «ο Παλαμάς αφιέρωσε στην εξυπηρέτηση της Ιδέας και τη σκέψη του και την τέχνη του». Ο Καλομοίρης του προσάπτει επίσης ότι αλλάζει τη γλώσσα του ανάλογα με τις περιστάσεις. «Και για να δούμε! Οι κριτικές και οι γνώμες του κ. Ξ. που ανέφερα βρίσκονται στα “Παναθήναια” και στο “Νουμά” [...] οι “διαστροφές” και οι “ελάττωσις” στις “Αθήναι” [...]. Μήπως ο κ. Ξ. αλλάζοντας τη γλώσσα του σύμφωνα με τις απαιτήσεις των αναγνωστών και διαφεντάδων, αλλάζει και κάτι άλλο πιο σπουδαίο;»<sup>27</sup>

Στο ίδιο άρθρο ο Καλομοίρης δηλώνει ότι δέχεται να χρησιμοποιεί τους επιβεβλημένους μουσικούς όρους, εφόσον θεωρεί ότι το καλλιτεχνικό του ανάστημα δεν του επιτρέπει να μην ακολουθήσει την επίσημη γραμμή του Ωδείου Αθηνών: «Όταν ο κ. Διαφεντής του Ωδείου μου έκανε την τιμητικότητή του για μένα πρότασή του, του απάντησα, πως σέβομαι τις αρχές ενούς ιδρυμάτου σαν το Ωδείο [...] και του εδήλωσα πως είμαι πρόθυμος να διδάσκω στην επίσημη γλώσσα του κράτους (ώστε παραδεχόμενα να διδάσκω κλίμακας, αντιστήξεις και διηθησμένας ακόμα, διαφυγάς, προανακρούσματα και όλα τα άλλα κρούσματα). Μαζή όμως εδήλωσα ακόμα πως όξω από το Ωδείο απαιτώ απόλυτη λεφτεριά δημιουργικής, καλλιτεχνικής, κριτικής και

<sup>27</sup> Το άρθρο γράφτηκε στο Χάρκοβο στις 21 του Σταβρού 1909. Βλ επίσης στο κεφ. 4, ενότητα 4.1.3 Ξενόπουλος και Καλομοίρης, όπου έχουμε κάνει ξανά αναφορά σε αυτά τα άρθρα.

ατομικής δράσης. Και να! σ' αφτά απάνου δε συμφωνήσαμε με την αξιότιμη Διαφέντεψη που σα να δίσταζε να μου υποσκεθή την απόλυτή μου λεφτεριά όξω από το Ωδείο [...]. Έχω την πεποίθηση πως κατά που διαφεντέβεται το Ωδείο από τον κ. Νάζο δεν μπορεί παρά να βγάζη άριστους μουσικούς- τώρα άλλος λόγος α βγάζη άριστους Έλληνες μουσικούς- μα για να κατορθωθή αφτό πρέπει πρώτ' απ' όλα ν' αποχτήσουμε γερή μουσική Ελληνική σκολή [...]. τότες όμως ας είναι βέβαιος ο κ. Ξ. πως θα διδάσκονται στο Ωδείο μόνο Κοντραπούντα, Πρωτοβαρέματα, σκάλες και σύνθεση, γιατί γερή Ελληνική μουσική σκολή που να μη βασιστή στη γλώσσα του λαού κατά πως θα βασιστή και στη μουσική του δεν μπορώ να φανταστώ» [...].

2) «Δυό Λόγια», ο Νουμάς, 31 του Τρυγητή 1908 τόμος 1905-1910 αρ. φύλλου 307 Σελίδα 4 Στήλη 2-3 Κ 200

Τα λόγια αυτά απευθύνονται στον Γρηγόριο Ξενόπουλο:

«Είσαι τίμιος άνθρωπος [...] πολλές φορές όμως προσπαθείς να συμβιβάσεις τα ασυμβίβαστα.[...] Έτσι γράφοντας για τα “Ρόδα και Μήλα” του Ψυχάρη μας έλεγες πως ο ψυχαρισμός είναι ένα ωραίο όνειρο που προσπαθεί να πλάση μια μεγάλη Ελλάδα από τη μια κι από την άλλη μας τον παρουσίαζες για σύστημα ολέθριο στο έθνος [...]. Το ίδιο απάνω κάτω έπαθες και με τα μένα [...] “ποτέ μου δεν άκουσα τελειότερη μουσική από Έλληνα συνθέτη [...]. Στοιχηματίζω όμως, ότι, αν η γλωσσική διαστροφή έχει συντελεσθή προ πολλού εντός του, αδύνατον να μη διεστράφη ήδη και το τάλαντόν του αναλόγως [...] και να μη διακρίνονται [...] τα ίχνη αυτής της διαστροφής και εις τας συνθέσεις του”. [...] Έργα δικά μου εποχής μη δημοτικής ή “μαλλιαρής” αν αγαπάς, δεν υπάρχουν. Υπάρχουν μόνο τρία τραγούδια κ' ένα κομμάτι για πιάνο εποχής μισοδημοτικής..... κι αν θέλεις κόπιασε να τα συγκρίνης με έργα που εχτελεστήκανε στη βραδιά μου, που είναι όλα φανατικά εμπνεσμένα από την ψυχή, τη γλώσσα και τη φιλολογία την Εθνική. [...] Εγώ ο Μανώλης Καλομοίρης αιστάνομαι τον εαφτό μου τόσο αφξημένο καλλιτεχνικά από το δημοτικισμό που κι αν όλοι οι άλλοι πολύ πιο μεγάλοι και σπουδαίοι πατριωτικοί, εθνολογικοί, γλωσσολογικοί και αισθητικοί λόγοι έλειπαν που με κρατούν σφιχτοδεμένο με την Εθνική μας γλώσσα, πάλι θα δίσταζα να



εγκαταλείψω το δημοτικισμό ή “μαλλιρισμό”, αν αγαπάς, από φόβο μήπως “ελλατωθώ ως καλλιτέχνης”».<sup>28</sup>

Τα παραπάνω παραθέματα ανήκουν στο κείμενο που δημοσίευσε ο Μανώλης Καλομοίρης στον *Νουμά* ως απάντηση στην κριτική που του άσκησε ο Γρηγόριος Ξενόπουλος για τις γλωσσικές του ακρότητες στο πρόγραμμα της εναρκτήριας στην Ελλάδα συναυλίας του. Ο Ξενόπουλος καυτηριάζει ιδιαίτερα κάποιες λέξεις του: «*το δε Ωδείον φυσικά δεν ηδύνατο ν’ ανεχθή καθοδηγητήν ο οποίος θα εδίδασκε σύνθεση, νότες, σκώλες, κονταπούντο και πρωτοβαρέματα*». Ο Καλομοίρης αναφέρεται εδώ, μεταξύ των άλλων και στα πρώτα τραγούδια που μελοποίησε, τα «*Τρία τραγούδια δι’ άσμα και κλειδοκύμβalon*», τα οποία τοποθετεί σε εποχή «*μισοδημοτικής*», για τα οποία κάναμε λόγο παραπάνω.<sup>29</sup>

3) Ο *Νουμάς*, 31/1/1910 (Τόμος 1905-1910 αρ. φύλλου 377, σελ.1-6, στήλες 2-3, 1-3, 1-3, 1-3, 1-3, 1, Κ 203). Δημοσιεύεται απόσπασμα από το έργο του Καλομοίρη «*Η Τέχνη μου κ’ οι πόθοι μου –Για Ωδεία και για τ’ Ωδείο*».

Σε αυτό το δημοσίευμα ο συνθέτης υπεισέρχεται σε τεχνικές λεπτομέρειες της στιχουργικής και της μελοποίησης, αναφερόμενος στα φωνήεντα και στα σύμφωνα στη γερμανική, γαλλική και ιταλική γλώσσα, στον τονισμό τους, αντιπαραβάλλοντάς τα με τα ελληνικά και ξεχωρίζοντας τη συνίζηση των φωνηέντων: «*λαμπρό στολίδι της Ελληνικής ποίησης είναι η συνίζηση δυό φωνηέντων [...] με προσοχή και καλλιέργεια, μπορεί να στολίση, μια μέρα, σαν πολύτιμο πετραδάκι το εθνικό μας τραγούδι*».

Για το λόγο αυτό προτρέπει τους καθηγητές του Ωδείου να προτιμούν τις ελληνικές μεταφράσεις. Αξιολογεί ως καλές, «*υποφερτές*» για την ακρίβεια, τις μεταφράσεις του Ραγκαβή, ενώ αυτές του Σπαθάρη τις χαρακτηρίζει

---

<sup>28</sup> Το άρθρο αυτό γράφτηκε στο Χάρκοβο στις 10 του Τρυγητή 1908. Για τις επιστολές που αντάλλαξαν ο Καλομοίρης με τον Ξενόπουλο μέσα από τις στήλες του *Νουμά* κάνουμε λόγο και στο κεφ. 4, ενότητα 4.1.3 Ξενόπουλος και Καλομοίρης.

<sup>29</sup> Βλ. παραπάνω, ενότητα 5.1.1 Ο Καλομοίρης ως ποιητής.

«έξοχες, ζωντανές, μουσικές, αληθινά κλασικές». Αντιλαμβανόμενος μάλιστα την ένδεια στον συγκεκριμένο τομέα, προτείνει την προκήρυξη διαγωνισμού για «καλές μεταφράσεις στην αναγνωρισμένη γλώσσα της ποίησής μας, στη γλώσσα του Σολωμού, Βαλαωρίτη, Παλαμά [...]».<sup>30</sup>

Ιδιαίτερα για το μάθημα της Ωδικής ο Καλομοίρης υποστηρίζει: «πρέπει ν' απαιτήσουμε η διδασκαλία της Ωδικής να 'χη βάση της την Ελληνική γλώσσα [...] στο πιάνο ή στο βιολί είναι μόνο ζήτημα εθνικής φιλοτιμίας αν ο μαθητής παίζει μια *etude* ή μια σπουδή, στο τραγούδι όμως είναι ζήτημα εθνικής ανάγκης αν ο μαθητής τραγουδά "mon amour" ή "αγάπη μου"».

Επισημαίνουμε ότι παράλληλα με την καθιέρωση της δημοτικής στο Ωδείο, ο Καλομοίρης τονίζει την ανάγκη διδασκαλίας και οργάνων όπως το μπουζούκι, η λύρα, ο ταμπουράς, ο ζουρνάς, η φλογέρα κ.ά, τα οποία αποκαλεί «εθνικά δημοτικά όργανα». Προτείνει επίσης να γίνεται η διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής στην ελληνική γλώσσα, με έμφαση όχι μόνο στην αρχαία ελληνική μουσική, αλλά και τη βυζαντινή και δημοτική μουσική. Τονίζει επίσης ότι η ελληνική εθνική μουσική, αυτή που οραματίζεται να θεμελιώσει, έχει πολλά κοινά στοιχεία με τις εθνικές σχολές της Νορβηγίας, της Ρωσίας, της Ουγγαρίας, πολλά περισσότερα από τη γερμανική, ιταλική και γαλλική μουσική που ήταν πιο διαδεδομένες.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Το 1905 ο Νουμάς προκήρυξε διαγωνισμό για τη συγγραφή αναγνωστικού για τους μαθητές στη δημοτική, με στόχο να απαλλάξει τα ελληνόπουλα από το γλωσσικό ψέμα. Στην κριτική επιτροπή ήταν ο Ψυχάρης, ο Πάλλης και ο Παλαμάς. Ίσως ο Καλομοίρης να είχε αυτό στο μυαλό του. Βλ. Ο Νουμάς και η εποχή του, ό.π., σ. 89-90, καθώς και παραπάνω, ενότητα 4.4.3 Ο Νουμάς και

4.4.4 Ψυχάρης, Καλομοίρης και το Παλάτι.

<sup>31</sup> Το άρθρο του Καλομοίρη «Η Τέχνη μου κ' οι πόθοι μου, για Ωδεία και τ' Ωδείο» γράφτηκε στο Χάρκοβο τα Χριστούγεννα του 1909 και δημοσιεύτηκε στον *Νουμά* σε τέσσερα μέρη από τις 31 του Γενάρη 1910.

4) Ο Νουμάς, 7/2/1910 (Τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 378, Κ 204. σελ.4-5 στήλη 1-3): Δημοσιεύεται το «Απόσωμα» του άρθρου «Για Ωδεία και για τ' Ωδείο»:

«[...] Αν έχη δυό μουσικούς η Ρωμισύνη που να νιώθουνε τι θα πη και να πασκίζουνε για Εθνική μουσική κ' Ελληνική τέχνη, οι μουσικοί αφοί εμείς είμαστε-ο Βάρβογλης κ' εγώ. Κ' οι δυό μας αγκαλιάσαμε την Εθνική μας φιλολογία και την Εθνική μας γλώσσα, κ' οι δυό μας δημοτικιστές κ' οι δυό μας «μαλλιαροί», όπως μας αποκαλούνε κοροϊδεφτικά. Τίτλος τιμής το ξαναλέω, που ποιος ξέρει α μεθαύριο δε γίνει σύμβολο αληθινής λεφτεριάς και αναγέννησης σαν το Ζητιάνος (Gueun) που πετάξανε περιφρονητικά οι Σπανιόλοι στους πρόδρομους της λεφτεριάς των Κάτω Χωρών».

Φανερή είναι η επίδραση του Παλαμά στα λόγια που γράφει παρακάτω, όπου μιλάει για το «λαμπερόχρωμο και κρουσταλλένιο παλάτι» της μουσικής, το οποίο θα οικοδομηθεί, μαζί με το «μισοχτισμένο παλάτι της Ποίησης [...]». Ο Τεχνίτης είναι σαν τον ήλιο-σκορπάει τις αχτίδες του και στους κάμπους, και στους δρόμους και στους βούρκους [...].

Το εθνικό σχέδιο επισκιάζει όλα τα άλλα στη συνείδηση του Καλομοίρη. Κατηγορεί τον Σαμάρα ότι δεν είναι Ρωμιός, «παρά είναι μουσικός ξένος που γράφει ξένη μουσική σε γλώσσα ξένη για κοινό ξένο». Εξηγεί γιατί αρνείται τη θέση καθηγητή στο Ωδείο Αθηνών: «[...] δε θα είχα απόλυτη λεφτεριά στη δουλιά μου, αφού ο κ. Νάζος όχι μόνο δεν εννοούσε να μου υποσκηθή με συμβόλαιο τον όρο της απόλυτης λεφτεριάς μου στην κριτική και δημιουργική μου εργασία έξω από το Ωδείο, παρά μου διαιρούσε τα ποιήματα του Παλαμά σε φυσιολογικά και δε θυμούμαι πια τι άλλο και μου έλεγε, απάνω –κάτω, πως από τα μεν μπορώ να συνθέτω, από τα δε όχι».<sup>32</sup>

5) «Μουσικοάμουσες-Άνοστες και νόστιμες κι όλων των λογιών κουβέντες», ο Νουμάς, 14 του Μάρτη 1910 (τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 383, σελ. 2-3-4, στήλες 2-3, 1-3, 1, Κ 205)

---

<sup>32</sup> Το άρθρο γράφτηκε στο Χάρκοβο στις 8 τ' Άη Βασίλη 1910.

Το άρθρο αυτό με τον παιγνιώδη τίτλο αποτελεί απάντηση στις κατηγορίες που του προσάπτει ο συνθέτης Γ. Λαμπελέτ. Παραθέτουμε ένα απόσπασμα που δηλώνει με σαφή λόγια το πιστεύω του και το όραμά του, στο οποίο θα μείνει ως το τέλος πιστός: «[...] *Είχα, έχω και θα έχω στη ζωή μου ένα ιδανικό-να δημιουργηθή μεγάλη πανώρια Εθνική Ελληνική Μουσική-τ' Ωδείο βέβαια όπως είναι τώρα δεν μπορεί να βοηθήση με κανένα τρόπο στο ξετύλιγμα της Μουσικής μας τέχνης [...]* όμως τ' Ωδείο μας με το υλικό που έχει και με τη δουλειά που γίνετ' εκεί μέσα μπορεί να αναμορφωθή και πρέπει να αναμορφωθή εθνικά κ' ελληνόπρεπα».<sup>33</sup>

6) «*Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα*», Νουμάς, 9/5/1910, (τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 391 Κ.208 σελ.4-5.)

Σε αυτό το άρθρο ο Καλομοίρης επισημαίνει ότι το Ωδείο προσπαθεί να μιμηθεί ένα Γερμανικό Ωδείο, εκεί που «*έπρεπε να μας παρουσιάση ένα Ελληνικό ίδρυμα*», ενώ αναφέρει ότι είναι «*πολύ άσκημο πράμα να διδάσκονται τα θεωρητικά σε ξένη γλώσσα [...]*. Το θεωρεί ανεπίτρεπτο και διερωτάται «*πόσο θα ωφεληθή ο μαθητής, αν ο καθηγητής του μιλεί για προσθαφαιρέσεις φθόγγων, για μεταφυσικάς, για συγχορδίας δισ, τρις και τραχέως ηλλοιωμένας μάλιστα, για διηνηθισμένας αντιστίξεις, για μερολόγια και διαψηλαφήματα κι όλες τις άλλες νοστιμιές της καθαρέβουσας*».<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Το άρθρο γράφτηκε στις 24 του Φλεβάρη 1910. Ο Καλομοίρης εννοεί απολύτως το «*είχα, έχω και θα έχω ένα ιδανικό*». Βλ. παρακάτω, ενότητα 5.3.4 Η «στροφή» του Καλομοίρη.

<sup>34</sup> Το άρθρο γράφτηκε στο Χάρκοβο, στις 20 του Μάρτη 1910.

### 5.1.3 Οι απόψεις, οι σύμμαχοι και οι πολέμιοι του Καλομοίρη για τη γλώσσα

Ο Καλομοίρης συντάσσεται με τις απόψεις του Ψυχάρη σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα και συνδράμει ένθερμα στον αγώνα για τη δημοτική γλώσσα, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Δημοσιεύει πολύ συχνά και επί σειρά ετών άρθρα όπου εκθέτει τα πιστεύω του και μάχεται με επιχειρήματα εναντίον όσων διαφωνούν, όπως διαφάνηκε από τα αποσπάσματα που παρατέθηκαν παραπάνω, με συνέπεια συχνά η ιδιότητα του ως μουσικού επισκιάζεται από την ιδιότητά του ως υπερασπιστή της δημοτικής.

Είναι κρυστάλλινη η θέση του Καλομοίρη ότι η ελληνική μουσική δεν μπορεί να ανθίσει και να προχωρήσει αν δε βασίζεται στη γλώσσα του λαού. Τον απαξιωτικό χαρακτηρισμό «μαλλιάρος» ο Καλομοίρης τον φέρει με τιμή και υπερηφάνεια, ενώ διατείνεται ότι οι μόνοι μουσικοί που αληθινά πασχίζουν για την εθνική μουσική και τέχνη, είναι ο ίδιος και ο Μάριος Βάρβογλης, δημοτικιστές και «μαλλιάροι» που αγαπούν την εθνική γλώσσα και την εθνική φιλολογία. Απαραίτητη προϋπόθεση για να χαρακτηρίσει ελληνικό ένα έργο θέτει τη χρήση της δημοτικής γλώσσας, θεωρώντας τη περισσότερο απαραίτητη και από τη χρήση ελληνικής μουσικής.<sup>35</sup>

Το χάσμα που δημιουργείται ανάμεσα στη γλώσσα και στο χρήστη της, στην περίπτωση της καθαρεύουσας, αποτυπώνει γλαφυρά ο Καλομοίρης στα απομνημονεύματά του αναφέροντας το εξής χαρακτηριστικό περιστατικό:

*«[...] η κυρία Ευδοκία μιλούσε πάντα εις υπερκαθαρεύουσα, τόσο που πίστευα πως δεν ήξαιρε να μιλάη τη γλώσσα που μιλούσε η Μάνα μου και η Νενέ μου. Με μεγάλη μου κατάπληξη, μια φορά που ήτανε θυμωμένη με την καθαρίστρια του σκολειού, την άκουσα να τη βρίζη ακριβώς στη γλώσσα που*

---

<sup>35</sup> Βλ. παραπάνω στα παραθέματα των άρθρων του Μ. Καλομοίρη στον *Νουμά*. Συγκρίνοντας τα τραγούδια του Ριάδη και το τραγούδι του Μητρόπουλου «*Η Παναγιά της Σπάρτης*» ο Καλομοίρης αποφαινεται πως τα πρώτα είναι «*τυπικά ρωμείκα, όπως τα εννοεί κι ο πολύς κόσμος, ενώ το δεύτερο δεν έχει ίχνος κλίμακος ή μελωδίας ελληνικής. Όμως και τα δυό είναι ελληνική μουσική. Γιατί το τραγούδι του Μητρόπουλου, γραμμένο πάνω στους αριστουργηματικούς στίχους του Σικελιανού, μας δίνει μια πιστή μουσική ερμηνεία ελληνικών στίχων και ελληνικών νοημάτων*». Μ. Καλομοίρης, *Έθνος*, Τόμος 1926/Α εξ. Α 628, στήλες 3-4, σ. 1, 1/3/1926

έβριζε η μάνα μου και η γιαγιά μου το δουλάκι μας. Πήγα σπίτι και είπα της Μάνας: «Μάνα, και η κυρία Ευδοκία ξαίρει και μιλάει τη γλώσσα μας!» Και η μάνα μου προσπαθούσε να μου εξηγήσει πως η κυρία Ευδοκία ήτανε γραμματιζούμενη και μιλούσε την «καλή» τη γλώσσα, όπως εγώ φορούσα τις Κυριακές τα «καλά» μου φορέματα, μα πως με την καθαρίστρια μιλούσε την πρόστυχη τη γλώσσα, τη συνηθισμένη».<sup>36</sup>

Ο Καλομοίρης ωστόσο δεν είναι ο πρώτος Έλληνας συνθέτης που αποδίδει εξέχουσα σημασία στη γλώσσα και στον λαϊκό πολιτισμό. Επτά χρόνια πριν την εναρκτήρια αθηναϊκή συναυλία του και το μανιφέστο (1908), ο συνθέτης Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945) δημοσίευσε μια μελέτη με τον τίτλο *Εθνική Μουσική*, όπου εκφράζει πολύ παρόμοιες απόψεις. Παρά τη συγγένεια των ιδεών τους, οι σχέσεις των δύο ανδρών ήταν αρκετά τεταμένες. Καθώς ο Λαμπελέτ προερχόταν από τα Ιόνια νησιά και έφερε τις επιρροές της ιταλικής μουσικής, δεχόταν την αμφισβήτηση του Καλομοίρη για την ελληνικότητά του.<sup>37</sup>

Από το 1903 ο Λαμπελέτ μαζί με τον Ψυχάρη και τον Γεώργιο Αξιώτη εκδίδουν το λογοτεχνικό περιοδικό *Κριτική*, όπου δημοσιεύουν μελέτες και άρθρα για τη γλώσσα και τη μουσική, με αισθητικές και κοινωνικο-πολιτικές προεκτάσεις.<sup>38</sup> Το 1928 ο Λαμπελέτ δημοσιεύει το άρθρο «Γλώσσα και

---

<sup>36</sup> Μ. Καλομοίρης, *Η ζωή μου...*, ό.π., σ. 25-26. Η κυρία Ευδοκία ήταν η διευθύντρια του σχολείου στη Σμύρνη όπου ο Καλομοίρης γράφτηκε όταν έγινε επτά χρονών. Εκεί έλαβε και τα πρώτα του μαθήματα στο πιάνο. Όταν μάλιστα ο μετέπειτα συνθέτης δε μελετούσε σύμφωνα με το ενδειγμένο πρόγραμμα αλλά πειραματιζόταν, η κυρία Ευδοκία τον μάλωνε λέγοντας: «Μανωλάκη, πάλι τα ιδικά σου παίζεις! Θα αναγκαστώ να σε τιμωρήσω και θα το καταγγείλω και της μητρός σου!».

<sup>37</sup> Για μια αναλυτική μελέτη των συνθέσεων του Λαμπελέτ και της σχέσης τους με τη γλώσσα βλ. γενικά Sheryl Bliss Little, *Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris and Yannis Constandinidis*, Ph. D. Thesis: University of Maryland, 2001. Για τον Λαμπελέτ και την *Επτανησιακή Σχολή Μουσικής* βλ. παραπάνω, ενότητες 1.2.1. Η Επτανησιακή Σχολή Μουσικής και 1.2.3 Επτανησιακή σχολή και εθνικισμός.

<sup>38</sup> Ο Γεώργιος Αξιώτης (1887-1924) είναι συνθέτης και μουσικοκριτικός από τη Μαριούπολη της Ρωσίας, πατέρας της πεζογράφου Μέλπως Αξιώτη. Στα ελάχιστα σωζόμενα έργα του είναι φανερή η επίδραση παραδοσιακών ρυθμών και μελωδιών. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του γιού του, αντιπαθούσε τον Καλομοίρη. Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, επιμέλεια λήμματος στην εγκυκλοπαίδεια *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, τόμος 10, έκδοση 1981, σ. 106 και Αλέκα Συμεωνίδου, «Λεξικό Ελλήνων Συνθετών», εκδόσεις Νάκας, 1995.

*Μουσική*» όπου υποστηρίζει τα εξής: «η γλώσσα δεν μπορεί να εξεταστεί μόνο υπό το πρίσμα της γλωσσολογίας, καθώς, όπως και η μουσική η γλώσσα είναι τέχνη και βασίζεται σε αισθητικά κριτήρια και γούστα». <sup>39</sup> Ο Λαμπελέτ απορρίπτει ωστόσο πολλούς τύπους λέξεων που προτείνουν οι δημοτικιστές, μόνο γιατί ηχούν άσχημα στο μουσικό του αυτί. <sup>40</sup>

Η θεμελιώδης ωστόσο διαφορά ανάμεσα στον Λαμπελέτ και στον Καλομοίρη, (μολονότι και οι δύο υποστηρίζουν το δημοτικισμό), έγκειται στο ότι για τον Λαμπελέτ η γλώσσα έχει κυρίως αισθητική σημασία, ενώ για τον Καλομοίρη, όπως ακριβώς και για τον Ψυχάρη, η γλώσσα είναι το όχημα για την ανοικοδόμηση του έθνους και ένα *sine qua non* για την πραγματοποίηση της Μεγάλης Ιδέας, της αναγέννησης από την Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία στο Ρωμείο Έθνος του 20ού αιώνα. <sup>41</sup>

Ο Λαμπελέτ εξαπολύει πολεμική απέναντι στον Μανώλη Καλομοίρη και μετέπειτα, μέσα από το περιοδικό *Μουσικά Χρονικά*. Με αλληπάλληλα άρθρα από το πρώτο κιόλας τεύχος καταφέρεται εναντίον της τεχνικής του στη σύνθεση, της χρήσης συγχορδιών και μελωδιών ξένων προς το πνεύμα της ελληνικής παράδοσης, της επίδειξης ηχητικών εφέ χωρίς νόημα μόνο για εντυπωσιασμό.

Μια από τις κύριες κατηγορίες που του προσάπτει είναι πως ο Καλομοίρης εκμεταλλεύεται ανθρώπους και καταστάσεις προς ίδιον όφελος: «Ο κ. Καλομοίρης είναι τετραπέρατος, είναι ένα αληθινό φαινόμενο επιτηδείου ανθρώπου. Δεν άφησε περιστασι στην καλλιτεχνική του ζωή, την οποία να

---

<sup>39</sup> Βλ. Γεώργιος Λαμπελέτ, «Γλώσσα και μουσική», *Μουσικά Χρονικά*, Τεύχος 1 (Απρίλιος 1928), σ. 1-6 και Τεύχος 2 (Μάιος 1928), σ. 44-46 και 51-52. Το άρθρο πραγματεύεται την ανάλυση των τριτόκλιτων λέξεων στη δημοτική και στην καθαρεύουσα με βάση τη μουσική και το άκουσμά τους.

<sup>40</sup> Μια απάντηση σε αυτή την οπτική δίνει ο Ελισσαίος Γιανίδης στο άρθρο: «Μουσικό αίσθημα και γλωσσικό αίσθημα-από αφορμή τη μελέτη του Γ. Λαμπελέτ «Γλώσσα και μουσική», *Μουσικά Χρονικά*, Έτος Β', Αρ.1 (13), Ιανουάριος 1930, σ. 62-71. Η ήπια ματιά του Γιανίδη είχε κερδίσει πολλούς υποστηρικτές ήδη από το 1903, που ο *Νουμάς* δημοσίευε αποσπάσματα από το υπό έκδοση βιβλίο του. Όντας καθηγητής στη Μέση Εκπαίδευση ο Γιανίδης εξηγεί γιατί με την καθαρεύουσα δεν επιτυγχάνεται ο παιδαγωγικός σκοπός του σχολείου. Βλ. σχετικά Καλογιάννη, *Ο Νουμάς και η εποχή του*, ό.π., σ. 129-131.

<sup>41</sup> Βλ. Tsagkarakis, *The Politics of Culture...*, ό.π., σ. 21-22.

μην εκμεταλλευθή προς όφελός του. Εκολάκευσε και εκμεταλλεύθη τον δημοτικισμόν από τον οποίον ουκ ολίγον ωφελήθηκε. Εκολάκευσε σε διάφορες εποχές όλους τους ισχυρούς, όλες τις κυβερνήσεις, όλους τους βουλευτάς, τους υπουργούς, τους πρωθυπουργούς, από τον Ελευθέριο Βενιζέλο ως τον Θεόδωρο Πάγκαλο, για να κατακτήση με την εύνοιά τους και με την προστασία τους όσο το δυνατόν περισσότερον έδαφος στη μουσική μας ζωή». Η άποψη αυτή αμφισβητεί τα ιδανικά και τα οράματα του Καλομοίρη για τη θεμελίωση της εθνικής σχολής, καθώς υποστηρίζει ότι το κίνημα του δημοτικισμού ήταν ένα μέσο που ο συνθέτης μεταχειρίστηκε για να προάγει το έργο του.<sup>42</sup>

Τα πιστεύω του Καλομοίρη συμπορεύονται με αυτά των λογοτεχνών, ποιητών και διανοούμενων των αρχών του αιώνα που συνασπίστηκαν γύρω από τον *Νουμά* και αποτέλεσαν, τρόπον τινά, τον κύκλο του. Εκτός από τον Κωστή Παλαμά και τον Γιάννη Ψυχάρη, μπορούμε να αναφέρουμε ονόματα όπως ο Αργύρης Εφταλιώτης, ο Αλέξανδρος Πάλλης, ο Γιάννης Καμπύσης, ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο Μιλτιάδης Μαλακάσης, ο Κώστας Παρορίτης, ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Νίκος Καζαντζάκης (με το ψευδώνυμο Πέτρος Ψηλορείτης) και πολλοί άλλοι. Ο Ξενόπουλος δραστηριοποιείται επίσης έντονα στον ευρύτερο κύκλο του *Νουμά*, η στάση όμως του περιοδικού απέναντι στο έργο του είναι συχνά αποδοκιμαστική εξαιτίας της αμφιλεγόμενης αντιμετώπισής του στο γλωσσικό ζήτημα. Στις παρυφές του *Νουμά* κινείται και ο ποιητής Γεώργιος Σουρής, ο οποίος συγκεντρώνει τα βέλη της επίκρισης του περιοδικού, επειδή η σάτιρά του δε φτάνει στο βάθος των πραγμάτων.<sup>43</sup>

Στενός συνεργάτης του *Νουμά* υπήρξε ο Μανόλης Καλομοίρης, ειδικά στην αρχή της συνθετικής του πορείας στην Ελλάδα, καθώς το πνευματικό και

---

<sup>42</sup> Βλ. Χρυσή Παρπαρά, «Η πολεμική του περιοδικού Μουσικά Χρονικά (1925, 1928-33) εναντίον του Μανώλη Καλομοίρη-Ζητήματα ιστορίας της ελληνικής μουσικής», *Πολυφωνία*, Τεύχος 10, Άνοιξη 2007, σ. 65-95. Ο Λαμπελέτ δημοσιεύει στο πρώτο τεύχος του περιοδικού (Τεύχος 1/1928-29) άρθρο με τίτλο «Ο συνθέτης της Συμφωνίας των Ανίδων και των Καλών Ανθρώπων», όπου υποστηρίζει ότι ο Καλομοίρης μόνο ανίδεος και καλός δεν μπορεί να χαρακτηριστεί. Το παράθεμα στη σ. 25 του περιοδικού. Η αναφορά εδώ σ. 71.

<sup>43</sup> Βλ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς...*, ό.π., σ. 57-59.



ιδεολογικό στίγμα του περιοδικού εξέφραζε αλλά και τροφοδοτούσε σε μεγάλο βαθμό τις δικές του απόψεις. Οι ποιητές και οι λογοτέχνες με τους οποίους ασχολείται ανήκουν στη συντριπτική τους πλειοψηφία στον κύκλο του *Νουμά*.

## 5.2 Οι μεγάλοι απόντες

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η μελέτη των πεζογράφων και ποιητών με τους οποίους ο Καλομοίρης δεν καταπιάστηκε καθόλου, συνιστά μια αρκετά «επικίνδυνη» μεθοδολογικά και πιθανώς επισφαλής επιστημονικά απόπειρα, που όμως ανοίγει ένα συναρπαστικό πεδίο έρευνας και οδηγεί σε ιδιαίτερα ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Ο Παπαδιαμάντης έφυγε από την Αθήνα σχεδόν μόλις ο Καλομοίρης έφτασε, ο Καβάφης είναι ποιητής της περιφέρειας και ο Καρυωτάκης εκπροσωπεί την τάση της απαισιοδοξίας και ηττοπάθειας των αρχών του αιώνα. Εύλογα τίθενται εκτός του ορίζοντα του Καλομοίρη. Η διερεύνηση όμως των λόγων της απουσίας τέτοιας εμβέλειας λογοτεχνών, συνιστά μια εξαιρετικά σαγηνευτική ερευνητική πρόκληση. Η συνακόλουθη απουσία, από το ενδιαφέρον του Καλομοίρη, του Γιώργου Σεφέρη, του πρωτοπόρου της *Γενιάς του '30* που (επαν)-έφερε στο προσκήνιο αυτούς και άλλους ποιητές και πεζογράφους, μας οδήγησε στην απόφαση να επιχειρήσουμε αυτή την προσέγγιση.

### 5.2.1 Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης

Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης μοιραζόταν το ίδιο γραφείο με τον Κωστή Παλαμά στην *Εφημερίδα*.<sup>44</sup> Ίσως μοιάζει αυτονόητο το γιατί ο Καλομοίρης αγνόησε τον Παπαδιαμάντη, ωστόσο θα προσπαθήσουμε να καταγράψουμε τους λόγους.

Ένα πρώτο ζήτημα κεφαλαιώδους σημασίας είναι η γλώσσα. Στα σχεδόν διακόσια διηγήματά του ο Παπαδιαμάντης γράφει στην καθαρεύουσα, με τη χρήση δημοτικής και ειδικότερα σκιαθίτικης ντοπιολαλιάς στους διαλόγους. Ο Παπαδιαμάντης δε θέλησε να ταυτιστεί με καμία γλωσσική

---

<sup>44</sup> Προφορική μαρτυρία του καθηγητή κ. Φώτη Δημητρακόπουλου στη ραδιοφωνική εκπομπή της 4<sup>ης</sup> Μαρτίου 2021 από το ραδιοφωνικό σταθμό της Εκκλησίας της Ελλάδος με αφορμή την επέτειο της κοίμησης του Παπαδιαμάντη. Ανέφερε μάλιστα ότι ήταν και οι δύο μανιώδεις καπνιστές και το γραφείο τους ήταν μονίμως «ντουμανιασμένο». Παρόμοια είναι η μαρτυρία του Γ. Δροσίνη για τον Παπαδιαμάντη: «*Μεταφραστής μυθιστορημάτων και προπάντων αγγλικών, για επιφυλλίδες εφημερίδων, σκυμμένος σε μια απόμερη γωνιά γραφείου, σε σύννεφο καπνού [...]*». Βλ. Γεώργιος Δροσίνης, «Στα Ρόδι' ακρογιάλια», στο: *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης-Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, Πρόλογος-επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1979, σ. 67-73. Το παράθεμα σ. 69.

παράταξη. Γνωστή ήταν ωστόσο η αποστροφή του για τον Κοραή και τον Ψυχάρη, καθώς πίστευε πως καμία γλωσσική μορφή δεν μπορεί να επιβληθεί στη ζωντανή γλώσσα του λαού από τους διανοούμενους. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί στα διηγήματά του εκφράζει την ομοιογένεια και την αρμονία της ελληνικής παράδοσης, συγκεράζοντας στοιχεία από τον Όμηρο, τα ελληνιστικά και αλεξανδρινά χρόνια, το συναξάρι και το ιδίωμα του νησιού του, δημιουργώντας έτσι μια εντελώς προσωπική του «δημοτική».<sup>45</sup>

Η «απαθής» αυτή στάση του Παπαδιαμάντη προκαλεί την αποστροφή του Ταγκόπουλου, ο οποίος γράφει: «[...] οι αθηναϊκές εφημερίδες όμως περισσότερο από τη συγγραφική του αξία, μας παινέψανε το ότι τα κατάφερε να μην ανακατωθεί σε κανέναν αγώνα, είτε φιλολογικό είτε γλωσσικό [...]. Η ταπεινή μου γνώμη είναι πως σ' έναν πόλεμο περισσότερη αξία και σημασία έχει ο τελευταίος πολεμιστής από εκείνον τον άρχοντα που κάθεται σε ψηλό καμπαναριό και καμαρώνει από μακριά με το κανοκιάλι του τον κόσμο ν' αλληλοσπαράζεται».<sup>46</sup>

Ο Γ. Βαλέτας υποστηρίζει ότι ο Παπαδιαμάντης δεν ενδιαφέρθηκε να χρησιμοποιήσει τη δημοτική, γιατί δεν ήθελε να διαβάζονται τα διηγήματά του από το λαό αλλά από τους αστούς και τους μορφωμένους όλου του ελληνισμού. Γι αυτό έγραφε στην καθαρεύουσα, «[...] παρ' όλο που ήταν δημοτικιστής στο βάθος [...] και το γλωσσικό αποτελούσε το πιο επίκαιρο και ζωντανό πνευματικό πρόβλημα του καιρού του. Το έργο αυτό αποτεινόταν στις μορφωμένες τάξεις κι έπρεπε να γραφτεί στη γλώσσα τους. Η εσωτερική του σκοπιμότητα επέβαλλε ανάλογη γλωσσική μορφή».<sup>47</sup> Αντίθετα ο Κωστής Μπαστιάς υποστηρίζει ότι η καθαρεύουσα του Παπαδιαμάντη δεν είναι

---

<sup>45</sup> Βλ. Λάμπρος Καμπερίδης, «Οι γλώσσες του Παπαδιαμάντη», στα: *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, εκδ. Δόμος, σ. 527-543.

<sup>46</sup> Το άρθρο δημοσιεύτηκε στη *Νέα Ζωή* Αλεξανδρείας, στο αφιέρωμα για την εικοσιπενταετηρίδα του Παπαδιαμάντη, Τεύχος 44, Απρίλιος 1908.

<sup>47</sup> Βλ. Γ. Βαλέτας, «Ο άνθρωπος και η εποχή του», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1941, Τεύχος 355, σ. 4-13. Το παράθεμα σ. 11.

καθαρεύουσα, αλλά μια προσωπική αληθινή γλώσσα, καθόλου τεχνητή και κατασκευασμένη και πολύ κοντά στο αίσθημα του λαού.<sup>48</sup>

Οι δημοτικιστές ποιητές και λογοτέχνες της εποχής αναγνωρίζουν την αξία του, δίνοντας τη δική τους εξήγηση για την επιλογή της καθαρεύουσας. Ο Παλαμάς πολύ εύστοχα γράφει: «*Την πεζή μας γλώσσα τη γράφει με γραμματική καθαρότητα, αλλ' όχι όμως πάντα και με τη συνηθισμένη στερεοτυπία των λογιωτάτων [...]. Μόνο πως ο Παπαδιαμάντης έμεινε ξένος στη σημαντική μεταβολή που άρχισε μεθοδικά να γίνετ' αισθητή από το "Ταξίδι" του Ψυχάρη. Παράξενο θα ήταν αν δεν έμεινε ξένος. Νομίζω πως και μόνον η ιερατική ανατροφή του συγγραφέα του "Χριστού στο Κάστρο" (που με όσην αγάπη γράφει, με περισσότερη ακόμη αγάπη ψάλλει στις ολονυχτίες των εορτών μας), και η ευσέβεια προς τα θρησκευτικά κείμενα δεν είναι άσχετα με την ευλαβή του προσήλωση προς γλωσσικά κείμενα: η καθαρεύουσα, και γιατί συγγενεύει με τη γλώσσα της εκκλησίας, και για μια κάποια ακινησία που την ξεχωρίζει, μπορεί, σωστά, ιερατική γλώσσα να βαφτιστή».<sup>49</sup>*

Ο Ξενόπουλος τοποθετείται κρατώντας ίσες αποστάσεις. Στο αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Ζωή* γράφει την περιβόητη κρίση του ότι ένας καλός συγγραφέας πρέπει να «*διαβάζεται συγχρόνως με αγάπη και από τημοδιστρούλαν, και από τον μαθητήν Γυμνασίου, και από την ικανώς αγράμματον κυρίαν του σαλονιού*».<sup>50</sup> Αναγνωρίζει πάντως την αξία του Παπαδιαμάντη και θεωρεί ότι το έργο του θα μείνει αθάνατο χάρη στη δημιουργική δύναμη του συγγραφέα, η οποία επισκιάζει τα όποια *ελαττώματα* στη σύνθεση, στο ύφος και στη γλώσσα, καθώς και την *έλλειψη κοινωνικού περιεχομένου* στα διηγήματά του.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Βλ. Κωστής Μπαστιάς, *Ο Παπαδιαμάντης*, Δοκίμιο, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1962, σ. 285-288.

<sup>49</sup> Κωστής Παλαμάς, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο: *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης-Είκοσι κείμενα...*, ό.π., σ. 27-36. Το παράθεμα σ. 33-34.

<sup>50</sup> Το άρθρο δημοσιεύτηκε στη *Νέα Ζωή* Αλεξανδρείας, αρ. 44, Απρίλιος 1908, ό.π. Στο ίδιο άρθρο έχει γίνει αναφορά στο κεφ. 4, ενότητα 4.1.2 Ξενόπουλος και Παλαμάς.

<sup>51</sup> Βλ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Παπαδιαμάντης και τα «μεγάλα προβλήματα», στο *Είκοσι κείμενα...*, ό.π., σ. 91-92. Από τότε βέβαια η κριτική του παπαδιαμαντικού έργου έχει προχωρήσει σημαντικά, ώστε τέτοιες απόψεις δεν εκφράζονται πλέον. Για την κοινωνική

Ο Δροσίνης περιγράφει την εικόνα του Παπαδιαμάντη ως απόμακρου και μοναχικού ανθρώπου, πολύ σεμνού, ο οποίος έδινε τα χειρόγρατά του στην εφημερίδα ή στο περιοδικό σχεδόν χωρίς να δραςκελίσει το κατώφλι του γραφείου τους με τα μάτια χαμηλωμένα. Κάνει αναφορά στην περιγραφική του δεινότητα εγκωμιάζοντας τα *Ρόδιν' ακρογιάλια* και κάνει νύξη στη γλωσσομάθεια του συγγραφέα, μεταφέροντας τη μαρτυρία της αδερφής του ότι το τελευταίο βιβλίο που ζήτησε να διαβάσει ήταν τα *Άπαντα* του Σαίξπηρ.<sup>52</sup>

Η Μυρτιώτισσα, ο Ποριώτης, ο Μαλακάσης, περιγράφουν στιγμιότυπα από τη ζωή του Παπαδιαμάντη στην Αθήνα, με κοινό χαρακτηριστικό την απομόνωση, τη σεμνότητα και την εσωστρέφεια του συγγραφέα, ενώ στέκονται με σεβασμό και θαυμασμό απέναντι στο έργο του. Για τους ποιητές και τους λογοτέχνες η γλώσσα δεν υπήρξε ποτέ εμπόδιο στην παπαδιαμαντική ανάγνωση.<sup>53</sup>

Ο ίδιος ο Παπαδιαμάντης εξηγεί τις γλωσσικές του επιλογές σε ένα εκτενές άρθρο του με τίτλο «*Γλώσσα και κοινωνία*», στο οποίο κυρίως καταφέρεται εναντίον των ξενόγλωσσων λέξεων, αλλά και των περίτεχνων πολυσύλλαβων λέξεων που εισάγουν στο λεξιλόγιο οι «*δήθεν*» μορφωμένοι μόνο και μόνο χάριν εντυπωσιασμού. Αναφέρει επίσης ένα παράδειγμα, το οποίο καταδεικνύει τη σύγχυση των απλών ανθρώπων σχετικά με τη γραπτή και την προφορική γλώσσα:

«Όταν ήμην παιδίον, μία γραῖα γειτόνισσα μοί ὑπαγόρευε [...] γράμμα πρὸς τὸν σύζυγον τῆς ἐγγονῆς της, ὅστις ἐταξίδευεν ὡς λοστρόμος μέ τὰ καράβια. –Γράψε, εἶπεν ἡ γραῖα Φραγκούλαινα, τὸ Ἀργυρῶ εἶναι γκαστρωμένη. Ἐγὼ ἔγραψα: “τὸ Ἀργυρῶ εἶναι γκαστρωμένη”. Ὅταν ὁμως ἀπήτησε νά τῆς ξαναδιαβάσω, πρὶν τὸ κλείσω, ὅλον τὸ γράμμα, τότε ἔκαμε παρατήρησιν: -Μὴ γράφης “γκαστρωμένη”, εἶπε, δέν τὸ γράφουν ἔτσι. –Πῶς

---

διάσταση του έργου του Παπαδιαμάντη βλ. *Η κοινωνική διάσταση του έργου του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Βόλος, Μάιος 1998, εκδ. Οδυσσεύς.

<sup>52</sup> Γεώργιος Δροσίνης «Στα Ρόδινα Ακρογιάλια», στο *Είκοσι κείμενα...* ό.π., σ. 67-73.

<sup>53</sup> Βλ. στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, ό.π., σ. 14-16, σ. 71-75, άρθρα, διηγήσεις και ποιήματα για τον Παπαδιαμάντη από τους: Μ. Μαλακάση, Μυρτιώτισσα, Ν. Ποριώτη, Λ. Πορφύρα, Γ. Σουρή.

νά τό γράψω; -Γράψε εἶναι “παραβαρεμένη”. Ἐγώ ἔσβησα το “γκαστρωμένη” κ’ ἔγραψα: “τό Ἀργυρώ εἶναι παραβαρεμένη”. [...] Τό μάθημα ὑπῆρξε λίαν διδακτικόν. Καίτοι ἀγράμματη, ἡ γραῖα μ’ ἐδίδαξεν ὅτι, εἰς τήν ἑλληνικήν γλῶσσαν, ἄλλως νοοῦμεν, ἄλλως ὀμιλοῦμεν, καί ἄλλως γράφομεν». <sup>54</sup>

Το περιστατικό που περιγράφει ο Παπαδιαμάντης μας θυμίζει την αναφορά του Καλομοίρη σε παρόμοιο περιστατικό, όταν άκουσε τη διευθύντρια του σχολείου, η οποία μιλούσε σε άκρα καθαρεύουσα, να απευθύνεται στην απλή γλώσσα του λαού στην υπηρέτρια σε στιγμή που ήταν θυμωμένη.<sup>55</sup> Επομένως οι λόγοι που οδηγούν τον Παπαδιαμάντη να γράφει στην καθαρεύουσα είναι βαθύτεροι. Ο περίφημος «πρόλογος» στο διήγημά του *Λαμπριάτικος Ψάλτης* προσδιορίζει τις προθέσεις του: «Τό ἐπ’ ἐμοί, ἐνόσω ζῶ καί ἀναπνέω καί σωφρονῶ, δέν θά παύσω πάντοτε [...] νά ὑμνῶ μετά λατρείας τόν Χριστόν μου, νά περιγράψω μετ’ ἔρωτος τήν φύσιν καί νά ζωγραφῶ μετά στοργῆς τά γνήσια ἑλληνικά ἦθη». <sup>56</sup>

Το έργο του Παπαδιαμάντη αποτέλεσε αμφιλεγόμενο σημείο για την κριτική, καθώς το πνεύμα της Ορθοδοξίας, μαζί με το αντιδυτικό πνεύμα που εκπροσωπεί, άλλους βρίσκει σύμφωνους και άλλους όχι. Ο Παπαδιαμάντης γνώριζε καλά την ξένη λογοτεχνία ως μεταφραστής της, επηρεάστηκε από τις ανάγκες της ηθογραφίας και των εκδοτών, αλλά απέδειξε ότι η σύζευξη «ημεδαπού» και «ξένου» επιτυγχάνεται αν κάποιος έχει δική του υπόσταση, όπως εξηγεί ο μελετητής του καθηγητής Φ. Α. Δημητρακόπουλος: «*Η δική του υπόσταση είναι η ίδια η θρησκευτικότητα, η ελληνοπρέπεια και η φυσιολατρεία. Η θρησκευτικότητα είναι η ίδια η ορθοδοξία, που τον γεμίζει αγάπη για τους απλούς, “μικρούς” ανθρώπους του νησιού του.*» <sup>57</sup>

Η κριτική που ασκήθηκε στον Παπαδιαμάντη κινήθηκε για πολλά χρόνια σε δύο πόλους, οι οποίοι κατευθύνονταν από τις αντιλήψεις και την

---

<sup>54</sup> Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, κριτική έκδοση Ν.Δ Τριανταφυλλόπουλος, τόμος Ε΄, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1988. Το άρθρο γράφτηκε το 1907 με τίτλο «Γλώσσα και κοινωνία», σ. 288-301. Το παράθεμα στη σ. 295-296.

<sup>55</sup> Βλ. παραπάνω, ενότητα 5.1.3, σ. 348.

<sup>56</sup> Α. Παπαδιαμάντη, *Άπαντα*, Β 517.

<sup>57</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο νεοελληνισμός στη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 201-202.

ιδεολογία των ίδιων των κριτικών. Οι θιασώτες και οι αρνητές του τον προσέγγισαν με βάση τη δική τους οπτική.<sup>58</sup> Σήμερα πλέον οι παπαδιαμαντικές σπουδές έχουν προχωρήσει πολύ και αυτό το στερεότυπο έχει αρθεί, καθώς οποιαδήποτε προσέγγιση, ακόμα και με τις πιο σύγχρονες αισθητικές και φιλολογικές μεθόδους, αναδεικνύει το μεγαλείο του παπαδιαμαντικού έργου. Το μεγαλείο αυτό, ή τη «μαγεία», είχαν αναγνωρίσει από την αρχή όλοι οι ποιητές. Ο Κωστής Παλαμάς, πριν τον Σεφέρη, τον Ελύτη και τόσους άλλους, παρατηρεί: «*Η Μούσα του Παπαδιαμάντη μας οδηγεί στο γνώριμο χώμα που εμαρτύρησεν ο φτωχός άγιος· αλλά το χώμα αυτό μοσχοβολά. Η Μούσα αυτή είναι σαν τη Λιαλιώ, την νοσταλγόν. Παντρεμένη με τον πεζότατο μισόκοπο κύρ Μοναχάκη, ζή τον περισσότερο καιρό σα βυθισμένη στο όνειρο τ η ς π α τ ρ ί δ α ς π έ ρ α*».<sup>59</sup>

Τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη αντλούν την υπόθεσή τους από τη ζωή στη Σκιάθο και στην Αθήνα, έχουν ηθογραφικό υπόβαθρο και υπακούουν στους κανόνες του ρεαλισμού, όμως η πιστή απόδοση της καθημερινής πραγματικότητας παραπέμπει στην άλλη, την αληθινή πραγματικότητα, δηλαδή στην κατά Χριστόν ζωή. Ο αφηγηματικός χρόνος διαστέλλεται καθώς παρεμβάλλονται οι περιγραφές, οι οποίες δημιουργούν ένα χώρο ιδιαίτερης ποιητικής μαγείας, ενώ η ευθύγραμμη ροή του χρόνου θραύεται ακολουθώντας την κυκλικότητα της ορθόδοξης χριστιανικής λειτουργικότητας. Σε αυτή τη μεταφυσική οπτική η πληθωρική χρήση της καθαρεύουσας, του μακροπεριόδου λόγου, των επιθέτων, των ρηματικών τύπων και των ομηρικών παρομοιώσεων, συγχωνεύουν στο μέγιστο βαθμό το σημαίνον με το σημαινόμενο, το οποίο παραπέμπει στην άυλη χαρά του επέκεινα.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Βλ. Φ. Α. Δημητρακόπουλος, «Μικρή σύνοψη για τον Παπαδιαμάντη», *Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη Διηγήματα (επιλογή)*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988, σ. 9-30. Η «σύνοψη» υπάρχει και σε ανάπτυπο. Ως παράδειγμα άλλης ανάγνωσης του παπαδιαμαντικού κειμένου βλ. Guy (Michel) Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος, Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, Εκδ. Άγρα, Αθήνα 2001.

<sup>59</sup> Κωστής Παλαμάς, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο *Είκοσι κείμενα*, ό.π., σ. 36.

<sup>60</sup> Η μελέτη του Παπαδιαμάντη γνωρίζει μεγάλη άνθιση και συνεχώς εξελίσσεται. Τα αποσπάσματα των κειμένων του Παπαδιαμάντη προέρχονται από την έκδοση των *Απάντων*, Τόμοι 1-5, κριτική επιμέλεια Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1981-1988.

Ένα δεύτερο σημαντικό ζήτημα που απομακρύνει τον Παπαδιαμάντη από τον ορίζοντα του Καλομοίρη είναι η οπτική, η προσωπική στάση και φιλοσοφία απέναντι στον κόσμο, στην κοινωνία, στη ζωή, αλλά και στη μουσική. Στις αφηγήσεις του Παπαδιαμάντη τα πρόσωπα δεν είναι εξέχουσες προσωπικότητες και ήρωες εξαιρετικών συμβάντων, αλλά μέλη ενός ευρύτερου συνόλου μέσα στο οποίο προσδιορίζονται, αποτελώντας έτσι μια αρραγή κοινότητα κατά το πρότυπο της ορθόδοξης εκκλησίας. Η οδός της σωτηρίας περνά μέσα από τους άλλους, ενώ η ατομική εκδοχή των προσώπων αίρεται.<sup>61</sup>

Μια παρόμοια «συλλογικότητα» χαρακτηρίζει τη βυζαντινή μουσική. Στη βυζαντινή παρασημαντική ο κάθε φθόγγος προσδιορίζεται από τον προηγούμενό του και δε νοείται ανεξάρτητος. Όπως εξηγεί ο Α. Καλογερόπουλος, «τα σημάδια αναβάσεως και καταβάσεως, τα λεγόμενα σημαδόφωνα ποσότητας, αναγνωρίζονται ανάλογα με το τι είναι το προηγούμενο, ενώ οι αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων είναι μικρές και κλιμακωτές, όχι απότομες». Υπάρχει ένα κέντρο στο οποίο επιστρέφει κάθε

---

Παραθέτουμε μια ενδεικτική βιβλιογραφία: Φ. Α. Δημητρακόπουλος, *Μικρή Σύνοψη για τον Παπαδιαμάντη*, ανάπτυξη από την επιλογή των *Διηγημάτων*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988. Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος (πρόλογος-επιλογή), *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1979. Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη (1887-1910)*, Κέδρος, Αθήνα 1987. Οδυσσέα Ελύτη *Η Μαγεία του Παπαδιαμάντη*, Τέταρτη έκδοση, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1989. Στέλιος Ράμφος, *Η παλινωδία του Παπαδιαμάντη*, Κέδρος, Αθήνα 1976. Ιωακείμ-Κίμων Κολλυβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, Μελετήματα για τον Παπαδιαμάντη, Νεφέλη, Αθήνα 1991. Αγγέλα Καστρινάκη, *Ήτον πνοή, ίνδαλμα αφάνταστον, όνειρον....Διηγήματα ερωπικά. Έρως νάρκισσος, έρως θεός: όψεις του έρωτα στο έργο του Παπαδιαμάντη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017. *Πρακτικά: Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1996. Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου *Η κοινωνική διάσταση του έργου του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Βόλος 1998, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2000. Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου, Σκιάθος 2011, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2012. *Αφιέρωματα περιοδικών: Διαβάζω*, Τεύχος 165, Απρίλιος 1987. *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1941, Τεύχος 355. *Τετράδια Ευθύνης «15»*: *Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη-70 χρόνια από την κοίμησή του*, Αθήνα 1981. *Révue des études Néo-Helléniques*, Société des études Néo-Helléniques, 1995 IV, Daedalus Paris-Athènes, *Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, Τεύχη 1-10 (1992-2016). Ιστότοπος της Εταιρείας Παπαδιαμαντικών Σπουδών: <https://www.papadiamantis.net>

<sup>61</sup> Βλ. Ιωακείμ-Κίμων Κολλυβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, Νεφέλη, Αθήνα 1991, στο κεφ. «Ορθόδοξη προοπτική», σ. 48-58.



φορά η φωνή ή το όργανο. Με τον τρόπο αυτό δε σημειώνονται συναισθηματικές εξάρσεις, αλλά κυριαρχεί η πραότητα και η κατάνυξη, ενώ η μουσική τελικά ολοκληρώνεται στη σιωπή.<sup>62</sup>

Η ελληνικότητα ενδιαφέρει βέβαια τον Παπαδιαμάντη, όμως δεν υπεισέρχεται σε θεωρητικές διαμάχες. Το κέντρο βάρους εντοπίζεται αλλού: «Άλλως, ή βυζαντινή μουσική είναι τόσο ελληνική όσον πρέπει να είναι. Ούτε ήμεϊς τήν θέλομεν, ούτε τήν φανταζόμεθα, ως αύτήν τήν μουσικήν τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἄλλ' είναι ή μόνη γνησία και ή μόνη ύπάρχουσα. Καί δι' ήμᾶς, εάν δέν είναι ή μουσική τῶν Ἑλλήνων, είναι ή μουσική τῶν ἀγγέλων».<sup>63</sup> Το «νάι» του Ξεπεσμένου Δερβίση παραλληλίζεται με το «ναί» του Χριστού και στην πραγματικότητα ο συγγραφέας δε νοιάζεται να αποδείξει αν η μουσική είναι βάρβαρη ή αν βασιζέται στο φρύγιο ή στο λύδιο τρόπο. Του αρκεί που είναι η μουσική των αγγέλων.<sup>64</sup>

Στη σκέψη του Παπαδιαμάντη η έκφραση του ατομικού συναισθήματος μέσω της μουσικής, ταυτίζεται με την αυθαιρεσία και την οίηση. Ο μύθος του Μαρσύα είναι λίαν διδακτικός: «[...] θέλει να στηλιτεύση ό μύθος [...] τήν θρασύτητα τῆς οίήσεως, έκ μέρους τοῦ Μαρσύου, τήν ώμότητα τῆς έκδικήσεως, έκ μέρους τοῦ Ἀπόλλωνος. Καί δέν είναι ανάγκη να υπάγη μακριά ό ἀναγνώστης διά ν' ἀνακαλύψη πόσον φιλοσόφως διδάσκει τά πράγματα ταῦτα ό μύθος. Ἄς ἀποβλέψη εἰς ὅλους μέν τούς όμίλους τῶν τεχνικῶν, ή καλλιτεχνῶν, μάλιστα δέ εἰς τούς μύστας τῆς Μουσικῆς τέχνης, τῆς τε ἱερᾶς παρ' ήμῖν, και τῆς θύραθεν».<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Βλ. Ἀγγελου Καλογερόπουλου, *Ο θρους του δέρατος- Η μουσική στον Παπαδιαμάντη*, Εκδ. Ἀρμός, Αθήνα 1993, σ. 9.

<sup>63</sup> Α. Παπαδιαμάντη, «Η μουσική και τα Ιερά Ευαγγέλια», *Ἄπαντα*, Ε 237-240. Το παράθεμα σ. 240. Το άρθρο γράφτηκε το 1903.

<sup>64</sup> Το διήγημα *Ο Ξεπεσμένος Δερβίσης* έχει μια θαυμάσια περιγραφή της μελωδίας που βγαίνει από το νέι (το «νάι») ως «μελωδία, ἀνερχομένη επί πτίλων αὔρας νυκτερινῆς». Βλ. *Ἄπαντα*, Γ 111-116.

<sup>65</sup> Α. Παπαδιαμάντη, «Ο Απόλλων και το δέρμα του Μαρσύου», *Ἄπαντα*, Ε 234-236. Το παράθεμα σ. 235. Το άρθρο γράφτηκε το 1903. Για τη διαμάχη ανατολικής-δυτικής μουσικής βλ. Καλογερόπουλος, *Ο θρους του δέρατος*, ό.π., σ. 17-40.

Στο έργο του Παπαδιαμάντη τα κοινωνικά προβλήματα περιγράφονται, εξηγούνται και στιγματίζονται, ο ρεαλισμός δεν αφήνει απέξω ούτε τους παρείσακτους και αποδιωγμένους της Σκιάθου, ούτε τη φτωχολογιά της Αθήνας, όμως όλα εγγράφονται στη μεταφυσική του οπτική. Ο χρόνος, η πλοκή, η γλώσσα, δεν αποτελούν το κύριο μέλημά του, καθώς όλα είναι θέματα ιδωμένα μέσα από την πίστη του.<sup>66</sup>

Έτσι, η οργάνωση του αφηγηματικού υλικού, η φαινομενική αταξία, η συνύπαρξη «*ασήμαντου*» και «*σημαντικού*» χωρίς ιεράρχηση, η ακινητοποίηση του χρόνου στις περιγραφές, η άρνηση της διάστασης του βάθους (όπως στις βυζαντινές εικόνες) και της χρονικής διαδοχής των γεγονότων, η λειτουργία της μουσικής και οι ήχοι που περιγράφονται, υπακούουν σε μια διαφορετικής ποιότητας πνευματικότητα, σε μια ατέρμονη αναψηλάφηση της αιώνιας νοσταλγίας για την *πατρίδα πέρα*. Η κατεύθυνση προς οποιονδήποτε κοινωνικό, πολιτικό, ιδεολογικό, κοντινό και συγκεκριμένο στόχο, θα φάνταζε στον παπαδιαμαντικό κόσμο ανοίκεια και ξένη.

Αυτή η οπτική στα πράγματα παραπέμπει στη σιωπή και στην αιωνιότητα, χωρίς καμία απολύτως στόχευση στον παρόντα χρόνο και στον παρόντα χώρο, χωρίς καμία έξαρση ατομικής ηρωικής προσπάθειας. Ο υπεράνθρωπος του Νίτσε, ο *Πρωτομάστορας*, ο *Παλαιολόγος*, ο *Γύφτος* του *Δωδεκάλογου*, οι μεγαλόπνοες συνθέσεις, οι *Μεγάλες Ιδέες* και οι μεγάλες προσπάθειες συνιστούν ένα παράλληλο σύμπαν, στον ίδιο χώρο και σε πολύ κοντινό χρόνο, αλλά σε εντελώς άλλη σφαίρα.

Το όραμα του Καλομοίρη αποβλέπει σε έναν άλλο, διαφορετικό κόσμο, που θα προέλθει μέσα από αγώνες και ηρωικές πράξεις, που θα αναδυθεί από τα συντρίμια, που θα θεμελιωθεί από την αρχή ως παλάτι λαμπερό, με ήχους δυνατούς και τυμπανοκρουσίες. Στη σφαίρα της κατάνυξης και του κυκλικού χρόνου, «*ο φλοῖσβος ἐπιτάττει σιωπήν*»,<sup>67</sup> όπως λέει ο Παπαδιαμάντης. Και ο Καλομοίρης την επιλέγει απέναντι στο παπαδιαμαντικό έργο.

---

<sup>66</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 202.

<sup>67</sup> Α. Παπαδιαμάντη, *Τα Ρόδιν' ακρογιάλια*, *Άπαντα*, Δ 224.

### 5.2.2 Κώστας Καρυωτάκης

Ακολουθώντας τον δρόμο των «καταραμένων» Γάλλων ποιητών από τον Μπωντλαίρ και μετά, ο ποιητής Κώστας Καρυωτάκης τοποθετεί το έργο του ανάμεσα στην παραίτηση, ως το σημείο να γίνεται ο ίδιος θεατής του εαυτού του, την άρνηση οποιασδήποτε χαράς, την απουσία ηρωισμού, την πλήξη, τη συντριβή κάτω από τις ψεύτικες συμβάσεις της κοινωνίας, την ειρωνεία, το σαρκασμό και την ωμή σάτιρα. Η δυσαρμονία που βασιλεύει στον έξω κόσμο αποτυπώνεται σε μια ποιητική γλώσσα πλούσια σε επινοήσεις και φαντασία και ένα ποιητικό ιδίωμα σε ελεύθερο στίχο, που διαρκώς υπονομεύει την ίδια τη στιχουργική, με παρατονισμούς, διασκελισμούς, χασμωδίες, ανύπαρκτη προσωδία. Η αυτοχειρία του ποιητή επιστεγάζει με θεαματικό τρόπο την ταύτιση του καλλιτέχνη με την τέχνη του και αντιπροσωπεύει μια ακραία εκδήλωση του ποιητικού αδιεξόδου στο οποίο οδηγήθηκαν αρκετοί Έλληνες ποιητές στα τέλη της δεκαετίας του 1920.<sup>68</sup>

Η ποίηση του Καρυωτάκη εκφράζει μια στάση αντι-ηρωική και αντι-ιδανική απέναντι στα πράγματα. Το ασήμαντο, το άδοξο, ακόμα και το γελοίο υμνούνται στην ποίησή του, δημιουργώντας μια διαμαρτυρία που φτάνει μέχρι το σαρκασμό και σφραγίζοντας με ιδιαίτερη πικρία όλο του το έργο. Μετά την αυτοκτονία του το ρεύμα του «καρυωτακισμού» συμπαρασύρει αρκετούς ποιητές, οι οποίοι καλλιεργούν το αίσθημα του ανικανοποίητου και της παρακμής.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Ο Κώστας Καρυωτάκης γεννήθηκε στην Τρίπολη το 1896 και αυτοπυροβολήθηκε στην Πρέβεζα το 1928. Ανήκει στη γενιά των ποιητών που ανδρώθηκαν στη «βαριά σκιά του Παλαμά» και η ποίησή τους, επηρεασμένη από το γαλλικό συμβολισμό, εκφράζει απαισιοδοξία και παραίτηση από την οδυνηρή πραγματικότητα. Εξαίρεση σε αυτό το κλίμα του πεσιμισμού αποτελούν ο Σικελιανός, ο Βάρναλης και ο Καζαντζάκης. Για τον Καρυωτάκη βλ. ενδεικτικά: Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, κεφ. «Αποξένωση και αυτοσυγκατάβαση στους ποιητές του 20», σ. 353-356. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, σ. 168-173. Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, σ. 248-249. Καρυωτάκη Άπαντα, *Ποιήματα και Πεζά*, εκδ. Πέλλα-Θεοφ. Παπαδόπουλος, Αθήνα χχ.

<sup>69</sup> Η Μαρία Πολυδούρη, ο Μήτσος Παπανικολάου, ο Ναπολέων Λαπαθιώτης, ο Κώστας Ουράνης, ο Τέλλος Άγρας, δημιουργούν την ελληνική γενιά των decadents και intimistes. Βλ. Πολίτη *Ιστορία.....*, ό.π., σ. 249.

Σε αυτό το κλίμα συντελούν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής και η οδυνηρή ιστορική πραγματικότητα, ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, η Μικρασιατική Καταστροφή και η οριστική κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, η κατακερματισμένη κοινωνία, η προσφυγιά. Μετέωροι ανάμεσα σ' ένα τραγικά χαμένο χτες, σ' ένα απογοητευτικό σήμερα και σε ένα δυσοίωνο αύριο,

«Τοῦ κόσμου πιά δέν εἶναι οὔτ' ἓνα / πράγμα σ' ἐμάς ἀγαπητό / πού νά τό βλέπουμε καί νά ἔναι / δικαιολογία τῆς ζωῆς //».<sup>70</sup>

Ο Καρυωτάκης ωστόσο, περισσότερο ως μυθοποιημένη μορφή μάλλον και λιγότερο ως ποιητής, εξακολουθεί να αποτελεί σημείο αναφοράς για πολύ νεότερους ποιητές, κυρίως της δεκαετίας του 1970, σε βαθμό που μπορεί κανείς να μιλήσει για φαινόμενο «νεοκαρυωτακισμού». Οι ποιητές αυτοί επιλέγουν από την ποιητική παράδοση όσους θεωρούν προδρόμους της δικής τους ανορθόδοξης και αμφισβητησιακής ποιητικής γραφής.<sup>71</sup>

Ο Καρυωτάκης γράφει σατιρικά ποιήματα για τον Κάλβο και τον Μαλακάση, ενώ αφιερώνει ένα ποίημα στις Δελφικές Γιορτές, όπου διακρίνεται λεπτή ειρωνεία στην πρώτη στροφή. Χρησιμοποιεί μια σχεδόν «δημοσιούπαλληλική» καθαρεύουσα με αρκετές προσμείξεις τύπων της δημοτικής, καθώς αφ' ενός η ψυχρότητα της καθαρεύουσας εξυπηρετεί πολύ καλά την έκφραση του ποιητικού του ιδιώματος, αφ' ετέρου η δημοτική επιλέγεται πλέον από τους περισσότερους έλληνες ποιητές. Η γλώσσα στην οποία γράφει εξασφαλίζει επίσης την απουσία συναισθηματικής φόρτισης που διακρίνει τους στίχους του, ενώ ταυτόχρονα συντείνει στην αποστασιοποίηση του ποιητικού υποκειμένου από το αντικείμενο της ποίησης.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Κώστα Καρυωτάκη, *Άπαντα, Ποιήματα και Πεζά*, ό.π., κεφ. Μεταφράσεις, σ. 117. Οι στίχοι είναι από το ποίημα του Francis Viele-Griffin «*N'est-il une chose*».

<sup>71</sup> Βλ. Γαραντούδης Ευριπίδης, «Η πρόσληψη του Σολωμού από τη νεότερη ποίηση», [Αφιέρωμα στο Διονύσιο Σολωμό], *Η Λέξη*, Τεύχος 142, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997, σ. 844-853. Ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι στη συγκεκριμένη γενιά ποιητών ο Καρυωτάκης έχει τη μεγαλύτερη επίδραση αμέσως μετά το Διονύσιο Σολωμό.

<sup>72</sup> Βλ. Κώστα Καρυωτάκη, «Εις Ανδρέαν Κάλβον», «Μικρή Ασυμφωνία εις Α μείζον», «Δελφική Εορτή», *Άπαντα*, ό.π., σ. 85, σ. 94-95, σ. 93 αντίστοιχα.

Μεγάλο είναι το χάσμα που τον χωρίζει από τον Κωστή Παλαμά και τον Μανώλη Καλομοίρη. Μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ως παράδειγμα, ειδικότερα, το ποίημα «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον» που αναφέρεται στον Μιλτιάδη Μαλακάση: με ειρωνικό τρόπο ο ποιητής Καρυωτάκης γράφει:

«Α! κύριε, κύριε Μαλακάση, / ποιός θά βρεθεῖ νά μᾶς δικάσει, / μικρόν ἐμέ κι ἐσᾶς μεγάλο, / ἴδια τόν ἕνα καί τόν ἄλλον; / Τοῦς τρόπους, τό παράστημά σας, / τό θελκτικό μειδιάμά σας / τό ποιοσιε πού σᾶς βοηθάει / νά βλέπετε μόνο στό πλάι / καί μόνο αὐτούς νά χαιρετᾶτε / ὅσοι μοιάζουν ἀριστοκράται / [...].<sup>73</sup>

Ενώ ο ποιητής Παλαμάς, στο ποίημα «Στον ποιητή Μ. Μαλακάση» γράφει:

«Καί καβαλλάρης πέρναγες, ξανθόμαλλο παιδάκι / καί τάραζε τό διάβα σου τό σιγαλό σοκάκι / [...] / μά τώρα εὐγενικώτερο φαρί καβαλλικεύεις / καί τ' ἄλογό σου φτερωτό καί πᾶς νά τό ποτίσης / μέ τό νερό τῆς Κασταλίας τῆς βρύσης //».<sup>74</sup>

Γίνεται αμέσως αντιληπτή η διαφορά ανάμεσα στους δύο ποιητές. Για όλους αυτούς τους λόγους εύλογα ο Καρυωτάκης είναι απών από τον κόσμο του Καλομοίρη. Η κριτική του Παλαμά, άλλωστε, για την ποιητική συλλογή του Καρυωτάκη *Ελεγεία και Σάτιρες* ήταν πολύ αυστηρή.<sup>75</sup> Ωστόσο θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε κάποιες κοινές συνισταμένες, σε ποιήματα που αναφέρονται σε παρόμοια πνευματικά ενδιαφέροντα με τον Καλομοίρη και τους λογίους της εποχής.

Ο Καρυωτάκης γράφει ένα ποίημα με τίτλο «Δελφική Εορτή» το 1927, ενώ αφιερώνει και ένα πεζό με τίτλο «*Η παράσταση του "Προμηθέως Δεσμώτου"*» το οποίο αναφέρεται στο ίδιο θέμα. Αν εξαιρέσει κανείς τη λεπτή ειρωνεία που διακρίνεται στην πρώτη στροφή του ποιήματος, ο ποιητής

<sup>73</sup> Κώστα Καρυωτάκη, «Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον», *Απαντα*, σ. 94. Το ποίημα γράφτηκε το 1927.

<sup>74</sup> Κωστή Παλαμά, «Στον ποιητή Μιλτιάδη Μαλακάση», *Απαντα*, Τόμος Ε', σ. 189. Το ποίημα έχει α' έκδοση το 1912 και β' έκδοση το 1925.

<sup>75</sup> Βλ. Κωστή Παλαμά, «Ελεγεία και Σάτιρες», *Απαντα*, Τόμος ΙΔ, σ. 208.

τοποθετείται με σεβασμό απέναντι στο εγχείρημα του ζεύγους Σικελιανού, εξαίροντας βέβαια ιδιαίτερα την ιερότητα του χώρου:

«Στούς Δελφούς έμετρήθηκε τό πνεύμα δυό Έλλάδων. / Ό Αίσχύλος  
πάλι έξύπνησε τήν ήχώ τών Φαιδριάδων. / Longrons, Kodaks, operateurs,  
στοῦ Προμηθέα τόν πόνο / έδωσαν ιδιαίτερο, γραφικότατο τόνο. // Ένας  
λυγμός έκίνησε τ' άπίθανα αύτά πλήθη, / Κι όταν, χωρίς νά πέσει ή αύλαία, ή  
όμήγουρις διελύθη, / τίποτε δέν έτάρασσε τήν ίερή έκει πέρα / σιγή. Κάποιος  
γυπαετός έσχισε τόν αίθέρα...».

Και στο πεζό:

«Όταν ο κ. Σικελιανός και η κυρία Εύα Σικελιανού απεφάσιζαν να παρουσιάσουν, στο άκρως υποβλητικό περιβάλλον των Δελφών, [...] ενώνοντας το μύθο του Προμηθέως και τη χριστιανική παράδοση σε κάποιο ενιαίο σύμβολο, στην αιωνία εικόνα του υπερτέρου ανθρώπου που αγωνίζεται και συντρίβεται κάτω από το ιδανικό του, η επιτυχία της μνημειώδους αυτής προσπάθειας είχε σχεδόν συντελεσθεί. [...] Η παράσταση [...] στάθηκε, νομίζω, για την Ελλάδα ένα μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός, το μοναδικόν ίσως της φθινούσης πνευματικής ζωής των τελευταίων χρόνων [...] κάτι σαν πνοή αθανασίας [...].<sup>76</sup>

Στην ποιητική συλλογή *Ελεγεία και Σάτιρες* υπάρχει ένα ποίημα με τίτλο «Το πιάνο», το οποίο περιγράφει μια πανώρια κόρη που παίζει:

«κι άπλώνεται στ' άσπρα πλήχρα του ανάλαφρα / τά χέρια της τ'  
άσπρότερα // και χύνονται στή μυρωμένη κάμαρα / πού λάμπει όλοφώτιστη /  
τρελοί σκοποί, άπόκοσμοι, ούράνιοι / και μελωδίες βαγνέριες //».<sup>77</sup>

Το ποίημα, γραμμένο σε ελεύθερο στίχο και σε μοντέρνα γραφή, παρουσιάζει μια ρομαντική εικόνα και κάνει άμεση αναφορά στον Βάγκνερ.

---

<sup>76</sup> Βλ. Κ. Καρυωτάκη, *Άπαντα*, ό.π., σ. 93 και σ. 174-175. Το ποίημα ανήκει στην ποιητική συλλογή *Ελεγεία και σάτιρες*.

<sup>77</sup> Βλ. Κ. Καρυωτάκη, *Άπαντα*, ό.π., σ. 113-114.

Υπάρχει ένα ακόμα ποίημα με τίτλο «*Μαρμαρωμένη Βασιλιά!*» που δε χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερη ποιητική γραφή του Καρυωτάκη. Είναι γραμμένο μάλιστα σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο στίχο με πλεκτή ομοιοκαταληξία και ο τόνος του είναι ηρωικός. Παραθέτουμε την τελευταία στροφή στην οποία γίνεται αναφορά στη *Μεγάλη Ιδέα*:

«*Μαρμαρωμένη Βασιλιά, πολύ δέ θά προσμένεις. / Ένα πρωί άπ' τά νερά τοῦ Βόσπορου κεῖ πέρα / θέ νά προβάλει λαμπερός μιᾶς Λευτεριάς χαμένης / ό άσημένιος ἥλιος. Ὡ δοξασμένη μέρα!*»<sup>78</sup>

Ο Καρυωτάκης γνώριζε την ευρωπαϊκή ποίηση και λογοτεχνία του καιρού του και μετέφραζε συχνά κυρίως έργα των Γάλλων συμβολιστών. Στις μεταφράσεις του συναντάμε δύο ποιήματα του Η. Heine. Το ένα από αυτά είναι το γνωστό και στον Καλομοίρη «*Sie Liebten Sich Beide*»:

«*Άγάπαγαν ό ένας τόν άλλονε, / μά δίχως γι αυτό νά μιλήσουν. / Μέ μίσος αλλάζανε βλέμματα / κι άπό έρωτα θέλαν νά σβήσουν. // Έχώρισαν έπειτα, φύγανε / μέσ στ' όνειρο μόνο είδωθήκαν. / Πεθάνανε πιά καί δέν έμαθαν / έμίσησαν ἢ άγαπηθήκαν; //*».<sup>79</sup>

Παρά τις κάποιες κοινές πηγές έμπνευσης και θεματολογίας που μόλις επισημάναμε, ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες δεν υπήρξε ποτέ σημείο επαφής. Ο Καρυωτάκης είχε τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις που είχε και ο Καλομοίρης, ζούσε μέσα στον ίδιο χρόνο και χώρο και αναφερόταν σε αυτόν, όμως επεξεργαζόταν διαφορετικά τα δεδομένα και τα εξέφραζε με τρόπο που καθιστούσε οποιαδήποτε προσέγγιση του Καλομοίρη αδύνατη. Κάποιες πηγές αναφέρουν ότι ο Καρυωτάκης ήταν φανατικός αντιβενιζελικός και συνδικαλιστής, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα και τη δυσμενή του μετάθεση πρώτα στην Πάτρα και μετά στην Πρέβεζα. Ενδεχομένως λοιπόν οι λόγοι που ο Καλομοίρης τον αγνόησε να ήταν και πολιτικοί.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Στο ίδιο, σ. 143-144.

<sup>79</sup> Στο ίδιο, σ. 118-119.

<sup>80</sup> Βλ. το αφιέρωμα στο περιοδικό *Η Λέξη*, Τεύχος 79-80, 11/12/1988.

### 5.2.3 Κωνσταντίνος Καβάφης

Η περίπτωση του Καβάφη είναι αρκετά πιο περίπλοκη. Μαζί με τον Καρυωτάκη αποτελούν, σύμφωνα με κάποιους μελετητές, το αντίπαλον δέος του Παλαμά και του Σικελιανού στην ποίηση. Το ποιητικό έργο του Καβάφη έμεινε πολλά χρόνια περικλειστο μέσα στην ιδιορρυθμία του και αποτέλεσε αντικείμενο αμφιλεγόμενων κριτικών. Μονήρης και πολυσήμαντος, ο Καβάφης συνιστά μοναδικό φαινόμενο στην ελληνική ποίηση. Δε μοιάζει σε κανέναν και κανένας δεν του μοιάζει.

Τα ποιήματά του είναι περίτεχνα, λειτουργούν ως εσωτερικός μονόλογος και ο χώρος που αφήνουν για περαιτέρω εικασίες είναι, σκοπίμως, «ένας νόμιμος χώρος του ίδιου του κειμένου», όπως επισημαίνει ο Φ. Δημητρακόπουλος. Η ποίησή του είναι γεμάτη πρόσωπα και σύμβολα, η έκφρασή του πεζολογική, ο στίχος ελεύθερος και η γλώσσα του μια εντελώς προσωπική αποτύπωση της καθαρεύουσας, της δημοτικής και της ελληνιστικής, η οποία φέρει πολλά στοιχεία από την ιδιοτυπία της αστικής Αλεξάνδρειας των αρχών του αιώνα.<sup>81</sup>

Προσπαθώντας να διερευνήσουμε τους λόγους για τους οποίους ο Καβάφης ήταν απών από το έργο του Καλομοίρη, θα εστιάσουμε καταρχήν στην πρόσληψη του Καβάφη από τους ποιητές, τους λογοτέχνες και τους διανοούμενους της εποχής.

Η πρώτη παρουσίαση του Καβάφη στα ελληνικά γράμματα έγινε από τον Ξενόπουλο το 1903. Ως τότε ο ποιητής δεν είχε προσωπική γνωριμία με κανέναν από τους ανθρώπους των γραμμάτων στην Αθήνα, όπου ήρθε για πρώτη φορά τον Ιούνιο του 1901 άγνωστος μεταξύ αγνώστων, έχοντας ήδη δημοσιεύσει περί τα σαράντα ποιήματα και πεζά σε περιοδικά, εφημερίδες και ημερολόγια του περιφερειακού ελληνισμού. Η σημαντικότερη επαφή του, όπως θα αποδειχθεί αργότερα, είναι ο Ξενόπουλος.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 178-185.

<sup>82</sup> Βλ. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Η ισχνότης του χαρτοφυλακίου-Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ως κριτικός του Κ. Π. Καβάφη», στο: Κ. Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο...*, ό.π., σ. 85-98. Το ίδιο άρθρο δημοσιεύεται στο Δημήτρης



Ο Ξενόπουλος δημοσιεύει στα *Παναθήναια* στις 30 Νοεμβρίου 1903 την πρώτη κριτική του για τον Καβάφη με τίτλο «Ένας ποιητής». Με αυτό το άρθρο, κατά βάση θαυμαστικό και υπερθετικό (που όμως δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση), αναδημοσιεύει και σχολιάζει οκτώ καβαφικά ποιήματα, συστήνοντας έτσι τον ποιητή στην Αθήνα. Συνοψίζει τη γενική εντύπωση που προκαλούν η γλώσσα του, που «υπενθυμίζει» από μακριά τον Κάλβο, η τεχνοτροπία, η αυστηρότητα και η ιδιορρυθμία του.<sup>83</sup>

Ο συγγραφέας ασχολείται ξανά με τον ποιητή τριάντα χρόνια αργότερα, με το άρθρο «Το ανθρώπινο στην ποίηση του Καβάφη».<sup>84</sup> Σε αυτό το κείμενο ο Ξενόπουλος εντέχνως αποφεύγει να πάρει θέση απέναντι στην ηδονιστική και ερωτική πλευρά της ποίησης του Καβάφη. Πρέπει να επισημανθεί σε αυτό το σημείο το βαρύ κλίμα στην Ελλάδα την περίοδο 1912-1922 εξ αιτίας των τραγικών γεγονότων που λαμβάνουν χώρα, στα οποία ο Καβάφης δεν αναφέρεται καθόλου. Απών από την ιστορική πραγματικότητα, καταφεύγει στον ιστορικό μύθο, που αποτελεί το ποιητικό άλλοθι της απουσίας του, εξαίροντας και τοποθετώντας σε περίοπτη θέση την ελληνική του καταγωγή (έναντι των βαρβάρων), τον ένδοξο βυζαντινισμό και τα ελληνιστικά χρόνια.<sup>85</sup>

Η εύλογη αμηχανία του Παλαμά απέναντι στο έργο του Καβάφη οδήγησε σε έντονη αντιπαράθεση τους «υπερασπιστές» του ενός ή του άλλου ποιητή. Η πρώτη αναφορά του Παλαμά στον Καβάφη γίνεται στις 4 Δεκεμβρίου 1921 στην εφημερίδα *Εμπρός* και δεν είναι αρνητική, αφού

---

Δασκαλόπουλος, *Κ.Π.Καβάφης-Η ποίηση και η ποιητική του*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα 2013. Αναφέρεται η πρώτη συνάντηση των δύο λογοτεχνών στις 15 Ιουλίου 1901, ώρα 5.30 μμ, στο σπίτι του Ξενόπουλου. Ο Καβάφης σημειώνει: «Με δέχθηκε με τη μεγαλύτερη εγκαρδιότητα, εγκωμίασε την ποίησή μου και μου έδωσε ένα αντίτυπο του τελευταίου έργου του. Έμεινα πάνω από μια ώρα». (σ. 86).

<sup>83</sup> Βλ. Δασκαλόπουλος, «Η ισχνότης ...», ό.π., στο: Κ. Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο...*, ό.π., σ. 89. Τα ποιήματα είναι τα εξής: «Δέησης», «Θερμοπύλες», «Διακοπή», «Κεριά», «Τείχη», «Τα παράθυρα», «*Che fece...il gran rifiuto*», «Το πρώτο σκαλί». Τα ποιήματα αυτά δεν έχουν τίποτα το «επιλήψιμο» στη βιοτική και ηθική τους κοσμοθεωρία.

<sup>84</sup> Στο ίδιο, σ. 92-93. Το άρθρο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο αλεξανδρινό *Ημερολόγιο Πάργα* το 1934 και το 1943 δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία*.

<sup>85</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ. 178-185. Αναφέρονται ενδεικτικά τα ποιήματα *Φιλέλλην*, *Στην Εκκλησίαν*, *Μανουήλ Κομνηνός*, *Νέοι της Σινδώνος*.

αναφέρει ότι ο ποιητής από την Αλεξάνδρεια είναι «ωμολογημένης πρωτοτυπίας, εξαιρετώως τιμώμενος υπό των νέων εκεί». Περιορίζει βέβαια την απήχησή του στην Αλεξάνδρεια, αλλά δε γράφει κάτι επικριτικό γι αυτόν. Φαίνεται ότι ο Παλαμάς παρακινήθηκε να γνωρίσει το έργο του Αλεξανδρινού μετά από τη διάλεξη που έδωσε ο Τέλλος Άγρας στην αίθουσα του Ελληνικού Ωδείου στις 30 Μαρτίου 1921, η οποία δημοσιεύτηκε αργότερα.<sup>86</sup>

Το 1924 ο Παλαμάς δημοσιεύει στον *Ελεύθερο Λόγο* άρθρο με τον φροϋδικής έμπνευσης τίτλο «*Libido*», όπου αναφέρεται στο θέμα του γυμνού στην τέχνη. Κάνει αναφορά στο ποίημα του Καβάφη «*Να μείνεις*» επισημαίνοντας ότι πρόκειται για ένα αυτοσχεδίασμα καθόλου εύκολο, που συνιστά «το μαγικό ακολούθημα τραγουδιού μαζί εμπνευσμένου και μελετημένου, που κομματιαστά και λίγο λίγο φανερώνεται και όμως είναι ένα, και στην ουσία και στο σχήμα του, αν το προσέξει κανένας υπομονετικά και το κοιτάξει στο σύνολό του από την απόσταση που του ταιριάζει, με χαρακτήρα και μορφή αξιοσπούδαστη».<sup>87</sup>

Ο Παλαμάς εξ αρχής προσπαθεί να ασκήσει νηφάλια κριτική, όμως οι συνθήκες της εποχής ευνοούν το φανατισμό και την όξυνση. Ο Γ. Π. Σαββίδης σημειώνει ότι ο Παλαμάς δεν είδε από την αρχή αρνητικά τον Καβάφη, επαίνεσε μάλιστα την πρωτοτυπία του. Στο συγκεκριμένο άρθρο αναφέροντας σχετικά με τον ηδονισμό στην ποίηση των νέων, ο Παλαμάς συνδέει για πρώτη φορά το καβαφικό έργο με τον φροϋδισμό. Η Β. Αποστολίδου μιλώντας για το άρθρο αυτό σημειώνει: «Ο Παλαμάς θέλησε να ακολουθήσει, στην περίπτωση του Καβάφη, το δρόμο της νηφάλιας κριτικής και προσπάθησε να μην παρασυρθεί ούτε στην «ενθουσιαστική ξυπασιά» ούτε στην «καταφρονετική άρνηση». Ενδεχομένως να ασχολούνταν διεξοδικότερα με τον Καβάφη αν οι συνθήκες του το επέτρεπαν. Οι εξελίξεις όμως δημιούργησαν ένα τελείως αποθαρρυντικό κλίμα». Οι δύο εντός εισαγωγικών

---

<sup>86</sup> Βλ. Θανάσης Μουσόπουλος, «Παλαμάς και Καβάφης», 26 Φεβρουαρίου 2020, ιστότοπος: <https://sparmatseto.gr/2020/02/26/palamas-kai-kavafhs/>

<sup>87</sup> Το άρθρο του Παλαμά δημοσιεύτηκε στον *Ελεύθερο Λόγο* στις 30 Ιανουαρίου 1924. Βλ. Θ. Μουσόπουλος, «Παλαμάς και Καβάφης», ό.π. Βλ. επίσης Μ. Θεοδοσοπούλου, «Ο Καβάφης του Παλαμά», εφ. *Η εποχή*, 23 Νοεμβρίου 2015.

όροι που χρησιμοποιεί η μελετήτρια απηχούν τους «οπαδούς» και «αντιπάλους» του καθαφικού έργου.<sup>88</sup>

Το 1926 ο Παλαμάς σε συνέντευξή του σε περιοδικό της Αλεξάνδρειας υποστηρίζει ανάμεσα στα άλλα: «Πιστεύω να μην του λείπει η σοφία [...] Μα για ποιητής; [...] Δεν ξέρω, ίσως να κάμνω λάθος. [...] Μάλλον για ρεπορτάζ μοιάζουν τα γραφτά του, λες και φροντίζει να μας δώσει ρεπορτάζ από τους αιώνες! [...] Μα ας είμαστε δίκαιοι. Είναι μερικά από τα σημειώματά του αυτά που πάνε να μοιάσουν σκίτσα ιδεών, που πρόκειται να γίνουν καλά τραγούδια. Μα που ο εργάτης των τ' αφήνει μόνο σε σχέδια. [...]».<sup>89</sup>

Οι διατυπώσεις αυτές διαδίδονταν όχι με ακρίβεια πάντα και πυροδοτούσαν τις αντιδράσεις. Το αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Τέχνη* στον Καβάφη το 1924 εξελίσσεται σε οξεία αντιπαράθεση *καβαφικών* και *παλαμικών*.<sup>90</sup> Ήδη κατά τη δεκαετία του 1920 πολλοί νέοι της εποχής στην Αθήνα είχαν στρέψει την προσοχή τους προς την ποίηση του Καβάφη, επικοινωνούσαν μαζί του ζητώντας να αποκτήσουν τις συλλογές των μονοφύλλων του ή έγραφαν μελέτες για το έργο του.

Στα 1928 ο Παλαμάς χαρακτηρίζει τον Καβάφη «ιδιόρρυθμο, καινοτρόπο» και αποφαινεται: «*Τα έργα του Καβάφη, στίχος, γλώσσα, έκφραση, μορφή και ουσία, μου φαίνονται σημειώματα που δεν ημπορούν ή που δεν καταδέχονται να γίνουν ποιήματα*». Ο μελετητής Νάσος Βαγενάς επισημαίνει ότι ο Παλαμάς από το 1920 και μετά έβλεπε μάλλον στον Καβάφη και όχι στον Σικελιανό το αντίπαλο ποιητικό δέος. Ο Καβάφης άλλωστε ήταν ήδη γνωστός στην Ευρώπη. Ο ποιητικός του λόγος, με τη χαρακτηριστική ειρωνεία και την εκ βαθέων αποτύπωση της ανθρώπινης φθοράς, αναφερόταν περισσότερο στην επόμενη εποχή, στο μέλλον, συγκρινόμενος με το λυρικό λόγο του Παλαμά. Επιπροσθέτως, ο Παλαμάς δεν ήταν διόλου

---

<sup>88</sup> Βλ. Μουσόπουλος, «Παλαμάς και Καβάφης», ό.π. Βλ. επίσης γενικά Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1992.

<sup>89</sup> Βλ. Μουσόπουλος, ό.π.

<sup>90</sup> Βλ. Δασκαλόπουλος, «Η ισχνότης...», ό.π., σ. 92-93.

κοσμοπολίτης, καθώς δεν είχε ταξιδέψει ποτέ έξω από τα σύνορα της Ελλάδας.<sup>91</sup>

Η τέχνη του Καβάφη, μέσα από τη λειτουργία των συμβόλων, αποτελεί μια συγκέντρωση αρχετύπων που δίνουν ένα φευγαλέο υπαινικτικό νόημα στο λόγο του. Αντλεί μνήμες από το παρελθόν και τις αποθέτει στο παρόν, προειδοποιώντας ενίοτε για τα μελλούμενα. Είναι τέτοια η σχέση του με τη συλλογική ψυχή και τα περιεχόμενά της, που θεωρείται προδρομικός της σχέσης της λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τη συλλογική συνείδηση.<sup>92</sup>

Η στάση του Νουμά απέναντι στον Καβάφη είναι επικριτική και απορριπτική. Ο Ψυχάρης τον ονομάζει, εξαιτίας της στάσης του στο γλωσσικό, «άξιο διάδοχο, σωστό μαθητούδι του Σουρή» και «καραγκιόζη της δημοτικής».<sup>93</sup> Ο Νουμάς μένοντας ακλόνητος μέχρι το τέλος στον αγώνα για τη γλωσσική καθαρότητα, δημοσιεύει ένα άρθρο του Α. Παπαδήμα με τίτλο «*Η καβαφική φυλλοξήρα*».<sup>94</sup> Σε αυτό παρομοιάζεται με *καταστροφική φυλλοξήρα* η *φθοροποιός επίδραση* του Καβάφη, ο οποίος παρασύρει τους νέους στη χρήση *ρακών* της καθαρεύουσας (*επίκλησις, ματαίωσις, αιδώς, έκτοτε*), τους διαφθείρει με *άγωνα παιχνίδια της σκέψης* και οδηγεί την ποίηση σε *κατάπτωση*. Στον Νουμά επίσης δημοσιεύεται το άρθρο του Γ. Θεοτοκά «*Εσωτερικές έρευνες*», που καταδικάζει τον Καβάφη και τον Καρυωτάκη για

---

<sup>91</sup> Βλ. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός...*, ό.π., σ 178. Βλ. επίσης *Νέα Εστία* 1943 (Αφιέρωμα στον Κ. Παλαμά), ό.π., σ. 309-310. Εκεί δημοσιεύεται η επιστολή του Παλαμά προς τον Κύπριο ποιητή Γλαύκο Αλιθέρση, για το βιβλίο του *Το πρόβλημα του Καβάφη*, με ημερομηνία 1 Γενάρη 1935, όπου αναφέρει αρκετά στοιχεία από αυτά που παραθέσαμε: «*Τα έργα του Καβάφη, στίχος, γλώσσα, έκφραση, μορφή και ουσία, μου φαίνονται σα σημειώματα που δεν ημπορούν ή που δεν καταδέχονται να γίνουν ποιήματα. Τη γνώμη μου αυτή την είπα προ ετών και έγινε κάποιος θόρυβος [...].*».

<sup>92</sup> Βλ. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης: Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, 3η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 14.

<sup>93</sup> Βλ. Καλογιάννη, *Ο Νουμάς...*, ό.π., σ. 253. Ο Ταγκόπουλος συμφωνεί με την κριτική του Ψυχάρη και την αναδημοσιεύει. Το άρθρο δημοσιεύεται το 1924.

<sup>94</sup> Βλ. Α. Παπαδήμα, «*Η καβαφική φυλλοξήρα*», *Νουμάς*, ΚΒ' (1929-30) σ. 110-111. Η παράθεση στο *Ο Νουμάς και η εποχή του*, ό.π., σ. 263.

την ατμόσφαιρα ηττοπάθειας και θανάτου που δημιουργούν με την ποίησή τους.<sup>95</sup>

Η παρατήρηση αυτή μας οδηγεί σε μια άλλη παράμετρο που οριοθετεί την ιδιορρυθμία του Καβάφη και ερμηνεύει την απουσία του από το έργο του Καλομοίρη. Εκτός λοιπόν από τη χρήση της καθαρεύουσας, την ειρωνεία, την ηδονιστική πλευρά, το εσωστρεφές και πεζολογικό ύφος της ποίησής του, εκτός από τη δυσκολία πρόσληψής του από τους συγχρόνους του, ο Καβάφης διαχέει στο έργο του μίαν ατμόσφαιρα κατάπτωσης, ματαιότητας και θανάτου. Βαθιά σκεπτικιστής, ο ποιητής στέκει άοπλος μπροστά στην αδυσώπητη φθορά και στο θάνατο, χωρίς να έχει πίστη και προσδοκία σε κανένα επέκεινα. Το μόνο του καταφύγιο είναι η τέχνη.<sup>96</sup>

Από την ποίησή του απουσιάζει η θρησκευτική διάσταση και το μεταφυσικό βάθος, ενώ η γοητεία των υπονοούμενων, της σχεδόν άορατης ομορφιάς, καθώς και η πληθώρα των συμβόλων, καλύπτουν το έργο του με ένα πέπλο το οποίο φαίνεται πως δεν είναι εύκολο να ανασυρθεί: όπως επισημαίνεται, «ο Καβάφης δημιουργούσε στην ποίησή του δύο πρόσωπα-ένα γι αυτόν αποκλειστικά, κρυφό και απροσπέλαστο και ένα για τους άλλους. Όχι γιατί οι άλλοι δεν είναι σε θέση να εκτιμήσουν την αξία του, αλλά γιατί μέσα στους στίχους κρύβεται ένα περιεχόμενο ζωής τόσο προσωπικής, που κανείς άλλος εκτός από αυτόν τον ίδιο που το βίωσε δεν μπορεί να συλλάβει την αληθινή του ουσία».<sup>97</sup>

Έτσι ο ποιητής στέκει μόνος και απομονωμένος, απουσιάζοντας από κάθε συλλογική και οραματική προσπάθεια, χτίζοντας *ανεπαισθήτως* τα προσωπικά του *τείχη*. Οι *Ιθάκες* προσφέρουν το ωραίο ταξίδι, όμως οι *Μήδοι επιτέλους θα διαβούνε*. Και εκεί συμπυκνώνεται η υψηλότερη ηθική αξία του πεσιμισμού του, γνήσια ελληνικού, τραγικού και ηρωικού μαζί, όπως τον

---

<sup>95</sup> Βλ. Γ. Θεοτοκά, «Εσωτερικές έρευνες», *Νουμάς*, στη στήλη «Κοινή Γνώμη», 1931. Η παράθεση στο *Ο Νουμάς και η εποχή του*, ό.π., σ. 266 και 270.

<sup>96</sup> «Δεν έχω εγκαρτέρησι καμιά / εις σε προστρέχω Τέχνη της Ποιήσεως, / που κάπως ξέρεις από φάρμακα //». Κ. Καβάφης, «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου», *Άπαντα*, Τόμος Β΄, σ. 24. Βλ. επίσης Ε. Π. Παπανούτσου, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, ό.π., σ. 133-137.

<sup>97</sup> Βλ. Παπανούτσου, *Παλαμάς, Καβάφης...*, ό.π., σ. 143-145.

έβλεπε ο Νίτσε. Αξία έχει ο αγώνας αυτός καθαυτός και όχι η αίσια έκβασή του. Αξία έχει το χρέος. Και είναι τόσο μεγαλύτερη η αξία του, όσο υπάρχει από πριν η βεβαιότητα της ήττας.<sup>98</sup>

Πιστός στην έννοια του χρέους και κουβαλώντας μέσα του την πόλη, ο Καβάφης αισθησιακός, ιστορικός, ελεγειακός, διδακτικός, εκφράζει με σύγχρονη ποιητική γλώσσα το πνεύμα και το ψυχολογικό κλίμα της εποχής του αλλά και της σημερινής εποχής. Με το δικό του τρόπο, θραύει τα όρια του τόπου και του χρόνου, αδυνατώντας επομένως να ενταχθεί στο όχημα του Καλομοίρη και των συγχρόνων του καλλιτεχνών και διανοουμένων για τη θεμελίωση του λαμπρού παλατιού της νέας Ελλάδας.<sup>99</sup>

Στις 20 Οκτωβρίου 1932 ο συνθέτης και μαέστρος Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960), σε δεξίωση του ζεύγους Κώστα και Ελένης Ουράνη, θα ερμηνεύσει στο πιάνο το έργο του *14 Inventioni, 25 (fin.14)*, βασισμένο σε καθαφικά ποιήματα. Η πρώτη έκδοση του έργου αυτού, ως *10 Inventions*, ήταν αφιερωμένη στην Ελένη Ουράνη (με το γνωστό ψευδώνυμο Άλκης Θρύλος), η οποία υποστήριζε θερμά τόσο τον Καβάφη όσο και τον Μητρόπουλο.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 172-181.

<sup>99</sup> Για τον Καβάφη βλ. ενδεικτική βιβλιογραφία: Ε. Π. Παπανούτσος, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1985. Μ. Πιερής, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφης, Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001. Σόνια Ιλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης: Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, Κέδρος 3η έκδοση, Αθήνα 1983. Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Κ.Π. Καβάφης-Η ποίηση και η ποιητική του*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα 2013. Ασπασία Παπαδοπεράκη, *Η μορφή του Κ. Π. Καβάφης*, εισαγωγή Γιώργος Ιωάννου, εκδ. Μακέδος, Αθήνα 1987, 2η έκδοση Παπασωτηρίου, Αθήνα 2003. Ασπασία Παπαδοπεράκη, *Ο επικούρειος ποιητής Κ. Π. Καβάφης*, εκδ. Σήμα, Αθήνα 2010. Γεώργιος Καραγιάννης, «Τα γνωρίσματα της ελληνικότητας και η ποίηση του Κ. Π. Καβάφης», Τρικαλινά 3 1983, σ. 109-123. Κουτσογιάννη, Στέλλα Κυριάκου, *Οι θεματικές συλλογές 1905 – 1915 & 1916-1918 του Κ. Π. Καβάφης- Μια θεματική αποιολόγηση*, Διπλωματική εργασία - Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη 2012. Επίσης: Κ.Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, Τόμος 1 (1896-1918) και Τόμος 2 (1919-1933), Φιλολογική επιμέλεια Γ.Π.Σαββίδη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1978. Κ.Π. Καβάφης *Άπαντα – ποιητικά, δημοσιευμένα, ανέκδοτα, αποκηρυγμένα, ατελή*, Πρόλογος-επιμέλεια Καίτη Νικολοπούλου, εκδ. Parsec, Αθήνα 2010. Αρχείο Καβάφης, ιστότοπος: <https://www.onassis.org/el/initiatives/cavafy-archive/>

<sup>100</sup> Βλ. Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece [Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το συνθετικό του έργο στη*

---

*δεκαετία του 1920 -Η εισαγωγή του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα]* ό.π., και ειδικότερα στο κεφ. 5, σ. 147--185. Ειδικότερα στην υποσημείωση 124 (σ.180) γίνεται λόγος για το ρεσιτάλ του Μητρόπουλου στο σπίτι του ζεύγους Ουράνη, το οποίο πυροδότησε αφηγήσεις για μια θρυλούμενη συνάντηση Μητρόπουλου-Καβάφη.

### 5.3 Η «ελληνικότητα»

#### 5.3.1 Οι παράλληλες παρουσίες του Δημήτρη Μητρόπουλου και του Νίκου Σκαλκώτα

Οι 10 *Inventions* του Μητρόπουλου βασισμένες στα ποιήματα του Καβάφη, είναι ένα έργο πρωτοποριακό τόσο ποιητικά όσο και μουσικά. Τα πολλά στοιχεία νεωτερισμού που το χαρακτηρίζουν εμπόδισαν την εύκολη πρόσληψή του από το αθηναϊκό κοινό, όταν παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1927. Τα σχόλια του τύπου είναι αρνητικά: «[...] είναι αδύνατον να ξεχωρίσει κανείς τα θέματα και να ανακαλύψει αλληλουχίαν μελωδίας. Εξ άλλου η εξεζητημένη ατονικότης [...] και η φουτουριστική αρμονία φθάνουσα μέχρι παραφωνιών, παρέχουν μίαν δυσάρεστον και εκνευριστικήν εντύπωσιν».<sup>101</sup>

Ο Μητρόπουλος αρχικά είχε μελοποιήσει δεκατέσσερα ποιήματα, όμως συμπεριέλαβε μόνο δέκα στην έκδοση. Η Σ. Μεράκου παρατηρεί: «Δεν είναι όμως μόνο οι σίχοι τολμηροί σε αυτά τα τραγούδια. Η μουσική έχει έντονα σύγχρονο χαρακτήρα διατηρώντας διαφανή τα βασικά στοιχεία πολυφωνίας. Η ανεπιτήδευτη απόδοση των σίχων από τη φωνή και τα ηχοχρώματα του πιάνου στη συνοδεία υποστηρίζουν απόλυτα την ερωτική και ρεαλιστική ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο ποιητής».<sup>102</sup>

Ο Μητρόπουλος απευθύνεται στον Καβάφη με σεβασμό και θαυμασμό, όπως φαίνεται από τις δύο επιστολές που του έστειλε. Παραθέτουμε την αρχή

---

<sup>101</sup> Βλ. Στεφανία Μεράκου, «Αλληλογραφία του Δημήτρη Μητρόπουλου-Κωνσταντίνου Καβάφη», *Μουσικός Λόγος*, Τόμος Α', Τεύχος 2, σ. 143-152, αναδημοσίευση στο <https://www.dimitrimitropoulos.gr/2010-04-11-08-14-38/2010-10-25-13-53-18.html>. Το άρθρο φέρει την υπογραφή ΝΔ και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Πολιτεία* στις 8 Ιουνίου 1927, δύο μέρες μετά την πρώτη παρουσίαση του έργου, στις 6 Ιουνίου 1927 με την Πόπη Σερτσίου και τον ίδιο το συνθέτη στο πιάνο.

<sup>102</sup> Βλ. στο ίδιο. Το έργο του Μητρόπουλου συμπεριλαμβάνεται στην πλήρη του μορφή με τίτλο *14 Invenzioni* στον ψηφιακό δίσκο *Δημήτρης Μητρόπουλος: Ο πρωτοποριακός συνθέτης*, που κυκλοφόρησε το 2011 από τον εκδ. οίκο «Θυμέλη». Επίσης το 2010 κυκλοφόρησε κριτική έκδοση των *14 Invenzioni* σε επιμέλεια Γ. Σαμπροβαλάκη. Για μια εμπειριστατωμένη προσέγγιση στο έργο του Μητρόπουλου βλ. γενικά το βιβλίο του Γ. Σακαλλιέρου στο οποίο έχουμε αναφερθεί παραπάνω: Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s.....*



της πρώτης: «*Θαυμαστέ μου κύριε Καβάφη! Λαβαίνω το θάρρος να σας γράψω, αν και δεν με γνωρίζετε, γιατί έχω τόσες καλές πληροφορίες για τη μεγάλη καλωσύνη, απλότητα και καταδεκτικότητα που δείχνετε προς τους νέους καλλιτέχνες που ατενίζουν σε σας με θαυμασμό!*».<sup>103</sup>

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος γράφει μουσική εντελώς πρωτοποριακή για την εποχή της, το κοινό της οποίας δεν είχε ακόμα τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις ώστε να την κατανοήσει. Όχι μόνο το κοινό όμως, αλλά και πολλοί μουσικοί, μεταξύ των οποίων και ο Καλομοίρης. Χαρακτηριστικό είναι το εξής περιστατικό: όταν το 1933 η Ολομέλεια της Ακαδημίας Αθηνών εξέλεξε τον Δ. Μητρόπουλο ως πρόεδρο-μέλος της, συνθέτες όπως ο Καλομοίρης, ο Λαμπελέτ, ο Λαυράγκας και ο Βάρβογλης υπέγραψαν κοινή διαμαρτυρία απέναντι στην κίνηση αυτή αναφέροντας ως επιχείρημα ότι οι «*Εφευρέσεις*» του Μητρόπουλου «*επάνω στους ιδιότυπους ερωτικούς στίχους του Καβάφη δεν ήταν έργο το οποίο θα άντεχε στον χρόνο*».<sup>104</sup>

Στις 28 Ιανουαρίου 1926 στο θέατρο «*Κεντρικόν*» παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Αθήνα το έργο του Stravinsky *Η ιστορία του στρατιώτη* με διευθυντή ορχήστρας τον Δημήτρη Μητρόπουλο. Η πρεμιέρα ξεσήκωσε θύελλα δημοσιευμάτων και κριτικών και θεωρήθηκε σκανδαλώδης. Ο Μητρόπουλος γνώριζε ότι διακινδύνευε τη φήμη του παρουσιάζοντας τέτοια μουσική, καθώς ούτε το συνθετικό του έργο ήταν αποδεκτό από τους συμπατριώτες του. Ωστόσο τα δεκαέξι χρόνια που έζησε στην Ελλάδα μετά την επιστροφή του από το Βερολίνο ώσπου να μετοικήσει μόνιμα στις ΗΠΑ, χάρισαν στο ελληνικό κοινό πλούσια ερεθίσματα από τη δυτική μουσική, την οποία παρουσίαζε με συστηματικό και μεθοδικό τρόπο.<sup>105</sup>

Η συνθετική παραγωγή του Μητρόπουλου παράλληλα με τις πρωτοβουλίες του να παρουσιάζει έργα με σύγχρονο μουσικό ιδίωμα, προκαλούν συχνά αρνητικές κριτικές και δυσπιστία. Το νέο μουσικό μονοπάτι

---

<sup>103</sup> Η πρώτη επιστολή έχει ημερομηνία 15 Ιουλίου και η δεύτερη 16 Αυγούστου 1926 και βρίσκονται στη Βιβλιοθήκη «*Λίλιαν Βουδούρη*». Τις παρουσίασε η Στεφανία Μεράκου στο άρθρο που προαναφέραμε.

<sup>104</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>105</sup> Βλ. Tsagkarakis, *The politics of culture...*, ό.π., σ. 66-70.

που άνοιγε ήταν άγνωστο και ασύμβατο με τα ιδανικά που πρέσβευε η Εθνική Σχολή της μουσικής. Προσπαθώντας να αξιοποιήσει τα μοντέρνα αισθητικά ρεύματα της Ευρώπης και να τα συνδέσει με τη μουσική ζωή της χώρας του, προβαίνει σε συνθέσεις όπως ο ατονικός κύκλος των *10 Inventions* πάνω σε ποιήματα του Καβάφη (1926-27), στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε, ή το έργο *Ostinata a Tre Parti* (1927), για βιολί και πιάνο, αποδεικνύοντας την επιθυμία του να πειραματιστεί με τις πιο πρωτοποριακές τεχνοτροπίες του καιρού του. Στη λογική αυτή εντάχθηκε και η παρουσίαση της *Ιστορίας του στρατιώτη*, η πρόσληψή τους όμως από το κοινό της εποχής αποδείχθηκε δύσκολη.<sup>106</sup>

Η σχέση του Καλομοίρη με τον Μητρόπουλο χρονολογείται από το 1910 και καλύπτει διάφορους τομείς. Μετά το 1924 ο Μητρόπουλος επέστρεψε στην Ελλάδα και ανέλαβε την *Ορχήστρα Συλλόγου Συναυλιών* (πρόκειται για την ένωση της *Συμφωνικής Ορχήστρας* του Ελληνικού Ωδείου και του Ωδείου Αθηνών, πριν αυτή καταλήξει ως *Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών*). Ως μαέστρος της διηύθυνε σε πρώτη εκτέλεση τον *Πρωτομάστορα* (στη νέα του επεξεργασία το 1930), καθώς και τη *Συμφωνία των Ανίδεων και Καλών ανθρώπων* (το 1932).<sup>107</sup>

Πολύ συχνά ο Καλομοίρης αναφέρεται στον τύπο για τον Μητρόπουλο. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1924 σχολιάζει: «[...] ο Μητρόπουλος είναι ένας παγκόσμιος σύγχρονος μουσικός. Όμως αυτό δε θα πει πως έπαψε να είναι και Έλληνας. Αυτό μας το δείχνει όχι τόσο και μόνο η κρητική του γιορτή και η ελληνική του σονάτα, όσο η κάθοδος του στην Ελλάδα [...] αντί να εξακολουθήσει τη δουλειά του στη γερμανική πρωτεύουσα και να αμιλλάται σα Γερμανός με τους Γερμανούς και σα Γάλλος με τους Γάλλους, αποφάσισε να κατεβή στην Ελλάδα και να εργαστή για την Ελλάδα» Φτάνει μάλιστα στο σημείο να γράψει: «Εγεννήθη ημίν μουσικός! Και να επαναλάβω κάτι που ένας

---

<sup>106</sup> Βλ. Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos...*, ό.π., σ. 28-36, Απόστολος Κώτσιος, *Δημήτρη Μητρόπουλου "Αυτοβιογραφικά"*, εκδ. Παπαγρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2010, σ.137 και Tsagkarakis, *The politics...*, ό.π., σ. 74-77.

<sup>107</sup> Βλ. Tsagkarakis, στο ίδιο.

παληός προφήτης είπε μια φορά με τη μεγαλύτερη χαρά και ικανοποίηση: *ουκ εγώ ειμί το φως αλλ' ο οπίσω μου ερχόμενος!*»<sup>108</sup>

Είναι αξιοσημείωτο το πώς ο Καλομοίρης επικεντρώνει την κριτική του στο ελληνικό στοιχείο της δημιουργικής ικανότητας του Μητρόπουλου, τόσο στα έργα του που έχουν ελληνικό χαρακτήρα, όσο και στην τιμή να βρίσκεται στην Ελλάδα ένας Έλληνας μαέστρος που διευθύνει υποδειγματικά τη δυτική μουσική. Μάλιστα τον θεωρεί εξαιρετικά σπουδαίο μαέστρο, ώστε εκφράζει την ανησυχία του ότι η μικρή Ελλάδα δε θα τον χωρέσει τελικά:

*«Ο Μητρόπουλος- εξελίσσεται, όλο και εξελίσσεται-γλήγορα πολύ φοβούμαι πως το ανάστημά του θα είναι πολύ μεγάλο για το μικρό μας τόπο. [...] Γεμάτη ζωή και δύναμη η Εισαγωγή του Ταγχώυζερ. [...] Ο Μητρόπουλος είναι από σήμερα ένας από τους μεγάλους διευθυντές ορχήστρας!»* Ωστόσο, κάτι είναι πάντα πιο σημαντικό: *«Παρ' όλη την αφάνταστη απόδοση του Μητροπούλου [...] νομίζω πως το σπουδαιότερο σημείο της συναυλίας ήταν η εκτέλεση από την ορχήστρα για πρώτη φορά ενός νέου ελληνικού έργου, το Πανηγύρι του Βάρβογλη. Για ν' αποκτήσομε δική μας μουσική αληθινή και όχι [...] μαϊμουδίστικη, πρέπει να δημιουργήσωμε, πρώτα απ' όλα, δική μας μουσική παράδοση!»*<sup>109</sup>

Κρατώντας μια στάση «*συνθηκολογημένης αντίστασης*», όπως τη χαρακτηρίζει η Ο. Ψυχοπαίδη, ο Καλομοίρης αναφέρει ότι δεν αντιτίθεται στις θεωρίες του δωδεκαφθογγισμού και του ατοναλισμού, αντιθέτως τις μελετά και

---

<sup>108</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρη, «Ο Μητρόπουλος», στη στήλη *Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα*, *Ελεύθερος Τύπος*, 28/9/1924. Το απόκομμα φυλάσσεται στο Αρχείο Καλομοίρη, ενώ έγινε σχετική ανάρτηση από το Σύλλογο «Μανώλης Καλομοίρης» στις 2/11/2020, με αφορμή την επέτειο θανάτου του Μητρόπουλου. Αναρτήθηκε επίσης μια επιστολή του Καλομοίρη προς τον Μητρόπουλο με ημερομηνία 23 Σεπτεμβρίου 1959, όπου τον αποκαλεί «Δημητράκη» και του ανακοινώνει με μεγάλη χαρά τη βράβειυσή του από την Ακαδημία Αθηνών. Υπενθυμίζουμε ότι το 1933 ο Καλομοίρης είχε αντιρρήσεις για την ανάληψη της προεδρίας της Ακαδημίας Αθηνών από τον Μητρόπουλο, εξαιτίας της αμφισβητήσιμης αξίας των *Inventions*. Στην επιστολή του 1959 ο Μητρόπουλος απαντάει με συγκίνηση και αναπολεί τον καιρό που ήταν και οι δύο νέοι και συνεργάζονταν. Στην προσφώνησή του στη σποδό του Μητρόπουλου, ο Καλομοίρης απευθύνει λόγια θερμά, γεμάτα θαυμασμό και συγκίνηση για τον εκλιπόντα μουσικό, ενώ επαναλαμβάνει τη φράση «*ουκ εγώ ειμί το φως, αλλ' ο οπίσω μου ερχόμενος!*». Τα τεκμήρια αυτά βρίσκονται στο Αρχείο του Συλλόγου «Μ. Καλομοίρης».

<sup>109</sup> Μ. Καλομοίρης, «Η Μουσική μας κίνηση-Η Μουσική μας κριτική», *Έθνος*, 22-2-1926.

επιζητεί να τις κατανοήσει, όμως προσπαθεί να εκτιμήσει τις αντιδράσεις που αυτά τα *καινά μουσικά δαιμόνια* είναι δυνατόν να εξασκήσουν στη νέα ελληνική μουσική δημιουργία. Παραδέχεται πως τα ρεύματα αυτά είναι μια απόλυτα χαρακτηριστική εκδήλωση της ταραγμένης και ανήσυχης εποχής που περνά η ανθρωπότητα, που *«θυσιάζει το αίσθημα, τη χάρη, τη λεβεντιά, την ψυχή, όλα αυτά που τα συνοψίζουμε στη λέξη έμπνευση και επιζητεί να τα αντικαταστήσει με τη δυναμικότητα, την ταχύτητα, την τραχύτητα και ειδικώτερα στη μουσική με την ηχητική και ρυθμική υπερδιέγερση των νεύρων και των αισθήσεων»*.<sup>110</sup>

Σε αυτή τη γραμμή τοποθετείται ο Καλομοίρης από την αρχή μέχρι και το τέλος του έργου του. Οι απόψεις του εκφέρονται πάντα με κεντρικό ιδεολογικό άξονα πως ό,τι δεν είναι εθνικό, αλλά διεθνιστικό, είναι αντεθνικό.<sup>111</sup> Αναφερόμενος σε έναν άλλο συνθέτη τον οποίο η ελληνική πραγματικότητα καταδίκασε στην αφάνεια, τον Νίκο Σκαλκώτα, επικεντρώνει την κριτική του στην έλλειψη (κατά τη γνώμη του βέβαια) ελληνικών στοιχείων και αναφορών στο έργο του:

*«Ξέρω πως σήμερα στη Γερμανία υπάρχει ένα μεγάλο ρεύμα γύρω από το μεγάλο μουσικό Σένμπεργκ για την απόλυτη μουσική, τη μουσική για τη μουσική, θάλεγα όμως καλλίτερα για την απόλυτη διαφωνία-τη διαφωνία για την ευχαρίστησι της διαφωνίας. [...] Όπως και νάχει το πράγμα, δεν μπορώ να καταλάβω τι γυρεύει η όλη αυτή ντεκαντάντικη παραγωγή σε ένα νέο Έλληνα μουσικό που έχει σχεδόν παρθένο και ανεκμετάλλευτο όλο το πολύτιμο υλικό του θρύλου, της λαϊκής μελωδίας, της εθνικής παραδόσεως ενός έθνους με το ποικιλομορφότερο και ενδοξότερο πρωτόγονο καλλιτεχνικό υλικό. Αρχαία, Βυζαντινή, Μεσαιωνική, νεώτερη εποχή παρουσιάζονται μπρος στο συνθέτη για να του δώσουνε τα πολυτιμότερα μουσικά και καλλιτεχνικά στοιχεία [...]»*.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Το παράθεμα στην Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή...*, ό.π., σ. 91.

<sup>111</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή...*, ό.π., σ. 92.

<sup>112</sup> Βλ. Μ. Καλομοίρης, «Από την Μουσικήν μας ζωήν - Η πρώτη λαϊκή συναυλία», *Έθνος*, 24/11/1930.

Ο Βάγκνερ θεωρείται από πολλούς πρόδρομος του ατονικού κινήματος, λόγω της χρωματικότητας στη μουσική του, κυρίως στην όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη*. Ο Καλομοίρης όμως προσεγγίζει το θέμα με άλλη οπτική και υποστηρίζει ότι ο Βάγκνερ απλώς διευρύνει τα εκφραστικά του μέσα, χωρίς να εισάγει κάτι νέο και πρωτάκουστο.<sup>113</sup>

Ωστόσο, αν επαναπροσδιοριστούν τα κριτήρια που αναγορεύουν τον Καλομοίρη σε κατεξοχήν καλλιτεχνικό εκπρόσωπο της εθνικής κοινότητας, με τον τρόπο που προτείνει ο Adorno στην *Αισθητική θεωρία* του, τα συμπεράσματα μπορεί να ανατραπούν. Η εθνικιστικά προσανατολισμένη μουσική, σύμφωνα με τον Adorno, διασώζεται μόνο από την «*απόλυτα-μουσική ποιότητά*» της. Σε μια τέτοια προσέγγιση θα έρχονταν στο φως πολλές διαστάσεις που θα έδιναν άλλη αξία στη μουσική του αγνοημένου Σκαλκώτα, ενώ ταυτόχρονα θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μια «*ελληνικότητα*» αλλιώςτική από αυτή που πρεσβεύει ο Καλομοίρης.<sup>114</sup>

Υπάρχει λοιπόν εκπεφρασμένη και μια άλλη «*ελληνικότητα*» την οποία επιτυγχάνει ο Σκαλκώτας με άλλους τρόπους, όπως επισημαίνει ο Μ. Τσέτσος, «*είτε με την κατασκευή δημοτικοφανών μελωδιών, είτε με τη διατήρηση μόνο του τονικού στοιχείου (διατονικοί τρόποι), είτε, ακόμα πιο αφηρημένα, με τη διατήρηση ενός και μόνο γενικού ρυθμικού υποβάθρου*». Η άλλη αυτή οδός, εναρμονισμένη με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά μουσικά και αισθητικά ρεύματα, βρήκε τον Καλομοίρη αμέτοχο.<sup>115</sup>

Αντίθετα ο Σκαλκώτας, εντελώς παραγνωρισμένος και περιθωριοποιημένος, πέτυχε «*την πλήρη ενσωμάτωση της πρόθεσης (ελληνικότητα) στην καλλιτεχνική μορφή, σε αντίθεση με τους εκπροσώπους του ρομαντικού μουσικού εθνικισμού, οι οποίοι με το να διατρανώνουν την*

---

<sup>113</sup> Ο Καλομοίρης εκφράζει τις απόψεις του για τον δωδεκαφθογγισμό και τον ατονισμό στο β' τεύχος της «*Μουσικής Μορφολογίας*», 1956. Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαϊδή, *Η εθνική σχολή...*, ό.π., σ. 89-94.

<sup>114</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική...*, ό.π., στο κεφάλαιο «*Νίκος Σκαλκώτας: Εθνική ταυτότητα και καλλιτεχνική αξία*», σ. 71-86.

<sup>115</sup> Στο ίδιο. Για τον Σκαλκώτα καθώς και σημαντικές πληροφορίες σχετικά με το μουσικό κλίμα της εποχής βλ. επίσης Sakallieros, *Dimitri Mitropoulos...*, ό.π., σ. 52-78.

ιδεολογική πρόθεση (με τεχνικούς όρους: μέσω έξαρσης του στοιχείου της δημοτικής ή δημοτικοφανούς μελωδίας με αντίστοιχη υποβάθμιση των υπολοίπων στοιχείων της υφής) υπονομεύουν την αισθητική αλήθεια αυτής της πρόθεσης».<sup>116</sup>

### 5.3.2 Συνέπειες στα μουσικά πράγματα

Στην καρδιά του οράματος του Καλομοίρη υπάρχει πάντα η «ελληνικότητα», έννοια που ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με τον εθνικισμό και θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε παρακάτω. Ο συνθέτης καταλαβαίνει από νωρίς ότι η ενόργανη μουσική δεν μπορεί να προσληφθεί εύκολα από το κοινό της εποχής του. Γι αυτό συνθέτει κυρίως φωνητική μουσική και μάλιστα όπερα, κάτι που κάνουν όλοι οι συνθέτες των εθνικών σχολών της Ευρώπης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, χρησιμοποιώντας παράλληλα την εθνική γλώσσα, τους μύθους και τους θρύλους του λαού, κατά το πρότυπο του Βάγκνερ. Η *Μεγάλη Ιδέα* αποτελεί τον ιδανικό ιδεολογικό καμβά στη σφυρηλάτηση του εθνικιστικού χαρακτήρα της μουσικής.<sup>117</sup>

Στο έργο του Καλομοίρη διατηρούνται αναλλοίωτα κάποια χαρακτηριστικά τα οποία περιγράφουν την «ελληνική» του φυσιογνωμία. Η Ο. Φράγκου-Ψυχοπαίδη τα επισημαίνει: «Υφολογικά χαρακτηριστικά, [...] όπως η προσφυγή σε ρομαντικές αρμονικές λύσεις, το περιγραφικό-προγραμματικό στοιχείο, το αρμονικό-ορχηστρικό λάιτ μοτίβ, ιδεολογικά χαρακτηριστικά, όπως ο «εξωτισμός» (από τη λαϊκή παράδοση), ο ιδανισμός (*Μεγάλη Ιδέα*, συμβολιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας), ο ιστορισμός (αναφορά στη βυζαντινή υμνωδία, δημοτική μουσική, συμβολισμός του παρόντος με θρύλους)». Συνυπάρχουν επίσης πολλά επίπεδα δράσης, καθώς και απαισιοδοξία στο ιδανιστικό επίπεδο με ταυτόχρονη ελπίδα στη δύναμη των προσώπων-συμβόλων. Η σχέση με το δημοτικό τραγούδι και η άμεση αναφορά στον πολιτισμό του ελληνικού λόγου (ποίησης και λογοτεχνίας) και

---

<sup>116</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 71-86. Οι παραθέσεις στη σ. 81.

<sup>117</sup> Βλ. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός...*, ό.π., σ. 99. Βλ. επίσης κεφ.1, ενότητα 1.2.3 Επτανησιακή σχολή και εθνικισμός.

του θρησκευτικού στοιχείου (ορθόδοξου, βυζαντινού), συνιστούν την εικόνα του «ρομαντικού Έλληνα εθνικού συνθέτη».<sup>118</sup>

Την εικόνα αυτή ο Καλομοίρης διαφυλάττει με εμμονή ως το τέλος της ζωής του. Υιοθετώντας τα βαγκνερικά και παλαμικά πρότυπα, μοιραία έρχεται κάποια στιγμή σε αντικειμενική αντίθεση όχι μόνο με την ανάπτυξη των εγχώριων μουσικών δυνάμεων (όπως ο Μητρόπουλος και ο Σκαλκώτας), αλλά και με τις εξελίξεις στο χώρο της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών. Η τέχνη απομακρύνεται από τη λαϊκή παράδοση και την ηθογραφία και η «ελληνικότητα» αναζητάται με άλλους όρους και αποκτά άλλες εκφράσεις.

Η μεγάλη κοινωνική αναγνώριση που έχει κερδίσει ο Καλομοίρης, καθώς και οι σημαντικές θέσεις –κλειδιά που κατέχει, του δίνουν τη δυνατότητα να διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη των μουσικών θεσμών και της ελληνικής μουσικής γενικότερα. Στον τομέα της μουσικής ο Καλομοίρης κυριάρχησε για πάνω από πενήντα χρόνια, η πληθωρική του παρουσία όμως επεκτάθηκε σε όλους τους τομείς της διανοήσης. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε επίσης και στη δημιουργία των Ωδείων και του ιδιωτικού συστήματος μουσικής εκπαίδευσης γενικότερα, στο βαθμό που οι κρατικοί φορείς αποδεικνύονταν συχνά ανεπαρκείς και δύσκαμπτοι, αλλά και στην προσπάθεια αναμόρφωσης των κρατικών θεσμών, ώστε αυτοί να λειτουργούν περισσότερο «εθνικιστικά».<sup>119</sup>

Η αποξένωσή του όμως από τα εξελισσόμενα σύγχρονα ρεύματα της μουσικής, καθώς και η προσήλωσή του στην εικόνα του ρομαντικού, εθνικού μουσικού ηγέτη, προκαλεί πολλές άμεσες και έμμεσες συνέπειες στο πολιτιστικό γίγνεσθαι της νεότερης Ελλάδας. Θα προσπαθήσουμε να τις διερευνήσουμε.

---

<sup>118</sup> Βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η εθνική σχολή...*, ό.π., κεφ. «Μανιερισμός, ιδανισμός και παράδοση», σ. 95-96. Εδώ η συγγραφέας συμπυκνώνει και αποτυπώνει πολύ εύστοχα τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Καλομοίρη, όπως επισημαίνει και ο Μ. Τσέτσος. (βλ. *Εθνικισμός και λαϊκισμός...*, ό.π., σ. 102, υποσημείωση 331).

<sup>119</sup> Για μια εξαιρετικά διαφωτιστική και τεκμηριωμένη άποψη για το συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός...*, ό.π., σ. 85-93.

α) Η πληθωρική δράση του Καλομοίρη επηρεάζει άμεσα τους σύγχρονους του μουσικούς. Η επίδραση αυτή δεν είναι πάντα ευεργετική. Για κάποιους μάλιστα είναι οδυνηρή. Το πιο χαρακτηριστικό και ακραίο παράδειγμα είναι ο Νίκος Σκαλκώτας, ο οποίος παραμερίστηκε και παραγνωρίστηκε μέχρι την απόλυτη αποξένωσή του από τη μουσική πραγματικότητα της Ελλάδας και την προσωπική του εξουθένωση. Γράφει ο ίδιος: «Κάθε αξιοπρεπές ανθρώπινο πλάσμα στη θέση μου το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να επαναλαμβάνει ξανά και ξανά την ίδια λέξη: Να φύγω! [...] Εδώ, δυστυχώς, μου έκλεψαν τα πάντα, με έκλεψαν κυριολεκτικά και ολοκληρωτικά, για να μην πω ότι με σκέπασαν με λάσπη από το κεφάλι ως τα πόδια [...] Οι επικεφαλής παίζουν άσχημα παιχνίδια με τους ανθρώπους».<sup>120</sup>

β) Ο Καλομοίρης εγκλωβίζει τη μουσική του σε τόσο άκαμπτα και συγκεκριμένα όρια, ώστε την καταδικάζει να μείνει αποκλειστικά σχεδόν στο παρόν της ελληνικής πραγματικότητας των πρώτων δεκαετιών του αιώνα. Η μουσική του παραμένει αρκετά άγνωστη στις επόμενες εποχές και στις επόμενες γενιές, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό (είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι τα έργα του Καλομοίρη δεν περιλαμβάνονται στο διεθνές ρεπερτόριο). Μολονότι ο ίδιος όσο ζούσε μεριμνούσε ιδιαίτερα για τη διάδοση του έργου του στην Ευρώπη και οι κριτικές ήταν πολύ ενθουσιώδεις, στη σύγχρονή μας εποχή η μουσική του είναι μάλλον άγνωστη εκτός των ελληνικών συνόρων.

Και στην Ελλάδα πάντως η διάδοση του έργου του, αλλά και η μελέτη βίου και του έργου του, είναι αρκετά περιορισμένη. Ανεξάρτητα από την άποψη που μπορεί κανείς να έχει για την καλλιτεχνική του αξία, δεν παύει να αποτελεί πολιτιστική κληρονομιά. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι δεν υπάρχει έγκυρη βιογραφία του Καλομοίρη (ο ίδιος έγραψε τη βιογραφία του στα απομνημονεύματά του), ενώ το άλλοτε κυρίαρχο όνομά του έχει αρχίσει να βυθίζεται στη λήθη.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Από την επιστολή του Σκαλκώτα στην Matla Temko (27/11/1935). Η παράθεση στον Τσέτσο, *Νεοελληνική μουσική, ...*, ό.π., σ. 84-85.

<sup>121</sup> Βλ. Τσέτσος, στο ίδιο, σ. 133-137.



γ) Ο Καλομοίρης δεν παρακολούθησε τις εξελίξεις ούτε στις άλλες τέχνες. Στη λογοτεχνία ειδικότερα μένει πιστός στους λογοτέχνες και στα έργα που ανακάλυψε από την πρώτη του νεότητα, μένοντας προσκολλημένος στη δεκαετία του 1910 και θυσιάζοντας στον βωμό του εθνικιστικού του οράματος ακόμα και την ίδια του τη μουσική. Η ορμητική πνοή της *Γενιάς του '30* θα αλλάξει πολλά στα ελληνικά γράμματα και στα ελληνικά πράγματα, αλλά δε θα παρασύρει τη μουσική του Καλομοίρη.

### 5.3.3 Η «Γενιά του '30»

Όταν ο Σεφέρης σηματοδοτούσε τη *στροφή* στα νεοελληνικά γράμματα, η πρόσληψή του δεν ήταν διόλου αυτονόητη. Ο πολυσήμαντος αυτός τίτλος της ομώνυμης ποιητικής του συλλογής δήλωνε την επιθυμία μιας αναγέννησης της ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, ταυτόχρονα με τη *στροφή* προς περισσότερο εσωτερικά, κρυπτικά και υπόρρητα νοήματα. Ο ποιητής, βέβαια, ισχυρίζεται το αντίθετο:

*«Δε θέλω τίποτε άλλο παρά να μιλήσω απλά, να μου δοθεί ετούτη η χάρη. / Γιατί και το τραγούδι το φορτώσαμε με τόσες μουσικές που σιγά σιγά βουλιάζει / και την τέχνη μας τη στολίσουμε τόσο πολύ που φαγώθηκε από τα μαλάματα το πρόσωπό της / κι είναι καιρός να πούμε τα λιγοστά μας λόγια γιατί η ψυχή μας αύριο κάνει πανιά».*<sup>122</sup>

Επιφυλακτικά ο Παλαμάς παρατήρησε ότι ο Σεφέρης εφάρμοζε στην ποίησή του την *αρχή της δυσκολίας*, θεωρώντας ότι ο αναγνώστης χρειάζεται οπωσδήποτε τη βοήθεια του ποιητή για την κατανόηση του ποιήματος. Όμως οι νέοι ποιητές επιλέγουν να είναι δυσνόητοι και δεν παρέχουν τη βοήθεια, καθώς οι «*αριστοκρατικοί στιχοπλέχτες της φυλής του Σεφέρη [...] δεν τη θεωρούν απαραίτητη*». Για δυσκολία έκανε λόγο και ο Θεοτοκάς, εκτιμώντας

---

<sup>122</sup> Γιώργος Σεφέρης, «Ένας γέροντας στην ακροποταμιά», *Ημερολόγιο καταστρώματος Β'*, Ίκαρος 1945 (α' έκδοση).

αλλιώς από τον Παλαμά όμως. Η νέα τέχνη χαρακτηρίζεται *πιο λιτή, πιο αυστηρή, πιο δύσκολη*.<sup>123</sup>

Το δοκίμιο του Γιώργου Θεοτοκά «*Ελεύθερο Πνεύμα*» θεωρήθηκε το μανιφέστο της *Γενιάς του '30*, καθώς αναλύει την ιδεολογική και λογοτεχνική κατάσταση της εποχής, την κληρονομιά των παλαιότερων και εκφράζει το όραμα του μέλλοντος στα μέτρα μιας γενιάς γεμάτης υγείας και εύρωστης πρωτοβουλίας. Τις απόψεις του δεν τις συμμερίστηκαν όλοι οι συνομήλικοί του, ιδιαίτερα την οπτική του προς την Ευρώπη και την πικρή του διαπίστωση ότι οι Έλληνες διανοούμενοι δεν προσφέρουν τίποτα στις κοσμογονικές αλλαγές που συμβαίνουν τριγύρω τους. Ο Θεοτοκάς όμως συνοψίζει με τις σκέψεις του ένα σπουδαίο επίτευγμα της γενιάς του: στο ερώτημα ποιος συγγραφέας αντιπροσωπεύει καλύτερα το νεοελληνικό χαρακτήρα, απαντά το 1929 με ένα σύμπλεγμα που περιλαμβάνει τον Κοραή, τον Σολωμό, τον Ψυχάρη, τον Παλαμά, τον Δραγούμη και ίσως τον Καβάφη. Αργότερα, το 1961, προσθέτει στον κατάλογο τον Κάλβο, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Μακρυγιάννη και τον Παπαδιαμάντη.<sup>124</sup>

Ειδικότερα για τον Καβάφη, ο Θεοτοκάς αρχικά διατυπώνει απορριπτικά σχόλια, θεωρώντας την ποίησή του «*το κορύφωμα της τάσης προς το θάνατο*» και ανησυχώντας για τις τιμές πρωτοπόρου που του απέδιδαν οι νέοι. Με τις σκέψεις του αυτές αποτυπώνει τη δυσκολία που

---

<sup>123</sup> Βλ. Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα- Ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2006, σ. 50. Η άποψη του Παλαμά δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* 1931 και *Νέα Εστία* ΜΣΤ', 1972, σ. 1563, ενώ του Θεοτοκά στην *Πρωία*, 16 Ιουνίου 1931.

<sup>124</sup> Ο Θεοτοκάς δημοσίευσε το *Ελεύθερο Πνεύμα* το φθινόπωρο του 1929 με το ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής. Το έγραψε στο Παρίσι κατά τη διαμονή του εκεί, γεγονός που επέσυρε τις γνωστές επιφυλάξεις και επιθέσεις που απευθύνονταν σε όσους συγγραφείς αντιμετώπιζαν την ελληνική πραγματικότητα στηριγμένοι στη γόνιμη διαμονή τους στα δυτικά πολιτιστικά κέντρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η επίκριση του Τερζάκη, ο οποίος θεωρούσε βλάσφημη και τραυματική για τους γηγενείς την «υπεροψία» των νεόφερτων από τη Δύση, καθώς και ο δογματισμός του Φ. Πολίτη, ο οποίος αναγνωρίζει το νεοελληνικό χαρακτήρα μόνο στο δημοτικό τραγούδι, στον Σολωμό και στον Παπαδιαμάντη. Βλ. Vitti *Η γενιά...*, ό.π., σ. 27-33.

συνάντησε ο Καβάφης να εισχωρήσει στις γραμμές της *Γενιάς του '30*, αργότερα όμως του αποδίδει τα εύσημα για το ποιητικό του κατόρθωμα.<sup>125</sup>

Η *Γενιά του '30* επηρεάζει την πνευματική και καλλιτεχνική εξέλιξη της Ελλάδας σε πολλούς τομείς και με πολλούς τρόπους, η διερεύνηση των οποίων υπερβαίνει τα όρια της παρούσας εργασίας.<sup>126</sup> Θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε το θέμα αυτό με άξονα την «ελληνικότητα» και τη σχετική άποψη του Καλομοίρη.

Η αποσαφήνιση του όρου «ελληνικότητα» είναι περίπλοκη. Είναι από τις λέξεις που έχουν χρησιμοποιηθεί καταχρηστικά, φέρουν ειδικό βάρος εθνικού και ιδεολογικού φορτίου, χωρίς τελικά να έχει ξεκαθαριστεί απολύτως σε τι παραπέμπει ο όρος και τι σημαίνει. Ο Δ. Τζιόβας αφιερώνει εκτενή μελέτη στον όρο αυτό, κάνοντας μια ιστορική αναδρομή και παίρνοντας ως αφετηρία τη διαπίστωση του P. de Man, ο οποίος διακρίνει «κάποια αναλογική σχέση ανάμεσα στο βαθμό νεοτερικότητας μιας εποχής και στην εξάρτησή της από την ιστορία και την παράδοση», ενώ αναλύει διεξοδικά με τι τρόπο οι λογοτέχνες αλλά και άλλοι καλλιτέχνες οδηγήθηκαν στην αναζήτηση της ελληνικότητας.<sup>127</sup>

Η *Γενιά του '30* συνδέεται εξ αρχής με την έννοια της ελληνικότητας μέσω τριών παραμέτρων κυρίως: της αστικής καταγωγής, της ευρωπαϊκής παιδείας και της πνευματικής κληρονομιάς του δημοτικισμού. Η γενιά αυτή είδε τον εαυτό της ως συνέχεια του δημοτικισμού, ο οποίος περιλαμβάνει στους κόλπους του και όσους τονίζουν την κοινωνική του πλευρά και όσους προτάσσουν τον εθνικό του ρόλο. Ακόμα και ποιητές όπως ο Σεφέρης θεωρούν ότι συνεχίζουν το εθνικό έργο του δημοτικισμού. Γι αυτό αρχικά προβάλλει τον Παλαμά ως τον ποιητικό της πρόγονο, μέσα από τα *Νέα Γράμματα*, ενώ απορρίπτει το *λογιωτατισμό* του Καβάφη και τον *πεσιμισμό* του

---

<sup>125</sup> M. Vitti, στο ίδιο, σ. 42-43 και σ. 63-64.

<sup>126</sup> Για μια αποσαφήνιση του όρου *Γενιά του '30* βλ. Φώτης Δημητρακόπουλος, *Η πρωτοποριακή κίνηση του 30 και το μυθιστόρημα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σ. 77-85.

<sup>127</sup> Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1989, σ. 31-53. Βλ. επίσης Vitti, *Η Γενιά...*, ό.π., σ. 15-17.

Καρυωτάκη. Κάνοντας αυτή την παραδοχή, (η οποία άλλαξε στη συνέχεια), η *Γενιά του '30* κατόρθωσε να καθιερωθεί γρήγορα στη συνείδηση του έθνους ως ο συνεχιστής των εθνικών οραμάτων που προέβαλλε ο δημοτικισμός.<sup>128</sup>

Ταυτόχρονα όμως η *Γενιά του '30* προσπάθησε να απεγκλωβιστεί από τον μονοδιάστατο «ρωμέικο» εθνοκεντρισμό και τον ψυχαραισμό, προβάλλοντας μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στον ευρωπαϊκό προσανατολισμό και στην παράδοση του δημοτικισμού. Καθώς η έννοια του έθνους μετά το 1930 παύει να ταυτίζεται με τον λαό αποκτώντας μια περισσότερο ιδεαλιστική, αφηρημένη και ολιστική διάσταση, η ελληνικότητα αναδεικνύεται, όπως διατυπώνει ο Δ. Τζιόβας, «ως το αριστοκρατικό ιδεολόγημα των νέων φιλελευθέρων διανοουμένων και συγγραφέων, αντιπροσωπεύοντας τον ιδεαλιστικό τους ελιγμό ανάμεσα στις συμπληγάδες του χοντροκομμένου λαϊκισμού του παρελθόντος και του απειλητικού κοινωτισμού του παρόντος».<sup>129</sup>

Η ελληνικότητα αυτή έχει δύο όψεις. Η μια στρέφεται προς τα έσω, οργανώνοντας την αυτογνωσία των πνευματικών ανθρώπων της Ελλάδας με τον τρόπο που περιγράψαμε και η άλλη όψη στρέφεται προς τα έξω, προς τη Δύση και την Ευρώπη, προσπαθώντας να προβάλλει τη νεοελληνική φυσιογνωμία απαλλαγμένη από την αδιαλλαξία και τον επαρχιωτισμό του παρελθόντος εθνοκεντρισμού, αναζητώντας ταυτόχρονα μια αμφίδρομη και διαλεκτική σχέση με τα σύγχρονα ποιητικά και λογοτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης.

Η προσπάθεια να γεφυρωθεί το χάσμα της εθνικής ταυτότητας ανέδειξε δύο πρόσωπα: ένα κοσμοπολίτικο, εξωστρεφές και «ανταγωνιστικό» προς την Ευρώπη και ένα «λαϊκίστικο» αλλά απεγκλωβισμένο από τις αγκυλώσεις του παρελθόντος, το οποίο στρέφεται σε μια αφηρημένη, εξαϋλωμένη και άγνωστη ως τότε ελληνικότητα, βγαλμένη από τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη και τις ζωγραφιές του Θεόφιλου. Η *Γενιά του '30* λοιπόν αποδύεται σε μια προσπάθεια «συμφιλίωσης του δημοτικισμού με τον

---

<sup>128</sup> Βλ. Τζιόβα, *Οι μεταμορφώσεις.....*, ό.π., σ. 29.

<sup>129</sup> Στο ίδιο, σ. 39.

κοσμοπολιτισμό, του μακρυγιαννισμού με το μοντερνισμό, του κοινού λόγου με την έντεχνη κειμενικότητα προσβλέποντας ταυτόχρονα συναγωνιστικά προς την Ευρώπη», όπως συμπεραίνει ο Δ. Τζιόβας.<sup>130</sup>

Η ανακάλυψη του Μακρυγιάννη και του Θεόφιλου σηματοδοτεί μια ομαδική στροφή των λογοτεχνών και των καλλιτεχνών μετά το 1936 προς τις εθνικές ρίζες και την ιθαγένεια του ελληνικού τοπίου. Το φαινόμενο μπορεί να ερμηνευθεί διττά: ως απάντηση στο μοντέλο της ελληνικότητας που προσπαθούσε να επιβάλλει η μεταξική δικτατορία, ταυτόχρονα όμως και ως αντίδραση στην καθαρευουσιάνικη απόκλιση, τη γλωσσική αναστάτωση και την έλλειψη λογικής ακολουθίας του ποιητικού λόγου των υπερρεαλιστών ποιητών. Ο Σεφέρης αποφεύγει τον όρο «ελληνικότητα» και προτιμά τον όρο «ελληνισμό», που αντιπροσωπεύει κυρίως την ιστορική και πνευματική παράδοση.<sup>131</sup>

Την αξία του Μακρυγιάννη πάντως είχε επισημάνει ο Παλαμάς ήδη από το 1911: «Κειμήλιο της ελληνικής γλώσσας [...] παράδειγμα μιας ασυνείδητης τέχνης φυσικής που δεν της λείπουν ομορφιές [...] ασύγκριτο στο είδος του, σαν είδος αριστούργημα του αγράμματος [...] Πλούσιο από κάθε λογής εκφραστικούς τρόπους, το ίδιο το έργο πηγή γραμματικών κανόνων [...]».<sup>132</sup>

#### 5.3.4 Η «στροφή» του Καλομοίρη

Στην αναζήτηση αυτή της ελληνικότητας μέσα από την ποίηση και τη λογοτεχνία, απέναντι στην *Αργώ* του Θεοτοκά και στο *Μυθιστόρημα* του Σεφέρη, κείμενα της εποχής που κατεξοχήν θέτουν απευθείας το πρόβλημα της ελληνικής ταυτότητας και εικονογραφούν αλληγορικά την κρίση της ελληνικής συνείδησης σε όλη της την τραγικότητα,<sup>133</sup> ο Καλομοίρης γράφει τα

---

<sup>130</sup> Στο ίδιο, σ. 52-53.

<sup>131</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 127-138.

<sup>132</sup> Βλ. Κωστή Παλαμά, «Ηρωικά πρόσωπα και κείμενα», *Άπαντα*, Τόμος 8, σ. 61-62.

<sup>133</sup> Το μυθιστόρημα *Αργώ* του Γιώργου Θεοτοκά γράφτηκε το 1933-36 και αναφέρεται αλληγορικά στο μύθο της αργοναυτικής εκστρατείας, ενώ η ποιητική συλλογή *Μυθιστόρημα* του Γιώργου Σεφέρη γράφτηκε το 1935 και αναφέρεται αλληγορικά στην *Οδύσσεια*. Και τα

εξής έργα: *Η Συμφωνία των ανίδεων και των καλών ανθρώπων* (1931), *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* (1932), *Μπαλάντα αρ. 1 σε μι ελάσσονα* (1933-δεύτερη επεξεργασία), *Τρεις ελληνικοί χοροί* (1934), *Συμφωνικό κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* (1935), *Ρωμείκη Σουίτα* (1936 – τρίτη επεξεργασία), *Η Συμφωνία της Λεβεντιάς* (1937- δεύτερη επεξεργασία), *Το Ρηνάκι, Τραγούδια του Σικελιανού, Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι* (1937), *Συμφωνικό Τρίπτυχο «Η Κρήτη»*, *Κέρκυρα* (Εναρμονίσεις Δημοτικών Τραγουδιών) (1938), *Στη Λευτεριά της Κρήτης* (1938), *Κέρκυρα* (1939), *Η κατάρα* (1939), *Η Λεβεντιά* (1939), *Το τραγούδι του ξενητεμένου* (1939), *Πρελούδια για πιάνο 1-5* (1939), *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* (1939-δεύτερη επεξεργασία). Στα έργα αυτής της δεκαετίας μπορούμε να προσθέσουμε και τη δεύτερη επεξεργασία του *Πρωτομάστορα* λίγο νωρίτερα, το 1929.

Η παρουσία των ποιητών στα έργα του Καλομοίρη αυτής της δεκαετίας που σηματοδοτείται από τη *Γενιά του '30* είναι πολύ περιορισμένη. Αν εξαιρέσουμε τον Καζαντζάκη, (του οποίου τον *Πρωτομάστορα* επεξεργάζεται ξανά), τον Ψυχάρη, λόγω της τρίτης επεξεργασίας της *Ρωμείκης Σουίτας* και τον Καμπύση, καθώς γίνεται η δεύτερη επεξεργασία του *Δαχτυλιδιού*, ως νέο πρόσωπο στις συνθέσεις του εμφανίζεται ο Σικελιανός με το έργο *Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι*. Θεωρώντας ότι ο *Πρωτομάστορας* ανήκει στην προηγούμενη δεκαετία, το *Δαχτυλίδι* ανήκει στην επόμενη, καθώς το επεξεργάζεται ξανά για τις συναυλίες του στη Γερμανία, ενώ ο Ψυχάρης εξακολουθεί να υπάρχει με την τρίτη επεξεργασία της *Ρωμείκης Σουίτας*, η αναφορά της μουσικής του Καλομοίρη στη λογοτεχνία της εποχής διαμορφώνεται ως εξής:

*Η Συμφωνία των ανίδεων και των καλών ανθρώπων*<sup>134</sup> παίρνει το όνομά της από ένα στίχο του πρώτου μέρους της ποιητικής συλλογής του Παλαμά *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι*, που έχει μελοποιηθεί από τον Καλομοίρη στον

---

δύο κείμενα περιγράφουν ανολοκλήρωτα και ατελέσφορα ταξίδια, δίνουν έντονα τη γεύση της ματαιότητας και καταλήγουν όμως στη λέξη «γαλήνη». Βλ. σχετικά Δ. Τζιόβα, *Οι μεταμορφώσεις...*, ό.π., σ. 95-112.

<sup>134</sup> Η συμφωνία γράφτηκε το 1931 και παρουσιάστηκε πρώτη φορά στις 10/1/1932 στο «Ολύμπια» με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Δ. Μητρόπουλου. Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 80-81.

κύκλο τραγουδιών «Σ' άγαπῶ: «Ὡ λόγια τῶν ἀνίδεων καί τῶν καλῶν ἀνθρώπων...». Στις πρώτες σελίδες της παρτιτούρας υπάρχουν αντιγραμμένοι οι εξής στίχοι του Προφητικού Λόγου από τον Δωδεκάλογο του Γύφτου:

«Καί θά σβήσεις καθώς σβήνουνε λιβάδια / ἀπό μάισσες φυτρωμένα μέ γητειές / πιό άλαφρά τοῦ περασμοῦ σου τά σημάδια / κι' ἀπό τίς δροσοσταλαματιές, / θά σέ κλαῖν' τά κλαψοπούλια στ' άχνά βράδια / καί στά μνήματα οἱ κλωνόγυρτες ἰτιές //». <sup>135</sup>

Το πρώτο μέρος αποτελεί μια «διευρυμένη φόρμα σονάτας» και είναι πολυρυθμικό, με πρωτοποριακή για την εποχή χρήση αντιστικτικών ρυθμών.<sup>136</sup> Στο δεύτερο μέρος, *Ειδύλλιο στα χωράφια*, υπάρχει χορωδία που τραγουδάει χωρίς λόγια, εφόσον δεν υφίσταται ποιητικό κείμενο. Η χορωδία τραγουδάει με επιφωνήματα (α! ο! ε!). Το ίδιο συμβαίνει και στο τέταρτο μέρος, *Στο βουνό*, όπου η χορωδία τραγουδάει επιφωνηματικά μέχρι το μέτρο 88 που εισάγεται ο στίχος «Κλάψετε μάτιαμ' κλάψετε». Ο πλήρης τίτλος του τέταρτου μέρους είναι «Πάρε μ' απάνω στο βουνό τι θα με φάει ο κάμπος». Ο στίχος αυτός συνδέεται με τον Κώστα Κρυστάλλη αλλά και με *Το Δαχτυλίδι της Μάνας*.<sup>137</sup>

Το τρίτο μέρος για σόλο γυναικεία φωνή και ορχήστρα έχει τίτλο *Κοντά στη στιά* αλλά είναι γνωστό περισσότερο ως *Η Γρηά Βαβάμ*. Πρόκειται για τη μετάφραση ενός ποιήματος του Γάλλου ποιητή Jean Rispen σε ιδιωματικά γαλλικά, από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου στη ρουμελιώτικη διάλεκτο.<sup>138</sup> Παραθέτουμε τους πρώτους και τους τελευταίους στίχους:

---

<sup>135</sup> Η επισήμανση και η παράθεση των στίχων στο: Τσαλαχούρη, *Κείμενα για τον Μανόλη Καλομοίρη...*, ό.π., στο κεφάλαιο «Η Συμφωνία των ανίδεων και των καλών ανθρώπων», σ. 13-19. Εδώ σ. 19.

<sup>136</sup> Έτσι το περιγράφει ο Φ. Τσαλαχούρης παρατηρώντας ότι «ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί αντιστικτικά ρυθμούς όπως 4/8 και 5/8 βασιζόμενος στο κοινό τους πολλαπλάσιο, κάτι εντελώς άγνωστο για την εποχή, που μόνο ο Τσαρλς Άιβς είχε τολμήσει». Βλ. στο ίδιο, σ. 15.

<sup>137</sup> Ο στίχος του Κρυστάλλη είναι: «Πάρε με πίσω στα βουνά τι θα με φάει ο κάμπος», ενώ ο Τέλλος Άγρας χρησιμοποιεί αυτόν το στίχο ως προμετωπίδα στη θεατρική έκδοση του *Δαχτυλιδιού*. Βλ. Τσαλαχούρης, *Κείμενα...*, ό.π., σ. 18.

<sup>138</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 80.

«*Η γρηά η βαβά μ', καλά ύστιρ' να, / ταϊρνά ταϊρνά / σβουρά τ' αδράχτ' στριφουγυρνά, / η βάβου η γρηούλα η αφιντιά τ' ς / πήγι μι τ' ρόκα στ' ν αγκαλιά τ' ς / κι έκατσι 'κειά κουντά στ' φουτιά τ' ς. / Κι' οι τέσσερ' π' θα μας παν, αλλοί, / ταϊρνά ταϊρνά / στουν άλλουν ύπνου, (ώρα καλή) / κι οι τέσσιρ' π' θα μας παν ουλ' νους / κι τ' ς παραλήδισ κι τ' ς αλλ' νους / φέρανι, τ' ν κάσσα τ' μακρυά / κι ήρθαν κι τ'ς είπαν «Αϊντι, γρηά // [...] Η γριά μι τ' ασουστά υστιρνά, / Δόξα σοι Κύριε των Δυνά! / Η φριά η βαβάμ η αφεντιά τ' ς, / γνεθ' κι θα γνεθ' κοντά στ' φουτιά τ' ς // ».*<sup>139</sup>

Το ποίημα παρουσιάζει το γνωστό μοτίβο του αδραχτιού και της ανέμης που υφαίνει ακατάπαυστα, γνέθοντας τη ζωή και το θάνατο με την ίδια απλότητα και καρτερία. Η ανέμη εδώ βρίσκεται στα χέρια της γιαγιάς που είναι οχυρωμένη με όλη τη σοφία της ζωής και δε φοβάται το θάνατο.<sup>140</sup> Οι στίχοι του ποιήματος, το ύφος του και η γλώσσα άπτονται της ελληνικής δημοτικής παράδοσης. Ανάλογα κινείται και η μουσική επεξεργασία, που φέρει πολλά στοιχεία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, ενώ ενσωματώνει επίσης το μοιρολόι στα μέρη του χορωδιακού τραγουδιού. Το χορωδιακό μέρος θεωρήθηκε υπερβολικά δύσκολο λόγω της μοντέρνας, για τα δεδομένα της εποχής, γραφής του Καλομοίρη και γι αυτό ίσως το λόγο το έργο άργησε πολύ να ξαναπαιχτεί.<sup>141</sup>

Στην ελληνική παράδοση αναφέρονται τα τραγούδια για την Κέρκυρα και την Κρήτη. Στο έργο «*Κέρκυρα*» ο Καλομοίρης έχει επεξεργαστεί τη γνωστή μελωδία του κερκυραϊκού χορού, με τρόπο που χωρίς να είναι

---

<sup>139</sup> «*Η γριά η βαβά μ'*». Το ποίημα όπως το έχει ο Καλομοίρης στην παρτιτούρα του στη μετάφραση του Ζαχαρία Παπαντωνίου αναδημοσιεύεται στο: Φ. Τσαλαχούρη, *Κείμενα...*, ό.π., σ. 16-17.

<sup>140</sup> Το μοτίβο της ανέμης υπάρχει και στο τραγούδι «*Στην ανέμη καρφωμένα*» σε ποίηση Μ. Μαλακάση. Βλ. στο κεφ. 4, ενότητα 4.3.2.2 Οι μελοποιήσεις, σ. 258-259.

<sup>141</sup> Υπάρχει σήμερα η πρωτότυπη χειρόγραφη παρτιτούρα που διηύθυνε ο Μητρόπουλος, καθώς και μια δεύτερη με διορθώσεις του Καλομοίρη. Σώζεται επίσης το υλικό της ορχήστρας εκείνης της εποχής με πάρα πολλά λάθη. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τις μεγάλες δυσκολίες που αντιμετώπισε η χορωδία, σύμφωνα με τις αφηγήσεις της Κρινώς, δείχνουν ότι το έργο μάλλον «κακοποιήθηκε» στην πρώτη εκτέλεση, ενώ δεν ξαναπαιχθηκε παρά 54 ολόκληρα χρόνια αργότερα, υπό τη διεύθυνση του Β. Φιδετζή. Βλ. Τσαλαχούρης, *Κείμενα.....*, ό.π., σ. 14.



απλοϊκός, δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τα λόγια που χρησιμοποιεί είναι τα εξής:

«Δω, σ' αυτή τη γειτονιά, στην παραπάνω ρούγα / τη φωλιά της έκτισε μια πέρδικα μικρούλα / Μα κι αυτή 'ναι παινεμένη και ξακουστή / Όπου πάει κι όπου γυρίσει, κι όπου σταθεί. / Πέρδικα μικρή που 'σαι τόσο ξακουσμένη / και μεσ' στο χωριό είσαι τόσο ζηλεμένη / Κέρκυρα μου, Κέρκυρά μου χρυσή / είσαι συ τ' ομορφότερο νησί.//»<sup>142</sup>

Ακόμα και τα ορχηστρικά αυτής της εποχής είναι αφιερωμένα στην ελληνική παράδοση και στον ελληνικό τόπο, όπως οι *Τρεις ελληνικοί χοροί*, καθώς και το *Συμφωνικό τρίπτυχο «Η Κρήτη»* το οποίο συνέθεσε ο Καλομοίρης μετά το θάνατο του Βενιζέλου.<sup>143</sup>

Το τραγούδι «*Το Ρηνάκι*» γράφτηκε το 1936 για τετράφωνη μικτή χορωδία χωρίς οργανική συνοδεία, με αντιστικτική επεξεργασία της δημοτικής μελωδίας, η οποία διατηρείται. Οι στίχοι του τραγουδιού είναι:

«(Έρη-το Ρηνάκι μου) / Από την πόρτα σου περνώ και βρίσκω κλειδωμένα / (Σ' αγαπώ, μα τι να πω) / Σκύφτω , φιλώ την κλειδωνιά, θαρρώ φιλώ εσένα / (Γλυκιά Ρηνιώ, πως σ' αγαπώ, / μα τι να πω που σ' αγαπώ) / ».<sup>144</sup>

Το τραγούδι «*Η Κατάρρα*» για φωνή και ορχήστρα (1939) βασίζεται σε δημοτική ποίηση. Το τραγούδι γράφτηκε αρχικά το 1909, μάλιστα είναι το

---

<sup>142</sup> Βλ. Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, ό.π., σ. 144-147.

<sup>143</sup> Ο Φ. Τσαλαχούρης αναφέρει την πληροφορία της Χαρίκλειας Καλομοίρη ότι ο Καλομοίρης άρχισε τη σύνθεση του έργου το βράδυ της αναγγελίας του θανάτου του Βενιζέλου. Βλ. Τσαλαχούρη, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 82. Σύμφωνα με πληροφορίες του τοπικού τύπου της Κρήτης, ο Καλομοίρης παρέστη στην κηδεία του Βενιζέλου διευθύνοντας μουσικά σύνολα: «[...] στο θάνατο του Βενιζέλου, η Μεγάλη Μπάντα του Βασ. Ναυτικού, η Μουσική της Μεραρχίας Αθηνών, η Φιλαρμονική του Πειραιώς, η Μουσική του Ρεθύμνου τελούν όλες υπό την γενικήν διεύθυνσιν του με στολή συνταγματάρχου Μανώλη Καλομοίρη.[...]». Βλ. Δημήτρης Χ. Σάββας, *Λες και ήταν χθες! Μνήμες... από το παλιό Ηράκλειο*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2010, σ. 462-463.

<sup>144</sup> Για την πλήρη μουσικολογική ανάλυση του τραγουδιού βλ. Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, ό.π., σ. 137-147.

πρώτο τραγούδι του Καλομοίρη σε ελληνικό ρυθμό 5/4.<sup>145</sup> Ο Καλομοίρης έγραψε το τραγούδι για φωνή και πιάνο διατηρώντας τους στίχους και αγνοώντας τη μελωδία. Πρόκειται για ένα δημοτικό τραγούδι του Μοριά το οποίο κατατάσσεται στα ερωτικά στη συλλογή του Άγη Θέρου και αναφέρεται στην κατάρα της κόρης για τον αγαπημένο της που τον καρτερεί και δεν έρχεται:

«[...] Σε τι τραπέζι τρώει ψωμί και το δικό μου είν' άδειο; / σαν τι χεράκια τον κερνούν και τα δικά μου τρέμουν; / σαν τι ματάκια τον τηράν και τα δικά μου κλαίνε; / Κάνω να τον καταραστώ, μα πάλι μετανοιώνω. / Από ψηλά να γκρεμιστεί, από ψηλά να πέσει, / σαν το γυαλί να ραϊστεί, σαν το κερί να λυώσει / κι εγώ διαβάτης να γενώ, ν' αλλάζω τις πληγές του // ». <sup>146</sup>

Το έργο ο *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* αποτελεί μουσική σκηνής για το ομώνυμο δραματικό ειδύλλιο του Δ. Κορομηλά, εμπνευσμένο από την ελληνική ύπαιθρο, τις παραδόσεις, τα ήθη, τα έθιμα, την εξιδανικευμένη ζωή του χωριού, καθώς και το ποίημα του Γ. Ζαλοκώστα «*Μια βοσκοπούλα αγάπησα*». Για να συνθέσει το έργο του αυτό ο Κορομηλάς, σύμφωνα με τη μαρτυρία του γιού του, «*γύρισε τη Ρούμελη και το Μορηά επαρχία-επαρχία, για να ζήσει και να αισθανθεί, αστός αυτός, τη μυστική φωνή της υπαίθρου. Εγέμισε την ψυχή του εντυπώσεις. Κατά εκατοντάδες εμάζεψε τα ελληνικά μοτίβα. Και γεμάτος από φως ελληνικό εξαναγύρισε στις Αθήνας ενθουσιασμένος. Η φουστανέλλα και το γιορντάνι τον είχαν αιχμαλωτίσει... Έπλεξε ένα ποιμενικό ειδύλλιο γύρω από το αριστοτεχνικό ποιηματάκι του Ζαλόκωστα, τη Βοσκοπούλα, που θαρρείς πως βγαίνει από τα κατάβαθα της ελληνικής ψυχής. Ποτέ δεν φάνηκε ευτυχέστερος στη ζωή του ο Κορομηλάς όσο στις είκοσι μέρες που έγραφε τον Αγαπητικό της Βοσκοπούλας. Όρθιος,*

---

<sup>145</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, σ. 41 και σ. 50. Το τραγούδι παρουσιάστηκε αρκετές φορές στην Αθήνα μέχρι το 1912. Προέρχεται από τη συλλογή του Άγη Θέρου: *Δημοτικά τραγούδια. -Μετά προλόγου και εικονογραφιών Π. Ρούμπου*, έκδοση 100 αντιτύπων 1909, σ. 28.

<sup>146</sup> Βλ. Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, ό.π., σ. 23-25.

αντικρίζοντας τους Στύλους του Ολυμπίου Διός, απήγγειλε και έγραφε επάνω στο ορθό του γραφείο, τον κάθε δεκαπεντασύλλαβο».<sup>147</sup>

Είναι η μοναδική φορά που ο Καλομοίρης ασχολείται με κείμενο ηθογραφικού και ποιμενικού περιεχομένου, το οποίο μάλιστα ανήκει στον προηγούμενο αιώνα (γράφηκε το 1891). Όπως αναφέρει ο Φ. Τσαλαχούρης, από το έργο αυτό έχει σωθεί μόνο μια σελίδα με ένα κομμάτι ολοκληρωμένο, το οποίο αντιστοιχεί στο σημείο που η κυρά-Στάθαινα λέει το πασίγνωστο «Αλίμονο στα πάθη μου, κανείς να μην τα πάθει». Το παράξενο είναι πως σε μια ραδιοφωνική εκπομπή όπου αναμεταδόθηκε ηχογραφημένη παράσταση του *Αγαπητικού*, τα μουσικά αποσπάσματα ήταν από το *Δαχτυλίδι* και από τον *Πρωτομάστορα*.<sup>148</sup> Η πρώτη παράσταση του έργου του Καλομοίρη δόθηκε στις 9/5/1932 στο θέατρο «Κεντρικόν» με το θίασο Μαρίκας-Κυβέλης και παραμένει ανέκδοτο. Δεν είναι ξεκάθαρο ποιο απόσπασμα του κειμένου αντιστοιχεί στη μουσική.<sup>149</sup>

Το *Συμφωνικό κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* γράφηκε από το καλοκαίρι του 1934 ως το καλοκαίρι του 1935. Πρόκειται για έργο οργανικής μουσικής σε δύο μέρη: *I Allegro con moto II Παραλλαγές, φούγκα και φινάλε απάνω σ' ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Το τραγούδι είναι ο «Λύγκος ο Λεβέντης» που, όπως αναφέρει στα απομνημονεύματά του ο Καλομοίρης, είχε σημαδέψει την παιδική του ηλικία, αφού του το τραγουδούσε συχνά η γιαγιά του, η αγαπημένη του νένε:<sup>150</sup> «Μια τέτοια μουσική όπως τη φαντάστηκα στο κοντσέρτο και στα περισσότερα άλλα μου έργα, προϋποθέτει

---

<sup>147</sup> Βλ. Δημήτριος Κορομηλάς, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας, Ελληνικό Θέατρο 8*, Θεόδωρος Γραμματάς (επιμ.), «Πρόλογος» Βασίλης Μάκης, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 2004.

<sup>148</sup> Ο Τσαλαχούρης που το αναφέρει επισημαίνει ότι η ραδιοφωνική αυτή εκπομπή πρέπει να έγινε στις αρχές του 50, συνεπώς οι επιλογές έγιναν με τη συγκατάθεση του Καλομοίρη. Βλ. Τσαλαχούρης, *Κείμενα...*, ό.π., στο κεφάλαιο «Η μουσική του Μανώλη Καλομοίρη στη σκηνή», σ. 32-33.

<sup>149</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, ό.π., σ. 107.

<sup>150</sup> Βλ. Τσαλαχούρης, *Νέος Κατάλογος...*, σ. 87. Πρόκειται για ένα έργο υπερβατικής δεξιότητας για το πιάνο. Η πρώτη εκτέλεση έγινε στο θέατρο «Ολύμπια» στις 5/4/1937, με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Φ. Οικονομίδη και σολίστ στο πιάνο την Λίλα Λαλαούνη. Πρόσφατα το *Συμφωνικό Κοντσέρτο για πιάνο* παρουσιάστηκε από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Α. Συμεωνίδη και σολίστ στο πιάνο τον Τίτο Γουβέλη στο MMA, στις 12/6/2021.

και πλήρη αφομοίωση και κατανόηση των ρυθμών και τρόπων της Ελληνικής λαϊκής Μούσας . [...] είναι μοντέρνο ή δεν είναι το έργο αυτό; Δεν ξέρω αλλά ούτε και ενδιαφέρομαι να το μάθω. Για μένα δεν υπάρχουν μοντέρνα ή οπισθοδρομημένα έργα, υπάρχουν μόνο ειλικρινή έργα ή έργα τεχνητά φτιασμένα».<sup>151</sup>

Η εξισορρόπηση φαινομενικά ετερογενών παραγόντων, όπως η εκτενής συμφωνική επεξεργασία, η δεξιοτεχνική σολιστική γραφή, το πλούσιο παραδοσιακό μουσικό υλικό, οι δυτικότερες τεχνικές και η εφαρμογή των επιταγών της Εθνικής Σχολής της μουσικής, καθιστούν το έργο αυτό πολύ ιδιαίτερο μέσα στη συνθετική παραγωγή του Καλομοίρη.

Ο μουσικολόγος Γ. Σακαλλιέρος παρουσιάζει και αναλύει πολλά στοιχεία σχετικά με τον χαρακτήρα μοντερνισμού ή όχι που έχει το συγκεκριμένο έργο του Καλομοίρη. Αναφέρεται στις επιδράσεις από τα έργα της γαλλικής μουσικής, όπως τη *Συμφωνία πάνω σ' ένα γαλλικό λαϊκό βουνίσιο σκοπό* του Vincent d'Indy, έργο που γράφτηκε μεν το 1886, γίνεται όμως γνωστό στο Ωδείο Αθηνών τη δεκαετία του 1910, διαμέσου του καθηγητή του Μητρόπουλου Armand Marsick. Επίσης ομοιότητες εντοπίζει στις *Συμφωνικές παραλλαγές* του Cezar Frank (1885), έργο που παρουσίασε στις διπλωματικές εξετάσεις της η Κρινώ Καλομοίρη μαζί με το έργο του πατέρα της.<sup>152</sup>

Ο Σακαλλιέρος επισημαίνει σχετικά με το κοντσέρτο: «Φανερή είναι επίσης η ρομαντική επίδραση από το δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα του S. Rachmaninov, ενώ, αν θέλουμε να μιλήσουμε για μοντερνισμό, βρίσκουμε παρόμοιας σύλληψης και επεξεργασίας στοιχεία στο τρίτο μέρος του τρίτου κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα του Bella Bartok (1945), όπου το σαφώς φολκλορικής αντίληψης κύριο θεματικό υλικό καταλήγει σε μια πολύ παρόμοιου ύφους φουγκάτο ενότητα. Τον ίδιο τίτλο

---

<sup>151</sup> Από τον πρόλογο του Καλομοίρη στο πρόγραμμα της συναυλίας του 1937.

<sup>152</sup> Βλ. Giorgos Sakallieros, «The symphonic concerto for piano and orchestra (1935) by Manolis Kalomiris: reaffirming the national-ideal topos through the (old) western canon», *New Sound* 54, II/2019, Article received on August 25th 2019, Article accepted on November 28 th 2019, UDC: 785.1178.071.1, σ. 68-89.

«Συμφωνικό κοντσέρτο» φέρει και το γιγαντιαίων διαστάσεων και διάρκειας έργο του Γερμανού αρχιμουσικού *Wilhelm Furtwängler*, το οποίο παρουσιάστηκε πρώτη φορά από τη Φιλαρμονική του Βερολίνου τον Οκτώβριο του 1937, ένα χρόνο πριν την ερμηνεία του δεύτερου μέρους του καλομοιρικού κοντσέρτου από την Κρινώ Καλομοίρη στη γερμανική πρωτεύουσα με την ίδια ορχήστρα». <sup>153</sup>

Το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου αποτελείται από παραλλαγές και μια φούγκα πάνω στο θέμα του *Λύγκου*. Το δημοτικό τραγούδι *Ο Λύγκος ο λεβέντης ο αρχιληστής* είναι ένα από τα ωραιότερα και γνωστότερα δημοτικά τραγούδια, με πολύ απλή μελωδία. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί το θέμα του τραγουδιού σε όλες τις παραλλαγές και στη φούγκα, είτε αυτούσιο, είτε ως υπόμνηση, είτε επεξεργασμένο με διαφορετικά ρυθμικά και μελωδικά σχήματα. «Το θέμα του *Λύγκου* στην αρχή του δεύτερου μέρους εκφέρεται με απλότητα στο διατονικό τρόπο του ρε και διακριτική συνοδεία από την άρπα και την τσελέστα, που δίνει την αίσθηση ισοκράτη, δημιουργώντας μια σαφώς ιμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα», παρατηρεί ο Ν. Μαλιάρας. <sup>154</sup> Οι παραλλαγές δεν αριθμούνται από τον συνθέτη, μάλλον σκόπιμα, καθώς παρεμβάλλονται σε αυτές πολλά σημαντικά ενδιάμεσα αποσπάσματα τα οποία δεν μπορούν να χαρακτηριστούν. <sup>155</sup>

Ο Σακαλλιέρος παρατηρεί ότι οι παραλλαγές ακολουθούν ένα ελεύθερο συνειρμό αντιθετικών συναισθηματικών αποχρώσεων, μια σειρά μεταμορφώσεων σε αναπτυσσόμενη και δομική ρευστότητα, «που καταλήγουν σε μια φούγκα μεγάλης αντιστικτικής δεινότητας, πυκνότητας και δραματικής έντασης. Το θέμα των παραλλαγών επανέρχεται δύο φορές στην αρχική του

---

<sup>153</sup> Βλ. στο ίδιο, σ. 85-86.

<sup>154</sup> Βλ. Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, ό.π., σ. 214: «Η ορχήστρα συνοδεύει μόνο με άρπα και τσελέστα, που παίζουν ταυτόχρονα τονική και υποτονική (σολ-λα), σε μια συνήχηση που είναι φτιαγμένη έτσι ώστε να δημιουργεί ονειρική ατμόσφαιρα. Η συνύπαρξη τονικής και υποτονικής στη συγκεκριμένη συνήχηση, καθώς και το ατμοσφαιρικό άκουσμα, δείχνουν ότι εδώ ο Καλομοίρης προτιμά να χρησιμοποιεί τις νότες ως αυθύπαρκτες και όχι σε σχέση με το ρόλο και την αρμονική τους λειτουργία. Τις αντιμετωπίζει δηλαδή, όπως κατά κανόνα αντιμετωπίζουν τις συνηχήσεις οι ιμπρεσιονιστές».

<sup>155</sup> Ο Ν. Μαλιάρας διακρίνει εννιά παραλλαγές. Βλ. *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, ό.π., σ. 215-221.

μορφή στο φινάλε, ενώ συνδυάζεται ξανά με το ηρωικό θέμα του πρώτου μέρους. Έτσι, η σύνθεση ολοκληρώνεται κυκλικά».<sup>156</sup>

Η διαφορά που εντοπίζεται σε αυτό το έργο του Καλομοίρη, σε σχέση με τα έργα που γράφτηκαν στη δεκαετία του 1910 (διότι σε αυτή τη δεκαετία ανήκει το έργο υφολογικά και ως γράφτηκε 25 χρόνια αργότερα), είναι, σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο, «μια διαφοροποίηση στο συλλογικό χαρακτήρα του εθνικού που εκφράζει εκείνη η εποχή, κυρίως μέσα από το όραμα της Μεγάλης Ιδέας, σε σχέση με την εποχή που γράφτηκε το κοντσέρτο, και ως πρόκειται για μια εποχή εθνικών αναζωπυρώσεων, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα. Η κεντρική ιδέα του Λύγκου, πέρα από τον προφανή συμβολισμό του εθνικού, αποτελεί ένα βιογραφικό λάιτ-μοτίβ του ίδιου του Καλομοίρη, που διατρέχει όλο τον δημιουργικό του βίο. Παίρνει δε μορφή μέσα από ένα μεγάλων διαστάσεων συμφωνικό έργο και ένα κεντρικό όργανο ως πρωταγωνιστή. Συνεπώς τόσο το πιάνο, όσο και το μοτίβο του Λύγκου, αποτελούν συμβολιστικές εκδοχές του ίδιου προσώπου, του συνθέτη εν προκειμένω, μέσα σ' ένα ανανεωμένο πλαίσιο εθνικής ταυτότητας, όπου η ιστορική μνήμη γίνεται η προσωπική μνήμη και το συλλογικό μεταφέρεται στο ατομικό. Κατά τον τρέχοντα ιστορικό χρόνο μεν, αλλά και με τη διαχρονική διάσταση που ο μουσικός χρόνος υπέχει».<sup>157</sup>

Παραμένοντας βυθισμένος στην παράδοση και χρησιμοποιώντας ερεθίσματα του παρελθόντος, ποιήματα και κείμενα που έχουν γραφτεί πιο παλιά, μουσική που έχει ήδη συνθέσει και την επεξεργάζεται ξανά, ο Καλομοίρης φαίνεται να αγνοεί την αλλαγή που κομίζει η Γενιά του '30 στη λογοτεχνία και στη διάνοηση. Η μουσική του μπορεί να απορροφά κάποια «μοντέρνα» στοιχεία, όμως το εθνικό όραμα, με τον τρόπο που το σχηματοποίησε στη δεκαετία του 1910, φαίνεται να ορίζει και να κατευθύνει όλες του τις κινήσεις. Εξακολουθεί να αναζητά την ελληνικότητα με τους

---

<sup>156</sup> Βλ. Sakallieros, «The symphonic...», ό.π., σ. 81-84.

<sup>157</sup> Βλ. Sakallieros, «The symphonic...», ό.π., σ. 86-87. Βλ. επίσης Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό.....*, ό.π., σ. 224, όπου και η πλήρης μουσικολογική ανάλυση του μέρους: «Λύγκος ο λεβέντης, ο αρχιληστής- Συμφωνικό κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα-δεύτερο μέρος: Παραλλαγές, φούγκα και φινάλε απάνω σ'ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι», σ. 213-224.

όρους που την αναζητούσε από την αρχή. Ανακαλύπτει τον Σικελιανό και μελοποιεί τα λυρικά ποιήματα, τα οποία είχαν γραφτεί πολλά χρόνια πριν. Το σύγχρονο ποίημα που μελοποιεί είναι το *Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι*, το οποίο όμως επίσης ανήκει υφολογικά σε προγενέστερη εποχή, καθώς σηματοδοτεί μια παλινδρόμηση του Σικελιανού σε παλαιότερες ποιητικές φόρμες.<sup>158</sup>

Εκτός από τις απουσίες ποιητών που επισημάναμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι πολύ ηχηρή η απουσία του Γιώργου Σεφέρη από τον μουσικό κόσμο του Καλομοίρη. Ο Γιώργος Σεφέρης είχε μια πολύ ιδιαίτερη σχέση με τη μουσική και έφερε βαρέως το γεγονός ότι δεν είχε μουσικές γνώσεις. Γράφει χαρακτηριστικά: «*Αν ήμουν μουσικός θα 'γραφα μια μουσική που θα λεγότανε "Το ρολόι και η αργοναυτική εκστρατεία"-πέντε έξι πνευστά, το σιδερένιο τρίγωνο και τα κύμβαλα (δεν ξέρω τα σωστά τους ονόματα). Θα 'ταν η θάλασσα, τα κουπιά, και ο ήχος του ρολογιού θα 'ρχότανε a contratempo να τα χαλάσει όλα. Στο τέλος, με μεγάλο κέφι και ευχαρίστηση θα κλειούσανε οι μαύρες Συμπληγάδες να τα κάνουν όλα κομματάκια κομματάκια σα χαρτοπόλεμο, και η θάλασσα πάλι σαν την πρώτη μέρα της δημιουργίας*».<sup>159</sup>

Η διαδικασία αυτή που περιγράφει ο Σεφέρης θυμίζει τον *Γύφτο* του Παλαμά και την προσπάθεια του Καλομοίρη να θεμελιώσει από την αρχή το *Παλάτι*. Ο Σεφέρης όμως εγγράφεται, ως ποιητής, στο ρεύμα του μοντερνισμού, είναι μάλιστα ο πρώτος καθαρά *μοντέρνος* ποιητής στην Ελλάδα. Δεν είναι τυχαίο που ο μοναδικός έλληνας συνθέτης τον οποίο ξεχώρισε ο Σεφέρης, ήταν αυτός που απείχε περισσότερο από τη δράση και τους στόχους της Εθνικής Σχολής: ο Νίκος Σκαλκώτας.<sup>160</sup>

Έτσι, ο Καλομοίρης τη δεκαετία του 1930 γράφει σαν να μην έφυγε ποτέ από τη δεκαετία του 1910. Αναζητά την ελληνικότητα όπως την αναζητούσε πάντα. Η λογοτεχνία την αναζητά επίσης, αλλά με άλλους τρόπους πια, όπως άλλωστε και η μουσική και η ζωγραφική. Δεν είναι τυχαίο

---

<sup>158</sup> Βλ. παραπάνω, στο κεφ. 4, ενότητα 4.2.3 Σικελιανός και Καλομοίρης.

<sup>159</sup> Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Β*, Μ 2.22, Λονδίνο, 16 Νοέμβρη 1931.

<sup>160</sup> Βλ. Ταμπακάκη, *Η μουσική ποιητική...*, ό.π., σ. 20-28.

που το έργο το οποίο ταυτίζεται με την έκφραση του εθνικού οράματος και ιδεώδους του Καλομοίρη παραμένει το *Δαχτυλίδι της Μάνας*, η όπερα που εξαρχής ανέδειξε περίτρανα το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας», οριοθετώντας το μάλιστα με σαφήνεια εντός της ελληνικής περιμέτρου, αντιδιαστέλλοντάς το με τον ευρωπαϊκό και ιδιαίτερα τον γερμανικό περίγυρο.<sup>161</sup>

Δεν είναι τυχαίο, επίσης, που το 1945 ο Καλομοίρης επιστρέφει στο άλλο έργο του Καμπύση, στην *Ανατολή*, έργο που γνώριζε από το 1908 αλλά το μελοποιεί μετά από όλη αυτή την πορεία, σημειώνοντας: «*Το πιο χρήσιμο που είχαμε και έχουμε να κάνουμε είναι να δίνουμε στο Έθνος και το λαό μας με την Τέχνη μας, ό,τι καλλίτερο έχει η ψυχή του και η ψυχή μας με λογισμό και μ' όνειρο*».<sup>162</sup> Ο Καλομοίρης θυσιάζει τη μουσική του στο βωμό του αγώνα για την ελληνικότητα όπως την είχε οραματιστεί εξαρχής.

---

<sup>161</sup> Βλ. Σιώψη, *Τρία δοκίμια...*, ό.π., σ. 37-38. Για το *Δαχτυλίδι της Μάνας* βλ. κεφ. 3, ενότητα 3.2.2.1 Το *Δαχτυλίδι της Μάνας*.

<sup>162</sup> Μανώλη Καλομοίρη, *Ανατολή*, εκδ. Ρούτση, ό.π., «Πρόλογος», σ. 12. Το κείμενο γράφεται του Σταυρού 1945. Βλ. επίσης κεφ. 3, ενότητα 3.2.2.2. *Ανατολή*.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Καλομοίρης ασχολείται με όλα σχεδόν τα είδη της μουσικής. Γράφει πολλά τραγούδια, για φωνή και ορχήστρα, για φωνή και πιάνο, για φωνή και διάφορους συνδυασμούς οργάνων, χορωδιακά έργα, έργα για ορχήστρα, συμφωνίες, κοντσέρτα, έργα για ένα και δύο πιάνο, μουσική δωματίου, σκηνική μουσική, μουσικοπαιδαγωγικά έργα.

Σε όλα αυτά η παρουσία της ποίησης και της λογοτεχνίας είναι έντονη και καθοριστική. Στη φωνητική μουσική που γράφει, στις όπερες και στα τραγούδια, οι στίχοι των ποιητών διαδραματίζουν ρόλο ίσης σπουδαιότητας με τη μουσική στην εξέλιξη του έργου. Ακόμα και στις οργανικές συνθέσεις, όπου η παρουσία του λόγου δεν είναι προφανής, υπάρχει αναφορά σε ποιητικό ή λογοτεχνικό έργο: η *Ρωμέικη Σουίτα*, η 1<sup>η</sup> *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, η 2<sup>η</sup> *Συμφωνία των Ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων*, η 3<sup>η</sup> *Παλαμική Συμφωνία*, το *Κουιντέτο με τραγούδι*, αλλά και η *Μπαλάντα για πιάνο αρ.1*, αποτελούν παραδείγματα οργανικών συνθέσεων όπου ένας στίχος, μια στροφή ή και ολόκληρο ποίημα ενσωματώνονται στο μουσικό έργο συνδέοντάς το άμεσα με τον λόγο. Ο λόγος είναι παρών σε όλες τις συνθετικές φάσεις του Καλομοίρη, από τα πρώτα του έργα μέχρι τα ύστατα.

Ο ίδιος δηλώνει τη σημασία που έχει για αυτόν η ποίηση και η γλώσσα με πολλούς άλλους τρόπους εκτός από τη μουσική, με άρθρα και δοκίμια στον τύπο της εποχής, με γράμματα, με ομιλίες και διαλέξεις. Γράφει στίχους και θεωρεί ότι η ποίηση και η μουσική εμπεριέχονται η μια στην άλλη και αποτελούν ένα ενιαίο και αδιαίρετο σύνολο.

Ο Καλομοίρης αρχικά ασχολήθηκε με τη φωνητική μουσική. Ακολούθησε την πρακτική των συνθετών των Εθνικών Σχολών της Ευρώπης, αναγνωρίζοντας ότι το επίπεδο πρόσληψης της οργανικής μουσικής ήταν πολύ χαμηλό στην εποχή του. Σε πολλές αμιγώς οργανικές του συνθέσεις ωστόσο, όπως ήδη επισημίσαμε, χρησιμοποιεί στίχους και ποιητές. Τα Μουσικά του Απομνημονεύματα, το έργο με τον τίτλο *Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετάν Λύρα*, (το οποίο ξεκίνησε να γράφεται μετά το 1941 για απαγγελία, τραγούδι και ορχήστρα) σε δικούς του στίχους, ενσαρκώνει και αποδεικνύει το πιστεύω του για την αδιαφιλονίκητη συνύπαρξη μουσικής και

λόγου στη συνθετική του παραγωγή. Το έργο αυτό μάλιστα αναδεικνύει την *πνοή* (όρος του συνθέτη) που διαπνέει όλο το συνθετικό του έργο, συνυφασμένο «*με τους θρύλους και τις παραδόσεις του λαού και την ελληνική ποίηση από τον Παλαμά και τον Καζαντζάκη*».<sup>1</sup>

Η σχέση ποίησης και μουσικής αντανακλά την επίδραση του ρομαντισμού στον Καλομοίρη, έκφανση της οποίας είναι το πρότυπο του αγωνιστή-καλλιτέχνη, ακόμα και αν αυτό εκφράζει ουτοπικές ιδέες, όπως συμβαίνει με τους ήρωες του Βάγκνερ, όπως επίσης και η χρήση των δημοτικών μελωδιών στο έργο του. Αυθεντικές δημοτικές μελωδίες ο Καλομοίρης δε χρησιμοποιεί-δημιουργεί δικές του, βασισμένες στα πρότυπα των δημοτικών και επεξεργασμένες σύμφωνα με τα διδάγματα των συνθετών της Ρώσικης Σχολής.<sup>2</sup>

Οι ποιητές και οι λογοτέχνες που είναι παρόντες στο έργο του Καλομοίρη επιλέγονται με διάφορα κριτήρια. Μια πρώτη απλή παρατήρηση οδηγεί στη διαπίστωση ότι ο συνθέτης τους διαλέγει επειδή τον συγκινούν. Ο ίδιος πολύ συχνά περιγράφει στα κείμενά του τα συναισθήματα που τον πλημμυρίζουν καθώς διαβάζει τους στίχους των ποιητών, καθώς και την προσπάθειά του να άρει τη μουσική του στο ύψος της συγκίνησης που προκαλούν αυτοί οι στίχοι. Ιδιαίτερα για τον Παλαμά οι αναφορές του είναι πολυπληθέστατες και υπερβολικά ενθουσιώδεις, ενώ ο ίδιος διατυπώνει συχνά ως στόχο της μουσικής του να φτάσει στο βαθμό τελειότητας των παλαμικών στίχων.

Προσπαθώντας να εμβαθύνουμε σε αυτή την πληθωρικά εκπεφρασμένη συγκίνηση που προξενούν στον συνθέτη οι ποιητές και οι λογοτέχνες της εποχής του, οδηγηθήκαμε στην αναζήτηση των κριτηρίων της επιλογής του. Ο Καλομοίρης θέλγεται από την «*ομορφιά*» του λόγου, θέλγεται όμως και από τα εξω-ποιητικά, εξω-λογοτεχνικά μηνύματα που αυτός ο λόγος φέρει. Στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο που τοποθετείται η συνθετική

---

<sup>1</sup> Λόγια του συνθέτη. Βλ. σχετικά Τσερπέ, *Μουσικοποιητική.....*, ό.π., σ. 251.

<sup>2</sup> Για το δημοτικό τραγούδι στην ποίηση του Καλομοίρη βλ. Μαλιάρας, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, ό.π.

δράση του, η τέχνη στρατεύεται σε πολλές μάχες. Πέρα από την «ικανοποίηση» που προσφέρει, το έργο τέχνης αναφέρεται σε πολλαπλά ηθικά, κοινωνικά, ιδεολογικά και άλλα στοιχεία, τα οποία τελικά «κρίνουν» την αξία του. Δίχως να το ξέρει, ο Καλομοίρης επιλέγει τους ποιητές του με βάση την αισθητική θεωρία της υποκειμενικότητας.<sup>3</sup>

Έτσι, το γλωσσικό ζήτημα και η χρήση της δημοτικής, η ελληνική ταυτότητα, η ελληνική εθνική συνείδηση, οι παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα, τα μεγάλα εθνικά οράματα, η *Μεγάλη Ιδέα*, η παρουσία της Αρχαίας Ελλάδας και του Βυζαντίου, όλα αυτά τα θέματα που συμπεριλαμβάνονται στον όρο «ελληνικότητα», εμπεριέχονται στα κείμενα και εκφράζονται από τους ποιητές και λογοτέχνες, καθορίζουν τις επιλογές του συνθέτη. Ο Παλαμάς, ο Καζαντζάκης, ο Σικελιανός, ο Ψυχάρης, ο Καμπύσης, ο Χατζόπουλος, ο Γρυπάρης, ο Μαλακάσης και άλλοι στους οποίους αναφερθήκαμε, όπως και η δημοτική ποίηση, εκπροσωπούν τη μεγάλη και δυναμική προσπάθεια αφύπνισης, αναγέννησης και ανοικοδόμησης της γλώσσας και του «έθνους». Με αυτή τους την ιδιότητα επιλέγονται στο έργο του Καλομοίρη. Ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική αξία που έχουν ή δεν έχουν αυτά τα έργα (η οποία φυσικά υπάρχει και δεν τίθεται εδώ σε κρίση), τα έργα αυτά θεωρούνται από τον συνθέτη ως *αριστουργήματα* και ως τέτοια τα μελοποιεί.<sup>4</sup>

Από τους εξέχοντες ποιητές των πρώτων δεκαετιών, οι οποίοι τοποθετούνται στις κορυφές της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Κ.Π. Καβάφη, Κωστή Παλαμά, Άγγελο Σικελιανό και Κώστα Καρυωτάκη, παρόντες στο έργο

---

<sup>3</sup> Βλ. Μάρκος Τσέτσος, *Το μουσικό αγαθό-θεωρίες καλλιτεχνικής αξίας*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2020, όπου παρουσιάζονται συμπυκνωμένες οι αισθητικές θεωρίες για την καλλιτεχνική αξία. Σχετικά με τη θεωρία της υποκειμενικότητας ο κ. Τσέτσος παρατηρεί: «Και με το ίδιο σκεπτικό που η ηθική θεωρία του αποτελέσματος κρίνει την αξία μιας πράξης από τα ηθικά της αποτελέσματα, η αισθητική θεωρία της υποκειμενικότητας της καλλιτεχνικής αξίας κρίνει την αξία ενός έργου τέχνης από τα αισθητικά (ή / και τα ηθικά) του αποτελέσματα». Το παράθεμα στη σ. 52.

<sup>4</sup> Ο κ. Τσέτσος επισημαίνει: «Ή, για να επικαλεστούμε το παράδειγμα της φωνητικής μουσικής, μια όπερα ή ένα έργο θρησκευτικής μουσικής ενδέχεται να κριθούν ως αριστουργήματα, ως κάτοχοι δηλαδή της μέγιστης δυνατής καλλιτεχνικής αξίας, ακόμα και αν το κείμενό τους είναι αισθητικά μέτριο ή και κακό (όπως συνήθως συμβαίνει με τις όπερες και τα έργα θρησκευτικής μουσικής». Βλ. στο ίδιο. σ. 148. Με αυτό δεν ισχυριζόμαστε βέβαια ότι τα ποιήματα που μελοποίησε ο Καλομοίρης είναι μέτρια, αλλά ότι το κριτήριό του ήταν άλλο.

του Καλομοίρη είναι οι δύο: Ο Παλαμάς που ανακαινίζει δημιουργικά την ποιητική παράδοση, ηγείται της γενιάς του 1880 και καθίσταται εθνικός ποιητής, καθώς και ο Σικελιανός, ο καινοτόμος λυρικός ποιητής του 1910 με τα μεγάλα οράματα. Ο ιδιότυπος, απόλυτα πρωτότυπος και μοναδικός Καβάφης, καθώς και ο αντιπροσωπευτικότερος των νεοσυμβολιστών, νεορομαντικών ποιητών της γενιάς του 1920 Καρυωτάκης, απουσιάζουν.

Ελάχιστη παρουσία στο έργο του Καλομοίρη έχει ο κορυφαίος ποιητής Διονύσιος Σολωμός και παντελώς απουσιάζει ο κορυφαίος πεζογράφος Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Μολονότι ανήκουν σε προηγούμενες γενιές λογοτεχνών, αναφέρουμε την απουσία τους γιατί η εμβέλειά τους σκεπάζει όλη τη νεοελληνική λογοτεχνία. Ελάσσονες ποιητές των πρώτων δεκαετιών με ποιητική γραφή διαποτισμένη από ρομαντισμό, ρεμβασμό, προσωπικό λυρικό και χαμηλόφωνο τόνο, επηρεασμένοι από το «*spleen*» των «καταραμένων» Γάλλων ποιητών, όπως ο Ναπολέων Λαπαθιώτης, ο Κώστας Ουράνης, η Μαρία Πολυδούρη, είναι επίσης απόντες.<sup>5</sup>

Λογοτέχνες και ποιητές που εκπροσωπούν συγκεκριμένες ιδεολογίες (όπως ο Βάρναλης) ή τάσεις (π.χ. αντιπολεμική λογοτεχνία), δεν εμφανίζονται στον ορίζοντα του Καλομοίρη. Η στάση τους και η γραφή τους ήταν εντελώς ξένα και απρόσιτη για τον Καλομοίρη, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι η καλλιτεχνική αξία των έργων τους (με την αισθητική έννοια όπως παραπάνω ορίσαμε) δεν τίθεται σε κρίση. Παρόμοια στάση κρατάει απέναντι στη *Γενιά του '30* και σε όλη την πρωτοποριακή ποίησή της. Ποιητές όπως ο Σεφέρης, ο Ελύτης, ο Εμπειρικός, ο Ρίτσος, δεν εμφανίζονται ούτε μια φορά στο έργο του.

Στους λογοτέχνες με τους οποίους ασχολήθηκε ο Καλομοίρης συγκαταλέγεται ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, με τον οποίο συνδέθηκε καταρχήν

---

<sup>5</sup> Ο Κώστας Ουράνης παντρεύτηκε το 1930 την Ελένη Νεγρεπόντη, η οποία έγραφε με το ψευδώνυμο Άλκης Θρύλος και είχε πολύ έντονη παρουσία στους κύκλους διανοουμένων της εποχής. Ο Ναπολέων Λαπαθιώτης είναι ένας ποιητής πολύ κοντά στην ποιητική γραφή του Καρυωτάκη, ο οποίος επίσης αυτοκτόνησε. Βλ. σχετικά Ευριπίδης Γαραντούδης, *Έλληνες ποιητές του μεταίχμιου...*, ό.π., σ. 11-21. Η ποιήτρια Μαρία Πολυδούρη ήταν από τις πρώτες φεμινίστριες της εποχής με ιδιαίτερη λυρικότητα και ευαισθησία ποιητικό έργο, που σφραγίστηκε από τον ανεκπλήρωτο έρωτα με τον Κώστα Καρυωτάκη και τη φυματίωση που την οδήγησε στο θάνατο σε πολύ νεαρή ηλικία. Βλ. σχετικά Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, εισαγωγή - επιμέλεια Λιλής Ζωγράφου, εκδ. Εστία, Αθήνα 1961.

σε λεκτικό επίπεδο, ανταλλάσσοντας άρθρα και επιστολές. Η παρουσία του Ξενόπουλου στο έργο του είναι τρόπον τινά, έμμεση, αφού στην πραγματικότητα μελοποίησε το ποίημα –πρόλογο του Παλαμά στη *Στέλλα Βιολάντη*.

Στη λογοτεχνία και την ποίηση η δεκαετία του 1910 χαρακτηρίζεται από τον Παλαμά και το κίνημα του δημοτικισμού, από τα μεγάλα συλλογικά οράματα και τη μεγαλόστομη, εξωστρεφή ποιητική γλώσσα, η οποία απορροφά τα σύγχρονα καλλιτεχνικά και πνευματικά κινήματα και εκφράζει με έξαρση την ατομική προσπάθεια που εμπνέεται από ανώτερα ιδεώδη και εμπνέει το σύνολο για ανώτερους αγώνες με υψηλόφρονες σκοπούς. Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά συγκινούν και ενδιαφέρουν τον Καλομοίρη. Η παράλληλη ελάσσων γραμμή ποιητών που εκφράζει την τάση απαισιοδοξίας, αδιεξόδου και παραίτησης και αναφέρεται κυρίως τη δεκαετία του 1920, η στρατευμένη τέχνη, η αντιπολεμική λογοτεχνία, δεν τον απασχολούν. Η τομή της *Γενιάς του '30* και η μετέπειτα πρωτοποριακή ποίηση δεν τον αφορά.

Ιδιαίτερη παρουσία στο έργο του Καλομοίρη έχει ο ποιητής Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο οποίος εκφράζει κατεξοχήν το πνεύμα της αναζήτησης και της ανησυχίας των δύο πρώτων δεκαετιών του αιώνα. Μαζί με τον Καμπύση, τον Θεοτόκη και τον Νιρβάνα εισάγουν στα ελληνικά γράμματα τις βορειοευρωπαϊκές επιδράσεις της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας. Ο Χατζόπουλος γράφει κοινωνιστική πεζογραφία με ηθογραφικό περιεχόμενο και επίσης ποιήματα επηρεασμένα από το ρεύμα του συμβολισμού. Γράφει την ποιητική συλλογή *Βραδινόι θρύλοι* το 1920, αλλά ο Καλομοίρης καταπιάνεται με τη μελοποίησή της πολύ αργότερα (1941 *Βραδινόι θρύλοι*, 1946 *Πέρασες*). Δεν ασχολείται δηλαδή με τον Χατζόπουλο τις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα που ο ποιητής γράφει το έργο του και ο Καλομοίρης οικοδομεί την Εθνική Σχολή Μουσικής, παρά τον ανακαλύπτει αργότερα, σε μια περίοδο ιδιαίτερα φορτισμένη γι αυτόν, όπου δίνει ένα έργο άλλου ύφους σε πολύ πιο προσωπικό τόνο. Ο Χατζόπουλος, μολονότι πρωτοπόρος ποιητής του 1910, αποτελεί την προσωπική «*παρένθεση*» του Καλομοίρη: μέσω αυτού του ποιητή, ασχολείται με τα δικά του συναισθήματα χωρίς να εκφράζει κανένα συλλογικό όραμα.

Το ίδιο κάνει και με τον Σικελιανό: μελοποιεί τρία ποιήματα από τα *Λυρικά*: «*Αναδυομένη*» (1936), «*Η Παναγιά της Σπάρτης*» (1936), «*Το πρωτοβρόχι*» (1937), τα οποία είχαν γραφτεί από τον ποιητή το 1914-1915. Το ποίημα του *Στ' Όσιου Λουκά το Μοναστήρι* (έτος συγγραφής 1935) συμβαδίζει χρονολογικά με τη μελοποίησή του (μελοποιείται το 1937), όμως το συγκεκριμένο ποίημα συνιστά μια επιστροφή του Σικελιανού σε πιο παραδοσιακή τεχνοτροπία και στιχουργική. Στις 19 Δεκεμβρίου 1940 ο Σικελιανός γράφει το «*Πανανθρώπινο Εμβατήριο της Ελλάδας*», προκειμένου να εμψυχώσει με το λόγο του τον αγώνα του ελληνικού λαού και ο Καλομοίρης το μελοποιεί αμέσως: εδώ ο σκοπός είναι ιερός και η καλλιτεχνική δράση ποιητή και συνθέτη συμπίπτει απολύτως.

Το 1945/1948 ο Καλομοίρης γράφει την *Ανατολή*, μουσικό παραμύθι βασισμένο στο μονόπρακτο του Καμπύση (έτος συγγραφής 1901) και το 1950/1957 την όπερα *Τα ξωτικά νερά*, βασισμένη σε ποίημα του Yeats (σε παράφραση της Βέτας Πεζοπούλου με έτος συγγραφής το 1905). Η καταφυγή του στον κόσμο του παραμυθιού και των συμβόλων που εκφράζουν αυτά τα κείμενα είναι ο τρόπος του να αντιμετωπίσει τη ζοφερή πραγματικότητα. Ωστόσο και στα δύο έργα κυριαρχεί η κεντρική ιδέα της πατρίδας και της λύτρωσής της από τα δεινά, ενώ η επιστροφή στο παρελθόν μέσω των ποιημάτων που είχαν γραφτεί σχεδόν τέσσερις δεκαετίες πριν, μάλλον εκφράζει την ανάγκη του συνθέτη να βρεθεί σε ένα ασφαλές και γνώριμο μέρος, όταν όλα γύρω του καταρρέουν.

Σε αυτό το μήκος κύματος γράφει και τη μουσική του αυτοβιογραφία *Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετάν-Λύρα*, (1941-1943/ 1946/ 1956-1957), όπου αποτυπώνεται ο αισθητικός και ιδεολογικός του προσανατολισμός και εκφράζονται τα συναισθήματα, τα όνειρα, οι απογοητεύσεις και οι εμπειρίες του. Οι σίχοι είναι δικοί του σε γλώσσα, στιχουργική και ύφος που παραπέμπουν στο οικείο του περιβάλλον της δεκαετίας του 1910: ο *Καπετάν-Λύρας* συμπυκνώνει το παρόν και το μέλλον ενός ταξιδιώτη-πατριώτη-ποιητή-προφήτη στη δίνη των αλληπάλληλων ιστορικών γεγονότων, στον κλυδωνισμό των συναισθηματικών μεταπτώσεων από την ελπίδα στην απελπισία και τανάπαλιν, καθώς και στο απαρασάλευτο όραμα της αναγέννησης του έθνους.

Ο Καλομοίρης αποστασιοποιείται επίσης από τους Επτανήσιους ποιητές (αναφέραμε ήδη τον Σολωμό), κάτι που συνάδει με την έντονη διαφοροποίησή του από την Επτανησιακή Σχολή Μουσικής, με τους εκπροσώπους της οποίας (κυρίως τον Λαμπελέτ, τον Λαυράγκα και τον Σαμάρα) διαχωρίζεται σε πολλά επίπεδα, με αιχμή τη «*δυτικότροπη*» και «*δυτικόφερτη*» μουσική τους. Οι παραστάσεις της όπερας στα Επτάνησα ήταν μέρος της κουλτούρας και της μουσικής τους ανάπτυξης, ενώ σύμφωνα με τα ιταλικά και γαλλικά πρότυπα που κυριαρχούν στα τέλη του προηγούμενου και τα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι παραστάσεις όπερας και οπερέτας έρχονται στην Αθήνα. Ο μεγάλος αριθμός παραστάσεων, όπως και η πλούσια εγχώρια παραγωγή οπερέτας ιδιαίτερα τα χρόνια του Μεσοπολέμου, τοποθετούνται από τον συνθέτη εκτός των ενδιαφερόντων του, εγείροντας και κάποιες κατηγορίες εναντίον του για εχθρική στάση.<sup>6</sup>

Ειδικά όλη αυτή η πληθωρική εμφάνιση του πιο «*ελαφρού*» μουσικού θεάτρου, ξεκινώντας από το κωμειδύλλιο στα τέλη του αιώνα, περνώντας στην οπερέτα των αρχών του αιώνα, με τις ιταλικές, γαλλικές και βιεννέζικες επιρροές, με αποκορύφωμα την περίοδο του Μεσοπολέμου και φτάνοντας ως την επιθεώρηση και το μιούζικαλ, μοιάζει να κινείται σε ένα παράλληλο σύμπαν, έξω από τη δράση του Καλομοίρη.

Η ευρεία διάδοση της ελαφράς μουσικής έναντι της έντεχνης χαρακτηρίζει την εξέλιξη της δυτικής μουσικής από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όμως στην Ελλάδα εκείνη την εποχή έχει ιδιαίτερες κοινωνικές προεκτάσεις. Η «*καλή αθηναϊκή κοινωνία*» στηρίζει τη «*σοβαρή*» γερμανική μουσική, ενώ η «*εμπορική*» μουσική των ιταλικών επιρροών θεωρείται δεύτερης κατηγορίας. Συνθέτες με λαμπρές σπουδές και θητεία στη δυτική μουσική (ο Σαμάρας, ο Σακελλαρίδης, ο Χατζηαποστόλου, αλλά και συνθέτες τραγουδιών όπως ο Αττίκ και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης που θητεύει στο ελαφρό είδος ως Κώστας Γιαννίδης), παραγκωνίζονται και περιφρονούνται από την επίσημη κριτική.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Βλ. σχετικά κεφ. 1, σ. 44-48.

<sup>7</sup> Βλ. σχετικά Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις...*, Μέρος Ι, ό.π., σ. 224-231. Για τη διάκριση του όρου «έντεχνη» από τον εσφαλμένο όρο «λόγια» μουσική και το ιδεολόγημα του «έντεχνου» λαϊκού τραγουδιού, βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π., κεφάλαιο

Την περίοδο που η συνθετική πένα του Καλομοίρη καθίσταται σχεδόν σιωπηλή, στα χρόνια ανάμεσα στο 1920-1930, έργα ελαφρού μουσικού θεάτρου γράφονται με ταχύτατους ρυθμούς. Η προσθήκη της χορευτικής τζαζ μουσικής, που κυριαρχεί μετά το 1920 σε όλα τα θέατρα της πρωτεύουσας, καθώς και η εμφάνιση αργεντίνικων και κουβανέζικων ρυθμών στις μουσικές σκηνές, δημιουργούν το φαντασμαγορικό και πολυτελές αντίβαρο στη σκληρή πραγματικότητα των πολέμων και της φτώχειας. Οι μουσικοί που στελεχώνουν αυτές τις παραστάσεις, καθώς και αυτοί που τις παρακολουθούν, έχουν μόρφωση και ευρωπαϊκή παιδεία. Προκειμένου να διευρυνθεί όμως το κοινό επιχειρείται- και επιτυγχάνεται- η προσέγγιση των πιο λαϊκών στρωμάτων, μέσω της διασκέδασης και της διακωμώδησης των προσώπων και των καταστάσεων.<sup>8</sup>

Ο Καλομοίρης οραματιζόταν μια εθνική μουσική σχολή ισάξια των ευρωπαϊκών, στηριγμένη οπωσδήποτε στην ποίηση και στη γλώσσα του λαού. Η επιλογή του ποιητή Κωστή Παλαμά, ο οποίος ήδη έφερε τον τίτλο του *εθνικού ποιητή*, καθορίζει το πλαίσιο της δημιουργίας της ελληνικής μουσικής: ο εθνικός ποιητής μαζί με τον εθνικό συνθέτη δημιουργούν την Εθνική Σχολή Μουσικής ως ένα αδιαίρετο σύνολο ελληνικού λόγου και ελληνικού ήχου. Στο ίδιο πλαίσιο της επιθυμίας του Καλομοίρη να διαδραματίσει καταλυτικό ρόλο στο καλλιτεχνικό, πολιτιστικό αλλά και κοινωνικο-πολιτικό γίνεσθαι της Ελλάδας, εντάσσεται και η συμπόρευσή του με τον Ελευθέριο Βενιζέλο, ο οποίος αποτελεί τον άλλο μεγάλο φάρο της ζωής του μαζί με τον Παλαμά.<sup>9</sup>

---

«Νεοελληνικός ανορθολογισμός και μουσικός λαϊκισμός: το ιδεολόγημα του “έντεχνου” λαϊκού τραγουδιού» και «Από το “έντεχνο” στο “λόγιο”. Επισημάνσεις αισθητικής και πολιτικής», σ. 115-127.

<sup>8</sup> Βλ. Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική...*, ό.π., σ. 222-225. Βλ. επίσης Μανώλης Σειραγάκης, «Ελληνική Οπερέττα: ένα αχαρτογράφητο είδος», ιστότοπος: <https://www.academia.edu/1440888>. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της οπερέτας του Νίκου Χατζηπαποστόλου *Οι Απάχηδες των Αθηνών*, (1921), η οποία έφερε στο προσκήνιο λαϊκούς τύπους ως ήρωες, σημείωσε δε τη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία της εποχής κάνοντας αλλεπάλληλες παραστάσεις.

<sup>9</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π., κεφ. «Για τον Μανώλη Καλομοίρη-Καλομοίρης και Βενιζέλος: εκλεκτικές συγγένειες», σ. 38-47.



Οι τρεις πρώτες δεκαετίες του αιώνα είναι πολύ σημαντικές για το έργο του Καλομοίρη και την Εθνική Σχολή Μουσικής. Οι μελετητές διακρίνουν δύο περιόδους στη συνθετική του πορεία (την πρώτη ως το 1930 και τη δεύτερη από το 1930 και μετά), καθεμία από τις τρεις πρώτες δεκαετίες όμως έχει πολύ ιδιαίτερη σημασία. Ένα αρχικό ορόσημο είναι το 1908, ημερομηνία της πρώτης του συναυλίας στην Αθήνα και αφητηρία των αγώνων του με το περίφημο «μανιφέστο». Σε όλη τη δεκαετία του 1910 κάνει τις καίριες και καθοριστικές επιλογές των λογοτεχνών και ποιητών, οι οποίοι συνδέονται αξεδιάλυτα με το έργο του.

Το 1920 ο Καλομοίρης γράφει την πρώτη του Συμφωνία, *Συμφωνία της Λεβεντιάς*, η οποία «περιγράφει» τους ήρωες των Βαλκανικών Πολέμων, περιλαμβάνει τον βυζαντινό ύμνο *Τη Υπερμάχω* στο τέταρτο μέρος της και είναι αφιερωμένη στον Παλαμά. Το έργο αυτό, το οποίο θα επεξεργαστεί ξανά το 1937 και το 1957, ανήκει υφολογικά και θεματολογικά στην προηγούμενη δεκαετία.

Η ιμπρεσιονιστική στροφή συμβαίνει στο έργο του από το 1921 και δίνει διαφορετικής ποιότητας και ύφους μουσικά έργα, αλλά δεν γίνεται μόνο για αισθητικούς λόγους. Συνδέεται με την εναντίωση στο γερμανοκεντρικό μουσικό κατεστημένο, την πολιτική των Φιλελευθέρων και εκφράζει την εσωστρέφεια, τους χαμηλούς τόνους και την απαισιοδοξία που χαρακτηρίζουν την τέχνη της εποχής, αποδεικνύοντας πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Στην Ευρώπη βέβαια το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού υπήρξε ριζοσπαστικό αρκετά χρόνια πριν και έχει πλέον επισκιαστεί από άλλα, πιο σύγχρονα ρεύματα. Όμως τα έργα αυτής της περιόδου του Καλομοίρη, τα οποία βέβαια δεν έρχονται σε ιδιαίτερη ρήξη με το προηγούμενο μουσικό ιδίωμά του, όπως ο *Πραματευτής*, σε ποίηση Γρυπάρη, το *Τρίο* και η «*δεύτερη συλλογή*» από τους *Ιάμβους και Αναπαίστους* του Παλαμά, αποτελούν μια σαφή πολιτική επιλογή και είναι πολύ σημαντικά τόσο μέσα στο σύνολο του καλομοιρικού έργου, όσο και σε όλο το φάσμα της νεοελληνικής μουσικής.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική...*, ό.π., σ. 43-47.

Η δεκαετία του '20 σφραγίζεται επίσης από δύο οδυνηρά γεγονότα που επιδρούν ανασχετικά στη συνθετική παραγωγή του: τη Μικρασιατική Καταστροφή και τον θάνατο του γιού του Γιαννάκη, γεγονότα που τον καταρρακώνουν ψυχολογικά. Στρέφεται σε άλλες δραστηριότητες, εκτός της σύνθεσης. Την περίοδο αυτή ιδρύει μουσικές σχολές, Ωδεία και μουσικούς θεσμούς, επενδύοντας στην εκπαίδευση των νέων και στην άνοδο του πολιτιστικού επιπέδου του λαού.<sup>11</sup>

Η δεκαετία του 1930 σηματοδοτεί τη δεύτερη συνθετική περίοδο του Καλομοίρη και καλύπτει όλα τα χρόνια μέχρι τον θάνατό του. Ο ίδιος κυριαρχεί πια σε πολλούς τομείς και η Εθνική Σχολή Μουσικής έχει καθιερωθεί στις συνειδήσεις. Πολλά γεγονότα δίνουν ιδιαίτερο βάρος στη δεκαετία του 1930, όπως οι θριαμβευτικές παραστάσεις της όπερας *Το δαχτυλίδι της Μάνας*, πολυάριθμες και ενθουσιώδεις, οι οποίες κορυφώνονται με την παρουσίασή της στο Βερολίνο το 1940. Το 1931 γράφει τη 2<sup>η</sup> Συμφωνία του, *Η Συμφωνία των Ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων*, η οποία αντλεί τον τίτλο της από στίχους του Παλαμά, το 1933 ιδρύει τον *Εθνικό Μελοδραματικό Όμιλο*, διευθύνει ξένες ορχήστρες με έργα Ελλήνων συνθετών (1934), ολοκληρώνει το *Συμφωνικό Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα* (1935) και εκλέγεται πρόεδρος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών το 1936, όπου θα παραμείνει μέχρι το 1946.

Η *στροφή* της ποίησης όμως που αρχίζει εκείνη τη δεκαετία και εξελίσσεται όλα τα χρόνια μετέπειτα, δεν πραγματοποιείται ανάλογα και στη μουσική, η οποία δεν εναρμονίζεται με τις νέες πνευματικές και καλλιτεχνικές προκλήσεις των καιρών: η μουσική γλώσσα της Εθνικής Σχολής δε θα ακολουθήσει την πρωτοποριακή κίνηση των σύγχρονων ευρωπαϊκών ρευμάτων. Η διαδρομή της Εθνικής Σχολής Μουσικής ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με την πορεία του Μανώλη Καλομοίρη. Τα οδυνηρά γεγονότα που σημάδεψαν την ελληνική ιστορία από τη δεκαετία του 1940 και μετά,

---

<sup>11</sup> Βλ. Τσερπέ, *Μουσικοποιητική.....*, ό.π., σ. 27-28. Βλ. επίσης Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός.....*, ό.π., σ. 104-105 και επίσης Μυρτώ Οικονομίδου, «Για τα Ελληνόπουλα. Μουσικοί Εκπαιδευτικοί Θεσμοί, στόχοι και τρόποι υλοποίησης του Καλομοιρικού οράματος για τη μουσική παιδεία», στο: Ντελόπουλος (επιμ.), *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά....*, ό.π., σ. 179-210.

αποσύρουν από τον ορίζοντα το μεγαλοϊδεατισμό και τα εθνικά οράματα που πυροδοτούσαν την έμπνευση των συνθετών της Εθνικής Σχολής: ο πρωτοπόρος Καλομοίρης επιστρέφει στο παρελθόν και ο κύκλος της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής κλείνει κάπου εκεί στη δεκαετία του 1950-1960.<sup>12</sup>

Οι δεκαετίες του 1940-1950 χαρακτηρίζονται από την επιστροφή του Καλομοίρη στο παρελθόν, όπως σχολιάστηκε παραπάνω. Η Γερμανική Κατοχή και ο θάνατος του ποιητή Κωστή Παλαμά τον κάνουν να αναζητήσει ξανά τα πνευματικά μεγέθη και τις αξίες που σημάδεψαν τη νιότη του. Μελοποιεί ξανά Παλαμά ή επεξεργάζεται εκ νέου παλαιότερες μελοποιήσεις, γράφει την 3<sup>η</sup> Συμφωνία, την *Παλαμική* (1955), πολλά στοιχεία της οποίας υπάρχουν ήδη στη 2<sup>η</sup> Συμφωνία. Η *Παλαμική* έχει αναφορά στους *Ιάμβους και Αναπαίστους* και στον *Δωδεκάλογο του Γύφτου*. Έτσι, με κάποιο τρόπο και οι τρεις συμφωνίες του Καλομοίρη έχουν σχέση με τον Παλαμά.

Γράφει την *Ανατολή*, τα *Ξωτικά νερά*, μελοποιεί Χατζόπουλο και συνθέτει τα *Μουσικά Απομνημονεύματά* του παράλληλα με την αυτοβιογραφία του *Η ζωή μου και η τέχνη μου*. Το 1961 το χέρι του ηλικιωμένου και άρρωστου πια Καλομοίρη θα βάλει την υπογραφή του στο κύκνειο άσμα του: με την πιο αντισυμβατική και απελευθερωμένη από περιορισμούς μουσική του, με πλήρη επίγνωση της άκρας απελπισίας, ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* φέρνει ξανά στο προσκήνιο την ύστατη θυσία και την ηρωική μάχη και αφιερώνεται στον ελληνικό λαό.<sup>13</sup>

Γίνεται πολύς λόγος για τη σύνδεση του μουσικού εθνικισμού με τη νεωτερικότητα ή τον συντηρητισμό. Η Εθνική Σχολή Μουσικής της Ελλάδας χαρακτηρίζεται συχνά ως αντι-νεωτερικτική, αντιδραστική και συντηρητική. Στον τομέα της όπερας, είδος το οποίο κατεξοχήν εκφράζει τα οράματα των εθνικών σχολών της Ευρώπης, ο Καλομοίρης αφήνει τη σφραγίδα του και

---

<sup>12</sup> Βλ. Μαλιάρας, *Ελληνική μουσική και Ευρώπη*, ό.π., σ. 96-104.

<sup>13</sup> Για τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* ως *ύστερο* καλομοιρικό έργο βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική μουσική...*, ό.π., κεφ. «Ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* του Μανώλη Καλομοίρη: Αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές ενός ύστερου έργου», σ. 48-55.

καθορίζει την εξέλιξή του, ολοκληρώνοντας σε αυτό το είδος το εθνικιστικό του πρόγραμμα.

Γράφει τις εξής όπερες: *Ο Πρωτομάστορας* (1915/1929/1942, βασισμένη στην ομώνυμη τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη), *Το Δαχτυλίδι της Μάνας* (1917/1939, βασισμένο στο ομώνυμο δράμα του Γιάννη Καμπύση), *Ανατολή* (1945/1948, βασισμένο στο παραμυθόδραμα του Γιάννη Καμπύση), *Τα Ξωτικά νερά* (1950/1952, βασισμένο στο δραματικό ποίημα του William Butler Yeats σε απόδοση της Βέτας Πεζοπούλου) και *Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος (Πήραν την Πόλη)* (1961, σε λιμπρέτο του ίδιου του συνθέτη βασισμένο στην ομώνυμη τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη).

Τα κείμενα σε όλες αυτές τις όπερες έχουν κοινά χαρακτηριστικά τα οποία μπορούν να σχηματιστούν σε δύο άξονες: ο πρώτος δομείται από την «εθνική» ιδέα και την ηρωική –ακόμα και απέλπιδα- προσπάθεια των προσώπων να αρθούν πάνω από το κοινό μέτρο θυσιάζοντας τα πάντα στο όραμά τους, ενώ ο δεύτερος κινείται στη μαγική περιοχή των μύθων, των θρύλων και των συμβόλων, που πάλι όμως συνδέονται, ρητά ή υπόρρητα, με ένα «εθνικό» υπόβαθρο. Ακόμα και τα *Ξωτικά Νερά* του Ιρλανδού ποιητή Yeats έχουν κοινά στοιχεία τόσο με το *Δαχτυλίδι της Μάνας* όσο και με την *Ανατολή*. Από την πρώτη όπερα το 1915 ως την τελευταία το 1961, ο Καλομοίρης περιστρέφεται γύρω από το ίδιο κέντρο βάρους της «εθνικής» ιδέας, σε έναν αέναο κύκλο θανάτου και ανάστασης, πολέμου και ειρήνης, ελπίδας και απελπισίας.

Η μουσική γραφή του Καλομοίρη μένει προσκολλημένη σε ένα ρομαντικό ιδίωμα που ήδη θεωρείται συντηρητικό στην Ευρώπη και δεν επιτυγχάνει τον δημιουργικό συγκερασμό πρωτοπορίας και εθνικισμού, όπως άλλοι «εθνικοί» συνθέτες το έπραξαν (Janacek, Kodaly, Bartok). Καθώς στην Ελλάδα δεν ασχολήθηκαν με τη σύνθεση της όπερας άλλοι συνθέτες εκείνη την εποχή, ώστε να συγκροτηθεί μια εύρωστη ελληνική όπερα, το εγχείρημα έμεινε μετέωρο και δεν άφησε κανένα αποτύπωμα ούτε στην Ευρώπη, ούτε στις επερχόμενες γενιές των Ελλήνων. Η όπερα του Μητρόπουλου *Αδελφή Βεατρίκη*, γραμμένη το 1920, είναι μια εξαίρεση μουσικής πρωτοπορίας και

θέτει το ερώτημα: τι θα είχε συμβεί στη νεοελληνική όπερα, αν είχε επικρατήσει το «μοντέλο» του Μητρόπουλου και όχι του Καλομοίρη.<sup>14</sup>

Ο συνθέτης εξακολουθεί ως το τέλος να αναζητά την εθνική ταυτότητα, την εθνική δικαίωση, τον εθνικό αγώνα, με όρους της δεκαετίας του 1910. Η μελοποίηση του Χατζόπουλου και του Καμπύση τη δεκαετία του 40 επαναφέρει τα ρομαντικά ιδιώματα της πρώτης του περιόδου, αν και τα τραγούδια του Χατζόπουλου έχουν έναν πολύ προσωπικό και λιτό τόνο. Η τελευταία του όπερα, ο *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, κλείνει τον κύκλο όπως τον άρχισε: με τον Νίκο Καζαντζάκη-αλλά με πιο τολμηρή μουσική γραφή.<sup>15</sup>

Προσπαθώντας λοιπόν να επιτύχει το στόχο του και να δώσει σάρκα και οστά στο όραμά του, στρατεύει την τέχνη του καθιστώντας την όχημα της ιδέας του και εμποδίζοντάς την να ανοίξει, ενδεχομένως, τα φτερά της για άλλους τόπους και για άλλους χρόνους. Τη μουσική του ο Καλομοίρης, τρόπον τινά, την *εργαλειοποιεί* και την καθιστά φορέα πολλών διαφορετικών αξιών, ανεξάρτητων από την αισθητική της αξία. Έχοντας – ή προσπαθώντας να αποκτήσει-την ικανότητα να αντιπροσωπεύει το «έθνος», τις συγκεκριμένες ιδέες και τα οράματα, η μουσική του περιορίζεται στην αξία της ως *εργαλείου*.<sup>16</sup>

Ούσα «ελληνική», αρκείται τελικά σε αυτό το χαρακτηριστικό της και δε γίνεται ούτε παγκόσμια, ούτε μελλοντική. Μένει στον ελληνικό χωρόχρονο των πρώτων δεκαετιών του αιώνα. Η καλλιτεχνική της αξία μπαίνει σε δεύτερη μοίρα, καθώς ο πρωταρχικός της προορισμός είναι να υπηρετήσει το όραμα της ίδρυσης Εθνικής Σχολής Μουσικής. Ο ίδιος ο συνθέτης ρίχνει τη δική του *βαριά σκιά* πάνω στο έργο του, επισκιάζοντας και τη φυσιογνωμία ολόκληρης της Εθνικής Σχολής Μουσικής που οικοδόμησε.

Το αν έγραψε «ωραία» ή «άσχημη» μουσική ο Καλομοίρης στο σύνολο του έργου του δεν έχει αποτιμηθεί επαρκώς, με όρους αισθητικής κριτικής,

---

<sup>14</sup> Βλ. Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική...*, ό.π., σ. 38-47.

<sup>15</sup> Βλ. Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός...*, ό.π., σ. 85-110.

<sup>16</sup> Βλ. Τσέτσος, *Το μουσικό αγαθό...*, ό.π., σ. 80-81 και σ. 171-174.

εκτός από κάποιες (σημαντικές) αναφορές σε επιμέρους έργα. Το αίσθημα του κόσμου, του κοινού, παραμένει μάλλον αδιάφορο. Κάποιες σελίδες της μουσικής του μπορούν άνετα να προσμετρηθούν στα αριστουργήματα της μουσικής τέχνης, όμως γενικά το έργο του παραμένει-ακόμα-αποστασιοποιημένο από την ευρωπαϊκή και παγκόσμια μουσική πραγματικότητα.

Η νεοελληνική λογοτεχνία των πρώτων δεκαετιών του αιώνα είναι ένα πολύ ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία της ελληνικής αλλά και της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Η επικράτηση της δημοτικής, η αφομοίωση των ευρωπαϊκών ρευμάτων, η ανάδειξη κορυφαίων πνευματικών-ποιητικών-λογοτεχνικών μορφών, η αναγνώριση της αξίας και ομορφιάς της δημοτικής ποίησης, η ηθογραφία, η λαογραφία, ο ρομαντισμός, ο ρεαλισμός, ο συμβολισμός, η αντιπολεμική λογοτεχνία, η στροφή της *Γενιάς του '30* και η αναζήτηση της «ελληνικότητας», είναι κάποια από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας αυτής της πολυδύναμης πεντηκονταετίας.

Η ποίηση και η λογοτεχνία αποτέλεσε τον θεμέλιο λίθο και την κινητήρια δύναμη της μουσικής έμπνευσης του Καλομοίρη και οι επιλογές του καθόρισαν τη συνθετική του πορεία, αλλά και τον χαρακτήρα της Εθνικής Σχολής Μουσικής. Μέσα στη δίνη των γεγονότων που διαμόρφωσαν τη φυσιογνωμία του νεοελληνικού πολιτισμού, η μουσική του Καλομοίρη είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος πρόσληψης και ανάγνωσης αυτής της λογοτεχνίας.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η δράση του ιδρυτή και πρωτοπόρου Μανώλη Καλομοίρη, καθώς και της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, συνδέεται άμεσα και απόλυτα με τη Νεοελληνική Ποίηση και Λογοτεχνία. Παρουσίες και απουσίες καταγράφονται στην πορεία της, καθεμία με τη σημασία της. Ένα ερώτημα που ίσως θα συνιστούσε νέο πεδίο έρευνας, είναι το κατά πόσον η Εθνική Σχολή Μουσικής λειτούργησε πράγματι σε «εθνικό» επίπεδο, ή περιορίστηκε μόνο στην Αθήνα.

Θα είχε πολύ ενδιαφέρον να διερευνηθεί ο αντίκτυπος της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής πέρα από τις προσλαμβάνουσες παραστάσεις του συγκεκριμένου αθηναϊκού κοινού τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, αλλά και πέρα από αυτή. Ποιο είναι το αποτύπωμα της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής σε μια πόλη της ελληνικής περιφέρειας; Τότε και σήμερα; Μια τέτοιου είδους έρευνα ίσως διαφώτιζε πολλές πτυχές του πολιτιστικού, πολιτικού και «εθνικού» μας βίου.

Στην παρούσα εργασία, επίσης, δόθηκε ιδιαίτερο βάρος στη λογοτεχνία και στην ποίηση, με εκτενείς αναφορές στους ποιητές και λογοτέχνες και το έργο τους. Η ανισοβαρής-ομολογουμένως-παρουσία της λογοτεχνίας έναντι της μουσικής στην εργασία μας, οφείλεται στην προσπάθεια συγκέντρωσης και τεκμηριωμένης παρουσίασης του συγκεκριμένου υλικού, ώστε να αποτελέσει πρόσφορο έδαφος μελέτης για περαιτέρω μουσικολογικές και φιλολογικές προσεγγίσεις.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α) Βιβλία (ξενόγλωσσα και ελληνικά)

- Roland Barthes, *Εικόνα- Μουσική Κείμενο*, Πρόλογος Γιώργος Βέλτσος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1988.
- Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ), εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.
- Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία, Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1996.
- Karl Dalhaus, *Αισθητική της Μουσικής*, μετάφραση Απόστολος Οικονόμου, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 2000.
- Christopher Headington, *Ιστορία της δυτικής μουσικής*, Τόμος Δεύτερος, (μτφρ. Μάρκος Δραγούμης), εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2002.
- Donald M. Nicol, *Ο θάνατος Αυτοκράτορας. Η ζωή και ο θρύλος του Κωνσταντίνου ΙΑ' Παλαιολόγου*, μετάφραση Δημήτρης Σταυρόπουλος, εκδ. Eurobooks, Αθήνα 2009.
- Walter J. Ong, *Προφορικότητα και εγγραματοσύνη*, μετάφραση Κώστας Χατζηκυριάκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997.
- Giorgos Sakallieros, Dimitri Mitropoulos and His Works in the 1920s. The Introduction of Musical Modernism in Greece [Ο Δημήτρης Μητρόπουλος και το συνθετικό του έργο στη δεκαετία του 1920 -Η εισαγωγή του μουσικού μοντερνισμού στην Ελλάδα], Φιλολογική επιμέλεια Ελένη Γρηγορέα, επιμέλεια μουσικών παραδειγμάτων Γιάννης Σαμπροβαλάκης, σχεδιασμός μουσικών παραδειγμάτων Γιώργος Σακαλλιέρος & Γιάννης Σαμπροβαλάκης, σχεδιασμός έκδοσης Αντώνης Καπίρης, εκδ. Κέντρο Ελληνικής Μουσικής [Hellenic Music Center], Αθήνα Σεπτέμβριος 2016.
- Guy M. Saunier, *Εωσφόρος και άβυσσος, Ο προσωπικός μύθος του Παπαδιαμάντη*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2001.
- Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Éditions du Seuil, Paris 1971, 1978.
- Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1977.
- Mario Vitti, *Η «Γενιά του Τριάντα» - Ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2006.
- René Wellek- Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin, London 1973.
- Στυλιανός Αλεξίου, *Ποικίλα Ελληνικά-Μελέτες*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 2009.
- Στυλιανός Αλεξίου, *Κείμενα φιλίας και μνήμης*, εκδ. Δοκιμάκης, Ηράκλειο 2010.
- Φοίβος Ανωγειανάκης, *Κατάλογος έργων Μανώλη Καλομοίρη 1883-1962*, Σύνταξη-σημειώσεις Φοίβου Ανωγειανάκη, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1964.



- Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής της*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005.
- Ευριπίδης Γαραντούδης, *Έλληνες ποιητές του Μεταίχμιου 1880-1930, ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2012.
- Χρήστος Γιανναράς, *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1999.
- Λύντια Γκερ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, επιμέλεια-πρόλογος Πάνος Βλαγκόπουλος, μετάφραση Κατερίνα Κορομπίλη, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα 2005.
- Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, *Από την άλλη όχθη του χρόνου*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- Δημήτρης Δασκαλόπουλος, *Κ. Π. Καβάφης - Η ποίηση και η ποιητική του*, εκδ. Κίχλη, Αθήνα 2013.
- Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Από τις πρώτες Ρίζες ως την εποχή μας*, 5<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1968.
- Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Από τις πρώτες Ρίζες ως την εποχή μας*, 9<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Γνώση, Αθήνα 2006.
- Φ. Α. Δημητρακόπουλος, *Ο Νεοελληνισμός στη Λογοτεχνία, 19<sup>ος</sup> - 20ός αιώνας*, με θεωρία λογοτεχνίας και αντιπροσωπευτικά κείμενα, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1986.
- Φώτης Δημητρακόπουλος, *Η πρωτοποριακή κίνηση του 30 και το μυθιστόρημα*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990.
- Φώτης Δημητρακόπουλος, *Βυζάντιο και Νεοελληνική διάνοηση - στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1996.
- Έγγελος [Γκέοργκ Βίλχελμ Φρίντριχ Χέγκελ], *Αισθητική της μουσικής*, μετάφραση-επίμετρο Μάρκος Τσέτσος, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2002.
- Οδυσσέας Ελύτης, *Η Μαγεία του Παπαδιαμάντη*, τέταρτη έκδοση, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1989.
- Σόνια Ιλίνσκαγια, *Κ. Π. Καβάφης: Οι δρόμοι προς το ρεαλισμό στην ποίηση του 20ού αιώνα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1983.
- Ελένη Καζαντζάκη, *Ο ασυμβίβαστος*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1965.
- Άγγελος Καλογερόπουλος, *Ο θρους του δέρατος - Η μουσική στον Παπαδιαμάντη*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1993.
- Τάκης Καρβέλης, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο πρωτοπόρος*, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1998.
- Γιώργος Χ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931) - Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1984.
- Λάμπρος Καμπερίδης, *Το νάι το γλυκύ...το πράον*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1990.

- Γιώργος Κ. Κατσιμπαλης, *Βιβλιογραφία Κωστή Παλαμά Α΄*, εκδ. Σεργιάδη, Αθήνα 1942.
- Αγγέλα Καστρινάκη, *Ήτον πνοή, ίνδαλμα αφάνταστον, όνειρον...Διηγήματα ερωτικά. Έρως νάρκισσος, έρως θεός: όψεις του έρωτα στο έργο του Παπαδιαμάντη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2017 .
- Ιωακείμ-Κίμων Κολλυβάς, *Λογική της αφήγησης και ηθική του λόγου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- Εμμανουήλ Κριαράς, *Θητεία στη γλώσσα*, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα 1998.
- Εμμανουήλ Ι. Κωνσταντινίδης, *Το πρόβλημα της μεταφράσεως της Αγίας Γραφής εις την Νεοελληνικήν και τα αιματηρά γεγονότα του 1901*, εκδ. Παπανικολάου, Αθήνα 1976.
- Απόστολος Κώτσιος, *Δημήτρη Μητρόπουλου "Αυτοβιογραφικά"*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2010.
- Νίκος Μαλιάρας, *Το ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2001.
- Νίκος Μαλιάρας, *Ελληνική μουσική και Ευρώπη-Διαδρομές στον Δυτικοευρωπαϊκό Πολιτισμό*, εκδ. Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2003.
- Παναγιώτης Δ. Μαστροδημήτρης, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1983.
- Παναγιώτης Δ. Μαστροδημήτρης, *Πρόλογοι Νεοελληνικών Μυθιστορημάτων, 1830-1930*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1985.
- Δημήτρης Μητρόπουλος, *Ο πρωτοποριακός συνθέτης*, εκδ. Θυμέλη, Αθήνα 2011.
- Κάρολος Μητσάκης, *Το αθάνατο νερό - Μελέτες για τον ποιητή Κωστή Παλαμά*, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2006.
- Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική*, [χ.ε.], Αθήνα 1958.
- Γιώργος Μπαλούρδος, *Μυρτιώτισσα, μια παρουσίαση*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2002.
- Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, επιμέλεια Μαρία Χουρσή, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997.
- Κωστής Μπαστιάς, *Ο Παπαδιαμάντης (δοκίμιο)*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1962.
- Κώστας Μπουρναζάκης, (φιλολογική επιμέλεια), *Άγγελου Σικελιανού Γράμματα*, Τόμοι Α και Β, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2000.
- Κώστας Μπουρναζάκης, *Χρονογραφία Άγγελου Σικελιανού*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 2006.
- Θάνος Μπούρλος, *Με το Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Νικόδημος, Αθήνα 1983.
- Θεόδωρος Ξύδης, *Άγγελος Σικελιανός*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1973.
- Ασπασία Παπαδοπεράκη, *Η μορφή του Κ. Π. Καβάφη*, εκδ. Παπασωτηρίου, Αθήνα 2003.

- Ασπασία Παπαδοπεράκη, *Ο επικούρειος ποιητής Κ. Π. Καβάφης*, εκδ. Σήμα, Αθήνα 2010.
- Φώτης Παπαθανασίου, *Ριχάρδος Βάγκνερ, Η μουσική των θεών και τα βαγκνερικά μυστήρια*, εκδ. Αρσενίδη, 1996.
- Ευάγγελος Κ. Παπανούτσος, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1985.
- Θεοδώρα Παπαχατζάκη - Κατσαράκη, *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1985.
- Κυριακή Πετράκου, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, εκδ. Μίλητος, Αθήνα 2005.
- Γιώργος Π. Πεφάνης, *Nulla dies sine linea: Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, επιμέλεια, εισαγωγή, βιβλιογραφία Γιώργος Π. Πεφάνης, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007.
- Μιχάλης Πιερής, *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη, Επιλογή κριτικών κειμένων*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001.
- Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Δ΄ έκδοση*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985.
- Νικόλαος Γ. Πολίτης, *Μελέτη επί του βίου των νεωτέρων Ελλήνων*, Τόμος Πρώτος Νεοελληνική Μυθολογία Μέρος Β΄, Βιβλιοπωλεία Ν. Β. Νάκη και Karl Wilberg, Αθήνα 1874.
- Παντελής Πρεβελάκης, *Άγγελος Σικελιανός, Τρία κεφάλαια βιογραφίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1984.
- Στέλιος Ράμφος, *Η παλινωδία του Παπαδιαμάντη*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1976.
- Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912, Ελληνικά Μουσικά Περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Τόμοι I και II, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1996.
- Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2006.
- Δημήτρης Χ. Σάββας, *Λες και ήταν χθες! Μνήμες... από το παλιό Ηράκλειο*, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 2010.
- Γιώργος Π. Σαββίδης, *Λυχνοστάτες για τον Σικελιανό*, επιμέλεια Αθηνά Βογιατζόγλου, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2003.
- Απόστολος Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα - Ιστορία και κριτική*, (έκτη έκδοση διορθωμένη), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1991.
- Αναστασία Α. Σιώψη, *Τρία δοκίμια για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2003.
- Θεόδωρος Συναδινός, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής 1824-1919 (Α)*, εκδ. Τύποις-Τύπου, Αθήνα 1919.
- Πολίνα Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη - Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2011.
- Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

- Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Μανώλης Καλομοίρης 1883-1962: Νέος Κατάλογος Έργων*, εκδ. Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», Αθήνα 2003.
- Φίλιππος Τσαλαχούρης, *Κείμενα για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Ορφέας, (Editions Orpheus), Αθήνα 2012.
- Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη Νεοελληνική μουσική - Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2011.
- Μάρκος Τσέτσος, *Νεοελληνική Μουσική-Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*, εκδ. Παπααρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2013.
- Μάρκος Τσέτσος, *Το μουσικό αγαθό-θεωρίες καλλιτεχνικής αξίας*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 2020.
- Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη (1887-1910)*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1987.
- Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή της Μουσικής-Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990.
- Δημήτριος Α. Χαμουδόπουλος, *Η Ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της εθνικής σχολής - Ανασκοπήσεις και σκέψεις*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1980.
- Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Νίκος Καζαντζάκης, Οι εκδόσεις των Φίλων*, Αθήνα 1977.

## B) Διδακτορικές διατριβές (ξενόγλωσσες και ελληνικές)

- Sheryl Bliss Little, *Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris and Yannis Constandinidis*, doctoral thesis, University of Maryland 2001.
- Ioannis Tsagkarakis, *The Politics of Culture: Historical Moments in Greek Musical Modernism*, doctoral thesis, Royal Holloway University, London 2013.
- Κυριακή Γαλαντία, *Η ανταπόκριση της κριτικής στο αφηγηματικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου (1883-1951)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου 2010.
- Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου του Μανώλη Καλομοίρη*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2003.
- Μαρία Μ. Μόσχου, *Ο Μανώλης Καλομοίρης ως μουσικοκριτικός*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2014.
- Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ο Κωστής Παλαμάς και ο γαλλικός παρνασσισμός: συγκριτική φιλολογική μελέτη*, Διατριβή επί διδακτορία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1976.
- Άννα - Μαρία Ρεντζεπέρη, *Η σχέση μουσικής και λόγου στο μελοδραματικό έργο των Ελλήνων συνθετών της πρώτης γενιάς της Εθνικής Μουσικής Σχολής Διονυσίου Λαυράγκα, Μανώλη Καλομοίρη και Μάριου Βάρβογλη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2002.

Μαρία Τριχιά-Ζούρα, *Η αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών 2001.

Γεωργία-Μαρία Τσερπέ, *Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2006.

### Γ) Πρακτικά Συνεδρίων και Συλλογικοί Τόμοι (ξενόγλωσσα και ελληνικά)

Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Vietor, *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Paris 1986.

Polina Tampakaki - Panos Vlagopoulos - Katerina Levidou – Roderick Beaton, *Music, Language and Identity in Greece: Defining National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Century*, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Publications 21, University of London, Routledge-Taylor& Francis, London and New York 2019.

Αλέξανδρος Αργυρίου, Ιωάννης Θ. Κακριδής, Κώστας Κουλουφάκος, Αναστάσιος Ι. Πεπονής, Τάκης Σινόπουλος, *Το γλωσσικό μας πρόβλημα*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1972.

Μ. Αυγέρης, Αρ. Σταύρου, Β. Ρώτας, Μ. Μ. Παπαϊωάννου, *Η ελληνική ποίηση ανθολογημένη*, Τόμος Δ', Εκδ. Παρθενών, Αθήνα 1977.

Νάσος Βαγενάς, Αθηνά Σοκόλη, *Χάινε: Μεταφράσεις ποιημάτων του – Ανθολογία*, Heine Heinrich, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2007.

Γιώργος Βλαστός, *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες*, Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα, 27-29 Μαρτίου 2009, επιμέλεια Γιώργος Βλαστός, εκδ. Σύλλογος «Φίλων της Μουσικής», Αθήνα 2009.

Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953*, Πρακτικά συνεδρίου 23&24 Απριλίου 2010 Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, επιμέλεια στην ηλεκτρονική έκδοση Ιωσήφ Βιβιλάκης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011.

Ιστότοπος:[https://www.theatre.uoa.gr/ereyna/synedria\\_symposia\\_imerides](https://www.theatre.uoa.gr/ereyna/synedria_symposia_imerides)

Νίκος Γιγουρτάκης, *Ο Καζαντζάκης και ο Κρητικός Πολιτισμός*, Πρακτικά συνεδρίου, Μυρτιά, 28 - 30 Σεπτεμβρίου 2007, Συλλογικός Τόμος, επιμέλεια Νίκος Γιγουρτάκης, Έκδοση Μουσείου Καζαντζάκη, Ηράκλειο 2010

Μαρία Γκασούκα, *Η κοινωνική διάσταση του έργου του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου (Βόλος 1998), πρόλογος-επιμέλεια Μαρία Γκασούκα, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2000.

*Μανώλης Καλομοίρης, Τίτλοι, Βραβεία, Μουσικά συνθέσεις, Σχολικά και Λαϊκά Τραγούδια, Μουσικοπαιδαγωγικά έργα, Κριτικά μελέται και διαλέξεις, Εκτελέσεις έργων του εις το Εξωτερικόν, Εκδόσεις έργων από μεγάλους*

- εκδοτικούς οίκους, *Μουσικαί κριτικάί και γνώμαι εξεχόντων καλλιτεχνών*, Εν Αθήναις: Εθνικό Ωδείο, Αθήνα 1932.
- Ο *Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική, Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, εκδ. Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης» σε συνεργασία με τον Σύλλογο «Μανώλης Καλομοίρης», εποπτεία έκδοσης / υπεύθυνη ύλης Χαρά Καλομοίρη, Γραμματεία Μυρτώ Οικονομίδου, Σταματίνα Χάλαρη, Σάμος 1997, copyright Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης».
- Ο *Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής*, Επιστημονικό Μουσικολογικό Συμπόσιο στο πλαίσιο των 14ων Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1 και 2 Ιουνίου 2018, ιστότοπος: <https://www.blod.gr>.
- Σταμάτης Κ. Καρατζάς - Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Από την Αλληλογραφία των πρώτων δημοτικιστών, Γιάννη Ψυχάρη και Αργύρη Εφταλιώτη αλληλογραφία, 716 γράμματα (1890-1923)*, Τόμος Α', *Κείμενα-Νεοελληνικές Έρευνες* 6, αρ. 33 (34/Α), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων-Φιλοσοφική Σχολή-Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Ιωάννινα 1988.
- Γιάννης Β. Καρύτσας, *Η Αιτωλοακαρνανία στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Πρακτικά λογοτεχνικού συνεδρίου, Μεσολόγγι 5-7 Νοεμβρίου 2004, γενική επιμέλεια Γιάννης Καρύτσας, εκδ. Αιτωλική Πολιτιστική Εταιρεία, Αθήνα 2005.
- Νίκος Μαλιάρας, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, *Μανώλης Καλομοίρης 50 χρόνια μετά, Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*, εκδ. Fagotto books, Αθήνα 2013.
- Γεώργιος Μπαμπινιώτης, *Το Γλωσσικό Ζήτημα-Σύγχρονες προσεγγίσεις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2011.
- Κυριάκος Ντελόπουλος, Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Πρακτικά Συνεδρίου 28 κ' 29 Νοεμβρίου 2001, επιμέλεια Κυριάκος Ντελόπουλος, ΕΛΙΑ (Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο), Αθήνα 2003.
- Γιάννης Ξούριας, Λίλα Θεοδόση και Σοφία Μούστου. *Κατάλογος της βιβλιοθήκης Κωστή Παλαμά*, επιμέλεια Γιάννης Ξούριας, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2010.
- Γεώργιος Δ. Παγανός, Αλέξανδρος Πάλλης, *η παλαιότερη πεζογραφική μας παράδοση: Από τις αρχές της ως τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο*, Τόμος Η' 1880-1990, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1997.
- Σοφία Τοπούζη, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση*, Πεπραγμένα συνεδρίου 24, 25, 26 Απριλίου 2007, ΜΜΑ, επιμέλεια Σοφία Τοπούζη, Έκδοση Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2008.
- Νίκος Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Είκοσι κείμενα για τη ζωή και το έργο του*, πρόλογος- επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1979.

Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Επιλογή κριτικών κειμένων, Ανθολόγηση-εισαγωγή-επιμέλεια*, εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 2002.

Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Ο Ψυχάρης και η εποχή του. Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού*, ΙΑ΄ Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2005.

Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Christoph Stroux, Νίκος Τσούχλος, Ιωάννης Φούλιας, *Μουσική ανάλυση και ερμηνεία*, Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Μουσικολογίας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 4-6 Νοεμβρίου 2003, Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 2006.

*Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Τόμος 11, Αθήνα χχ.  
*Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμος 4<sup>ος</sup> Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988.

*Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμος 8<sup>ος</sup>, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988

*Πρακτικά Α΄ διεθνούς συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Σκιάθος, 20-24 Σεπτεμβρίου 1991, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1995.

*Πρακτικά Β΄ διεθνούς συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, 1-5 Νοεμβρίου 2001, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2002.

*Πρακτικά Γ΄ διεθνούς συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Τόμος πρώτος, Σκιάθος 2011, Τόμος δεύτερος, Αθήνα 2011, εκδ. Δόμος, Αθήνα 2012.

#### Δ) Αφιέρωματα περιοδικών και Προγράμματα Συναυλιών

##### α) Περιοδικά (ξενόγλωσσα και ελληνόγλωσσα)

*Nineteenth –Century Music Review, Music in Nineteenth-Century Greece, Volume 8-Issue 1-27 June 2011.*

*Révue des études Néo-Helléniques, «Papadiamantis», Societé des études Néo-Helléniques, 1995 IV, Daedalus Paris-Athènes.*

*Διαβάζω*, Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη Τεύχος 165, Απρίλιος 1987

*Διαβάζω*, Τεύχος 333 (1994), Αφιέρωμα στο Συμβολισμό.

*Διαβάζω*, Αφιέρωμα «Ουίλλιαμ Μπάτλερ Γέιτς (1865-1939)», Τεύχος 391, Δεκέμβριος 1998, σ. 121-159.

*Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Παπαδιαμάντη, Τεύχος 355, Χριστούγεννα 1941.

*Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά, τόμος ΛΔ' τεύχος 397, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Ι. Δ. Κολλάρου & Σία Α.Ε., Αθήνα 1943.

*Νέα Εστία*, *Γρηγόριος Ξενόπουλος*, Τόμος Ν΄, Τεύχος 587, Αθήναι, Χριστούγεννα 1951.

*Νέα Εστία*, Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό, Τόμος ΝΒ΄, Τεύχος 611, Αθήνα Χριστούγεννα 1952.

*Τετράδια Ευθύνης «15»: Μνημόσυνο του Αλεξ. Παπαδιαμάντη-70 χρόνια από την κοίμησή του*, Αθήνα 1981.

*Μαντατοφόρος*, Αφιέρωμα στον Γιάννη Ψυχάρη, επιμέλεια David Holton, Τεύχος 28, 1988.

*Παπαδιαμαντικά Τετράδια*, Τεύχη 1-10 (1992-2016).

### β) Προγράμματα

*Μανώλης Καλομοίρης, Ο Πρωτομάστορας*, 25, 27, 29, 31 Ιανουαρίου 2008, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αίθουσα Αλεξάνδρα Τριάντη, εκδ. Εθνικής Λυρικής Σκηνής 2007/2008.

*Μανώλης Καλομοίρης, Ανατολή*, 16/10/2022, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2002.

*Γρηγόριου Ξενόπουλου, Στέλλα Βιολάντη, Τρίπρακτο δράμα*. Με τον πρόλογο-ποίημα του Κωστή Παλαμά και τη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη, παιγμένη «ζωντανά». Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων, πρώτη παράσταση 7 Δεκεμβρίου 1996, Δεκέμβριος 1996.

### Ε) Έργα των συγγραφέων και ποιητών

Ιωάννης Ν. Γρυπάρης, *Σκαρβαίοι και Τερρακόττες*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2001.

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Ποιήματα*, Τόμος 1 (1896-1918) και Τόμος 2 (1919-1933), επιμέλεια Γεώργιος Π. Σαββίδης, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1978.

Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Άπαντα – ποιητικά, δημοσιευμένα, ανέκδοτα, αποκηρυγμένα, ατελή*, επιμέλεια Καίτη Νικολοπούλου, εκδ. Parsec, Αθήνα 2010.

Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας (Η Θυσία)*, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2012.

Γιάννης Α. Καμπύσης, *Το Δαχτυλίδι της μάνας*, Τυπογραφείο της Εστίας, Αθήνα 1898.

Γιάννης Α. Καμπύσης, *Ανατολή*, Τυπογραφείον της Εστίας, Αθήνα 1901.

Γιαννάκης Μ. Καλομοίρης, *Στο ροδοχάραμα της ζωής, Πεζά τραγούδια-Σκέψεις-Διηγήματα-Στίχοι-Μουσική*, Τυπογραφείο «Εστία», Αθήνα 1923.

Κώστας Καρυωτάκης, *Άπαντα, Ποιήματα και Πεζά*, εκδ. Πέλλα- Θεοφ. Παπαδόπουλος, Αθήνα [χ.χ].

Κώστας Καρυωτάκης, *Ελεγεία και σάτιρες*, επιμέλεια Παντελής Μπουκάλας, εκδ. Ιδεόγραμμα, Αθήνα 1997.

Δημήτριος Α. Κορομηλάς, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, επιμέλεια Γραμματάς Θεόδωρος, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 2004.



- Λορέντζος Μαβίλης, *Τα Ποιήματα*, εισαγωγή-επιμέλεια Γεώργιος Γ. Αλισανδράτος, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003.
- Μιλτιάδης Μαλακάσης, *Ωρες*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 1903 (πρώτη έκδοση).
- Μιλτιάδης Μαλακάσης, *Άπαντα*, Τόμοι Α΄ και Β΄, επιμέλεια Γιώργος Βαλέτας, εκδ. Alvin Redman Hellas, Αθήνα 1964.
- Μιλτιάδης Μαλακάσης *Ποιήματα*, επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2005.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη [«Έρως Εσταυρωμένος»]*, *Θέατρον, Τόμος πρώτος*, Ιωάννης Δ. Κολλάρος - Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1913, σ. 51-100.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ραχήλ, Θέατρον, Τόμος πρώτος*, Ιωάννης Δ. Κολλάρος - Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1913, σ. 101-170.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Άπαντα, 1958-1972, Τόμοι Α΄ (1958) –Β΄ (1972)*, εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1958-1972.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, «*Στέλλα Βιολάντη [ή] Έρως Εσταυρωμένος*», στο: *Άπαντα*, Τόμος Α΄, εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1972, σ. 501-542.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη ή Έρως Εσταυρωμένος και κάποια άλλα διαλεχτά διηγήματα*, Εκδοτικός Οίκος Γεώργιου Φέξη, Αθήνα 1914.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία, Άπαντα*, Τόμος 1, εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1958.
- Αλέξανδρος Πάλλης, *Ταμπουράς και κόπανος*, Τυπογραφείον «Εστία», Αθήνα 1907.
- Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, *Άπαντα*, Τόμοι 1-5, επιμέλεια Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1981-1988.
- Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη, *Διηγήματα (επιλογή)*, φιλολογική επιμέλεια Φώτιος Αρ. Δημητρακόπουλος, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988.
- Μαρία Πολυδούρη, *Άπαντα*, επιμέλεια και εισαγωγή Λιλής Ζωγράφου, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1961.
- Εμμανουήλ Ροΐδης, *Περί συγχρόνου ελληνικής ποιήσεως*, έκδοση Τυπογραφείον της «Εστίας», Αθήνα 1877.
- Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, Τόμοι Α΄ Β΄, Γ΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1946-1947.
- Άγγελος Σικελιανός, *Άπαντα*, επιμέλεια Γιώργος Π. Σαββίδης, Τόμοι 1-5, και Τόμος ΣΤ΄, Ίκαρος, Αθήνα 1965-1968 και 1969.
- Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, *Βραδινοί θρύλοι*, Τυπογραφείον «Εστία», Αθήνα 1920.
- Γιάννης Ψυχάρης, *Μεγάλη Ρωμαίικη Επιστημονική Γραμματική*, Τόμοι 1-3, Ι.Δ. Κολλάρος, Αθήνα 1929, 1935, 1937.
- Γιάννης Ψυχάρης, «Το παλάτι», στο: Μ. Αυγέρη, Αρ. Σταύρου, Β. Ρώτα, Μ. Μ. Παπαϊωάννου (επιμ.) *Η ελληνική ποίηση ανθολογημένη*, Τόμος Δ΄, Εκδ. Παρθενών, Αθήνα 1977, σ. 73.

Γιάννης Ψυχάρης, *Το ταξίδι μου*, επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1971.

Γιάννη Ψυχάρη, *Κριτικά κείμενα*, τόμος 1, επιμέλεια Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1997.

## ΣΤ) Έργα του Καλομοίρη

### α) Κείμενα

Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η Τέχνη μου, Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

Μανώλης Καλομοίρης, «Λίγα Λόγια», *Νουμάς*, Τεύχος 301, 22 του Θεριστή 1908, σ. 1-2. Περιλαμβάνεται επίσης στο *Η ζωή μου και η Τέχνη μου*, σ.145-147.

Μανώλης Καλομοίρης, «Δυό λόγια», 31 /8/ 1908, *Νουμάς*, Τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 307, Σελίδα 4 Στήλη 2-3 Κ 200

Μανώλης Καλομοίρης, «Ζωή, γλώσσα, μουσική» (Απάντηση στον κ. Ξενόπουλο), *Νουμάς*, 2/11/1908 (τόμος 1905-1910 αρ. φύλλου 316 Κ 202 Σελίδα 1- 2-3. Στήλες 2-3, 1-3, 1-2).

Μανώλης Καλομοίρης, *Νουμάς*, 31/1/1910 (Τόμος 1905-1910 αρ. φύλλου 377, σελ.1-6, στήλες 2-3, 1-3, 1-3, 1-3, 1, Κ 203). Δημοσιεύεται απόσπασμα από το έργο του Καλομοίρη «Η Τέχνη μου κ' οι πόθοι μου – Για Ωδεία και για τ' Ωδείο».

Μανώλης Καλομοίρης, «Η τέχνη μου κ' οι πόθοι μου. Για Ωδεία και για τ' Ωδείο», *Νουμάς*, 7/2/1910, σ.4-5.

Μανώλης Καλομοίρης, *Νουμάς*, 7/2/1910 (Τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 378, Κ 204. σελ.4-5 στήλη 1-3): Δημοσιεύεται το «Απόσωμα» του άρθρου «Για Ωδεία και για τ' Ωδείο».

Μανώλης Καλομοίρης, «Μουσικοάμουσες-Άνοστες και νόστιμες κι όλων των λογίων κουβέντες», *Νουμάς*, 14 του Μάρτη 1910 (τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 383, σελ. 2-3-4, στήλες 2-3, 1-3, 1, Κ 205).

Μανώλης Καλομοίρης, «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», *Νουμάς*, 9/5/1910, (τόμος 1905-1910, αρ. φύλλου 391 Κ.208 σελ.4-5).

Μανώλης Καλομοίρης, «Ποίηση και μουσική», Αδημοσίευτο, δακτυλογραφημένο, Αρχείο Μανώλη Καλομοίρη, Ντοσιέ 8, Νοέμβριος 1919.

Μανώλης Καλομοίρης, «Η Μουσική μας κίνηση-Η Μουσική μας κριτική», *Έθνος*, 22-2-1926.

Μανώλης Καλομοίρης, «Από την Μουσικήν μας ζωήν-Η πρώτη λαϊκή συναυλία», *Έθνος*, 24/11/1930. Μ. Καλομοίρης, «Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα», *Έθνος*, 1/3/1926.

Μ. Καλομοίρης, *Έθνος*, Τόμος 1926/Α εξ. Α628, στήλες 3-4, σ. 1, 1/3/1926.

Μανώλης Καλομοίρης, «Η μουσική κίνησις-Μοσχονάς, Παπαναστασίου», *Ἔθνος*, 13/8/1937, Στήλες 3-5, Τόμος 1937/Β'έξ. Α 213.

Μανώλης Καλομοίρης, «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής», *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, Τόμος 21 (1946), σ. 275-290.

Μανώλης Καλομοίρης, «Ρίζα Ζωής», *Νέα Εστία*, Τόμος 55 / Τεύχος 644, 1 Μαΐου 1954, σ. 604-605.

Μανώλης Καλομοίρης, «Ο Παλαμάς κ' η Μουσική», Ανατύπωση από τον ΙΖ' Τόμο των *Κυπριακών Γραμμάτων*. Κύπρος, 1952. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία*, Τόμος ΛΔ', (34), 1943, σ.278-284. Δόθηκε ως διάλεξη στη Λευκωσία στις 23 Μαΐου 1952 και παρουσιάστηκε σε εκπομπή του Ραδιοφωνικού Σταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων στις 3 Μαρτίου 1954.

Μανώλης Καλομοίρης, «Γύρω από μια σύνθεση», *Ἔθνος*, 7/1/55.

Μανώλης Καλομοίρης, «Από τον Πρωτομάστορα στον Παλαιολόγο», *Ἔθνος*, 13 Νοεμβρίου 1957.

Μανώλης Καλομοίρης, από τον *Πρόλογο* της έκδοσης του έργου *Από τη ζωή και τους καύμούς του Καπετάν-Λύρα*, για απαγγελία, τραγούδι και πιάνο, Αθήνα 1958.

Μανώλη Καλομοίρη, «Η Παλαμική Συμφωνία (Σκέψεις του συνθέτη)». Πρόλογος στην *Παλαμική Συμφωνία*, εκδ. Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 1961.

## β) Μουσικά Κείμενα

Μανώλη Καλομοίρη, *Τρία τραγούδια δι' Άσμα και κλειδοκύμβαλον*, Ποίησης και μουσική, Έργον 2, εκδ. Α. Chriskidis, [χχ].

Μανώλης Καλομοίρης, *Τρία Τραγούδια δι' Άσμα και Κλειδοκύμβαλον: 1. Μελαγχολία 2. Ανακρεόντειον 3. Η Βαγιαδέρα*. Ποίησης και μουσική Μανώλη Καλομοίρη. Έργον 2. Έκδοση Α. Christidis, Κωνσταντινούπολη 1902.

Μανώλη Καλομοίρη, *Έργα Καλομοίρη και Παληά Τραγούδια, Στίχοι Πάλλη*, Μουσικός Εκδ. Οίκος Στέφανου Γαϊτάνου, Αθήναι [χχ].

Μανώλη Καλομοίρη, *Βραδυνοί θρύλοι*, για φωνή και πιάνο, απάνω σε στίχους του Κώστα Χατζόπουλου, Μουσικός Οίκος Μιχαήλ Κωνσταντινίδη-Γλάδστωνος και Στοά Φέξη, [χχ].

Μανώλης Καλομοίρης, *Οι δύο Διαλαλητάδες*, Δραματική σκηνή για τραγούδι και πιάνο, Μουσικά Εκδόσεις Γαϊτάνου, [χχ].

Μανώλης Καλομοίρης, *Από τη ζωή και τους καημούς του Καπετάν-Λύρα*, [χχ].

Μανώλης Καλομοίρης, *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα, Τραγούδια για Σχολικές, Στρατιωτικές, Εργατικές Χορωδίες*, Τεύχη 1-4, Αθήνα, Ιδιοκτησία του συνθέτη, [χχ].

Μανώλης Καλομοίρης, *Ανατολή*, εκδ. Ρούτση, Αθήνα [χχ].

- Μανώλης Καλομοίρης, *Τραγούδια για φωνή και πιάνο*, Μπράιτκοπφ και Χέρτελ, Βιέννη, Μάιος 1906.
- Μανώλης Καλομοίρης, *Τραγούδια για μια φωνή και πιάνο*, «Από χώρες και χωριά», Μπράιτκοπφ και Χέρτελ, Λειψία (1910).
- Μανώλης Καλομοίρης, *Μπαλάντες για πιάνο έργο 1*, α) *Μι ελ. (από τις Orientales του V. Hugo)* β) *Μιb ελ. (Κίνησ' ο Χάρος κ' έφθασε στο άτι Καβαλλάρης)*, Μουσικός εκδ. Οίκος Στεφ. Γαϊτάνου, Στοά Αρσακείου 10, Αθήναι 1933.
- Μανώλη Καλομοίρη, *Ο Πρωτομάστορας*, Μουσική τραγωδία σε δύο μέρη κι ένα ιντερμέδιο, Γαϊτάνος, Αθήνα 1939.
- Μανώλη Καλομοίρη, *Ανατολή*, Μουσικό Παραμύθι σε δύο μέρη κ' ένα ιντερμέδιο – *Λεύτερη διασκευή του συνθέτη από το μονόπραχτο του Γιάννη Καμπύση*, Εκδόσεις Routs, Τυπογραφικόν Εργαστήριον Δημήτρη Ρούτση, Αθήνα 1945.
- Μανώλης Καλομοίρης *Πέρασες*, Δεύτερος κύκλος τραγουδιών από τους *Βραδυνούς Θρύλους* του Κ. Χατζόπουλου, Για μια φωνή και πιάνο, Αθήνα 1950, εκδότης Μιχαήλ Γαϊτάνος.
- Μανώλης Καλομοίρης, *Τα Ξωπικά νερά*, Μουσικοδραματικό ποίημα σ' ένα μέρος και πρόλογο, ελληνική παράφραση από το ομώνυμο δραματικό ποίημα του Butler Yeats της Βέτας Πεζοπούλου, Αθήνα 1951, Έκδοση των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής.
- Μανώλης Καλομοίρης, *Μηνάς ο Ρέμπελος*, *Κουρσάρος στο Αιγαίο*, εκδ. Μαν. Καλομοίρης, Αθήνα 1952.
- Μανώλη Καλομοίρη, *Ανατολή*, *Spartito*, εκδ. Μανώλη Καλομοίρη, Αθήνα 1953.
- Μανώλης Καλομοίρης, *Ο Πρωτομάστορας*, έκδοση Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2007/ 2008.

#### γ) Μελοποιήσεις Καλομοίρη σε έργα Παλαμά

- Κωστής Παλαμάς – Μανώλης Καλομοίρης, *Από τους Πεντασύλλαβους-Τραγούδια για μια φωνή και πιάνο. Ορφικός θρήνος, Τα παραμύθια, Το χιόνι*. Γαϊτάνος, Αθήνα [χχ].
- Κωστής Παλαμάς – Μανώλης Καλομοίρης, *Τρεις κοπέλλες λυγερές*, Εκδοτικός Μουσικός Οίκος Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα [χχ].
- Κωστής Παλαμάς – Μανώλης Καλομοίρης, *Από τους Πεντασύλλαβους-Τραγούδια για μια φωνή και πιάνο. Α. Να μιλήσω;-Γειά σας Τριαντάφυλλα και Γιασεμιά-Κλειστό! Β. Ορφικός θρήνος-Τα παραμύθια-Το χιόνι. Γ. Μην κλαίς-Ντραγάτης. Δ. Τραγούδια αγέννητα-Πάλε σαν πρώτα*. Μουσικός Εκδοτικός Οίκος Ανδρεάδη-Νάκα, Αθήνα 1941.
- Κωστής Παλαμάς – Μανώλης Καλομοίρης, *Πέντε τραγούδια από το «Τέταρτο βιβλίο της Πολιτείας και της Μοναξιάς»*, Για μια φωνή κι ορχήστρα ή πιάνο. *Τρεις αδερφές, Ο Ναός, Η Νεραίδα, Η Νεραϊδοπαρμένη, Βραδυνή φωτιά*. Γαϊτάνος, Αθήνα 1947.

Κωστής Παλαμάς – Μανώλης Καλομοίρης, *Από τους Πεντασύλλαβους-Τραγούδια για μια φωνή και πιάνο. Μην κλαις, Ντραγάτης, Τραγούδια αγέννητα, Πάλε σαν πρώτα*, Γαϊτάνος, Αθήνα 1952.

Κωστής Παλαμάς – Μανώλης Καλομοίρης, *Από τον κύκλο των τετράστιχων, για μια φωνή και βιόλα. Έκδοση των Φίλων της Ελληνικής Μουσικής* Αθήνα 1953.

Κωστής Παλαμάς – Μανώλης Καλομοίρης, *Κάποια Λογάκια - από τη «Βραδινή Φωτιά»*, για μια φωνή, άρπα και κλαρίνο (μτφρ. Francaise de M. Valsa), Αθήνα 1954.

Μανώλης Καλομοίρης, *Μαγιοβότανα - Ίαμβοι και Ανάπαιστοι μέρος β΄*, (1914), *Σουίτα για φωνή και ορχήστρα σε ποίηση Κ. Παλαμά. Μεταγραφή για φωνή και πιάνο*. Σύλλογος Μανώλης Καλομοίρης, Αθήνα 1991.

## Ζ) Βιβλιογραφία Κωστή Παλαμά

### α) Εργογραφία

Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, Τόμος πρώτος- Τόμος έκτος, εκδ. Γκοβόστης, Τόμος Έκτος- Τόμος Δέκατος Έκτος, επιμέλεια Γ.Κ. Κατσιμπάλης, εκδ. Μπίρης, Αθήνα 1962-1969.

Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα*, Τόμος δέκατος έβδομος, επιμέλεια Γιώργος Κεχαγιόγλου - Γιώργος Π. Σαββίδης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1984.

Κωστής Παλαμάς, *Αλληλογραφία*, Τόμος πρώτος (1875-1915), επιμέλεια Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1975.

Κωστής Παλαμάς, *Αλληλογραφία*, Τόμος δεύτερος (1916-1918), επιμέλεια Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1978.

Κωστής Παλαμάς, *Αλληλογραφία*, Τόμος τρίτος (1929-1941), επιμέλεια Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1981.

Κωστή Παλαμά, *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, Τόμος πρώτος (1882-1883), φιλολογική επιμέλεια Δ.Π. Συναδινός, Κ.Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1990.

Κωστή Παλαμά, *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, Τόμος δεύτερος (1894-1914), φιλολογική επιμέλεια Δ.Π. Συναδινός, Κ.Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1993.

Κωστή Παλαμά, *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, Τόμος τρίτος (1915), φιλολογική επιμέλεια Κ.Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2003.

(Το Ίδρυμα Κωστή Παλαμά έχει προχωρήσει σε νέα φιλολογική έκδοση των Τόμων 1-5 και 8-10 των Απάντων, οι οποίοι περιλαμβάνουν το ποιητικό έργο του Παλαμά, όμως αυτή η νέα έκδοση δεν έχει συμπεριληφθεί στη βιβλιογραφία μας.)

### β) Επιστολές του Μανώλη Καλομοίρη στον Κωστή Παλαμά.

Α) Αρχείο «Κωστή Παλαμά», Σειρά Αλληλογραφία, Υποσειρά: Επιστολές προς ΚΠ, Φάκελος: Έτος 1908.

- i) Επιστολή 13.06.1908, τετράδιο, 1 recto γραμμένο, 1 verso, 2 r. και 2 v. λευκά. Διαστάσεις πλάτος – ύψος: 13,2 x 21,2 εκ.
- ii) Επιστολή 08.07.1908, τετράδιο, 1 recto, 1 verso, 2 r. γραμμένο και 2 v. λευκό. Διαστάσεις πλάτος – ύψος: 13,2 x 21,0 εκ.
- iii) Καρτ ποστάλ 13.08.1908 (ταχυδρομική σφραγίδα) Διαστάσεις πλάτος – ύψος: 14,0 x 8,6 εκ.
- iv) Επιστολή 19.10.1908, τετράδιο, 1 recto γραμμένο, 1 verso, 2 r. και 2 v. λευκά. Διαστάσεις πλάτος – ύψος: 13,8 x 10,9 εκ. και συνοδεύεται από φάκελο.

B) Αρχείο «Κωστή Παλαμά», Σειρά: *Αλληλογραφία*, Υποσειρά: *Επιστολές προς ΚΠ.*: Φάκελος: *Μανώλης και Χαρίκλεια Καλομοίρη*.

- i) Επιστολή Μ. Καλομοίρης 27/5.1908, τετράδιο, 1 recto γραμμένο, 1 verso, 2 r. και 2 v. λευκά. Διαστάσεις ύψος - πλάτος: 17,8 x 11,1 εκ.
- iv) Επιστολή Χαρ. Καλομοίρη Χριστούγεννα, μονόφυλλο, 1 recto γραμμένο, 1 verso λευκό. Διαστάσεις ύψος - πλάτος: 17,8 x 11,3 εκ.

Γ) Αρχείο «Κωστή Παλαμά», Σειρά: *Αλληλογραφία*, Υποσειρά: *Επιστολές προς ΚΠ.*: Φάκελος: *Έτος 1917*.

γ) Άρθρα του Κωστή Παλαμά για τον Καλομοίρη, τη μουσική κ.α.

Κωστής Παλαμάς, «Ὡδεῖον», *Άρθρα και χρονογραφήματα*, Τόμος πρώτος, (1882-1883), φιλολογική επιμέλεια Δ.Π. Συναδινός, Κ.Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1990, σ. 338-340. Πρώτη δημοσίευση *Μη χάνεσαι*, 24 Μαΐου 1883.

Κωστής Παλαμάς, «Και πάλιν μουσική», *Άρθρα και χρονογραφήματα*, Τόμος δεύτερος (1984-1914), φιλολογική επιμέλεια Δ.Π. Συναδινός, Κ.Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1993, σ. 287-289.

Κωστής Παλαμάς, «Μουσική», *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, Τόμος τρίτος, (1915), φιλολογική επιμέλεια Κ.Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2003, σ. 59-61. Πρώτη δημοσίευση εφ. *Εμπρός*, 12 Μαρτίου 1915.

Κωστής Παλαμάς, «Μουσικολογία», *Άρθρα και χρονογραφήματα*, Τόμος τρίτος, (1915), Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2003, σ. 199-201. Πρώτη δημοσίευση *Νέα Ημέρα* 12 Ιουλίου 1915.

Κωστής Παλαμάς, «Μουσικόν Πρόβλημα», *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, Τόμος τρίτος, (1915), φιλολογική επιμέλεια Κ.Γ. Κασίνης, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 2003, σ. 228-230. Πρώτη δημοσίευση *Νέα Ημέρα*, 26 Ιουλίου 1915.

Κωστής Παλαμάς, «Έλληνες μουσουργοί Α΄» και «Έλληνες μουσουργοί Β΄», εφ. *Εμπρός*, 27 και 30 Απριλίου 1922.

Κωστής Παλαμάς, «Ο Ρακίνας της μουσικής (Δεμπουσσύ)», εφ. *Εμπρός*, 26 Ιουνίου 1918.

- Κωστής Παλαμάς, «Παδερέφσκης», εφ. *Εμπρός*, 19 Μαρτίου 1919.
- Κωστής Παλαμάς, «Ακούοντας Μπετόβεν», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, 24 Νοεμβρίου 1924.
- Κωστής Παλαμάς, «Δύο Λόγια», *Γράμματα Γ΄, Άπαντα*, Τόμος έκτος, εκδ. Γκοβόστης, σ. 523-541.
- Κωστής Παλαμάς, «Πῶς θυμοῦμαι τούς Ίαμβους και Άναπαίστους», *Άπαντα*, Τόμος πρώτος, εκδ. Γκοβόστης, σ. 325-335.
- Κωστή Παλαμά, «Ο ποιητής» [Μαβίλης], *Άπαντα*, Τόμος 10<sup>ος</sup>, σ. 331 και *Νουμάς*, Τεύχος 196, 15/12/1912.
- Κωστή Παλαμά, «Ἐμεῖς οἱ ἐργάτες», *Άπαντα*, Τόμος Δέκατος έκτος, σ. 587.
- Κωστής Παλαμάς, «Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης», στο: *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης-Εἴκοσι κείμενα για τη ζωή και το ἔργο του*, Πρόλογος-επιλογή Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1979, σ. 27-36.

#### Η) Άρθρα σε Εφημερίδες, Περιοδικά και Συλλογικούς Τόμους (ξενόγλωσσα και ελληνικά)

- M. Alexiou, «Diglossia in Greece», στο: Haas W. (ed.), *Standard languages: spoken and written*, Manchester University Press, Manchester 1982, σ.156-192.
- Myrto Economides, «Manolis Kalomiris during the 1940s» στο: *Crossroads-Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*, International Musicological Conference, June 6-10, 2011, Aristotle University of Thessaloniki, Faculty of Fine Arts, Ims Regional Association for the study of music of the Balkans, Conference Proceedings, Thessaloniki 2013, σ. 89-96.
- Hans R. Jauss, «Literary History as a Challenge to Literary Theory», στο: *Toward an Aesthetic of Reception*, (μτφρ Timothy Bahti), University of Minnesota Press, Minneapolis 1982.
- Robert Levesque, «Παιδικά χρόνια του Σικελιανού», μετάφραση Ανδρέας Ανδρεόπουλος, *Νέα Εστία*, Τόμος ΝΒ΄, Τεύχος 611, Αθήνα, Χριστούγεννα 1952, σ.11-16.
- Peter Mackridge, «Katharevousa (c.1800-1974). An Obituary for an Official Language», στο: Sarafis, M. and Eve, M (eds.) *Background to the contemporary Greece I*, The Merlin Press, London 1990, σ. 25-51.
- Giorgos Sakallieros, «The symphonic concerto for piano and orchestra (1935) by Manolis Kalomiris: reaffirming the national-ideal topos through the (old) western canon», *New Sound 54*, II/2019, Article received on August 25<sup>th</sup> 2019, Article accepted on November 28<sup>th</sup> 2019, UDC: 785.1178.071.1 Καλομιρισ Μ, σ.68-89.
- Richard Taruskin, «Nationalism», Grove Music, Published in print 20 January 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846>.

- Ioannis Tsagkarakis, «The last defender: Calomiris's Constantine Palaiologos and the idea of Greek Music». Στο: Polina Tampakaki, Panos Vlagopoulos, Katerina Levidou, Roderick Beaton (ed)., *Music, Language and Identity in Greece: Defining National Art Music in the Nineteenth and Twentieth Century*, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Publications 21, University of London, Routledge-Taylor & Francis, London and New York 2019, σ. 138-156.
- Γιώργος Γ. Αλισανδράτος, Εισαγωγή, στο: *Λορέντζου Μαβίλη Τα ποιήματα*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990, σ. 9-38.
- Φοίβος Ανωγειανάκης, «Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα», προσθήκη στην *Ιστορία της Μουσικής* του Karl Nef, εκδ. Απόλλων, Αθήνα 1960, σ. 546-611.
- Βασίλης Βαβούλης, «Άγνης Ορφικός και το λιμπρέτο του *Δαχτυλιδιού*», στο Γ. Βλαστός (επιμ.) *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το θέατρο και τις άλλες παραστατικές τέχνες*, Αθήνα 2009, σ. 84-87.
- Νίκος Α. Βέης, «Παλαμικά», *Νέα Εστία*, Τόμος ΛΔ, Τεύχος 397, Αθήνα 1943, σ. 61-62.
- Β. Βεκιαρέλης, «Εκτελέσεις έργων Καλομοίρη εις Παρισίους τω 1924 -Η Μουσική μας στο Παρίσι», *Ελεύθερος Τύπος*, 15 Απριλίου 1924, στο: *Μανώλης Καλομοίρης, Τίτλοι, Βραβεία, Μουσικαί συνθέσεις, Σχολικά και Λαϊκά Τραγούδια, Μουσικοπαιδαγωγικά έργα, Κριτικά μελέται και διαλέξεις, Εκτελέσεις έργων του εις το Εξωτερικόν, Εκδόσεις έργων από μεγάλους εκδοτικούς οίκους, Μουσικαί κριτικά και γνώμαι εξεχόντων καλλιτεχνών*, Εν Αθήναις: Εθνικό Ωδείο, Αθήνα 1932, σ. 47-48.
- Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η πρόσληψη του Σολωμού από τη νεότερη ποίηση», [Αφιέρωμα στο Διονύσιο Σολωμό], *Η Λέξη*, Τεύχος 142, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997, σ. 844-853.
- Ελισαίος Γιανίδης, «Μουσικό αίσθημα και γλωσσικό αίσθημα-από αφορμή τη μελέτη του Γ. Λαμπελέτ «Γλώσσα και μουσική», *Μουσικά Χρονικά*, Έτος Β', Αρ.1 (13), Ιανουάριος 1930, σ. 62-71.
- Πέτρος Γλέζος, «Η ελληνική φύση στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Νέα Εστία*, Τόμος ΝΒ, Τεύχος 611, Αθήνα Χριστούγεννα 1952, σ. 94-100.
- Θεόδωρος Γραμματάς, «Γιάννης Καμπύσης» (λήμμα), *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Τόμος 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988, σ. 239-240.
- Δημήτρης Δασκαλόπουλος, «Η ισχνότητα του χαρτοφυλακίου-Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος ως κριτικός του Κ. Π. Καβάφη», στο: Κυριάκος Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Πρακτικά Συνεδρίου 28 και 29 Νοεμβρίου 2001, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σ. 85-98.
- Σπύρος Δεληγιαννόπουλος, «Το ελληνικό στοιχείο στην Επτανησιακή Μουσική Σχολή, Μέρος 2<sup>ο</sup>, 8 Μαρτίου 2017, ιστότοπος: <https://fagottobooks.gr/blog/eptanisiaki-sxoli-2>.
- Ρέα Δελβερούδη, «Ο Ψυχάρης, η γλωσσολογία, η «Ιδέα»», στο: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.) *Ο Ψυχάρης και η εποχή του, Ζητήματα γλώσσας*,



- λογοτεχνίας και πολιτισμού, Ινστιτούτο νεοελληνικών Σπουδών, [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη 2005, σ. 83-98.
- Φώτιος Αρ. Δημητρακόπουλος, «Ελληνογερμανικά: Από τις σχέσεις του Καμπύση με τον Karl Dieterich και Karl Krumbacher», *Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών* (1996-97), 31, σ. 112-138 και σ. 583-600.
- Φώτιος Αρ. Δημητρακόπουλος, «Μικρή Σύνοψη για τον Παπαδιαμάντη», στο: *Αλεξάνδρου Παπαδιαμάντη Διηγήματα (επιλογή)*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1988, σ. 7-30.
- Νίκος Α. Δοντάς, «Με το όραμα ενός νέου κόσμου», στο πρόγραμμα *Ο Πρωτομάστορας*, έκδοση Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2007/ 2008.
- Σταύρος Ζουμπουλάκης, «*Η Νέα Εστία του Ξενόπουλου*», στο: Κυριάκος Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Πρακτικά Συνεδρίου 28 και 29 Νοεμβρίου 2001, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2003, σ. 99-106.
- Αύρα Θεοδωροπούλου, «Παλαμά-Καλομοίρη: Ίαμβοι και Ανάπαιστοι» στο: *Μανώλης Καλομοίρης, Τίτλοι, Βραβεία, Μουσικαί συνθέσεις, Σχολικά και Λαϊκά Τραγούδια, Μουσικοπαιδαγωγικά έργα, Κριτικά μελέται και διαλέξεις, Εκτελέσεις έργων του εις το Εξωτερικόν, Εκδόσεις έργων από μεγάλους εκδοτικούς οίκους, Μουσικαί κριτικά και γνώμαι εξεχόντων καλλιτεχνών*, Εν Αθήναις: Εθνικό Ωδείο, Αθήνα 1932, σ.35-38, ανατύπωση από το περιοδικό *Γράμματα*, Τόμος δεύτερος, 1913.
- Άγις Θέρος, «Ο οραματιστής», *Νέα Εστία*, Τόμος ΝΒ΄, Τεύχος 611, Αθήνα Χριστούγεννα 1952, σ. 84-88
- Σταύρος Καρακάσης, «Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς», στον «Πρόλογο» της έκδοσης της *Παλαμικής Συμφωνίας*.
- Ανδρέας Καραντώνης, «Στοχασμοί για την ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Νέα Εστία*, Τόμος ΝΒ΄, Τεύχος 611, Αθήνα Χριστούγεννα 1952, σ. 22-30.
- Ανδρέας Καραντώνης, *Γύρω στον Παλαμά, Μελέτες*, Τόμος 1, 1959, σ.149-160.
- Τάκης Καρβέλης, «Η ποίηση του Μιλτιάδη Μαλακάση και η αντοχή της στο χρόνο», *Δεύτερη ανάγνωση. Κριτικά κείμενα 1992-2000*, Τόμος Γ΄, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2001, σ. 128-129.
- Καρβούνης Ν., «Η συναυλία του κ. Καλομοίρη για τη μελοποίηση των ποιημάτων του Παλαμά *Ελιά, Γρηγόρ Ζωή και Στέλλα Βιολάντη*», εφ. *Εστία*, 21 Δεκ. 1910.
- Κώστας Καρδάμης, «Οι μουσικές ταυτότητες της Επτανήσου: Θεωρήσεις και αναθεωρήσεις μέσα από τη νεότερη έρευνα», (Konstantinos Kardamis, «The music identities of the Ionian Islands; Remarks and revisions through recent research». Paper in the IX International Panionian Conference (Paxos, 26–30/5/2010), published in the Proceedings of the Conference (Paxos: Society for Paxian Studies, 2014), vol. 2, p. 231-261 (in Greek), <https://www.academia.edu>

- Κώστας Καρδάμης, «Νέες ειδήσεις για τη μελοδραματική δραστηριότητα του θεάτρου Σαν Τζιάκομο μεταξύ 1799-1823», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953*, Πρακτικά συνεδρίου, Αθήνα 23-24 Απριλίου 2010, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2011, σ. 48-59.
- Άντα Κατσίκη-Γκίβαλου, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: Σύγχρονες αναγνώσεις», στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Επιλογή κριτικών κειμένων*, ανθολόγηση-εισαγωγή-επιμέλεια Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 2002, σ. 11-24.
- Τατιανή Κοτρώτσου-Λόντου, «Το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα», *Επιστημονικό Βήμα*, Τεύχος 3, Απρίλιος 2004.
- Εμμανουήλ Κριαράς, «Αλέξανδρος Πάλλης: αγωνιστής και κήρυκας του δημοτικισμού», στο: *Πρόσωπα και θέματα από την ιστορία του δημοτικισμού*, Τόμος Α', εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1985, σ. 51-75.
- Εμμανουήλ Κριαράς, «Ο Ξενόπουλος διαφωτιστής», στο: Κυριάκος Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Πρακτικά Συνεδρίου 28 κ' 29 Νοεμβρίου 2001, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2001, σ. 181-187.
- Στέλιος Λαμπάκης, «Λαϊκοί Θρύλοι και δοξασίες για την Άλωση στην τραγωδία Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», στο: Ν. Γιγουρτάκης (επιμ.), *Ο Καζαντζάκης και ο Κρητικός Πολιτισμός*, Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Μυρτιά 28/30 Σεπτεμβρίου 2007, Έκδοση Μουσείου Καζαντζάκη, σ. 2-8.
- Γεώργιος Λαμπελέτ, *Η Εθνική Μουσική*, Παναθήναια, Τόμος δεύτερος, τεύχος 15, 30 Νοεμβρίου 1901.
- Γιώργος Λεωτσάκος «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος», εφ. *Μεσημβρινή*, 13/8/1962.
- Γιώργος Λεωτσάκος, «Η ιστορία, η εποχή, η σημασία του *Δαχτυλιδιού*», στο συνοδευτικό φυλλάδιο του δίσκου *Το Δαχτυλίδι της Μάνας*, Concert Athens, Αθήνα 1983.
- Γιώργος Λεωτσάκος, «Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη, Μέγας Σταθμός της ελληνικής μουσικής», *Μουσικολογία*, Τεύχος 1/1986 (4), σ. 26-33.
- Γιώργος Λεωτσάκος, «Το ύφος του Καλομοίρη», Δακτυλογραφημένο κείμενο αδημοσίευτο, Αρχείο «Μανώλης Καλομοίρης».
- Γιώργος Λεωτσάκος, «Λύχνος υπό τον μόδιον. Έργα Ελλήνων συνθετών για πιάνο (1847-1908) (δίγλωσση έκδοση), συνοδευτικό φυλλάδιο του ομώνυμου δίσκου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.
- Γιώργος Λεωτσάκος, «(Ξε)Χάσαμε την Αθήνα...στοπ!», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953*, Πρακτικά Συνεδρίου MMA 23-24 Απριλίου 2010, Εθνικό και Καποδιστριακό Παν/μιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 70-95.
- Νίκος Μαλιάρης, «Η σχέση Λόγου και Μέλους στις καζαντζακικές όπερες του Μανώλη Καλομοίρη (*Πρωτομάστορας και Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*) στο:

- Γ. Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες*, Πρακτικά του Συνεδρίου Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009, Αθήνα 2009.
- Νίκος Μαλιάρας, «Δημοτικά τραγούδια του Αιγαίου και της Κρήτης στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική*, εκδ. Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σ. 57-64.
- Νίκος Μαλιάρας, «Όταν ο Μανώλης Καλομοίρης μελοποιεί Κωνσταντίνο Χατζόπουλο-Κύκλοι τραγουδιών: «Βραδυνοί θρύλοι» και «Πέρασες», *Η Νέα Εποχή*, εφημερίδα του Αγρινίου στο διαδίκτυο, Παρασκευή, 02 Σεπτ. 2011, με προσαρμογή 2 Μαΐου 2021 <http://www.epoxi.gr/scriptum44.htm>
- Παναγιώτης Δ. Μαστροδημήτρης, «Επτανησιακή γλωσσική θεωρία: 1818-1911», στο: Γεώργιος Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό Ζήτημα-Σύγχρονες Προσεγγίσεις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2011, σ. 284-323.
- Νίκος Μαυρέλος, «Ψυχάρης-Παλαμάς-Επισκοπόπουλος: Το προσκήνιο και το παρασκήνιο μιας διαμάχης», στο: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του. Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού*, ΙΑ΄ Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2005, σ. 379-391.
- Σοφία Μαυροειδή- Παπαδάκη, «Μυρτιώτισσα», λήμμα, *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* 10, Χάρη Πάτση, Αθήνα Χ.Χ.
- Χάρης Ν. Μελετιάδης, *Ελευθέριος Βενιζέλος και Λορέντζος Μαβίλης: Αγορεύσεις για τη γλώσσα στη Β΄ (Διπλή) Αναθεωρητική Βουλή (1911)*, Εισαγωγή-Ιστορικός σχολιασμός: Χάρης Ν. Μελετιάδης-Ομιλίες Ελευθέριου Βενιζέλου και Λορέντζου Μαβίλη, Τετράδια Κοινοβουλευτικού Λόγου, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2010, Τετράδιο 3, σ. 125-205.
- Μ.Γ. Μερακλής, «Ιωάννης Γρυπάρης» *Η ελληνική ποίηση: Ρομαντικοί-Εποχή του Παλαμά-Μεταπαλαμικοί: Ανθολογία-Γραμματολογία*, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1977, σ. 338-341.
- Μ.Γ. Μερακλής, «Μυρτιώτισσα», στο: *Η ελληνική ποίηση: Ρομαντικοί- Εποχή του Παλαμά -Μεταπαλαμικοί-Ανθολογία -Γραμματολογία*, σ. 490-491, Σοκόλης, Αθήνα 1977.
- Στεφάνια Μεράκου, «Αλληλογραφία του Δημήτρη Μητρόπουλου-Κωνσταντίνου Καβάφη», *Μουσικός Λόγος*, Τόμος Α΄, Τεύχος 2, σ. 143-152, αναδημοσίευση στο <https://www.dimitrimitropoulos.gr/2010-04-11-08-14-38/2010-10-25-13-53-18.html>.
- Χρίστος Μητσάκης, «Ανατολή: Ο Καλομοίρης και η όπερα στα πλαίσια μιας εθνικής μουσικής», Ανατύπωση από το πρόγραμμα της *Ανατολής*, 16/10/2022, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 16-34.

Εμμανουήλ Ι. Μοσχονάς, «Ένας αιώνας δημοτικισμού: Κοινωνικές και πολιτικές προσεγγίσεις», Εισαγωγή στο Α. Πάλλης, *Μπρουσός*, εκδ. Ερμής (NEB), Αθήνα 1975.

Κωνσταντίνος Μούσσας (επιμ.), «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος-Λογοτεχνικές αναφορές στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη», Μέρος Β΄, ιστότοπος [https://www.fractalart.gr/konstantinos-palaiologos-sto-ergo-tou-nikou-kazantzaki/#\\_ftn4](https://www.fractalart.gr/konstantinos-palaiologos-sto-ergo-tou-nikou-kazantzaki/#_ftn4).

Γεώργιος Μπαμπινιώτης, «Εισαγωγή: από το γλωσσικό ζήτημα σε ένα πρόβλημα ποιότητας στη χρήση της γλώσσας μας», στο: Γεώργιος Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό Ζήτημα - Σύγχρονες προσεγγίσεις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2011, σ. 11-45.

Γεώργιος Μπαμπινιώτης, «Γιάννης Ψυχάρης: η ηγετική μορφή στήριξης της Δημοτικής και η επιστημονική συμβολή του στη μελέτη της Ελληνικής», στο: Γεώργιος Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό Ζήτημα - Σύγχρονες προσεγγίσεις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2011, σ. 421-446.

Γεώργιος Μπαμπινιώτης, «Γεώργιος Ν. Χατζιδάκις (1848-1941). Η συμβολή του στην αποκατάσταση της γλωσσικής μας ταυτότητας και στην επιστημονική σπουδή της ελληνικής γλώσσας», *Αριάδνη*, Επιστημονικό περιοδικό της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 1983, [www.Ariadne-ejournals.lib.uoc.gr](http://www.Ariadne-ejournals.lib.uoc.gr), σ.294-307.

Ι. Ν. Μπασκόζος, «Συμβολισμός. Η δοκιμή μιας τελειότητας που δε νοιάζεται παρά για τον εαυτό της», *Διαβάζω*, Τεύχος 333 (1994), αφιέρωμα στο Συμβολισμό, σ. 42-48.

Γιάννης Μπελώνης, «Ο Μανώλης Καλομοίρης και η σκοτεινή πλευρά της περιόδου της Γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου», *Πολυφωνία 4*, Άνοιξη 2004, σ. 7-21.

Αντώνης Π. Μπενέκος, «Γρηγόριος Ξενόπουλος: ο λογοτέχνης παιδαγωγός», στο: Κυριάκος Ντελόπουλος (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Πενήντα χρόνια από το θάνατο ενός αθάνατου (1951-2001)*, Πρακτικά Συνεδρίου 28 κ΄ 29 Νοεμβρίου 2001, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα 2001, σ. 143-157.

Στρατής Μυριβήλης, «Οι Σκαραβαίοι και Τερρακότες του Γρυπάρη», *Ελληνική Δημιουργία*, Αφιέρωμα στον Γρυπάρη, Τεύχος 122, Αθήνα 1953, σ. 265-275. Στην ψηφιοποιημένη Συλλογή *Πολιτιστικός θησαυρός της ελληνικής γλώσσας*, ιστότοπος: <http://www.potheg.gr/Intro.aspx?lan=1>.

Γρηγόριος Ξενόπουλος,, «Πνευματική Ζωή. Μάρτιος», *Ο Καλλιτέχνης*, έτος Α΄, Τεύχος 1, Απρίλιος 1910, σ.27.

Γρηγόριος Ξενόπουλος,, «Τριάντα χρόνια φιλολογικής ζωής», εφ. *Η Καθημερινή*, φύλλο 1, 15-9-1919.

Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το Παλάτι», εφ. *Ελλάς*, 20/12/1910, στο: *Μανώλης Καλομοίρης, Τίτλοι, Βραβεία, Μουσικά συνθέσεις, Σχολικά και Λαϊκά Τραγούδια, Μουσικοπαιδαγωγικά έργα, Κριτικά μελέται και διαλέξεις, Εκτελέσεις έργων του εις το Εξωτερικόν, Εκδόσεις έργων από μεγάλους*

- εκδοτικούς οίκους, *Μουσικαί κριτικάί και γνώμαι εξεχόντων καλλιτεχνών*, Εν Αθήναις: Εθνικό Ωδείο, Αθήνα 1932, σ. 20.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Παλαμάς από κοντά», *Νέα Εστία*, Τεύχος 397, Χριστούγεννα 1943, σ. 7-26.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Παλαμάς από κοντά. Το σπίτι του, οι φίλοι του, ο περίγυρός του, η εποχή του», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1945, σ. 7-26.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η διασκεδαστική Τέχνη», *Άπαντα*, Τόμος 11, σ. 321-330 και *Νέα Εστία*, Τόμος Ν', Τεύχος 587, Αθήναι, Χριστούγεννα 1951, σ. 118-123.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το λεγόμενον «πρόβλημα ηθογραφίας», στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ανθολόγηση-εισαγωγή-επιμέλεια Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 2002, σ. 250-260. Επίσης *Αθηναϊκά Νέα* 13.6.1937.
- Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Ο Μάρκος Βότζαρης του Παύλου Καρρέρ. Μια “εθνική όπερα”», *Μουσικός Λόγος*, Τεύχος 5, Αθήνα 2003, σ. 27-63.
- Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Το εθνικό στοιχείο στην επτανησιακή όπερα. Η περίπτωση του Παύλου Καρρέρ», *Αριάδνη*, Τεύχος 16, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης-Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2010, σ. 169-199.
- Μυρτώ Οικονομίδου, «Ο μαρμαρωμένος βασιλιάς, ένα άγνωστο έργο του Μανώλη Καλομοίρη», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής*, Επιστημονικό Μουσικολογικό Συμπόσιο στο πλαίσιο των 14<sup>ων</sup> Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1 και 2 Ιουνίου 2018, ιστότοπος: <https://www.blod.gr>.
- Μυρτώ Οικονομίδου, «Για τα Ελληνόπουλα. Μουσικοί Εκπαιδευτικοί Θεσμοί, στόχοι και τρόποι υλοποίησης του Καλομοιρικού οράματος για τη μουσική παιδεία», στο: Νίκος Μαλιάρας, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επιμ.) *Μανώλης Καλομοίρης-50 χρόνια μετά, Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*, εκδ. fagotto books, Αθήνα 2013, σ. 179-210.
- Κατίνα Ι. Παπά «Ο παιδαγωγός», στο: *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Νέα Εστία*, Τόμος Ν', Τεύχος 587, Αθήναι, Χριστούγεννα 1951, σ. 156-160.
- Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, «Η μουσική και τα Ιερά Ευαγγέλια», *Άπαντα*, Ε 237-240.
- Ρούλα Παπαδημητρίου, «Σας ασπάζομαι, Φαίδων», *Νέα Εστία*, Τόμος Ν', Τεύχος 587, Αθήναι, Χριστούγεννα 1951, σ. 161-162.
- Άννα Παπαέτη, «Αναζητώντας τη Σμαράγδα», στο πρόγραμμα *Ο Πρωτομάστορας*, έκδοση Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2007/ 2008.
- Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατσαράκη, «Η γυναίκα στο θεατρικό έργο του Γρηγόρη Ξενόπουλου», *Κείμενα Θεατρικής Παιδείας 1983-1986*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης-Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη Α', Χανιά 1987, σ. 167-182.
- Χρυσή Παρπαρά, «Η πολεμική του περιοδικού Μουσικά Χρονικά (1925, 1928-33) εναντίον του Μανώλη Καλομοίρη», *Πολυφωνία*, Τεύχος 10, Άνοιξη 2007, σ. 65-93.

- Κυριακή Πετράτου, «Η θεατρική αντίληψη του Ψυχάρη», στο: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του- Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], σ. 275-276.
- Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, «Το Μεσολόγγι του Κωστή Παλαμά: πόνος και γλυκασμός», *Η Αιτωλοακαρνανία στη Νεοελληνική Λογοτεχνία*, Πρακτικά Λογοτεχνικού Συνεδρίου (Μεσολόγγι 5-7 Νοεμβρίου 2004), Αιτωλική Πολιτιστική Εταιρεία, Αθήνα 2005.
- Βάλτερ Πούχνερ, «Πρόλογος στον Πρωτομάστορα», στο: Νίκος Καζαντζάκης, *Ο Πρωτομάστορας (Η Θυσία)*, επιμ. Πάτροκλος Σταύρου, εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 2012.
- Καίτη Ρωμανού, «Εκπρόσωπος ενός συλλογικού δημιουργικού οργανισμού», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική, Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλομοίρη*, Έκδ. Φεστιβάλ Μανώλης Καλομοίρης, Σάμος 1997, σ. 65-72.
- Καίτη Ρωμανού, «Μια τραγική αυταπάτη του Μανώλη Καλομοίρη», στο: Νίκος Μαλιάρας, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης (επιμ.) *Μανώλης Καλομοίρης 50 χρόνια μετά, Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη, Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*, εκδ. fagotto books, Αθήνα 2013, σ. 61-81.
- Καίτη Ρωμανού, «Ο Ιταλικός φιλελληνισμός και η επτανησιακή μουσική η εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση», στο: Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.) *Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953*, Πρακτικά Συνεδρίου MMA 23-24 Απριλίου 2010, Εθνικό και Καποδιστριακό Παν/μιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 145-160.
- Γιώργος Σακαλλιέρος, «Μεταβατικότητα “υφής” και “ύφους” της νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας από τον 19<sup>ο</sup> έως τα μέσα του 20ού αιώνα: ιστορική αναδρομή μέσω κριτικής αποτίμησης και των πρακτικών πηγών», *Μουσικολογία*, Τεύχος 20, Αθήνα 2011, σ. 215-238.
- Γιώργος Σακαλλιέρος, «Το Συμφωνικό Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα (1935) του Μανώλη Καλομοίρη: η μεγάλη οργανική μορφή ως αφορμή και μέσον απεικόνισης όψεων του «εθνικού», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής*, Επιστημονικό Μουσικολογικό Συμπόσιο στο πλαίσιο των 14<sup>ων</sup> Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1 και 2 Ιουνίου 2018, ιστότοπος: <https://www.blod.gr>.
- Ν. Σαραντάκος, «Το κρυφό τσιμπούσι, ο πρώτος γλωσσικός μύθος», ιστότοπος: <https://sarantakos.wordpress.com/2017/03/20>.
- Μανώλης Σειραγάκης, «Ελληνική Όπερέττα: ένα αχαρτογράφητο είδος», ιστότοπος: <https://www.academia.edu/1440888>.
- Αναστασία Σιώψη, «Ο Μανώλης Καλομοίρης στο πολιτισμικό πλαίσιο της Ελλάδας (1908-19410)», στο: *Μανώλης Καλομοίρης-50 χρόνια μετά, αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*, επιμ. Νίκος Μαλιάρας, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, fagotto books, Αθήνα 2012, σ. 35-59.

- Σοφία Σπανούδη, «Η σύγχρονη ελληνική μουσική- Ο Καλομοίρης», στο: *Μανώλης Καλομοίρης, Τίτλοι, Βραβεία, Μουσικαί συνθέσεις, Σχολικά και Λαϊκά Τραγούδια, Μουσικοπαιδαγωγικά έργα, Κριτικά μελέται και διαλέξεις, Εκτελέσεις έργων του εις το Εξωτερικόν, Εκδόσεις έργων από μεγάλους εκδοτικούς οίκους, Μουσικαί κριτικά και γνώμαι εξεχόντων καλλιτεχνών*, Εν Αθήναις: Εθνικό Ωδείο, Αθήνα 1932, σ. 69-78. Επίσης *Πρωία* 12 Ιουνίου 1931.
- Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου, «Η στάση του Ελευθέριου Βενιζέλου στο γλωσσικό: το Σύνταγμα του 1911», στο: Γεώργιος Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το Γλωσσικό Ζήτημα - Σύγχρονες προσεγγίσεις*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2011, σ. 409-419.
- Έρη Σταυροπούλου, «Λόγος και αντίλογος για την ποίηση και την κριτική (Κ. Χατζόπουλος, Κ. Παλαμάς και άλλοι)», ΕΕΦΣΠΑ, Τόμος Α΄-Περίοδος Β΄, 1992-1995, σ. 407-434.
- Θρασύβουλος Σταύρου, «Ψυχάρης, Εφταλιώτης, Πάλλης, Βλαστός», στο: *Βασική Βιβλιοθήκη 26*, Εκδ. Αετός, Αθήνα 1956, σ. 257-278.
- Φωτεινή Θ. Τζωρτζάκη, «Γιάννης Καμπύσης, ο ανήσυχος πρωτοπόρος», *Πελοποννησιακά*, Τόμος Β΄, 1957, σ. 256-270.
- Μαρία Τριχιά-Ζούρα, «Ψυχάρης-Ξενόπουλος: Μια γλωσσική και αισθητική διαμάχη. Απόρριψη και αποδοχή», στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Ο Ψυχάρης και η εποχή του. Ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού*, ΙΑ΄ Επιστημονική Συνάντηση του Τομέα Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, σ. 365-378.
- Φίλιππος Τσαλαχούρης, Νίκος Μαλιάρας, «Πρόλογος-Τα Μαγιοβότανα και η εποχή τους», στο Μανώλη Καλομοίρη, «*Μαγιοβότανα*», *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι μέρος β΄, (1914) Σουίτα για φωνή και ορχήστρα σε ποίηση Κ. Παλαμά*, μεταγραφή για φωνή και πιάνο, Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης» 1991.
- Μάρκος Τσέτσος, «Η Νεοελληνική όπερα, Ζητήματα κριτικού προβληματισμού», στο: Γ. Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες*, Πρακτικά του Συνεδρίου Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009, Αθήνα 2009, σ. 11-16.
- Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Ο θεωρητικός και κριτικός Ξενόπουλος», στο: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Γρηγόριος Ξενόπουλος: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα 2002, σ. 9-79.
- Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Οι πρόλογοι των πεζών έργων του Γρ. Ξενόπουλου», *Φιλολόγος*, (Τριμηνιαία έκδοση του Συλλόγου Αποφοίτων της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης), Τόμος ΙΔ΄, Τεύχος 60, Καλοκαίρι 1990, σ. 95-118.
- Όλυ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «Ιδεολογία και αισθητική δημιουργία στο έργο του Μανώλη Καλομοίρη με παράδειγμα το *Δαχτυλίδι της Μάνας*», στο: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η ελληνική μουσική*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997.

Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, «Μια άγνωστη μαρτυρία του Αλέκου Ξένου για τον Μανώλη Καλομοίρη», *Πολυφωνία*, Τεύχος 10, Άνοιξη 2007, σ. 121-129.

Δανάη Χατζόγλου, «Το γυναικείο κίνημα στην Ελλάδα». Το κείμενο αναδημοσιεύεται στο πρόγραμμα: *Γρηγόριου Ξενόπουλου, Στέλλα Βιολάντη*, Τρίπρακτο δράμα, Με τον πρόλογο-ποίημα του Κωστή Παλαμά και τη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη, παιγμένη «ζωντανά». Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων, πρώτη παράσταση 7 Δεκεμβρίου 1996, Δεκέμβριος 1996 σ. 16-17. Η πρώτη του δημοσίευση είναι τον Νοέμβριο 1982 σε πρόγραμμα του Θεάτρου Θράκης.

Μαρία Χναράκη, «Πέρα από το Ζορμπά και τον Καπετάν-Μιχάλη. Μουσική παράδοση και παγκοσμιοποίηση μέσα από το έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στο: Σοφία Τοπούζη (επιμ)., *Έντεχνη Ελληνική Μουσική Δημιουργία: Παράδοση και Παγκοσμιοποίηση*, Πεπραγμένα του Μουσικολογικού Συνεδρίου, Έκδοση Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2008, σ. 26-33.