



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ιστορία της Μουσικής

Ενότητα: Οι Εθνικές Σχολές

Νικόλαος Μαλιάρας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Περιεχόμενα

5. Οι Εθνικές Σχολές.....	3
5.1 Γενικά	3
5.1.1 Ρωσία.....	4
5.1.2 Σκανδιναβία.....	7
5.1.3 Τσεχοσλοβακία.....	8
5.1.4 Ουγγαρία - Βαλκάνια	10
5.1.5 Βαλκανικές Χώρες.....	11
5.2 Η Ελληνική Εθνική Σχολή	11
5.2.1 Πρόδρομοι - Η Επτανησιακή Σχολή.....	11
5.3 Η Εθνική Σχολή	13

5. Οι Εθνικές Σχολές

5.1 Γενικά

Ο 19ος αιώνας είναι η εποχή της σταδιακής διαδόσεως των δημοκρατικών αστικών και κοινωνικών ιδεών που έπονται της Γαλλικής επανάστασεως, παρ' όλη τη συντριβή του Ναπολέοντα το 1814/15 (επανάστασεις του 1830 και 1848). Επίσης είναι η εποχή της εκβιομηχάνισης, που σημαίνει οικονομική ανάπτυξη από τη μια και ταυτόχρονα μαζικοποίηση, απομόνωση και οικονομική στέρηση του μεγάλου τμήματος του πληθυσμού από την άλλη. Η άνοδος της αστικής τάξεως σημαίνει τεράστια εξάπλωση της μουσικής στα μέσα κοινωνικά στρώματα, ενώ κάποτε η μουσική ήταν προνόμιο των ευγενών. Αυτό συνεπιφέρει κατά ένα μέρος (σαν αρνητικό επακόλουθο) και την παραγωγή πολλής μουσικής κακής ποιότητας, κατάλληλη για το μαζικό αισθητήριο και για τους χαμηλών αισθητικών απαιτήσεων ερασιτέχνες της μουσικής "του σαλονιού".

Ο 19ος αιώνας είναι όμως ταυτόχρονα η εποχή της αφύπνισης των εθνικών συνειδήσεων στην Ευρώπη και εδώ εντάσσονται οι αγώνες για την αποτίναξη του ζυγού των Αυτοκρατοριών και η δημιουργία των εθνικών κρατών. Το ξύπνημα της εθνικής συνείδησης, η Γαλλ. Επανάσταση και το πνευματικό κίνημα του ρομαντισμού δημιουργεί την ανάγκη στους λαούς της Ευρώπης να αποτινάξουν και στο χώρο της Μουσικής κάθε τι το ξενικό και να αναζητήσουν τους δικές τους πνευματικές ρίζες. Αυτό συνεπιφέρει μίαν άρνηση της ισχυρής επιρροής της Γερμανικής, Ιταλικής και Γαλλικής μουσικής, πάνω στις οποίες στηρίχθηκε ολόκληρο το οικοδόμημα της ευρωπαϊκής μουσικής ιστορίας από την εποχή του Μεσαίωνα, αλλά κυρίως από το 1600 και μετά.

Οι καλλιτέχνες που ξεκινούσαν από πρόσφατα ανεξαρτοποιημένες ή ακόμη υπόδουλες ευρωπαϊκές χώρες για να σπουδάσουν μουσική στα μεγάλα μουσικά κέντρα και μετά επέστρεφαν στην πατρίδα τους, εθεωρούντο από τους συμπατριώτες τους κατάλληλα πρόσωπα για να εκφράσουν με τα μέσα και τις τεχνικές της πολιτισμένης μουσικά Ευρώπης, το αίσθημα και τις παραδόσεις από τις τοπικές κουλτούρες.

Στο 19ο αιώνα αναπτύσσεται σχεδόν σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες η εθνική όπερα, καθρέφτης της αναπτυσσόμενης εθνικής συνείδησης των λαών αυτών. Οι υποθέσεις τέτοιων έργων ήταν συχνά σχετικές με την ιδέα της ελευθερίας, της απελευθέρωσης από ξενικό ζυγό, της κοινωνικής δικαιοσύνης κλπ. Οι υποθέσεις βεβαίως ελευθερίας και κοινωνικής δικαιοσύνης δεν είναι ρομαντική, αλλά περισσότερο κλασική παράδοση, επηρεασμένη από το διαφωτισμό και τη Γαλλική επανάσταση. Σιγά σιγά όμως, αυτή η ιδεολογία διηθείται από το κλίμα του ρομαντισμού και στρέφεται περισσότερο προς το τοπικό χρώμα, τα εθνικά θέματα, επιλέγοντας ως υποθέσεις της όπερας επεισόδια από την ιστορία των λαών αυτών. Για το λόγο αυτό, εθνικές όπερες αναπτύσσονται και σε χώρους που δεν θα αναπτύξουν καθαυτό εθνικές σχολές, όπως η Γαλλία και η Γερμανία (βλ. και όσα σημειώνουμε παραπάνω για την πατριωτική γερμανική όπερα στις αρχές του 19ου αιώνα).

Το κίνημα των εθνικών σχολών αρχίζει να αναπτύσσεται δειλά λίγο πριν από το μέσο του 19ου αιώνα σε ορισμένες χώρες, αλλά η χρονική στιγμή της εμφάνισής του ποικίλλει πολύ από χώρα σε χώρα.

Η επιστροφή στις λαϊκές ευρωπαϊκές (μεσαιωνικές) παραδόσεις και μυθολογίες, που υπαγορεύεται από το γενικότερο κλίμα του ρομαντισμού, οδηγεί πολλούς ευρωπαϊκούς λαούς να στραφούν προς τη μελέτη του λαϊκού τους πολιτισμού, και μέσα σ' αυτό, και στην έρευνα του μουσικού τους φολκλόρ. Οι λαϊκές μελωδίες και οι λαϊκοί ρυθμοί, μαζί με την αρμονική γλώσσα που απορρέει από τις ιδιότυπες κλίμακες της λαϊκής μουσικής, γίνονται οι βάσεις, που πάνω τους στηρίζουν το έργο τους οι συνθέτες των εθνικών σχολών. Η χρήση λαϊκών στοιχείων από τους εθνικούς συνθέτες μπορεί να

είναι φανερή (σπανιότερα), μέχρι πιο συγκαλυμμένα στοιχεία (συχνότερα), όπως αναμνήσεις ρυθμών και κλιμάκων, χωρίς την παράθεση αυτούσιων μελωδιών.

Την εποχή αυτή επομένως ξεκινά η παρακμή μιας υπερεθνικής μουσικής γλώσσας, που είχε δημιουργηθεί στην κλασική περίοδο. Η παγκόσμια αυτή γλώσσα στον 19^ο αιώνα διαλύεται σε αμέτρητες εθνικές και τοπικές μουσικές διαλέκτους. Ο 19^{ος} αιώνας είναι η πρώτη φορά που οι εθνικές διαφορές παίζουν τόσο σημαντικό ρόλο τις μουσικές εξελίξεις.¹

Σημαντική επίδραση και θεωρητικό υπόβαθρο στις εθνικές σχολές που αναπτύχθηκαν τουλάχιστον στον κεντροευρωπαϊκό χώρο είχαν και οι ιδέες του γερμανού φιλοσόφου J.G. Herder (1744- 1803), ο οποίος υπήρξε ο πρώτος που πρόσβευε την άποψη ότι ο ψυχικός κόσμος κάθε λαού φαίνεται καθαρότερα στο λαϊκό του τραγούδι.

Πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι η στροφή προς την παραδοσιακή μουσική δεν γίνεται πάντοτε προς τη σωστή κατεύθυνση ούτε διεισδύει σε βάθος, αλλά συχνά περιορίζεται στην αξιοποίηση του επιφανειακού φολκλόρ, που καμιά σχέση δεν έχει με το πραγματικό λαϊκό πολιτισμό μιας χώρας (Liszt - Brahms με τους ουγγρικούς χορούς και τις ουγγρικές ραψωδίες, που βασίζονται περισσότερο στην τσιγγάνικη μουσική της Ουγγαρίας). Αξιοπρόσεκτο τέλος είναι ότι σε όλα τα στάδια του κινήματος των εθνικών σχολών, χρησιμοποίησαν χαρακτηριστικά δείγματα ευρωπαϊκού φολκλόρ και συνθέτες ξένοι (π.χ. Brahms με τους ουγγρικούς χορούς ή Γάλλοι Ιμπρεσσιονιστές - και όχι μόνο - με το Ισπανικό φολκλόρ).

Ωστόσο, οι εθνικές μουσικές γλώσσες δεν μπορούν να ονομάζονται γλώσσες, αλλά μάλλον επιμέρους διάλεκτοι μιας παγκόσμιας γλώσσας. Η γραμματική και το συντακτικό τους προέρχονται και βασίζονται και αυτές στα κλασικορομαντικά στοιχεία της γερμανικής μουσικής παράδοσης, μόνο η προφορά και ο τονισμός της γλώσσας είναι εθνικά, τοπικά, ενότε φολκλωρικά.²

5.1.1 Ρωσία

Η ρωσική εθνική σχολή είναι η σπουδαιότερη και η παλιότερη της Ευρώπης, όχι μόνο επειδή παρουσίασε μια πλειάδα από αξιολογότερους συνθέτες αλλά και διότι απετέλεσε σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό το πρότυπο σχεδόν για όλες τις άλλες, και ιδιαίτερα μάλιστα για αυτές της ανατολικής Ευρώπης. Η αφύπνιση του εθνικού αισθήματος, αναγκαία προϋπόθεση για τη δημιουργία της εθνικής σχολής, γίνεται εδώ πολύ πιο νωρίς από άλλες χώρες, με αφορμή τον "Πόλεμο της Πατρίδας" εναντίον της εισβολής του Ναπολέοντα, στην αρχή του 19ου αιώνα. Οι συνθέτες εμπνέονται μουσικά όχι μόνο από την ισχυρή παράδοση του ρωσικού λαϊκού τραγουδιού, αλλά και της ρώσικης εκκλησιαστικής μελωδίας, που, ως γνωστόν, έλκει την καταγωγή από τη βυζαντινή υμνωδία. Στην εξέλιξή της η ρωσική όπερα θα πορευθεί σε στενή σχέση με τη μεγάλη ρωσική λογοτεχνία του 19ου αιώνα (Πούσκιν, Γκόγκολ κλπ.).

Ο πατέρας της ρωσικής εθνικής σχολής θεωρείται ο **Mikhail Ivanovic Glinka (1804-1857)**. Άρχισε τις μουσικές σπουδές του στην ιδιαίτερη πατρίδα του και συνέχισε στην Πετρούπολη. Για λόγους υγείας μεταβαίνει το 1830-34 στην Ευρώπη (Ιταλία και Γερμανία), Η νοσταλγία προς την πατρίδα του κατά τη διάρκεια των πολλών ταξιδιών του τον έκανε να συνθέσει για πρώτη φορά μουσική επηρεασμένη από τη ρώσικη παράδοση. Στο Βερολίνο συνθέτει μίαν εθνική όπερα, τον *Ιβάν Σουσάνιν* (Μια ζωή για τον Τσάρο) - 1836. Η μεγάλη επιτυχία της όπερας αυτής τον ενθάρρυνε να συνθέσει μια δεύτερη παρόμοια όπερα. Έτσι γράφεται ο *Ρουσλάνος και Λουντμίλλα* (από το έργο του Πούσκιν -1842). Στη Βαρσοβία γράφει την Φαντασία για ορχήστρα πάνω σε 2 ρώσικες μελωδίες

¹ Epochen 373

² Epochen 372 κ.ε.

"Kamarinskaja", που θα επηρεάσει ως προς την φόρμα άλλους ρώσους συνθέτες, όπως ο Borodin και ο Tchaikovsky.

Ο **Alexander Sergejevic Dargomishky (1813-1869)** γνωρίστηκε με τον Glinka, που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του προσωπικού του στίλ. Το έργο του αποτελείται κυρίως από φωνητική μουσική. Θεωρείται μάλιστα ο δημιουργός του νέου ρωσικού έντεχνου τραγουδιού. Τα ορχηστρικά του έργα είναι ωστόσο υπέροχα ενορχηστρωμένα. Τα έργα που πρέπει να αναφερθούν είναι: 1839 - Όπερα Εσμεράλδα (Β. Ουγκώ), 1855 - Η Νύμφη (Πούσκιν), 1869 - Ο πέτρινος επισκέπτης (Πούσκιν) (ημιτελής, τελειωμένη από τον Cui και τον Rimsky Korsakov).

Οι μουσικές σπουδές του **Μίλυ Αλεξέγιεβιτς Μπαλάκιρεφ (1837-1910)** ολοκληρώθηκαν στη Ρωσία. Μέσα στο πνεύμα του Γκλίνκα και του Νταργκομίσκου ιδρύει το 1861 μια ομάδα νέων μουσικών, που θα εξελιχθεί γρήγορα στην *ομάδα των πέντε* ανανεωτών της ρωσικής μουσικής, και κυριότερων εκπροσώπων της εθνικής σχολής. Εκτός της ρωσικής μουσικής, τον ενδιέφερε επίσης ιδιαίτερα το ανατολίτικο ιδίωμα και συνέθεσε ένα σημαντικό έργο για πιάνο, την Ισλαμί (1868). Επίσης: Μεγάλη φαντασία πάνω σε ρωσικά θέματα για πιάνο και ορχ. (1852), Εισαγωγές πάνω σε ρωσικά θέματα, Εισαγωγή πάνω σε τσέχικα θέματα, Τραγούδια, Συνοδεία πιάνου για ρωσικά λαϊκά τραγούδια (1898), συμφωνικό ποίημα "Ταμάρα" (1867) κλπ.

Ο **Μοντέστ Πέτροβιτς Μουσσόργκσκυ (1839-1881)** σπούδασε στην Πετρούπολη. Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας συναντά έναν έναν όλους τους μεγάλους συνθέτες της εποχής, που ζούσαν στην Πετρούπολη, δηλ. τους Balakirev, Cui, Dargomisky, Borodin. Σχηματίζουν την περίφημη 'Ομάδα των Πέντε', η οποία καθορίζει και υλοποιεί την ιδεολογία της ρωσικής εθνικής Σχολής. Η Ομάδα όμως έφθασε ενίοτε στο σημείο ενός φανατισμένου εθνικισμού, να απορρίπτει κάθε τι ξενικό (δυτικοευρωπαϊκό) στοιχείο, από την προσπάθεια για την ανάπτυξη της ρωσικής μουσικής.

Ο Μουσσόργκσκυ ήταν εντελώς ανίκανος να μελετήσει θεωρία και αρμονία με τον συνήθη τρόπο της ακαδημαϊκής μεθόδου. Η έλλειψη καλών θεωρητικών σπουδών τον εμποδίζει να εκφράσει το σπάνιο ταλέντο του με ακρίβεια και άνεση, πράγμα που θα τον ταλαιπωρήσει στη δημιουργική του σταδιοδρομία.

Από το 1862 εμφανίζονται οι πρώτες συνθέσεις, μερικά τραγούδια, που είναι και τα καθοριστικότερα για την εξέλιξή του. Αρχίζει να δημιουργεί μια μουσική γλώσσα με ισχυρότατη εκφραστικότητα, κυρίως στα (ρεαλιστικά) τραγούδια. Το 1868 Αρχίζει να εργάζεται πάνω στο δράμα *Boris Godunov* του Pushkin, που θα πρωτοπαρουσιαστεί μόλις το 1874 μετά από πολλές επεξεργασίες. Ο Μουσσόργκσκυ έχει όμως ήδη αρχίσει να ασχολείται με την επόμενη όπερα, την "*Χοβάντσιννα*" και λίγο μετά, με την τρίτη, την "*Αγορά του Σοροσίνσκυ*". Το 1874 γράφονται και οι *Εικόνες από μια έκθεση* (το πασίγνωστο έργο του για πιάνο). Επίσης γράφει τότε και τους σπουδαίους κύκλους τραγουδιών ("Το παιδικό δωμάτιο", "Χωρίς ήλιο" και "Τραγούδια και χοροί του θανάτου"), όπως επίσης και τραγούδια σε λόγια του ΑΙ. Tolstoi. Ας αναφερθεί επίσης και το περίφημο συμφωνικό του ποίημα "Μια νύχτα στο φαλακρό βουνό". Λόγω της άστατης ζωής του, άφησε τα περισσότερα από τα σημαντικά έργα του ημιτελή (π.χ. οι δύο όπερες εκτός του Μπόρις). Πολλοί συνθέτες, και κυρίως ο Rimsky Korsakov, ασχολήθηκαν με τον επεξεργασία, το τελείωμα και την αξιοποίηση των ημιτελών (αλλά και των τελειωμένων) έργων του.

Ο Μουσσόργκσκυ του απορρίπτει στα έργα του τη θεματική ανάπτυξη κατά τα γερμανικά πρότυπα, διότι κατά τη γνώμη του δεν ταιριάζει με την ιδιοσυγκρασία του ρώσικου λαού. Για τον ίδιο λόγο απορρίπτει και την καθαρά οργανική (απόλυτη) μουσική. Η Μουσική και η αρμονία του Μουσσόργκσκυ βασίζονται πάνω στη ρωσική λαϊκή μελωδία και αρμονία, στις ρωσικές κλίμακες και τρόπους, οι οποίες είναι αισθητά διαφορετικές από τις δυτικοευρωπαϊκές. Η ανεξαρτησία που επέδειξε, καθώς και η επίμονη άρνησή του να προσαρμοστεί στις επιταγές της ακαδημαϊκής

μουσικής σύνθεσης, τον κατέστησε από τους σπουδαιότερους πρωτοπόρους και εξάγγελο της νέας μουσικής γλώσσας, που επηρέασε σχεδόν όλους τους συνθέτες του τέλους του 19ου αλλά ακόμη και όσους ανήκουν καθαρά στον 20ο αιώνα. Οι προσπάθειες των φίλων του συνθετών να "διορθώσουν" τη μουσική του σύμφωνα με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, ήταν αναπόφευκτο λίγο ως πολύ να την αλλοιώσουν.

Ο **Αλέξανδρος Πορφύριεβιτς Μποροντίν (1833-1887)** ανήκε κι αυτός, μέσω της επιδράσεως του Μπαλακίρεφ στον κύκλο των Πέντε ανανεωτών, είχε όμως τη μουσική πάντοτε σαν δευτερεύον επάγγελμα. Έτσι έγραψε λίγα έργα και έκανε πολύ καιρό μέχρι να ολοκληρώσει ένα έργο. Παρόλο που σε αρκετά από τα έργα του συναντάμε μελωδίες στο πνεύμα της ρωσικής λαϊκής μουσικής, το μόνο σημαντικό έργο του που μπορεί ανεπιφύλακτα να ενταχθεί στην εθνική σχολή είναι η όπερα "*Πρίγκηπας Ιγκόρ*", που βασίζεται σε ένα μεσαιωνικό ρωσικό κείμενο των ετών 1185-87.

Ο **Νικολάι Αντρέγιεβιτς Ρίμσκυ-Κόρσακοφ (1844-1908)** συμπλήρωσε τις μουσικές σπουδές του στην Πετρούπολη. Είναι σημαντικός για την καταπληκτική τεχνική του στην ενορχήστρωση και για την φροντίδα που έδειξε για το έργο των άλλων συγχρόνων του Ρώσων συνθετών. Με το θάνατο του Μουσσόργγκκι το 1881 ο Ρίμσκυ-Κόρσακοφ αναλαμβάνει να συμπληρώσει και να διασκευάσει πολλά από τα έργα του, και έτσι παραμελεί τις δικές του συνθέσεις. Το ίδιο συμβαίνει μετά το θάνατο του Μποροντίν το 1887, οπότε αναλαμβάνει το τελείωμα του Πρίγκιπα Ιγκόρ. Το 1888 γράφει δύο σημαντικά έργα, τη "*Γιορτή του Πάσχα*", πάνω σε εκκλησιαστικά θέματα, και την συμφωνική σουίτα "*Σεχραζάτ*", στα οποία η τεχνική του της ενορχήστρωσης φτάνει στο ανώτατο σημείο. Το 1889, μετά από κάποιες παραστάσεις έργων Βάγκνερ που τον επηρεάζουν αρχίζει τη σύνθεση της όπερας "*Μλάντα*", που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1892.

Ο Ρίμσκυ-Κόρσακοφ είναι σημαντικός για την καταπληκτική τεχνική του στην ενορχήστρωση και για την φροντίδα που έδειξε για το έργο των άλλων συγχρόνων του Ρώσων συνθετών.

Στα πρώτα του έργα ανήκει η Εισαγωγή σε ρωσικά θέματα (1866) και η Μουσική ζωγραφιά "*Σάντκο*" (1867). Οι επαφές με τη λαϊκή μουσική φέρνουν τα πρώτα αποτελέσματα και στις όπερες "*Μαγιστική Νύκτα*" (1878) και "*Νιφάδες του χιονιού*" (1880), όπως και το συμφωνικό έργο "*Το Παραμύθι*", της ίδιας περιόδου. Εδώ ανήκει και το Κουαρτέτο εγχόρδων πάνω σε ρωσικά θέματα (1878-79). Το 1888 γράφει δύο σημαντικά έργα, τη "*Γιορτή του Πάσχα*", πάνω σε εκκλησιαστικά θέματα, και την συμφωνική σουίτα "*Σεχραζάτ*", στα οποία η τεχνική του της ενορχήστρωσης φτάνει στο ανώτατο σημείο. Το 1889, μετά από κάποιες παραστάσεις έργων Βάγκνερ που τον επηρεάζουν, αρχίζει τη σύνθεση της όπερας "*Μλάντα*", που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1892. Προς το τέλος της ζωής του γράφει την όπερα "*Παραμονή Χριστουγέννων*" (Γκόγκολ) και ασχολείται με μια σε βάθος επεξεργασία του Μπόρις Γκοντούνοφ. Επίσης γράφει την όπερα Σάντκο, βασισμένη πάνω στη δική του συμφωνική ζωγραφιά του 1867. Ας αναφερθούν ακόμη οι όπερες "*Μότσαρτ και Σαλιέρι*" (Πούσκιν, 1897), "*Η Μπογιάρικα Βέρα Ζέλογκα*" (1897) και "*Η μνηστή του Τσάρου*" (1898), "*Το παραμύθι του τσάρου Σάλταν*" (1899/1900) και "*Ο Βοεβόδας*" (1903).

Το ταλέντο του **Πιοτρ Ίλιτς Τσαϊκόβσκι (1840-1893)**, σημαντικότερου (μαζί με τον Μουσσόργγκσκυ) ρώσου συνθέτη αναγνωρίστηκε κάπως αργά. Μόλις το 1865 αρχίζει να συνθέτει τα πρώτα σημαντικά έργα, όπως την πρώτη συμφωνία του και δύο όπερες ("*Βοεβόδας*" και "*Ουντίνε*"), τις οποίες αργότερα κατέστρεψε.

Ο Τσαϊκόφσκι συμφωνούσε με την ιδεολογία των Πέντε, αλλά όχι με το φανατισμό τους εναντίον της Δύσης και της μουσικής τεχνικής που αυτή προσφέρει. Είναι μαζί με τον Γκλίνκα, ο κλασικιστής των ρώσων. Πολύπλευρος, με μορφική ισορροπία, αλλά και ρομαντική μουσική με τελείως προσωπική έκφραση. Αν και η μουσική του έχει βαθιά ρωσικό χαρακτήρα, δέχεται δυτικές επιρροές (τεχνικές σύνθεσης, έκφραση) και εξελίσσεται σε μια ευρωπαϊκή μουσική γλώσσα. Τα σημαντικά του έργα

πάντως δεν εντάσσονται καθαρά στη ρώσικη εθνική σχολή. Από αυτά αναφέρουμε κυρίως τις έξι συμφωνίες του (σημαντικότερες οι τρεις τελευταίες), τα κοντσέρτα για βιολί και πιάνο, ορισμένες ουβερτούρες (όπως η Εισαγωγή 1812) και τα μπαλέτα. Αξιολογότερα επίσης είναι τα χαρακτηριστικά κομμάτια του για πιάνο

5.1.2 Σκανδιναβία

Ο γεωγραφικός χώρος της σημερινής **Νορβηγίας** υπήρξε κατά την περίοδο του 19ου αιώνα μέρος της επικράτειας άλλων κρατών της περιοχής. Μέχρι το 1814 αποτελούσε μέρος του Δανικού κράτους και μετά το 1814 μέχρι το 1905 ήταν ενωμένη υπό το στέμμα του Σουηδού βασιλέως. Το σημαντικότερο κίνητρο για τη δημιουργία της νορβηγικής εθνικής σχολής υπήρξε η έκδοση μιας μεγάλης συλλογής με περίπου 1500 λαϊκές νορβηγικές μελωδίες από τον Lindemann, το 1841. Η έκδοση αυτή ευαισθητοποίησε τους νορβηγούς συνθέτες, που σιγά σιγά, εκτός από τα πατριωτικά τραγούδια, άρχισαν και οι συνθέσεις με βάση λαϊκά μοτίβα να γίνονται φορείς τονισμού, ενίσχυσης και διάδοσης του εθνικοαπελευθερωτικού μηνύματος.

Ο πιο σημαντικός εκπρόσωπος της **νορβηγικής** εθνικής σχολής αλλά και από τους σημαντικότερους συνθέτες του 19ου αιώνα γενικά ήταν ο **Edvard Grieg (1843-1907)**. Ο Γκρηγκ σπούδασε στη Λειψία, που αποτελούσε τότε το σημαντικότερο κέντρο αναπτύξεως των νέων αισθητικών ρευμάτων της γερμανικής μουσικής στον 19ο αιώνα (Clara Schumann, Wagner). Πηγαίνοντας εκεί, ο Γκρηγκ εξασφάλιζε μουσικές σπουδές υψηλού επιπέδου και συμμετοχή στην πρωτοπορία της τέχνης του. Ταυτόχρονα όμως ήταν εκτεθειμένος αναπόφευκτα στην επίδραση της πανίσχυρης γερμανικής μουσικής παραδόσεως. Τις σπουδές του ο Γκρηγκ ολοκλήρωσε στην Κοπεγχάγη μαζί με τον γνωστότερο τότε Δανό συνθέτη, τον Niels Gade (βλ. παρακάτω).

Το τονικό σύστημα της νορβηγικής λαϊκής μουσικής δεν μπορεί να ενταχθεί άμεσα στο ευρωπαϊκό, και γι' αυτό ο Grieg, αξιοποιώντας το, δημιουργεί νέους γοητευτικούς αλλά και πρωτότυπους αρμονικούς συνδυασμούς. Η επίδραση της λαϊκής μουσικής στον Γκρηγκ εντοπίζεται λοιπόν κυρίως στη χρήση της αρμονίας, όπου οι απότομες αρμονικές αλλαγές θυμίζουν έντονα τις ανάλογες της λαϊκής μουσικής, αλλά και σε πολλά μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία. Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται επίσης την αντίθεση ανάμεσα στην ήρεμη νορβηγική λαϊκή μελωδία και στους τραχείς ρυθμούς των λαϊκών χορών. Μερικά από τα πιο σημαντικά έργα του Γκρηγκ, που εντάσσονται στο κλίμα της εθνικής σχολής, είναι: Νορβηγικοί χοροί, έργο 35 (1881), Σλώπτερ (17 Νορβηγικοί χοροί, 1902-3), Σκηνική μουσική για το δράμα Peer Gynt του μεγάλου νορβηγού συγγραφέως Ερρίκου Ίψεν (1874), Σουίτα για ορχήστρα εγχόρδων "Από τον καιρό του Χόλμπεργκ" (1885-85), τραγούδια πάνω σε ποιήματα Νορβηγών ποιητών (με κείμενα σε παραδοσιακά νορβηγικά μέτρα

Ο Γκρηγκ είναι η εξέχουσα μορφή στη μουσική της Νορβηγίας, που υποσκελίζει όλους τους άλλους. Ας αναφερθεί όμως εδώ το όνομα του Johan Svendsen (1840-1911) και τα έργα του Εισαγωγή στο έργο του Björnson Sigurd Slembe και Τέσσερις νορβηγικές ραψωδίες.

Παρόμοια με τη Νορβηγία, η **Φινλανδία** υπήρξε από το 1809 υποτελής στη ρώσικη αυτοκρατορία, απ' όπου κέρδισε την ανεξαρτησία της μόλις το 1917. Οι εθνικοαπελευθερωτικές τάσεις που δημιουργούνται κατά το τέλος του 19ου αιώνα στρέφονται επομένως κατά της Τσαρικής Ρωσίας. Εθνική σχολή κατά τα πρότυπα άλλων χωρών δεν δημιουργήθηκε παρά μόνο στην τελευταία δεκαετία του αιώνα και επεκτάθηκε και στην αρχή του 20ου αιώνα.

Ο ιδρυτής και ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της **φινλανδικής** εθνικής σχολής είναι ο **Jan Sibelius (1865-1957)**. Σπούδασε και αυτός στη Γερμανία, απ' όπου επιστρέφει στην πατρίδα του το 1890, για να διαπιστώσει την ύπαρξη ενός αφυπνιζόμενου και αναπτυσσόμενου κινήματος για την εθνική ανεξαρτησία της Φινλανδίας. Ενταγμένος στο πατριωτικό κλίμα, παρουσιάζει το πρώτο εθνικό έργο, το "Kullervo" το 1890, για ορχήστρα, εμπνευσμένο από το εθνικό έπος της Kallevala. Το έργο

σημειώνει τεράστια επιτυχία, και ο Σιμπέλιους αναδεικνύεται σε βάρδο του αγώνα της απελευθέρωσης. Σε υποστήριξη των διαδηλώσεων που γίνονται κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας του αιώνα, ο Σιμπέλιους θα συνθέσει μια "Σκηνική εικόνα" με τον τίτλο "Η Φινλανδία ξυπνά" (1899). Το τελευταίο μέρος του έργου αυτού ανεξαρτοποιήθηκε και παίζεται και μόνο του, ως αυτόνομο έργο, με τίτλο το όνομα της πατρίδας του, Finlandia.

Πάντως ο Σιμπέλιους στη μακρά ζωή του δεν έγραψε ούτε όπερες ούτε τραγούδια, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως αδιαμφισβήτητα εντασσόμενα στην εθνική σχολή. Το έργο του είναι κατά το πλείστον συμφωνικό, και κατατάσσεται χωρίς αμφιβολία στην προγραμματική μουσική. Δεν χρησιμοποιεί ποτέ γνήσιες παραδοσιακές μελωδίες, αλλά διηγείται με ήχους τις ιστορίες και παραδόσεις, τους θρύλους και τα έπη της Φινλανδίας. Η αριστοτεχνική χρήση των ηχοχρωμάτων της ορχήστρας, η σπάνια στην εποχή του ικανότητα συμφωνικής επεξεργασίας και η αίσθηση για μεγαλόπρεπες και μνημειακές μελωδίες καθιστούν το έργο του Σιμπέλιους από τα σημαντικότερα της εποχής του. Σε όλα τα έργα (π.χ 7 μεγάλες συμφωνίες, κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα κλπ.) του Σιμπέλιους κυριαρχεί το ίδιο μουσικό ύφος και κλίμα, που τα καθιστά αδιαμφισβήτητα φινλανδικά. Σαν τα πιο σημαντικά του όμως έργα που εντάσσονται στο κλίμα της εθνικής σχολής, είναι ακόμη: En Saga, Καρελία, Οι μύθοι του Lemminkäinen (ένα μέρος αυτού του έργου είναι ο περιφημος Κύκνος της Τουονέλα), Η κόρη του Πογιόλα, Χουοννοτάρ, Tapiola.

Στη **Δανία**, ο σημαντικότερος συνθέτης της περιόδου είναι ο **Niels Gade (1817-1890)**, που σπούδασε κι αυτός στη Γερμανία. Η ίδρυση της δανικής εθνικής σχολής από τον Gade έγινε με αφορμή την έκδοση μιας συλλογής πατριωτικών και ιστορικών ποιημάτων από τον A.P. Berggreens το 1838. Ο Gade συνθέτει μελωδίες γι' αυτά τα ποιήματα, που περνούν αμέσως στο στόμα του λαού και γίνονται πατριωτικά τραγούδια. Από στες, ο Gade συνθέτει όπερες και ορχηστρικά έργα σε λαϊκό χρώμα, καθιερώνοντας σταδιακά την εθνική σχολή. Ας αναφερθούν εδώ ακόμη τα ονόματα του **P.E. Lange-Müller (1850-1926)** και του **Carl Nielsen (1865-1931)**. Ο δεύτερος θεωρείται ο σπουδαιότερος Δανός συνθέτης, αλλά ανήκει περισσότερο στην ευρωπαϊκή μουσική και δεν μπορεί να ενταχθεί ανεπιφύλακτα στην εθνική σχολή. Χρησιμοποίησε όμως και μερικές λαϊκότροπες μελωδίες στα έργα του.

Από τις βορειοευρωπαϊκές χώρες, η **Σουηδία**, συνεισέφερε τους λιγότερο σημαντικούς συνθέτες. Βεβαίως και εδώ έχουμε την ίδρυση μιας εθνικής σχολής με αφορμή την έκδοση λαϊκών μελωδιών, που έγινε το 1814-1817 με τον τίτλο Svenska folkvisor. Η Σουηδία μάλιστα προσφέρει και το πρωιμότερο ίσως έργο εθνικής σχολής στην Ευρώπη, την Frondöregna του **Lindblad**, του 1835. Ήταν ένα είδος όπερας με πεζό διάλογο και σειρά λαϊκών μελωδιών. Ο ίδιος συνθέτης θα γράψει ακόμα λυρικά τραγούδια με πιάνο στη σουηδική γλώσσα. Άλλος αξιόλογος σουηδός συνθέτης είναι ο **Södermann (1832-1876)**, που έγραψε Μπαλάντες για ορχήστρα εμπνευσμένες από μεσαιωνικούς βορειοευρωπαϊκούς μύθους. Ας αναφερθούν τέλος τα ονόματα των Berwald, Halström.

5.1.3 Τσεχοσλοβακία

Για ολόκληρο τον 19ο, αλλά και για τους προηγούμενους αιώνες, ο λαός που κατοικεί στην γεωγραφική περιοχή της σημερινής Τσεχοσλοβακίας είναι μέρος των κεντρικών ευρωπαϊκών γερμανόφωνων αυτοκρατοριών. Βρίσκεται δηλαδή από τη μια μεταξύ της σλάβικης ιδιοσυγκρασίας του και της ισχυρής γερμανικής κρατικής οργάνωσης και πολιτιστικής παράδοσης, που τον επηρεάζει βαθιά.

Αποτέλεσμα αυτής της στενής σχέσης ήταν ότι στις τέχνες, και ειδικότερα στη μουσική, η Βοημία και η Μοραβία ανέπτυξαν έντονη μουσική κίνηση και δημιούργησαν παράδοση από παλιά (π.χ. οι μουσική της αυλής του Mannheim, που επηρέασαν έντονα την ευρωπαϊκή μουσική των μέσων του 18ου αιώνα και συνετέλεσαν στη διαμόρφωση του κλασικού ύφους). Η μουσική τους όμως δεν ήταν

ανεξάρτητη, αλλά ουσιαστικά ενταγμένη στη Γερμανική μουσική ή άμεσα επηρεασμένη από την Ιταλική σχολή.

Με την εμφάνιση των διαφόρων εκφάνσεων του ρομαντικού κινήματος άρχισε ο σαφέστερος διαχωρισμός μεταξύ γερμανικής και τσεχικής μουσικής. Η ανάπτυξη της τσεχικής εθνικής σχολής περνά και αυτή μέσα από τη δημιουργία της εθνικής όπερας.

Ιδρυτής της τσεχικής εθνικής σχολής είναι ο **Bendrich Smetana (1824-1884)**, Σπούδασε στην ιδιαίτερη πατρίδα του και στην Πράγα. Το 1848 έρχεται σε πρώτη επαφή με τον Φραντς Λιστ στη Βαϊμάρη, σχέση που θα αποδειχτεί πολύ επωφελής για τον ίδιο. Ο Λιστ θα τον βοηθήσει καθοριστικά, υποστηρίζοντάς τον ηθικά και ενθαρρύνοντάς τον για να συνεχίσει.

Η χαλάρωση του καταπιεστικού για τους βοημούς αυτοκρατορικού καθεστώτος της Βιέννης αποτελεί την απαρχή της αφυπνίσεως του εθνικού αισθήματος των ντόπιων και του Σμέτανα ειδικότερα. Το κυριότερο μέρος του έργου του το αποτελούν όπερες. Οι γνωστότερες είναι "Η πουλημένη μνηστή" (1866), "Dalibor" (1868) και "Libussa" (1872). Η επόμενη περίοδος είναι περισσότερο αφιερωμένη σε έργα οργανικής μουσικής με έντονη την επίδραση της παραδοσιακής τσεχικής μουσικής, με κυριότερο τον Κύκλο συμφωνικών ποιημάτων με τίτλο "*Η Πατρίδα μου*", που γράφτηκε το 1876/79. Ας αναφέρουμε επίσης και τους δύο κύκλους των Τσεχικών χορών για πιάνο (1877 και 1879), το Κουαρτέτο "Από τη ζωή μου" έργο "Το καρναβάλι της Πράγας (1883), τις όπερες "Το Φιλί" (1876) και "Ο Τοίχος του Διαβόλου" (1882).

Ο δεύτερος εξίσου σημαντικός τσέχος συνθέτης είναι ο **Anton Dvorak (1841-1904)**. Περισσότερο κοσμοπολίτης, εκμεταλλεύεται λιγότερο φανερά το λαϊκό στοιχείο στα έργα του. Η συστηματικότερη ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική της πατρίδας του άρχισε το 1872, μετά τη σύνθεση ενός εντυπωσιακού χορωδιακού πατριωτικού "Ύμνου". Έργα που τον κατέστησαν παγκόσμια γνωστό είναι οι "Σλάβικοι Χοροί". Ας αναφερθούν ακόμη τα "Ντουέτα από τη Μοραβία" (για δύο γυναικείες φωνές, 1876) και οι τρεις Σλάβικες ραψωδίες (1878), οι Τσιγγάνικες Μελωδίες (1882), τα "βιβλικά Τραγούδια" (1894) και οι όπερες "Ο κατεργάρης χωρικός (1877), "Ο Ιακωβίνος" (1897) και "Ρουσσάλκα" (1900)

Κατά την τριετία (1892-94) που ο Ντβόρζακ έμεινε στην Αμερική, προσπάθησε να έλθει σε επαφή με την εντόπια μουσική και το αμερικάνικο μουσικό φολκλόρ, το οποίο βέβαια το γνώρισε μόνο επιφανειακά και οπωσδήποτε όχι μέσα από κάποια επιστημονική εθνομουσικολογική μελέτη ή συλλογή παραδοσιακών τραγουδιών. Η επαφή αυτή με την αμερικάνικη (νέγρικη και ινδιάνικη) παραδοσιακή μουσική έδωσε καρπούς σε αρκετά έργα, με σημαντικότερα το "Αμερικάνικο κουαρτέτο", την καντάτα "The American Flag" (1892/93) και την "Συμφωνία του Νέου Κόσμου", (1893). Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι ο Ντβόρζακ δεν είναι μόνο ένας εξέχων εκπρόσωπος της Τσεχικής εθνικής σχολής, αλλά στι ταυτόχρονα υπηρέτησε (ή μάλλον συνετέλεσε στη δημιουργία του) ένα είδος "Αμερικάνικης εθνικής σχολής", παρόλο που δεν ήταν αμερικάνος. Τα λαϊκά στοιχεία που χρησιμοποίησε (και τα οποία θα μπορούσαν πάντως να προέρχονται και από την ευρωπαϊκή μουσική παράδοση) ήταν οι πεντατονικές κλίμακες και κυρίως χαρακτηριστικοί χορευτικοί ρυθμοί. Δεν θεωρούσε τον αυτό του αναμορφωτή της συμφωνίας. Καλλιέργησε τις ευρισκόμενες φόρμες και έγραψε μουσική χωρίς προβλήματα, παρουσιάζοντας έναν υγιή κόσμο. Μορφολογική πληρότητα, εξαιρετική μελωδικότητα. Συντηρητικός ως προς την αρμονία. Κοντσέρτα για τσέλο, για βιολί, πιάνο, χοροί. Έργα μουσικής δωματίου είναι αυτά που ο συνθέτης έδωσε το πιο προσωπικό και εσωτερικό του ύφος.³

³ Knaur 223

Ως τρίτος εκπρόσωπος της τσεχοσλοβάκισης εθνικής σχολής πρέπει να αναφερθεί ο **Leos Janacek** (1854-1928). Ασχολήθηκε με εθνομουσικολογικές έρευνες και συνέλεξε γνήσια παραδοσιακή μουσική της πατρίδας του, εξέδωσε μάλιστα δύο συλλογές (1892 και 1900/01). Μερικά απ' αυτά τα τραγούδια θα επεξεργαστεί ο ίδιος αργότερα αριστουργηματικά σε ορισμένες από τις συνθέσεις του. Συναντάμε επομένως με τον Γιάντασεκ για πρώτη φορά ένα φαινόμενο που θα χαρακτηρίσει και άλλους συνθέτες εθνικών σχολών των αρχών του 20ου αιώνα, όπως π.χ. τον Μπάρτοκ (βλ. κατωτέρω): τους συνθέτες που συλλέγουν οι ίδιοι μετά από επιτόπια έρευνα το υλικό που θα χρησιμοποιήσουν στη μουσική τους.

Ο Γιάντασεκ θα ακολουθήσει τα γενικότερα αισθητικά ρεύματα της εποχής, κυρίως πάνω στα πρότυπα του Στραβίνσκυ και των νεοκλασικιστών και μοντερνιστών. Ωστόσο, το άμεσα αναγνωρίσιμο ύφος του παραμένει πάντοτε ως ένα βαθμό επηρεασμένο από το λαϊκό τραγούδι. Ως έργα του που (κάτω από αυτό το πνεύμα) μπορούν να ενταχθούν λίγο ως πολύ στις εθνικές σχολές ας αναφερθούν: Λαϊκά παιδικά τραγούδια, Χοροί του Λαχ (1889/90), Rakos Rakoczy (Μπαλέτο, 1891), Η Ψυχοκόρη (ή Γενούφα, 1903), Μοραβικοί χοροί (1893), Ραψωδία "Τάρας Μπούλμπα" (1918), Από το σπίτι των Πεθαμένων (Ντοστογιέφσκι, 1923-25), Συμφωνιέτα (1927), Γλαγολιτική λειτουργία (1926).

5.1.4 Ουγγαρία - Βαλκάνια

Σαν μέλος, (έστω και υποτελές στους Αψβούργους), της οικογένειας των κεντροευρωπαϊκών εθνών, οι Ούγγροι από πολύ νωρίς ακολούθησαν μια πορεία συνεργασίας και όχι ανταγωνισμού προς τις ισχυρότερες από αυτούς μουσικές δυνάμεις. Οι Ούγγροι συνθέτες έπαιζαν πάντα σημαντικό ρόλο στα μουσικά πράγματα της Ευρώπης και κατά τον 18ο και κατά τον 19ο αιώνα. Κυριότερος βέβαια είναι ο Franz Liszt, ο μεγάλος πιανίστας και συνθέτης που έκανε σταδιοδρομία στη Γαλλία και αργότερα στη Γερμανία και σφράγισε με την προσωπικότητά του ολόκληρο τον 19ο αιώνα. Εδώ έχουμε λοιπόν βαθιά μουσική παράδοση και μερικούς σημαντικούς ούγγρους συνθέτες ήδη πριν την εμφάνιση της εθνικής σχολής. Γιατί λοιπόν η Ουγγρική εθνική σχολή εμφανίζεται μόλις στις αρχές του 20ου αιώνα;

Το αίτιο είναι ότι στην Ουγγαρία θα αργήσει πάρα πολύ να ερευνηθεί η γνήσια λαϊκή ουγγρική μουσική. Για ολόκληρη τη διάρκεια του 19ου αιώνα όμως, αυτό που εθεωρείτο ουγγρική λαϊκή μουσική δεν ήταν γνήσια παραδοσιακή, αλλά ένα συνονθύλευμα από αστική χορευτική και κυρίως τσιγγάνικη μουσική. Η ουγγρική εθνική σχολή δημιουργείται μόλις γίνεται η επιστημονική έρευνα για την ανακάλυψη της γνήσιας ουγγρικής παραδοσιακής μουσικής. Η έρευνα αυτή άρχισε στην αρχή του 20ου αιώνα, και μάλιστα από τους ίδιους τους συνθέτες, οι οποίοι μετά χρησιμοποίησαν το υλικό στις συνθέσεις τους.

Ο **Μπέλα Μπάρτοκ (1881-1945)**, που πήρε μια πολύ προσεγμένη παιδεία από τη μητέρα του, δείχνει τις αρετές αυτού που λέμε "Παιδί θαύμα". Το 1905, καταξιωμένος σολίστας του πιάνου, αποφασίζει να ερευνήσει σε βάθος την παραδοσιακή μουσική της πατρίδας του. Το 1906 με τον φίλο του Ζόλταν Κοντάυ εκδίδουν τα αποτελέσματα της έρευνάς τους, είκοσι ουγγαρέζικα τραγούδια, για φωνή με συνοδεία πιάνου. Ο Μπάρτοκ συνέχισε τις εθνομουσικολογικές έρευνές του και σε ρουμάνικο (1913) και τσεχοσλοβάκινο έδαφος, εν μέρει διότι και σε αυτά τα εδάφη ζούσαν ομογενείς ουγγρικές μειονότητες.

Παρόλη τη λαμπρή πιανιστική του σταδιοδρομία που προοιωνιζόταν, ο Μπάρτοκ αποφασίζει να ασχοληθεί περισσότερο με τη συλλογή λαογραφικού υλικού και με τη σύνθεση. Κατορθώνει να αποδεσμευτεί, από την Ευρωπαϊκή παιδεία του, δεχόμενος επιδράσεις και από την εθνική μουσική της πατρίδας του. Πετυχαίνει ένα θαυμαστό πάντρεμα των λαϊκών μοτίβων με τα προχωρημένα

εκφραστικά μέσα της εποχής του, και έτσι δεν περέππει να θεωρηθεί σαν ένας όψιμος και καθυστερημένος απόγονος των εθνικών σχολών του 19ου αιώνα.

Το 1903 συνθέτει ένα συμφωνικό ποίημα αφιερωμένο στον Ούγγρο πατριώτη του 19ου αιώνα Λάγιος Κόσουθ. Ας αναφερθούν σαν σημαντικά έργα του οι πολυάριθμοι χοροί για πιάνο πάνω σε ουγγρικά και σλοβάκικα θέματα (1908-9), οι Ρουμάνικοι χοροί, τα Κουαρτέτο αρ. 1 και 2 (πάνω σε ουγγρικά τραγούδια και σε αραβική μουσική από την Αλγερία αντίστοιχα), οι 14 Μπαγκατάλες για πιάνο, η Σουίτα για πιάνο (1917) και η Χορευτική σουίτα για ορχήστρα (1923). Επίσης τα έργα "Ο ξυλόγλυπτος πρίγκιπας" (μπαλέτο, 1917), "Το κάστρο του κυανοπώγωνα" (όπερα, 1918) και "Ο θαυμαστός Μανδαρίνος" (παντομίμα).

Μαζί με τον **Ζόλταν Κοντάυ (1882-1967)**, είναι οι σπουδαιότεροι Ούγγροι συνθέτες του 20ου αιώνα. Και ο Κοντάυ ασχολήθηκε συστηματικά από το 1903/4 με την συλλογή λαϊκού υλικού (πάνω από 3500 τραγούδια) σε στενή συνεργασία με τον Μπάρτοκ. Σαν συνθέτης επηρεάστηκε από τη λαϊκή μουσική, αλλά και από τα μοντέρνα ρεύματα της εποχής του, παρόλο που είναι πιο ευαίσθητος στη μουσική του και πιο δεμένος με την παράδοση από τον Μπάρτοκ. Από τα έργα του που πρέπει να ενταχθούν στην εθνική σχολή, πιο σημαντικά είναι τα: Psalmus hungaricus, Χοροί από τον Galanta, χοροί από το Μάρσεκ και Σουίτα Hary Janos.

5.1.5 Βαλκανικές Χώρες

Στις βαλκανικές χώρες, και στην Ελλάδα, καθοριστικό ανασταλτικό παράγοντα για τη μουσική εξέλιξη αποτελεί ως γνωστόν, η μακραίωνη Οθωμανική κατοχή που δεν δημιουργεί συνθήκες κατάλληλες για την πολιτιστική ανάπτυξη, και, ακόμα περισσότερο, κρατά αυτές τις χώρες σχεδόν ολοκληρωτικά αποκομμένες από τη Δυτική Ευρώπη και τις μουσικές εξελίξεις. Στις βαλκανικές χώρες δεν υπάρχει έντεχνη μουσική παράδοση, εκτός από αυτή της εκκλησιαστικής μουσικής, που βεβαίως δεν εντάσσεται στο πλαίσιο που εξετάζουμε. Σε ορισμένες από τις βαλκανικές χώρες, όπως στη Ρουμανία, δημιουργούνται κατά τον 19ο αιώνα εθνικές σχολές μικρής σημασίας, περισσότερο κατ' απομίμηση άλλων χωρών, που δεν περιέχουν πολλά αξιομνημόνευτα ονόματα.

Το μόνο σημαντικό όνομα που πρέπει να αναφέρουμε από τον **βαλκανικό χώρο** (εκτός της Ελλάδας) είναι του ρουμάνου **Ζωρζ Ενέσκου (1881-1955)**. Ο Ενέσκου δεν μπορεί να θεωρηθεί κατά κύριο λόγο συνθέτης εθνικών σχολών, εκτός των άλλων και διότι το κίνημα αυτό πλέον είχε ξεθυμάνει κατά την εποχή της δημιουργίας του. Άρχισε να συνθέτει μόλις στα πέντε του χρόνια. Τα πιο γνωστά και κοσμοαγάπητα έργα του ωστόσο είναι οι ρουμάνικες ραψωδίες, τις οποίες ο ίδιος μισούσε, διότι υπεσκίαζαν το υπόλοιπο έργο του, που είναι πράγματι πολύ σημαντικότερο. Στις συνθέσεις του χρησιμοποιεί ενίοτε (όπως και ο Μπάρτοκ) μελωδίες με λαϊκό χρώμα, ή και αυτούσιες ρουμάνικες, τις οποίες προσπαθεί να αποκαθάρει από τα τσιγγάνικα στοιχεία.

5.2 Η Ελληνική Εθνική Σχολή

5.2.1 Πρόδρομοι - Η Επτανησιακή Σχολή

Στην ίδια μοίρα με τις υπόλοιπες βαλκανικές χώρες ως προς τη δημιουργία έντεχνης μουσικής και την ύπαρξη έντεχνης μουσικής παράδοσης βρισκόταν μετά την απελευθέρωσή της και η Ελλάδα. Η μοναδική αξιομνημόνευτη μουσική κίνηση και συνθετική παραγωγή εμφανίζεται στα νησιά της Επτανήσου, που στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα είναι υπό Αγγλική κατοχή, αλλά κάτω από την εντονότατη πολιτιστική επίδραση της Ιταλίας.

Οι επτανήσιοι συνθέτες είναι σπουδασμένοι και άμεσα επηρεασμένοι από την μεγάλη Ιταλική μουσική της εποχής τους, και κυρίως από την όπερα. Γεννιούνται και μεγαλώνουν σ' ένα περιβάλλον απ' όπου λείπει η παράδοση ελληνικής μουσικής. Κυριαρχεί η Ιταλική μελωδία. Το δημοτικό τραγούδι είναι σχετικά παραμερισμένο από τις πόλεις και περιορισμένο στην ύπαιθρο.

Τις βάσεις της άνθησης της επτανησιακής μουσικής κατά τον 19ο αιώνα τις έθεσαν οι ορχήστρες πνευστών, οι περίφημες φιλαρμονικές, κυρίως μετά την ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρίας Κερκύρας το 1841. Σημαντικό ρόλο επίσης έπαιξαν οι συχνές επισκέψεις μελοδραματικών θιάσων στην Κέρκυρα και αλλού.

Ωστόσο, σε πολλά από τα έργα τους οι επτανήσιοι συνθέτες χρησιμοποιούν ελληνότροπες μελωδίες ή μεμονωμένα στοιχεία (όσο μπορούν να τα κατανοήσουν) από την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Τέτοια ψήγματα υπάρχουν σε πολλά έργα συνθετών και έχουν γραφτεί συνειδητά για να τονίσουν την ελληνική καταγωγή. Υπάρχουν επίσης και πολλά τραγούδια σε πατριωτικούς στίχους. Υπάρχουν από τους επτανήσιους και ολόκληρα έργα (όπερες) με θέματα εθνικά, κυρίως βέβαια παρμένα από τον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα του 1821, που ενέπνευσε πολύ τους μόλις το 1862 συνδεδεμένους με το ελλ. κράτος επτανήσιους συνθέτες. Τέτοια έργα έχουν θέμα π.χ. τον Μάρκο Μπότσαρη (4 συνθέτες), την Δέσπω (2), την Κυρά Φροσύνη, τον Κανάρη κλπ.

Ο γενάρχης της Επτανησιακής σχολής είναι ο **Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872)**, ο συνθέτης του Εθνικού μας Ύμνου. Τελειοποίησε τις σπουδές του στην Ιταλία (Νάπολι). Το 1815 γράφει την πρώτη σωζόμενη ελληνική όπερα, τον *Don Crepuscolo*, στα Ιταλικά. Στο 1830 ανήκουν οι 16 ελληνικοί σκοποί, με λόγια ελληνικά σε λατινικούς χαρακτήρες. Από τα πιο σημαντικά έργα του και οι "Συμφωνίες" του σε ένα μέρος, μια των οποίων λέγεται *Ανατολική*. Επίσης η εναρμόνιση της Ορθόδοξης λειτουργίας, σε 4 φωνές, που ψάλλεται ακόμη στον Αγ. Σπυρίδωνα της Κερκύρας (Υπάρχουν και άλλες προσπάθειες επτανησίων συνθετών είναι για την εναρμόνιση των βυζαντινών μελωδιών, στην προσπάθειά τους να τις εμπλουτίσουν με την δυτική αρμονία, π.χ. του Π. Καρρέρ, του Σπ. Σπάθη και του Ναπολέοντα Λαμπελέτ).

Η πρώτη μελοποίηση του Ύμνου στην Ελευθερία του Σολωμού (απ' όπου προέρχεται και η μελωδία του ελληνικού εθνικού Ύμνου) έγινε το 1829-30. Είναι έργο που δεν μπορεί με κανένα κριτήριο να καταταγεί στην εθνική σχολή, παρά μόνο με το κριτήριο του πατριωτισμού. Ως έργο πατριωτικό, είναι ένα (με την ευρεία έννοια) πρωιμότερα εθνικά έργα στην Ευρώπη. Βεβαίως οι δυτικές επιδράσεις είναι εμφανέστατες. Το έργο σαν όλο θυμίζει περισσότερο ιταλική όπερα.

Μετά απ' αυτή την πρώτη μελοποίηση ακολούθησαν και αρκετές άλλες, πάντοτε για διαφορετικά σύνολα, οι περισσότερες όμως για αποσπάσματα μόνο του ποιήματος. (1837, 1839, 1840, 1841- 42, 1861). Εκτός από τον Ύμνο, ο Μάντζαρος μελοποίησε και άλλα ποιήματα του Σολωμού (Φαρμακωμένη, Εις Μοναχίν, Λάμπρος, Στην Κορυφή της θάλασσας, η Ξανθουλα κλπ.).

Ο **Παύλος Καρρέρης ή Καρρέρ (1829-1896)** γεννήθηκε στη Ζάκυνθο. Τα πρώτα μαθήματα πιάνου τα πήρε στο Λίβερπουλ (!). Το 1850 ταξιδεύει στο Μιλάνο για ανώτερες μουσικές σπουδές. Εκεί θα συνθέσει μικρές όπερες, που παίζονται με επιτυχία. Το 1857 επιστρέφει στη Ζάκυνθο. Καλείται στην Αθήνα από τον Όθωνα για να ανεβάσει την όπερά του *Μάρκος Μπότσαρης*, αλλά το ανέβασμα ματαιώνεται από ραδιουργίες απογόνων άλλων αγωνιστών, που δεν επιθυμούσαν την προβολή ενός μόνον ήρωα. Ο Καρρέρ είναι ο πρώτος Έλληνας συνθέτης που εμπνεύσθηκε άμεσα από την ελληνική δημοτική μούσα, αλλά και ο παραγωγικότερος συνθέτης όπερας πριν τον Σαμάρα. Είναι ακόμα ο γνωστότερος και σημαντικότερος από όσους επτανήσιους έγραψαν όπερες εμπνευσμένες από την ελληνική επανάσταση. Έγραψε όπερες με ελληνικά θέματα, άλλες στην ελληνική και άλλες στην ιταλική γλώσσα. *Μάρκος Μπότσαρης* (1861), *Κυρά Φροσύνη* (1869), *Δέσπω ηρωίς του Σούλιου* (1882), *Μαραθών-Σαλαμής*, *Ο Κόντε Σπουργίτης* (κωμικό). Ο *Μάρκος Μπότσαρης*, μαζί με την κωμική

όπερα Ο Υποψήφιος βουλευτής του Σπυρίδωνος Ξύνδα γνώρισε ως το 1950 μοναδική δημοτικότητα ανάμεσα στις ελληνικές όπερες. Το έργο ενέπνευσε μάλιστα και βοήθησε στη στρατολόγηση εθελοντών αγωνιστών της Κρητικής επανάστασης του 1866, όταν παίχθηκε στη Σύρο. Έργα του παίζονται ακόμα καμιά φορά σε εθνικές επετείους από την Λυρική Σκηνή.

Από όλους τους επτανήσιους, ο Καρρέρ είναι αυτός που περισσότερο πρέπει να θεωρηθεί πρόδρομος τς εθνικής σχολής. Πολλά από τα έργα του έχουν το χρώμα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Δεν υπάρχει βεβαίως ακόμη ενσυνείδητος προσανατολισμός για τη δημιουργία εθνικών σχολών. Οι δημοτικοφανείς μελωδίες έχουν ακόμη το χαρακτήρα επεισοδίου. Τίθεται όμως ο σπόρος που θα ευδοκιμήσει αργότερα.

Ο **Σπύρος Σαμάρας (1861-1917)** υπήρξε ο σημαντικότερος Έλληνας συνθέτης της εποχής του και ο πρώτος που πράγματι δοξάστηκε στο εξωτερικό. Γεννήθηκε στην Κέρκυρα και υπήρξε μαθητής του γνωστού συνθέτη Σπ. Ξύνδα. Τις σπουδές του συνέχισε στο Ωδείο Αθηνών. Εκεί γράφει και τα πρώτα έργα του, τα περισσότερα για πιάνο, ή θεατρική μουσική. Σε λίγο ο Σαμάρας μεταφέρει τη δραστηριότητά του στην σημαντικότερη χώρα της όπερας, την Ιταλία, και συνθέτει τα σημαντικά έργα του, την *Φλώρα μιράμπιλις* και την *Μετζέ* (ινδική υπόθεση). Η πρώτη ανεβάστηκε το 1887 στη Σκάλα του Μιλάνου, πράγμα που αποτελούσε ίσως τη μεγαλύτερη αναγνώριση και καταξίωση για ένα καλλιτέχνη. Η όπερα αυτή παίχτηκε αργότερα (1893) στην Κολωνία και τη Βιέννη. Αυτή η διεθνής καταξίωση ήταν τότε πρωτόγνωρη για Έλληνα συνθέτη. Μεγάλη επίσης επιτυχία είχε και η *Μετζέ*. Οι επιτυχίες στην Ιταλία συνεχίζονται για αρκετά χρόνια ακόμη. Τελευταία του όπερα είναι η *Ρέα* (1908). Ενδιάμεσα, το 1896 ο Σαμάρας θα κληθεί από την Ελλάδα να μελοποιήσει τον *Ολυμπιακό Ύμνο* του Παλαμά.

Τα τελευταία χρόνια του ο Σαμάρας τα περνά ξεχασμένος στην Αθήνα, έχοντας να αντιμετωπίσει τη δυσπιστία και επιφυλακτικότητα των ανερχομένων συνθετών της Εθνικής Σχολής. Για βιοπορισμό αναγκάζεται να ασχοληθεί με τη σύνθεση οπερέτας, με πιο γνωστό έργο σ' αυτό το είδος την Κρητικοπούλα (1916). Η ιστορία της μουσικής ωστόσο τον κατέταξε στους πρωτοπόρους του νέου κινήματος της όπερας της καμπής του αιώνα, του βερισμού (Πουτσίνι, Μασκάνι, Λεονκαβάλλο).

5.3 Η Εθνική Σχολή

Στην Αθήνα του 19ου αιώνα δεν υπάρχει σοβαρή μουσική κίνηση. Στον καιρό του Όθωνα, η μόνη μουσική δραστηριότητα ήταν οι συναυλίες των βαυαρικών ορχηστρών πνευστών, που παιάνιζαν τις Κυριακές στην ύπαιθρο. Σιγά σιγά δημιουργήθηκαν και μερικές καινούργιες, ελληνικές. Μόλις περί το 1870, με την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών, αρχίζει να συστηματοποιείται η μουσική εκπαίδευση και να υπάρχει μια αξιολογότερη μουσική κίνηση. Το γεγονός και η χρονική στιγμή που σημειώνεται δεν είναι άσχετο με την ενσωμάτωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, που συνέβη το 1864. Ωστόσο, αυτή ακόμα η μουσική κίνηση δεν μπορεί να συγκριθεί με αυτή των Επτανήσων.

Εκτός αυτών, υπάρχει βέβαια και το δημοτικό τραγούδι για τα λαϊκά στρώματα και η εκκλησιαστική μουσική, είδη παραδοσιακά, που δεν προσφέρουν σμως στους Έλληνες συνθέτες την συνεχή παράδοση έντεχνης προσωπικής δημιουργίας που είχε η υπόλοιπη Ευρώπη.

Στην Αθήνα του 1900 κυριαρχεί το μουσικοθεατρικό είδος του κωμειδουλίου, σε ιταλιανίζον ύφος, όπου υπάρχει η διακοσμητική χρήση δημοτικής ή συχνότερα δημοτικοφανούς μουσικής. Οι συνθέτες ήταν ενημερωμένοι για τα εθνικά μουσικά κινήματα της Ευρώπης, αλλά η συζήτηση για εθνική ελληνική μουσική είναι ακόμα πρόωρη στην Ελλάδα. Ακόμα διατηρείται ζωντανή η συζήτηση για την απ' ευθείας καταγωγή του νεοελληνικού πολιτισμού από τον αρχαίο. Μέσα στις ακραίες αντιμαχόμενες θέσεις που εκφράζονταν τότε, υπήρχε και η τάση απόρριψης του δημοτικού

τραγουδιού, διστι, από επιφανειακή εξέταση, περιείχε και αρκετά στοιχεία που δεν αποδείκνυαν την απ' ευθείας καταγωγή από την αρχαιότητα, αλλά εθεωρούντο τουρκικές επιδράσεις.

Απ' αυτούς που πίστευαν στη γνήσια παραδοσιακή ελληνική μουσική (κυρίως τη βυζαντινή), προβαλλόταν από την άλλη μεριά η αντίσταση προς οιαδήποτε προσπάθεια προσαρμογής της στη δυτική αρμονία (Ελισαίος Γιαννίδης εναντίον Κωνστ. Ψάχου, 1910), ως καταστροφή της γνησιότητας.

Οι συνθέτες επομένως που ήθελαν να χρησιμοποιήσουν στοιχεία από την παραδοσιακή μουσική σε έργα για κλασική (δυτική) μουσική (είτε αυτούσιες μελωδίες είτε απλώς το ύφος και το χρώμα), είχαν από τη μια να αντιμετωπίσουν την άποψη ότι το δημοτικό τραγούδι δεν αποτελούσε γνήσια παράδοση και έπρεπε να απορριφθεί για να αποδειχθεί η συνέχεια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και αφετέρου την άποψη ότι, και αν ακόμη το δημ. τραγούδι είναι γνήσια παράδοση, όμως δεν μπορεί λόγω ύφους και κληρονομιάς (αλλά και μονοφωνίας) να περιοριστεί στη δυτική αρμονία και ενορχήστρωση, ούτε να μετατραπεί σε πολυφωνικό. Αυτή η άποψη είναι εν μέρει και σωστή, και γι' αυτό θα αποτελέσει αντικείμενο προβληματισμού μεταξύ των συνθετών, σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο θα χρησιμοποιήσουν την παραδοσιακή μουσική (ή στοιχεία της) στα έργα τους.

Υπό τις συνθήκες αυτές, η δημιουργία γνήσιας εθνικής σχολής στην Ελλάδα δεν είχε καν διατυπωθεί ως αίτημα στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, εποχή που τα αντίστοιχα κινήματα άκμαζαν στην Ευρώπη. Και πράγματι, στην Ελλάδα οι προϋποθέσεις δημιουργίας της Εθνικής Σχολής μοιάζουν να μην υπάρχουν, ενώ οι συνθήκες εκ πρώτης όψεως δεν μοιάζουν με τις αντίστοιχες των κεντρο- ή βορειοευρωπαϊκών χωρών: Η Ελλάδα ήταν ήδη ανεξάρτητο κράτος κι έτσι το κοινωνικό-εθνικό αίτημα για εθνική αποκατάσταση δεν έβρισκε εδώ εφαρμογή.

Οι αναλογίες όμως είναι υπαρκτές: Συγκεκριμένα, όπως είναι γνωστό, το ελληνικό κράτος έχει ακόμη πολύ μικρή έκταση και το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών πληθυσμών κατοικεί υπόδουλο εκτός των ορίων του. Η ανάγκη ανάκτησης των ελληνικών περιοχών που τελούσαν υπό οθωμανική κατοχή και απελευθέρωσης των αλύτρωτων Ελλήνων, που συμβολίστηκε από το μαξιμαλιστικό ιδεολόγημα της «Μεγάλης Ιδέας» (ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης και αναβίωση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας), μπορεί να θεωρηθεί άμεσο αντίστοιχο με τα εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα στην Ευρώπη.

Δεν είναι τυχαίο ότι ακριβώς η πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα, οπότε η Ελλάδα βρίσκεται σε μια πορεία επιτυχούς υλοποίησης της πολιτικής του αλυτρωτισμού που φτάνει στα πρόθυρα της πραγμάτωσης της «Μεγάλης Ιδέας», είναι ακριβώς η εποχή της πρώτης εμφάνισης, του στεριώματος και της μεγάλης ακμής του κινήματος της Ελληνικής Εθνικής Σχολής. Τα σημαντικότερα και χρονικά συμπυκνωμένα ιστορικά γεγονότα της εποχής (απελευθέρωση της Κρήτης, στρατιωτικό κίνημα ανατροπής της παλαιάς τάξης πραγμάτων, ανάληψη της εξουσίας από το Βενιζέλο, Βαλκανικοί Πόλεμοι, απελευθέρωση της Μακεδονίας, της Θράκης και της Ηπείρου, κατάληψη της Ανατολικής Θράκης και της Σμύρνης, στρατοπέδευση του Ελληνικού Στρατού στα προάστια της Κωνσταντινούπολης) και ο ανεπανάληπτος πατριωτικός ενθουσιασμός που ενέπνευσαν, είναι το υπόβαθρο, πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η Εθνική Σχολή. Και δεν είναι τυχαίο ότι αμέσως με την κατάρρευση του 1922, αρχίζει η δεύτερη περίοδος της Εθνικής Σχολής και, για πολλούς, η παρακμή της.

Αφετέρου όμως υπάρχει στην πνευματική Ελλάδα της καμπής από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα μια σοβαρή στροφή προς τη λαϊκή παράδοση ως μορφή αυτοσυνειδησίας του έθνους. Τα πρώτα χρόνια μετά την Απελευθέρωση κυριαρχούσε η αρχαιολατρεία, μέσω της οποίας ο πνευματικός κόσμος του 19^{ου} αιώνα ζητούσε να αποκαλύψει και να υπογραμμίσει την απευθείας σύνδεση των Νεοελλήνων με την ένδοξη Αρχαιότητα (για να αντικρούσει τις απόψεις του Φαλλμεράυερ και των οπαδών του). Από το 1880 περίπου και μετά όμως, η λογοτεχνία στρέφεται προς τη δημοτική γλώσσα (κι εδώ η

συμβολή των Επτανησίων ποιητών, όπως ο Σολωμός και ο Βαλαωρίτης είναι καθοριστική) και τα θέματα που σχετίζονται με τη λαϊκή παράδοση, παράγοντας με την Ηθογραφία την πρώτη συμπαγή λογοτεχνική παραγωγή που προερχόταν και απευθυνόταν άμεσα στην ψυχή του έθνους. Το κίνημα του Δημοτικισμού, που θα πάρει εκρηκτική μορφή και θα φτάσει μέχρι και στις οδομαχίες στις αρχές του 20ού αιώνα, πέρα από γλωσσικό ή λογοτεχνικό, ήταν πρωτίστως κίνημα πολιτιστικό, κοινωνικό και εθνικό.

Έτσι λοιπόν, οι συνθήκες στις αρχές του εικοστού αιώνα ήταν και ωριμότερες από πλευράς μουσικής υποδομής, αλλά και σε μεγάλο βαθμό ανάλογες προς τις αντίστοιχες στην Ευρώπη, και δεν έμενε παρά η συγκυρία να φέρει στο προσκήνιο μερικούς πρωτοπόρους κι εμπνευσμένους νέους συνθέτες, ποτισμένους με τα επιτεύγματα της ευρωπαϊκής μουσικής και με άρτιες σπουδές, που καταπίαστηκαν να αποδείξουν εμπράκτως και με δικές τους συνθέσεις, ότι η ελληνική παραδοσιακή μουσική μπορούσε κι αυτή να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για έντεχνη μουσική, και επομένως να δημιουργηθεί και στην Ελλάδα εθνική Σχολή.

Βεβαίως, αυτό σήμαινε ότι πολλά από τα χαρακτηριστικά μιας μονοφωνικής μουσικής (φυσική κλίμακα, μικροδιαστήματα κλπ.) θα έπρεπε να εγκαταλειφθούν. Αλλά ο προβληματισμός για την αξία αυτών που απόλλυνται μπορεί να αρχίσει αργότερα, αφού ακουστούν να πρώτα σημαντικά παραδείγματα εθνικής μουσικής.

Οι **Γεώργιος Λαμπελέτ**, **Διονύσιος Λαυράγκας** και **Μανώλης Καλομοίρης**, με έργα που συνθέτουν ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλον στη δεκαετία του 1900, θέτουν τα θεμέλια. Παράλληλα, ορισμένοι δημοσιεύουν και κείμενα, στα οποία εξηγούν την ιδεολογία που τους ώθησε (εκεί καμιά φορά βρίσκουμε και διαφορές ανάμεσα στις απόψεις των συνθετών). Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δύο από τους παραπάνω είναι επτανήσιοι, δημιουργώντας έτσι τη γέφυρα μεταξύ της επτανησιακής σχολής και της νέας εθνικής σχολής που γεννιέται.

Τα τρία πρωτοποριακά έργα των παραπάνω συνθετών είναι:

Δ. Λαυράγκας, *Ελληνική Σουίτα* (1904)

Γ. Λαμπελέτ, *Γιορτή* (1907)

Μ. Καλομοίρης, *Ρωμείκη Σουίτα* (1907).

Ο **Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962)**, είναι ο σπουδαιότερος πρωτοπόρος της Εθνικής Σχολής. Η βιογραφία του, όπως συμβαίνει συνήθως, αντιστοιχεί σε μεγάλο βαθμό με το προφίλ της πορείας του σημαντικού αυτού μουσικού κινήματος. Ήδη από την πρώτη του εμφάνιση στην Αθήνα, το 1908, σε ένα πρόγραμμα/μανιφέστο, που μοιράζεται στην πρώτη του συναυλία, ο Καλομοίρης εκθέτει τις ιδέες του για τη δημιουργία της, η οποία πρέπει να βασιστεί στο γνήσιο δημοτικό τραγούδι, που θα το στολίσσει με όλα τα τεχνικά μέσα που χάρισε η δυτική μουσική. Ο Καλομοίρης είναι έτοιμος να θυσιάσει την απόλυτη γνησιότητα του δημοτικού τραγουδιού προκειμένου να αποτελέσει αυτό το υλικό για να δημιουργηθεί εθνική σχολή και να καταλάβει η Ελλάδα τη θέση που της αξίζει ανάμεσα στα μουσικά πολιτισμένα έθνη της Ευρώπης.

Το κλίμα της εποχής εκείνης (βαλκανικοί πόλεμοι, διπλασιασμός της έκτασης της Ελλάδας, μερική πραγματοποίηση της Μεγάλης Ιδέας) είναι πρόσφορο να αποδεχτεί το καινούργιο δημιουργικό καλλιτεχνικό μήνυμα του Καλομοίρη, κυρίως γιατί στηριζόταν στις ίδιες τις καταβολές του έθνους,

πλησίαζε τις παραδόσεις, τιμούσε και αξιοποιούσε διοχετεύοντας δημιουργικά τη νέα πατριωτική πνοή. Ο Καλομοίρης γίνεται ο Βάγκνερ της Ελλάδας, με τη χρησιμοποίηση των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών και παραδόσεων στα έργα του (Όπερες: Πρωτομάστορας, που την αφιερώνει στο Βενιζέλο, τον Πρωτομάστορα της Μεγάλης Ελλάδας, και το Δαχτυλίδι της Μάνας). Γίνεται ταυτόχρονα και ο Βέρντι της Ελλάδας, γιατί η μουσική του γίνεται φορέας κι εκφραστής των πόθων του λαού για δικαίωση και εθνική αποκατάσταση. Ένα από τα κορυφαία έργα του, η Συμφωνία της Λεβεντιάς, γραμμένη το 1920, που περιέχει στο τελευταίο μέρος της το βυζαντινό ύμνο "Τη Υπερμάχω Στρατηγώ τα Νικητήρια", ξεσήκωνε τότε θύελλα πατριωτικού ενθουσιασμού.

Αργότερα, επηρεασμένος από την καταστροφή της ιδιαίτερης πατρίδας του, της Σμύρνης, και τον πρόωρο θάνατο του γιου του, ο Καλομοίρης γίνεται για ένα διάστημα πιο εσωστρεφής και λυρικός. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 και μετά, και με πρώτο μεγάλο έργο του τη Συμφωνία αρ. 2, «των ανίδεων και των καλών ανθρώπων», ξεκινά η τρίτη και τελευταία περίοδος της ζωής και της δράσης του Καλομοίρη. Δεν είναι πια νέος, ούτε ο ίδιος ούτε το μήνυμά του. Ωστόσο, η μαχητικότητά του δεν ελαττώνεται ούτε τώρα. Τόσο τα κείμενά του όσο και οι ενέργειές του δείχνουν ότι η πίστη του στην ιδέα της εθνικής μουσικής παραμένει τόσο ισχυρή όσο και την πρώτη μέρα. Με τις υψηλές θέσεις που καταλαμβάνει (Διευθυντής του Εθνικού Ωδείου, Πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Μουσουργών, Πρόεδρος του ΔΣ της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Γενικός επιθεωρητής Στρατιωτικών μουσικών, μέλος της Ακαδημίας Αθηνών κλπ), επηρεάζει τα μουσικά πράγματα σε πολύ μεγάλο βαθμό, προς όφελος όχι μόνο του ίδιου του έργου του, αλλά ολόκληρου του κύκλου συνθετών της Εθνικής Σχολής.

Μαζί του αλλάζει ύφος και υπόσταση γενικότερα η μουσική της Εθνικής Σχολής. Οι ιδέες και τα αιτήματα στα οποία στηρίχθηκε, μοιάζουν πια να έχουν προδοθεί από την ιστορική πραγματικότητα, και μαζί τους μοιάζει να έχει προδοθεί η ίδια η εθνική μουσική. Ωστόσο, το μήνυμά του Καλομοίρη έχει περάσει, η νέα τεχνοτροπία έχει σπαρθεί κι έχει βλαστήσει, για να δώσει τώρα καρπούς που αγκαλιάζουν όχι μόνο τη λαϊκή παράδοση, αλλά όλο τον πνευματικό βίο του έθνους. Η μουσική συνθετική τέχνη που βασίζεται πάνω στους ήχους της παραδοσιακής μουσικής αξιοποιείται τώρα από πολλούς συνθέτες, που ο καθένας με τον τρόπο του προσφέρει στο χτίσιμο μιας ελληνικής έντεχνης μουσικής παράδοσης. Ο ίδιος ο Καλομοίρης καταπιάνεται πια όχι μόνο με τη συναρπαστική ποίηση του Παλαμά, αλλά και με τους εσωτερικούς μονολόγους του Χατζόπουλου ή με την ποίηση και τη λογοτεχνία της Καταστροφής, της Προσφυγιάς και των νέων κοινωνικών αιτημάτων, που εκφέρεται από τη γενιά του 1930, μελοποιώντας κείμενα του Σικελιανού, του Μαλακάση, του Καζαντζάκη.

Σημαντικά έργα του εκτός από τα προαναφερθέντα είναι οι όπερες Ανατολή (Καμπύσης), τα Ξωτικά νερά (Yeats) και Κωνσταντίνος Παλαιολόγος (Καζαντζάκης). Συμφωνία των ανίδεων και των καλών ανθρώπων, Παλαμική συμφωνία, Τρίπτυχο για ορχήστρα, Μηνάς ο Ρέμπτελος, ο Θάνατος της Αντρειωμένης, Κοντσέρτο για βιολί, Κοντσέρτο για πιάνο, Από τη ζωή και τους Καημούς του Καπετάν Λύρα, Στου Όσιου Λουκά το Μοναστήρι (Σικελιανός). Πολλοί κύκλοι τραγουδιών, κυρίως σε ποίηση Παλαμά, αλλά και Πάλλη, Χατζόπουλου, Μαλακάση, Μουσική δωματίου.

Ο **Μάριος Βάρβογλης (1885-1967)** γεννήθηκε στις Βρυξέλλες και έκανε αξιολογότερες καλλιτεχνικές σπουδές (όχι μόνο μουσικής αλλά και ζωγραφικής) στην Αθήνα και το Παρίσι. Γνωρίστηκε μάλιστα και επηρεάστηκε από την προσωπικότητα καλλιτεχνών όπως οι συνθέτες ντ'Εντύ, Ραβέλ, Σαιν-Σανς, Βαρέζ, ο ποιητής Ζαν Μωρέας και ο ζωγράφος Μοντιλιάνι. Από το 1920 επιστρέφει στην Αθήνα για να εργαστεί ως δάσκαλος μουσικής και μουσικός αρθρογράφος σε εφημερίδες και περιοδικά. Η δημιουργία του είναι μικρή σε όγκο αλλά πρωτοποριακή και σημαντική. Όπως και ο Καλομοίρης, δεν χρησιμοποίησε σχεδόν ποτέ αυτούσιο το δημοτικό τραγούδι, αλλά επηρεάστηκε από τις κλίμακες, τους τρόπους, τους ρυθμούς και το κλίμα του.

Από τα έργα του ας αναφερθούν το πρελούδιο "Αγία Βαρβάρα (1912), η Ποιμενική Σουίτα (1912) και οι συμφωνικές αντιθέσεις "Δάφνες και Κυπαρίσσια (1950). Μαζί με τον Ριάδη και τον Δημήτρη Μητρόπουλο είναι από τους πρώτους Έλληνες συνθέτες που έγραψαν μουσική για το αρχαίο δράμα (1932 κ.ε.)

Ο **Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935)** θεωρείται ο σπουδαιότερος εκπρόσωπος της εθνικής σχολής μετά τον Καλομοίρη. Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και ήταν γιος του αυστρουγγρου φαρμακοποίου Χάινριχ Χου και της ελληνίδας γυναίκας του. Μεχρι το 1908 έγραφε ποιήματα με το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Ελευθεριάδης, σύντμηση του οποίου αποτελεί το μουσικό του ψευδώνυμο Ριάδης.

Σπούδασε μουσική στη Θεσσαλονίκη, το Μόναχο και το Παρίσι, κοντά σε σημαντικούς δασκάλους, μεταξύ των οποίων και ο μεγάλος Γάλλος συνθέτης Μωρίς Ραβέλ. Οι δάσκαλοί του εκτίμησαν γρήγορα το ταλέντο του και τον απεκάλεσαν Μουσσόργκσκυ της Ελλάδας. Μετά την επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη το 1915 εργάζεται σαν καθηγητής πιάνου και ασχολείται με τη μελέτη της μουσικής εξωτικών πολιτισμών. Η ναρκισστική του προσωπικότητα και το πάθος του για οτιδήποτε εξωτικό οδήγησαν τους συγχρόνους του να τον αντιμετωπίσουν ενίοτε ως φαιδρό υποκείμενο.

Ήταν άνθρωπος εξαιρετικά αμελής και ακατάστατος. Ελάχιστα από τα έργα του είναι τελειωμένα, τα περισσότερα βρίσκονται σε ημιτελή κατάσταση στο χαώδες αρχείο του και σε μορφή μη εκτελέσιμη. Η προσπάθεια αποκαταστάσεώς των απαιτεί ξεχωριστή υπομονή, αποκαλύπτει όμως σιγά σιγά ένα έργο αξιολογστατο, που ως τώρα είχε μείνει σχεδον άγνωστο. Ο Ριάδης είναι γνωστότερος στο κοινό για τα υπέροχα τραγούδια του, που χαρακτηρίζονται από λεπτότατο λυρισμό και ηδυσπάθεια, ιδίως εκείνα με ανατολίτικο χρώμα που ζήλευε κι ο Καλομοίρης. Το δημοτικό αλλά και το βυζαντινό ύφος, από το οποίο εμπνεύστηκε επενδύεται από ανάλαφρες, λιτές αλλά ευρηματικές συνοδείες στο πιάνο.

Από τα έργα που έγραψε στη Θεσσαλονίκη, και που εντάσσονται περισσότερο στην εθνική σχολή ας αναφερθούν:

1. Τρεις χοροί ρωμικοί (για πιάνο, 1925),
2. Μακεδονικές σκιές (για πιάνο, 1924),
3. Ιερά λειτουργία Ιωάννου Χρυσοστόμου (παιδική και ανδρική χορωδία, 1931),
4. Μικρά δοξολογία,
5. Χριστός ανέστη
6. Ακολουθία της Μεγάλης Παρασκευής,
7. Γιασεμιά και Μιναρέδες (τραγούδια, 1913),
8. Πέντε μακεδονικά τραγούδια (1914),
9. Δεκατρείς μικρές ελληνικές μελωδίες (1924),
10. 12 ελληνικά και τρία αλβανικά τραγούδια (1928),
11. Τρία ελληνικά και δύο χορευτικά τραγούδια (1924)
12. Εννιά μικρά ρωμικά τραγούδια (1921)
13. Τρία Μοιρολόγια (1921) κλπ.

Ο **Πέτρος Πετρίδης (1892-1977)** γεννήθηκε στη Μ. Ασία και άρχισε τα πρώτα μαθήματα μουσικής στην Κωνσταντινούπολη. Ασχολήθηκε με τη μουσικοκριτική στις εφημερίδες, εγκαινιάζοντας ένα νέο ύφος με οξυδερκείς τεχνικές παρατηρήσεις, σε αντίθεση προς το επιφανειακό-φιλολογικό που επικρατούσε μέχρι τότε. Ένα μεγάλο μέρος του χρόνου του το περνούσε στο εξωτερικό, και ιδίως στο Παρίσι, αγωνιζόμενος να επιτύχει πρώτα εκεί την αναγνώριση του δημιουργικού του έργου.

Περισσότερες ίσως και από τις αναφορές του στο δημοτικό τραγούδι, είναι οι επιδράσεις που δέχεται από τη βυζαντινή μουσική. Το έργο του είναι ογκώδες και εντάσσεται άμεσα στην εθνική σχολή, της

οποίας ο Πετρίδης είναι σημαντικός εκπρόσωπος. Έγραψε την όπερα "Ζεφύρα", εμπνευσμένη από τον Γ. Δροσίνη, το μπαλέτο "Ο Πραματευτής" (Γρυπάρης, 1941), το ορατόριο "Άγιος Παύλος" (1950), το Ρέκβιεμ για τον Αυτοκράτορα (Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, 1952-64). Έγραψε επίσης συμφωνίες (Ελληνική - 1926-28, Λυρική - 1941, Παρισινή - 1944-46, Δωρική - 1941-43 και Ποιμενική - 1949- 51). Από τα πιο γνωστά του έργα είναι επίσης οι Κλέφτικοι χοροί (1922), η Ελληνική και η Ιωνική σουίτα, η Σουίτα Διγενής Ακρίτας, Χορικά και παραλλαγές σε βυζαντινούς ύμνους, όπως και αρκετά τραγούδια.

Ο κατάλογος των άλλων σημαντικών ελλήνων συνθετών της εθνικής σχολής, που συγκροτούν μια δεύτερη γενιά περιλαμβάνει ονόματα όπως:

Ο **Γεώργιος Σκλάβος** (1888-1976), που χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό δημοτικά και βυζαντινά στοιχεία, ακόμα και στα έργα του που ακολουθούν μια πιο πρωτοποριακή τεχνοτροπία. Κυριότερα έργα του: Όπερες «Νιόβη», «Αμφυτριών», «Λεστενίτσα», «Κασσιανή» και «Κρίνο στ' ακρογιάλι» και τα έργα «Αετός» (μπαλέτο), «Κρητική φαντασία», «Αρκαδιανή Σουίτα» «Ειδύλλια Θεοκρίτου» και «Νησιώτικος γάμος», για ορχήστρα, καθώς και αρκετά τραγούδια.

Ο **Γεώργιος Πονηρίδης** (1887-1982), με ειδικές σπουδές βυζαντινής μουσικής, εκτός από την ευρωπαϊκή, που σπούδασε στην Κωνσταντινούπολη και το Βέλγιο, εμβαθύνοντας μάλιστα και στο γρηγοριανό μέλος. Οι σπουδές του αυτές αντανakλούν έντονα στη μουσική του, που περιλαμβάνει κυρίως: Δύο ελληνικούς χορούς για πιάνο, Βυζαντινά μέλη, το Συμφωνικό τρίπτυχο, Συμφωνίες, τέσσερα κοντσέρτα για σόλο όργανα και ορχήστρα, την όπερα «Λάζαρος», την Καντάτα "Κασσιανή", καθώς και συνθέσεις σε ποίηση Παλαμά και Σεφέρη.

Ο **Δημήτριος Λεβίδης** (1886-1951), που σπούδασε σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις και έζησε πολλά χρόνια στη Γαλλία και του άρεσε να πειραματίζεται σε νέα όργανα και νέους ηχητικούς συνδυασμούς, ενώ στο έργο του δέχτηκε και επιρροές του γαλλικού ιμπρεσιονισμού. Από τα έργα του αναφέρουμε: Το Χορόδραμα "Ο βοσκός και η Νεράιδα", το Συμφωνικό ποίημα για βιολί (ή κύματα Μαρτενό) και ορχήστρα, "το κυπαρίσι" για φωνή και ορχήστρα σε ποίηση Παλαμά, το έργο «Ο Λεβέντης κι ο Χάρος», την «Ιλιάδα» κ.α.

Ο **Ανδρέας Νεζερίτης** (1897-1980) ακολουθεί την κλασική παράδοση ως προς τις φόρμες των έργων του, οι κλίμακές του όμως πλησιάζουν προς την παραδοσιακή ελληνική τροπικότητα. Στα έργα του περιλαμβάνονται: Η Χορευτική σουίτα σε κυπριακά θέματα, η Όπερα "Ο βασιλιάς Ανήλιαγος", η δύο ελληνικές ραψωδίες του Νεζερίτη και το "Προανάκρουσμα και πέντε ψαλμοί του Δαυίδ", δύο ορχηστρικές ραψωδίες, τρεις συμφωνίες, κοντσέρτα, μουσική δωματίου κ.α.

Ο **Αλέκος Ξένος** (1912-1995) διακρίθηκε για τα έργα που έγραψε στην περίοδο του Β' παγκοσμίου πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης. Αλλά και αργότερα παρέμεινε πολιτικοποιημένος ως προς τη θεματολογία του, αφού τα έργα του είναι εμπνευσμένα από τους κοινωνικούς και πολιτικούς αγώνες. Κυριότερα έργα του: "Νέοι Σουλιώτες" (Εισαγωγή Λευτεριάς), Συμφωνικά ποιήματα "Τζαβέλλας" "Προμηθέας", "Ο Διγενής δεν πέθανε», «Σπάρτακος», «Κύπρος», αρκετά τραγούδια για οργανώσεις της Αριστεράς, τραγούδια σε κείμενα αρχαίων λυρικών ποιητών, Συμφωνία αρ. 1, "της Αντίστασης", και αρ. 2 «της Ειρήνης» κλπ.

Ο **Αντίοχος Ευαγγελάτος** (1903-1981) ακολούθησε ταυτόχρονα σταδιοδρομία συνθέτη και επιτυχημένου αρχιμουσικού, ιδιότητα την οποία χρησιμοποίησε για τη διάδοση τόσο της δικής του όσο και της μουσικής άλλων ελλήνων συνθετών. Το ελληνικό χρώμα είναι πολύ έντονο στις συνθέσεις του, οι κυριότερες των οποίων είναι: Δύο Συμφωνίες, Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, "Ακρογιάλια και βουνά της Αττικής", συμφωνικό αφιέρωμα, "Παραλλαγές και φούγκα πάνω σ' ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι", "Βυζαντινή μελωδία", για έγχορδα, "Η Λυγερή κι ο Χάρος", συμφωνική

μπαλάντα για μια φωνή και ορχήστρα, αρκετοί κύκλοι τραγουδιών σε ποίηση σημαντικών ελλήνων ποιητών κλπ.

Ο **Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης** (1908-1996) είναι ένας από τους τελευταίους εκπροσώπους της εθνικής σχολής. Το θεματικό υλικό από το δημοτικό τραγούδι, που άμεσα αναγνωρίσιμο στη μουσική του, δεν περιορίζεται στα μελωδικά, αλλά επεκτείνεται στα σύνθετα ρυθμικά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης. Πειραματίστηκε επίσης στο μορφολογικό και στο ενορχηστρωτικό επίπεδο. Άρχισε να συνθέτει σε σχετικά μεγάλη ηλικία, έγραψε όμως ένα ορατόριο, πολλά συμφωνικά έργα, σουίτες, κοντσέρτα, πολυάριθμα και ποικίλα έργα μουσικής δωματίου και για πιάνο, τραγούδια κλπ.

Στη δεκαετία του 1930, η Εθνική Σχολή είναι το κυρίαρχο κίνημα στην ελληνική μουσική. Οι συνθέτες της εποχής, με πρώτο και πάλι τον Καλομοίρη, καταλαμβάνουν τις ψηλές κι υπεύθυνες θέσεις και καθορίζουν τα μουσικά πράγματα σε μεγάλο βαθμό, καθώς και τη μουσική εκπαίδευση. Τώρα όμως η Εθνική Σχολή συχνά ταυτίζεται με ένα ρεύμα συντηρητισμού, που κυριαρχεί στα ελληνικά κοινωνικά και πολιτικά πράγματα, αντίστοιχα με την κεντρική Ευρώπη στην εποχή αυτή (οριστική πτώση του Βενιζέλου, παλινόρθωση της μοναρχίας, μεταξική δικτατορία). Η ταύτιση αυτή είναι άδικη, διότι οι περισσότεροι συνθέτες, όπως ο Ξένος, αλλά και ο ίδιος ο Καλομοίρης είχαν εντελώς αντίθετες πολιτικές απόψεις, και μάλιστα διώχθηκαν γι' αυτές.

Όμως, το μήνυμα της Εθνικής Σχολής, παρόλο που είναι ακόμη δημοφιλές, δεν είναι πια νέο ούτε πρωτοποριακό. Η πρωτοπορία έχει τώρα στραφεί σ' ολόκληρη την Ευρώπη προς άλλες κατευθύνσεις και εκπροσωπείται ήδη στην Ελλάδα από την τάση του Μητρόπουλου και του Σκαλκώτα. Και πολλοί δεν ξέχασαν πως από το 1938 και μετά, πολλά έργα ελλήνων συνθετών παίχτηκαν σε αρτιότερες εκτελέσεις στο Βερολίνο (και πάλι με πρωτοστατούντα τον Καλομοίρη), ακόμη και μετά την έκρηξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, μέχρι και λίγους μήνες πριν την Ιταλική Εισβολή. Ήταν μια αριστοτεχνική πολιτική προπαγάνδας και προσεταιρισμού των Ελλήνων από τον Γκαίμπελς, στην οποία ανταποκρίθηκε πρόθυμα το ομοίωμα μεταξικό καθεστώς, παρασύροντας και τους συνθέτες, που ήταν φυσικό να διψούν για την προβολή του έργου τους στο εξωτερικό.

Στη δεκαετία του 1940 και λίγο μετά, η μουσική της Εθνικής Σχολής θα βρει πάντως ένα ακόμη πεδίο δράσης, που ανταποκρίνεται στις συνθήκες της εποχής και τις ανάγκες της κοινωνίας, συνθέτοντας έργα με θεματολογία σχετική με την Κατοχή και την Αντίσταση. Στην ταραγμένη περίοδο που ακολούθησε, και στη δεκαετία του 1950, με το βαθύτατο διχασμό της ελληνικής κοινωνίας, ακόμη και τέτοια έργα μπορούσαν να παρεξηγηθούν. Τα αίτια όμως της σταδιακής υποχώρησης της Εθνικής Σχολής από το δημιουργικό προσκήνιο βρίσκονται στην εξαφάνιση των αιτίων που τη δημιούργησαν. Εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα, αλυτρωτισμός και μεγάλη ιδέα έχουν πια από πολλές δεκαετίες ξεχαστεί, αν δεν έχουν υποβαθμιστεί ή και απαξιωθεί. Και η στροφή στην παράδοση δεν είναι πια ζητούμενο, αλλά κυρίαρχη πραγματικότητα που μεταφράζεται σε δημιουργική πνοή για τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό γενικότερα. Επιπροσθέτως, οι νέες συνθετικές τεχνολογίες στην Ευρώπη έχουν αλλάξει τόσο πολύ (όχι πάντα προς το καλύτερο), που η εμμονή στις εθνικές μουσικές μόνο ως προσκόλληση στο παρελθόν μπορεί να εκληφθεί.

Παρόλο το γεγονός ότι αρκετοί συνθέτες εξακολούθησαν να γράφουν μουσική κατά το πρότυπο της εθνικής σχολής, προσφέροντας αξιολογότερα δείγματα μέχρι και τα τέλη του 20ού αιώνα, ο κύκλος ζωής της Ελληνικής Εθνικής Σχολής ως επικέντρου της μουσικής δημιουργίας φαίνεται να κλείνει εκεί γύρω στη δεκαετία του 1950 ή 1960. Η αξία ή η απαξία των έργων που μας κληροδότησε θα φανεί και θα κριθεί μέσα στη δοκιμασία του χρόνου – και θα επιβιώσουν, όπως πάντα, εκείνα που αξίζουν περισσότερο. Πάντως, χωρίς να παραγνωρίζεται η προδρομική προσφορά της Επτανησιακής Σχολής, η Εθνική Σχολή είναι εκείνη που δημιούργησε ένα ευρύ ελληνικό μουσικό ρεπερτόριο με αξιώσεις να σταθεί όρθιο μέσα στο διεθνή καλλιτεχνικό ανταγωνισμό.

Η ιστορική συγκυρία το έφερε έτσι, ώστε οι συνθέτες και η μουσική της εθνικής σχολής να επωμιστεί την αποστολή να κτίσει το θώκο για την ελληνική μουσική στο ευρωπαϊκό και παγκόσμιο μουσικό στερέωμα – στόχος που εξαρχής ρητά διατυπώθηκε ως αίτημα από τον Καλομοίρη - και να της δημιουργήσει μια θέση, που πριν απ' αυτήν δεν υπήρχε καν. Και ακόμη, να θεμελιώσει τους μουσικούς εκείνους θεσμούς αλλά ακόμη και το εργασιακό πλαίσιο, στο οποίο σήμερα λειτουργούν τα μουσικά πράγματα στη χώρα μας.

Τέλος, με τη χρήση ελληνικών κλιμάκων και τρόπων και με τη μουσική για το αρχαίο θέατρο, που πρώτοι οι συνθέτες της Εθνικής Σχολής έγραψαν περί το 1930, στοιχειοθέτησαν ένα σημαντικό σημείο αναφοράς για όλους τους σύγχρονους και μεταγενέστερους Έλληνες συνθέτες (ακόμη και εκείνους της λαϊκής μουσικής της πόλης): Όλοι σχεδόν, αν και η στάση τους δεν έχει πάντα άμεση σχέση με την ιδεολογία της εθνικής σχολής, έκαναν χρήση των αρχαίων, βυζαντινών ή νεοελληνικών παραδοσιακών τρόπων και ρυθμών, στοιχιζόμενοι τελικά, ο καθένας με την ιδιαιτερότητά του και τηρουμένων των αναλογιών, πίσω από το δικό της θεμελιακό μήνυμα.

Η κατάταξη του **Νίκου Σκαλκώτα (1904-1949)** στους συνθέτες της εθνικής σχολής είναι κατά το μάλλον ή ήττον καταχρηστική, διότι ήταν χρονολογικά ο πρώτος αλλά ίσως και ο σπουδαιότερος από τους συνθέτες εκείνους που την αρνήθηκαν κατηγορηματικά και απομακρύνθηκαν από τα επιτεύγματά της συνειδητά. Ο Σκαλκώτας ανήκει αναμφισβήτητα στους μεγάλους πρωτοπόρους της ευρωπαϊκής μουσικής του 20ου αιώνα. Μετά την αποφοίτησή του από το Ωδείο Αθηνών το 1920, πήρε υποτροφία για να συνεχίσει τις σπουδές του στην ονομαστή Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου, όπου γρήγορα εγκατέλειψε το βιολί για να ασχοληθεί με τη σύνθεση. Μελέτησε κοντά στους μεγαλύτερους συνθέτες της εποχής του, όπως ο Κουρτ Βάιλ και ο Άρνολντ Σάιμπεργκ.

Μετά το τέλος των σπουδών και μια άτυχη αισθηματική περιπέτεια, ο Σκαλκώτας επιστρέφει το 1933 (χρονιά της επιβολής του Ναζισμού στη Γερμανία) στην Αθήνα καταβεβλημένος και φανερά απογοητευμένος. Ο μεγαλύτερος όγκος των έργων του είναι γραμμένα στη μοντέρνα τεχνοτροπία της εποχής, το σύστημα της ατονικότητας, του δωδεκαθογγισμού και του σειραϊσμού, που ακόμα και σήμερα είναι δυσνόητα από το πλατύ κοινό. Έγραψε όμως και ορισμένα τονικά έργα, σε μερικά από τα οποία αξιοποιεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο το ελληνικό δημοτικό τραγούδι (π.χ. "Παραμυθόδραμα", "Η Λυγερή κι ο Χάρος" κλπ). Μέσα σ' αυτά εντάσσονται και οι 36 ελληνικοί χοροί (1934-36), που αποτελούν και την δική του πιο σημαντική όσο και ιδιότυπη συνεισφορά στην ελληνική εθνική σχολή. Πολλά από τα θέματα των χορών είναι αντλημένα από συλλογές δημοτικών τραγουδιών όπου μελέτησε ο Σκαλκώτας, και κυρίως από τη συλλογή του λαογραφικού μουσικού αρχείου του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, που είχε καταρτίσει η Μέλπω Μερλιέ. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, οι μελωδίες προέρχονταν απλώς από ακούσματα του συνθέτη, που είχε μια εντελώς ασυνήθιστη ικανότητα απομνημόνευσης και συγκρατούσε στη μνήμη του αναρίθμητες μελωδίες. Πολλές φορές όμως έχει συνειδητά μεταμορφώσει το χαρακτήρα των μελωδιών, και έτσι π.χ. από ένα απαλό νανούρισμα ή μοιρολόγι έχει φτιάξει ένα γρήγορο, επιθετικό, λεβέντικο χορό.⁴

⁴ Οι σημειώσεις αυτές συντάχθηκαν κάτω από χρονική πίεση, με στόχο να εξυπηρετήσουν τους φοιτητές και τις φοιτήτριες που παρακολούθησαν τα μαθήματα Ιστορία 3 και Ιστορία 4 στο εαρινό εξάμηνο 2006. Για το λόγο αυτό δεν διεκδικούν πρωτοτυπία, αλλά βασίζονται κατά μεγάλο μέρος στις σημειώσεις του μαθήματος της "Χρονογραφικής Επισκόπησης", που έχει συντάξει ο γράφων, καθώς και σε πέντε ιστορικά συγγράμματα που νομίζουμε ότι, συνδυαζόμενα, συμπληρώνουν επαρκώς τις απαιτούμενες γνώσεις τόσο ως προς τα σημαντικότερα γεγονότα όσο και ως προς τις ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές συνθήκες κάθε εποχής. Για τους ίδιους λόγους, αλλά και επειδή η εξεταζόμενη εποχή υπό πολλές όψεις είναι ενιαία, οι σημειώσεις συμπύκνωσαν σε ένα εναίο εγχειρίδιο. Οι σελίδες που αντιστοιχούν στην ύλη κάθε μαθήματος σημειώνονται στην αρχή, υποσ. 2.

Σε αρκετά σημεία των σημειώσεων έχουν χρησιμοποιηθεί (εν μέρει επεξεργασμένα) αποσπάσματα από τα εν λόγω συγγράμματα (σε συνήθως συντομευμένες μεταφράσεις του γράφοντος, για τα ξενόγλωσσα), φυσικά πάντετε με παραπομπή στο αντίστοιχο βοήθημα. Τα ιστορικά αυτά συγγράμματα είναι:

-
- Kurt Honloka, *Knaurs Weltgeschichte der Musik, Bd. 2, Von der Romantik bis zur Moderne*, München 1979 (συντομογραφείται ως Knaur)
 - Peter Rummenhüller, *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*, Kassel 1983 (συντομογραφείται ως Rummenhüller)
 - Friedrich Blume, *Klassik – Romantik, στο: Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel 1974 (συντομογραφείται ως Epochen)
 - Philip G. Downs, *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York, London 1992 (συντομογραφείται ως Downs)
 - Ulrich Michels, *Άτλας της Μουσικής, τ. 2, Ιστορικό Μέρος. Από το Μπαρόκ έως σήμερα*, Μτφρ. ΙΕΜΑ, Αθήνα 1995 (συντομογραφείται ως Άτλας)

Σημειώματα

Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση 1.0

Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Νικόλαος Μαλιάρας, 2015. Νικόλαος Μαλιάρας. «Συνοπτική Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής. Οι Εθνικές Σχολές». Έκδοση: 1.0. Αθήνα 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση: <http://opencourses.uoa.gr/courses/MUSIC100/>

Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά, Μη Εμπορική Χρήση Παρόμοια Διανομή 4.0 [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ως **Μη Εμπορική** ορίζεται η χρήση:

- που δεν περιλαμβάνει άμεσο ή έμμεσο οικονομικό όφελος από την χρήση του έργου, για το διανομέα του έργου και αδειοδόχο
- που δεν περιλαμβάνει οικονομική συναλλαγή ως προϋπόθεση για τη χρήση ή πρόσβαση στο έργο
- που δεν προσπορίζει στο διανομέα του έργου και αδειοδόχο έμμεσο οικονομικό όφελος (π.χ. διαφημίσεις) από την προβολή του έργου σε διαδικτυακό τόπο

Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

Διατήρηση Σημειωμάτων

- Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:
- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων

Το Έργο αυτό δεν κάνει χρήση των ακόλουθων έργων

Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «**Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών**» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.

