

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

«ΕΘΝΙΚΗ» (ΚΥΠΡΙΑΚΗ) ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ
«ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ» ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΟΛΩΝΑ
ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

Κορίνα Κωνστάντη

Λεμεσός 2022

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

«ΕΘΝΙΚΗ» (ΚΥΠΡΙΑΚΗ) ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΚΑΙ
«ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑ» ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΟΛΩΝΑ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

Κορίνα Κωνστάντη

Λεμεσός 2022

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Κορίνα Κωνστάντη, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου, Δρα Αντώνη Δανό, ο οποίος μέσα από την εξειδικευμένη του γνώση και την ιδιαίτερη ενασχόλησή του με το αντικείμενο του εθνικισμού, μου ενέπνευσε το ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο θέμα, στηρίζοντας ακούραστα κάθε μου βήμα. Αισθάνομαι ευγνώμων για την καθοδήγηση, την ενθάρρυνση, αλλά και για την εμπιστοσύνη προς το πρόσωπό μου, καθ' όλη τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Θερμές ευχαριστίες, οφείλω επίσης στους καθηγητές μου, Δρα Μαρία Μόσχου και Δρα Κωνσταντίνο Β. Πρώιμο, οι οποίοι συνέβαλαν με τον δικό τους τρόπο σ' αυτό το εγχείρημα, μέσα από τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις, τις εύστοχες παρατηρήσεις και τη συνεχή τους υποστήριξη στο δύσκολο έργο της έρευνας.

Τέλος, δεν θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω τους γονείς μου, τους ανθρώπους που βρίσκονταν πάντα στο πλευρό μου και στήριζαν κάθε προσωπική μου επιλογή, στον δρόμο προς τη γνώση.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το έργο του Σόλωνα Μιχαηλίδη—συνθέτη, μουσικολόγου, μαέστρου και παιδαγωγού—κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, τόσο για την Κύπρο όσο και για τον ευρύτερο ελληνικό γεωγραφικό χώρο. Σε μια περίοδο κατά την οποία τα περισσότερα ευρωπαϊκά έθνη έχουν ήδη προχωρήσει στη σύσταση «Εθνικών Σχολών» στη μουσική, ο Μιχαηλίδης ακολουθεί το αντίστοιχο ρεύμα είχε αναπτυχθεί στην Ελλάδα και στρέφεται στη δημιουργία ελληνο-κυπριακής «εθνικής» μουσικής, αντλώντας ερεθίσματα και υλικό από την «εθνική» πολιτιστική δεξαμενή: Αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο και ελληνική [κυπριακή] παράδοση. Πολυσχιδής προσωπικότητα, με πνευματικές ανησυχίες και υπερβολικό ζήλο για μόρφωση, υποστηρίζει το κυρίαρχο εθνικιστικό αφήγημα περί ιστορικής συνέχειας του Ελληνικού Έθνους, στο οποίο εντάσσει και την Κύπρο, ως αναπόσπαστο κομμάτι του ελληνισμού, μέσα στο πλαίσιο της συζήτησης περί αλυτρωτισμού που αναθερμάνθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα στο νησί, κατά την περίοδο της αποικιοκρατίας.

Ο Μιχαηλίδης απεκδύεται τις τάσεις απόρριψης των μουσικών νεωτερισμών που εμφανίζονται στον ελληνικό χώρο στην εποχή του, και προσεγγίζει τον όρο «εθνική» μουσική με προοδευτική διάθεση. Το προσωπικό του όραμα, συνοψίζεται στην προσπάθεια δημιουργίας μιας λόγιας «εθνικής» μουσικής, η οποία θα πηγάζει με «φυσικό και ειλικρινή» τρόπο από την ψυχή του δημιουργού, και θα διαδίδεται, κυρίως, διαμέσου κρατικών [εθνικών] φορέων εκπαίδευσης στον ευρύτερο ελληνικό χώρο, με απώτερο σκοπό τη δημιουργία μιας πολιτιστικής κουλτούρας στα πρότυπα των μουσικά «ανεπτυγμένων» ευρωπαϊκών χωρών. Η συμβολή της ιδιαίτερης του πατρίδας στο ελληνικό εθνικιστικό πρόγραμμα, θεωρείται από τον ίδιο δεδομένη, αφού για τον Μιχαηλίδη «κυπριακή» και «ελληνική» ταυτότητα, είναι ένα και το αυτό. Μέσα από μια κοσμοπολίτικη προσέγγιση της ελληνικής «εθνικής» πολιτιστικής ταυτότητας, ο Σόλωνας Μιχαηλίδης επιδιώκει τον

συγκερασμό «ελληνικότητας» και «οικουμενικότητας», ενστερνιζόμενος απόλυτα το μπετοβενικό ιδανικό της συναδέλφωσης των λαών και εκφράζοντας την ισχυρή πεποίθηση ότι η παγκόσμια μουσική γλώσσα θα πρέπει να ενώνει και όχι να χωρίζει τα Έθνη, αναδεικνύοντας, όμως, ταυτόχρονα, την ιδιαίτερή τους «προσωπικότητα».

ABSTRACT

The oeuvre of Solon Michaelide—composer, musicologist, conductor and teacher—in the early twentieth century, is a distinctive case, both for Cyprus and the wider Greek milieu. During a period when most of the European nations have already moved forward to the establishment of “National Schools” in music, Michaelides embraces the counterpart movement which had also developed in Greece, and works towards the establishment of a Greek-Cypriot “national” music, drawing inspiration and material from the “national” cultural reserve; ancient Greece, Byzantium and the Greek-Cypriot tradition. A diverse personality, an inquiring mind and with excessive zeal for education, he supports the prevailing national narrative of the historical continuity of the Greek nation, in which he includes Cyprus as an integral part of Hellenism, within the frame of the discourse of irredentism, kindled at the beginning of the twentieth century on the island, with the main instigator being colonialism.

Michaelides, disclaims the tendencies of rejection of musical innovations which appear during his era in Greece, and he approaches the subject “national” music in a progressive mood. His personal vision is summarized in the effort of the formation of a literary “national” music, that should originate in a “natural and sincere” way from the “soul” of the creator, that should be spread, mainly by state [national] actors, to the wider Greek space, having as ultimate goal the creation of a cultural tradition based on the prototypes of musically “developed” European countries. The contribution of his native land to the Greek national programme, is taken for granted, since for Michaelides, the “Cypriot” and the “Greek” identities are the same. Within the frame of a cosmopolitan approach toward the Greek “national” identity, Solon Michaelides seeks the concurrence of “Greekness” and “Universality”, embracing absolutely Beethoven’s aspiration (ideal) of the fraternization of

peoples, and expressing the strong belief that the universal music language should unite and nor divide people, though revealing at the same time its individual “personality”.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

| | |
|---|------|
| ΠΕΡΙΛΗΨΗ..... | iv |
| ABSTRACT..... | vi |
| ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ..... | viii |
| ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ..... | ix |
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... | 1 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Εθνικισμός και «Εθνική» Ταυτότητα..... | 4 |
| 1.1 Εθνικισμός, Έθνος-Κράτος και Εθνική Ταυτότητα..... | 5 |
| 1.2 Εθνικισμός και [Ελληνική] «Εθνική» Ταυτότητα στην Κύπρο..... | 19 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Εθνικισμός και Μουσική..... | 36 |
| 2.1 «Εθνικές Σχολές» στη Μουσική..... | 38 |
| 2.1.1. Η Ελληνική «Εθνική Σχολή» και ο Μανώλης Καλομοίρης..... | 49 |
| 2.2 Η μουσική στην Κύπρο την περίοδο της Αγγλοκρατίας και στα πρώτα χρόνια της Ανεξαρτησίας..... | 64 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Σόλωνας Μιχαηλίδης: για μια Ελληνοκυπριακή Λόγια Μουσική..... | 76 |
| 3.1 Βιογραφία..... | 76 |
| 3.2 Η (Ελληνοκυπριακή) «Εθνική» Ταυτότητα και η «Ελληνικότητα» στο έργο του... | 80 |
| ΕΠΙΛΟΓΟΣ..... | 96 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ..... | 101 |
| ΕΙΚΟΝΕΣ..... | 108 |
| ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ..... | 130 |
| Σόλωνας Μιχαηλίδης: Εργογραφία..... | 130 |

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. *Humpty-Dumpty* (ο Βρετανός πρωθυπουργός Μπέντζαμιν Ντισραέλι με τη βοήθεια της Κύπρου, αποκαθιστούν τον Σουλτάνο στη θέση του), περιοδικό *Punch*, 20 Ιουλίου 1878.

Εικόνα 2. *Sir Garnet Wolseley Courting Cyprus* (ο Wolseley φλερτάρει την Κύπρο/Αφροδίτη φέρνοντας δώρα), περιοδικό *Punch*, 3 Αυγούστου 1878.

Εικόνα 3. Γιώργος Σεφέρης, Λώρενς Ντάρελ, η σύζυγος του ζωγράφου Διαμαντή, Αντουανέτα, ο Μόρις Κάρντιφ (συγγραφέας και διευθυντής του Βρετανικού Ινστιτούτου στη Λευκωσία) και πίσω του όρθιος ο ζωγράφος, Αδαμάντιος Διαμαντής, Κύπρος, 1953.

Εικόνα 4. Γιώργος Σεφέρης, «ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΘΕΛΟΜΕΝ ΚΑΙ ΑΣ ΤΡΩΓΩΜΕΝ ΠΙΕΤΡΕΣ», Άλωνα, Κύπρος, 1954, φωτογραφία.

Εικόνα 5. Άγγλοι στρατιώτες διεξάγουν έρευνα σε τσάντες μαθητών για προκηρύξεις της ΕΟΚΑ, Λευκωσία, 1955-59.

Εικόνα 6. Ο Βέλα Bartók (στο κέντρο, δίπλα στο παράθυρο), ηχογραφεί τραγούδια των χωρικών στο χωριό Zorodardadz (σήμερα Drazovce), Σλοβακία, 1907.

Εικόνα 7. Ο Βέλα Bartók (στο κέντρο) συγκεντρώνει λαϊκά τραγούδια στην Τουρκία, 1936.

Εικόνα 8. Akseli Gallen-Kallela, *Symposium* (από αριστερά προς δεξιά, Akseli Gallen-Kallela, Frans Oskar Merikanto, Robert Kajanus και Jean Sibelius), 1984, λάδι σε καμβά. Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα 9. Μανώλης Καλομοίρης, «Λίγα Λόγια» [Το Πρόγραμμα-Μανιφέστο της συναυλίας του 1908], *Νουμάς*, τεύχος 299, 8 Ιουνίου 1908.

Εικόνα 10. Κωνσταντίνος Παρθένης, *Αποθέωση του Αθανασίου Διάκου*, πριν το 1933, λάδι σε καμβά, 371 × 380 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα.

Εικόνα 11. Ο Νίκος Σκαλκώτας, Βερολίνο, περ. 1931.

Εικόνα 12. Ο Σόλωνας Μιχαηλίδης με τον Άγγλο εξεταστή του Trinity College. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδη.

Εικόνα 13. Ο Μανώλης Καλομοίρης με σπουδαστές και καθηγητές του Εθνικού Ωδείου Λάρνακας, 1952.

Εικόνα 14. Θέατρο Παπαδόπουλου, Χορός Μεταμφιεσμένων του Σωματείου «Τραστ» Λευκωσίας, 28 Φεβρουαρίου 1925.

Εικόνα 15. Ο Μιχαηλίδης διευθύνει την ορχήστρα στην παράσταση της όπερας *Διδώ και Αινείας*, Θέατρο Ριάλτο, Λεμεσός, 20 Μαΐου 1950. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδη.

Εικόνα 16. Στιγμιότυπο από την παράσταση της όπερας *Διδώ και Αινείας*, Θέατρο Ριάλτο, Λεμεσός, 20 Μαΐου 1950. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδη.

Εικόνα 17. Πιστοποιητικό ταυτότητας Σόλωνας Μιχαηλίδης. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 18. Ο πατέρας του Σόλωνας, Μιχαήλ Χατζηκυριάκος. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 19. Ο μικρός Σόλωνας με τη γιαγιά του και τον θείο του, Νικόλα Σολομωνίδη. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 20. Ο νεαρός Σόλωνας με τους συμμαθητές του (πάνω δεξιά). Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 21. Ο Μιχαηλίδης με σπουδαστές και καθηγητές του Κυβερνητικού Ωδείου στη Λευκωσία. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 22. Το Δίπλωμα διδασκαλίας των Ανωτέρων Θεωρητικών του Trinity College of Music του Σόλωνας Μιχαηλίδης, 1930. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 23. Ο αρραβώνας του Σόλωνας Μιχαηλίδης με την Καλλιόπη Μορίδου, Λεμεσός, 1931. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 24. Nadia Boulanger, η καθηγήτρια του Μιχαηλίδης στην Αρμονία. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 25. Καθηγητές και φοιτητές της Schola Cantorum, Παρίσι, 1934. Στη δεύτερη σειρά τέταρτος από αριστερά, ο Μιχαηλίδης. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 26. Το Δίπλωμα Σύνθεσης του Σόλωνας Μιχαηλίδης από τη Schola Cantorum. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 27. Σόλωνας Μιχαηλίδης, *Poeme Symphonique* (Συμφωνικό ποίημα). Παρτιτούρα για πιάνο από το έργο *Η Ζωή εν Τάφω*. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 28. Ο νεαρός μαέστρος Σόλωνας Μιχαηλίδης με την ορχήστρα και τη μικτή χορωδία που ίδρυσε το 1934 στη Λεμεσό. Θέατρο Ριάλτο, Λεμεσός, 18 Μαΐου 1935. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 29. *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευρυπίδη. Παράσταση του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού, 1934 (ο Μιχαηλίδης διακρίνεται πάνω αριστερά). Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 30. Σόλωνας Μιχαηλίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (μουσική για την τραγωδία του Ευρυπίδη). Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 31. Απόκομμα εφημερίδας, «Ο κ. Σόλωνας Μιχαηλίδης χειροκροτείται εν Λονδίνο», Εφημερίδα *Ελευθερία*, 20 Φεβρουαρίου 1947. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 32. Ο Μανώλης Καλομοίρης στην παράσταση της όπερας *Διδώ και Αινείας* στις 20 Μαΐου 1950, στο θέατρο Ριάλτο Λεμεσού. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 33. Ο Μιχαηλίδης στην είσοδο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης με τους καθηγητές της σχολής, τον Απρίλιο του 1957. Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδης.

Εικόνα 34. Ο Σόλωνας Μιχαηλίδης με τη Σ.Ο.Β.Ε. και τον Mstislav Rostropovich, στην πρώτη εμφάνιση του μεγάλου τσελίστα στην Ελλάδα, Δεκέμβριος 1962. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.

Εικόνα 35. Ο Μιχαηλίδης διευθύνει την Κ.Ο.Θ. στο αρχαίο θέατρο Ηρώδου του Αττικού. Σολίστ, ο Γιώργος Θυμής, που ερμήνευσε το κονσέρτο για πιάνο του Σόλωνα Μιχαηλίδη. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ανά χειράς μελέτη επικεντρώνεται στη διερεύνηση των συνθηκών εμφάνισης και διάδοσης του [ελληνικού] εθνικισμού στην Κύπρο κατά την περίοδο της Αγγλοκρατίας, καθώς και στις επιδράσεις του στον μουσικό χώρο και στην εγχώρια καλλιτεχνική δραστηριότητα και παραγωγή, από την άφιξη των βρετανικών δυνάμεων στο νησί, μέχρι και τα πρώτα χρόνια μετά την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας. Ειδικότερα, εστιάζει στο έργο του Ελληνοκύπριου συνθέτη Σόλωνα Μιχαηλίδη και επιχειρεί να εντοπίσει στοιχεία «ελληνικότητας» και «εθνικής ταυτότητας», τόσο στο συνθετικό όσο και στο συγγραφικό του έργο.

Εν αρχή, στο πρώτο κεφάλαιο τίθεται το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα κινηθεί η παρούσα έρευνα. Επιχειρείται μια γενική παρουσίαση και ανάλυση των θεωριών περί γένεσης του εθνικισμού στην Ευρώπη, σε αντιπαραβολή με τα γεγονότα, αλλά και τις κοινωνικές και πολιτικές μεταρρυθμίσεις που οδήγησαν στη δημιουργία των εθνών-κρατών. Γίνεται αναφορά στις δυο κυρίαρχες—και εκ διαμέτρου αντίθετες—θεωρίες: από τη μια, στον αρχεγονισμό (primordialism), του οποίου η προσέγγιση υποστηρίζει την αρχέγονη προέλευση του Έθνους και αντιλαμβάνεται τον εθνικισμό και την «εθνική» ταυτότητα ως εγγενή ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Από την άλλη, στη νεωτερικότητα [μοντερνισμό], η οποία αποτελεί την πιο σύγχρονη τάση που εκφράζει την πεποίθηση ότι τα παραπάνω αποτελούν ιδεολογικές κατασκευές στη νεώτερη εποχή, και οι οποίες αποτελούν συνέπεια της νέας μορφής οργάνωσης της κοινωνίας που προέκυψε μετά τη Γαλλική Επανάσταση και τη βιομηχανοποίηση των ευρωπαϊκών χωρών. Εξαιρετικά σημαντικό χώρο στη συζήτηση, καταλαμβάνει η πολυδιάστατη έννοια της «εθνικής ταυτότητας», ως βασικό συστατικό του έθνους-κράτους, η οποία αποτελεί έναν συνδυασμό εθνοτικών, πολιτισμικών, πολιτικών και πολλών άλλων συστατικών.

Στη συνέχεια, σε συνάρτηση με τις προαναφερθείσες θεωρίες, γίνεται μια προσπάθεια ανίχνευσης του σημείου γένεσης του ελληνο-κυπριακού εθνικισμού, από τα τέλη της οθωμανικής κυριαρχίας μέχρι την έναρξη του απελευθερωτικού αγώνα του 1955-1959 και την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην εμφάνιση και διαμόρφωση της «εθνικής ταυτότητας» στην Κύπρο, γεγονός που οδήγησε στη μετάλλαξη της ταυτότητας των δυο μεγαλύτερων κοινοτήτων του νησιού, τους χριστιανούς και τους μουσουλμάνους, από κοινωνική-θρησκευτική, σε εθνική-πολιτική—δηλαδή σε Έλληνες και Τούρκους, αντίστοιχα. Επισημαίνεται ο καταλυτικός ρόλος της βρετανικής αποικιοκρατικής πολιτικής στην παραπάνω μετάλλαξη του πληθυσμού, καθώς και στη βίαιη έγερση της ιδεολογίας του εθνικισμού, η οποία οδήγησε εν τέλει στον ένοπλο αγώνα.

Το δεύτερο κεφάλαιο, ξεκινά με τη χαρτογράφηση του ευρωπαϊκού μουσικού χώρου στα τέλη του 19ου αιώνα, περίοδο εμφάνισης του εθνικισμού στη μουσική και της δημιουργίας των «Εθνικών Σχολών». Γίνεται αναφορά στους κυριότερους εκφραστές της ιδεολογίας του μουσικού εθνικισμού και ειδικότερα στα έθνη της ευρωπαϊκής «περιφέρειας», όπου το φαινόμενο υπήρξε οξύτερο. Μέσα από την περιοδολόγηση, εντοπίζονται τα θεμελιώδη συστατικά του όρου «εθνικό» στη μουσική, καθώς και η εκάστοτε ερμηνεία και χρήση τους. Ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνει εδώ η Ελληνική Εθνική Σχολή και η κυρίαρχη μορφή της, ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος καθόρισε τη γραμμή πλεύσης του εθνικιστικού προγράμματος στη μουσική, και του οποίου το έργο και η συμβολή επανεξετάζονται από τη σύγχρονη έρευνα, στα πλαίσια μιας συζήτησης περί αντικειμενικής επαναξιολόγησης των κριτηρίων που καθορίζουν τον όρο «εθνικός» συνθέτης.

Στο δεύτερο μέρος, παρουσιάζεται ο μουσικός κόσμος της Κύπρου, από τα τέλη της Τουρκοκρατίας και την έναρξη της Αγγλοκρατίας, μέχρι και τα πρώτα χρόνια της ανεξάρτητης Κυπριακής Δημοκρατίας. Το κύριο θέμα που μας απασχολεί εδώ, είναι η βρετανική αποικιοκρατική πολιτική, η πολιτισμική επιρροή και οι επιπτώσεις της στον

κοινωνικό ιστό και στην εγχώρια καλλιτεχνική δραστηριότητα. Επισημαίνεται η ιδιαίτερα έντονη βρετανική προσπάθεια «εκπολιτισμού» των Κυπρίων, που έχει ως ζητούμενο την ένταξη του νησιού στον «σύγχρονο κόσμο» μέσα από τον εκμοντερνισμό, στα πρότυπα των «ανεπτυγμένων» ευρωπαϊκών κρατών, η οποία επέφερε την ενσωμάτωση της εθνικιστικής ιδεολογίας και στον μουσικό χώρο.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στον Σόλωνα Μιχαηλίδη, ο οποίος υπήρξε η κυρίαρχη μορφή στην κυπριακή μουσική, κυρίως κατά την περίοδο 1930-1970. Μέσα από το βιογραφικό του σημείωμα, εντοπίζονται τα πρώτα καλλιτεχνικά του ερεθίσματα, αποκαλύπτεται η προσωπικότητα, και σκιαγραφείται το μουσικό προφίλ του ανθρώπου που έμελλε να εξελιχθεί—εν μέσω ιδιαίτερα δύσκολων συνθηκών—σε έναν από τους σημαντικότερους λόγιους του χώρου του.

Στην τελευταία ενότητα, επιχειρείται μια προσπάθεια αξιολόγησης του έργου του, σε σχέση—αλλά και σε αντιπαράθεση—με το περιεχόμενο του όρου «εθνική μουσική». Διερευνάται το κατά πόσο επηρεάστηκε από την ιδεολογία των ευρωπαϊκών «εθνικών μουσικών σχολών», και ιδιαίτερα από την Ελληνική Εθνική Σχολή και τον Μανώλη Καλομοίρη. Τέλος, μέσα από την ανάλυση διαφορετικών πτυχών του έργου του, διερευνάται η πιθανότητα ένταξής του στην ομάδα των συνθετών της Ελληνικής Εθνικής Σχολής, γεγονός το οποίο μπορεί να προκύψει από τα ιδιαίτερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το περιεχόμενο του προσωπικού καλλιτεχνικού του λόγου, και πιο συγκεκριμένα, μέσα από τον συνδυασμό του ελληνοκυπριακού μουσικού ιδιώματος με τα ευρωπαϊκά μουσικά στυλ, καθώς επίσης και μέσα από τις επιρροές της αποικιοκρατίας στη διαμόρφωση των στοιχείων «ελληνικότητας» και ελληνικής «εθνικής» ταυτότητας στο έργο του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Εθνικισμός και «Εθνική» Ταυτότητα

Ἔθνη ἐποίησεν ὁ ἄνθρωπος

Ernest Gellner¹

Μιλώντας για τον εθνικισμό, είναι πρωτίστως απαραίτητο να αντιληφθούμε την πολυπλοκότητα του φαινομένου, καθώς και τις μεταλλάξεις που—αναπόφευκτα—έχει υποστεί στην πορεία του. Κι αυτό διότι, πρώτον, παρόλο που η εξέλιξή του—αν τον δούμε ως ιστορικό/κοινωνικό φαινόμενο—είχε μεγάλη διάρκεια μέσα στον χρόνο, η ουσιαστική μελέτη και ο προβληματισμός γύρω από το θέμα ξεκίνησε μετά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, καθιστώντας τον πλέον αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης, μέσα από νέες προσεγγίσεις και ερμηνείες.² Δεύτερον, η προσέγγιση του φαινομένου του εθνικισμού, διαφέρει ανάλογα με την οπτική γωνία που επιθυμεί κανείς να τον «αντικρύσει»: ως ιδεολογία, ως θεωρία, ως νοοτροπία ή ως κίνημα (Αργυρίου 2017: 28). Και, τρίτον, βασικές έννοιες τις οποίες εμπεριέχει (όπως έθνος, εθνική ιδεολογία, εθνική ταυτότητα κ.ο.κ.), αποτελούν ευμετάβλητα συστατικά, τα οποία εμφανίζουν διαφορετικό χαρακτήρα και προσαρμόζονται στο εκάστοτε κοινωνικό, πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργούνται και υπάρχουν (Άντερσον 1997: 11).

Εν ολίγοις, ο εθνικισμός αποδεικνύεται στην πραγματικότητα λιγότερο ομοιογενής απ' όσο φαίνεται ή παρουσιάζεται, ανεξάρτητα από τη μορφή με την οποία εκδηλώνεται (ιδεολογική, πολιτισμική ή θρησκευτική) (Τσέτσος 2011: 52). Η «πρωτεύει» του φύση, άμεσα εξαρτημένη από γεωπολιτικούς και κοινωνικούς—και πολύ συχνά μεταβαλλόμενους—παράγοντες, δικαιολογεί μεν την εμφάνιση των διαφορετικών «εκδοχών» του (φυλετικός, αντι-αποικιακός κ.ο.κ), απαιτεί δε ιδιαίτερη προσοχή όσον αφορά

¹ Gellner 1992: 23.

² Σύμφωνα με τον Anthony D. Smith, οι περισσότεροι μελετητές τοποθετούν την εμφάνιση του εθνικισμού (ως κίνημα και ιδεολογία) στα τέλη του 18ου αιώνα, χωρίς όμως να λείπουν και διαφορετικές απόψεις, οι οποίες αναφέρονται είτε σε προγενέστερο χρόνο (πριν από τη Γαλλική Επανάσταση), είτε σε μεταγενέστερο (τέλη 19ου και αρχές 20ου αιώνα (Smith 2000: 70).

στην εξέτασή του, αφού τα κριτήρια που επιστρατεύονται για κάθε περίπτωση δεν προέρχονται από μια καθολικά αποδεκτή θεωρία. Χωρίς αμφιβολία, όμως, και παρά την ποικιλομορφία και το ιδιόμορφο περιεχόμενο των εκδοχών του, ο εθνικισμός, αποτελεί την κινητήρια δύναμη πίσω από τη δημιουργία (ή άλλως, κατασκευή) του «έθνους», του φορέα [οντότητας] που αντιδιαστέλλεται με άλλες σημαντικές μοντέρνες κοινότητες, όπως την αίρεση, το κράτος, τη φυλή ή την τάξη (Smith 1979: 12-13).

1.1 Εθνικισμός, Έθνος-Κράτος και Εθνική Ταυτότητα

Στη μελέτη και ερμηνεία του εθνικισμού, κυριαρχούν δυο εκ διαμέτρου αντίθετες θεωρίες (ή σχολές ή προσεγγίσεις). Η πρώτη, η επονομαζόμενη αρχεγονιστική,³ αντιλαμβάνεται τον εθνικισμό ως «προϊόν της αυτοσυνειδητοποίησης αρχέγονων εθνικών ομάδων, δοθισών των κατάλληλων ιστορικών συνθηκών» (Τσέτσος 2011: 34). Σύμφωνα με τον Ernest Gellner,

Αρχεγονιστής είναι εκείνος που απορρίπτει τη θέση ότι τα «έθνη», και μαζί η ιδέα ότι αυτά βρίσκονται στη βάση της πολιτικής υποχρέωσης, έχουν επινοηθεί (έστω κι αν όχι συνειδητά) στη νεότερη εποχή. Ο αρχεγονιστής αρνείται να δεχτεί ότι η απόδοση μιας προαιώνιας αρχαίας καταγωγής στα έθνη είναι ψευδαίσθηση. Ασχέτως αν και ο ίδιος είναι εθνικιστής, αν αναγνωρίζει έναν ιδιαίτερο πολιτισμό/έθνος και τον θεωρεί καθαγιασμένο από το χρόνο, σε κάθε περίπτωση ο αρχεγονιστής συμφωνεί με τον εθνικιστή που επιμένει στην αυθεντική αρχαιότητα του έθνους του [...] (Gellner 2002: 140)

Η θεωρία αυτή, που επικεντρώνεται στις αρχαϊκές καταβολές των εθνών και στις έννοιες της παράδοσης και της κληρονομιάς, ως ένα είδος παρακαταθήκης που παραλαμβάνει μια γενιά από τις προηγούμενες, δέχθηκε έντονη κριτική, καθώς χαρακτηρίστηκε ανιστορική, λόγω της αδυναμίας της να εναρμονιστεί με τον μεταβαλλόμενο χαρακτήρα των εθνοτήτων (Αργυρίου 2017: 29-30). Αρνητικό στοιχείο θεωρείται επίσης το γεγονός πως αυτή η οπτική «προβάλλει στο προ-εθνικό παρελθόν νεωτεριστικές αντιλήψεις περί έθνους ενσωματώνοντας ουσιαστικά το παρελθόν στο εθνικιστικό παρόν κατά τρόπο ανάλογο με αυτόν των ίδιων των εθνικιστών» (Τσέτσος 2011: 35).

³ Εκ του «αρχεγονισμός» (primordialism).

Η δεύτερη θεωρία, είναι η νεωτεριστική,⁴ της οποίας η έρευνα δεν αναζητά τις καταβολές των εθνών και του εθνικισμού στην αρχαία ή ακόμη και στη μεσαιωνική εποχή (Spencer 2003: 34). Οι νεωτεριστές, διακατέχονται από την έντονη πεποίθηση πως το έθνος, είναι στη βάση του νεωτεριστικό, όπως νεωτεριστικό είναι και το λεξιλόγιο του αντικειμένου (Hobsbawm 1994: 28).⁵ Η περίφημη δήλωση του Elie Kedourie, «ο εθνικισμός είναι ένα δόγμα που επινοήθηκε στην Ευρώπη στις αρχές του 19ου αιώνα», αποτελεί μια από τις πλέον αιχμηρές θέσεις που αντιτάσσονται στον αρχεγονισμό, και περιγράφουν τον εθνικισμό ως ένα «συγκυριακό ιδεολογικό φαινόμενο» (Gellner 2002: 28).

Προκειμένου όμως να έχουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για τις δυο θεωρίες, όπως και για το περιεχόμενο και τη σημασία που αποκτούν οι όροι «έθνος», «εθνικισμός» και «εθνική ταυτότητα» (καθώς και τη μεταξύ τους σχέση), θα πρέπει να τις εξετάσουμε βαθύτερα, τόσο ως προς το σύνολό τους όσο και ως προς τις διαφοροποιήσεις που εμφανίζουν οι ερμηνείες των εκπροσώπων τους· όπως άλλωστε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Hobsbawm, «το ‘εθνικό ζήτημα’ είναι γνωστό για την αντιφατικότητα του»,⁶ κι αυτό δικαιολογεί σε αρκετά μεγάλο βαθμό τις όποιες αποκλίσεις παρουσιάζουν οι αναλύσεις των επιστημόνων, ασχέτως αν η γενικότερη ιδεολογία τους τοποθετείται κάτω από την «ομπρέλα» της ίδιας θεωρίας.

Για τους αρχεγονιστές, το έθνος αποτελεί μια «αιώνια και άφθαρτη οντότητα», η οποία βρισκόταν πάντα εκεί και δεν προέκυψε ως τυχαίο γεγονός· αντιθέτως, αποτελεί κεντρικό

⁴ Εκ του «νεωτερισμός» ή «νεωτερικότητα» ή «μοντερνισμός» (modernism).

⁵ Περισσότερες, και ιδιαίτερα διαφωτιστικές πληροφορίες για την προέλευση, εξέλιξη και ερμηνεία της λέξης «έθνος», μας δίνει ο Eric Hobsbawm. Σύμφωνα με την έρευνα που έχει γίνει σε όλες τις εκδόσεις του Λεξικού της Βασιλικής Ισπανικής Ακαδημίας, η ορολογία του κράτους, έθνους και γλώσσας—με τη σύγχρονη ερμηνεία τους—δεν εμφανίζεται πριν από το 1884. Η λέξη *nación* (έθνος), που σήμερα ορίζεται ως «το σύνολο των κατοίκων μιας χώρας το οποίο κυβερνάται από μια ενιαία κυβέρνηση», πριν από το 1884 σήμαινε απλώς «το σύνολο των κατοίκων μιας επαρχίας, μιας χώρας ή ενός βασιλείου» καθώς επίσης και «έναν αλλοδαπό». Κι ακόμη πιο πριν, ο λατινογενής όρος *natio/natie* (έθνος) που χρησιμοποιήθηκε στη μεσαιωνική Κάτω Γερμανία, δεν είχε ακόμη τη σημασία της λέξης *Volk* (λαός): η σύνδεση αυτή εμφανίζεται κατά τον δέκατο έκτο αιώνα. Αυτά, είναι μερικά μόνο από τα επιχειρήματα, τα οποία συνηγορούν στο συμπέρασμα πως εφόσον η σύγχρονη σημασία του όρου «έθνος» διαφέρει σε πολύ μεγάλο βαθμό από την αντίστοιχη στο παρελθόν, τότε μπορούμε «να αποδεχθούμε ότι στη σύγχρονη, και βασικά πολιτική, έννοια της η ιδέα του *nation* (έθνους) είναι ιστορικά πολύ νέα» (Hobsbawm 1994: 28-33).

⁶ Hobsbawm 1994: 10.

στοιχείο στην ανθρώπινη ολοκλήρωση (Gellner 2002: 25). Με αυτή την προσέγγιση φαίνεται πως εναρμονίζεται ο κοινωνιολόγος Anthony Smith, για τον οποίο το έθνος αποτελεί μια πολιτισμική κοινότητα, που ως αποτέλεσμα μιας φυσικής διαδικασίας, έχει επιβιώσει από τα βάθη των αιώνων μέχρι σήμερα.⁷ Αντίθετος ως προς τη θεωρία κατασκευής του έθνους—και της αποδοχής του ως «προϊόν» του εθνικισμού—φαίνεται να είναι και ο Steven Grosby, ο οποίος διαχωρίζει μεν το έθνος από τον εθνικισμό, κατανοεί δε τον διαχωρισμό των ανθρώπων σε έθνη, ως μια τάση της ανθρωπότητας να διαχωρίζεται σε ομάδες: «το έθνος ορίζεται ως μια μορφή ‘ομάδων και συσσωματώσεων που διαφοροποιούν το εμείς και το αυτοί [...]’, που κατανοείται με αναφορά στην τάση ‘της ανθρωπότητας [...] να χωρίζεται σε σαφώς διακριτά, και συχνά, συγκρουόμενα, σύνολα’» (Τσέτσος 2011: 34-35, σημείωση 72).

Ο Smith, κατέληξε στο συμπέρασμα πως η εθνική ταυτότητα, είναι εκ θεμελίων πολυδιάστατη.⁸ Αποτελείται από πολλά και διαφορετικά στοιχεία, και έχει τα εξής χαρακτηριστικά: α) μια ιστορική εδαφική επικράτεια (πατρίδα),⁹ β) κοινούς μύθους και

⁷ Η Σοφία Αργυρίου διακρίνει τον Smith ως τον κύριο εκπρόσωπο των εθνοτιστών, όρος που πιθανότατα χρησιμοποιείται εδώ ως αντίστοιχος των εκπροσώπων του αρχεγονισμού: «Η πιο σημαντική διάκριση, ωστόσο, είναι αυτή ανάμεσα στους *εθνοτιστές* και τους *μοντερνιστές*» (Αργυρίου 2017: 29). Οι Philip Spencer και Howard Wollman θεωρούν ότι ο Smith απορρίπτει αμφότερες τις δυο αντίθετες θεωρίες (παρά το γεγονός ότι αποδέχεται τη συνέχεια ανάμεσα στην αρχέγονη εθνοτική ταυτότητα και τη μοντέρνα εθνική ταυτότητα, χωρίς να αμφισβητεί πως, τρόπον τινά, τα έθνη αποτελούν κατασκευές ή μάλλον ανα-κατασκευές), και τοποθετεί ίδιος τον εαυτό του στον ενδιάμεσο χώρο, αυτόν του εθνο-συμβολισμού: «Για τους εθνο-συμβολιστές, αυτό που προσδίδει στον εθνικισμό τη δύναμή του είναι οι μύθοι, οι μνήμες, οι παραδόσεις και τα σύμβολα εθνικής κληρονομιάς και οι τρόποι με τους οποίους ένα δημοφιλές *ζωντανό παρελθόν* υπήρξε και μπορεί να ανακαλυφθεί και να ερμηνευθεί εκ νέου από τη σύγχρονους εθνικιστές διανοούμενους» (Spencer 2003: 28). Ο Umüt Özkirimli αναφέρει ότι ο όρος υποδηλώνει «τους επιστήμονες που επιδιώκουν να φέρουν στο φως το συμβολικό κληροδότημα των εθνοτικών ταυτοτήτων στα σημερινά έθνη», όμως ο όρος χρησιμοποιήθηκε σχετικά πρόσφατα. Επιπλέον, οι απόψεις των επιστημόνων διαφέρουν αρκετά: ο Τζον Άρμστρονγκ, παρότι «θεωρείται από πολλούς ο πρωτοπόρος του ρεύματος», δεν χρησιμοποιεί τον όρο, ο δε Smith, τον κατατάσσει στους «διαχρονιστές» (perennialists), ενώ ο Τζον Χάτσινσον θεωρεί και τους δύο προηγούμενους «εθνοτιστές» (Özkirimli 2013: 212). Πιο αναλυτικά για τον ενδιάμεσο αυτό χώρο και την έμφαση που δίνεται στα ιστορικά και συμβολικά χαρακτηριστικά της εθνοτικής ταυτότητας, βλ. Smith 2000: 39.

⁸ Η ταυτότητα, ατομική ή συλλογική, αφορά στην ανακάλυψη του «εαυτού» και πηγάζει από την ανάγκη του ανθρώπου να ορίσει την ύπαρξή του [«ποιος είμαι;»], ενώ συνδέεται με ρόλους που προκύπτουν μέσα από κατηγοριοποίηση: φύλο, τάξη, θρησκεία ή έθνος. Για το τελευταίο, απαραίτητο στοιχείο για τη διαμόρφωση μιας «εθνικής» ταυτότητας, αποτελεί η ύπαρξη—ή έστω μια υποτυπώδης αίσθηση—μιας πολιτικής κοινότητας, η οποία με τη σειρά της θα πρέπει να περιλαμβάνει θεσμούς και συγκεκριμένο εδαφικό χώρο (Smith 2000: 16-24).

⁹ Ο Hobsbawm, θεωρεί τη «συνεχή και σαφώς οριοθετημένη επικράτεια» ως ένα χαρακτηριστικό του σύγχρονου κράτους (Τσέτσος 2011: 43-44). σύμφωνα δε με τη θεωρία του Smith, «η έννοια του ‘έθνους’ δεν σημαίνει τίποτα περισσότερο από ένα εδαφικό κράτος» (Hobsbawm 1994: 42).

ιστορικές μνήμες, γ) μια κοινή, μαζική δημόσια κουλτούρα, δ) κοινά νομικά δικαιώματα και υποχρεώσεις για τα μέλη της, και, ε) κοινή οικονομία και ελευθερία μετακίνησης εντός της επικράτειας. Όλα τα παραπάνω, αποτελούν τα συστατικά που θα χρησιμοποιήσει, προκειμένου να συνθέσει τον ορισμό του έθνους: είναι «ο κατονομασμένος ανθρώπινος πληθυσμός που μοιράζεται μια ιστορική εδαφική επικράτεια, κοινούς μύθους και ιστορικές μνήμες, μια μαζική, δημόσια κουλτούρα, κοινή οικονομία και κοινά για όλα τα μέλη νομικά δικαιώματα και υποχρεώσεις» (Smith 2000: 30-31). Έθνος, εθνικισμός και εθνική ταυτότητα, λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία. Ως αποτέλεσμα, οι άνθρωποι σε ολόκληρη την υφήλιο, αποκτούν υπόσταση (ή αλλιώς, «αυτο-ορίζονται»), πρωτίστως και περισσότερο, μέσα από το «έθνος» στο οποίο ανήκουν, χωρίς όμως αυτό να αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό τους (Smith 1979: 1). Ωστόσο, ο Smith αποδεικνύεται αρκετά ασταθής ως προς την τοποθέτησή του υπέρ ή κατά μιας εκ των δυο θεωριών, αφού συνεχώς αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στη μη-αποδοχή και στη μη-απόρριψη και των δύο: «[...] η σύγχρονη γενιά επιστημόνων απέδειξε την ιστορικότητα των εθνών και του εθνικισμού, καθώς και τη σχετική τους νεωτερικότητα», από την άλλη όμως, «όσο νεωτερικό κι αν φαίνεται από πολλές πλευρές το έθνος, δεν παύει να διαθέτει πολύ βαθιές ρίζες» (Smith 2000: 70, 106).

Στο αντίπαλο στρατόπεδο, οι νεωτεριστές παρουσιάζουν μια εντυπωσιακή ποικιλομορφία προσέγγισης του αντικειμένου. Ως αποτέλεσμα, ο Smith διακρίνει τις ακόλουθες παραλλαγές: την κοινωνικο-οικονομική (Hechter, Nairn), την κοινωνικο-πολιτισμική (Gellner), την πολιτική (Giddens, Breuilly, Mann), την ιδεολογική (Kendourie) και την κονστρουκτιβιστική (Hobsbawm, Anderson) (Τσέτσος 2011: 35, σημείωση 34).¹⁰ Ως

¹⁰ Μικρές—έως και αρκετά σημαντικές—διαφοροποιήσεις στην παραπάνω κατηγοριοποίηση, προβάλλουν οι Spencer και Wollman. Επισημαίνουν την ύπαρξη μαρξιστικών επιδράσεων ως υπόβαθρο στο έργο των Hobsbawm, Anderson και Nairn, για να καταλήξουν τελικά στο συμπέρασμα ότι οι δυο τελευταίοι μάλλον δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερα επικριτική στάση προς τον εθνικισμό ή ακόμη αμύνονται υπέρ αυτού (Spencer 2003: 37-41). Συμφωνούν ως προς την πολιτική προσέγγιση των Giddens, Breuilly και Mann και προσθέτουν στο ίδιο

ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της νεωτερικής θεωρίας, ο Gellner, δεν μπορεί παρά να αμφισβητεί τις πανάρχαιες ρίζες και την οικουμενικότητα του εθνικισμού, αλλά ταυτόχρονα διαφοροποιείται από τον Kedourie και υποστηρίζει ότι ο εθνικισμός δεν είναι σε καμία περίπτωση τυχαίος.¹¹ Υιοθετεί μια μέση οδό ως προς την αναγκαιότητα ή την τυχαιότητά του—ανάλογα με τις συνθήκες και την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής—θα σταθεί όμως αμετακίνητος στη θέση του σχετικά με τη σημαντικότερη διαμάχη γύρω από το ζήτημα: «ο εθνικισμός έχει τις ρίζες του στη νεωτερικότητα» (Gellner 2002: 31). Θεωρεί ότι δυο βασικές έννοιες της κοινωνικής ζωής, ο πολιτισμός και η οργάνωση, αποτελούν χρήσιμα εργαλεία στην προσπάθεια προσδιορισμού του εθνικισμού:

Ο εθνικισμός είναι μια πολιτική αρχή που διατείνεται ότι η ομοιότητα ως προς την κουλτούρα ή τον πολιτισμό είναι ο βασικός κοινωνικός δεσμός. Όποιες κι αν είναι οι αρχές που διέπουν τις σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στους ανθρώπους, η νομιμοποίησή τους εξαρτάται από το γεγονός ότι τα μέλη μιας δεδομένης ομάδας ανήκουν στην ίδια κουλτούρα (ή, κατά το ιδίωμα του εθνικισμού, στο ίδιο «έθνος») (Gellner 2002: 18-19)

Το νέο μοντέλο κοινωνικής οργάνωσης που προέκυψε στην Ευρώπη—σε αντίθεση με την παλαιότερη αγροτική τάξη πραγμάτων—απαιτεί τη συμμετοχή της ευρύτερης μάζας σε μια ομοιογενή κοινωνία που μοιράζεται την ίδια, «υψηλή» κουλτούρα, «σχετικά απαλλαγμένη από εσωτερικές αποχρώσεις, αλλά προσδεδεμένη στα πολιτικά σύνορα της μονάδας με την οποία ταυτίζεται» (Gellner 2002: 55). Η πολιτισμικά ομοιογενής κοινωνία που δημιουργήθηκε μετά τη βιομηχανική επανάσταση, αποτελεί το εύφορο πεδίο ανάπτυξης του εθνικισμού, μέσα στο οποίο ο «υψηλός» πολιτισμός που μοιράζονται τα μέλη της, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός πολιτικού φορέα—το [σύγχρονο] κράτος—που θα εξασφαλίσει την επιβίωση και διάδοσή του πρώτου, διαμέσου του εθνικού εκπαιδευτικού συστήματος.

ρεύμα τον Paul Brass (ό.π.: 45), αναγνωρίζουν την ιδιαιτερότητα της προσέγγισης του Kedourie, του οποίου την κριτική χαρακτηρίζουν οξεία και μάλλον συντηρητική (ό.π.: 49), ενώ εντοπίζουν και αρκετά στοιχεία που μπορούν να εντάξουν και την πολιτική, στην κοινωνικο-πολιτισμική προσέγγιση του Gellner (ό.π.: 34-37). Ο Hobsbawm, θεωρεί πως στον κατάλογο των σημαντικών τίτλων σχετικά με το αντικείμενο του εθνικισμού, ιδιαίτερη θέση έχει το έργο του Miroslav Hroch, «με το οποίο άνοιξε η καινούργια εποχή στην ανάλυση της συνθέσεως των εθνικών απελευθερωτικών κινημάτων» (Hobsbawm 1994: 15).

¹¹ «Ο εθνικισμός δεν είναι ούτε οικουμενικός και αναγκαίος, ούτε συγκυριακός και τυχαίος, καρπός κάποιων αργόσχολων γραφιάδων και αφελών αναγνωστών» (Gellner 2002: 28).

Επομένως, εφόσον η ανθρώπινη ομάδα που γίνεται κοινωνός αυτής της «υψηλής» κουλτούρας μπορεί να ορισθεί ως «έθνος», τότε ο εθνικισμός αποτελεί, τελικά, την προσπάθεια ταύτισης έθνους και κράτους (Τσέττος 2011: 36), ή, όπως πολύ κομψά το έθεσε ο Gellner, το κράτος γίνεται το πολιτικό κέλυφος, μέσα στο οποίο επιβιώνει το έθνος (Gellner 1992: 248-249).¹²

Η προετοιμασία του εδάφους για την έγερση του εθνικισμού, συμπεριελάμβανε σαφώς τη συμβολή του Διαφωτισμού,¹³ αλλά και του κινήματος του Ρομαντισμού, μέσω της αντιπαράθεσης των ρομαντικών λογοτεχνών με τον «ψυχρό, αναιμικό ορθολογισμό και οικουμενισμό» του πρώτου (Gellner 2002: 105-106). Το φιλοσοφικό έργο του Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), αποτελεί έναν προπομπό των διεργασιών που ξεκινούν τον 18ο αιώνα με την ανάδυση του κοινωνικού στοιχείου—παράλληλα ή σε αντιπαράβολή με το πολιτικό στοιχείο—οι οποίες θα κορυφωθούν στον 19ο αιώνα, με τη δημιουργία του έθνους-κράτους. Στο *Κοινωνικό Συμβόλαιο* που δημοσιεύθηκε το 1762, επιχειρεί έναν συγκερασμό ατομικής και συλλογικής ταυτότητας, υποστηρίζοντας ότι η εγγύηση για την ύπαρξη του κράτους δίδεται μέσω μιας ομόφωνης (άτυπης ουσιαστικά) σύμβασης, ανάμεσα στα άτομα μιας πολιτικής κοινότητας, χωρίς όμως αυτή η σύμβαση να στερεί την ατομική ελευθερία: «να βρεθεί μια μορφή συνένωσης που θα υπερασπίζεται και θα προστατεύει με όλη την από κοινού δύναμη το πρόσωπο και τα αγαθά κάθε μέλους, ούτως ώστε ο καθένας, αφού ενώνεται με όλους, να υπακούει μόνο στον εαυτό του και να παραμένει εξίσου ελεύθερος όπως και πριν» (Στυλιανού 2008: 4, 15-16). Η πρώτη εκδήλωση που στοιχειοθετεί την

¹² Σύμφωνα πάντα με τον Gellner, «ο εθνικισμός είναι πρώτα πρώτα μια πολιτική αρχή, η οποία υποστηρίζει την εναρμόνιση της πολιτικής και της εθνικής οντότητας» (Gellner 1992: 13). Ο Hobsbawm επιβεβαιώνει αυτή τη σχέση, «με δεδομένο τον ιστορικό νεωτερισμό της σύγχρονης αντίληψης ‘του έθνους’», όπως χρησιμοποιήθηκε από το 1830 και μετά: «η πρωταρχική σημασία του ‘έθνους’, και αυτή που κατά βάση πέρασε στη λογοτεχνία, ήταν η πολιτική. Αυτή εξομοίωνε ‘το λαό’ με το κράτος σύμφωνα με το πνεύμα της Αμερικανικής και Γαλλικής Επανάστασης» (Hobsbawm 1994: 33).

¹³ «[...] με τη συμβολή τους στην καταστροφή των μη εθνοτικών, κοινοτικών ή αυτοκρατορικών πολιτικών συστημάτων της προεθνικιστικής εποχής, οι ατομικιστικές, αντιπαραδοσιακές φιλοσοφίες του Διαφωτισμού συνέβαλαν επίσης στην προετοιμασία του εδάφους για την έλευση του εθνικισμού» (Gellner 2002: 101).

εμφάνιση μιας νέας «αξίας», αυτό που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως «εθνικό ιδεώδες», έρχεται μέσα από τη Γαλλική Επανάσταση, κατά μια άποψη, το πρώτο συλλογικό «εθνικό» κίνημα που κάλεσε τους πολίτες στα όπλα, για να υπερασπίσουν τα πάτρια εδάφη και «την ιδέα ότι ένας ‘πολίτης’ της Γαλλίας έχει συγκεκριμένα δικαιώματα και καθήκοντα απέναντι στο έθνος του» (Smith 1979: 1-2).¹⁴ Ποιος ήταν, όμως, ο «εχθρός»; Η απάντηση έρχεται από τον εσωτερικό χώρο, και αφορά, φυσικά, την ταξική πάλη. Η Γαλλία βρισκόταν σε συνεχή διαμάχη—και για μεγάλη περίοδο, εμπόλεμη—με την Αγγλία κατά τον 18ο αιώνα, και πλήρωσε ακριβά την ήττα της, αποκτώντας ένα διόλου ευκαταφρόνητο χρέος. Μπροστά στον πιθανό κίνδυνο χρεωκοπίας και την άρνηση των προνομιούχων τάξεων να απαρνηθούν τα προνόμιά τους, το βάρος κλήθηκε να σηκώσει για άλλη μια φορά η οικονομικά ασθενέστερη κοινωνική ομάδα, ο λαός (Burns 2006: 401-403). Σε ένα από τα πλέον επιδραστικά κείμενα της περιόδου της Γαλλικής Επανάστασης, με τίτλο «Τι είναι η Τρίτη Τάξη;» (1789), ο Emmanuel [Abbé] Sieyès (1748-1836), επιτίθεται στην «κάστα των ευγενών», η οποία «σφετερίστηκε όλες τις αναγνωρισμένες θέσεις· τις οικειοποιήθηκε σαν να ήταν ένα αγαθό που κληρονόμησε και τις εκμεταλλεύεται, όχι σύμφωνα με το πνεύμα του νόμου της κοινωνίας, αλλά προς ίδιον όφελος. [...] Όσον αφορά δε τα πολιτικά δικαιώματά της, η τάξη των ευγενών τα απολαμβάνει επίσης με διαφορετικό τρόπο από το έθνος». Ασκώντας εξουσία άνευ εντολής λαού, τύπου *imperium in imperio*, και μαχόμενη για το ιδιωτικό, αντί για το κοινό συμφέρον, αυτή η τάξη είναι «ξένη προς το έθνος» (Sieyès 2016: 32-33, σημείωση 4).¹⁵

¹⁴ Η ορμή και η ένταση που απέπνεε αυτό το πατριωτικό κάλεσμα, αποτυπώνεται με τον πλέον περιγραφικό τρόπο και στους πρώτους στίχους της Μασσαλιώτιδας: «Allons, enfants de la patrie, Le jour de gloire est arrivé. Contre nous, de la tyrannie, L'étendard sanglant est levé; l'étendard sanglant est levé. [...] Formez vos bataillons! Marchons, marchons [...] Amour sacré de la Patrie, conduis, soutiens nos bras vengeurs!»

(«Εμπρός παιδιά της πατρίδος, η μέρα της δόξας έφτασε. Απέναντί μας, το ματωμένο λάβαρο της τυραννίας υψώθηκε [...] στα όπλα πολίτες, σχηματίστε τα τάγματά σας, προελάστε, προελάστε! [...] Ιερή αγάπη για την πατρίδα, οδηγεί, στηρίζει τα εκδικητικά μας χέρια»).

¹⁵ «Τι είναι το έθνος; Ένα σώμα κοινωνών οι οποίοι υπόκεινται σε *κοινούς* νόμους και εκπροσωπούνται από το ίδιο *νομοθετικό σώμα*, κ.λπ.» (Sieyès 2016: 33).

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που προέκυπτε από τη Γαλλική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του 1795,¹⁶ είναι το γεγονός ότι υπήρχε μια ασάφεια, σχετικά με το τι συνιστούσε έναν «λαό». Η απουσία λογικής σύνδεσης ανάμεσα στο εδαφικά προσδιορισμένο κράτος πολιτών, και την ταύτιση ενός «έθνους» σε εθνική, γλωσσική ή άλλη βάση, δημιουργούσε το ερώτημα, κατά πόσον μπορούσε να υπάρξει «συλλογική αναγνώριση της ταυτότητας των μελών της ομάδας», γεγονός που οδήγησε κάποιους στο συμπέρασμα πως η Γαλλική Επανάσταση «ήταν εντελώς ξένη ως προς την αρχή ή το αίσθημα της εθνικότητας· ήταν μάλλον εχθρική προς αυτό». Γλώσσα ή εθνικότητα, αποτελούσαν κοινά γνωρίσματα μιας ομάδας, όχι όμως και κοινό γνώρισμα του «έθνους» ανάμεσα στους επαναστατικούς κύκλους (Hobsbawm 1994: 34-35). Σε άλλες περιπτώσεις, ωστόσο, η γλώσσα αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό συστατικό της εθνικής ταυτότητας. Ο Smith, αναφέρει την περίπτωση των Ελλήνων, οι οποίοι:

[...] *νιώθουν* πως η «ελληνικότητά» τους είναι προϊόν της καταγωγής τους από τους αρχαίους (ή τους βυζαντινούς) Έλληνες και πως αυτή η πατρογονική σχέση είναι που τους κάνει να *αισθάνονται* μέλη της της μεγάλης υπερ-οικογένειας των Ελλήνων, υπό την έννοια ότι τα κοινά αισθήματα της συνέχειας και του ανήκειν έχουν ουσιώδη σημασία για να υπάρξει μια ζωντανή αίσθηση της ταυτότητας [...] Αυτό δεν σημαίνει πως αρνούμαστε ούτε τις τεράστιες πολιτισμικές αλλαγές που υπέστησαν οι Έλληνες [...] για περισσότερο από δύο χιλιάδες χρόνια. Όμως ταυτόχρονα, αν λάβουμε υπόψη τη γραφή και τη γλώσσα [...] μπορεί να πει κανείς πως, κάτω από το πλήθος των κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών των δυο χιλιάδων χρόνων, διατηρήθηκε η αίσθηση της ελληνικής ταυτότητας και τα κοινά εθνοτικά αισθήματα (Smith 2000: 51-52)

Ειδικότερα για το Βυζάντιο—μια αυτοκρατορία πολυεθνική—η ελληνοφωνία αποτέλεσε μια από τις πολλές ενοποιητικές δυνάμεις, οι οποίες λειτούργησαν υποστηρικτικά (Γλύκατζη-Αρβελέρ 2012: 183). Ουσιαστικά, όμως, η σύνδεση γλώσσας και έθνους, γίνεται από τον Αδαμάντιο Κοραή: «ολοκλήρου τινος έθνους ο χαρακτήρ από τη γλώσσαν του γνωρίζεται». Μέσα από την εμπλοκή του με τον Γαλλικό Διαφωτισμό, ο Κοραής μετατρέπεται στον σημαντικότερο εκπρόσωπο της νεοελληνικής σκέψης και οραματίζεται την ανεξαρτησία του

¹⁶ «Κάθε, λαός είναι ανεξάρτητος και κυρίαρχος, οιοσδήποτε κι αν είναι αριθμός των ατόμων που τον αποτελεί και η έκταση του εδάφους που κατέχει. Αυτή η κυριαρχία είναι απαλλοτριώτη» (Hobsbawm 1994: 35).

ελληνικού έθνους, επιδιώκοντας μια πολιτισμική-φιλοσοφική προσέγγιση, που επισημαίνει και τον ρόλο της γλώσσας—μέσα από τον σχολιασμό αρχαίων ελληνικών κειμένων—και προτείνει «την πιο αποτελεσματική ανάπτυξή της και την οικοδόμηση ενός πραγματικά νεοελληνικού πολιτισμού». Έτσι, το γλωσσολογικό λεξικό, μετατρέπεται σε «βίβλο» του έθνους: «το πρώτον βιβλίον εκάστου έθνους είναι της γλώσσης του το Λεξικόν, ήγουν, η συνάθροισις και έρευνα των συμβόλων με τα οποία εκφράζει τας ιδέας του» (Γουργουρή 2007: 132-133, 141, 145).

Από την άλλη, ο Gellner, εξετάζει τη γλώσσα ως ένα κριτήριο πολιτισμού που διαφοροποιεί τις κοινωνικές ή εθνοτικές ομάδες, προκειμένου να εξετάσει τη συμβολή της στη «γέννηση» εθνικισμών, την οποία όμως τελικά απορρίπτει, λόγω του εξαιρετικά μεγάλου αριθμού γλωσσών στη γη (γύρω στις 8.000), και του πολύ μικρότερου αριθμού κρατών (περίπου 200) (Gellner 1992: 85-88).¹⁷ Αυτό που οδηγεί, τελικά, στον εθνικισμό, είναι μια κοινωνική οργάνωση, η οποία επιτυγχάνει την πολιτισμική ομοιογένεια που επιβάλλεται από μια δεδομένη υψηλή εγγράμματη κουλτούρα (Gellner 2002: 53-54). Ο βιομηχανικός κόσμος της νεωτερικότητας, συνδύασε τη γραφειοκρατικοποίηση και τη θρησκεία «προτεστάντικου» τύπου, με την επιβολή μιας κοινής γλώσσας, η οποία δεν προάγει απλά την πίστη—μέσα από την εγγραμματοσύνη των πιστών—αλλά τη μετατρέπει σε «μέσο υψηλής κουλτούρας», το οποίο «συμβάλλει στην προετοιμασία του εδάφους για την ανάδυση ενός έθνους», ασχέτως αν το τελευταίο θα παραμείνει ή όχι συνδεδεμένο με την πίστη (Gellner 2002: 117-119).¹⁸ Η

¹⁷ Σχετικά με τον ρόλο της γλώσσας στη γένεση πρωτο-εθνικιστικής συνείδησης, ο Hobsbawm επίσης την απορρίπτει ως γενεσιουργό παράγοντα, διότι «το κοινό γλωσσικό ιδίωμα αποτελεί μια ήδη ιστορική επινόηση του νεωτερικού εθνικισμού». Η συμμετοχή σε μια διαρκή πολιτική οντότητα, της οποίας η γένεση ανιχνεύεται σε βάθος χρόνου, αποτελεί «το πλέον αποφασιστικό κριτήριο του πρωτο-εθνικισμού», και για τον ιστορικό, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι Έλληνες επαναστάτες, οι οποίοι «θεωρούσαν τους εαυτούς τους κληρονόμους της εκχριστιανισμένης Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας» (Τσέτσος 2011: 46).

¹⁸ Αποτέλεσμα αυτής της γλωσσικής ομοιογένειας, ήταν, σε κάποιες περιπτώσεις, ο παραγκωνισμός της γλώσσας (αλλά και του πολιτισμού) των μικρότερων εθνοτικών ομάδων—εκτός κι αν το έθνος-κράτος αποδεχόταν την ένταξή τους ως είχαν—με αποτέλεσμα τη μείωση της πρακτικής τους χρησιμότητας και τον περιορισμό τους στο οικιακό περιβάλλον (Hobsbawm 1994: 56-57). Όσο για τη θρησκεία και την επιρροή που ασκεί στον εθνικισμό, ο Émile Durkheim επισημαίνει, πως η ανάλυσή της, μπορεί να συνεισφέρει στην κατανόηση του ψεύδους [ή ψευδαίσθησης] του εθνικισμού, μέσα από τη σύνδεση—και τελικώς,

προσπάθεια δημιουργίας μιας τέτοιας «εθνικής» γλώσσας, αναιρεί την αρχέγονη προέλευσή της και την ιδιότητα που της αποδίδεται (μήτρα του εθνικού πνεύματος και βάση του εθνικού πολιτισμού), αποδεικνύεται δε σε μεγάλο βαθμό, μια κατασκευή, μια «τεχνητή» γλώσσα, η οποία αναζητά μια διάλεκτο πάνω στην οποία θα στηρίξει τη δημιουργία της (Hobsbawm 1994: 80). Δεδομένου ότι η σημασία της γλώσσας δεν ήταν δυνατό να καταμετρηθεί (προβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο «εθνικές» αξιώσεις), «η γλώσσα σήμαινε μια πολιτική επιλογή», και στην περίπτωση των Αψβούργων, το ερώτημα περί γλώσσας στις απογραφές πληθυσμού, *εξανάγκασε* «για πρώτη φορά όλους να επιλέξουν όχι μόνο μια εθνικότητα, αλλά μια γλωσσική εθνικότητα», δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο, τον γλωσσικό εθνικισμό (Hobsbawm 1994: 141-143).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό—ή συστατικό—του εθνικισμού, είναι η βία, η ακραία επιθετικότητα με την οποία εκδηλώθηκε στην Ευρώπη κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα (Gellner 2002: 95). Σύμφωνα με τον Anthony Giddens, η νέα πολιτική μορφή που εμφανίστηκε στην Ευρώπη, στο διάστημα από τον 16ο, μέχρι και τον 18ο αιώνα, ήταν:

το «οριοθετημένο δοχείο-ισχύος» που γνωρίζουμε ως το σύγχρονο έθνος-κράτος, το οποίο «υφίσταται μέσα σε ένα σύμπλεγμα άλλων εθνών-κρατών, και είναι μια συλλογή από θεσμικές μορφές διακυβέρνησης που διατηρούν το διοικητικό μονοπώλιο σε μια περιοχή με οριοθετημένα σύνορα, και που η διοίκησή του καθιερώνεται από τον νόμο και τον άμεσο έλεγχο των μέσων εσωτερικής και εξωτερικής βίας» (Spencer 2003: 45)

Την περίοδο αυτή, όμως, δεν υπήρχε ανεπτυγμένη «εθνική συνείδηση». Αυτό θα συνέβαινε τον 19ο αιώνα, με τη δημιουργία των εθνικών κινημάτων, των οποίων η εξέλιξη—σύμφωνα με τον Hroch—ολοκληρώνεται σε τρεις φάσεις: α) πολιτιστική, λογοτεχνική και λαογραφική, απαλλαγμένη από πολιτικές ή εθνικές νύξεις, β) εμφάνιση της «εθνικής ιδέας» και ανάπτυξη πολιτικής προπαγάνδας από τους υποστηρικτές της, και, γ) εξάπλωση, μαζική συμμετοχή και

εξομοίωση—θρησκευτικών και εθνικών τελετουργιών: «[...] οι θρησκείες εκφράζουν το κοινωνικό σύνολο και βοηθούν στο δέσιμο και στην ανάμειξη των ανθρώπων μέσα στην κοινωνία», έτσι είναι εύκολο να εντοπίσει κανείς τις ομοιότητες ανάμεσα σε παραδοσιακές θρησκευτικές γιορτές, και συναθροίσεις πολιτών προς τιμή κάποιου εθνικού γεγονότος ή διακήρυξης (Spencer 2003: 20).

υποστήριξη των εθνικιστικών προγραμμάτων (Hobsbawm 1994: 25-26). Στην περίπτωση των αντι-αποικιακών εθνικιστικών κινημάτων, η βία αποτέλεσε σε αρκετές περιπτώσεις τη μόνη διέξοδο, με τη διεξαγωγή ένοπλων απελευθερωτικών αγώνων, όχι μόνο κατά των αποικιοκρατών, αλλά και σε κάποιες περιπτώσεις κατά άλλων εθνοτήτων μέσα στην ίδια χώρα ή ακόμη και κατά ομοεθνών διαφορετικής πολιτικής ιδεολογίας—η Κύπρος αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας περίπτωσης.¹⁹ Η εθνικιστική βία θεωρείται ορθολογική, και δικαιώνεται από την πολιτική πλευρά όταν εξυπηρετεί ένα συγκεκριμένο σχέδιο—συνεπώς δεν θεωρείται αυτοσκοπός, αλλά ανάγκη—και οδηγεί σε έναν αγώνα, ο οποίος «ενισχύει το αίσθημα της αδελφότητας, περικλείει ένα ηθικό μεγαλείο, ενέχει αλτρουισμό και ανιδιοτελείς θυσίες». Η νομιμοποίηση της βίας, συνδέεται με την ηθική επιταγή, η οποία τελικά μετατρέπεται στον σκοπό που αγιάζει τα μέσα. Ο Luigi Ferrajoli αναφέρει επ’ αυτού: «η ηθική εξιδανίκευση του τελικού σκοπού συνοδεύεται από την πολιτική δικαιολόγηση οποιουδήποτε μέσου, ακόμα και του πιο ανέντιμου, στο όνομα της ιστορικής αναγκαιότητάς του, δηλαδή της δεδηλωμένης καταλληλότητάς του ως προς τον ηθικό και ιστορικό σκοπό που είναι η επανάσταση» (Αργυρίου 2017: 316-317).

Προκειμένου μια ανθρώπινη κοινότητα να καταλήξει σε μια τέτοια εκδήλωση [βίας], η οποία προϋποθέτει «την αίσθηση του συν-ανήκειν», θα πρέπει να «φανταστεί» την κοινωνία μέσα στην οποία θα βιώσει το αίσθημα του μέλους αυτής της συγκεκριμένης ομάδας. Υπό αυτό το πρίσμα, η προσέγγιση του εθνικισμού από τον Benedict Anderson στρέφεται κυρίως στις πολιτισμικές συνιστώσες του φαινομένου, χωρίς όμως να αγνοεί και τον πολιτικό του

¹⁹ «Η Κύπρος και ο ενωτικός της αγώνας ήταν ένα πεδίο ανταγωνισμού των ελληνικών κομμάτων και των πολιτικών ως προς την πλειοδοσία ‘πατριωτισμού’». Η δε απελευθερωτική οργάνωση των Ελληνοκυπρίων (ΕΟΚΑ), υπό την καθοδήγηση του αρχηγού της, Γεώργιου Γρίβα, απέκλεισε εξ αρχής την αριστερή πτέρυγα των Ελληνοκυπρίων, καθώς και τους Τουρκοκύπριους, καλώντας τους να μην αναμιχθούν στον αγώνα. Ο απολογισμός των νεκρών από τους αντάρτες της ΕΟΚΑ, αποκαλύπτει το μέγεθος της εσωτερικής βίας: οι περισσότεροι ήταν Κύπριοι—αντί Άγγλοι—, θύματα δολοφονιών και εκτελέσεων, ως ύποπτοι για προδοσία (Θρασυβούλου 2016: 133, 271, 274-275). Ο τελικός απολογισμός των θυμάτων της ΕΟΚΑ (σύμφωνα με τον κατάλογο του Ντέιβιντ Κάρτερ) είναι 508 νεκροί. Εξ αυτών, μόνο οι 142 ήταν Άγγλοι, ενώ για τους Τουρκοκύπριους και για άλλους, οι αντίστοιχοι αριθμοί είναι 84 και 4. Αυτό δείχνει ότι ο μεγαλύτερος αριθμός των θυμάτων, ήταν Ελληνοκύπριοι (278). Ο Χάιντς Ρίχτερ, επισημαίνει, πως ακόμη κι αν κάποιος από αυτούς ήταν πραγματικοί προδότες, και πάλι δεν δικαιολογείται ο μεγάλος αριθμός τους. (Ρίχτερ 2011: 978-979).

χαρακτήρα. Ο Anderson ορίζει το έθνος ως «μια ανθρώπινη κοινότητα που φαντάζεται τον εαυτό της ως πολιτική κοινότητα, εγγενώς οριοθετημένη και ταυτόχρονα κυρίαρχη». Το έθνος, «συλλαμβάνεται με τη φαντασία ως *οριοθετημένο*», αφού περικλείεται από «καθορισμένα, έστω κι αν είναι ελαστικά, σύνορα», «συλλαμβάνεται με τη φαντασία ως *κυρίαρχο* γιατί η έννοια έθνος γεννήθηκε σε μια εποχή κατά την οποία ο Διαφωτισμός και η Επανάσταση κατέστρεψαν τη νομιμότητα της ιεραρχικά οργανωμένης ελέω Θεού μοναρχίας», και επιπλέον, «συλλαμβάνεται με τη φαντασία ως *κοινότητα*», αφήνοντας εκτός πλαισίου τις ανισότητες που πάντα υπάρχουν, και εστιάζοντας στη «συντροφική σχέση» που χαρακτηρίζει ένα έθνος (Άντερσον 1997: 26). Το παρελθόν συναντά το παρόν, μέσα από διαδικασίες που «υπαινίσσονται» την ιστορική συνέχεια, δημιουργώντας πρακτικές οι οποίες παρά τη σύγχρονη προέλευσή τους, φαντάζουν παλαιότερες και «εθνικά» διαχρονικές.

Η συνέχεια με το παρελθόν, σύμφωνα με τον Hobsbawm, επιτυγχάνεται μέσω της «επινοημένης παράδοσης», ενός συνόλου πρακτικών «οι οποίες συνήθως διέπονται, φανερά ή σιωπηρά, από αποδεκτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση, και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης» (Hobsbawm 2004: 9). Συνδέει, έτσι, τη χρησιμοποίηση υλικού από το παρελθόν για κατασκευή επινοημένων νεωτεριστικών παραδόσεων, με τον εθνικισμό, τον θεσμό εκείνο ο οποίος—ελλείπει αναφορών στο παρελθόν—έπρεπε σε πολλές περιπτώσεις να επινοήσει ένα αρχαίο παρελθόν, προκειμένου να υποστηρίξει τη φυσική συνέχεια του έθνους (Hobsbawm 2004: 16). Με βάση τα παραπάνω, το «έθνος» αποδεικνύεται ένας νεωτερισμός ο οποίος χρησιμοποιεί, α) το αφήγημα της ιστορικής συνέχειας ως νομιμοποιητικό παράγοντα για τις ενέργειες των εκπροσώπων του, β) τα εθνικά σύμβολα²⁰ και την κουλτούρα, ως τα βασικά

²⁰ Πρόκειται για τα τρία επίσημα σύμβολα ενός έθνους: την εθνική σημαία, τον εθνικό ύμνο και το εθνικό έμβλημα. Ενίοτε, αντίστοιχο ρόλο μπορούν να αποκτήσουν έργα από τον πολιτιστικό [λογοτεχνικό/καλλιτεχνικό] χώρο, όπως έργα τέχνης με «εθνικό» περιεχόμενο τα οποία ανάγονται σε «εθνικά» σύμβολα, χωρίς απαραίτητα να έχει προηγηθεί η ιστορική τεκμηρίωση του περιεχομένου τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα από τον ελληνικό χώρο αποτελεί ο πίνακας *Το κρυφό σχολειό* (1885-86) του Νικόλαου Γύζη (1842-

συστατικά της εθνικής ταυτότητας, και, γ) την ενεργοποίηση του συναισθήματος (στη συγκεκριμένη περίπτωση, του «πατριωτικού» συναισθήματος που προκύπτει μέσα από τη συναισθηματική φόρτιση), προκειμένου τα μέλη της ομάδας να φέρουν τον απαραίτητο σεβασμό και την αφοσίωση που θα εξασφαλίσουν την ασφάλεια και την επιβίωση/διατήρησή του στο μέλλον (Hobsbawm 2004: 20-24).

Επιστρέφοντας στον εθνικισμό και την εμφάνισή του στη σύγχρονη κοινωνία, ο Anderson διακρίνει τους ακόλουθους γενεσιουργούς παράγοντες: τον οικονομικό (εξάπλωση του «έντυπου καπιταλισμού», που οδήγησε στην καθιέρωση καθομιλουμένων «εντύπων» γλωσσών), τον πολιτισμικό (που σχετίζεται με τον πρώτο, λόγω της εκκοσμίκευσης της γλώσσας), και τον πολιτικό (δηλαδή το κράτος, του οποίου η εκκοσμίκευση συνδέθηκε, επίσης, με την αντίστοιχη της γλώσσας). Σύμφωνα με την άποψη του Μάρκου Τσέτσου, η θεωρία του Anderson ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του ελληνικού εθνικισμού, «καθώς το νεοελληνικό έθνος αποτελεί κλασικό παράδειγμα μιας πολιτικά συγκροτημένης ‘φαντασιακής κοινότητας’ που συγκροτήθηκε μέσα από την πρόσβαση στους μηχανισμούς του ‘έντυπου καπιταλισμού’ αφενός και στο κλασικό παρελθόν της αφετέρου». Εντοπίζει, ωστόσο, ένα πρόβλημα: την «ιδιοτυπία» του νεοελληνικού ζητήματος, αφού στην Ελλάδα, ο «έντυπος καπιταλισμός» δεν είχε το ίδιο αποτέλεσμα στην προσπάθεια αποκρυστάλλωσης μιας «έντυπης γλώσσας» (Τσέτσος 2011: 41-42). Στην περίπτωση που αποδεχθούμε τον ισχυρισμό του, ότι «η γλωσσική απροσδιοριστία αποτελεί μίαν ακόμη ‘πίσω πλευρά’ της νεοελληνικής εθνικιστικής απροσδιοριστίας» (Τσέτσος 2011: 42), τότε, χωρίς αμφιβολία, μπορούμε να εντάξουμε και την Κύπρο στο παραπάνω σχήμα, η οποία, εκτός από την

1901), ο οποίος, παρά την απουσία ιστορικού (ή «επιστημονικού») περιεχομένου που να το συνδέει με τον μύθο του Κρυφού Σχολείου (το οποίο στις αρχές του 20ου αιώνα απέκτησε την «αύρα ενός ιερού εθνικού συμβόλου»), εντάχθηκε στο ελληνικό αφήγημα με εντυπωσιακή αντοχή και διάρκεια στον χρόνο: η αναθέμανση του ενδιαφέροντος για το συγκεκριμένο έργο, η προσπάθεια των φορέων της ελληνικής πολιτείας να το αποκτήσουν σε δημοπρασία το 1993 (παρότι μη επιτυχής) και η τελική παρουσίασή του στο κοινό μέσω του ιδιώτη αγοραστή του, σε εκθέσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό, ενίσχυσαν την άποψη ότι «δικαίως» το έργο «θεωρείται σήμερα ως ένα ‘εθνικό σύμβολο του Ελληνισμού’» (Danos 2002: 1, 3, 9).

αργοπορημένη ανάπτυξη της οικονομίας, του εμπορίου, της βιομηχανίας και της τυπογραφίας, είχε να αντιμετωπίσει και το θέμα της πολυγλωσσίας του πληθυσμού της: νέα ελληνική και κυπριακή [διάλεκτο], τουρκική, αγγλική, αλλά και αρκετές ακόμη γλώσσες μειονοτικών εθνοτήτων. Παρά το γεγονός ότι μια διάλεκτος θα μπορούσε να διαμορφώσει τη βάση μιας εθνικής γλώσσας, ακόμη κι αν προέρχεται από μια μειονότητα (Hobsbawm 1994: 89), η αντίστοιχη κυπριακή—ως γλώσσα [διάλεκτος] της πλειοψηφίας—δεν είχε αυτό το αποτέλεσμα αφενός γιατί πήγαζε από την αρχαία ελληνική (την «πηγή» της γλώσσας της «μητέρας» πατρίδας, μιας ήδη καθιερωμένης «εθνικής» γλώσσας η οποία—μοιραία—συνδέθηκε με τον ελληνοκυπριακό εθνικισμό και τον αλυτρωτισμό) και αφετέρου διότι ο έντυπος καπιταλισμός προωθούσε την επίσημη γλώσσα της ελίτ, την «πολιτιστική γλώσσα των κυβερνώντων», η οποία αντικατόπτριζε τη δημόσια εκπαίδευση και τους διοικητικούς μηχανισμούς (Hobsbawm 1994: 91).²¹

Για τους Έλληνες της Κύπρου, η ελληνική γλώσσα αποτέλεσε ένα θεμελιώδες στοιχείο της «εθνικής» τους ταυτότητας, απόλυτα συνδεδεμένο με [και εκπορευόμενο από] το ελληνικό έθνος-κράτος, στου οποίου την επικράτεια επιθυμούσαν να ενταχθούν, αξιώνοντας το τέλος του αλυτρωτισμού και τη συμμετοχή τους στην ευρύτερη «οικογένεια» του ελλαδικού ελληνισμού. Και όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, ο καθοριστικός παράγοντας ο οποίος οδήγησε στην έγερση του ελληνοκυπριακού εθνικισμού στο νησί, στα τέλη του 19ου με αρχές 20ου αιώνα, ήταν η αποικιοκρατία.

²¹ Ειδικά στη μουσική, ο «έντυπος καπιταλισμός» συνέβαλε σε πολύ σημαντικό βαθμό στη διάδοση της εθνικιστικής ιδεολογίας διαμέσου μιας διαφορετικής έντυπης σελίδας: της παρτιτούρας. Η κυκλοφορία και διάδοση έργων των εκπροσώπων των «εθνικών σχολών» της ευρωπαϊκής «περιφέρειας», δημιούργησε αλληλεπιδράσεις στον μουσικό χώρο: «Μετά τον Ντομπρόβσκι, ακολούθησαν ο Σμέτανα, ο Ντβόρζακ και ο Γιόνασεκ· μετά ο Άασεν και ο Γκριγκ· μετά ο Κάζεντσι και ο Μπέλα Μπάρτοκ· και ούτω καθ' εξής μέχρι και τον αιώνα μας» (Αντερσον 1997: 120).

1.2 Εθνικισμός και [Ελληνική] «Εθνική» Ταυτότητα στην Κύπρο

Δανειζόμενοι τον όρο «φαντασιακός» από τον Anderson, θα μπορούσαμε να πούμε πως έχουμε στα χέρια μας ένα εργαλείο που μπορεί να βοηθήσει στη χαρτογράφηση της ελληνο-κυπριακής φαντασίωσης της εθνικότητας, αυτής της [σκοτεινής] διαδικασίας «εθνικοποίησης της κοινωνίας», διαμέσου της οποίας κάθε «εθνικό υποκείμενο» («Εγώ»), αυτοορίζεται μέσα στην ευρύτερη ομογενοποιημένη κοινότητα («Εμείς») (Γουργουρή 2007: 55). Ταυτόχρονα, απορρίπτοντας την αρχεγονιστική οπτική, που στηρίζεται στη μη-ιστορική προσέγγιση και βλέπει την εθνικότητα ως σταθερή και αμετάβλητη αρχή, μπορούμε, μέσα από την επανεξέταση της κυπριακής ιστορίας, να δούμε με ποιον τρόπο και κάτω από ποιες συνθήκες, διαδικασίες και επιδράσεις, ο χαρακτήρας του ντόπιου πληθυσμού αλλοιώθηκε, με αποτέλεσμα να οδηγηθούμε στην ανάδυση του ελληνικού, αλλά και του τουρκικού εθνικισμού στο νησί (Pollis 1996: 69-70).

Όπως θα υποστηρίξω στη συνέχεια, ο ελληνο-κυπριακός εθνικισμός σχετίζεται άμεσα με τη νεωτερικότητα, ως αποτέλεσμα, πρώτον, του μοντερνισμού που επέφερε η αποικιοκρατία, και δεύτερον, της βρετανικής πολιτικής του «διαίρει και βασίλευε».²² Επιτεύχθηκε σταδιακά μέσα σε έναν αιώνα, με τη συστηματική παρέμβαση των Άγγλων στις δικαιοδικές σχέσεις, η οποία επέφερε την αλλοίωση της ταυτότητας των Κυπρίων και τη μετάλλαξή της, από θρησκευτική-κοινωνική, σε εθνική-πολιτική. Σ' αυτή τη διαδικασία, τρεις παράγοντες διαδραμάτισαν σημαντικό—και σε κάποιες περιπτώσεις καταλυτικό—ρόλο

²² Σύμφωνα με τον Samuel Huntington, «η πολιτικοποίηση των κοινωνικών ομάδων οφείλεται στον εκσυγχρονισμό», ενώ κατά τον David Scott, «οι πρωταγωνιστές των εθνικιστικών κινημάτων 'στρατολογήθηκαν από τη νεωτερικότητα'». Ειδικά στην Κύπρο, το αποικιοκρατικό περιβάλλον, με τους νέους θεσμούς που εισήγαγε, μετατράπηκε άθελά του σε ξενιστή της εθνικιστικής ιδεολογίας «επειδή δημιούργησε τις συνθήκες που καθιστούσαν εφικτή μια νέα μορφή κοινωνίας που θα μπορούσε να διεκδικήσει την ελευθερία» (Αργυρίου 2017: 53).

στη διάδοση της εθνικιστικής ιδεολογίας: ο αλτρωτισμός, η στάση της Εκκλησίας (και ο ρόλος της στην εκπαίδευση), και τα συμφέροντα της τοπικής ελίτ (Pollis 1996: 75-76).²³

Κατά την περίοδο της οθωμανικής διακυβέρνησης της Κύπρου (1570-1878), η κυπριακή κοινωνία ήταν στο μεγαλύτερο μέρος της αγροτική και άμεσα εξαρτημένη από τη γεωργία. Στο διάστημα αυτό, δεν εμφανίζεται πουθενά καμία απόδειξη επίγνωσης κάποιας «εθνικής ταυτότητας». Η κοινωνική στρωματοποίηση ευνοούσε μια—ως επί το πλείστο—ειρηνική συνύπαρξη ανάμεσα στις δυο μεγαλύτερες κοινότητες του νησιού (χριστιανούς και μουσουλμάνους), οι οποίες παρουσίαζαν αμφότερες ένα «εσωτερικό» ταξικό σύστημα με πολλά κοινά στοιχεία: την κατώτερη τάξη (αγρότες και χωρικούς), την μεσαία τάξη (εμπόρους, φοροσυλλέκτες και στρατιωτικούς) και φυσικά, την ανώτερη τάξη, δηλαδή την κοινωνική-οικονομική ελίτ που λειτουργούσε ως τοπική ηγεσία, και την αποτελούσαν, οι Ορθόδοξοι Επίσκοποι για τη χριστιανική, και οι Μουσουλμάνοι Διοικητές, για τη μουσουλμανική κοινότητα αντίστοιχα (Pollis 1996: 73-74). Τον κόσμο της υπαίθρου και τον κόσμο της ελίτ, χώριζε ένα χάσμα, ανεξαρτήτως κοινότητας, αφού οι χριστιανοί και οι μουσουλμάνοι χωρικοί είχαν περισσότερα κοινά στοιχεία μεταξύ τους, παρά με τους γαιοκτήμονες, τους θρησκευτικούς τους άρχοντες ή την οθωμανική διοίκηση. Δύο ακόμη στοιχεία τα οποία τους συνέδεαν—ίσως περισσότερο απ’ όσο και οι ίδιοι αντιλαμβάνονταν—ήταν η συμβίωση και η γλώσσα: χριστιανικοί και μουσουλμανικοί πληθυσμοί ζούσαν σε μικτά χωριά (σε πολλές περιπτώσεις προχωρούσαν σε μικτούς γάμους και μοιράζονταν τους ίδιους χώρους λατρείας), ενώ μιλούσαν την ίδια γλώσσα, μια κυπριακή «μορφή» ελληνικών, σχεδόν ακατάληπτη στους Έλληνες του κυρίως ελληνικού χώρου. Το συμπέρασμα που προκύπτει, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον: στην προ-εθνικιστική εποχή της

²³ Η Αργυρίου επισημαίνει δυο ακόμη θεσμούς που συνέβαλαν στην συγκρότηση της ελληνο-κυπριακής ταυτότητας, τις συνδικαλιστικές οργανώσεις και την τοπική αυτοδιοίκηση, ιδιαίτερα εντός των πόλεων, όπου η «ευκολία των διασυνδέσεων [...] [η] ευχέρεια κινήσεων [...] η οργανωτική εργασία, η προπαγάνδα και η διανομή προκηρύξεων γίνονταν με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο» (Αργυρίου 2017: 349).

Κύπρου, οι κάτοικοι του νησιού δεν [προσδι]ορίζονταν μέσω εθνικών όρων (Morag 2004: 598-599). Το κυρίαρχο είδος διαχωρισμού του πληθυσμού, αφορούσε σε θρησκευτική ή ταξική, αλλά ποτέ εθνοτική κατηγοριοποίηση, καθιστώντας υπαρκτή μόνο μια ταυτότητα, την κοινωνική (Pollis 1996: 73).

Το 1878, η Κύπρος εισέρχεται σε μια νέα και ιδιαίτερα ταραχώδη περίοδο της ιστορίας της. Μετά από περίπου τρεις αιώνες Τουρκοκρατίας, ως αποτέλεσμα των ταραχών που ξέσπασαν στα Βαλκάνια κατά τη δεκαετία του 1870, αλλά και της διαμάχης ανάμεσα σε Ρωσία και Αγγλία για την κυριαρχία στην Εγγύς Ανατολή, το νησί περνά στα χέρια της Μεγάλης Βρετανίας (Ρίχτερ 2007: 23).²⁴ Επρόκειτο για μια συμφωνία εκμίσθωσης—και όχι μόνιμη παραχώρηση—ανάμεσα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και τη Βρετανία, η οποία ολοκληρώθηκε με το συνέδριο του Βερολίνου (13 Ιουνίου-13 Ιουλίου 1878), «το τελευταίο μιας περιόδου λαμπρών διασκέψεων στην ευρωπαϊκή ιστορία» (Ρίχτερ 2007: 41, 43).²⁵ Η κατοχή της Κύπρου αποτελούσε ένα ισχυρό χαρτί στα χέρια της βρετανικής αποικιοκρατικής μηχανής, που στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή αναζητούσε την τοποθεσία για μια στρατιωτική βάση τύπου Γιβραλτάρ, για την εγκατάσταση του οπλοστασίου που θα είχε τον έλεγχο της ανατολικής Μεσογείου. Παρόλο που η επιλογή αυτή παρουσιάστηκε από τον συνταγματάρχη Χόουμ τον Μάιο του 1878, η ιδέα είχε αρχαιότερη προέλευση· ήδη από το 1818 εξαγόταν το εξής συμπέρασμα:

Η κατοχή της Κύπρου θα έδινε στην Αγγλία κυρίαρχη θέση επιρροής στη Μεσόγειο, θέτοντας στη διάθεσή της το μελλοντικό πεπρωμένο της Ανατολής. Η Αίγυπτος και η Συρία σύντομα θα γίνονταν υποτελείς της. Θα αποκτούσε θέση ισχύος απέναντι από τη Μικρά Ασία, μέσω της οποίας η Πύλη θα μπορούσε να διατηρείται πάντα υπό έλεγχο και η επέκταση της Ρωσίας σε αυτή την περιοχή θα ήταν δυνατόν, αν όχι να αποφευχθεί, τουλάχιστον να επιβραδυνθεί. Το εμπόριο θα ενισχυόταν σημαντικά. [...] Η αμυντική υπεράσπισή της θα ήταν σχετικά εύκολη και υπό μια φιλελεύθερη διοίκηση θα μπορούσε σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα να εξοφλήσει τις δαπάνες

²⁴ Για τα γεγονότα που οδήγησαν στις παραπάνω εξελίξεις, βλ. Ρίχτερ 2007: 23-36.

²⁵ «Η Βρετανία, μετά τις ρωσικές επιτυχίες κατά τον Ρωσοτουρκικό Πόλεμο του 1877-1878 που απειλούσαν τα ζωτικά της συμφέροντα στην Ανατολή, στη διάσκεψη του Βερολίνου το 1878, μετά από μυστικές διαπραγματεύσεις, συνήψε αμυντική συμμαχία με την Οθωμανική Αυτοκρατορία, που σκοπό είχε να την εξασφαλίσει από μια πιθανή ρωσική επέμβαση» (Αργυρίου 2017: 67).

δημιουργίας της και να παράσχει άφθονο ανεφοδιασμό στο στόλο μας με πολύ χαμηλό κόστος (Ρίχτερ 2007: 33-34).²⁶

Ο κύβος ερρίφθη. Ο γεωγραφικός παράγοντας που καθιστούσε την Κύπρο σταυροδρόμι ηπείρων, πολιτισμών και θαλάσσιων οδών, έμελλε να καθορίσει το μέλλον της και να παραδώσει αυτή τη «μινιατούρα ήπειρο»—όπως ονόμασε ο Fernand Braudel τους αυτοσυντήρητους κόσμους των μεσογειακών νησιών—στα χέρια της τύχης και στα καπρίτσια της ιστορίας (Kitromilides 2018: 15). Και φυσικά, ο κυπριακός λαός δεν είχε ιδέα για όλα αυτά.

Οι Βρετανοί παρέλαβαν μια χώρα με δυο κοινότητες, χριστιανική και μουσουλμανική, και δεν έδειξαν αρχικά καμία πρόθεση να προβούν σε ιδιαίτερες αλλαγές στο υπάρχον δικοινοτικό σύστημα διοίκησης που εφαρμόζαν οι Οθωμανοί. Αντιθέτως, διατήρησαν και υποστήριξαν αυτόν τον διαχωρισμό, σε τοπική αυτοδιοίκηση, δικαιοσύνη και εκπαίδευση (Θρασυβούλου 2016: 21). Παρά τη μεγάλη διαφορά που χώριζε αριθμητικά τον πληθυσμό των δυο κοινοτήτων,²⁷ έδωσαν ιδιαίτερη σημασία στην ενίσχυση της τουρκοκυπριακής κοινότητας,²⁸ χρησιμοποιώντας ως πρόσχημα ακόμη και το καθήκον για προστασία των

²⁶ «Παρόλο που το ναυτικό θεωρούσε την Κύπρο μια άνευ αξίας κτήση, για τον Ντισραέλι ήταν μια θέση-κλειδί για τη δυτική Ασία, ενώ την κίνηση για την απόκτησή της τη χαρακτήρισε όχι “μεσογειακή” αλλά “ινδική”. [...] Ο κύριος σκοπός από την κατοχή της Κύπρου ήταν η πιθανή χρήση της νήσου για ναυτικές και στρατιωτικές επιχειρήσεις στη Μέση Ανατολή και η ασφαλής επικοινωνία μέσω του Σουέζ προς την Αυτοκρατορία των Ινδιών, σκοπός για τον οποίο τηρούνταν βάσεις και αποικίες στην Παλαιστίνη, στη βόρεια και ανατολική Αφρική (Αίγυπτο, Σουδάν, Σομαλία, Κένυα, Τανγκανίκα), στο Άντεν και στις Σεϋχέλλες» (Αργυρίου 2017: 67-68). Τη συνθήκη—καθώς και το Κόμμα των Συντηρητικών—επέκρινε με δριμύτατους χαρακτηρισμούς ο αντίπαλος του Ντισραέλι, Ουίλλιαμ Γλάδστον, ο οποίος μίλησε για μια ατιμία εις το όνομα της Μ. Βρετανίας, μια «παράλογη συνθήκη, [...] μια πράξη υποκρισίας που καμιά δεν την ξεπερνούσε και ελάχιστες ήταν ισάξιές της στην ιστορία των εθνών» (Παντελής 1986: 66). Κριτική ασκήθηκε και από τον αγγλικό Τύπο, ιδιαίτερα από τη σατυρική εφημερίδα *Punch*, ένα από τα πλέον δημοφιλή σατυρικά έντυπα παγκοσμίως, το οποίο κατά την περίοδο 1868-1874 πιθανότατα υποστήριζε τις θέσεις του Γλάδστονα, όπως φαίνεται μέσα από τις δημοσιεύσεις του σχετικά με το θέμα της Κύπρου [εικ. 1, 2] (Varnava 2005: 168).

²⁷ Η πρώτη καταγραφή του πληθυσμού που έγινε από τους Βρετανούς το 1881, έδινε αναλογία Ελλήνων/Τούρκων 3.3 προς 1. Μέχρι την έναρξη του αντιαποικιοκρατικού-απελευθερωτικού αγώνα του 1955-1959, η αναλογία έδειχνε 4.5 προς 1, ενώ με την κήρυξη της ανεξαρτησίας το 1960 η κατάσταση είχε διαμορφωθεί ως εξής: Ελληνοκύπριοι 78.2%, και Τουρκοκύπριοι 18.13%. Το υπόλοιπο 3.66% ανήκε σε Αρμένιους, Μαρωνίτες και Λατίνους (Morag 2004: 597-598). Ο Ρίχτερ μας δίνει τον ακριβή αριθμό της πρώτης απογραφής: 185.630 κάτοικοι (Ρίχτερ 2007: 51).

²⁸ Φαίνεται πως οι Τουρκοκύπριοι που απασχολούνταν σε διοικητικά καθήκοντα και στα σώματα ασφαλείας (αστυνομία, στρατός) ήταν αριθμητικά περισσότεροι από τους αντίστοιχους Ελληνοκύπριους (Morag 2004: 608). Βλ. επίσης, Pollis 1996: 77.

εθνοτικών μειονοτήτων του νησιού.²⁹ Είναι εμφανές, ότι ο διαχωρισμός και η πόλωση των δυο κοινοτήτων με «εθνικούς» όρους, αποτελούσε μέρος ενός σχεδίου για την απλοποίηση της διαδικασίας διακυβέρνησης και τη διευκόλυνση της διατήρησης του ελέγχου, εκ μέρους των Βρετανών (Pollis 1996: 76). Πρόκειται για μια πρακτική που εξυπηρετούσε τα συμφέροντα της αποικιοκρατικής μηχανής δίχως ιδιαίτερη προσπάθεια ή κόστος, αφού δεν χρειαζόταν να δημιουργήσει τον διαχωρισμό· απλά «αναγνώριζε και επικύρωνε τις ήδη υπάρχουσες κοινωνικές και ταξικές ανισότητες», σύμφωνα με την τριπλή επιταγή της αυτοκρατορίας, που κατά τους Hardt και Negri, ήταν: «συγχώνευσε-διαφοροποίησε-διαχειρίσου» (Αργυρίου 2017: 54).

Μετά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και αφού είχε προηγηθεί η Ελληνική Επανάσταση, «η πρώτη εθνικιστική εξέγερση [...] μετά το Συνέδριο της Βιέννης», η οποία μάλιστα δεν ξεκίνησε σε ελληνικό έδαφος, αλλά στην περιοχή της σημερινής Ρουμανίας,³⁰ η Ελλάδα οδηγήθηκε στη σύσταση ανεξάρτητου εθνικού κράτους. Οι προτεραιότητες του επαναστατικού κινήματος, ήταν δυο: η συγκρότηση της πολιτείας, και ο καθορισμός των ορίων της επικράτειάς της και του λαού της (Βόγλη 2007: 39). Το κάλεσμα του Αλέξανδρου Υψηλάντη για μάχη «υπέρ Πίστεως και Πατρίδος» απευθύνθηκε σε όλους τους Έλληνες, ανεξαρτήτως περιοχής, όμως η έννοια της «πατρίδας» και της αντίστοιχης ελληνικής [εθνικής] ταυτότητας, ήταν ακόμα ακαθόριστη. (Βόγλη 2007: 41-42). Η λύση, βρέθηκε στο θρήσκευμα: «‘Έλληνες’ [...] ήταν ‘όσοι κάτοικοι της Ελλάδος πιστεύουσιν εις Χριστόν’ [...]

²⁹ Ακόμη και κατά την περίοδο των διαπραγματεύσεων πριν την ανακήρυξη της Κυπριακής Δημοκρατίας, οι προθέσεις των Βρετανών να διασφαλίσουν «την προστασία των βασικών ανθρωπίνων δικαιωμάτων των διαφόρων κοινοτήτων στην Κύπρο», χαρακτηρίζονται ως «ηθική υποχρέωση», σύμφωνα με το κείμενο εσωτερικού υπομνήματος του Ιανουαρίου του 1960: «Έχουμε ηθική υποχρέωση να διασφαλίσουμε τις καλύτερες πιθανές διευθετήσεις για τις μικρότερες κοινότητες [...]. Το Ηνωμένο Βασίλειο έχει ειδική υποχρέωση να περιφρουρήσει τα συμφέροντα των μικρών κοινοτήτων: εάν δεν το κάνουμε εμείς, κανείς άλλος δεν θα το πράξει» [!] (Faustman 2018: 105).

³⁰ Ίσως εδώ, εντοπίζεται για πρώτη φορά η εμφάνιση της Μεγάλης Ιδέας και του αλτρωτισμού των πληθυσμών εκτός της εθνικής επικράτειας: «[...] είναι εύλογη η υποψία ότι αρχικά το ελληνικό εθνικό κίνημα δεν αποσκοπούσε σ’ ένα ομοιογενές νεωτερικό εθνικό κράτος, αλλά μάλλον σε μια ανατροπή της ιεραρχίας μέσα στην αυτοκρατορία: με δυο λόγια, επεδίωκε να γυρίσει πίσω το ρολόι και να αντικαταστήσει την Οθωμανική Αυτοκρατορία μ’ ένα νέο Βυζάντιο» (Gellner 2002: 69-70).

Διαφορετικά, υπήρχε κίνδυνος ‘το ολόκληρον σώμα του έθνους’ να παρουσιάζεται ‘ποικίλον τι, και τερατώδες, και ανομοιογενές πλάσμα από το αλλόκοτον ανάμιγμα διαφόρων ηθών, γλωσσών και φρονημάτων’» (Βόγλη 2007: 46-47). Το κάλεσμα της Φιλικής Εταιρείας έφτασε στην «ομόθηρσκη» ελληνική κοινότητα της Κύπρου το 1820, όμως ο Αρχιεπίσκοπος Κυπριανός προτίμησε να μην διακινδυνεύσει μια εξέγερση η οποία—κατά πάσα πιθανότητα—θα καταπνιγόταν εύκολα, λόγω της μεγάλης απόστασης ανάμεσα σε Ελλάδα και Κύπρο· υποσχέθηκε μόνο υλική και εθνική συμπαράσταση. Μπροστά σε μια πιθανή εξάπλωση της ελληνικής εξέγερσης και στην Κύπρο, και μετά από υποψίες που κίνησαν προκηρύξεις για την Ελληνική Επανάσταση, οι Οθωμανοί προχώρησαν σε μαζικές εκτελέσεις, οι οποίες ξεκίνησαν με τα γεγονότα της 9ης Ιουλίου στη Λευκωσία και συνεχίστηκαν στην επαρχία για ένα περίπου μήνα: ένας αριθμός κοντά στα 400 άτομα, κληρικοί και κοσμικοί—σχεδόν το σύνολο της ελληνοκυπριακής ελίτ—έχασαν τη ζωή τους, χωρίς καν να εμπλακούν σε εξέγερση (Ρίχτερ 2007: 64-65).³¹ Αυτή ήταν η πιο σημαντική απόπειρα σύνδεσης πάνω σε εθνοτική/εθνική βάση, ανάμεσα σε Κύπρο και Ελλάδα, κατά την οθωμανική περίοδο. Μέσα στο επόμενο διάστημα, η αποδυνάμωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και η νίκη της Ελλάδας στους Βαλκανικούς πολέμους, επαναφέρουν τους εθνικούς πόθους της Μεγάλης Ιδέας, και ο αλυτρωτισμός καθίσταται πλέον επίσημος, μέσα από την κρατική μηχανή.³² Παρά την τραγική ήττα της Ελλάδας, την οποία σφράγισε η Μικρασιατική Καταστροφή, ο κυπριακός ελληνισμός δεν εγκατέλειψε το όραμα της

³¹ Η εμπλοκή των Βρετανών στα ζητήματα της Κύπρου, ήταν εξόφθαλμη ακόμη και κατά την οθωμανική διακυβέρνηση. Όταν μετά τα γεγονότα του 1821, ο Τούρκος κυβερνήτης απαγόρευσε την οπλοφορία στους μη μουσουλμάνους, μέσα στην επόμενη δεκαετία έως και 25.000 [Ελληνο] Κύπριοι έφυγαν στην Ελλάδα, απέκτησαν την ελληνική ιθαγένεια και στη συνέχεια επέστρεψαν ως υπήκοοι του Έλληνα βασιλιά, μεταφέροντας ιδέες περί ένωσης με την Ελλάδα. Προκειμένου να διασφαλιστεί ο έλεγχος της Κύπρου και να αποφευχθεί η ανάμιξη της Ελλάδας στο κυπριακό ζήτημα, ο Βρετανός υποπρόξενος συνεργαζόταν στενά με τον Τούρκο κυβερνήτη, παρέχοντας πληροφορίες που θα βοηθούσαν στη χαλιναγώγηση των οπαδών της ένωσης (Abulafia 2015: 632).

³² Σύμφωνα με τον David Abulafia, «η διάβρωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας συνοδεύτηκε [...] από αυξανόμενες διαβεβαιωτικές εκφράσεις εθνικής ταυτότητας που απειλούσαν να διαλύσουν κοινωνίες όπου κάποτε οι εθνοτικές και θρησκευτικές ομάδες είχαν ζήσει με κάποιο βαθμό αρμονίας» (Abulafia 2015: 634).

απελευθέρωσης, μόνο που αυτή τη φορά ο αντίπαλος δεν ήταν ο Οθωμανός, αλλά ο Άγγλος (Θρασυβούλου 2016: 91-93).

Στις αρχές του 20ου αιώνα, η Κύπρος πλήρωνε τον υψηλότερο φόρο στον κόσμο (Αργυρίου 2017: 190). Οι ελπίδες των κατοίκων για μια καλύτερη μεταχείριση από τους Άγγλους—έναντι των προηγούμενων «αφεντάδων»—διαψεύστηκαν· από τα μέσα του 1880, η απογοήτευση και ο εκνευρισμός κατέλαβαν την κυπριακή κοινότητα. Η ένδεια των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, διογκώθηκε με την τοκογλυφία και την απουσία θεσμών που θα εξασφάλιζαν την προστασία τους (Kapsalis 2018: 26-27). Το μόνο στήριγμα των κατώτερων κοινωνικών τάξεων των Ελληνοκυπρίων, ήταν η Εκκλησία. Όπως ήταν φυσικό, η ιδιαίτερα έντονη επιρροή που ασκούσε στον λαό, τον καθιστούσε έρμαιο των συμφερόντων του ανώτερου κλήρου. Έτσι, όταν ήρθε το πλήρωμα του χρόνου, ο ρόλος της Εκκλησίας της Κύπρου στην άνοδο του ελληνικού εθνικιστικού κινήματος υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικός, αφού καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τις βάσεις για τη δημιουργία μιας ιδεολογίας που συνέδεε τη θρησκευτική (χριστιανική), με την εθνική (ελληνική) ταυτότητα. Στην πραγματικότητα, όμως, η αρχικές προθέσεις των Ορθόδοξων Ιεραρχών ήταν εκ διαμέτρου αντίθετες.

Περί τα μέσα του 17ου αιώνα, η Υψηλή Πύλη, η οποία θεωρούσε τους Έλληνες ως ξεχωριστό «μιλέτι»,³³ απέδωσε στον αρχιεπίσκοπο τον τίτλο «μιλέτ μπασί», αναγνωρίζοντάς τον με αυτό τον τρόπο, ως ηγέτη του μιλετιού και εθνάρχη, με αποτέλεσμα ο τελευταίος να λειτουργεί ως μεσάζοντας και ως εκπρόσωπος της ελληνικής ορθόδοξης κοινότητας στην Υψηλή Πύλη. Επιπλέον, η ήδη μεγάλη εξουσία που της δόθηκε από τους Οθωμανούς, ενισχύθηκε με την ανάθεση της είσπραξης των φόρων, με αποτέλεσμα τη διόγκωση της περιουσίας της· κατά την περίοδο μέχρι και την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, έφτασε στο σημείο να κατέχει τις μεγαλύτερες εκτάσεις γης στο νησί (Ρίχτερ 2007: 61-63).

³³ Το σύστημα των οθωμανικών «μιλετιών» (millet), αφορούσε τον πληθυσμιακό διαχωρισμό σύμφωνα με την θρησκευτική, και όχι την εθνοτική (ή εθνική) ταυτότητα (Pollis 1996: 70). Ο όρος—εσφαλμένα—μεταφράζεται πολλές φορές ως «έθνος» ή «λαός», ίσως γιατί στην περίπτωση της Κύπρου η θρησκευτική ορθόδοξη ταυτότητα παρέπεμπε κατευθείαν στην ελληνική κοινότητα του νησιού (Ρίχτερ 2007: 61, σημείωση 28).

Διαθέτοντας ισχυρές εξουσίες «αυτοκυβέρνησης» λόγω της ανεξαρτησίας της από το Ελληνικό Πατριαρχείο και ασκώντας τεράστια επιρροή στην ελληνο-ορθόδοξη κοινότητα,³⁴ η ηγεσία της κυπριακής Εκκλησίας δεν είχε κανένα λόγο να επιθυμεί οποιαδήποτε διαφοροποίηση του status quo, η οποία θα έθετε σε κίνδυνο τα συμφέροντά της. Ως συνέπεια, η εμφάνιση οποιασδήποτε εθνικιστικής τάσης αντιμετωπιζόταν από τους Ιεράρχες ως απειλή, αλλά και ως πιθανό αίτιο διατάραξης της σχέσης αυτών με τις οθωμανικές αρχές, αφού θα είχε ως αποτέλεσμα την υπονόμευση της θέσης τους, μέσω της δημιουργίας μιας νέας τάξης πραγμάτων στην κοινωνική δομή και το πολιτικό σύστημα διακυβέρνησης (Morag 2004: 603-604).³⁵

Η «αλλαγή φρουράς» από τους Οθωμανούς στους Βρετανούς, αποδείχθηκε καταστροφική για την Εκκλησία. Η αποικιοκρατική κυβέρνηση υιοθέτησε ένα διαφορετικό μοντέλο διοίκησης, το οποίο την περιόριζε αυστηρά στα θρησκευτικά της καθήκοντα, καταργώντας όλα τα προνόμια της οθωμανικής περιόδου: την φοροαπαλλαγή ακίνητης περιουσίας, την ασυλία στα δικαστήρια, τη δικαιοδοσία της επί των επισκοπικών δικαστηρίων, ακόμη και την ευθύνη είσπραξης των φόρων από τον λαό.³⁶ Αντιμέτωπη με αυτή την απειλή, η Εκκλησία της Κύπρου έκανε στροφή 180 μοιρών, με αποτέλεσμα να

³⁴ Η αγραμματοσύνη και η εξαθλίωση, «εμποτισμένη με τη σκοταδιστική παράδοση», οδηγούσε τη μάζα των Ελληνοκυπρίων στην Εκκλησία, η οποία όμως είχε της δική της ατζέντα, όπως και η οικονομική ελίτ (Θρασυβούλου 2016: 24).

³⁵ Η στάση αυτή της Εκκλησίας, δεν προκαλεί έκπληξη. Αντίστοιχα εχθρική, ήταν και η αντίδραση της Εκκλησίας της Ελλάδας απέναντι στις φιλελεύθερες ιδέες που γέννησε ο Διαφωτισμός, αλλά και προς όλα τα απελευθερωτικά κινήματα, τα οποία το Πατριαρχείο καταδικάζει και «διδάσκει την υποταγή στη νόμιμη εξουσία των σουλτάνων» (Σβορώνος 2005: 103, 105).

³⁶ Ειδικά το τελευταίο αποτελούσε μεγάλο πλήγμα, αφού το οικονομικό όφελος της εκκλησίας από τη συλλογή φόρων ήταν εντυπωσιακό: σύμφωνα με την έκθεση του Γάλλου πρόξενου, το έτος 1856 εισπράχθηκαν 1.198.000 πιάστρα (γρόσια), από τα οποία τα 1.038.000 πέρασαν στα χέρια του κλήρου (Ρίχτερ 2007: 66). Φαίνεται πως η συνεργασία των ανώτερων κληρικών με την οθωμανική διοίκηση, τους είχε καθιερώσει—ακόμη και στα μάτια των ξένων κατοίκων—ως διαχειριστές του νησιού. Ο Γάλλος Πρόξενος, Vasse de Saint-Ouen, αναφέρει το 1835: «Ένα ποσό της τάξεως των 79.000 τουρκικών πιάστρων παραμένει χρέος προς τον μακαρίτη κ. Callimery, Πρόξενος της Νάπολης, από ένα σύνολο 112.000 πιάστρων που δάνεισε το 1806 ή 1807 στους διαχειριστές του Νησιού, που τότε ήταν ο Αρχιεπίσκοπος και οι Επίσκοποι· η απόδειξη, υπογεγραμμένη από τον Αρχιεπίσκοπο Κυπριανό το 1814 [...], είναι στα χέρια [των κληρονόμων του] τους. [...] Εξάλλου, οι κληρονόμοι του Callimery αξιώνουν εξόφληση 26 από 28 χιλιάδες τουρκικά πιάστρα, τα οποία αντιστοιχούν σε τέσσερεις αποδείξεις για διάφορα ποσά, υπογεγραμμένες από τον ίδιο, Αρχιεπίσκοπο Κυπριανό, το 1819» (Ayms 2009: 142). Η έμφαση δική μου.

μετατραπεί στον κύριο φορέα και ενορχηστρωτή της αντιαποικιακής και—πολύ σύντομα—εθνικιστικής ιδεολογίας και δράσης (Θρασυβούλου 2016: 34-35). Πριν όμως φτάσουμε σε αυτό, θα πρέπει να διευκρινιστεί ο τρόπος με τον οποίο διαδόθηκε στην κοινότητα των Ελληνοκυπρίων, το ελληνικό «εθνικό» ιδεώδες.

Ο κύριος φορέας ανάπτυξης και διάδοσης της εθνικιστικής ιδεολογίας στις αρχές του 20ου αιώνα, ήταν το σχολείο. Η παιδεία βρισκόταν αρχικά στα χέρια της Εκκλησίας, η οποία ίδρυε σχολεία από τις αρχές του 19ου αιώνα. Ταυτίζοντας την ελληνικότητα με την χριστιανοσύνη, το ελληνοκυπριακό σχολείο στόχευε στην καλλιέργεια «καλών Ελλήνων και καλών χριστιανών» προωθώντας την ελληνική «εθνική» ταυτότητα, μέσα από την εθνική και πολιτισμική εξίσωση Ελλάδας και Κύπρου (Θρασυβούλου 2016: 25-27). Ο διαχωρισμός Ελλήνων και Τούρκων θεσμοθετήθηκε με την ίδρυση ξεχωριστών σχολείων για την κάθε κοινότητα, τα οποία στελεχώνονταν από εκπαιδευτικούς προερχόμενους από τις μητέρες-πατρίδες (Pollis 1996: 76).³⁷ Τα πρώτα ελληνικά βιβλία έφτασαν στο νησί επί Τουρκοκρατίας (1840), το πρώτο όμως σχολείο—κατά τα ελληνογερμανικά πρότυπα—ιδρύθηκε επί Αγγλοκρατίας (1893)· πρόκειται για το Παγκύπριο Γυμνάσιο στη Λευκωσία, «το κύριο εκπαιδευτικό ίδρυμα το οποίο προωθούσε την ελληνική ‘ταυτότητα’ των χριστιανο-ορθόδοξων Κυπρίων» (Δανός 2019: 247).

Το δυαδικό εκπαιδευτικό σύστημα λειτούργησε διχαστικά για τις δύο κοινότητες, ενώ «ο άκρως εθνικιστικός χαρακτήρας της ελληνοκυπριακής εκπαίδευσης» οδήγησε στη μετατροπή των σχολείων «σε εστίες συντήρησης και ανάπτυξης των ελληνικών εθνικών ιδεών». Η γενίκευση και εκλαϊκείωση της εθνικής συνείδησης των Ελληνοκυπρίων, επιτεύχθηκε μέσω μιας διδακτέας ύλης, η οποία εξίσωνε—πολιτισμικά και εθνικά—Ελληνοκύπριους και Έλληνες, αναπαράγοντας την [ελληνική] «εθνική» ταυτότητα

³⁷ Σημειώνεται εδώ, πως επί οθωμανικής κατοχής το κυπριακό εκπαιδευτικό σύστημα βασιζόταν στον θρησκευτικό διαχωρισμό (Ρίχτερ 2007: 73).

διαμέσου [και] τελετών, εθνικών επετείων και συμβόλων, συμβάλλοντας έτσι καταλυτικά στην παραγωγή του «εθνικού εαυτού» και στην κατασκευή του «Άλλου», δηλαδή των «εχθρικών» προς αυτούς λαών. Μέσα στον σχολικό χώρο, καλλιεργήθηκε με ιδιαίτερη προσήλωση η «ιστορική συνέχεια» του ελληνικού έθνους, με αναφορές στην ανωτερότητα και στο ένδοξο παρελθόν των Ελλήνων, και συνάμα, εδραιώθηκε η ιδέα της Ένωσης, από την οποία απουσίαζε ο [εθνικά] «Άλλος»: η τουρκοκυπριακή κοινότητα (Θρασυβούλου 2016: 26-28).

Όταν μετά την είσοδο της Τουρκίας στην Τριπλή Συμμαχία, η Βρετανία ακύρωσε τη συνθήκη της Κύπρου και προσάρτησε το νησί (5 Νοεμβρίου 1914), οι Κύπριοι μετατράπηκαν αυτομάτως σε υπηκόους της αυτοκρατορίας, εν μέσω διαφόρων σκέψεων και προτάσεων για το μέλλον της (Παντελής 1986: 107). Μπροστά στην αδιάλλακτη στάση των Άγγλων στο αίτημα των Ελληνοκυπρίων για ένωση με την Ελλάδα,³⁸ και μετά από κάποιες εντάσεις με την τουρκοκυπριακή πλευρά στη δεκαετία του 1920, οι πρώτες βίαιες συγκρούσεις—γνωστές ως «Οκτωβριανά»—έλαβαν χώρα το 1931 (Ρίχτερ 2007: 473).³⁹ Το αποτέλεσμα αυτών των συγκρούσεων ήταν η κορύφωση του αυταρχισμού της αποικιοκρατικής μηχανής: «στις 23 Οκτωβρίου του 1931 επέβαλαν καθεστώσ στρατιωτικού νόμου στο νησί, κατάργησαν όλες τις ελευθερίες των Κυπρίων και κυβερνούσαν με διατάγματα αμύνης, που απέβλεπαν ανάμεσα στα άλλα, στην ‘επιβολή λογοκρισίας, ελέγχου και καταστολής των εκδόσεων, σχεδίων, φωτογραφιών και μέσων επικοινωνίας’»

³⁸ Από τα τέλη του 19ου αιώνα—δηλαδή αμέσως μετά την άφιξη των Βρετανών—οι Ελληνοκύπριοι αιτούνταν μέσω υπομνημάτων την ένωση Ελλάδας και Κύπρου, για να λάβουν, την μια μετά την άλλη, αρνητικές (έως και προσβλητικές) απαντήσεις από τον Υπουργό Αποικιών, Chamberlain: «Δεν έχω καμιά αμφιβολία ότι από ορισμένες πλευρές αυτό θα ικανοποιούσε τα αισθήματα του ελληνικού πληθυσμού του νησιού [...] Αν λάβουμε υπόψη τις οικονομικές αδυναμίες που θα δημιουργούνταν αμέσως σε μια τέτοια περίπτωση, δεν πιστεύω πως και οι ίδιοι οι Έλληνες θα πίστευαν ότι θα αντισταθμίζονταν από το συναισθηματικό κέρδος» (1899), «Λέω πως οι Κύπριοι δεν έχουν κανένα λόγο να παραπονιούνται... Έγινε απόψε μια πρόταση να μεταβιβαστεί το νησί στην Ελλάδα... Δεν νομίζω ότι θα ήταν δυνατή οποιαδήποτε μεταβολή στην κατοχή του νησιού» (1902) (Παντελής 1986: 86-87).

³⁹ Ο τότε κυβερνήτης της Κύπρου, Ronald Storrs (1881-1955), σε μια προσπάθεια να υποβαθμίσει τα γεγονότα, αναφέρει στην έκθεσή του πως δεν επρόκειτο για οργανωμένη ή προμελετημένη εξέγερση, η οποία να «απηχούσε κάποια ευρέως διαδεδομένη επιθυμία των Ελλήνων ορθόδοξων κατοίκων της Κύπρου για ένωση με την Ελλάδα. [...] Ο όχλος που κατέστρεφε αποτελείτο από άξεστους και μαθητές» (Ρίχτερ 2007: 506-507).

(Σοφοκλέους 2014: 134). Στα σχολεία, επιβλήθηκε ο αγγλικός εθνικός ύμνος σε όλες τις σχολικές γιορτές των δημοτικών σχολείων, ενώ το 1943 πλήθος μαθητών και πολιτών υποδέχτηκαν στην (τότε) πλατεία Μεταξά τον πρωθυπουργό της Βρετανίας, Ουίνστον Τσόρτσιλ: «η προσπάθεια βρετανοποίησης της κοινωνικής και πολιτικής ζωής με ταυτόχρονη αμφισβήτηση της εθνικής ταυτότητας», οδήγησε ακόμη περισσότερο τους Ελληνοκύπριους στην ενωτική ιδέα και στην προσκόλλησή τους στην «εθνική» εκκλησιαστική ηγεσία (Χατζηδημητρίου 2018: 48-49).

Μέχρι και τα μέσα του αιώνα, η βρετανική κυβέρνηση επέμενε ότι «το κυπριακό ζήτημα ήταν 'κλειστό'». ⁴⁰ Μετά το γνωστό «ουδέποτε» του υφυπουργού αποικιών, Henry Hopkinson (28 Ιουνίου 1954), κατέστη σαφές, ότι λόγω της στρατηγικής θέσης του νησιού κρίνεται απαραίτητο να συνεχιστεί η βρετανική κυριαρχία, ενώ και ο Βρετανός υπουργός Εξωτερικών, Anthony Eden, έκλεισε διαπαντός το θέμα απορρίπτοντας τις προτάσεις της ελληνικής κυβέρνησης για συνομιλίες· το ελληνοκυπριακό αντι-αποικιακό κίνημα, άρχισε να αποκτά πλέον σάρκα και οστά (Αργυρίου 2017: 152-154).

Η βρετανική πλευρά, δεν έλαβε ποτέ σοβαρά υπόψη το ενδεχόμενο μιας ένοπλης κινητοποίησης στην Κύπρο. Οι εκτιμήσεις της, αναφέρονταν σε μη ευνοϊκό έδαφος (μικρογεωγραφία), κυρίως όμως, εστίαζαν στην ιδιοσυγκρασία των Κυπρίων: «καλοσύνη, λήθαργος, ή απλά έλλειψη θάρρους», μια «μάζα μέτριων, χαμηλής ικανότητας ανθρώπων, οι οποίοι προσωπικά αποδοκίμαζαν τον εξτρεμισμό». Μεγαλύτερη απειλή για πιθανή διατάραξη της «ειρήνης», θεωρούνταν από το καθεστώς οι κομμουνιστές, και όχι οι εθνικιστές (Stefanidis 1999: 155-156). Την έκπληξη, καθώς και τη συνειδητοποίηση πως ο ένοπλος αγώνας αποτελούσε πραγματικότητα, ακολούθησε μια απροκάλυπτη υποτίμηση και ακύρωση του περιεχομένου του, διαμέσου άκρως οριενταλιστικών, αποικιοκρατικών και

⁴⁰ Το αίτημα για ένωση με την Ελλάδα δεν αποσύρθηκε ποτέ από το τραπέζι και έτσι, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, το Εθναρχικό Γραφείο, με επικεφαλής τον Μακάριο, διενήργησε δημοψήφισμα σχετικά με το μέλλον της Κύπρου. Παρόλο που η συντριπτική πλειοψηφία των Ελληνοκυπρίων (95,7%), ψήφισε υπέρ της ένωσης, το αποτέλεσμα δε έφερε καμία αλλαγή στο καθεστώς (Παντελής 1986: 26).

ρατσιστικών δημοσιευμάτων από Βρετανούς διανοούμενους. Για το «κακό» που βρήκε «την αγαπημένη του Κύπρο», γράφει ο Sir Harry Luke σε ταξιδιωτικό οδηγό του νησιού,⁴¹ που κυκλοφόρησε στη Βρετανία το 1957:

Τα προηγούμενα κεφάλαια πιστεύω πως βοήθησαν στο να δείξω πως η Κύπρος δεν είναι μόνο πολιτική και μίσση, πως το άσχημο προσωπείο της τρομοκρατίας παραμόρφωσε το πραγματικό της ύφος, πως το διαπεραστικό, ανεύθυνο γαύγισμα [!] των έφηβων αστών βομβιστών που έχουν υποστεί πλύση εγκεφάλου δεν ήταν η αυθεντική φωνή των θεοσεβούμενων αγροτών και βοσκών. Ο σκληρός πυρήνας των επαγγελματιών Ελληνοκυπρίων τρομοκρατών θεώρησε εύκολο να οδηγήσει στα δολοφονικά του μονοπάτια τα ανώριμα συναισθήματα των ναρκωμένων υστερικών νεαρών *exaltés*. Ήταν ένα κακό ζόρκι που σκέπασε το άλλοτε «Μαγεμένο Νησί» (Luke 1973: 173)

Το ίδιο έτος, κυκλοφορεί το βιβλίο *Πικρολέμονα* [*Bitter Lemons*] του Βρετανού συγγραφέα Lawrence Durrell, μιας αμφιλεγόμενης προσωπικότητας με πολύπλευρη δραστηριότητα στον κυπριακό χώρο. Το 1954 εγκαταστάθηκε στην Κύπρο και ανέπτυξε πλούσια δράση ανάμεσα στους πνευματικούς κύκλους της χώρας, και όχι μόνο [εικ. 3],⁴² παρουσιαζόταν ως «ελληνομαθής και φιλέλληνας», διορίστηκε ως καθηγητής στο Παγκύπριο Γυμνάσιο, ενώ ταυτόχρονα επεδίωξε—και πέτυχε—τον διορισμό του στο Γραφείο Δημοσίων Πληροφοριών και στο Κρατικό Ραδιόφωνο.⁴³ Σε εμπιστευτική επιστολή του (17 Φεβρουαρίου 1954), προς τον τότε κυβερνήτη, Sir John Harting, αποκαλύπτει τις πραγματικές του προθέσεις σχετικά με την προσπάθεια αυτή:

Δεν γνωρίζω αν ο ευρύς κύκλος των προσωπικών μου σχέσεων θα επιβίωνε ενός κρατικού διορισμού, ούτε γνωρίζω αν θα μπορούσα να εξασφαλίσω την εγκάρδια συνεργασία αυτών που με θεωρούν φίλο τους. Αλλά ο διορισμός ενός φιλέλληνα σε μια τέτοια θέση θα έθετε το Εθναρχικό Συμβούλιο σε μεγάλο δίλημμα, τη στιγμή που σε αυτό το Συμβούλιο οφείλω την προσωρινή μου θέση (καθηγητής των Αγγλικών στο Παγκύπριο Γυμνάσιο). Αν μπορούσα να ξεκαθαρίσω μερικά ψυχολογικά εμπόδια, θα

⁴¹ Sir Harry Luke, *Cyprus. A Portrait and an Appreciation*.

⁴² Σε μια τέτοια ομάδα αναφέρεται ο Σάββας Παύλου στη μελέτη του για τον Γιώργο Σεφέρη: «Για την ομάδα αυτή των Αγγλων διανοούμενων (Λ. Ντάρελ, Φ. Σέραρντ, Ρ. Ουόρνερ) εντελώς αρνητικά τοποθετείται ο Βασίλης Βασιλικός ο οποίος τη θεωρεί ανεπίσημη αποικιοκρατική ομάδα που ήταν αποτέλεσμα της εξάρτησης της Ελλάδας από την αγγλική πολιτική». Ο Βασιλικός δεν δίστασε να κατηγορήσει τον Durrell ακόμη και για «στενή εξάρτηση με την Ιντέλιτζεντ Σέρβις» (Παύλου 2005: 291, σημείωση 1 και 298, σημείωση 2).

⁴³ Αξίζει να αναφερθεί, ότι παρά τις μεταξύ τους καλές σχέσεις στους κύκλους της διανοήσης, ο συγκεκριμένος διορισμός προκάλεσε την αντίδραση του Σεφέρη, αλλά και του Διαμαντή—ο οποίος γνώριζε πως τα συγκεκριμένα μέσα αποτελούσαν φορέα μετάδοσης της «κυβερνητικής αποικιοκρατικής προπαγάνδας» (Παύλου 2005: 297, σημείωση 2).

μπορούσα να εισχωρήσω σε βάθος στο μηχανισμό αυτό, πράγμα το οποίο θα δικαιολογούσε την ύπαρξη του δαπανηρού διορισμού μου στην Κυπριακή Ραδιοφωνική Υπηρεσία (CBS) και το οποίο θα βοηθούσε να αναχαιτισθεί, αν όχι να εξολοθρευτεί το ενωτικό συναίσθημα (Σοφοκλέους 2014: 160-161).⁴⁴

Παρόλο που στο τελευταίο μέρος της επιστολής, η υπερεκτίμηση των ικανοτήτων του σχετικά με τον ρόλο που θα μπορούσε να διαδραματίσει στη «εξαφάνιση» του εθνικιστικού απελευθερωτικού κινήματος, φαντάζει σχεδόν εξωφρενική, το περιεχόμενο του βιβλίου του αποδεικνύει ότι το θεωρούσε απόλυτα εφικτό. Ο Durrell παρουσιάζει μια άκρως οριενταλιστική-αποικιοκρατική εικόνα της Κύπρου και των κατοίκων της, στοχεύοντας στο να παρασύρει τον αναγνώστη μακριά από το πολιτικό κομμάτι και τον αντι-αποικιοκρατικό προσανατολισμό των Κυπρίων, όχι μόνο με το «να καμουφλάρει το κείμενο [του] ως ένα απολιτικό σχέδιασμα ‘διαθέσεων και ατμόσφαιρας’ παρουσιάζοντας το ως εθνογραφική μελέτη ενός λαού και ως υπέροχο πίνακα ενός νησιώτικου τοπίου στη Μεσόγειο», αλλά και εκφράζοντας απόλυτα την πεποίθηση πως οι Κύπριοι δεν είχαν ούτε τις ικανότητες, ούτε τη θέληση για ένοπλο αγώνα, αφού στερούνταν της «αίσθησης[ς] πολιτικής συνείδησης» και «επαναστατικής διάθεσης» που χαρακτήριζε άλλους νησιώτες του ελληνικού χώρου (Δανός 2019: 246-249).

Στην προσπάθεια αφελληνισμού των Ελληνοκυπρίων από τον Durrell, θα απαντήσει ο Σεφέρης, μετά τα ταξίδια του στην Κύπρο,⁴⁵ παρά το γεγονός ότι οι δεσμοί του ποιητή με την Αγγλία ήταν «έντονοι και συνεχείς».⁴⁶ Στα ημερολόγιά του, ο ποιητής διακρίνει ή επιβεβαιώνει μεταξύ άλλων: «τη ζωντάνια της ελληνικής γλώσσας [...] την αρχαιότητα και

⁴⁴ Η έμφαση δική μου.

⁴⁵ Ο ποιητής επισκέφτηκε την Κύπρο τρεις φορές, αρχικά το 1953 ως πρέσβης του Λιβάνου και στη συνέχεια στα 1954 και 1955, ως ιδιώτης (Παύλου 2005: 141, 163).

⁴⁶ Το φιλο-αγγλικό αίσθημα του Σεφέρη κλονίζεται μετά τις επισκέψεις του στην Κύπρο, όπως φαίνεται στην αλληλογραφία του με τον Γιώργο Θεοτοκά, στον οποίο γράφει: «Εκείνο που σε παρακαλώ να σκεφτείς [...] είναι ότι αυτά σου τα λέω εγώ, που αγαπώ την Αγγλία περισσότερο κάθε άλλον ξένο τόπο και που έχω τους περισσότερους πραγματικούς φίλους μου εκεί. Η γνωριμία μου με την Κύπρο μου κόστισε, γιατί είδα από κοντά τι ομορφιές μπορούν να σκαρώσουν τα καμώματα των Colonials και σε πόσο οδυνηρή σύγκρουση να με φέρουν αυτά τα καμώματα με αισθήματα ριζωμένα από παλιά». Αντίστοιχα επιφυλακτική γίνεται και η στάση του απέναντι στον Durrell, παρά τη φιλία που τους συνδέει, καθώς τον θεωρεί «πλήρως εναρμονισμένο με τις επιλογές της αγγλικής αποικιοκρατίας» (Παύλου 2005: 292-293, 297).

διατήρηση εθίμων [...] την πολιτική εξαγγελισμού των κατακτητών, το αναπτυσσόμενο ανταγγλικό αίσθημα των Κυπρίων και την προώθηση του τουρκικού παράγοντα» (Παύλου 2005: 165, 289). Η επιμονή των Κυπρίων για ένωση με την Ελλάδα, που πήγαζε μέσα από το βαθύ αίσθημα της ελληνικής «ταυτότητάς» τους, απεικονίζεται στη φωτογραφία που τράβηξε ο ίδιος ο Σεφέρης στο χωριό Άλωνα, όπου φαίνεται ξεκάθαρα η επιγραφή «ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑΝ ΘΕΛΟΜΕΝ ΚΑΙ ΑΣ ΤΡΩΓΩΜΕΝ ΠΕΤΡΕΣ» [εικ. 4] (Παύλου 2005: 305).⁴⁷ Καθώς η εθνικιστική ιδεολογία των Ελληνοκυπρίων στηρίχθηκε κατά κύριο λόγο πάνω στην εκπαίδευση, με την καλλιέργεια της ελληνικής «εθνικής» ταυτότητας, ο Σεφέρης επισκέφθηκε το Παγκύπριο Γυμνάσιο στις 30 Νοεμβρίου 1953, μίλησε στους μαθητές και απάγγειλε ποιήματά του. Ο Ανδρέας Χριστοφίδης—μαθητής εκείνη την περίοδο—θυμάται:

Μετά ανέβηκε στο βήμα ο ποιητής και μας μίλησε σύντομα και περιεκτικά για πράγματα θαυμαστά. Μας μίλησε για την παράδοση στην ελληνική παιδεία και λογοτεχνία. Μας είπε για τους Έλληνες λογοτέχνες που νοιώθουν να τους συνταράσσουνε βαθιά τα ιδανικά της φυλής και που προσπαθούν να τα ζωντανέψουν και να τους δώσουν μορφή καλλιτεχνική. Αναφέρθηκε στα δημιουργήματα όλων των Ελλήνων, που είναι σαν τα ποτάμια που ξεκινούνε απ' το βουνό και φθάνουν στη θάλασσα [...]. Κι ύστερα μας μίλησε για την Ελληνική γλώσσα, που είναι ένα μέσο έκφρασης ζωντανό και που δεν άλλαξε απ' τις ρίζες της στο πέρασμα των αιώνων [...]. Ύστερα απ' την ομιλία του τραγουδήσαμε εθνικά τραγούδια και ξαναπήρε το λόγο ο ποιητής, τώρα για να μας απαγγείλει αποσπάσματα απ' το έργο του. Η φωνή του ήτανε βαθιά κι επιβλητική και τα ποιήματα συνταρακτικά [...]. Μιλούσανε και για τον Ερωτόκριτο και για τον Οδυσσέα που θάρθη κάποτε και σε μας και θα μας μιλήσει και θα μας πη και θα υποδείξει και σε μας τον Δούρειον ίππον μας, μ' αυτόν που θα κυριεύσουμε το Ιλίόν μας. Σαν τελείωσε μείναμε σιωπηλοί και συνεπαρμένοι (Παύλου 2005: 148-149).⁴⁸

Το μήνυμα παρόμοιων εκδηλώσεων με εθνικιστικό περιεχόμενο, το οποίο στόχευε με ιδιαίτερη έμφαση στη συναισθηματική κινητοποίηση μέσα από αναφορές στον «ένδοξο» και αναλλοίωτο στον χρόνο ελληνικό πολιτισμό, εύρισκε τον κύριο αποδέκτη του στη νεολαία, ένα «σώμα» το οποίο μπορούσε εύκολα να χειραγωγηθεί, συν τοις άλλοις, γιατί το εκπαιδευτικό σύστημα της Κύπρου διαμόρφωνε την εθνική συνείδηση των μαθητών με κύριο

⁴⁷ Όπως αναφέρει η αδελφή του ποιητή, Ιωάννα Τσάτσου: «Ο Γιώργος, όταν ήταν πρέσβης στη Βηρυτό, πήγαινε τα καλοκαίρια στην Κύπρο. Κι όταν του λέγανε οι χωρικοί με την κυπραϊκή προφορά τους 'να τρώγω πέτρες μα να είμαι Έλληνας', αισθανότανε την καρδιά του να απλώνει!..» (Παύλου 2005: 306, σημείωση 3).

⁴⁸ Η έμφαση δική μου.

μέλημα την υπεράσπιση της πολιτιστικής κληρονομιάς (Αργυρίου 2017: 155, 173).⁴⁹ Κατά την περίοδο δράσης της ΕΟΚΑ, η ιδεολογική κατήχηση στα σχολεία είχε ως αποτέλεσμα την εμπλοκή της νεολαίας. Πυρήνες της οργάνωσης έθεταν υπό την επιρροή της όχι μόνο μαθητές, αλλά και σχολικές διευθύνσεις, με αποτέλεσμα τη συμμετοχή των νέων σε αποχές, διαδηλώσεις, συγκρούσεις και βανδαλισμούς· μέχρι το τέλος του 1956, 311 νεαρά άτομα συνελήφθησαν και φυλακίστηκαν (Ρίχτερ 2011: 381-382). Θρησκεία και ελληνοκεντρική παιδεία—σύμφωνα και με τις αγγλικές εφημερίδες—συσπείρωναν τη νεολαία, μετατρέποντάς την σε έναν ζωντανό φορέα εξωτερίκευσης του εθνικισμού. Σε προκηρύξεις του Γρίβα, διάβαζε κανείς: «Στην Ελλάδα είναι παράδοσις από αρχαιοτάτων χρόνων η νεολαία να είναι πρωτοπόρος στους απελευθερωτικούς αγώνες», ενώ συνάμα αποκαλούσε τους νέους «το άνθος της κυπριακής νεότητος και ίνδαλμα της Κύπρου», και ταυτόχρονα, ο Μακάριος δήλωνε πως σ' αυτούς «εναπόκειται η πλήρωσις των ιδανικών του Έθνους [...] η οικοδόμησις του μεγαλείου της Φυλής». Επρόκειτο για ένα ιδιαίτερο φαινόμενο του αποικιοκρατικού αγώνα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Αργυρίου, όπου «αυτή η γενιά, κλήθηκε πρώιμα, διανύοντας τη μέση εκπαίδευση, να επωμισθεί τα ρόλο του αγωνιστή. Το γεγονός ότι ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας δεν διεξήχθη σε πεδία μαχών, όπως στους συμβατικούς πολέμους, έφερε στο προσκήνιο κοινωνικές ομάδες, όπως τα παιδιά και τις γυναίκες, των οποίων ο ρόλος ήταν κατά κανόνα στα μετόπισθεν» [εικ. 5] (Αργυρίου 2017: 357-358).

Όμως, ο αγώνας της ΕΟΚΑ δεν στηρίχθηκε μόνο στους νέους, μαθητές και μαθήτριες των ελληνικών σχολείων. Η Εκκλησία της Κύπρου, παράλληλα με τον ρόλο της στο εκπαιδευτικό σύστημα και την ενθάρρυνση των νέων να συμμετάσχουν στον αγώνα, συμμετείχε ενεργά στο ενωτικό κίνημα παρέχοντας οικονομική βοήθεια, υλικά αγαθά,

⁴⁹ Ο διευθυντής του Παγκύπριου Γυμνασίου, Κωνσταντίνος Σπυριδάκης, κήρυττε μέσα από τις στήλες της *Ελληνικής Κύπρου*: «να διατηρήσωμεν αλώβητον την προγονικήν κληρονομίαν της παιδείας μας που αποτελεί το μεγαλύτερόν μας αγαθόν και κτήμα. Είναι το ισχυρότερον μας όπλον, όπως είναι διά κάθε λαόν» (Αργυρίου 2017: 173-174).

καταφύγιο, αλλά και υπηρεσίες στρατολόγησης και παροχής πληροφοριών στους αντάρτες, με αποτέλεσμα αρκετοί ιερωμένοι να συλληφθούν, ενώ η Αρχιεπισκοπή, η Ιερατική Σχολή, το Μετόχι και η Μονή Κύκκου, καθώς και άλλα μοναστήρια και εκκλησίες βρέθηκαν στο στόχαστρο των Άγγλων και ερευνούνταν για αντάρτες και πυρομαχικά (Αργυρίου 2017: 344-347).

Η δράση της ΕΟΚΑ και ο παραμερισμός των Τουρκοκυπρίων, οδήγησε ακόμη πιο γρήγορα στη μετάλλαξη της ταυτότητας των κατοίκων της Κύπρου, δημιουργώντας ένα ανοδικό ρεύμα τουρκικού εθνικισμού, με το οποίο οι δυο κοινότητες αποξενώθηκαν πλέον οριστικά: το 1958, σε αντιπαραβολή με την επιθυμία των Ελληνοκυπρίων για ένωση με την Ελλάδα, η τουρκοκυπριακή πλευρά εκφράζει τη θέληση για διχοτόμηση, κι έτσι η δικαιοδική σύγκρουση παίρνει πλέον τη μορφή αιματηρών συγκρούσεων, με θύματα εκατέρωθεν (Θρασυβούλου 2016: 284-286). Η δράση της αντίστοιχης τουρκοκυπριακής οργάνωσης ΤΜΤ, η οποία δημιουργήθηκε με τη συναίνεση των Βρετανών για να αντισταθμίσει τη δράση της ΕΟΚΑ και να αποτρέψει την ένωση με την Ελλάδα—ή διαφορετικά, να επιφέρει τη διχοτόμηση—οδήγησε σε οξεία πόλωση τις δυο κοινότητες, κυρίως όμως δημιούργησε μια νέα κυπριακή πραγματικότητα, όπου οι ταυτότητες των εθνοτήτων του νησιού αλλοιώθηκαν από την αποικιοκρατική πολιτική, με αποτέλεσμα να χαθεί η δυνατότητα ανάπτυξης μιας κυπριακής ταυτότητας, απαλλαγμένης από εθνικά και εθνικιστικά αφηγήματα (Pollis 1996: 77-78).

Η Κυπριακή Δημοκρατία, η ανακήρυξη της οποίας έγινε το 1960 στο πλαίσιο των συμφωνιών Ζυρίχης-Λονδίνου με ένα σύνταγμα-συμβιβασμό, το οποίο περιείχε «ένα δομικό σφάλμα: το de facto δικαίωμα βέτο που παραχωρήθηκε στην τουρκική μειοψηφία σε θέματα επιβολής, φόρων και δασμών» (Ρίχτερ 2011: 944), δεν είχε στέρεες βάσεις. Η ενδοκοινοτική βία που ξέσπασε την περίοδο 1963-64, ήταν ο προπομπός μιας γενικότερης κατάστασης που

οδήγησε τελικά στην εισβολή των τουρκικών στρατευμάτων τον Ιούλιο του 1974, και τελικώς, στην οριστική διχοτόμηση του νησιού (Panayiotopoulos 1999: 48).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Εθνικισμός και Μουσική

Σύμφωνα με την ιστορικό Krisztina Lajosi, η σχέση ανάμεσα στην ευρωπαϊκή «λόγια» μουσική και τον εθνικισμό, εντοπίζεται στο μακρινό μεσαιωνικό παρελθόν, και πιο συγκεκριμένα στο γρηγοριανό μέλος και στη μουσική σημειογραφία των νευμάτων, τα προϊόντα—από μια άποψη—μιας συμμαχίας ανάμεσα στην Καθολική Εκκλησία και τους Φράγκους ηγεμόνες, των οποίων επιδίωξη ήταν η ίδρυση της Αυτοκρατορίας των Καρολιδών. Η διάδοση του γρηγοριανού μέλους και οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ αυτού και των διαφόρων επί μέρους παραλλαγών του, συνεισέφεραν μεν στην ανάπτυξη ενός ενιαίου ευρωπαϊκού στυλ, όμως παρά τις πολιτικές ζυμώσεις που οδήγησαν στην προσπάθεια μετατροπής της μουσικής [σημειογραφίας] σε μια κοινή «γλώσσα», ο ευρωπαϊκός χώρος δεν απέκτησε σε αυτή την περίοδο πλήρη ομοιογένεια, λόγω αυτών ακριβώς των επίμονων τοπικών στοιχείων, τα οποία αντιστέκονταν στην τυποποίηση (Lajosi 2014: 629-630).⁵⁰

Η ανάπτυξη της πολυφωνίας, η γένεση της όπερας, αλλά και η καθιέρωση της αρμονίας στις μετέπειτα περιόδους της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, δημιούργησαν έναν κοινό μουσικό χώρο, ο οποίος όμως αφορούσε κυρίως την Ιταλία, τη Γαλλία, τη Γερμανία και την Αγγλία. Η ώριμη και πειθαρχημένη τέχνη του Κλασικισμού, η οποία «συνδέεται άμεσα με την περίοδο των λεγόμενων Βιενέζων κλασικών», από τον Haydn μέχρι τον Beethoven, ανέδειξε κυρίως τη σονάτα, τη συμφωνία και το κοντσέρτο (Headington 1993α: 190-191), ενώ το κίνημα του Ρομαντισμού, που συνδέθηκε με τη γερμανική λογοτεχνία και φιλοσοφία (Headington 1993β: 4), αποτέλεσε ορόσημο στη διεύρυνση του κοινού ευρωπαϊκού χώρου, με το έργο των συνθετών της βόρειας και ανατολικής Ευρώπης.

⁵⁰ Η πρώτη απόπειρα ενοποίησης της δυτικής εκκλησιαστικής μουσικής, έλαβε χώρα τον 6ο αιώνα από τον Πάπα Γρηγόριο τον Μέγα, ενώ μια νέα—και περισσότερο επιτυχής—προσπάθεια, επιτεύχθηκε κατά τον 8ο και 9ο αιώνα, από τον Πιπίνο τον Βραχύ και τον Καρλομάγνο (Βυλερμόζ 1996: 36-37).

Έτσι, όσον αφορά στην κλασική μουσική και στα είδη που κυριάρχησαν σε αρκετές χώρες μέχρι και το 1800,⁵¹ οι συνθέτες χρησιμοποίησαν μια κοινή μουσική γλώσσα, κοινά εργαλεία (μέσα) και μουσικά είδη (στυλ). Αυτό ακριβώς το κοινό, το ομοιογενές μουσικό τοπίο, σε συνδυασμό με το εθνικο-ρομαντικό πνεύμα του 19ου αιώνα, πυροδότησε ένα πανευρωπαϊκό κύμα «διαφορετικότητας»: οι συνθέτες ένιωσαν την ανάγκη να ενσωματώσουν «εθνικά» χαρακτηριστικά στη μουσική τους (Leerssen 2014: 609).

Επακόλουθο των ζυμώσεων αυτών, οι οποίες εκπορεύονταν από ένα ιδεολογικό πλαίσιο αναζήτησης της έννοιας του «εθνικού» και της προσπάθειας προσδιορισμού της «εθνικής» ταυτότητας, ήταν η δημιουργία των «εθνικών σχολών» στη μουσική, οι οποίες όμως δεν συνδέονται σε όλες τις περιπτώσεις με εθνικιστικά κίνητρα. Αρκετοί ήταν οι συνθέτες που χρησιμοποίησαν «εθνικά» παραδοσιακά στοιχεία άλλων χωρών στο έργο τους, δημιουργώντας ένα φολκλωρικό μουσικό παζλ.⁵² Η ενσωμάτωσή τους σε έργα δυτικής μουσικής δεν ήταν κάτι νέο, ούτε και αποτελούσε αποκλειστικότητα των συνθετών των λεγόμενων «εθνικών σχολών». Ακόμη και συνθέτες της κλασικής εποχής δανείστηκαν λαϊκό υλικό από άλλες εθνότητες: ο Mozart, για παράδειγμα, συμπεριέλαβε πολλά στοιχεία ουγγρικής μουσικής σε κοντσέρτα του, ακόμη και στην όπερα *Η απαγωγή από το Σεράι* (1782), παρότι η πρόθεσή του εδώ ήταν να δημιουργήσει «τουρκική» ατμόσφαιρα (Lajosi 2014: 641). Παρόλα αυτά, όλα τα παραπάνω, σε συνδυασμό και με τη χρήση «εξωτικών-οριενταλιστικών» στοιχείων από τους Ευρωπαίους συνθέτες, αποτελούσαν—τρόπον τινά—μια έμμεση δήλωση «εθνικής» ταυτότητας, όχι μόνο ως μια προσπάθεια διαχωρισμού τους από τα υπόλοιπα έθνη της Ευρώπης, αλλά και από τον «Άλλον», μέσα από μια συνεχή και σύνθετη αλληλεπίδραση (Leerssen 2014: 620). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Αναστάσιος Χαμούλας, σχολιάζοντας θέματα εθνομουσικολογίας, «δεν υπάρχει μουσικός

⁵¹ Όπερα, συμφωνία, καντάτα, κοντσέρτο και σουίτα.

⁵² Επισημαίνεται πως το «εθνικό» στοιχείο που ενσωματώθηκε στο έργο των συνθετών, δεν ήταν ανεξάρτητο από την εθνική ιδεολογία, δεν αποτελούσε όμως απόδειξη κοινής εθνικής ιδεολογίας, μεταξύ αυτών (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 28).

πολιτισμός χωρίς ιστορία, αλλά δεν μπορεί και να κατανοηθεί η ιστορία ενός πολιτισμού μεμονωμένα, ‘εκ των έσω’. Θα πρέπει να ερευνηθεί σε αντιδιαστολή με κάτι ξένο, έτσι ώστε να μπορεί να ξεχωρίσει το ειδικό στοιχείο από το γενικό και να συλληφθεί η βαθύτερη ουσία του με μεγαλύτερη σαφήνεια» (Χαψούλας 2010: 18).

2.1 «Εθνικές Σχολές» στη Μουσική

«Η έννοια ‘εθνική σχολή’ αναφέρεται κατ’ αρχήν στα κινήματα για τη δημιουργία έντεχνης μουσικής με περιεχόμενα εθνικά». Τα κινήματα αυτά δημιουργήθηκαν από τον 19ο αιώνα, μέχρι τις αρχές του 20ου, σε χώρες της ευρωπαϊκής «περιφέρειας»,⁵³ σε μια προσπάθεια «έκφρασης εθνικών περιεχομένων ως ανάδυσης των ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής παράδοσης (θρύλων, παραδόσεων, τραγουδιών και χορών του λαού) με τα μέσα μιας μουσικής γλώσσας *κοσμοπολίτικης*» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 24).⁵⁴

Η εμφάνιση του «εθνικού» στοιχείου στη μουσική, θα μπορούσε να εξεταστεί μέσα από τέσσερις περιόδους που καλύπτουν ένα εύρος περίπου δύο αιώνων, ανάλογα με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται το φαινόμενο: α) 1900-1920, όπου εμφανίζονται οι «εθνικές σχολές» με έντονο το λαϊκό στοιχείο και επιδράσεις από την ιταλική μουσική, τον γερμανικό ρομαντισμό και τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό· β) 1920-1945, περίοδος που χαρακτηρίζεται ιδιαίτερος από την πολιτική εκμετάλλευση του λαϊκού και του ρομαντικού εθνικού στοιχείου (κυρίως μέσω του ναζιστικού φυλετικού ρατσισμού), ενώ εμφανίζονται νέες τάσεις οι οποίες συνυπάρχουν με τις προηγούμενες ή «διώκονται» (π.χ. δωδεκαφθογγισμός)· γ) 1945-1965, διάστημα υποχώρησης της εθνικιστικής ιδεολογίας, ανάπτυξης του σειραϊσμού και της ηλεκτρονικής μουσικής και ταυτόχρονα θεσμοποίηση των

⁵³ Ανατολική Ευρώπη, Ρωσία, Σκανδιναβία και Μεσόγειο.

⁵⁴ Ο όρος «κοσμοπολιτισμός», χρησιμοποιείται εδώ ως ένας τρόπος κατανόησης και επικοινωνίας (μια κοινή «γλώσσα», ουσιαστικά) των ανθρώπων, μέσω της τέχνης. Παρότι ο μουσικός εθνικισμός εστίαζε σε ένα προσωπικό μουσικό *ιδίωμα* ανάμεσα στους εκπροσώπους των εθνικών σχολών, οι συνθέτες «επικοινωνούσαν ταυτόχρονα σε μια γλώσσα υπερεθνική» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 26-27).

«εθνικών» σχολών.⁵⁵ και, δ) 1965-έως σήμερα, περίοδος παγκοσμιοποίησης, συνύπαρξης όλων των τάσεων, «πλουραλισμός του στυλ» χωρίς την εξάλειψη ή παραμερισμό του λαϊκού και στοιχείου (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 38-39). Θα πρέπει, όμως, να διευκρινιστεί πως ο «εθνικός» χαρακτήρας σε ένα μουσικό έργο, δεν συνδέεται απαραίτητα με την εμφάνιση μιας λαϊκής μελωδίας, αυτούσιας ή επεξεργασμένης—άλλωστε δεν υπήρχαν ποτέ σαφή κριτήρια για τη δημιουργία μιας σύνθεσης η οποία θα μπορούσε να εκφράζει πλήρως το «εθνικό» πνεύμα ή να παραπέμπει άμεσα σε μια δήλωση «εθνικής» ταυτότητας. Καθίσταται σαφές, ότι ακόμη και η ίδια η «εθνική» μουσική ή το «εθνικό» στυλ, αποτελούν παράγωγα ενός γενικότερου συλλογικού προγράμματος, του οποίου το ζητούμενο ήταν μια μουσική τέχνη η οποία—θεωρητικά τουλάχιστον—θα έπρεπε να πηγάζει από τις «αρχαίες ρίζες» του έθνους, δημιουργώντας την αίσθηση της ιστορικής συνέχειας. Ως εκ τούτου, ο εθνικισμός στη μουσική χαρακτηρίζεται από κάποια ιδιαίτερα συστατικά, τα οποία σχετίζονται με τα παραπάνω, και που επηρέασαν, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο, την καλλιτεχνική παραγωγή: τη γλώσσα, την πολιτική και το λαϊκό τραγούδι (Σιώψη 2005: 270).⁵⁶

Οι «εθνικές σχολές» εμφανίστηκαν σε μια περίοδο που αρκετές χώρες βρίσκονταν στη διαδικασία σύστασης εθνικού αστικού κράτους ή (και) επιχειρούσαν την αποτίναξη ξένων επιρροών και εξαρτήσεων, σε συνδυασμό με την επιθυμία για ανεξαρτησία (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 34). Αν και το εθνικό ρομαντικό κίνημα στη Γερμανία προηγήθηκε των «εθνικών σχολών» σε πολλές χώρες της Ευρώπης, αυτό δεν σημαίνει πως μπορούμε να μιλάμε για γερμανική εθνική σχολή: ο γερμανικός ρομαντισμός αποτελεί ένα ιδιότυπο

⁵⁵ Ως «κατάσταση δεύτερης αθωότητας» χαρακτηρίζεται από τον Adorno η συνύπαρξη των εθνικών στοιχείων στη μουσική αυτή την περίοδο, αφού διαπιστώνει αλληλεπιδράσεις ρευμάτων και τεχνικών που δημιουργούν ένα «θολό» τοπίο, για να καταλήξει τελικά στο συμπέρασμα πως «ο αιώνας [όμως] του ιδεολογικού εθνικισμού στη μουσική δεν είναι μόνο απαρχαιωμένος κοινωνικά, αλλά και ξεπερασμένος από την ίδια της την ιστορία» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 38).

⁵⁶ Στα παραπάνω, θα μπορούσε να συμπεριληφθεί και η χρήση «εξωτικών» στοιχείων (μια τάση που σχετίζεται «με την έλξη των ρομαντικών από πράγματα μακρινά, γραφικά και μυστήρια»), η οποία όμως έχει πολύ περιορισμένη βαρύτητα—σε σχέση με τα υπόλοιπα—στον προσδιορισμό του μουσικού εθνικισμού, αφού περιορίζεται κυρίως στη δημιουργία «εικόνων» και ιδιαίτερης «ατμόσφαιρας» (Σιώψη 2005: 36, 270).

φαινόμενο, το οποίο αναπτύχθηκε ως φυσική συνέχεια του κλασικού ύφους, με αφετηρία τον Beethoven και αποκορύφωμα το έργο του Wagner (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 28-29). Ο Charles Burney επισημαίνει ότι, παρόλο που οι Γερμανοί δεν είχαν—τουλάχιστον στον βαθμό που συνέβη σε άλλους λαούς—βιώσει μια «εθνική μουσική» (είχαν όμως, σίγουρα, ένα ιδιαίτερο μουσικό στυλ που το χαρακτήριζε η «υπομονή και εμβρίθεια», αλλά και η «μακρηγορία και σχολαστικότητα»), εντούτοις, ολόκληρη η γερμανική επικράτεια χαρακτηριζόταν από ένα ιδιαίτερο μουσικό «πνεύμα» (Applegate 1998: 287).

Ο γερμανικός [πολιτιστικός] εθνικισμός εκφράστηκε κυρίως μέσα από την όπερα (με τη γλώσσα και τη θεματική), η οποία μετατράπηκε στον κύριο φορέα των αρετών του λαού του γερμανικού έθνους και καλλιέργησε την ιδέα της ανωτερότητάς του έναντι των υπολοίπων εθνών, και κυρίως του γαλλικού (Τσέτσος 2011: 121). Ο Wagner, ο οποίος επηρέασε όσο κανένας άλλος τους συνθέτες των «εθνικών σχολών», υπήρξε μεγάλος θαυμαστής του Beethoven,⁵⁷ απείχε όμως ιδεολογικά από το οικουμενικό «όραμα» του γίγαντα του κλασικισμού. Κατά τον Adorno, η απουσία ζωντανής παράδοσης λαϊκής μουσικής στη χώρα του, τον οδήγησε στην αναζήτηση «εθνικών» στοιχείων στον συμφωνικό χώρο. Ως αποτέλεσμα, ο συνδυασμός της «φαντασμαγορικής ολότητας» του βαγκνερικού μελοδράματος και της «ολοκληρωμένης μουσικής μορφής του γερμανικού συμφωνισμού», οδήγησαν στην κορύφωση του γερμανικού ρομαντικού πολιτισμικού εθνικισμού, «που λειτούργησε ως υποκατάστατο της αργοπορημένης πολιτικής ενοποίησης του γερμανικού έθνους και της αστικής του υποανάπτυξης» (Τσέτσος 2011: 128-129). Στον *Λόενγκριν* (1848), την τελευταία ρομαντική του όπερα, παρατηρείται πως δέχθηκε επιδράσεις από τους κύκλους που συμμετείχαν στον ξεσηκωμό της Δρέσδης (1848),⁵⁸ σε σχέση με τον

⁵⁷ Ο ίδιος ο συνθέτης περιγράφει ως «απερίγραπτη» την επίδραση που είχε στον ίδιο η Έβδομη Συμφωνία του Beethoven: «μέσα σε εκστατικά όνειρα συναντούσα τον Beethoven και τον Shakespeare και κουβέντιαζα μαζί τους, για να ξυπνήσω μουσκεμένος στα δάκρυα» (Headington 1994β: 79-80).

⁵⁸ Στην Ιταλία του 1890 η επιδραστικότητα του συνθέτη έφτασε στο απόγειό της, καθώς το έργο και οι ιδέες του θεωρήθηκαν ως ένα «αποτελεσματικό όπλο κατά της 'παρακμιακής' ελευθεριότητας της αστικής τάξης»: οι

συμβολισμό του ήρωα: δεν αποτελεί «προστάτη και λυτρωτή», αλλά ένα «μεταφυσικό φαινόμενο», του οποίου «η επαφή με την ανθρώπινη φύση μπορεί να καταλήξει μόνο σε τραγωδία» (Σιώψη 2005: 177). Ως εκ τούτου, το ιδεατό παράδειγμα για το ολικό έργο τέχνης του Wagner, αποτελεί η αρχαία ελληνική τέχνη· στο δοκίμιό του «Η τέχνη και η επανάσταση» (1849),⁵⁹ αναφέρει: «με τους Έλληνες το τέλει έργο τέχνης, το Δράμα, υπήρξε η επιτομή όλων των εκφραστικών στοιχείων της ελληνικής φύσης», και σε δεύτερο δοκίμιο της ίδιας χρονιάς, με τίτλο «Τέχνη και Κλίμα»:

Ο Έλληνας, ξεκινώντας από τα θεμέλια της φύσης, δημιούργησε τέχνη αφού ανεξαρτητοποιήθηκε από την άμεση επίδραση της φύσης. Εμείς απομακρυνθήκαμε με βία από τη Φύση, και ξεκινώντας από τα θεμέλια ενός στερημένου από πνεύμα και διεπομένου από νόμους πολιτισμού...θα προσεγγίσουμε την τέχνη μόνο όταν γυρίσουμε την πλάτη στον πολιτισμό αυτόν και αφεθούμε γι' άλλη μια φορά, συνειδητά, στην αγκαλιά της φύσης (Σιώψη 2005: 186)

Το έργο του Wagner—ως το αποκορύφωμα του ρομαντισμού—επηρέασε όλους τους συνθέτες της εποχής του, αλλά και μεταγενέστερους, ανεξαρτήτως εθνικότητας, τόσο μέσα από τις συνθετικές τεχνικές του (προεξαγγελτικά μοτίβα, ατέρμονη μελωδία κλπ.) όσο και με την «ιδεολογία ανάδειξης πρωταρχικών πολιτισμικών αξιών μέσω συμβολικών καταστάσεων και συμβόλων-προσώπων ή θεών των Γερμανών». Ο βαγκνερισμός, όπως και ο αντιβαγκνερισμός, ως ρεύμα του 19ου αιώνα, σύμφωνα με την Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, «έχουν τις αιτίες τους σε μια διαλεκτική έκφρασης εθνικών συμφερόντων που αντιλαμβάνονται με διαφορετικές χροιές το ίδιο αστικό-εθνικό ιδανικό». Κι αυτό οδήγησε, εν τέλει, στην διαφορετική εφαρμογή των βαγκνερικών αρχών σε κάθε χώρα, από πολλούς εκπροσώπους των «εθνικών σχολών» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 62). Το μέγεθος της

ήρωές του μετατράπηκαν σε πολιτικούς ακτιβιστές που μάχονταν υπέρ της «εθνικής αρτιότητας» (Σιώψη 2005: 205-206). Είναι πολύ πιθανό, η δημοφιλία του στον συγκεκριμένο χώρο να πηγάζει από τη σχέση του με τους επαναστατικούς και αναρχικούς κύκλους της Δρέσδης, λόγω της φιλίας του με τον Μπακούνιν και τον εκδότη των επαναστατικών *Volksblätter* [Λαϊκών Φύλλων], Αύγουστο Ραίκελ. Μετά την εμπλοκή του στα γεγονότα, και θεωρούμενος τότε ως επικίνδυνος αναρχικός, ο Wagner διέφυγε τη σύλληψη με τη βοήθεια του Liszt και πέρασε με πλαστό διαβατήριο στη Γαλλία, και μετέπειτα στην Ελβετία (Βυλερμόζ 1996: 266).

⁵⁹ Πρόκειται για το πρώτο δοκίμιο, από μια σειρά από «θεωρητικά κείμενα επαναστατικής πολιτικής», με αφορμή τον ξεσηκωμό της Δρέσδης.

επιρροής που άσκησε γενικότερα το γερμανικό μουσικό στοιχείο σε ολόκληρη την Ευρώπη, περιγράφει ο Kodály, σε εργασία του με τίτλο, «Τι είναι το ουγγρικό στοιχείο στη μουσική;», όπου διερευνά «το πρόβλημα των επιστρωματώσεων μουσικών πολιτισμών [που συναντάται στη χώρα του] και την προβληματική σύγχρονης ερμηνείας τους»:

Στο 16ο αιώνα έρχεται ο Φλαμανδός Willaert (από τη Buda) στη Βενετία και βάζει το θεμέλιο της ιταλικής μουσικής. Στο 17ο αιώνα ο Ιταλός Lully εγκαινιάζει ένα νέο γαλλικό ύφος. Ο Γερμανός Schütz μεταφυτεύει την ιταλική σχολή στην πατρίδα του και ο καρπός είναι ένα νέο γερμανικό ύφος. Στο 18ο αιώνα έρχεται ο Γερμανός Schobert από την Αλσατία στο Παρίσι και δημιουργεί εκεί ένα νέο ύφος που ο κάθε Γάλλος αναγνώριζε ως γνήσιο γαλλικό. Τα διάφορα εθνικά στυλ που άρχισαν το 19ο αιώνα πήραν έναυσμα σχεδόν παντού από μετανάστες Γερμανούς, όπως και σε μας επίσης. *Φαίνεται σαν το εθνικό πνεύμα πρέπει να θίγεται από ένα ξένο πνεύμα, για να ζυπνήσει σε νέα ζωή* (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 167, σημείωση 29).⁶⁰

Στη Ρωσία, η οποία μπορεί να υπερηφανεύεται για μια από τις παλαιότερες «εθνικές σχολές», ο εθνικισμός αναπτύχθηκε ταυτόχρονα με τη Γερμανία, γεγονός που οδήγησε τον μουσικολόγο Richard Taruskin στο συμπέρασμα ότι ο ρωσικός εθνικισμός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια «ιδανική αντίστιξη» στον γερμανικό, αφού σε αντίθεση με τις άλλες περιπτώσεις, δεν αποτελούσε προϊόν αντίδρασης στον δεύτερο. Ωστόσο, ο γερμανικός ηγεμονισμός άσκησε κι εδώ κάποιου είδους επιρροή: «ο Μουσόργκσκι αφενός προσέφυγε σε ένα ρεαλισμό συγκροτημένο εν μέρει ως άρνηση γερμανικών και ιταλικών επιδράσεων, ο δε Τσαϊκόφσκι ακολούθησε τη γραμμή του ρωσικού ‘πατριωτισμού’ μάλλον παρά του εθνικισμού, της αντίληψης δηλαδή ότι η Ρωσία μπορούσε να ανταγωνιστεί πολιτισμικά τα άλλα εθνικά κράτη με αναφορά σε κοινές αξίες (Τσέτσος 2011: 121).

Ο παλαιότερος—και καθολικά αποδεκτός ως ο «πατέρας» της ρωσικής εθνικής σχολής—συνθέτης, είναι ο Mikhail Glinka (1801-1857), ένας λάτρης της ρωσικής παράδοσης.⁶¹ Το έργο του είναι συνειδητά διανθισμένο με τα χρώματα της πατρίδας του (λαϊκές μελωδίες και χοροί), ιδωμένα και αποδομένα μέσα από του πρίσμα του λυρισμού,

⁶⁰ Η έμφαση δική μου.

⁶¹ Σύμφωνα με τον Σόλωνα Μιχαηλίδη, ήταν «ένας εμπνευσμένος εθνικός απόστολος» (Μιχαηλίδης 1987: 62).

τόσο στα συμφωνικά του έργα, όσο και στις όπερες (Βυλερμόζ 1996: 142). Σύγχρονος του Πούσκιν,⁶² σε μια εποχή που η χώρα ανέπτυξε εθνική λογοτεχνική συνείδηση, έτρεφε βαθιά την επιθυμία να συνθέσει «ρωσική» μουσική—χαρακτηριστικό είναι το γαμήλιο χορικό σε πενταμερές μέτρο από την όπερα *Η ζωή για τον Τσάρο* (1836). Παρόλο όμως που εισήγαγε τον εθνικισμό σε μια ώριμη μορφή, δεν δίστασε να χρησιμοποιήσει ξένα («εξωτικά») στοιχεία, λόγου χάρη ισπανικά, δημιουργώντας ένα υπερ-εθνικό (οικουμενικό) ύφος, το οποίο ενστερνίστηκαν και άλλοι Ρώσοι (Headington 1994β: 90-91). Το έργο του αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα του συντηρητικού ρεύματος στη ρωσική μουσική, το οποίο δεν δείχνει ιδιαίτερη συμπάθεια στις δυτικές επιδράσεις, αλλά προτιμά να διατηρήσει ανόθευτα τα εθνικά χαρακτηριστικά (Σιώψη 2005: 276).

Στους διαδόχους του Glinka, συγκαταλέγονται οι συνθέτες της περίφημης Ομάδας των Πέντε,⁶³ η ενότητα της οποίας μάλλον αμφισβητείται από τη σύγχρονη έρευνα, αφού όπως φαίνεται τα μέλη της ουσιαστικά ενώθηκαν για να αντιμετωπίσουν ένα αδιάφορο κοινό και αδιάφορους θεσμούς, σε μια προσπάθεια να κερδίσουν την αναγνώριση στη χώρα τους. Φυσικά, δεν απουσίαζαν και οι προσωπικές διενέξεις, που είχαν ως αφετηρία την προσωπικότητα και την ατομική καλλιτεχνική εξέλιξη. Όμως, οι καινοτομίες των Πέντε, με λίγα λόγια η εκμοντερνοποίηση της ρωσικής μουσικής με την ανάπτυξη εθνικών στοιχείων—το συστατικό που συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στη διεθνή τους αναγνώριση—δεν αποτελούσε μόνο μια προσπάθεια επίδειξης υπεροχής ή απλά επιδίωξης για αναγνώριση από το μουσικό κατεστημένο. Σύμφωνα με την Φράγκου-Ψυχοπαίδη, η εθνική ιδεολογία δεν θα έπρεπε να διαχωρίζεται από τα δημιουργικά κίνητρα στις εθνικές σχολές: «εθνική ιδεολογία, αισθητικά προσωπικά κίνητρα αποτέλεσαν ένα ‘όλο’ που εξέφρασε τις ζυμώσεις της ανόδου

⁶² Η αναφορά στον Αλεξάντρ Πούσκιν (1799-1837), δεν είναι τυχαία. Σύμφωνα με τον Christopher Headington, «ο Πούσκιν είναι η (κρυφή και μη) συνείδηση της Ρωσίας», αναμενόμενο θα ήταν, λοιπόν, να σχετίζεται με τη δημιουργία μιας ρωσικής «εθνικής» μουσικής φυσιογνωμίας (Headington 1994β: 90, σημείωση 3).

⁶³ Modest Mussorgsky (1839-1881), Mily Balakirev (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) και César Cui (1835-1918).

αστικής καλλιτεχνικής συνείδησης σε ‘υπανάπτυκτες’ συνθήκες. Επιβεβαίωση και κριτήριο του όλου αυτού αποτέλεσε το αισθητικό αποτέλεσμα της δημιουργίας τους» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 116-117). Όποιες κι αν ήταν όμως, τελικά, οι προθέσεις των Πέντε, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην περίπτωση τους είναι το γεγονός ότι η συγκεκριμένη «εναλλακτική συνθετική πρόταση του εθνικού στυλ», που ερχόταν σε αντιπαράθεση με τον γερμανικό ρομαντισμό, οδήγησε στην ανάπτυξη του μουσικού μοντερνισμού, τόσο στη Ρωσία όσο και σε άλλες χώρες της Ευρώπης (Σιώψη 2005: 269).⁶⁴

Στην Ουγγαρία, ο Béla Bartók (1881-1945) ξέφυγε από τον κεντρο-ευρωπαϊκό τρόπο τονικής σκέψης, διασκευάζοντας λαϊκές ουγγρικές μελωδίες τις οποίες συνέλεξε ταξιδεύοντας στην ύπαιθρο. Με εμφανείς επιρροές [και] από τον ιμπρεσιονισμό,⁶⁵ προσέδωσε στις συνθέσεις του ζωντάνια και δύναμη και παρόλο που χρησιμοποίησε λίγο—έως ελάχιστο—αυτούσιο λαϊκό υλικό, ο ουγγρικός ετεροφωνικός χαρακτήρας διαφαίνεται ξεκάθαρα (Σάλτσμαν 1983: 105-107). Η εξαιρετικά ανεπτυγμένη επινοητικότητα του, σε συνδυασμό με μια συνθετική τόλμη, του επέτρεψαν να διατηρήσει την τονικότητα, παρά τις επαναλαμβανόμενες διαφωνίες στην εναρμόνιση (Headington 1994β: 194). Το σημαντικότερο ίσως, στοιχείο στην έρευνά του, υπήρξε ο πολυπολιτισμικός χαρακτήρας του υλικού που συνέλεξε [εικ. 6-7], και η διαπίστωση πως υπήρχαν ομοιότητες και αλληλεπιδράσεις στη δημοτική μουσική πολλών χωρών των Βαλκανίων, και γενικότερα της

⁶⁴ Αναφέρονται εδώ οι περιπτώσεις των Stravinsky και Bartók, οι οποίοι επηρεάστηκαν από τα χαρακτηριστικά της μουσικής των Rimsky Korsakov και Mussorgsky ως προς τον τρόπο χειρισμού του λαϊκού στοιχείου—μία από τις εκφάνσεις του μοντερνισμού στον πρώιμο 20ο αιώνα (Σιώψη 2005: 269, σημείωση 1).

⁶⁵ Εκτός από τον Debussy, τον οποίο «ανακάλυψε» κατά το 1907, ο Bartók επηρεάστηκε και από τον Richard Strauss (1864-1949) και τον Franz Liszt (1811-1886): με τον τελευταίο μοιράστηκε ένα κοινό στοιχείο, τον ιδεαλισμό στη μουσική, αν και ο πυρήνας της ιδεολογίας τους διέφερε: ο Liszt επικεντρώθηκε στη θρησκεία και την πίστη, ενώ ο Bartók—που αρκετά νέος αρνήθηκε τη θρησκευτική πίστη—ενστερνίστηκε το μετοβενικό ιδανικό της συναδέλφωσης των λαών, μέσα από μια «πολυεθνική» Ουγγαρία, γεγονός που τον έφερε σε σύγκρουση με τον ουγγρικό [υπερ]εθνικισμό, αλλά ταυτόχρονα προσέδωσε ένα δεύτερο επίπεδο στην ερμηνεία του «εθνικού» συνθέτη. Ως αντίδραση στον ουγγρικό σωβινισμό, και επιθυμώντας να εκφράσει την ιδέα της αδελφοσύνης των λαών—κόντρα στον πόλεμο και το μίσος—στη *Σονίτα Χορού* που συνέθεσε το 1923, χρησιμοποίησε θέματα τα οποία βασίστηκαν στη μίμηση της μουσικής των χωρικών (δηλαδή, «κατασκευές»), τα οποία αντλούσαν από διάφορες εθνότητες, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός οικουμενικού «υβριδικού» έργου (Headington 1994β: 49, 192-193 194 και Brincer 2004: 585-587).

ανατολικής Ευρώπης (ακόμη και με χώρες της Ασίας και Αφρικής).⁶⁶ Σύμφωνα με τους Benedikte Brincer και Jens Brincer, η επιστημονική έρευνα της λαϊκής μουσικής των χωρικών και, εν συνεχεία, η ανάπτυξή της μέσα από σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης, αποτελούσε για τον Bartók έναν τρόπο δημιουργίας και καθιέρωσης μιας «αυθεντικής και οργανικά συνεκτικής μουσικής φόρμας»—σε αντιδιαστολή με τη δημοφιλή, αλλά «ελαφριά» τσιγγάνικη μουσική—η οποία αντικατοπτρίζει την εθνο-συμβολιστική προσέγγιση του Smith (Brincer 2004: 587).

Πολύ κοντά στις θέσεις και ιδέες του Bartók, βρίσκεται και ο δεύτερος μεγάλος συνθέτης της Ουγγαρίας, ο Zoltán Kodály (1882-1967), ο οποίος υπήρξε φίλος και συνεργάτης του πρώτου στην έρευνα για την ουγγρική μουσική των αγροτών, όμως το συνθετικό του στυλ διέφερε κατά πολύ· ήταν ως επί το πλείστον τονικό και αρκετά «συγχορδιακό» σε σχέση με αυτό του Bartók, αλλά και προσαρμοσμένο σε ένα χορωδιακό εκπαιδευτικό μοντέλο. Ο Kodály, καθιερώθηκε κυρίως μέσα από το τραγούδι και δημιούργησε ένα δικό του σύστημα διδασκαλίας της μουσικής, σύμφωνα με το οποίο «το τραγούδι θα έπρεπε να είναι η βάση της μουσικής εκπαίδευσης» (Σάλτσμαν 1983: 109-110). Γνώριζε, όμως, πολύ καλά, πως στη χώρα του υπήρχαν προβλήματα στη σχέση γλώσσας και μουσικής, λόγω των διαφορετικών μουσικών πολιτισμών που αυτή φιλοξενούσε, γεγονός που δυσχέραινε ακόμη περισσότερο το πρόβλημα της εθνικής γλώσσας και ταυτότητας (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 60). Για κείνον λοιπόν, το δημοτικό τραγούδι εξέφραζε μια ιστορική συλλογική δύναμη που έχριζε ειδικότερης μεταχείρισης, και όπως ο ίδιος αναφέρει: «ποτέ δεν προσπάθησα να κάνω συμφωνικές φόρμες ή μουσική δωματίου από το δημοτικό τραγούδι, γιατί πρόκειται για δυο διαφορετικούς κόσμους. Θέλησα μόνο να αναπαράγω το πνεύμα του δημοτικού τραγουδιού, πράγμα που σήμαινε ταυτοχρόνως, ότι σε συμφωνικά έργα

⁶⁶ «Ο Μπάρτοκ διαπιστώνει αλληλεπιδράσεις μεταξύ ουγγρικής, ρουμανικής, σλοβακικής, μοραβικής, επίσης βουλγαρικής, ρουμανικής και τουρκικής δημοτικής μουσικής, ακόμη και ομοιότητες στη μουσική της Ρουμανίας, Ουκρανίας, Περσίας ή του Ιράκ και της Μέσης Αλγερίας» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 41).

ή σε έργα μουσικής δωματίου δεν χρησιμοποίησα ποτέ δημοτικά τραγούδια στην πρωταρχική τους μορφή» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 82).⁶⁷

Για τους Ούγγρους συνθέτες, η σύζευξη του «πρωτόγονου αρχαϊκού λαϊκού στοιχείου» και της «φίνας μοντέρνας ενορχήστρωσης και αρμονίας»—την τελευταία τη συνδέουν με τον Debussy—δεν αποτελεί αντικείμενο εθνικιστικής ιδεολογίας, αλλά συνδέεται κυρίως με την προσπάθεια αποτίναξης της γερμανοκρατίας στη χώρα τους (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 67). Από την άλλη, στη Βοημία (μετέπειτα Τσεχοσλοβακία), οι λαϊκές εξεγέρσεις κατά της αυστριακής κυριαρχίας των Αψβούργων με αίτημα την αυτονομία και ανεξαρτησία οδήγησαν στην επανάσταση του 1848, η οποία καταπνίγηκε με βίαιο τρόπο και οδήγησε αρκετούς επαναστάτες—ακόμη και πολίτες που στήριξαν την επανάσταση χωρίς να έχουν ενεργό συμμετοχή—στην [αυτο]εξορία. Ένας από αυτούς ήταν και ο Bedřich Smetana (1824-1884), ο θεμελιωτής της τσέχικης εθνικής σχολής, ο οποίος αναγκάστηκε να παραμείνει για πέντε χρόνια στη Σουηδία, όπου εργάστηκε ως διευθυντής ορχήστρας. Το 1856 επιστρέφει στην πατρίδα του και πρωτοστατεί στην ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας, όπου οι παραστάσεις δίνονται στην τσέχικη γλώσσα (Machlis 1993: 299). Ο Smetana εκφράστηκε συνθετικά με προσέγγιση αντίστοιχη του Kodály, αποφεύγοντας δηλαδή τη μίμηση της λαϊκής μουσικής, αναδεικνύοντας έτσι έναν βαθύτερο εθνικό χαρακτήρα, συνυφασμένο με την [πατρίδα] Βοημία. Το δυνατό πολιτικό του αίσθημα, σε συνδυασμό με το ιστορικό υπόβαθρο των έργων του,⁶⁸ τον ανέδειξαν στον κατεξοχήν εθνικό συνθέτη της χώρας του, με δημοφιλέστερο έργο τον πασίγνωστο «Μολδάβα», το δεύτερο από τα έξι συμφωνικά ποιήματα, με γενικό τίτλο *Η πατρίδα μου* (Headington 1994β: 106-107). Αποτελεί μια από τις περιπτώσεις συνθετών, των οποίων το προσωπικό ύφος καθόρισε τα κύρια χαρακτηριστικά μιας εθνικής σχολής—αντίστοιχο ρόλο διαδραμάτισε στην Ελλάδα

⁶⁷ Η έμφαση δική μου.

⁶⁸ Οι όπερές του θεωρούνται εθνικές όχι μόνο για το περιεχόμενό τους, αλλά και για το λιμπρέτο στην εθνική γλώσσα.

ο Μανώλης Καλομοίρης—χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι χρησιμοποίησε μόνο «νόμιμα» μέσα για να εκφράσει εθνικά περιεχόμενα: δεν δίστασε ακόμη και να χρησιμοποιήσει πλαστογραφίες «τσέχικου ηρωικού έπους» στην τσέχικη γλώσσα, τις οποίες παρουσίασε ως γνήσια ντοκουμέντα, κατασκευάζοντας έτσι μια παράδοση η οποία θα μπορούσε να [εξ]υπηρετήσει το εθνικό-πατριωτικό αφήγημα της ιστορικής συνέχειας (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 59).

Μαθητής και εν δυνάμει διάδοχος του Smetana, ο Antonín Dvořák (1841-1904) χρησιμοποίησε τις γερμανικές μορφές της μουσικής δωματίου, των κοντσέρτων και των συμφωνιών (Headington 1994β: 108), ωστόσο διατήρησε ένα έντονο εθνικό χρώμα που εντυπωσίασε ακόμη και τον Brahms (Γκρίφιθς 1993: 102). Σύμφωνα με τον Εμίλ Βυλερμόζ, ο Dvořák αποτελεί σημαντική προσθήκη στον κατάλογο των συνθετών που ενίσχυσαν τη δημιουργία μιας τσέχικης μουσικής παράδοσης με συνοχή, με κύριο χαρακτηριστικό του τελευταίου τον «ειλικρινή λυρισμό», ένα στοιχείο που τον εδραίωσε στη χώρα του (Βυλερμόζ 1996: 196-197). Το λαϊκό τραγούδι ήταν το μουσικό του ερέθισμα· από εκεί άντλησε τα στοιχεία που τον βοήθησαν να διαμορφώσει το προσωπικό συνθετικό του στυλ, μια διαδικασία απολύτως εκούσια, όπως φαίνεται μέσα και από τις συμβουλές του προς τους Αμερικανούς συνθέτες κατά την παραμονή του στις ΗΠΑ, τη δεκαετία του 1890.⁶⁹

Στη Σκανδιναβία ξεχώρισαν οι συνθέτες των «εθνικών σχολών» της Νορβηγίας και της Φινλανδίας, χώρες οι οποίες παρέμεναν μέχρι και τις αρχές του 20ου αιώνα μέρη επικράτειας άλλων κρατών. Από την πλευρά του κύριου εκπροσώπου της Νορβηγίας—αλλά και της Σκανδιναβίας γενικότερα—Edvard Grieg (1843-1907), βλέπουμε μια εκδήλωση «ώριμου εθνικισμού», με έργα που παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία χαρακτηριστικών: λυρισμό

⁶⁹ Ο Dvořák τους προέτρεψε να χρησιμοποιήσουν στοιχεία από τη μουσική της πατρίδας τους, όπως ο ίδιος άντλησε από το τσέχικο τραγούδι, συμβουλή η οποία τελικά είχε μεγάλη απήχηση όσον αφορούσε σε συνθέσεις πανηγυρικού «πατριωτικού» τύπου, όπως για παράδειγμα σε έργα για τους εορτασμούς της Αμερικανικής Ανεξαρτησίας (Γκρίφιθς 1993: 101-102).

(*Ποιητικές Εικόνες*), μελαγχολία (*Τελευταία Άνοιξη*), αλλά και περιπετειώδη διάθεση (*Σουίτα «Per Gynt»*) (Headington 1994β: 110-111). Μπορεί αυτό το τελευταίο έργο να ήταν εκείνο που τον καθιέρωσε ως εθνική φυσιογνωμία στη χώρα του, το ιδιαίτερο, όμως, στοιχείο της μουσικής του—ο λυρισμός—εκφράστηκε μέσα από τα πιανιστικά του έργα και τα τραγούδια του, όπου το προσωπικό του «εθνικό» μουσικό ιδίωμα ενσωματώνει τα παραδοσιακά στοιχεία της λαϊκής μουσικής της χώρας του με ιδιαίτερο τρόπο, δημιουργώντας έτσι ένα χαρακτηριστικό, δικό του μουσικό στυλ, το οποίο καταρρίπτει τα εθνικά σύνορα.

Ως ο κατεξοχήν εθνικός συνθέτης της Φινλανδίας, θεωρείται ο Carl Nielsen (1865-1931), παρόλο που ο ίδιος δήλωνε: «τίποτα δεν καταστρέφει τη μουσική περισσότερο από τον εθνικισμό...και είναι αδύνατο να δημιουργήσει κανείς εθνική μουσική κατόπιν αιτήσεως...το αν η μουσική γίνεται εθνική είναι γιατί κάποιιοι που το παίρνουν κατάκαρδα τη θεωρούν εθνική» (Brincker 2014: 679). Ικανότατος συμφωνιστής, με έργα στα οποία διακρίνει κανείς έναν «αυστηρό κλασικισμό» αλλά και «ιδίωμα νεωτεριστικό», αναδεικνύεται ως μια από τις ενδιαφέρουσες φυσιογνωμίες του πρώτου μισού του 20ου αιώνα (Βυλερμόζ 1996: 208). Ακόμη κι αν ο Nielsen δεν αντιλαμβανόταν ιδιαίτερα τον εαυτό του ως «εθνικό» ή εθνικιστή συνθέτη, υπάρχουν απόψεις οι οποίες υποστηρίζουν πως «ήξερε πώς να αξιοποιεί [ή] και να εκμεταλλεύεται εθνικιστικές τάσεις και να επωφελείται από αυτές» (Brincker 2014: 679).

Ο Jean Sibelius (1865-1957) [εικ. 8], με μουσικές σπουδές σε Ελσίνκι, Βιέννη και Βερολίνο, αντέδρασε στον βαγκνερισμό—όπως κι ο συμπατριώτης του, Nielsen, ο οποίος θεωρούσε το ύφος του Γερμανού συνθέτη «υπερβολικό και νοσηρό»—και επέλεξε ένα πιο «αγνό» και καθαρό ύφος, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα είδος νεοκλασικισμού. Υπήρξε μάλλον συντηρητικός, αλλά όχι άτολμος, και αρκετά δεκτικός στους νεωτερισμούς. Ο ίδιος ονόμασε την προσωπική του πρωτότυπη μορφή συμφωνικής σκέψης, ως «αυστηρότητα ύφους και βαθιά λογική, η οποία εξασφαλίζει μιάν εσωτερική σύνδεση μεταξύ

όλων των ιδεών». Έκπληξη αποτελεί το γεγονός ότι δεν χρησιμοποίησε συχνά το λαϊκό τραγούδι—θα έλεγε κανείς ότι το απέφευγε—και δεν επιδόθηκε με ζήλο στην προσπάθεια [εφ]εύρεσης ενός «εθνικού» ύφους (Headington 1994β: 161-166). Σύμφωνα με τη μουσικολόγο Glenda Goss, ο Sibelius, υπήρξε στην πραγματικότητα «προϊόν, δημιουργός, κληρονόμος, και τελικά θύμα του φινλανδικού εθνικισμού», μέσα από την (επιβεβλημένη από εξωγενείς παράγοντες) προσπάθειά του να συνδυάσει το υψηλό ευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα που επέβαλε η εποχή του, με το προσωπικό και εθνικό του βίωμα, αλλά και το καθήκον απέναντι στη χώρα του, της οποίας, τις τιμές αποδέχθηκε μεν, τις κυρίαρχες αξίες απαξίωσε δε (Applegate 2011: 694-695).⁷⁰

2.1.1. Η Ελληνική «Εθνική Σχολή» και ο Μανώλης Καλομοίρης

Η Ελλάδα, ανήκει στα έθνη που είχαν ένα δύσκολο ξεκίνημα στο πεδίο της «εθνικής» μουσικής. Η ελληνική «εθνική σχολή» εμφανίζεται με αρκετή «καθυστέρηση» στον μουσικό χάρτη της Ευρώπης, παρουσιάζει όμως μεγάλη διάρκεια, για πολλούς και διαφορετικούς λόγους.⁷¹ Πρώτον, εξαιτίας της μακροχρόνιας οθωμανικής κατοχής, η οποία είχε ως συνέπεια την περιορισμένη επαφή με τα σημαντικότερα πολιτιστικά κέντρα της Ευρώπης. Δεύτερον, λόγω της χρονικά καθυστερημένης ανόδου της αστικής τάξης, η οποία βρισκόταν ακόμη σε διαδικασία αναζήτησης εθνικής ταυτότητας (Σιώψη 2005: 275, 296). Ο τρίτος λόγος, αφορά στο χάσμα που υπήρχε ανάμεσα στην ελληνική δημοτική μουσική και την ευρωπαϊκή

⁷⁰ Η κλασική μουσική του παιδεία—σύμφωνα με τα πρότυπα της εποχής του—αφενός και η πίεση από το τοπικό καλλιτεχνικό περιβάλλον αφετέρου, τον ανάγκασαν να δημιουργήσει φινλανδική λόγια τέχνη, στην οποία θα έπρεπε να συγκεράσει το τοπικό-δημοτικό και το «οικουμενικό» μουσικό ιδίωμα, για να οδηγηθεί τελικά, μέχρι το 1920, στην εγκατάλειψη και απαξίωση του εθνικιστικού κινήματος και των αξιών που αυτό πρόσβευε. Η Celia Applegate επισημαίνει πως η γενικότερη παγκόσμια αναγνώριση που συνόδευε τους συνθέτες των Εθνικών Σχολών της περιφέρειας, οδήγησε μάλλον σε μια στεροετυπική αντιμετώπιση του «εθνικού» στοιχείου στο έργο τους: «Αλλά όπως πολλάκις έχουν επισημάνει οι μουσικολόγοι, η ευλογία και κατάρα των εθνών της «περιφέρειας» ήταν να συνθέτουν όπως οι Ρώσοι ή οι Νορβηγοί ή οι Τσέχοι ή οι Φινλανδοί, γεγονός που τους προσέδιδε παγκόσμια αναγνώριση αλλά ταυτόχρονα τους κρατούσε δέσμιους στον χώρο της εθνικής μουσικής» (Applegate 2011: 694).

⁷¹ «Ναι μεν η Ελλάδα επηρεάζεται από τις διεθνείς εξελίξεις ως προς το χαρακτήρα της εθνικής συνείδησης, για λόγους όμως ιστορικούς δικούς της δεν παύει να βρίσκεται για έναν ολόκληρο σχεδόν αιώνα σε μια παρατεταμένη φάση (όχι καθόλη την περίοδο μαχόμενου, αλλά εν μέρει «συμφιλιωμένου») εθνικισμού» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 46-47).

έντεχνη, γεγονός που καθιστούσε την ελληνική μουσική κληρονομιά μια ιδιαίτερη περίπτωση ανάμεσα στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές.⁷² Και, τέταρτον, λόγω της πολιτισμικής ανομοιογένειας που χαρακτήριζε το ελληνικό κράτος για αρκετές δεκαετίες, από την ίδρυσή του και έπειτα. Το τελευταίο, αποτελεί μια κατάσταση την οποία ο Τσέτσος χαρακτηρίζει ως «πολιτισμική απόκλιση», ένα φαινόμενο που σχετίζεται με την άνοδο μιας νεοπαγούς αστικής τάξης, η οποία προέκυψε κυρίως μέσα από την ανα-διανομή του πλούτου, χωρίς όμως αντίστοιχη πολιτισμική ανάπτυξη:

Στερούμενη δικής της πολιτισμικής φυσιογνωμίας και παραδόσεων, η νέα αυτή αστική τάξη απέκτησε σύντομα τα χαρακτηριστικά ενός χαμηλής μορφωτικής στάθμης και ανύπαρκτης αισθητικής παιδείας κοσμοπολιτικού πολιτισμικού μιμητισμού [...] Δεν επρόκειτο για εκσυγχρονισμό, αλλά για μίαν απόλυτα επιφανειακή αλλοίωση των ηθών, μίαν αβασάνιστη ξενοζηλία, τον διαβόητο «πιθηκισμό» σ' όλες τις πτυχές της ελληνικής ζωής, την ολέθρια παρανόηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού (Τσέτσος 2013α: 24-25).

Η νέα αστική τάξη, δεν διέθετε τα χαρακτηριστικά μιας αριστοκρατικής ελίτ. Προέκυψε από τη συνύπαρξη πολιτών όλων των οικονομικών και κοινωνικών βαθμίδων: δημοσίους υπαλλήλους, εμπόρους και βιοτέχνες, εισοδηματίες και χρηματιστές, ακόμη και αγρότες που μετακινήθηκαν στα αστικά κέντρα προς αναζήτηση εργασίας. Αυτή η πολυπολιτισμική «μάζα» με την ανομοιογενή παιδεία (και στις περισσότερες περιπτώσεις χωρίς καμία μουσική παιδεία), αποτέλεσε το νέο κοινό στο οποίο έπρεπε να απευθυνθεί η νέα «λόγια» ελληνική μουσική.⁷³ Δημιουργήθηκε, έτσι, η αναπόφευκτη ανάγκη του συγκερασμού των μουσικών ειδών που συνυπήρχαν στη χώρα στις αρχές του 20ου αιώνα: βυζαντινής και δημοτικής μουσικής (ο έντεχνος και ο λαϊκός αντίστοιχα εκπρόσωπος της ανατολικής σφαίρας) και κλασικής και δημοφιλούς μουσικής (τα αντίστοιχα είδη για τη

⁷² Η πλούσια παράδοση δημοτικής μουσικής στην Ελλάδα, συνδυάζει αυτόχθονα στοιχεία, επιρροές από γειτονικές χώρες αλλά και από τη βυζαντινή μουσική. Ως εκ τούτου, «ο Έλληνας αντιμετωπίζει μια εθνική παράδοση, η οποία διαφέρει σε πολλές απόψεις από την κληρονομιά των άλλων Ευρωπαϊκών χωρών (το στοιχείο της 'otherness' [ετερότητας])» (Τσέτσος 2013α: 49).

⁷³ Η Καίτη Ρωμανού επισημαίνει την ιδιαίτερη «διστραμμένη σχέση μεταξύ των μορφωμένων και του λαού», η οποία πήγαζε από την έλλειψη παιδείας των κατώτερων κοινωνικών τάξεων που κατά το μεγαλύτερο μέρος του 19ου αιώνα, θεωρούσαν ως κύριο φορέα πολιτισμού—αλλά και ως κύρια πολιτική δύναμη—την Εκκλησία, με αποτέλεσμα να [καθ]οδηγούνται σε μια μουσική που τους επέβαλε η ελίτ, χωρίς να έχουν τη δυνατότητα να εξελιχθούν μουσικά (Ρωμανού 2013: 61-62).

δυτική σφαίρα). Και ο συνθέτης, ο οποίος επιχείρησε να ενοποιήσει τον κατακερματισμένο χώρο της μουσικής, συνδυάζοντας τις δυο σφαίρες κατά τα πρότυπα της δυτικής μουσικής και των εθνικών σχολών της Ευρώπης, ήταν ο Μανώλης Καλομοίρης (Τσέτσος 2013α: 24-26). Ποιο ήταν, όμως, το τοπίο που παρουσίαζε ο ελληνικός μουσικός χώρος πριν από την έλευση του συνθέτη που έμελλε να γίνει η κύρια φυσιογνωμία, και σημείο αναφοράς της ελληνικής «εθνικής σχολής»;

Η έντεχνη μουσική στην Ελλάδα καλλιεργείται αρχικά στα Επτάνησα, αρκετά πιο νωρίς από την εμφάνιση των «εθνικών σχολών». Ήδη από το 1771, δημιουργείται μια μουσική παράδοση με παρουσιάσεις όπερας—η πρώτη δε σωζόμενη όπερα Έλληνα συνθέτη παρουσιάζεται το 1815 στην Κέρκυρα,⁷⁴ ενώ οι πρώτες παραστάσεις επτανησιακής όπερας με «εθνικό» περιεχόμενο, πραγματοποιούνται λίγο περισσότερο από μισό αιώνα αργότερα, το 1875.⁷⁵ Προκειμένου μία όπερα να χαρακτηριστεί «εθνική», θα πρέπει να περιλαμβάνει τουλάχιστον ένα από τα εξής στοιχεία: θεματολογία από τη λαϊκή παράδοση ή την πρόσφατη ιστορία του έθνους, ελληνική γλώσσα, και δημοτική μουσική παράδοση. Υπό αυτό το πρίσμα, τόσο η όπερα *Μάρκος Μπότσαρης* του Καρρέρ όσο και *Ο Υποψήφιος* του Σπυρίδωνα Ξύνδα (1814-1896), περιείχαν το «εθνικό» στοιχείο, η πρώτη λόγω θεματολογίας, και η δεύτερη λόγω της ελληνικής γλώσσας (πρόκειται για την πρώτη όπερα σε ελληνικό λιμπρέτο), ενώ το λαϊκό μουσικό στοιχείο εμφανίζεται και στα δύο έργα περιστασιακά, μέσα από ένα δυτικό-ιταλικό ύφος (Τσέτσος 2013α: 48).

Η κυρίαρχη μορφή στον επτανησιακό χώρο αυτή την περίοδο, είναι ο Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872), που εκτός από το μελόδραμα, ασχολήθηκε και με τη συμφωνική μουσική (αν και είναι λιγότερο γνωστός γι' αυτό) γράφοντας «Σινφόνιες».⁷⁶ Τα

⁷⁴ Πρόκειται για ένα κωμικό μονόπρακτο, με τίτλο *Don Crepuscolo*, του Κερκυραίου συνθέτη Νικολάου Χαλκιόπουλου Μάντζαρου (1795-1872) (Συμεωνίδου 1995: 422).

⁷⁵ *Μάρκος Μπότσαρης* (1858) και *Κυρά-Φροσύνη* (1868), του Ζακυνθινού συνθέτη Παύλου Καρρέρ (1829-1896). Σημειώνεται πως και οι δύο είχαν ιταλικό λιμπρέτο.

⁷⁶ Ιταλικός όρος για έργα που έχουν τη μορφή ουβερτούρας.

συγκεκριμένα έργα σώζονται μόνο σε παρτιτούρες για πιάνο, πιθανότατα διότι εκείνη την εποχή δεν υπήρχαν μεγάλα μουσικά σχήματα και η γραφή έπρεπε να προσαρμόζεται στα διαθέσιμα μέσα εκτέλεσης. Υπάρχει όμως αναφορά και σε μια όπερα «γερμανικού ύφους» του συνθέτη (1832), της οποίας η χειρόγραφη παρτιτούρα, δυστυχώς, δεν σώζεται. Αντίστοιχα έργα συμφωνικής μορφής, στα πρότυπα του γερμανικού μουσικού χώρου, έδωσε και ο επίσης Επτανήσιος, Διονύσιος Ροδοθέατος (1849-1892), όπως συμφωνικά ποιήματα και μια συμφωνική ραψωδία (Σιώψη 2005: 291-294).

Οι Έλληνες συνθέτες που δραστηριοποιήθηκαν στον ελληνικό χώρο τον 19ο αιώνα, διέθεταν, κυρίως, ιταλικά «διαπιστευτήρια». Προς το τέλος του αιώνα, όμως, παρατηρήθηκε μια μεγάλη στροφή προς τον κεντροευρωπαϊκό χώρο: συνθέτες από τον κεντρικό γεωγραφικό κορμό της χώρας σπουδάζουν στη Γερμανία, με αποτέλεσμα την απομάκρυνση από το ιταλικό ρεπερτόριο και την υιοθέτηση γερμανικών προτύπων.⁷⁷ Η ίδρυση της πρώτης συμφωνικής ορχήστρας το 1893 (με Ιταλό διευθυντή) και ακολούθως αρκετών ακόμη συμφωνικών σχημάτων σε Αθήνα και Κέρκυρα, δημιούργησε μια κουλτούρα που έγερνε προς το έργο Γερμανών κλασικών και ρομαντικών δημιουργών,⁷⁸ γεγονός το οποίο θεωρείται πως συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στην επιτάχυνση του «εξευρωπαϊσμού» του ελληνικού πολιτισμού στα τέλη του 19ου αιώνα (Σιώψη 2013: 43-47). Το 1894, ο Διονύσιος Λαυράγκας (1860 ή 1864-1941), γόνος αριστοκρατικής οικογένειας από την Κεφαλλονιά με σπουδές σε Ιταλία και Γαλλία,⁷⁹ ανέλαβε τη διεύθυνση της Φιλαρμονικής Εταιρείας Αθηνών και μόλις τέσσερα χρόνια αργότερα, έθεσε τις βάσεις για τη μετέπειτα Εθνική Λυρική Σκηνή,

⁷⁷ Η αλλαγή αυτή ξεκίνησε μετά το 1880 από την αστική ελίτ της διανοήσης, η οποία μετέτρεψε την—μέχρι τότε μη δημοφιλή στο ελληνικό ακροατήριο—γερμανική μουσική, σε φορέα των δικών της ιδανικών, βλέποντας στο έργο του Wagner την «τέχνη του μέλλοντος» (Σιώψη 2013: 49).

⁷⁸ Κυρίως του Beethoven και του Wagner.

⁷⁹ Το 1882 μετέβη στην Νεάπολη για σπουδές ιατρικής, τελικά όμως κατέληξε σε σπουδές αρμονίας και πιάνου. Το 1885 αποφοίτησε από το Ωδείο San Pietro a Majella και στη συνέχεια έγινε δεκτός—μετά από διαγωνισμό—στο Κονσερβατουάρ του Παρισιού, όπου παρακολούθησε μαθήματα με σπουδαίους καθηγητές: Λέο Delibes (ακροατής στην τάξη σύνθεσης), Théodore Dubois (αρμονία), Jules Massenet (σύνθεση και ενορχήστρωση) και César Frank (εκκλησιαστικό όργανο).

ιδρύοντας από κοινού με τον Λουδοβίκο Σπινέλλη (1872-1904),⁸⁰ το Γ' Ελληνικό Μελόδραμα. Η εναρκτήρια παράσταση του θιάσου έγινε με την όπερα *Μποέμ* του Puccini, ενώ αργότερα ακολούθησαν περιοδείες στην ελληνική επαρχία και στο εξωτερικό· μέχρι και το τέλος του κύκλου του το 1943, ο θίασος ανέβασε συνολικά 51 μελοδράματα: 13 ελληνικά και 38 ξένα. Ο Λαυράγκας ήταν ένας από τους πρώτους συνθέτες που άντλησαν στοιχεία από την ελληνική δημοτική μουσική: η σύνθεσή του *Ελληνική Σουίτα Αρ. Ι* (1903), θεωρείται το πρώτο συμφωνικό έργο της ελληνικής «εθνικής σχολής» (Συμεωνίδου 1995: 231-232). Η δε όπερα του, με τίτλο *Δυο αδέρφια* (1900), αποτελεί ένα ακόμη έργο που συνέβαλε—όπως η επτανησιακή όπερα στο σύνολό της—στη διεύρυνση της έννοιας της «ελληνικότητας», με τη χρήση στοιχείων δημοτικής μουσικής, αλλά και με τη νεοελληνική γλώσσα (Σιώπη 2013: 49).

Προσπάθειες για τη δημιουργία εθνικής σχολής σε θεωρητικό επίπεδο, ξεκινά ο Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945) μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα από την Ιταλία, στις αρχές του 20ου αιώνα. Γόνος μεγάλης οικογένειας με μουσική παιδεία, καυτηρίαζε την έλλειψη «εθνικών» καλλιτεχνών στην εποχή του, με μοναδική εξαίρεση τον χώρο της ποίησης όπου δέσποζε το ίνδαμά του, ο Διονύσιος Σολωμός, «η μεγαλύτερα ποιητική εκδήλωση της Ελλάδος, από τας αρχάς της απελευθερώσεώς της έως σήμερα, [...] το φωτεινότερον παράδειγμα εις το είδος» (Λαμπελέτ 1986: 7-11). Στα γραπτά του κείμενα, διακηρύσσει πως η δημιουργία γνήσιας ελληνικής «εθνικής» μουσικής, θα γίνει εφικτή όταν οι Έλληνες δημιουργοί αντιληφθούν αφενός την αξία του έργου των πεφωτισμένων καλλιτεχνών άλλων εθνών και αφετέρου όταν αντλήσουν το υλικό τους από «τας αγνάς πηγάς της εθνικότητος». Οι ξένες προσωπικότητες, δεν είναι άλλες από τον Wagner και τους

⁸⁰ Αρχιμουσικός και συνθέτης από τη Σύρο. Σπούδασε στο Μιλάνο και ασχολήθηκε κυρίως με το μελόδραμα, τη διεύθυνση ορχήστρας και τη σύνθεση.

εκπροσώπους της ρωσικής εθνικής σχολής, οι δε εθνικές πηγές, είναι η ελληνική παράδοση και το ελληνικό δημοτικό τραγούδι.⁸¹

Λαμπελέτ και Λαυράγκας, ήταν οι πρώτοι που εισήγαγαν την ιδέα μιας ελληνικής μουσικής «με βάση την ελληνική μελωδία και έντεχνα μέσα», και το έργο τους μπορεί να θεωρηθεί ως προλούδιο της Εθνικής Σχολής (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 47-48). Η επίσημη έναρξή της, όμως, διακηρύσσεται με το πρόγραμμα-μανιφέστο του Καλομοίρη στη συναυλία του 1908 [εικ. 9]. Εκεί, ο συνθέτης ξεδιπλώνει τις ιδέες του «για το θεμελίωμα της ελληνικής μουσικής»:

Ο συνθέτης που πρωτοπαρουσιάζει σήμερα μικρό μέρος του έργου του, ονειρέφτηκε να φτιάξει μιαν αληθινή Εθνική μουσική, βασισμένη από τη μια μεριά στη μουσική των αγνών δημοτικών μας τραγουδιών, μα και στολισμένη από την άλλη με όλα τα τεχνικά μέσα που μας χάρισεν η αδιάκοπη εργασία των προοδεμένων στη μουσική λαών, και πρώτα πρώτα των Γερμανών, Γάλλων, Ρούσων και Νορβηγών (Καλομοίρης 1988: 145)

Ήγουν, εκσυγχρονισμός κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα, αλλά ταυτόχρονα, συμπόρευση με το «κλασικό νεοελληνικό εθνικιστικό δόγμα» που εξέφραζε εθνικές αξιώσεις στον χώρο της Μικράς Ασίας, σύμφωνα με τη βενιζελική εξωτερική πολιτική και τον [επιθυμητό] ηγετικό ρόλο της Ελλάδας στην Ανατολή. Ο Καλομοίρης αναφέρει, επίσης:

Κατά τη γνώμη μου ο απώτερος σκοπός της ελληνικής μουσικής θα ήτανε να γίνει αυτή ο πυρήνας, το κέντρο της μελλοντικής δημιουργικής μουσικής της Ανατολής και να επιβάλη με τη δική της πρωτοβουλία τη μουσική της αντίληψη και ιδιοσυγκρασία στους γειτονικούς της λαούς: να γίνει αυτή η φωτοδότρα και οδηγήτρια (Τσέτσος 2013β : 98).

Παρόλο που ο Λαμπελέτ, υπήρξε σε βάθος χρόνου, ο κυριότερος «αντίπαλος» του Καλομοίρη και η αναμεταξύ τους ιδεολογική διένεξη υπήρξε συνεχής και έντονη,⁸²

⁸¹ «Αλλά ποίος είπεν ότι η τέχνη, η οποία φέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας ωρισμένης φυλής, δεν μπορεί να είναι και παγκοσμίου επιβολής; [...] Το έργο του Ριχάρδου Βάγκνερ τι άλλο είναι παρά ένα τέλειον δείγμα μιας τέχνης, η οποία, ενώ με τα εντονότερα χρώματα αντικατοπτρίζει όλα τα χαρακτηριστικά του πνεύματος μιας φυλής, είναι και παγκοσμίου επιβολής, και κατάρθωσε να επηρεάσει τας σχολάς του όλου του κόσμου; [...] Ένα ανάλογον δείγμα εθνικής κατευθύνσεως εις την τέχνην μας το δίδει, ως γνωστόν, η γεμάτη σφρίγος και ζώην νεωτέρα σχολή των Ρώσων εθνικιστών, από τον Γκλίγκα έως τον Μουσσόρσκυ, τον Μποροντίν, τον Ρίμσκυ Κορσακώφ, εις τα έργα των οποίων, ενώ είναι αισθητή η ξένη επίδρασις κυριαρχεί εντούτοις ανόθευτος ο εθνικός χαρακτήρ» (Λαμπελέτ 1986: 25-28).

συμμερίζονταν αμφότεροι τη θετική πρόσληψη των Ρώσων και την αποδοχή τους ως πρωτεργάτες και άξιους εκπροσώπους μιας «εθνικής» μουσικής σχολής, παράλληλα με τον θαυμασμό για τον Wagner, και ειδικότερα για τον τρόπο με τον οποίο οι Γερμανοί συνθέτες εκφράζουν την «ψυχή» του λαού τους (Σιώψη 2013: 47). Ομοίως, εκφράζουν την πεποίθηση πως βυζαντινό μέλος και δημοτικό τραγούδι αποτελούν απαραίτητα συστατικά για τη δημιουργία συνθέσεων με αίγλη αντίστοιχη του «ένδοξου» ελληνικού Έθνους. Αρκετά χρόνια μετά, στο προλογικό σημείωμα της όπερας *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* (1961), ο Καλομοίρης, αναφέρει:

Και δεν είναι μόνο το δέος αν μπόρεσα να αποδώσω με ήχους και ρυθμούς τα θαυμαστά νοήματα του μεγάλου δημιουργού, ή να συνταιριάσω με τη Δυτική Μουσική τα Βυζαντινά μέλη και τους Βυζαντινούς Ήχους σ' ένα ενιαίο καλλιτεχνικό σύνολο που νομίζω για πρώτη φορά επιχειρείται σε τέτοια έκταση στην Ελληνική Μουσική Δημιουργία, αλλά είναι προ πάντων ο καημός αν το έργο αυτό θα αποτελέσει ένα αντάξιο επιστέγασμα της όλης μου δημιουργίας και της όλης μου προσπάθειας να χαρίσω στον Ελληνικό Λαό μια τεχνική μουσική γλώσσα που να κλείνει μέσα της όχι μόνο τα ηχοσκόπια του Δημοτικού Τραγουδιού ή της Βυζαντινής Υμνωδίας, αλλά πριν απ' όλα την ψυχή, τους θρύλους, την ιστορία και τις παραδόσεις τις τρισένδοξες, του γένους των Ελλήνων.⁸³

Η στροφή στα γερμανικά μοντέλα κατά τη δεκαετία του 1880, συνδέεται άμεσα με τις προσπάθειες δημιουργίας «εθνικής» ταυτότητας στην Ελλάδα· σ' αυτό θα κληθεί να βοηθήσει η αναθεώρηση του ρόλου του Βυζαντίου, το οποίο μέσα στην επόμενη δεκαετία ταυτίζεται πλέον με την ελληνική συνείδηση (Σιώψη 2013: 46).⁸⁴ Η ιδεολογική

⁸² Το κυριότερο στοιχείο διαφοροποίησής τους, είχε να κάνει με τη σχέση μουσικής και ποίησης. Ο Λαμπελέτ δεν πιστεύει σε εσωτερικές εξαρτήσεις ανάμεσα στις δυο τέχνες και τονίζει δυο στοιχεία της «εθνικής μουσικής»: τη δημοτική μελωδία και την πολυφωνική επεξεργασία. Ο Καλομοίρης τοποθετείται πιο κοντά στη γερμανική ιδεολογία του ρομαντισμού, «που θεωρεί ότι μόνον η υπέρβαση του υπάρχοντος εξωμουσικού προγράμματος στο έργο μπορεί να συστήσει την έννοια της αληθινής μουσικής». Η Φράγκου-Ψυχοπαίδη θεωρεί πως οι διαφορές τους σε αισθητικό επίπεδο, σχετίζονται με τη διαφορετική αντίληψη της έννοιας της μουσικής ως «έκφρασης ψυχολογικής» (Λαμπελέτ) και ως «ποιητικής μεταφυσικής τέχνης» (Καλομοίρης) (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 51-51).

⁸³ Η έμφαση δική μου.

⁸⁴ «ΑΔΙΑΣΠΑΣΤΟΣ ΚΡΙΚΟΣ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ανάμεσα στον αρχαίο [στον ελληνιστικό κυρίως ελληνισμό] και στον σύγχρονο, η ιστορία του εξηγεί την ειδοποιό ψυχοσύνθεση των Νεοελλήνων και καθορίζει την σχέση τους με την Ευρώπη και τα Βαλκάνια, υπαγορεύοντας, υπόγεια έστω και λάθρα, τη διαχείριση, από την πολιτεία, αλλά και από τους απλούς πολίτες, του 'ένδοξου' παρελθόντος. Ξένο βέβαια τελείως το βυζαντινό επίτευγμα από την κυρίαρχη πεποίθηση ότι το Βυζάντιο αποτέλεσε ένα χιλιόχρονο θεοκρατικό σκοταδικό σχήμα, πλήρες από ανατολικό δεσποτισμό. Παρεξηγημένο λοιπόν το Βυζάντιο... Παρεξηγημένο ιδιαίτερα όταν το συγκρίνουν με το αρχαιοελληνικό μεγαλείο, έστω και αν αναγνωρίζεται έτσι η ιστορική συνέχεια του ελληνισμού». Η

«αναβάθμιση» των δημοτικών τραγουδιών και των βυζαντινών ύμνων, τα οποία θεωρούνται πλέον φορείς του ελληνικού πολιτισμού, αφού αποτελούν συστατικά της «εθνικής» ταυτότητας και της ελληνικής «ψυχής», θα οδηγήσει αφενός στην ανάπτυξη της εθνομουσικολογίας με την έρευνα και καταγραφή των παραδοσιακών τραγουδιών και χορών και αφετέρου στη λογοτεχνική παραγωγή που αντλεί την έμπνευσή της από τη βυζαντινή περίοδο (Σιώψη 2013: 51-52).

Παρότι οι πρώτες τάσεις «εθνικής» μουσικής προέρχονταν από επτανήσιους συνθέτες, ο ιταλισμός τους συνδέθηκε ακόμα και με τον φεουδαρχισμό, του οποίου στοιχεία εντόπιζαν στο είδος της όπερας (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 31). Πολύ σύντομα—μέσα σε δυο δεκαετίες—η μουσική των Επτανήσων μετατρέπεται σε φορέα του «Άλλου». Λόγω του ιταλικού χαρακτήρα της, θεωρήθηκε «επιφανειακή» και απαξιώθηκε ως μιμητισμός ξένων προτύπων, τα οποία δεν συνάδουν με τις αναζητήσεις της εποχής περί ιστορικής συνέχειας. Ο μύθος της «ελληνικότητας» δεν μπορούσε φυσικά να στηριχθεί στην ξενομανία, οπότε, «η χειρονομία της περιθωριοποίησης της όπερας των επτανήσιων συνθετών, [...], διεύρυνε την έννοια του «διαφορετικού» και στη μουσική (Σιώψη 2005: 49-51). Από την πλευρά του Καλομοίρη, η πολεμική στην Επτανησιακή μουσική και τους εκπροσώπους της, δικαιολογήθηκε ως μια προσπάθεια μετατροπής της ελληνικής μουσικής σε σοβαρή τέχνη, η

Ελένη Γλύκατζη-Αρβελέρ επισημαίνει με ειρωνικό τρόπο την αντίστοιχη σύγχρονη εκμετάλλευση του Βυζαντίου, προς εξυπηρέτηση του εθνικιστικού αφηγήματος περί συνέχειας και ταυτόχρονα υποστηρίζει ότι η σημασία του και τα επιτεύγματά του δεν αποτελούν κατασκευή, αλλά πραγματικότητα: «Ψυχαναλυτικά σχεδόν η νεοελληνική παράδοση και παιδεία, με την Αθήνα ως αναφορά, αγκιστρώθηκαν στο μεγαλείο της αρχαιότητας, αυτό το παγκόσμια πια αναγνωρισμένο, παραγνωρίζοντας όμως και αγνοώντας ολότελα σχεδόν το έργο του χιλιόχρονου και 'ένδοξου', όπως έγραψε ο Καβάφης, βυζαντινισμού. Μένει όμως το βυζαντινό κατόρθωμα ζωντανό σαν θεμέλιο της εθνικής ταυτότητας κάθε Βαλκάνιου, αλλά και σαν ξύπνημα και προσήλωση στις αρχές που στηρίζουν τον ευρωπαϊκό πολιτισμό ως τα σήμερα [...] Διοίκηση ρωμαϊκής έμπνευσης, θρησκεία και εκκλησία χριστιανική, ελληνοπρεπής πνευματική κίνηση και διανοήση είναι τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του Βυζαντίου· και αυτό ήδη από την αυγή της ύπαρξής του. Από αυτήν τη άποψη το Βυζάντιο είναι, όχι μόνο η πρώτη ιστορικά ευρωπαϊκή πολιτική ενότητα, αλλά σίγουρα η πρώτη ιστορικά ευρωπαϊκή αυτοκρατορία, σύμφωνα αυτό με τον πάντα επίκαιρο ορισμό του Paul Valéry για τον Ευρωπαίο» (Γλύκατζη-Αρβελέρ 2012: 266-272). Σύμφωνα με τον Σιλβαίν Γκουγκενέμ, οι απόψεις των ιστορικών συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι το Βυζάντιο λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στην αρχαία κουλτούρα και στη μεσαιωνική Ευρώπη, κυρίως λόγω του σημαντικού ρόλου που διαδραμάτισε στη διάσωση της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας, αφήνοντας ταυτόχρονα το «ίχνος» του με την προσθήκη δικών του, στοιχείων, που «η δυναμική τους μετέδωσε 'έναν τρόπο αναπαράστασης κληρονομημένο από την αρχαιότητα, που συμβάδιζε με την ψυχολογική και την εκφραστική τους απόδοση'» (Γκουγκενέμ 2019: 385-386).

οποία σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσε να έχει τον ψυχαγωγικό και «ρηχό» χαρακτήρα της ιταλίζουσας μουσικής του Ιονίου. Τα πυρά του Καλομοίρη θα εστιάσουν στον Σπυρίδωνα Σαμάρα (1861-1917), τον οποίο αποκαλεί «ξένο» και όχι «Ρωμιό», σε άρθρο του στον *Νουμά*:

Σε κάτι δε θα συμφωνήσω με το Βάρβογλη: Το Μάντζαρο δε θα τον έβαζα στην ίδια σειρά με το Σαμάρα. Ο Μάντζαρος όσο κι αν είτανε ολότελα Ιταλός στην τεχνοτροπία, πάσκισε τουλάχιστο να γράψη και κάτι και σ' Ελληνική γλώσσα και για Ελληνικό κοινό· το ίδιο κι ακόμα πίοτερο ο Καρέρης κι ο Ξύντας. Ο Σαμάρας όμως *δεν είναι Ρωμιός*, που γράφη επηρεασμένος έστωντας κι ολότελα από τη μια ή την άλλη μουσική σκολή, *παρά είναι μουσικός ξένος που γράφει ξένη μουσική σε γλώσσα ξένη και για κοινό ξένο* (Καλομοίρης 1910: 5).⁸⁵

Το εθνικιστικό ντελίριο του Καλομοίρη πηγάζει από την αγωνιώδη αναζήτηση της «ελληνικότητας» στη νέα ελληνική μουσική, προκειμένου να αναδυθεί μια ελληνική μουσική ταυτότητα, αντάξια του ένδοξου αρχαίου ελληνικού της παρελθόντος: «Σε αληθινή έξαρση και έξαψη ονειρευόμουνα διαρκώς μια Νεοελληνική αναγέννηση και προσδοκούσα το Μεσσία που θα χάριζε στην Ελλάδα μου 'τα φτερά, τα πρωτινά της τα μεγάλα', όπως έλεγε ο ποιητής στον Προφητικό του που είχε δημοσιευθεί στον *Νουμά*, πριν ακόμα εκδοθεί *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* [...]» (Καλομοίρης 1988: 133).⁸⁶ Αν ο αντίπαλος του Καλομοίρη ήταν πράγματι ο μουσικός κοσμοπολιτισμός—όπως αναφέρει ο Τσέτσος,⁸⁷ τότε ο μουσικός διεθνισμός του Σαμάρα, ενός συνθέτη με φήμη και σημαντικό έργο στην Ευρώπη,⁸⁸ ήταν φυσικό να αποτελέσει στόχο για τον εθνικιστή «πρωτομάστορα» που οραματίζεται να χτίσει

⁸⁵ *Νουμάς*, τεύχος 387, 1910, σ. 4-5. Η έμφαση δική μου.

⁸⁶ Ο υπέρμετρος θαυμασμός του Καλομοίρη για τον Παλαμά, περιγράφεται από τον ίδιο τον συνθέτη στα απομνημονεύματά του: «Θαύμαζα, όπως και θαυμάζω πάντα, τον Παλαμά όσο κανένα άλλο Έλληνα ποιητή και καλλιτέχνη. Και ίσως ο θαυμασμός μου αυτός να ξεπερνά από πολλές μεριές το θαυμασμό που νιώθω για τον Μπετόβεν και τον Βάγνερ, κι' από μιαν άλλη άποψη το Romain Rolland και τον Pierné. [...] Στον Παλαμά η τέχνη μου χρωστάει, όχι μόνο τις άμεσες εμπνεύσεις της από τους αθάνατους στίχους του, μα κάτι πολύ πιο βαθύ και μεγάλο, την όλη της ανάταση» (Καλομοίρης 1988: 138).

⁸⁷ Τσέτσος 2013α: 42.

⁸⁸ Κατά την παραμονή του στη Γαλλία, ο Σαμάρας απέσπασε εγκωμιαστικά σχόλια από μεγάλα ονόματα στον χώρο της σύνθεσης (Μασνέ, Γκουνώ, κ.ά.). Στην Ιταλία, η παρουσίαση της όπεράς του *Φλώρα μιράμπιλις* στη Σκάλα του Μιλάνου (1887) είχε τεράστια επιτυχία: «Μετά την *Καβαλλερία Ρουσικάννα* του Μασκάνι, η *Φλώρα μιράμπιλις* θεωρήθηκε η πρώτη όπερα που 'παρεστάθη εν Ιταλία επί των αρχών της scuola del verismo' και ο Σαμάρας κατατάχθηκε ανάμεσα στους σημαντικότερους εκπροσώπους του 'βερισμού' στην Ιταλία, πρωτοπόρος του είδους, πριν από τον Πουτσίνι και τον Λεονκαβάλλο» (Συμεωνίδου 1995: 369).

το «καθαροαίματο ρωμείο παλάτι», μέσα στο οποίο «θα θροιάσει η εθνική ψυχή!» (Καλομοίρης 1988: 146-147). Η εμπαθής κριτική του, καθόλα υπερβολική και άδικη απέναντι στον συνθέτη του «Ολυμπιακού Ύμνου» (1896)—και μάλιστα σε ποίηση του ίδιου του ινδάλματος του, του Κωστή Παλαμά, αλλά και πολλών άλλων έργων στην ελληνική γλώσσα (όπως όπερες, οπερέτες και μελοποιημένη ελληνική ποίηση),⁸⁹—προδίδουν την αγωνιώδη προσωπική του προσπάθεια να καθιερωθεί ως ο «εθνικός» συνθέτης της χώρας (κατά το πρότυπο του Wagner), ένας τίτλος αντίστοιχος ενός «εθνικού» ποιητή (Παλαμάς), και ενός «εθνικού» πολιτικού ηγέτη (Βενιζέλος).⁹⁰

Το προσωπικό πρόγραμμα του Καλομοίρη για τη δημιουργία και διάδοση μιας έντεχνης [λόγιας] μουσικής, με αναφορά στα γερμανικά και ρωσικά κυρίως πρότυπα, αποτελούσε το πολιτιστικό σκέλος του εκσυγχρονισμού του ελληνικού κράτους (το αντίστοιχο πολιτικό βρισκόταν στα χέρια του Βενιζέλου, και προωθούσε τον εκσυγχρονισμό των πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών θεσμών), το οποίο χρειαζόταν έναν ακόμη φορέα της «εθνικής ιδέας», ισάξιο με τη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες. Το 1916

⁸⁹ Όπερα *Ολός* (πριν από το 1882) [σε λιμπρέτο Α. Φαραβασίλη], *Πόλεμος εν πολέμω* (1914) [οπερέτα σε λιμπρέτο Γεωργίου Τσοκόπουλου και Ι. Δελληκατερίνη], *Πριγκίπισσα της Σασσώνος* (1915) και *Κρητικοπούλα* (1916) [οπερέτες σε λιμπρέτο Νικολάου Λάσκαρη και Πολ. Δημητρακόπουλου], *Χαιρετισμός στην μητέρα Ελλάδα* (1914, χαμένο) [σε ποίηση Α. Βαλαωρίτη], *Επινίκεια* (1914) [σε ποίηση Γ. Δροσίνη], αλλά και τραγούδια, σε ποίηση Ι. Πολέμη και Γ. Δροσίνη (Συμεωνίδου 1995: 369-370). Ακόμη και η όπερα *Ρέα* (1908), σε κείμενο Πωλ Μιλλιέ, που έκανε πρεμιέρα στη Φλωρεντία το ίδιο έτος, παρά το ξενόγλωσσο λιμπρέτο, είναι διανθισμένη από πλήθος ελληνικών στοιχείων: διαδραματίζεται στη Χίο, αναφέρεται στον αγώνα των Ευρωπαίων έναντι των Σαρακηνών, ενώ στην τρίτη πράξη κυριαρχεί ένα παραδοσιακό ελληνικό τραγούδι, το «Καράβιν ένα από τη Χίο», το οποίο συναντάται και στην ελληνική συλλογή του Bourgault-Ducoudray (1876) (Vlagoiopoulos 2016: 64).

⁹⁰ Πρόκειται για μια διαπίστωση, η οποία, κατά την άποψή μου, προκύπτει μέσα από τα δικά του λόγια. Τον Σεπτέμβριο του 1958, γράφει: «...έδειξα εδώ στη μουσική Ελλάδα που δέρνεται από λογής λογής ανέμους και αμφιβολίες πως κρατάω ακλόνητα τα καλλιτεχνικά μου ιδανικά, τους πνευματικούς μου Θεού[ς], την πίστη μου στην Ελληνική μουσική Ιδέα». Ένα χρόνο πριν, σε ομιλία του το 1957 με τίτλο «Ο Παλαμάς και η Μουσική», διευκρινίζει ποιοι ήταν αυτοί οι «πνευματικοί θεοί»: «Στη Μουσική ο Ριχάρδος Βάγκνερ, στα Εθνικά Ιδανικά ο Ελευθέριος Βενιζέλος, στην ποίηση ο Κωστής Παλαμάς». Στον πρόλογο της έκδοσης της όπερας *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, σε ένα μικρό απόσπασμα που δεν συμπεριελάβε τελικά στην ομιλία του, αναφέρει: «...τόρα έχω ολόκληρο το έργο μπροστά μου και το καμαρώνω όπως ο Πρωτομάστορας το γιοφύρι του. Κι αν δεν είχα καμιά Σμαράγδα να χτίσω στα θεμέλιά του για να στερεώσει το δικό μου το γιοφύρι, είχα όμως τον ίδιο τον εαυτό μου» (Τσαλαχούρης 2013: 28). Η συναισθηματική φόρτιση που εμπεριέχουν αυτές οι γραμμές, προδίδει, όχι μόνο την επιθυμία του για καθιέρωση σε εθνικό επίπεδο, αλλά και την αναγνώριση του προσωπικού του αγώνα, της «θυσίας» για την πατρίδα: «είχα όμως τον ίδιο τον εαυτό μου», «να χτίσω στα θεμέλιά του».

παρουσιάζει τον *Πρωτομάστορα*, ένα έργο με βαγκνερικές καταβολές,⁹¹ αφιερωμένο στον Βενιζέλο, το οποίο, ωστόσο, δίχασε το κοινό, λόγω της χρονικής του συγκυρίας με το πολιτικό φιλογερμανικό αντιβενιζελικό ρεύμα.⁹² Σύμφωνα με την άποψη του Τσέτσου, η στροφή του Καλομοίρη στον γαλλικό ιμπρεσιονισμό από το 1918, και η οριστικοποίησή του το 1921, σηματοδοτεί τη «συνειδητοποίηση» πως οι γαλλικές αισθητικές αξίες που κυριαρχούσαν στη συγκεκριμένη εποχή—με κυρίαρχη τάση τον ιμπρεσιονισμό, ως «σήμα κατατεθέν» της γαλλικής κουλτούρας—αποκτούσαν πολιτικοαισθητική χροιά: η Γαλλία ήταν μια χώρα της Αντάντ (Τσέτσος 2013β: 95-100). Η Ελλάδα συντάσσεται με το μέρος της Συμμαχίας, και μετά τη νίκη της αξιώνει την προσάρτηση της Βόρειας Ηπείρου, της Θράκης και της Σμύρνης. Τα γεγονότα, όμως, δεν οδήγησαν στο επιθυμητό αποτέλεσμα και στην υλοποίηση της Μεγάλης Ιδέας: η Συνθήκη της Λωζάνης οριστικοποιεί την ήττα, κι έτσι ο Καλομοίρης βιώνει την εθνική τραγωδία στο μέγιστο βαθμό, αφού εκτός από τις επιπτώσεις που είχαν τα παραπάνω στη συνθετική του δραστηριότητα, το ίδιο διάστημα θα πρέπει να αντιμετωπίσει και το βαθύ τραύμα που θα του προκαλέσει ο θάνατος του γιου του (Χαρκιολάκης 2013: 86-88).

Διαφορετικές προσεγγίσεις του όρου «ελληνικό» ή «εθνικό» στη μουσική, εισάγονται από συνθέτες που αντιμετωπίζουν με μια πιο προοδευτική διάθεση το τοπικό στοιχείο. Επιστρέφοντας στη δημοτική μουσική, το θέμα της «ορθής εναρμόνισης» των δημοτικών τραγουδιών, που τόσο απασχόλησε τον Λαμπελέτ μέσα από το πρίσμα μιας «αριστοκρατικής» αισθητικής και ηθικής, επιδέχεται μιας διαφορετικής μεταχείρισης από τον μοντερνιστή Πέτρο Πετρίδη (1892-1977), τον πρώτο που ασχολήθηκε βαθύτερα με το περιβόητο θέμα της αρμονικής συνοδείας του δημοτικού τραγουδιού (Φράγκου-Ψυχοπαίδη

⁹¹ Σύμφωνα με τον κριτικό θεάτρου Κώστα Γεωργουσόπουλο, «αν ζύσουμε λίγο τη φόρμα του *Πρωτομάστορα* θα συναντήσουμε τον *Πάρσιφαλ* του Βάγκνερ» (Σαμπροβαλάκης 2013: 117).

⁹² Ο *Πρωτομάστορας* βασίστηκε στο θεατρικό έργο του Καζαντζάκη, με τίτλο *Η Θυσία*, και τα δύο, «προσπαθούν να πείσουν του Έλληνα πως είναι ικανοί να ξεπεράσουν την ηττοπάθεια και να ανοικοδομήσουν το κράτος τους, εξυμνούν την Ελλάδα, τη δημοτική γλώσσα, τη Μεγάλη Ιδέα και την εθνική ταυτότητα, κι έχουν διαχρονική βαρύτητα» (Σαμπροβαλάκης 2013: 105-106).

1990: 74). Ο Πετρίδης—ο οποίος σημειώνεται πως θεωρούσε τον εαυτό του αυτοδίδακτο—εξέφρασε στα έργα του τους προβληματισμούς του σχετικά με την εναρμόνιση του δημοτικού τραγουδιού (Συμεωνίδου 1995: 341),⁹³ κι εδώ μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα ένα συγκεκριμένο κείμενο του 1916 το οποίο σχετίζεται με την Κύπρο, όπου ο συνθέτης σχολιάζει θετικά τις εναρμονίσεις του Λαυράγκα, στη *Συλλογή Κυπριακών Ασμάτων και Χορών* του Χρίστου Αποστολίδη:

Οφείλω να αναγνωρίσω ότι πολλάκις ο κ. Λαυράγκας ευρίσκει επιτυχείς αρμονίας, αι οποίαι υποβαστάζουν με οικειότητα την μελωδίαν [...] και ενόσω ο τόνος της μελωδίας είναι κάπως καθωρισμένος, το ιταλικόν σύστημα εναρμονίσεως κατορθώνει και αποφεύγει μερικά δυσάρεστα μουσικά φαινόμενα που προκύπτουν από διαρκή διαδοχήν παραλλήλων τρίτων [...] και δεν είναι προτιμότερον δια να φανούν ακριβώς όλαι αι καμπύλαι της μελωδίας, η εναρμόνισης να αποφεύγει παραλλήλους και ομοιόμορφους κινήσεις; Εδώ όπως και εις άλλα φαινόμενα η μέθοδος των αντιθέσεων είναι η καλύτερα. Το κλασικόν παράδειγμα της μεθόδου αυτής είναι η συνοδεία φωνής ή χορωδίας από τα έγχορδα όργανα παιζόμενα «πιτσικάτο». Όλος ο κόσμος ξεύρει ότι η κιθάρα συνοδεύει καλύτερα την φωνήν από το βιολί, και όλο το μυστήριο έγκειται εις την αντίθεσιν μεταξύ των δυο τρόπων παραγωγής του ήχου (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 74-75).

Ο Πετρίδης επηρεάζεται από το πνεύμα της γαλλικής αρ-νουβώ και—αναπόφευκτα—της σύνδεσης της με την τροπικότητα και την «εξωτική» μουσική που σημάδεψαν τη μοντέρνα γαλλική σχολή, και δικαιολογεί, σε κάποιο βαθμό, την επιρροή του γαλλικού μοντερνισμού σε Έλληνες συνθέτες, αφού,

παρά τις ποικιλόμορφες επιρροές (από Ρωσία, αλλά και από Αγγλία, Αμερική, κλπ.) έχει εθνικό χαρακτήρα και αποτελεί ένα δείγμα δυτικής λατινικής και μεσογειακής κουλτούρας, στο οποίο ορισμένοι Έλληνες συνθέτες μπόρεσαν εξαιτίας εθνικών και υποκειμενικών προδιαθέσεων να ανακαλύψουν το αισθητικό και ιδεολογικό τους πρότυπο (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 75-76).⁹⁴

Η ιδεολογική «αναβάθμιση» του δημοτικού τραγουδιού, λόγω της εξαιρετικής του σημασίας στην προσπάθεια ενίσχυσης του ιδεολογήματος της ιστορικής συνέχειας, οδηγεί

⁹³ Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τα άρθρα του Πετρίδη, βλ. Σακαλλιέρος 2006: 1, σημείωση 5.

⁹⁴ Αντίστοιχες επιρροές ασκήθηκαν και αντιστρόφως, από τον ελληνικό προς τον γαλλικό μουσικό χώρο, στα πλαίσια ενός φολκλορικού «εξωτισμού» σε έργα Γάλλων ιμπρεσιονιστών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Πέντε ελληνικές λαϊκές μελωδίες* (*Cinq mélodies populaires grecques*) για φωνή και πιάνο (1904-06) του Ravel, όπου ο συνθέτης αντλεί υλικό από τη συλλογή *Ελληνικές δημοτικές μελωδίες της νήσου Χίου* του Hubert Pernot (Σακαλλιέρος 2006: 2).

τον Καλομοίρη στη σύνδεση έντεχνης μουσικής και παράδοσης, πιο συγκεκριμένα, μιας «ζωντανής» παράδοσης, η οποία ως «ζωντανός» πολιτιστικός οργανισμός, «ή, άλλως, ως βάση[ς] της έκφρασης της τέχνης, είναι αυτή που θεωρείται ότι μπορεί να αναγεννήσει το έθνος μέσα στο ελληνικό κράτος, κάτι που συνδέεται με και με την ισχυροποίηση του αιτήματος για καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας ως καθομιλουμένης» (Σιώψη 2013: 52-54). Ο δημοτικισμός του, εξελίσσεται σε βασική αρχή: «πίστη στη δημοτική ιδέα, αδελφωμένη με την αγάπη και την πίστη στην καλλιτεχνική ιδέα και τη Μουσική», και τον φέρνει κοντά στην ποίηση του Κωστή Παλαμά, του οποίου έργα μελοποιεί σύμφωνα με τον χαρακτήρα των δημοτικών τραγουδιών (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 127). Η σχέση του με τον «εθνικό» ποιητή, δεν αφορά μόνο στη γλώσσα (ως ζωντανό κομμάτι της παράδοσης), αλλά και στην «αναγωγή της μουσικής στη σφαίρα της ποιητικής έκφρασης» (Σιώψη 2013: 54).

Τη δεκαετία του 1930, η παράδοση συνδέεται με την έννοια της «ελληνικότητας»,⁹⁵ η οποία εκφράζει, ως ιδεολόγημα, και τη διαχρονικότητα (Σιώψη 2013: 55). Η πολυτάραχη προηγούμενη περίοδος, οδήγησε τους λογοτέχνες της λεγόμενης «Γενιάς του '30»,⁹⁶ σε ρήξη με το «ακαδημαϊκό» παρελθόν, και στην αναζήτηση μιας νέας καλλιτεχνικής αισθητικής (Πολύζου-Μεντζαφού 2000: 170). Στη ζωγραφική, η αντίστοιχη νέα γενιά καλλιτεχνών δρομολόγησε τη σύγχρονη τέχνη προς στον μοντερνισμό, αποσκοπώντας κυρίως στη δημιουργία ενός «αυτόχθονα μοντερνισμού», μιας τέχνης η οποία θα ενέπλεκε σε ένα δημιουργικό διάλογο τις σύγχρονες τάσεις και όλες τις εκφάνσεις της ελληνικής παράδοσης (Κλασική, Ελληνιστική, Βυζαντινή και λαϊκή) [εικ. 10] (Danos 2002: 7-8).

⁹⁵ Ο όρος συνδέθηκε και με τον Σεφέρη, ο οποίος υπήρξε ιδιαίτερα προσεκτικός στη χρήση του λόγω της πολιτικής και ιδεολογικής του εκμετάλλευσης στο παρελθόν: «Είναι μεγάλος λόγος να μιλάει κανείς για την 'ελληνικότητα' ενός έργου. Μεγάλος και ωραίος. Όταν θελήσουμε όμως να καθορίσουμε τι πράγμα είναι αυτή η 'ελληνικότητα', θα ιδούμε πως είναι και δύσκολος και επικίνδυνος» (Δημηρούλης 2001: 27). Η ιδιαίτερα φορτισμένη περίοδος, λόγω των απότομων κοινωνικών αλλαγών, αντικατοπτρίζεται και στην έννοια της εθνικής ταυτότητας, η οποία «προσδιορίζεται με βάση τις αισθητικές απαιτήσεις της αγνότητας, της αιωνιότητας και της μοναδικότητας» (Σιώψη 2013: 55-56).

⁹⁶ Σύμφωνα με τον Mario Vitti ο όρος «Γενιά του '30» χρησιμοποιήθηκε «αόριστα και γενικά» από τον Γιώργο Θεοτοκά και αναφέρεται στους νέους που συνεργάστηκαν στο περιοδικό *Νέα Γράμματα* (Vitti 1979:46).

Αντίστοιχοι εκπρόσωποι του μοντέρνου ρεύματος στη μουσική, εμφανίζονται στο προσκήνιο αυτή την περίοδο. Εκτός από τον προαναφερθέντα Πετρίδη, ο οποίος «ανανεώνει το ελληνικό εθνικό κίνημα μουσικής με έργα όπως οι *Κλέφτικοι Χοροί*,⁹⁷ η *Πρώτη Συμφωνία* (1926-28 και 1933) και η *Ελληνική Σουίτα* (1929), αρχίζει να ξεχωρίζει με το έργο του ο Νίκος Σκαλκώτας (1904-1949) [εικ. 11]—η «προσωπικότητα-αντίποδας» του Καλομοίρη—ο οποίος εκφράζεται συνθετικά μέσα από σύγχρονες τεχνικές του γερμανοαυστριακού χώρου και αντιπροσωπεύει «ένα νέο ύφος εθνικής σχολής» (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 54). Στο έργο *36 Ελληνικοί Χοροί*, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τόσο αυθεντικές δημοτικές όσο και δημοτικοφανείς μελωδίες, τις οποίες επεξεργάζεται μελωδικά με τρόπο που αναδιαμορφώνει το μελωδικό υλικό, χωρίς όμως να το καθιστά δυσδιάκριτο (Σακαλλιέρος 2006: 13). Μαθητής του Arnold Schoenberg (1874–1951) την περίοδο 1927-31, γράφει τα πρώτα δωδεκάφθογα έργα του στο Βερολίνο, τα οποία εκτιμούνταν ιδιαίτερα και εκτελούνταν συχνά από μουσικούς του κύκλου του. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα (1933), αντιμετώπιστηκε με δυσπιστία και απομονώθηκε, ωστόσο συνέχισε να συνθέτει με δωδεκάφθογη τεχνική μέχρι και τον θάνατό του (Συμεωνίδου 1995: 387-381). Αρκετές προσεγγίσεις αυτής της σχέσης αποξένωσης Σκαλκώτα-κοινωνίας, αποδίδουν το γεγονός στον ίδιο τον συνθέτη, ως απόρροια του νεωτερικού προσανατολισμού του ή ως στοιχείο της προσωπικότητάς του: «Ο Σκαλκώτας στη ζωή και στο έργο του είχε όλα τα χαρακτηριστικά του πνεύματος της σύγχρονης μουσικής: ήταν απομονωμένος, πρωτότυπος, εφευρέτης, εμπνευσμένος, ανήκε στην άμεση και έμμεση πρωτοπορία. [...] Όμως η απομόνωσή του στην Ελλάδα οφείλεται, από μian άλλη πλευρά, αναμφίβολα και στον ίδιο, στον ιδιόμορφο

⁹⁷ Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, το έργο αποτελεί δείγμα «διεκπεραίωσης της ελληνικής δημοτικοφάνειας με κύριο σκοπό την κατάκτηση ορισμένων μορφών συμφωνικής μουσικής». Ο Γιώργος Σακαλλιέρος εντοπίζει στους ασύμμετρος ρυθμούς (5/4 και 7/4) «την προφανέστερη εκδήλωση ‘ελληνικότητας’ στο έργο» (Σακαλλιέρος 2006: 4).

εσωστρεφή χαρακτήρα του. [...] Δεν έδωσε την κοινωνική μάχη της αναγνώρισης» (Τσέτσος 2013α: 84, σημείωση 199).⁹⁸

Ο Καλομοίρης, απορρίπτει φυσικά και τον δωδεκαφθογγισμό, ως ένα σύστημα το οποίο «οδηγούσε σε φθορά της ορθοτονικής ιδιαιτερότητας της εθνικής μουσικής, επομένως σε απώλεια της ‘εθνικής ταυτότητας», παρόλα αυτά, όμως, η προσέγγισή του είναι σχετικά ήπια και συγκαταβατική:

Απέναντι του ατοναλισμού και του δωδεκαφωνισμού όχι μόνο δεν κινούμαι από αντιδραστικό πνεύμα, αλλά αντίθετα μελετώ, όσον μου είναι δυνατόν, τις νέες θεωρίες και συστήματα και επιζητώ να τα κατανοήσω και ακόμη ως ένα σημείο να τα αφομοιώσω στην όλη μου μουσική ιδιοσυγκρασία. [...] Δεν παραγνωρίζω πως ο ατοναλισμός και ο δωδεκαφωνισμός αποτελούνε μια απόλυτα χαρακτηριστική καλλιτεχνική εκδήλωση της ανήσυχης και ταραγμένης εποχής που επέρασε και περνά η ανθρωπότητα. Μιας εποχής που θυσιάζει το αίσθημα, τη λεβεντιά, τη ψυχή, όλα αυτά που συνοψίζουμε στη λέξη έμπνευση και επιζητεί να τα αντικαταστήσει με τη δυναμικότητα, την ταχύτητα, την τραχύτητα και ειδικότερα στη μουσική με την ηχητική και ρυθμική υπερδιέγερση των νεύρων και των αισθήσεων (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 90-91).

Ο Καλομοίρης αγωνιούσε για την πιθανότητα «απώλειας της πατρίδας», που θα μπορούσε να επιφέρει ο «διεθνισμός» της σύγχρονης μουσικής, εφόσον αυτή αλλοιώνει «τους εθνικούς τρόπους και ήχους και τις πατροπαράδοτες μουσικές κλίμακες» του παραδοσιακού, του δημοτικού, του λαϊκού υλικού (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 92-93). Λαμβάνοντας ως δεδομένο, το γεγονός ότι η ταυτότητα σε αυτή την εποχή αποτελούσε «μια μεταφυσική ανάγκη, ή αλλιώς, ένα αισθητικό αίτημα για ενότητα», όπως αναφέρει ο Δημήτρης Τζιόβας, μια κατάσταση η οποία συνέδεε πολιτική, ηθική και αισθητική, όσον αφορούσε στη συζήτηση γύρω από θέματα ταυτότητας, στον χώρο της μουσικής οδήγησε—κυρίως μέσα από την «Εθνική Σχολή»—στη σύνδεση του καλού ηθικού προτύπου με τις έννοιες του «διατονικού» και του «παραδοσιακού», και του κακού ηθικού προτύπου με

⁹⁸ Ο Hans Keller, μέσα από το μουσικοκριτικό του έργο, δίνει μια εντελώς διαφορετική εικόνα της ιδιαιτερότητας του χαρακτήρα του Έλληνα συνθέτη. Εκφράζει την πεποίθηση ότι ο Σκαλκώτας εμφανίζει όλα τα χαρακτηριστικά μιας μουσικής ιδιοφυίας και όπως αναφέρει η Εύα Μαντζουράνη, θεωρεί τον Έλληνα συνθέτη ως «τη μόνη συμφωνική ιδιοφυία μετά τον Σαίνμπεργκ» (Mantzourani 2013: 23-24).

το «μοντέρνο» στοιχείο (ατονισμό και δωδεκαφθογγισμό) και με το «εμπορικό» και «επιφανειακό» (ιταλική μουσική) (Σιώψη 2013: 56-57).

Ως αποτέλεσμα, μια πλευρά εκπροσώπων της Εθνικής Μουσικής Σχολής, αυτή «των άμεσων και έμμεσων ζηλωτών της ελληνικής μουσικής», εξοστράκισε τον Σκαλκώτα από την ομάδα των λεγόμενων «εθνικών συνθετών», «γεγονός εξωφρενικό, όταν στο έργο του αφθονούν η συστηματική χρήση στοιχείων της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης και η ελληνική θεματολογία» (Τσέτσος 2013α: 85). Η σύγχρονη έρευνα, όμως, απαλλαγμένη από υπερ-εθνικιστικές τάσεις, και σε αντιπαράβολή με τον όρο «ελληνικότητα» (ως πρόθεση), αντί του όρου «εθνική» μουσική, διακρίνει στον Σκαλκώτα μια ιδιαίτερη έκφραση ελληνικότητας, με αποτέλεσμα, σύμφωνα με τον Κώστα Τσούγκρα,

ο Σκαλκώτας να γίνεται ο πρώτος ίσως παγκόσμιας εμβέλειας νεοέλληνας συνθέτης, αυτός που κατάφερε να συνθέσει πραγματική οικουμενική ελληνική μουσική, ακριβώς διότι δεν απομόνωσε το ελληνικό στοιχείο με σκοπό να το αναδείξει ή να το ξεχωρίσει, αλλά, αποβάλλοντας όλα τα συμπλέγματα εθνικής κατωτερότητας το ενσωμάτωσε, αφού έφτασε στη διαχρονική και κοινωνική του πεμπτουσία, με ισορροπία, αίσθηση του μέτρου και αποφυγή υπερβολών κάθε είδους, στην απόλυτα προσωπική μουσική του λόγου [...].

Και καταλήγει: «ακόμα και από αυτή τη σκοπιά, επομένως, της σύνδεσης του εθνικού χαρακτήρα με την ‘απόλυτα-μουσική ποιότητα’, ο Σκαλκώτας αποδεικνύεται, και δέον είναι να αναγνωρίζεται, ως ο ‘εθνικός συνθέτης’ του ελληνικού εθνικού κράτους» (Τσέτσος 2013α: 81, 86).

2.2 Η μουσική στην Κύπρο την περίοδο της Αγγλοκρατίας και στα πρώτα χρόνια της Ανεξαρτησίας

Η μακρά περίοδος τουρκοκρατίας στην Κύπρο, από τη μια, συνδέθηκε με τη βαριά φορολογία, την εξαθλίωση και την αγραμματοσύνη μεγάλου μέρους των κατοίκων της.⁹⁹

Από την άλλη, έχει θεωρηθεί ως μια «σκοτεινή περίοδος», κατά την οποία ο διαχωρισμός του

⁹⁹ Σύμφωνα με τον Πέτρο Παπαπολυβίου, το 20-30% του πληθυσμού ζούσε στο κατώτατο επίπεδο της φτώχειας και σε πρωτόγονες συνθήκες, ενώ μια επίσημη βρετανική έρευνα του 1930 μιλούσε για συνθήκες διαβίωσης, παρόμοιες με τις αντίστοιχες του 15ου και 16ου αιώνα στην Αγγλία (Hasikou 2015: 120). Η τελευταία, απηχεί μάλλον την αποικιοκρατική ηγεμονική οπτική, περί κατωτερότητας των «ιθαγενών».

νησιού από τα δυτικά «κέντρα», κράτησε τους Κυπρίους μακριά από τα πολιτιστικά δρώμενα και τις καλλιτεχνικές καινοτομίες που εμφανίστηκαν στο ευρωπαϊκό μουσικό στερέωμα, από την εποχή του Μπαρόκ μέχρι τις αρχές του 20ου αιώνα, με αποτέλεσμα την απότομη διακοπή της μουσικής κουλτούρας που είχε αρχίσει να δημιουργείται στις προηγούμενες περιόδους της Φραγκοκρατίας και Ενετοκρατίας, ενώ το μεγάλο διάστημα που μεσολάβησε μέχρι την επόμενη επαφή με τον κεντρικό ευρωπαϊκό χώρο, αποτέλεσε τροχοπέδη στην ομαλή επαναφορά και προσαρμογή στη νέα μουσική πραγματικότητα (Kallis 2015: 135). Σε ευρωκεντρικές θεωρίες αυτού του τύπου, οι οποίες είναι διαποτισμένες από τάσεις «επιλεκτικής εξιδανίκευσης συγκεκριμένων πτυχών του ευρωπαϊκού πολιτισμού», με αποτέλεσμα να παραμένουν προσκολλημένες στο δίπολο «κέντρο-περιφέρεια», διαφαίνεται μια πρόθεση υποβάθμισης της πολιτιστικής κουλτούρας που αναπτύχθηκε σε μια περιοχή έξω από το δυτικό «κέντρο», η οποία οδηγεί τελικά σε μια εκ νέου—και σε κάποιες περιπτώσεις, εκ των έσω— «οριενταλοποίηση» της Κύπρου, ως ένα ακόμη [μεσογειακό] μέλος της ευρύτερης κοινότητας του [μουσικά] «Άλλου».¹⁰⁰ Επομένως, μια αντικειμενική εξέταση της κυπριακής μουσικής και της καλλιτεχνικής δραστηριότητας κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, δεν μπορεί να γίνει μόνο μέσα από την αντιπαραβολή της με τα δυτικά πρότυπα—αφού αυτά τα κριτήρια οδηγούν, μοιραία, στον οριενταλισμό—αλλά είναι δέον να ιδωθεί και μέσα από το πρίσμα μιας σύγχρονης οπτικής, η οποία εστιάζει στην «οικουμενικότητα» και καταρρίπτει το αφήγημα που εντάσσει τη Μεσόγειο στον χώρο της «περιφέρειας», με αποτέλεσμα την υποβάθμιση της τοπικής κουλτούρας.

Μέχρι και το 1878, η μουσική δραστηριότητα στην Κύπρο ανέδειξε δυο είδη μουσικής: την εκκλησιαστική (βυζαντινό μέλος), και την κοσμική (παραδοσιακή λαϊκή ή δημοτική)

¹⁰⁰ Όπως αναφέρει ο Πάρις Κωνσταντινίδης, ακόμη και οι μετα-αποικιακές προσεγγίσεις οι οποίες εστιάζουν στην «οικουμενικότητα» και αντιτίθενται στον ευρωκεντρισμό, «έχουν κατηγορηθεί ότι είναι κι αυτές δυτικής προέλευσης, κι ότι συχνά απηχούν περισσότερο τους τρέχοντες προβληματισμούς του δυτικού «κέντρου», παρά αυτούς της «περιφέρειας» (Κωνσταντινίδης 2016: 1).

(Hasikou 2015: 103). Η πρώτη, αφορούσε αποκλειστικά την ορθόδοξη χριστιανική λατρεία και εκτελούνταν σε ναούς και μοναστήρια από ιερωμένους και ψάλτες, ενώ η δεύτερη, αποτελούσε το «ζωντανό» κομμάτι της ζωής των ανθρώπων, άμεσα συνδεδεμένο με τον κύκλο της ζωής, που έβρισκε εφαρμογή στην καθημερινότητα, στις γιορτές, στα πανηγύρια και γενικά σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις της κοινότητας, με αποκορύφωμα τον γάμο (Παναγιώτου 1985: 13).¹⁰¹

Η άφιξη των Βρετανών σηματοδότησε την εισαγωγή της ευρωπαϊκής «λόγιας» μουσικής και της διάδοσής της στη χώρα, ως ένα ακόμη εργαλείο για τον «εκσυγχρονισμό» της «παραδοσιακής» κοινωνίας, και τη μετατροπή της Κύπρου σε ένα «σύγχρονο» κράτος, σύμφωνα με τα πρότυπα του καπιταλιστικού δυτικού κόσμου. Εκτός από την προσπάθεια ανάπτυξης του εμπορίου, των εξαγωγών και της οικονομίας, η οποία οδήγησε σε μια ιδιαίτερα εκτεταμένη μετακίνηση αγροτικών πληθυσμών στα αστικά κέντρα και στην εμφάνιση μιας νέας μεσαίας τάξης,¹⁰² η ιμπεριαλιστική αποικιακή δύναμη θεώρησε επιβεβλημένο να «εκπολιτίσει» τους αυτόχθονες πληθυσμούς, κι αυτό σήμαινε μεταξύ άλλων «την εισαγωγή πολιτιστικών χαρακτηριστικών (στοιχείων), συμπεριλαμβανομένης της μουσικής, από τη δυτική Ευρώπη» (Hasikou 2015: 103, 107). Η οριενταλιστική εικόνα που είχαν δημιουργήσει για την Κύπρο και τον λαό της, ήταν φυσικά αναμενόμενη, και εκπορευόμενη από την ίδια προκατάληψη που χαρακτήριζε την ιδέα που είχε ο δυτικός κόσμος των αποικιοκρατικών ευρωπαϊκών εθνών για την Ανατολή.¹⁰³ Όμως, η περίπτωση

¹⁰¹ Σημειώνεται πως οι Τουρκοκύπριοι διατηρούσαν μεν τα δικά τους έθιμα και θρησκεία, συμμετείχαν δε σε όλες τις πολιτιστικές και θρησκευτικές εκδηλώσεις των Ελληνοκυπρίων, όπως πανηγύρια και έθιμα που σχετίζονταν με θρησκευτικές γιορτές (λ.χ. Χριστούγεννα), αλλά και στους γάμους, τραγουδώντας και χορεύοντας με όλους τους υπόλοιπους, χωρίς να μπορεί κανείς να τους ξεχωρίσει από τους Ελληνοκυπρίους, αφού οι περισσότεροι μιλούσαν και ελληνικά (Γεωργούδης 2003: 46-47).

¹⁰² Η ανάπτυξη του συστήματος συγκοινωνιών και γενικότερα του κατασκευαστικού τομέα, οδήγησε σε μια απότομη ανάπτυξη της οικονομίας, που είχε ως αποτέλεσμα την ανάγκη για περισσότερα εργατικά χέρια. Αυτό το κενό κάλυψαν οι αγροτικοί πληθυσμοί που μετακινήθηκαν στα αστικά κέντρα και αποτέλεσαν τελικά μια νέα, μεσαία αστική κοινωνική τάξη (Hasikou 2015: 106-107).

¹⁰³ «Οριενταλισμός είναι ένας τρόπος σκέψης βασιζόμενος σε μια οντολογική και επιστημολογική διάκριση που γίνεται μεταξύ 'Ανατολής και (τις περισσότερες φορές) 'Δύσης'». Κατά τον Edward Said, η «Ανατολή» οριενταλοποιήθηκε, όχι επειδή ήταν «οριενταλική», αλλά επειδή *μπορούσε* [δηλαδή υποχρεώθηκε] να γίνει, με

της Κύπρου παρουσίαζε οφθαλμοφανή στοιχεία απόκλισης από το καθιερωμένο οριενταλιστικό μοντέλο, τα οποία αποτυπώνονται με εντυπωσιακό τρόπο στα γραπτά του Otto Friedrich von Richter, Γερμανού επισκέπτη στο νησί το 1816, αρκετά χρόνια πριν από την άφιξη των Βρετανών. Ο Richter επισήμανε πως η Κύπρος—παρά τη μακροχρόνια οθωμανική κατοχή—διατηρούσε έναν διαφορετικό χαρακτήρα σε σχέση με άλλες χώρες της ανατολικής Μεσογείου:

Η Κύπρος έχει ευρωπαϊκό χαρακτήρα, στη Λάρνακα το καπέλο έχει εκτοπίσει το τουρμπάνι. Αν ο ταξιδιώτης έρχεται στην Κύπρο από την Ασία, τότε του κάνουν εντύπωση τα ευρωπαϊκά στοιχεία. Ακόμη και η εσωτερική διαρρύθμιση των σπιτιών της ανώτερης τάξης έχει ευρωπαϊκό στυλ (Ρίχτερ 2007: 53)

Όπως φαίνεται, από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και τις αρχές του 20ου, είχε ήδη διαμορφωθεί ένα πιο εύφορο περιβάλλον για την ανάπτυξη μιας «επίσημης» μουσικής κουλτούρας. Σ' αυτό συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό οι πληθυσμοί που εγκαταστάθηκαν μόνιμα στην Κύπρο τις επόμενες δεκαετίες, κυρίως πρόσφυγες μετά τα γεγονότα της Ρωσικής Επανάστασης, της γενοκτονίας των Αρμενίων από τους Οθωμανούς, και της Μικρασιατικής Καταστροφής. Ανάμεσά τους, ένας ικανός αριθμός έμπειρων και καλά εκπαιδευμένων μουσικών, διαδραμάτισε κυρίαρχο ρόλο στη μουσική ζωή στην περίοδο από την άφιξη των Βρετανών μέχρι και το 1930 (Kallis 2015: 129).¹⁰⁴ Η διδασκαλία μουσικών οργάνων ξεκίνησε κατά κύριο λόγο σε ξενόγλωσσα σχολεία και στη συνέχεια επεκτάθηκε σε

αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας κουλτούρας η οποία προωθούσε την ανωτερότητα της ευρωπαϊκής ταυτότητας έναντι όλων των άλλων [μη-ευρωπαϊκών] λαών (Said 1996: 13, 16, 18). Το πνεύμα του ιμπεριαλισμού που χαρακτήριζε τους Βρετανούς αξιωματούχους, αντικατοπτρίζεται στην άκρως οριενταλιστική εικόνα κατωτερότητας που πρόβαλλαν στους Κυπρίους. Ο Ronald Storrs, γράφει το 1939: «Η σύζυγος ενός αξιωματούχου εξαιρετικού στη δουλειά του μου είπε με υπερηφάνεια την παραμονή της αναχώρησής τους ότι είχαν μείνει δεκατέσσερα χρόνια στην Κύπρο και ποτέ δεν είχε μπει 'ιθαγενής' στο σπίτι τους. [...] Ένα λαμπρό αστέρι της νομικής από την ανατολική Αφρική τρομοκρατήθηκε μαθαίνοντας ότι θα έπρεπε να χαιρετίσει δια χειραψίας τους 'ιθαγενείς'. 'Καταλαβαίνω πως μπορεί να υπάρχει ένας λευκός τζέντλεμαν' ανακεφαλαίωσε 'και ένας μαύρος τζέντλεμαν, αν και δεν τον αφήνω να με αγγίξει. Αλλά αυτά τα ανάμεσα και τα αναμεταξύ δεν θέλω να τα καταλάβω'. Όμως αυτά τα 'ανάμεσα' ήταν συχνά δικηγόροι που μιλούσαν δυο-τρεις ξένες γλώσσες...» (Ρίχτερ 2007: 316).

¹⁰⁴ Αναφέρονται ενδεικτικά οι: Ελένη Αιγυπτιάδου (πιανίστρια από τη Σμύρνη), Bagsran Ch. Yenonkian (βιολιστής από την Κωνσταντινούπολη), Leopold Glaszner (πιανίστας και φλαουτίστας από την Ουγγαρία), Isaac Kalmanovich (Ρώσος πιανίστας) και Vahan Bedelian (βιολιστής από την Αρμενία) (Kallis 2015: 129, σημείωση 2).

ελληνόφωνα δημόσια σχολεία μέσης εκπαίδευσης, αρχικά με ξένους καθηγητές,¹⁰⁵ και στη συνέχεια από Κύπριους μουσικούς, που δίδασκαν κυρίως πιάνο. Δεν έλειπαν φυσικά και οι Έλληνες μουσικοί και καλλιτέχνες, οι οποίοι είτε δίδασκαν, όπως η καθηγήτρια πιάνου Μαίρη Σμετοπούλου-Τσίτσαρου από την Αθήνα, είτε έδιναν συναυλίες, όπως ο Ροδόπουλος (1886), οι αδελφοί Λαλαούνη και η Αλεξάνδρα Λαλαούνη (1892), και ο βιολιστής Εδμόνδος (1892) (Παναγιώτου 1985: 14-16).

Η εκκλησιαστική (βυζαντινή) μουσική, η οποία αποτελούσε αποκλειστική ευθύνη της Εκκλησίας, στα πρώτα χρόνια της Αγγλοκρατίας δεν απασχόλησε τη βρετανική κυβέρνηση. Μουσικοδιδάσκαλοι οι οποίοι γνώριζαν τη βυζαντινή παρασημαντική συνέχιζαν την παράδοση σύμφωνα με το πατριαρχικό ψαλτικό ύφος, ενώ παράλληλα δίδασκαν στις επόμενες γενιές την εκτέλεση και ερμηνεία της (Παναγιώτου 1985: 13-14). Μετά όμως από τις πρώτες ενέργειες προσπάθειας υπονόμησης της θέσης της Εκκλησίας, και του περιορισμού του ρόλου της, η βυζαντινή μουσική μετατράπηκε σε αντικείμενο πολιτικής συζήτησης και διαμάχης. Θεωρώντας την ως ένα ισχυρό σύμβολο αρχαίας ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς, άμεσα συνυφασμένο με το Βυζάντιο,¹⁰⁶ και εν συνεχεία με την ελληνική «εθνική» ταυτότητα, οι Ιεράρχες και οι υπόλοιποι υποστηρικτές της «αυθεντικότητας» και «γνησιότητας» της βυζαντινής μουσικής, επιδίωξαν και πέτυχαν την

¹⁰⁵ Μαθήματα πιάνου παραδίδονταν από το 1845, στη Σχολή Καλογραιών στη Λάρνακα. Σε αναμνηστικό λεύκωμα για τα πενήντα χρόνια του Παγκυπρίου Γυμνασίου, αναφέρονται επίσης οι καθηγητές V. E. Arabian και Angelo D' Anna, οι οποίοι εργάστηκαν στο σχολείο την περίοδο 1909-1911 και 1909-1912 αντίστοιχα (Παναγιώτου 1985: 15).

¹⁰⁶ Σύμφωνα με τον ιστορικό Νίκο Σβορώνο, το νέο ελληνικό έθνος, προκειμένου να παρουσιαστεί ως μια «αυτόνομη ιστορική οντότητα», βρέθηκε μπροστά στη αναγκαιότητα συγκερασμού και συμφιλίωσης πολλαπλών, και συχνά αντιφατικών παραδόσεων της ιστορίας του: «αρχαία ελληνική, υποταγμένη στον Λόγο και κυριαρχημένη από την ιδέα του ελεύθερου πολίτη, υπέρλογο Χριστιανισμό και βυζαντινή αυτοκρατορική απολυταρχία» (Σβορώνος 2005: 107). Στις αρχές του 20ου αιώνα, η άποψη για την—μέχρι τότε—καταδικασμένη ως «σκοτεινή», περίοδο του Βυζαντίου, αναθεωρείται, σε μια προσπάθεια ανάδειξης της «ελληνικότητας» της τέχνης και τη σύνδεσή της με το παρελθόν (Μεντζαφού-Πολύζου 2000: 144). Ο Περικλής Γιαννόπουλος, στα περίφημα αισθητικά του κείμενα, περί «ελληνικότητας» στη ζωγραφική, υποστηρίζει με σθένος την αξία και τον σημαντικό ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η επαναξιολόγηση του Βυζαντίου: «Μετά τον λαϊκόν λοιπόν κόσμον, μετά τον Ηρωικόν, μετά τον Θρησκευτικόν, έχομεν τον Βυζαντινόν μας Κόσμον. [...] Ο Βυζαντινός μας κόσμος είναι εντελώς ανεκμετάλλετος [...] Και όλοι αυτοί οι κόσμοι, οι ιδικοί μας, [...] αποτελούν όλοι μαζί τον ελληνικόν ζωγραφικόν κόσμον, ο οποίος είναι τα σπλάχνα μας, το πνεύμα μας, η ψυχή μας, το αίμα μας» (Γιαννόπουλος 1992: 70-75).

εισαγωγή της διδασκαλίας της στα σχολεία, ως απαραίτητο συστατικό για την καλλιέργεια της ελληνικής «εθνικής» ταυτότητας των Ορθόδοξων Κυπρίων. Ταυτόχρονα, αντιδρώντας στον μουσικό εξευρωπαϊσμό που επιδίωκαν οι Άγγλοι στα πλαίσια του δικού τους προγράμματος δημιουργίας μιας «κατάλληλης» εκπαίδευσης,¹⁰⁷ τάχθηκαν κατά της εναρμόνισης του εκκλησιαστικού μέλους, παίρνοντας σαφή θέση στη διαμάχη που προέκυψε στον ελληνικό χώρο, γνωστής ως το «Μουσικόν Ζήτημα».¹⁰⁸ Ο Στυλιανός Χουρμούζιος, κυρίαρχη μορφή στον χώρο της βυζαντινής μουσικής στην Κύπρο και πρωτοστάτης του κινήματος υπέρ της μονοφωνίας, μπροστά σε μια πιθανή απειλή υποσκέλισης της ελληνικής κουλτούρας από την ευρωπαϊκή και τον κίνδυνο της πολιτιστικής αλλοτρίωσης του ελληνοκυπριακού πληθυσμού, αναφέρει: «Η διδασκαλία [της βυζαντινής μουσικής] σύμφωνα με αυτό το σύστημα [ευρωπαϊκής μουσικής] συνεχίζει μέχρι σήμερα, και μ' αυτόν τον τρόπο οι απόφοιτοι του Γυμνασίου και του Μουσικού Διδασκαλίου, ως δάσκαλοι και ψάλτες, διαδίδουν ένα αλλόκοτο (grotesque) είδος Μουσικής σε όλο το νησί» (Hasikou 2015: 115-117).

Στον χώρο της παραδοσιακής μουσικής, τα πράγματα ήταν διαφορετικά. Η δημοτική μουσική και οι δημοτικοί χοροί του ελληνικού πληθυσμού της Κύπρου, αποτελούσαν αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής των μεσαίων και κατώτερων κοινωνικών τάξεων—κυρίως των κατοίκων της υπαίθρου—και δεν έπαψαν ποτέ να καλλιεργούνται και να αναπαράγονται

¹⁰⁷ Μεταξύ άλλων, αυτή η «κατάλληλη» κυπριακή εκπαίδευση, περιλάμβανε τη διδασκαλία στην αγγλική γλώσσα: «η διδασκαλία της αγγλικής γλώσσας είναι το πρώτο βήμα προς την πρόοδο [...] διδάσκοντάς τους αγγλικά, τους ανοίγουμε την πόρτα σε όλα τα είδη μοντέρνας μάθησης και προόδου, αφού με αυτόν τον τρόπο τους παρέχουμε τα μέσα πρόσβασης σε κάθε κλάδο ανθρώπινης γνώσης» [Sir Robert Biddulph, 1880] (Hasikou 2015: 116). Σε κείμενο του Sir Samuel Baker («Cyprus as I saw it in 1879», London 1879), εντοπίζεται μια πιο ουσιαστική εξήγηση γι' αυτό το μέτρο: «Μια από τις πλέον άμεσες ανάγκες είναι η διδασκαλία της αγγλικής στους κατοίκους της Κύπρου [...] μέχρι τότε θα υπάρχει ένα κενό στην κοινωνική επαφή με τους Άγγλους κυβερνήτες τους, και φυσικά θα οδηγηθούν προς την Ελλάδα διαμέσου της μητρικής γλώσσας» (Luke 1973: 178). Τέλος, υπήρχε και το πρακτικό ζήτημα της διοίκησης: «Το αποικιακό κράτος και λίγο αργότερα το μονοπωλιακό κεφάλαιο χρειαζόταν στρατιές υπαλλήλων, οι οποίοι για να είναι χρήσιμοι έπρεπε να είναι δίγλωσσοι, ικανοί να διαμεσολαβούν μεταξύ του μητροπολιτικού έθνους και των αποικιοκρατούμενων πληθυσμών» (Άντερσον 1997: 176).

¹⁰⁸ Πρόκειται για τη διαμάχη που ξέσπασε στους ελληνικούς μουσικούς κύκλους στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ου αιώνα, σχετικά με το θέμα της μεταγραφής του βυζαντινού μέλους σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και εναρμόνισης του σύμφωνα με δυτική τεχνοτροπία (βλ. σχετικά Φράγκου-Ψυχοπαϊδή 1990: 104-105).

διαμέσου μιας προφορικής παράδοσης, αφού για πολλούς αιώνες δεν υπήρχε καμία καταγραφή της σε μουσική σημειογραφία.¹⁰⁹ Η εξ ακοής διδασκαλία των παραδοσιακών μουσικών οργάνων και μελωδιών από εμπειροτέχνες μουσικούς, εξασφάλιζε τη συνέχεια της δημοτικής μουσικής στον χρόνο (Παναγιώτου 1985: 14). Δεδομένου του μεγάλου αριθμού του αγροτικού πληθυσμού, που αποτελούσε την πλειοψηφία του συνόλου των κατοίκων μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα,¹¹⁰ το δημοτικό τραγούδι, εκ φύσεως ανθρωποκεντρικό και άμεσα συνυφασμένο με τη ζωή και τον θάνατο, αποτελούσε το πολιτιστικό στήριγμα της κατώτερης κοινωνικής βαθμίδας, η οποία το αντιλαμβανόταν ως ένα θεμελιώδες συστατικό της δικής της, μεσογειακής νησιώτικης κουλτούρας, και όχι ως μέσο εθνικής «αυτοσυνειδητοποίησης», όπως υποστηρίζουν αρχεγονιστικές και εθνικιστικές ερμηνείες.¹¹¹ Δεν αποτελεί λοιπόν έκπληξη, το γεγονός ότι ο κυπριακός αγροτικός πληθυσμός προσκολλήθηκε στο λαϊκό/δημοτικό τραγούδι—σε αντίθεση με την τοπική ελίτ—και δεν επιδεχόταν «εκπαίδευσης» και «εκμοντερνισμού», όπως όριζε το βρετανικό σχέδιο «εκπολιτισμού» των αυτόχθονων κατοίκων. Η απροθυμία του κόσμου της υπαίθρου να υιοθετήσει νέες ιδέες και μεθόδους, όχι μόνο στην ψυχαγωγία, αλλά και στην εργασία και

¹⁰⁹ Οι πρώτες καταγραφές προέρχονται από τις αρχές του 20ου αιώνα. Η Μέλπω Μερλιέ αναφέρεται σε μια συλλογή κυπριακών τραγουδιών από το 1910, με τίτλο, *N. Αποστολίδης. Κύπρος. 19 τραγούδια και σκοπιά* (Μερλιέ 1935: 21). Μια ακόμη συλλογή, του Χρίστου Αποστολίδη, με τίτλο, *Κυπριακά Τραγούδια και Χοροί: 21 Τραγούδια για Φωνή και Πιάνο* (1911), αποτελούσε μια από τις πρώτες απόπειρες καταγραφής παραδοσιακών μελωδιών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία με εναρμόνιση για συνοδεία πιάνου, γεγονός που επικρίθηκε έντονα από τον Χουρμούζιο (Hasikou 2015: 117-118). Ο Σόλωνας Μιχαηλίδης αναφέρεται το 1948 σε μια συλλογή με τίτλο *Apostolides, Ch.: 'Cyprus Songs and dances'*, Limassol, 1910, και συμπληρώνει: «Contains 19 songs and dances, harmonized by D. Lavrangas, with some explanatory notes in English». Παραθέτει μάλιστα και ένα απόσπασμα ως παράδειγμα εννιάσημου ρυθμού (Michaelides 1948: 29, 32, 43).

¹¹⁰ Η αγροτική τάξη καταλάμβανε ποσοστό 80-90% του πληθυσμού (Hasikou 2015: 106).

¹¹¹ Σε μία από αυτές, ο Πιερής Ζαρμάς επικαλείται επ' αυτού τους «άρρηκτους δεσμούς» της Κύπρου—τη γλώσσα, τα ήθη, τα έθιμα και τη μουσική—με το Βυζάντιο και την Αρχαία Ελλάδα και ανάγει το δημοτικό τραγούδι στην «πιο πλούσια αφετηρία και το πλέον ασφαλές υπόβαθρο της κυπριακής τέχνης, μέσα στο οποίο εκτρέφεται και συντηρείται το εθνικό φρόνημα και η εθνική αγωγή του κάθε πολίτη». Επιδιώκοντας—όπως ο ίδιος αναφέρει—να αποδείξει την ελληνικότητα της Κύπρου διαμέσου μιας μουσικολογικής προσέγγισης, υποστηρίζει τον «αμετάβλητο εθνολογικό χαρακτήρα» της Κύπρου από την αρχαιότητα μέχρι και τη σύγχρονη εποχή, και τη διατήρηση του εθνικο-θρησκευτικού αισθήματος του λαού κατά τις περιόδους της Ενετοκρατίας και Τουρκοκρατίας (θέση η οποία απορρίφθηκε στο υποκεφάλαιο 1.2). Ταυτόχρονα, αποσυνδέει και απενοχοποιεί το βρετανικό αποικιοκρατικό καθεστώς, όσον αφορά στη συμβολή του στην έγερση του ελληνο-κυπριακού εθνικισμού, αφού όπως αναφέρει: «Με τον ερχομό των Άγγλων στην Κύπρο το 1878 ανοίγουν νέοι ορίζοντες [...]. Η Κύπρος αντλεί και πάλι από την αθάνατη ελληνική δημιουργία [...]. Οι πνευματικές ζυμώσεις στην Αρχαία και Βυζαντινή περίοδο υπήρξαν οι κύριοι λόγοι γονιμοποίησης της Κλασικής και έπειτα της Νεοελληνικής εθνικής συνείδησης στην Κύπρο» (Ζαρμάς 1993: ix, 4-5).

γενικότερα στον τρόπο ζωής τους, ερμηνεύτηκε—πολύ βολικά—από τους Άγγλους ως απόδειξη χαμηλού νοητικού επιπέδου ή και τεμπελιάς, αντί γι' αυτό που πραγματικά ήταν: η επιθυμία διατήρησης και ελέγχου του τρόπου ζωής τους. Οι επιπτώσεις της αγγλικής, όπως και της παλαιότερης οθωμανικής κατοχής, καθρεφτίζονται ακόμη και στα δημοτικά τραγούδια της εποχής, με τα οποία ο αγροτικός πληθυσμός «αντιδρά» στην σκληρή φορολογία και γενικότερα στον αντίκτυπο που είχαν οι βρετανικές μεταρρυθμίσεις εκσυγχρονισμού στο νησί (Hasikou 2015: 120-122). Πρόκειται για μια πολύ ενδιαφέρουσα κατάσταση, η οποία συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι οι Βρετανοί, στην πραγματικότητα δεν κατάφεραν ποτέ να διεισδύσουν αποτελεσματικά στις κοινωνίες της ανατολικής Μεσογείου, με τον τρόπο που το πέτυχαν σε αντίστοιχες κοινωνίες της Αφρο-Καραϊβικής και της Νότιας Ασίας· πρόκειται για μια παταγώδη αποτυχία του πολιτικού και πολιτιστικού προγράμματος της Αυτοκρατορίας, που—παρά τα θέλγητρά της—δεν μπόρεσε να προσελκύσει εν τέλει το ενδιαφέρον, και κυρίως, να γίνει αποδεκτή σε βάθος χρόνου από τον κύριο κορμό του πληθυσμού (Darwin 2018: 12).

Περί τα μέσα του 19ου αιώνα, δημιουργούνται στον κυρίως ελληνικό χώρο εργαστήρια κατασκευής λαϊκών οργάνων, κυρίως από μουσικούς και τεχνίτες που έφτασαν στα ελληνικά αστικά κέντρα μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, λόγω της μεγάλης ζήτησης που δημιουργήθηκε την περίοδο αυτή με την ανάπτυξη της νησιώτικης ζυγιάς και κομπανίας.¹¹² Εργαστήρια αυτού το είδους δημιουργήθηκαν και στην Κύπρο: οι Κυπριανός Χ. Ευαγγελίδης και Αντώνιος Γ. Ποσπορίδης στη Λευκωσία, συνέβαλαν στη διατήρηση της κυπριακής ζυγιάς, αλλά και της λαϊκής μουσικής, με όργανα που χρησιμοποιήθηκαν και στα δυο μουσικά είδη (Ανωγειανάκης 1991: 28-29). Ειδικά για τον πρώτο, γίνεται μνεία στην εφημερίδα *Φωνή της Κύπρου* το 1910, όπου ανάμεσα στα ιδιαίτερα κολακευτικά σχόλια για

¹¹² Οργανικά συγκροτήματα, τα οποία καθιερώθηκαν στον ελληνικό χώρο και εμφανίζουν διαφορές στη σύστασή τους, ανάλογα με την κάθε περιοχή. Ένα από τα γνωστά είναι και η νησιώτικη ζυγιά (βιολί και λαούτο) που συναντάται και στην Κύπρο (Ανωγειανάκης 1991: 27).

την υψηλή ποιότητα των υπηρεσιών που προσφέρει ο μουσικός οίκος, αναφέρεται και η εντυπωσιακή ποικιλία των μουσικών οργάνων τα οποία κατασκευάζει και εμπορεύεται:

Δεν θεωρώ άσκοπον προς γνώσιν των πολλών να απαριθμήσω πάντα τα υπό του κ. Κ. Ευαγγελίου κατασκευαζόμενα όργανα μα την κοινήν αυτών ονομασίαν. Είναι δε ταύτα: Βιολιά, Λαούτα, Μανδολίνα, Κιθάραι, Μάνδολαι ντο, Μάνδολαι σολ, Μανδολονοτσέλλα, Ουτ, Όργανα Αραβικά, Πουζούκια, Ταμπουράδες, Κιθαρόνια και Μανδολινάκια, τα λεγόμενα Οταβίνα, λίαν χρήσιμα και απαραίτητα δια τας Μανδολονάτας και κατάλληλα δια μικρούς παίδας και κοράσια, πάντα δε ταύτα συνοδευόμενα μετά των διαφόρων εξαρτημάτων οίον λυρών, πλήκτρων, χορδών και των τοιούτων αρίστης ποιότητος (Παναγιώτου 1985: 16-17)

Το 1904 εισάγονται στην Κύπρο πιάνο Boisselot,¹¹³ και το 1907 εμφανίζονται στα καφενεία της χώρας φωνόγραφοι και γραμμόφωνα. Το αστικό κοινό θα πρέπει να ήταν ήδη εξοικειωμένο με την ευρωπαϊκή μουσική ως έναν βαθμό, αφού από τα έντυπα της εποχής μαθαίνουμε πως από τις δυο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα υπήρχαν φιλαρμονικές ορχήστρες σε όλες τις πόλεις, καθώς επίσης και μικρά μουσικά σύνολα εγχόρδων, γνωστές οι «μαντολινάτες» (Hasikou 2015: 103). Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1920, οι εισαγωγές πιάνων αυξάνονται τόσο σε ποσότητα, όσο και σε κατασκευαστικούς τύπους: αναφέρονται ενδεικτικά τα Riese Βερολίνου, τα Καπς Δρέσδης, και τα Trautwein, Steinberg και Carl Schmitt Γερμανίας (Παναγιώτου 1985: 16).¹¹⁴ Η έντονη δραστηριότητα στον χώρο των εισαγωγών μουσικών οργάνων φανερώνει το μεγάλο ενδιαφέρον για μαθήματα μουσικής που εκδηλώθηκε στο γύρισμα του αιώνα, γεγονός που αποτυπώνεται στον τοπικό τύπο με πληθώρα αγγελιών.¹¹⁵ Στον τύπο, δημοσιεύονταν ακόμη ανακοινώσεις και αγγελίες για συναυλίες και κοντσέρτα κλασικής μουσικής. Στα σχολεία της ελληνικής κοινότητας (τα λεγόμενα «χριστιανικά»), παραδίδονταν μαθήματα φωνητικής με έμφαση στο κλασικό δυτικό ρεπερτόριο και ερμηνευτικό ύφος, ενώ έκαναν και την εμφάνισή τους μουσικές σχολές (κατά τα πρότυπα των ευρωπαϊκών ωδείων), οι οποίες προετοίμαζαν τους

¹¹³ Γαλλική εταιρεία, με έδρα στη Μασσαλία.

¹¹⁴ Βλ. επίσης Hasikou 2015: 113-114.

¹¹⁵ Μεταξύ άλλων: «Μαθήματα Γαλλικής και πιάνου από τον κύριο και την κυρία Dujardin», «Παραδίδονται μαθήματα Αγγλικής και πιάνου από τον κύριο και την κυρία Gooding» [Σάλπιγξ, 10 Ιανουαρίου 1904]. «Επιστημονικά μαθήματα κλειδοκύμβαλου» [Σάλπιγξ, 9 Οκτωβρίου 1908] (Hasikou 2015: 111).

σπουδαστές για εξετάσεις σε μουσικά ιδρύματα της Αγγλίας [εικ. 12].¹¹⁶ Την ίδια περίοδο δημιουργούνται οι πρώτες μουσικές σχολές στα μεγάλα αστικά κέντρα του νησιού. Το πρώτο ωδείο σε κυπριακό έδαφος ήταν το Ωδείο Κύπρου, το οποίο ιδρύθηκε από τον Άγγλο κυβερνήτη Ronald Storrs το 1927, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Ρώσο Isaac Kalmanovich (1896-1965), ενώ δύο χρόνια αργότερα εμφανίζεται το κυπριακό παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου Αθηνών.¹¹⁷ Η κουλτούρα των ωδείων ως ιδιωτικών μουσικών οργανισμών, εξαπλώθηκε με γοργούς ρυθμούς στα επόμενα χρόνια και συνδέθηκε τόσο με τον αγγλικό (όπως αναφέρθηκε παραπάνω), όσο και με τον ελληνικό εξεταστικό φορέα. Ο τελευταίος, ενίσχυσε τους δεσμούς Ελλάδας και Κύπρου μέσα από το κύρος που προσέδιδε στο ωδειακό δίπλωμα ο εξεταστής ενός επίσημου ελληνικού μουσικού ιδρύματος—χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Καλομοίρη και των παραρτημάτων του Εθνικού Ωδείου Αθηνών σε πόλεις του νησιού [εικ. 13] (Smith 2015: 152-154).

Η πρώτη πόλη η οποία φιλοξένησε ξένους μουσικούς, ήταν η Λάρνακα. Ως βάση όλων των ξένων διπλωματικών αποστολών, αλλά και ως πόλη-λιμάνι που διατηρούσε συστηματική επαφή με το εξωτερικό, απέκτησε φήμη ως κέντρο μουσικής· σε άρθρο εφημερίδας αναφέρεται πως θεωρείτο το «κέντρο εμπορίου και το κέντρο εκπαίδευσης [ανατροφής] και εξυπνάδας [νοημοσύνης] του νησιού».¹¹⁸ Το πρώτο κοντσέρτο ευρωπαϊκής μουσικής, φαίνεται πως δόθηκε στη Λάρνακα από τέσσερεις ξένους μουσικούς, έναν χρόνο μετά την έναρξη της Αγγλοκρατίας.¹¹⁹ Μέσα στα επόμενα χρόνια, ο τύπος αναφέρεται συχνά σε παρόμοια κοντσέρτα, τα οποία διοργάνωναν Βρετανοί αξιωματούχοι. Στο ακροατήριο,

¹¹⁶ Πρόκειται κυρίως για τις εξετάσεις των Associated Board of the Royal Schools of Music και Trinity College of Music, οι οποίες συνεχίζουν μέχρι και τις μέρες μας να προσελκύουν το ενδιαφέρον αρκετών Κυπρίων.

¹¹⁷ Το Ωδείο Αθηνών ιδρύθηκε το 1871 από τον Μουσικό και Δραματικό Σύλλογο, στα πλαίσια μιας προσπάθειας εισαγωγής της «εξευρωπαϊσμένης μουσικής εκπαίδευσης στο νεόδημο ελληνικό κράτος». Κατά το σχολικό έτος 1911-1912, στο διδακτικό προσωπικό του Ωδείου, θα ενταχθεί ο Μανώλης Καλομοίρης, ως καθηγητής πιάνου, αρμονίας, αντίστιξης, σύνθεσης και ιστορίας μουσικής (Οικονομίδου 2013: 179, 182).

¹¹⁸ Εφημερίδα *Αλήθεια*, 20 Ιουλίου 1881. Στη Λάρνακα κυκλοφόρησε και η πρώτη κυπριακή εφημερίδα, η *ΚΥΠΡΟΣ-CYPRUS* (σε ελληνική και αγγλική γλώσσα), από τον εκπαιδευτικό και δημοσιογράφο Θεόδουλο Φ. Κωνσταντινίδη (Σοφοκλέους 2014: 32-33).

¹¹⁹ Εφημερίδα *Νέον Κίτιον*, 3 Ιουνίου 1879.

εκτός από τους ξένους θεατές παρευρίσκονταν και κάποια «εκλεκτά» πρόσωπα, μέλη της τοπικής ελίτ—κυρίως Κύπριοι αξιωματούχοι—τους οποίους «φαίνεται» πως θεωρούσαν διακεκριμένες προσωπικότητες. Η απόσταση ανάμεσα στην άρχουσα και στις κατώτερες κοινωνικά τάξεις, μεγάλωνε, ενώ αποκτούσε πλέον και πολιτιστικό χαρακτήρα: η πλειοψηφία των κατοίκων του νησιού, συμπεριλαμβανομένης και της νεοσυσταθείσας μεσαίας αστικής τάξης, δεν είχε την οικονομική ευχέρεια να πληρώνει το χρηματικό αντίτιμο τέτοιων εκδηλώσεων, αφού η τιμή του εισιτηρίου για ένα κοντσέρτο φωνητικής και οργανικής μουσικής έφτανε μέχρι και τα πέντε σελίνια (Hasikou 2015: 108-110).¹²⁰

Σύμφωνα με τις πηγές, η πρώτη παράσταση όπερας τοποθετείται στο 1900 και πραγματοποιήθηκε από ιταλικό θίασο, στο θέατρο Παπαδόπουλου [εικ. 14].¹²¹ Επρόκειτο για το μελόδραμα *Il Trovatore* του Verdi, το οποίο παρακολούθησαν «πολλοί διαπρεπείς Άγγλοι» και «πολλοί δικοί μας διακεκριμένοι», όπως μας πληροφορεί η εφημερίδα *Κύπριος* στις 31 Μαρτίου 1900 (Hasikou 2015: 109). Το 1934 ιδρύεται από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη ο Μουσικός Σύλλογος «Μότσαρτ», τη διεύθυνση του οποίου ανέλαβε ο Γιάγκος Μιχαηλίδης μέχρι και το 1950, (όπου τον διαδέχτηκε ο Λεάνδρος Σίταρος), ενώ το 1938 ιδρύονται η πρώτη συμφωνική ορχήστρα και ο Χορωδία «Άρης» Λεμεσού, επίσης από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη (Παναγιώτου 1985: 19-20). Η Κύπρος μπορεί πλέον να στηριχθεί στις δικές τις δυνάμεις, αφού διαθέτει μουσικά σχήματα που μπορούν να φέρουν εις πέρας παραγωγές υψηλών απαιτήσεων—μεγάλα συμφωνικά ή και χορωδιακά έργα και μελοδράματα—και εισέρχεται σε μια περίοδο έντονης συναυλιακής δράσης. Έτσι, ακόμη έργο του Verdi,

¹²⁰ Σελίνι (από την αγγλική λέξη shilling, που αναγραφόταν επάνω): χαλκονικέλινο νόμισμα, το οποίο κυκλοφόρησε επί Αγγλοκρατίας το 1947 και το 1949, σε δυο τύπους, σελίνι και δισέλινο. Καταργήθηκε το 1955, με την εισαγωγή του δεκαδικού συστήματος και την υποδιαίρεση της λίρας σε 1000 μιλς. Τα σελίνια στα οποία αναφέρεται το κείμενο, μάλλον αντιστοιχούν σε πιάστρα (αγγλικής κοπής), τα οποία κυκλοφορούσαν από το 1881 στην Κύπρο, και είχαν ονομαστική αξία από ¼ μέχρι και 18 πιάστρα (ή πιάστρες) (Ζαπίτη 2010: 219-220).

¹²¹ Επρόκειτο για ένα από τα ωραιότερα δείγματα του είδους του, που ακολουθούσε τα αρχιτεκτονικά πρότυπα των ιταλικών σκηνών. Ολοκληρώθηκε το 1900 και ανήκε στον έμπορο Γεώργιο Παπαδόπουλο. Φιλοξένησε τόσο τον πρώτο τον ιταλικό θίασο, όσο και πλήθος ελληνικών θιάσων της εποχής. Μέχρι και το 1926 ήταν το μοναδικό θέατρο στη Λευκωσία (Λυμπουρίδης 1986: 58-59).

αποτελεί την πρώτη παράσταση από Κύπριους συντελεστές, μισό αιώνα μετά την πρώτη επαφή με το ιταλικό μελόδραμα: στα τέλη του 1952, ο Δημήτρης Τιρίμος πρωτοστατεί στο ανέβασμα της όπερας *La Traviata*, η οποία παρουσιάστηκε σε 12 συνολικά παραστάσεις σε διάφορες πόλεις, ενώ τρία χρόνια αργότερα οργανώνει και το Φεστιβάλ Όπερας. Την ίδια περίοδο, ο Σόλωνας Μιχαηλίδης αναλαμβάνει τη διεύθυνση στις παραστάσεις της όπερας *Διδώ και Αινείας* του Purcell (1950) και του ορατορίου *Δημιουργία* του Handel (1952), που επιτεύχθηκαν με τη σύμπραξη της Ορχήστρας του Μουσικού Συλλόγου «Μότσαρτ» και της Χορωδίας «Άρης» Λεμεσού [Εικ. 15-16] (Παναγιώτου 1985: 19).

Σε αντίθεση με την αρκετά έντονη κινητικότητα στον τομέα της εκτέλεσης ευρωπαϊκής μουσικής, η τέχνη της σύνθεσης δεν εμφανίζει ανάπτυξη πριν από τη δεκαετία του 1930. Οι εισηγητές της ήταν οι δυο ηγετικές μορφές της εποχής τους στον κυπριακό χώρο: ο Σόλωνας Μιχαηλίδης και ο Γιάγκος Μιχαηλίδης,¹²² οι οποίοι μετά τις σπουδές τους στο εξωτερικό επέστρεψαν στην Κύπρο και έθεσαν τις βάσεις για την ανάπτυξη τη μουσικής καλλιέργειας και της σύνθεσης, με μια ενεργή παρουσία που κράτησε για περισσότερο από 30 χρόνια. Μετά την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας και τον θάνατο των δυο συνθετών τη δεκαετία του 1970, ακολούθησε μια περίοδος στασιμότητας, η οποία έληξε τη δεκαετία του 1990 με την εμφάνιση νέων καλλιτεχνών, οι οποίοι σπούδασαν στο εξωτερικό και επαναπατρίστηκαν σε αυτή την περίοδο (Kallis 2015: 130, 132).

¹²² Πρόκειται για συνωνυμία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Σόλωνας Μιχαηλίδης: για μια Ελληνοκυπριακή Λόγια Μουσική

3.1 Βιογραφία

Ο Σόλωνας Μιχαηλίδης γεννήθηκε στη Λευκωσία στις 12 Νοεμβρίου 1905, σύμφωνα με το ημερολόγιο που τέθηκε σε ισχύ στην Ελλάδα από το 1923 και έπειτα (Παναγή 2016: 6).¹²³ Ήταν γιος του αστυνομικού Μιχαήλ Χατζηκυριάκου [εικ. 18] και της Ελένης Σολομωνίδου, η οποία απεβίωσε από επιλόχειο πυρετό μόλις εννέα μέρες μετά τη γέννηση του, γεγονός που πιθανότατα συνέβαλε στην απόφαση του πατέρα του να αναθέσει την ανατροφή του στη γιαγιά του, Δέποινα Σολομωνίδου και στα δυο αδέλφια της μητέρας του, Νικόλα και Αναστασία [εικ. 19] (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 15).

Από μικρή ηλικία παρουσίασε έντονο ενδιαφέρον και κλίση για τη μουσική μελετώντας μαντολίνο και κιθάρα στο δημοτικό σχολείο, ενώ μετά την εισαγωγή του στο Παγκύπριο Γυμνάσιο [εικ. 20] και στο Παγκύπριο Διδασκαλείο,¹²⁴ πήρε μαθήματα βιολιού από τον Γιαννακό Διανέλλο και βυζαντινής μουσικής από τον Στυλιανό Χουρμούζιο. Το 1925 αποφοίτησε από το Παγκύπριο Διδασκαλείο και εργάστηκε ως δημοδιδάσκαλος μέχρι το 1927, και στη συνέχεια ως καθηγητής στο κυβερνητικό Ωδείο Κύπρου στη Λευκωσία [εικ. 21] (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 15-17). Το διάστημα 1927-1930, φοίτησε δια αλληλογραφίας στο Trinity College του Λονδίνου, από το οποίο αποφοίτησε με τον τίτλο Teacher's Diploma στα Ανώτερα Θεωρητικά της μουσικής [εικ. 22] (Παναγή 2016: 6). Το 1931 προχώρησε σε αρραβώνα με την Καλλιόπη Μορίδου, την οποία γνώρισε στο Ωδείο Κύπρου την εποχή που εκείνη φοιτούσε τόσο στην τάξη του Isaac Kalmanovich, όσο και στη δική του τάξη θεωρητικών της μουσικής [εικ. 23] (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 17-18).

Την περίοδο 1930-1934, μεταβαίνει στο Παρίσι με απώτερο σκοπό να συνεχίσει τις σπουδές του και φοιτά στην Ecole normale de Musique de Paris, παρακολουθώντας

¹²³ Η αντίστοιχη ημερομηνία πριν από το 1923 είναι 30 Οκτωβρίου 1905, όπως αναγράφεται και στο πιστοποιητικό ταυτότητάς του [εικ. 17].

¹²⁴ Εκπαιδευτήριο του Παγκυπρίου Γυμνασίου.

μαθήματα αρμονίας, αντίστιξης και φούγκας με τη Nadia Boulanger [εικ. 24],¹²⁵ και μαθήματα πιάνου με τον Alfred Cortot,¹²⁶ καθώς επίσης και μαθήματα στη Schola Cantorum-Ecole supérieure de Musique, όπου μελετά σύνθεση με τον Guy de Lioncourt, και διεύθυνση ορχήστρας με τον Marcel Labey [εικ. 25-26]. Την ίδια περίοδο φοίτησε επίσης και στο Institut de Pédagogie Musicale de Paris (Παναγή 2016: 11-12). Στο διάστημα της παραμονής του στο Παρίσι, γράφει τις πρώτες του συνθέσεις αντλώντας έμπνευση από τη βυζαντινή παράδοση και τους ελληνικούς και κυπριακούς παραδοσιακούς ρυθμούς, στοιχεία τα οποία επεξεργάζεται τεχνικά σύμφωνα με την αισθητική της αγγλικής και γαλλικής μουσικής σκηνής του Μεσοπολέμου [εικ. 27] (Kallis 2015: 130).

Μετά το τέλος των σπουδών του επιστρέφει στην Κύπρο, και τον Αύγουστο του 1934 παντρεύεται την Καλλιόπη Μορίδου. Μαζί με τη σύζυγό του—επίσης μουσικό—εισέρχονται σε μία περίοδο έντονης καλλιτεχνικής δραστηριότητας στη Λεμεσό, με την ίδρυση ποικίλων μουσικών οργανισμών. Το 1934 ιδρύει το Ωδείο Λεμεσού, τον Σύλλογο Συναυλιών Ωδείου Λεμεσού και την Ορχήστρα Συναυλιών Ωδείου Λεμεσού [εικ. 28],¹²⁷ και το 1939 τον Μουσικό Σύλλογο «Άρης» Λεμεσού. Ένα χρόνο νωρίτερα (1938), εμφανίζεται για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο μέσα από δυο ραδιοφωνικές εκπομπές, όταν η Συμφωνική Ορχήστρα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας ερμηνεύει συνθέσεις του. Την ίδια περίοδο

¹²⁵ Παρόλο που δεν υπάρχουν παρά ελάχιστα στοιχεία για την περίοδο μαθητείας του Μιχαηλίδη κοντά στη Boulanger—μια προσωπικότητα πιο φιλική στις νέες μουσικές τεχνολογίες, σε αντίθεση με το πιο αυστηρό ύφος της Schola Cantorum, το οποίο είχε καθιερώσει ο Vincent d'Indy—ο Kenneth Owen Smith θεωρεί πως αποτέλεσε μια πιο προοδευτική επιρροή, η οποία προσέδιδε μεγαλύτερο κύρος στις σπουδές του Μιχαηλίδη (Smith 2016-18: 4).

¹²⁶ Στο Λεξικό Ελλήνων Συνθετών αναφέρονται ως καθηγητές του στο πιάνο οι Ρ. Τιμπέρζ και Π. Μερ (Συμεωνίδου 1995: 276), η Έλενα Λαμάρη-Παπαδοπούλου αναφέρει τον δεύτερο (Ρ. Maire) και τον Alfred Cortot (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 19), ενώ ο Λοΐζος Παναγή συμφωνεί για τον Cortot, αλλά επισημαίνει ότι το όνομα Maise αντιστοιχεί στο ίδιο πρόσωπο που η Λαμάρη-Παπαδοπούλου αναφέρει ως Ρ. Maire (Παναγή 2016: 12).

¹²⁷ Η ορχήστρα αυτή του Συλλόγου Συναυλιών Ωδείου Λεμεσού (Σ.Σ.Ω.Λ.) ήταν η πρώτη ελληνική ορχήστρα στην Κύπρο.

προκαλεί το ενδιαφέρον του Δημήτρη Μητρόπουλου με το πρώτο ανέκδοτο χειρόγραφο του έργου του *Αρμονία της Σύγχρονης Μουσικής* (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 19-21).¹²⁸

Την περίοδο 1941-1956 εργάστηκε ως εκπαιδευτικός στο Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού,¹²⁹ αξιοποιώντας στο έπακρο τη χορωδία του σχολείου, η οποία τελούσε υπό τη διεύθυνσή του, με πλήθος συναυλιών και εκδηλώσεων [εικ. 29-30] (Παναγή 2016: 22-23).¹³⁰ Στο διάστημα αυτό, παρά τις οικονομικές δυσκολίες—κυρίως λόγω του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου—επιτυγχάνεται τελικά η έκδοση του δίτομου έργου του με τίτλο *Αρμονία της Σύγχρονης Μουσικής*, προκαλώντας για μία ακόμη φορά το ενδιαφέρον και τα θετικά σχόλια του ευρύτερου ελλαδικού χώρου, όπου είναι ήδη γνωστός και με εκτελέσεις συνθέσεών του από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 24).

Την περίοδο 1946-1947, μεταβαίνει στο Λονδίνο με υποτροφία του Βρετανικού Συμβουλίου, διάστημα κατά το οποίο προβάλλεται στον βρετανικό χώρο ως συνθέτης, με εκτελέσεις έργων του από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Β.Β.Σ. και ραδιοφωνικές μεταδόσεις διαλέξεών του, με θέμα τη μουσική (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 25 και Παναγή: 2016, 43). Αναφορά στις εν λόγω διαλέξεις γίνεται σε έντυπα του ελληνικού χώρου, τα οποία επικεντρώνονται ιδιαίτερα στην προβολή της ελληνικής έντεχνης μουσικής και των Ελλήνων συνθετών στη Βρετανία, από τον Σόλωνα Μιχαηλίδη [εικ. 31]. Η δραστηριότητα του συνθέτη προκάλεσε και το ενδιαφέρον του Eric Blom, επιβλέποντος μουσικολόγου του *Grove Dictionary of Music and Musicians* και είχε ως αποτέλεσμα τη συνεργασία του Μιχαηλίδη με την εγκυκλοπαίδεια, ως αρθρογράφου στην ε' έκδοση (1954), για θέματα που

¹²⁸ Όπως αναφέρει η Λαμάρη-Παπαδοπούλου, ο Μητρόπουλος σκόπευε να προλογίσει το έργο του Μιχαηλίδη στην πρώτη του έκδοση, όμως αυτό δεν έγινε τελικά κατορθωτό λόγω της αναχώρησής του πρώτου για τις ΗΠΑ, όπου ανέλαβε τη θέση του μαέστρου της Συμφωνικής Ορχήστρας της Μινεάπολης.

¹²⁹ Η ονομασία του σχολείου άλλαξε το σχολικό έτος 1952-1953 σε Λανίτειο Ελληνικό Γυμνάσιο Λεμεσού.

¹³⁰ Εκτός από τη διεύθυνση της χορωδίας στις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις του σχολείου, ο Μιχαηλίδης ασχολήθηκε και με τη μελοποίηση στίχων από έργα αρχαίου δράματος, μεταξύ αυτών: *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη (με παρτιτούρες για ορχήστρα και τέσσερις φωνές), *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή (με μέρη για χορωδία και φλογέρα), *Μήδεια* του Ευριπίδη κ.α., αλλά και με τη σύνθεση μιας παιδικής οπερέτας (βλ. σχετικά, Παναγή 2016: 72-74).

σχετίζονταν με την ελληνική παραδοσιακή, βυζαντινή και σύγχρονη μουσική, αλλά και με τους εκπροσώπους της (Παναγή 2016: 43-46). Πρόκειται για την πρώτη έκδοση του μεγάλου λεξικού που περιλάμβανε την ελληνική μουσική και τους Έλληνες συνθέτες, όπου όλα τα άρθρα γράφτηκαν αποκλειστικά από τον Μιχαηλίδη (Romanou 2016-18: 23).

Το 1947 επιστρέφει στην Κύπρο και συμμετέχει σε επιτροπές μουσικών εξετάσεων και διαγωνισμών, καθώς επίσης και σε συμβούλια και συνέδρια μουσικής στον ευρωπαϊκό χώρο (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 25, 29). Τον Μάιο του 1950, οι Μουσικοί Σύλλογοι «Άρης» και «Μότσαρτ» παρουσιάζουν από κοινού την όπερα *Διδώ και Αινείας* του Henry Purcell, και τον Φεβρουάριο του 1952 το ορατόριο *Δημιουργία* του Joseph Haydn, υπό τη διεύθυνση του Μιχαηλίδη [εικ. 32]. Οι συναυλίες είχαν τεράστια επιτυχία και απήχηση που αποτυπώθηκε στον περιοδικό τύπο της εποχής (Παναγή 2016: 19-20).

Παρά τις επιτυχίες αυτές, αλλά και την πλούσια και εξαιρετικά δραστήρια περίοδο που διανύει ως εκπαιδευτικός και μαέστρος, ο εθνικός-απελευθερωτικός αγώνας της Ε.Ο.Κ.Α. (1955-1959) αποτελεί τροχοπέδη στην καλλιτεχνική δραστηριότητα της χώρας και ο Μιχαηλίδης αναζητά διέξοδο στην Ελλάδα. Το 1956, αναλαμβάνει τη θέση του διευθυντή στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης [εικ. 33],¹³¹ και το 1959 ιδρύει με τη βοήθεια άλλων παραγόντων της πόλης τη Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος (Σ.Ο.Β.Ε),¹³² της οποίας τελεί αρχιμουσικός από την 1^η Απριλίου 1959 [εικ. 34] (Παναγή 2016: 79-82). Αποχωρεί από τη θέση αυτή το 1970, αφού προηγουμένως πέτυχε—με τη βοήθεια των συνεργατών του και μετά από δυο συνεχή έτη αγώνα σε περίοδο χούντας—τη μονιμοποίηση των 20 (σε σύνολο 75) μουσικών της ορχήστρας (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 49).

¹³¹ Σύμφωνα με την Αλέκα Συμεωνίδου, ανέλαβε τη θέση το 1957 (Συμεωνίδου 1995: 276).

¹³² Η Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος μετονομάστηκε σε Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης (Κ.Ο.Θ) το 1966, μετά από την υπογραφή σχετικής νομοθεσίας για την κρατικοποίηση της ορχήστρας. Αντίστοιχα, ο Μιχαηλίδης ως αρχιμουσικός της ορχήστρας, έλαβε διορισμό στη Δημόσια Υπηρεσία της Ελλάδας ως Γενικός Διευθυντής Κ.Ο.Θ. (Παναγή 2016: 102-103).

Μετά τη συνταξιοδότησή του, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 1971 και συνέχισε τις εμφανίσεις του ως προσκεκλημένος μαέστρος, διευθύνοντας αρκετές φορές την Κ.Ο.Θ. [εικ. 35] (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 55-56). Συμμετείχε σε επιτροπές απολυτήριων εξετάσεων σε αρκετά ωδεία της χώρας, σε συμβούλια οργανισμών, συνδέσμων και επιτροπών και σε συνέδρια μουσικής στον ευρωπαϊκό χώρο (Παναγή 2016: 104-117). Το 1978 εκδίδεται στην αγγλική γλώσσα το μνημειώδες έργο του, *The music of ancient Greece: an Encyclopaedia*,¹³³ μελέτη η οποία τον απασχόλησε για μεγάλο διάστημα της ζωής του και τον καταξίωσε στον χώρο των θεωρητικών της μουσικής. Το ίδιο έτος παρουσιάζει προβλήματα υγείας, και το 1979 αναγκάζεται να ακυρώσει αρκετές εμφανίσεις του, αφού η κατάστασή του επιδεινώνεται λόγω όγκου στο στήθος. Τον Μάιο του ίδιου έτους επισκέπτεται για τελευταία φορά την Κύπρο, ακολούθως εισάγεται για θεραπεία στο St Mary's Hospital στο Λονδίνο και επιστρέφει στην Αθήνα, όπου άφησε την τελευταία του πνοή στις 10 Σεπτεμβρίου 1979. Η σορός του μεταφέρθηκε στην Κύπρο και η ταφή έγινε στις 13 Σεπτεμβρίου 1979, στο κοιμητήριο Αγίου Νικολάου στη Λεμεσό (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 63-65).

3.2 Η (Ελληνοκυπριακή) «Εθνική» Ταυτότητα και η «Ελληνικότητα» στο έργο του.

Όντας Έλλην συνθέτης, Έλλην δημιουργός, φυσικό είναι να εκφραστεί κανείς σαν Έλληνας, φυσικά, κατά τρόπον θα έλεγα, ειλικρινή, είναι πολύ φυσικό να αντλεί τα θέματα, την πνοή, την έμπνευσή του από τον ελληνικό κόσμο, είτε αρχαίος είναι είτε νεότερος· καμιά φορά αυτά αντλούνται από τον εσωτερικό μας κόσμο, χωρίς συνειδητοποίηση ή ενσυνείδητη—μάλλον—προσπάθεια, να αποδώσουμε κάτι από τον ελληνικό κόσμο. Δημιουργώντας, εκφράζοντας—μάλλον—τον εαυτό μας ειλικρινά, απέρριπτα, νομίζω ότι δεν έχουμε εκλογή από το να αντλήσουμε από αυτό που υπάρχει μέσα μας, δηλαδή από το ελληνικό μας «εγώ», που υπάρχει από τις καταβολές των αιώνων (Συνέντευξη 1979, 00:21-01:37).¹³⁴

Όπου «Έλλην συνθέτης», είναι φυσικά ο Σόλωνας Μιχαηλίδης. Είναι ο καλλιτέχνης, που ταυτίζεται με τον «δημιουργό», ο οποίος αντλεί—ακόμη και υποσυνείδητα—τα ερεθίσματά

¹³³ Η αντίστοιχη ελληνική έκδοση με τίτλο *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, κυκλοφόρησε από το Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης το 1982.

¹³⁴ Η έμφαση δική μου.

του από τον παρελθοντικό «εθνικό» [φανταστικό] χώρο, για τη δημιουργία μιας τέχνης με τη σφραγίδα του «εθνικού», αλλά ταυτόχρονα και «οικουμενικού»· αυτό είναι ένα θεμελιώδες στοιχείο της ιδεολογίας του Μιχαηλίδη με το οποίο διαφοροποιείται από την πολιτικά φορτισμένη εθνικιστική ιδεολογία του Καλομοίρη.¹³⁵ Η «παραχώρηση» του τελευταίου ως προς τη χρήση ξενόφερτων τεχνικών μέσων και υλικού στη δημιουργία «εθνικής» μουσικής, αποτελεί μάλλον λεπτομέρεια μπροστά στο ζητούμενο:

Κι αυτός πρέπει να είναι ο σκοπός κάθε αληθινά εθνικής μουσικής, να χτίσει το Παλάτι που θα θρονιάσει η εθνική ψυχή! Τώρα, αν για το χτίσιμο του παλατιού του μεταχειρίστηκε ο τεχνίτης και ξένο υλικό κοντά στο ντόπιο, δε βλάπτει· φτάνει το παλάτι του να είναι θεμελιωμένο στη ρωμείκη γη, καμωμένο για να το πρωτοχαρούμε ρωμείκα μάτια, για να λογαριάζεται καθαροαίματο ρωμείο παλάτι (Καλομοίρης 1988: 146-147).

Αντίθετα, ο Μιχαηλίδης προκρίνει μια «εθνική» μουσική, η οποία θα βρίσκει τη θέση της στο παγκόσμιο μουσικό στερέωμα μέσω της ιδιαίτερης προσωπικότητάς της, λειτουργώντας ως εφελτήριο για τη σύνδεση—αντί για τον διαχωρισμό—των λαών:

Το ιδεολογικό κίνητρο πάντως μια Εθνικής σχολής δεν πρέπει νάναι η δημιουργία μιας Τέχνης, που νάχει «φιλολογικό» μονάχα ενδιαφέρον για τον υπόλοιπο κόσμο, μιας μουσικής δηλ. τοπολαλιάς απρόσιτης κι ακατανόητης στ' άλλα έθνη, πράγμα που θάταν αντίθετο με τον καθολικό και παγκόσμιο χαρακτήρα της Μουσικής. Αλλά η δημιουργία μιας Τέχνης που νάναι η ζωντανή εκδήλωση μιας εθνικής οντότητας μέσα από ένα όργανο με αληθινά παγκόσμιο χαρακτήρα, όπως είναι ακριβώς η μουσική γλώσσα. Ένα άλλο σημείο ακόμη: μιά και η Μουσική δεν είναι μονάχα ένα όργανο εκφραστικό των συναισθημάτων και των σκέψεων του συνθέτη, αλλά μαζί και ηθοπλαστικό, με κατεύθυνση δηλ. μορφωτική κ' εκπολιτιστική, θα πρέπει να χρησιμοποιείται σαν ο φορέας του εθνικού πολιτισμού, σαν ένας σύνδεσμος ακόμη αγάπης και συνεννοήσεως ανάμεσα στα έθνη. Να μη σηκώνονται με τις Εθνικές σχολές τείχη εθνικά στην Τέχνη, αλλά αντίθετα, χωρίς πρωτίστως να χάνεται ο εθνικός χαρακτήρας, να φέρεται ο ένας λαός προς τον άλλο με σε μια ψυχική επαφή μέσα από μια γλώσσα αντιληπτή οπωσδήποτε σ' όλους (Μιχαηλίδης 1945α: 97).

¹³⁵ «Ενάντιος στην οικουμενιστική αντίληψη ότι 'η μουσική είναι μια τέχνη παγκόσμια, που δεν ξέρει φυλετικά όρια και εθνικούς προσδιορισμούς', ο Καλομοίρης υποστηρίζει ότι 'κάθε λαός έχει τη δική του μουσική έκφραση, τη δική του μουσική αισθητική' [...] Προς επίρρωση δε της παραπάνω θέσης, ο Καλομοίρης ανατρέπει στην αρχαιότητα, επικαλούμενος τη 'θεωρητική γνώση' της μουσικής ιστοριογραφίας ότι 'ο κάθε προχριστιανικός λαός είχε τη δική του μουσική, σύμφωνα με το πνεύμα του, τις παραδόσεις του, τη φυλετική του ιδιοσυγκρασία, ανάλογη με το ύψος του πολιτισμού του και προ πάντων με τη διαμόρφωση της θρησκείας του'» (Τσέτσος 2011: 72)

Για τον Μιχαηλίδη, αναπόσπαστο συστατικό της «εθνικής» μουσικής αποτελεί η «ελληνικότητα», και εδώ υπάρχει μια ξεκάθαρη τοποθέτηση ως προς το τι εστί «ελληνικό» στη μουσική: αρχαίοι τρόποι (κλίμακες), βυζαντινή υμνωδία και δημοτικό τραγούδι. Γίνεται σαφές, ότι ο Μιχαηλίδης υποστηρίζει την συνέχεια της ελληνικής φυλής και του ελληνικού πολιτισμού, θεωρώντας το Βυζάντιο ως τον φυσικό διάδοχο του αρχαίου ελληνικού κόσμου, το οποίο διαμορφώνει με τη σειρά του τον επόμενο φορέα «ελληνικότητας», δηλαδή την παραδοσιακή μουσική. Ταυτόχρονα, όμως, επισημαίνει και αποδέχεται την ιδιαιτερότητα του λαϊκού στοιχείου ως μέρος του κόσμου της «Ανατολής», αναγνωρίζοντας τη διττή του φύση και απαλλάσσοντάς το από το «στίγμα» του «αραβο-τουρκικού»:¹³⁶

Το ελληνικό λαϊκό τραγούδι παρουσιάζει μια διπλή προνομιακή όψη: από τη μιά είναι, μαζί με την εκκλησιαστική μας μουσική, ο κύριος, να πούμε, εκπρόσωπος της αρχαίας ελληνικής μουσικής· πλείστα λαϊκά τραγούδια κ' εκκλησιαστικοί ύμνοι κινούνται με την απλή, αγνή κι' απέριττη μελωδική τους γραμμή μέσα στο πλαίσιο των αρχαίων τρόπων. Κι' από την άλλη είναι σαν ένα λουλούδι της Ανατολής, γνήσιο παιδί της λαμπρής ανατολικής ατμόσφαιρας· πολλά τραγούδια είναι βασισμένα σε κλίμακες με χρωματικά τετράχορδα. Είναι μάλιστα άλλα πούναι σε μικτές σκάλες. [...] Η βυζαντινή υμνωδία είναι για τον Έλληνα συνθέτη μια εξ ίσου με τη λαϊκή μουσική πολύτιμη πηγή. Είναι πολλοί εκκλησιαστικοί ύμνοι που, με τη μετρημένη και σεμνή αλλά βαθύτατα εκφραστική τους γραμμή, είναι πραγματικοί θησαυροί, ατίμητα διαμάντια (Μιχαηλίδης 1945α: 109).

Θέτοντας ως αφετηρία την αρχαία ελληνική μουσική—την πρώτη πηγή «ελληνικότητας» για τον συνθέτη—οι χαρακτηρισμοί «απλό», «λιτό» και «απέριττο» αποδίδουν πολύ περιεκτικά τη γενικότερη φιλοσοφία του Μιχαηλίδη, σε σχέση με τη

¹³⁶ Η θέση αυτή του Μιχαηλίδη, εκπορεύεται από την βαθιά πεποίθηση πως η μουσική των λαών της Μ. Ασίας, Αράβων, Περσών, ακόμη και της Ινδίας σε κάποιο βαθμό, έχει υποστεί εντονότατη επίδραση από την αρχαία ελληνική—αντί για το αντίθετο—και καταλήγει σε ένα εθνικιστικό «κρεσέντο», στο οποίο ενσωματώνει ακόμη και τον Μέγα Αλέξανδρο: «Η μουσική αυτών των λαών [...] δεν έχει υποστεί μίαν επίδραση της ελληνικής μουσικής και τέχνης γενικά με την επαφή τους μ' ένα λαό πολύ πιο ανεπτυγμένο, με την κατάκτηση του Μεγάλου Αλεξάνδρου; Λογικότερο λοιπόν θα ήταν να παραδεχτούμε πως ένας λαός, που, και σκλάβος ακόμη, άφηκε βαθειά την επίδρασή του στα γράμματα και στις τέχνες των κυρίαρχων λαών, έχει πιο πολύ επιδράσει παρά υποστεί επίδραση». Και συνεχίζει, επιστρατεύοντας τα συμπεράσματα του Γάλλου μουσικολόγου Amédée Gastoué (1873-1943): «αντί να αναγνωρίσει κανείς την τουρκική επίδραση πάνω στην ελληνική μουσική, δεν είναι καλύτερα να δεχτεί πως είναι η ελληνική που είχε επιβάλει, στους νικητές, τα πιο χαρακτηριστικά πρότυπα των τρόπων και των ρυθμών της; Όσο πιο πολύ εμβαθύνω στο αρχαίο βυζαντινό άσμα, τόσο πιο πολύ είμαι διατεθειμένος να το πιστέψω» (Μιχαηλίδης 1945α: 117).

συνθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.¹³⁷ Στο έργο *Η Λύρα της Σαπφούς* (1934), μια από τις πρώτες συνθετικές του απόπειρες από την περίοδο σπουδών του στο Παρίσι, η αρχαϊκή ατμόσφαιρα δημιουργείται μέσα από μια ιμπρεσιονιστική προσέγγιση, η οποία προδίδει επιρροές από τα πρώιμα έργα του Debussy.¹³⁸ Με ανάλογο τρόπο, στο έργο *Αυγή στον Παρθενώνα* (η πρώτη από τις *Δύο Συμφωνικές Εικόνες* του 1936), ο διάλογος ανάμεσα στα έγχορδα και τα πνευστά χαρακτηρίζεται από μια διαύγεια ηχοχρωμάτων και τη δημιουργία μιας αιθέριας ατμόσφαιρας ενός τοπίου της φαντασίας, που προδίδει επιρροές από Debussy και Ravel—κατά την προσωπική μου άποψη, ο παραπάνω διάλογος και τα μέρη της άρπας, αλλά και η κλιμακωτή κορύφωση, παραπέμπουν περισσότερο στο *Πρελούδιο στο Απομεσήμερο ενός Φαύνου* (1892-94) του Debussy. Διαφαίνεται εξ αρχής η προοδευτική προσέγγιση του συνθέτη· όπως αναφέρει ο Βασίλης Καλλής, η περίοδος μαθητείας του στο Παρίσι διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη ενός προσωπικού συνθετικού στυλ, το οποίο επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την αισθητική της εποχής του Μεσοπολέμου (Kallis 2005: 130-131). Επιρροές από την ίδια περίοδο εντοπίζονται και στο τραγούδι «La Flute» (1934), σε στίχους του Γάλλου ρομαντικού ποιητή André Chénier, ένα άκρως ρομαντικό έργο για σοπράνο ή τενόρο και συνοδεία πιάνου, το μοναδικό φωνητικό του έργο σε ξένη γλώσσα (Michaelidis 2016-18: 93). Μετά από αυτή την απόπειρα, το ελληνικό στοιχείο υπερνίκησε κάθε ξένη γλωσσική επιρροή και ο συνθέτης στράφηκε αποκλειστικά στον χώρο της ελληνικής ποίησης, όπως άλλωστε και ο Καλομοίρης.

Ο Kenneth Owen Smith, εκφράζει την πεποίθηση πως η επαφή του Μιχαηλίδη με τον μουσικό εθνικισμό καλλιεργήθηκε αρχικά σε αυτή την περίοδο, μέσα στο περιβάλλον της Schola Cantorum και κάτω από την επιρροή της ηγετικής της φυσιογνωμίας, του Vincent d'Indy (1851-1931). Πρόκειται για μια ενδιαφέρουσα διαπίστωση, η οποία χρησιμοποιεί ως

¹³⁷ «Είναι δύσκολο να μιλήσω για το έργο μου. Αλλά, θα έλεγα ότι εκείνο που χαρακτηρίζει αυτά που έχω γράψει, είναι μια απλότητα και λιτότητα. Η διαύγεια και η καθαρότητα στη σκέψη και αισθήματα, είναι βασικά στοιχεία για τον καλλιτέχνη και δημιουργό. Έτσι εκφράζομαι» (Smith 2016-18: 15).

¹³⁸ Ιδιαίτερα από το *Claire de Lune* (1890).

έρεισμα το μουσικό ιδεώδες του d' Indy για την καλλιτεχνική έκφραση του γαλλικού εθνικισμού.¹³⁹ Παρόλο που ο d' Indy απεβίωσε κατά τον πρώτο χρόνο φοίτησης του Μιχαηλίδη, είχε ήδη διαμορφωθεί στη σχολή ένα κλίμα προς αυτή την κατεύθυνση, το οποίο επηρέασε τόσο τους καθηγητές όσο και τους σπουδαστές της. Υπάρχει επομένως, μεγάλη πιθανότητα, ο Μιχαηλίδης να ενστερνίστηκε σε κάποιο βαθμό τη γενικότερη ιδεολογία που ήθελε τον καλλιτέχνη-δημιουργό να παραμένει πιστός στην ιστορική παράδοση του έθνους του, ως τον μόνο τρόπο για να πετύχει ουσιαστική πρόοδο, ακόμη και μέσα σε έναν κόσμο στον οποίο εισάγονται ολοένα και περισσότερες πρωτοποριακές ιδέες και τεχνικές (Smith 2016-18: 14). Αυτό τουλάχιστον επιβεβαιώνει η πεποίθηση του ίδιου του συνθέτη, ότι τα «ιστορικά» τραγούδια των Ελλήνων αντικατοπτρίζουν την «εθνική» τους προσωπικότητα και «ζουν» στον πυρήνα της ψυχής του Ελληνικού Έθνους (Michaelides 1948: 6-7).

Το σημαντικότερο, όμως, συμπέρασμα που εξάγεται από τη μελέτη του Smith σχετικά με την ελληνική αρχαιότητα και την ελληνική [κυπριακή] «ταυτότητα» στο έργο του Μιχαηλίδη, είναι η σχέση τους με την αποικιοκρατία: μια ουσιώδης «εθνική» ταυτότητα, της οποίας οι ρίζες εντοπίζονται στο αρχαίο παρελθόν και που στην πορεία του χρόνου παραμένει άμεσα συνυφασμένη με την ψυχοσύνθεση των φορέων της, παλεύει να βρει τη δική της έκφραση, ως αντίδραση στον ξένο κατακτητή. Ούτως, θεωρώ πως η αντίστοιχη καλλιτεχνική έκφραση του Μιχαηλίδη περιορίζεται στυλιστικά σε πιο συντηρητικά μονοπάτια, λόγω της ιδιαιτερότητας της κυπριακής πραγματικότητας [κατοχή και αλυτρωτικοί πόθοι], η οποία ωθεί τον δημιουργό στην «περιφρούρηση» της «εθνικής» ταυτότητας. Η «ελληνικότητα», η ιστορία, η παράδοση, το «αρχαίο» πνεύμα, οφείλουν—για

¹³⁹ Για τον d' Indy, οι ρίζες του εθνικού ιδεώδους στη μουσική εντοπίζονται στο Γρηγοριανό Μέλος και στο έργο του Palestrina. Στη συνέχεια, το έργο των Monteverdi, Bach, Beethoven και Wagner, λειτουργεί ως ο φορέας που εξασφαλίζει την ιστορική πορεία του στον χρόνο, για να καταλήξει τελικά στον δάσκαλο και μέντορά του, César Franck, και στη συνέχεια στον ίδιο. Κατά την άποψή του, ο γαλλικός εθνικισμός στη μουσική της εποχής του, βρίσκει την έκφρασή του μέσα από την ενσωμάτωση τοπικών λαϊκών μελωδιών (σύμφωνα με το βαγκνερικό ύφος) σε έργα μεγάλης έκτασης (ορχηστρικά, χορωδιακά ή μελοδραματικού τύπου) (Smith 2016-18: 2-3). Εύκολα αναγνωρίζει κάποιος, εδώ, την στυλιστική ομοιότητα σε αντίστοιχα έργα του Μιχαηλίδη (όπως και του Καλομοίρη), όπου αυτούσιες μελωδίες δημοτικών τραγουδιών φιγουράρουν σε ορχηστρικά και φωνητικά έργα μεγάλης έκτασης.

τον ίδιο—να διατηρηθούν ζωντανά, προκειμένου να επιβιώσει ο ελληνισμός της Κύπρου. «Η ζωτικότητα της φυλής, άλλωστε, είναι ο μεγαλύτερος και ο πιο ελπιδοφόρος εγγυητής για το μέλλον της ελληνικής μουσικής», επισημαίνει ίδιος ο συνθέτης (Μιχαηλίδης 1945α: 100).

Η θέση αυτή, φωτίζει ιδιαίτερες πτυχές της προσωπικότητάς του και προσφέρει μια—αν μη τι άλλο—λογική απάντηση στο ερώτημα, γιατί ένας τόσο εμβριθής μελετητής και γνώστης των μουσικών στυλ όπως ο Μιχαηλίδης, απέφυγε τις πρωτοποριακές τεχνικές σύνθεσης, τις οποίες με τόση ευχέρεια παρουσίαζε και ανέλυε στα γραπτά του. Και φυσικά, δεν θα μπορούσα να μην επισημάνω εδώ το γεγονός, ότι την ίδια στάση κράτησε και απέναντι στην ποίηση, επιλέγοντας την παλαιότερη γενιά δημιουργών, αντί, λόγου χάρη, του Καβάφη, του ποιητή για τον οποίο η παράδοση «είναι κείμενο»: ίσως γιατί, όπως το διατυπώνει ο Δημηρούλης, «το ποιητικό κείμενο [...] ταλαντεύεται και διχάζεται ανάμεσα στο πρόβλημα του ύφους (μοντερνισμός) και στο πρόβλημα του ήθους (εθνική ιδεολογία) (Δημηρούλης 2011: 171). Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης προς το τέλος της ζωής του, σε συνέντευξη με τον Έλληνα συνθέτη Θεόδωρο Αντωνίου στις αρχές της δεκαετίας του 1970:

Είμαι Κύπριος. Και εμείς οι Κύπριοι έχουμε την ψυχολογία θά 'λεγα του υπόδουλου Έλληνα, η οποία, είναι αρκετά διαφορετική από τη ψυχολογία του Ελλαδίτη Έλληνα. Αναζητούμε, αναζητούσαμε, επί αιώνες, πάντα, ακόμη και σήμερα, και όλες οι γενιές, τις ρίζες τις Ελληνικές. Από άμυνα, εθνική άμυνα, η προσήλωση στην παιδεία, στην καλλιέργεια του του πνεύματος του Ελληνικού, της ψυχής μας, η εθνική άμυνα έναντι της αγγλικής κατοχής, μας έκανε, προσωπικά τουλάχιστον σ' εμένα, να αναζητώ τις ρίζες στην έκφρασή μου, της Ελληνικότητας της καταγωγής μας. Υποστηρίζαμε τότε, και κάναμε αγώνες ότι δεν είμαστε ελληνόφωνοι όπως ήθελαν οι άλλοι, είμαστε Έλληνες. Επομένως, η έκφρασις, με τους τρόπους τους αρχαιοελληνικούς τους οποίους είχα επαφή με τις μελέτες μου, η επίδραση του δημοτικού τραγουδιού, της βυζαντινής συνοδείας, των θρύλων, οι ιστορίες κλπ. δούλευαν με τέτοιο τρόπο ώστε στην αρχή να στραφώ σε αυτή την κατεύθυνση πιστεύοντας συνειδητά αλλά και υποσυνείδητα, πως αυτός ήταν ο τρόπος που μπορούσα να εκφραστώ (Smith 2016-18: 14-15).¹⁴⁰

¹⁴⁰ Σχετικά με τη χρήση του όρου «ελληνοφωνία» [αντί της «ελληνικότητας»], ο Μιχαηλίδης έχει απόλυτα δίκιο. Η συνεχής άρνηση των Βρετανών να αποδεχθούν την ελληνικότητα των Ελληνοκυπρίων, αποτυπώνεται και σε έντυπα της εποχής του, όπου οι Κύπριοι παρουσιάζονταν ως ελληνόφωνοι ή τουρκόφωνοι, ενώ η επίσημη βρετανική θέση «ήταν ότι αποτελούσαν έναν αρχαίο λαό, μείγμα ελληνικών, τουρκικών και αραβικών λαών» (Αργυρίου 2017: 159-160).

Η διαπίστωση αυτή, δεν θα μπορούσε να μην συνδεθεί με τον επαγγελματικό προσανατολισμό και τις επιλογές του Μιχαηλίδη στον χώρο της εκπαίδευσης, στον οποίο αφιέρωσε μεγάλο μέρος της ζωής του. Η μουσική μόρφωση και η καλλιτεχνική καλλιέργεια μέσα από τους σχολικούς [κρατικούς] φορείς, στόχευαν στη δημιουργία κουλτούρας αντίστοιχης των ευρωπαϊκών κρατών, η οποία θα ανύψωνε τους Κύπριους—και επομένως τον ελληνισμό—και θα τους εξίσωνε με όλους τους ελεύθερους πολίτες της Ευρώπης. Και το λειτούργημα του παιδαγωγού, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο σ' αυτό: «Θεωρώ ότι, λίγο πολύ, το λειτούργημα του καλλιτέχνη, είναι και λειτούργημα παιδαγωγού. Κι όταν μάλιστα συμβαίνει να είσαι εντεταγμένος ως παιδαγωγός κιάλας, να διδάσκεις, νομίζω πως σου δίδεται καλύτερα η ευκαιρία να είσαι πιο χρήσιμος, ίσως, να αξιοποιήσεις εκείνα που θα ήθελες να μεταδώσεις» (Συνέντευξη 1979, 03:05-03:33). Ο Μιχαηλίδης, αν εξαιρέσει κανείς τα ωδεία και τους μουσικούς συλλόγους που ίδρυσε στην Κύπρο στο ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του σε μια προσπάθεια πολιτιστικής «αφύπνισης» της κυπριακής κοινωνίας, επέλεξε συνειδητά, επίσημους κρατικούς «εθνικούς» φορείς στην καλλιτεχνική του πορεία—σχολεία Μέσης Εκπαίδευσης Κύπρου, Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδας (μετέπειτα Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης).¹⁴¹ Έφερε εις πέρας κάθε έργο που ανέλαβε με μεγάλη επιτυχία, και εκτός από πλήθος νέων μουσικών και καλλιτεχνών που στήριξε και ανέδειξε μέσα από τους προαναφερθέντες θεσμούς, υπήρξε και ο «πνευματικός πατέρας» του μοναδικού κρατικού μουσικού σχήματος της ιδιαίτερής του πατρίδας: της Συμφωνικής Ορχήστρας Κύπρου (1989). Σε σχετική ερώτηση του

¹⁴¹ Ο Smith υποστηρίζει ότι οι κινήσεις του Μιχαηλίδη στον χώρο της εκπαίδευσης, σε κάθε βαθμίδα, αλλά και το γενικότερο του έργο και ο ρόλος που διαδραμάτισε στα καλλιτεχνικά δρώμενα μετά το τέλος των σπουδών του στη Γαλλία, αποτελούσαν μια προσωπική προσπάθεια δημιουργίας ενός περιβάλλοντος αντίστοιχου με εκείνο που συνάντησε στη Schola Cantorum, με την οποία διατήρησε επαφές και μετά την επιστροφή του στην Κύπρο (Smith 2016-18: 13-14).

δημοσιογράφου Κώστα Σερέζη,¹⁴² για την έρευνα που διεξάγει γύρω από την πιθανότητα δημιουργίας μιας κυπριακής κρατικής ορχήστρας, θα απαντήσει:

Από την πλευρά τη δική μου, βεβαίως πάντοτε υπάρχει [ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο θέμα], τώρα δεν ξέρω αν η συγκεκριμένη μελέτη μένει ακόμη στο στάδιο της μελέτης από την άλλη πλευρά [του κράτους], ελπίζω όμως, η εμφάνισις της δικής μας ορχήστρας—εννοώ της Κρατικής Θεσσαλονίκης, καθώς και η περσινή εμφάνιση της Κρατικής Αθηνών και της ορχήστρας του ραδιοφώνου, να έχουν συμβάλει—οι εμφανίσεις αυτές—στο να ωριμάσει η σκέψις και η απόφασις στους αρμοδίους εδώ, για τη δημιουργία της Συμφωνικής Ορχήστρας ή Κρατικής Ορχήστρας, ας πούμε, της Κύπρου, να θεωρηθεί δηλαδή πια ως μια πολιτιστική ανάγκη για τον τόπο μας (Συνέντευξη 1972, 04:56-05:38).¹⁴³

Οι επιλογές αυτές του Μιχαηλίδη, δεν θα ήταν δυνατό να μην σχολιαστούν σε αντιπαραβολή με την αντίστοιχη πορεία του Καλομοίρη—του καθολικά αποδεκτού ως «εθνικού» συνθέτη της Ελλάδας—ο οποίος, όχι μόνο δεν είχε εμπλοκή με κρατικούς «εθνικούς» φορείς, αλλά αντιθέτως κινήθηκε αποκλειστικά και μόνο μέσα από το ιδιωτικό ωδειακό σύστημα. Όπως ορθά επισημαίνει ο Τσέτσος, ο ακόλουθος συλλογισμός εγείρει ένα κρίσιμο ερώτημα: «ο εθνικισμός είναι μια πολιτική ιδεολογία, που ως ανώτατη πολιτική αρχή αναγνωρίζει το έθνος», το οποίο, «κατανοείται ως μια κοινότητα ανθρώπων, τα μέλη της οποίας τα συνδέουν κοινή γλώσσα και κοινές ιστορικές και πολιτισμικές παραδόσεις»· λογικό είναι, επομένως, το γεγονός ότι «οι εθνικιστές πρεσβεύουν τη σύμπτωση έθνους και κράτους», άρα, ένας «εθνικός» [ή έστω, εθνικιστής] συνθέτης, δεν θα έπρεπε να δραστηριοποιείται—τουλάχιστον στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό—μέσα στο κρατικό/εθνικό εκπαιδευτικό μουσικό σύστημα; Ο Καλομοίρης έπραξε ακριβώς το αντίθετο: «πρωτοστάτησε

¹⁴² Η συνέντευξη παραχωρήθηκε με αφορμή την πρώτη εμφάνιση της Κ.Ο.Θ. στην Κύπρο, αλλά και στο εξωτερικό γενικότερα.

¹⁴³ Στη συγκεκριμένη έκθεση (17/11/1970), ο Μιχαηλίδης αναφέρει: «[...] μία Κρατική Συμφωνική Ορχήστρα, λειτουργούσα επί σταθεράς βάσεως, εντός σαφώς διαγεγραμμένων πλαισίων και με βαθειάν επίγνωσιν του πολιτιστικού ρόλου της, θα αποτελέσει αναμφιβόλως ένα αξιόλογον συντελεστήν της ανυψώσεως της πολιτιστικής στάθμης της νήσου και θα φέρει την Κύπρον πλησίον των άλλων, μουσικώς προηγμένων χωρών, όπου τοιοῦτοι Καλλιτεχνικοί Οργανισμοί αποτελούν βασικούς φορείς πολιτισμού (ΑΣΜ, κωδικός αναγνώρισης CYUTL SM-8-8.15, τεκμήριο 1). Σημειώνεται πως η πρώτη Κρατική Ορχήστρα στην Κύπρο, ιδρύθηκε από το Υπουργικό Συμβούλιο το 1987, δεκαεπτά χρόνια μετά τη συγγραφή της μελέτης του Μιχαηλίδη, με την ονομασία Συμφωνική Ορχήστρα Κύπρου. Αποτελεί μέχρι και σήμερα το μοναδικό επαγγελματικό συμφωνικό σύνολο στη χώρα.

στη διαμόρφωση και καθιέρωση του ιδιωτικού μουσικού εκπαιδευτικού συστήματος» της Ελλάδας, «υπήρξε ιδρυτής δυο ιδιωτικών ωδείων, [...] τα οποία, ανταγωνιζόμενα το ένα το άλλο και αμφότερα το επίσης ιδιωτικό Ωδείο Αθηνών, συνέβαλλαν στον περαιτέρω κατακερματισμό του ελληνικού μουσικού χώρου και στη διάσπαση των δυνάμεων».¹⁴⁴ Ήταν μια κατάσταση η οποία υπήρξε «καταστροφική όσον αφορά την υπόθεση της θεσμικής στήριξης της εθνικής έντεχνης μουσικής», ενώ η προαναφερθείσα αντιπαλότητα «συμβάδισε με καταστάσεις οξύτατης προσωπικής αντιπαράθεσης που έπαιρναν κυριολεκτικά τη μορφή εμφυλίου πολέμου», και «ο Καλομοίρης, δυστυχώς, συμμετείχε ενεργά σε αυτές τις αντιπαραθέσεις, που μόνο να ζημιώσουν μπορούσαν την υπόθεση της ελληνικής σχολής» (Τσέτσος 2013α: 133-136).

Οι προσωπικές φιλοδοξίες και η μισαλλοδοξία του Καλομοίρη, δεν του επέτρεψαν τελικά να διαδραματίσει θετικό ρόλο στη δημιουργία φορέων που θα προστάτευαν την «αντικειμενικά» εθνική κληρονομιά (συμπεριλαμβανομένου και του δικού του έργου).¹⁴⁵ Αντιθέτως, αυτό είναι κάτι που πέτυχε σε ιδιαίτερα σημαντικό βαθμό ο Μιχαηλίδης, χωρίς εμπλοκή σε πολιτικά στρατόπεδα ή αντιπαραθέσεις με άλλους φορείς. Ακόμη και κατά το διάστημα της Χούντας στην Ελλάδα, συνέχισε να μάχεται για το δικαίωμα των μουσικών της Κ.Ο.Θ. στη μονιμοποίηση, παρά τις δυσκολίες που συναντούσε λόγω της έκδηλης αντιπαράθεσής του προς το καθεστώς (Λαμάρη-Παπαδοπούλου χ.χ.: 43). Σύμφωνα με αυτό το κριτήριο, ο Μιχαηλίδης κερδίζει με διαφορά τον τίτλο ενός Έλληνα «εθνικού» συνθέτη, ο οποίος—εκτός από το συνθετικό και θεωρητικό, ελληνικό «εθνικό» του

¹⁴⁴ Παραρτήματα του ωδείου του Καλομοίρη δημιουργήθηκαν και στην Κύπρο, σε αρκετές πόλεις, ενώ το ίδιο διάστημα διατηρούσε στο νησί και μουσικό εκδοτικό οίκο (Romanou 2016-18: 24).

¹⁴⁵ Αυτή ακριβώς η αποσύνδεση εθνικής μουσικής από εθνικούς φορείς, συνιστά τον βασικότερο παράγοντα αποτυχίας του προγράμματος του Καλομοίρη, δεδομένου ότι «η θέσπιση εθνικών μηχανισμών παιδείας διαρθρωμένων σε τρεις βαθμίδες και συντηρούμενων από το κράτος, αποτελεί απαραίτητο όρο αναπαραγωγής των κοινωνιών και των πολιτικών οντοτήτων που τις πλαισιώνουν στη νεωτερικότητα, υπό συνθήκες εκβιομηχάνισης και εξορθολογισμού της οικονομίας και των νομικών και πολιτικών όρων δυνατότητάς τους» (Τσέτσος 2011: 87). Στην περίπτωση της Κύπρου, πάντως, το κομμάτι της δημόσιας τριτοβάθμιας μουσικής εκπαίδευσης, παραμένει μέχρι και σήμερα μετέωρο.

έργο—πρωτοστάτησε στη δημιουργία κρατικών καλλιτεχνικών θεσμών που θα μπορούσαν να διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο, μεταξύ άλλων, στην προστασία της «εθνικής» πολιτιστικής κληρονομιάς και της παράδοσης.

Το δεύτερο στοιχείο «ελληνικότητας» για τον Μιχαηλίδη, η βυζαντινή υμνωδία, κατέχει σημαντική θέση στο έργο του. Το στοιχείο αυτό δεν αφορά αποκλειστικά στον ελλαδικό χώρο, αφού η ορθόδοξη Κύπρος συμβάδιζε πάντα με την Ελλάδα στον χώρο της λατρευτικής μουσικής. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό της ελληνικής, αλλά και της ελληνοκυπριακής «εθνικής» ταυτότητας, το οποίο εμπεριέχει το «θείο» ως το μεταφυσικό στοιχείο του «εθνικού», και που—εκτός των άλλων—έχει τη δυνατότητα να αναπτυχθεί μουσικά μέσα από νέες τεχνικές σύνθεσης ή και εναρμόνισης, παρά την τροπικότητα που το χαρακτηρίζει. Ο Μιχαηλίδης, διατηρεί κι εδώ τη λεπτότητα και τη διαύγεια της μουσικής γραφής, χωρίς δυτικότροπες υπερβολές που θα μπορούσαν να αλλοιώσουν τη λιτότητα του βυζαντινού χαρακτήρα, αλλά, όπως επισημαίνει ο Καλλής, διατηρώντας μια πιο έντονη αίσθηση της τονικότητας (Kallis 2015: 131).

Για τον Μιχαηλίδη, η ελληνική ταυτότητα [ή ελληνικότητα] σε ένα έργο εμπνευσμένο από τη βυζαντινή υμνωδία, μπορεί να αναδυθεί μέσα από δυο προσεγγίσεις: «α) με τη χρησιμοποίηση αυτούσιων ύμνων ως πρωταρχικών μοτίβων,¹⁴⁶ και β) με τη χρήση των ήχων (δηλ. των παραπλήσιων στην ευρωπαϊκή) της βυζαντινής προς δημιουργία ειδικής ‘ατμόσφαιρας’». Ο συνθέτης χρησιμοποιεί και τους δυο τρόπους: το πρελούδιο για πιάνο *Λαμπρή* (1956), ανήκει στην πρώτη περίπτωση, και το έργο *Δυο Βυζαντινά Σκίτσα* (1934) στη δεύτερη, όπου η λεγόμενη «βυζαντινή ατμόσφαιρα» δημιουργείται χωρίς παράθεση αυτούσιας βυζαντινής μελωδίας, αλλά με ένα μελωδικό θέμα το οποίο έχει «χαρακτήρα βυζαντινό», με τη χρήση διατονικών δυτικότροπων τρόπων (Μιχαηλίδης 1945β: 117-119).

¹⁴⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ενσωμάτωση του ύμνου «Τη Υπερμάχῳ Στρατηγῶ» στη *Συμφωνία της Λεβεντιάς* του Καλομοίρη.

Στη συμφωνική εικόνα *Κυπριακά Ελευθέρια* (1959), ένα πανηγυρικό έργο για την ανεξαρτησία της Κύπρου, διακρίνεται ένας συνδυασμός των παραπάνω: ο αναστάσιμος βυζαντινός ύμνος «Χριστός Ανέστη» επαναλαμβάνεται από τη χορωδία στην πρωταρχική του μορφή και σε μελωδικές παραλλαγές, ως μια θριαμβευτική δήλωση ελευθερίας στην οποία συνομιλούν η ελληνική «εθνική» και η ορθόδοξη χριστιανική ταυτότητα, τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της ελληνικής φυλής και του ελληνικού έθνους, και για τον συνθέτη.

Η τρίτη πηγή «ελληνικότητας», το ελληνικό λαϊκό τραγούδι, αποτελεί για τον Μιχαηλίδη το πλέον σημαντικό εφόδιο για τη δημιουργία «εθνικής» μουσικής τέχνης, η οποία θα βοηθήσει στη διαφύλαξη της ελληνικής «εθνικής» ταυτότητας, εφόσον:

*είναι ο ζωντανός παραστάτης του Έθνους στην ιστορική του ζωή, ο καθρέφτης κ' η ζωντανή έκφραση των αισθημάτων, των σκέψεων, των πόνων και των ποικίλων μαρτυριών που ο ιστορικός αυτός λαός έχει γνωρίσει στη μακραίωνη ζωή του. [...] Πάνω απ' όλα, όμως, υμνεί: τον έρωτα και τη λευτεριά. Ο πόθος και για το ένα και για το άλλο, πούναι οι πρωταρχικές και κύριες προϋποθέσεις της φυσικής ζωής κάθε λαού, εκφράζεται στα ελληνικά τραγούδια με πάθος και περιπάθεια, με ποιητική δύναμη και λεπτότητα, με ρομαντική έξαρση και ομηρική φαντασία. Από τη σημασία του Λαϊκού τραγουδιού προκύπτει η εθνική υποχρέωση της περισυλλογής πρώτα των τραγουδιών και της χρησιμοποίησής τους κατόπι στην ελεύθερη σύνθεση και στη δημιουργία, μέσ' απ' αυτό, *Εθνικής Τέχνης* (Μιχαηλίδης 1945β: 4).¹⁴⁷*

Με το δημοτικό τραγούδι—ένα ακόμη μέσο έκφρασης της ελευθερίας του κυπριακού λαού ενάντια στον κατακτητή—ο συνθέτης ενσωματώνει για πρώτη φορά στα έργα του το κυπριακό στοιχείο, χρησιμοποιώντας κυπριακές παραδοσιακές μελωδίες τις οποίες αναπτύσσει με ιδιαίτερη επινοητικότητα, δημιουργώντας πλούσια αρμονία και σε κάποια σημεία, αντιστικτική γραφή, φωτεινά ηχοχρώματα και συνεχή μελωδική κίνηση. Στο έργο *Σουίτα για πιάνο πάνω σε κυπριακά θέματα* (1966), εμφανίζονται τα μουσικά θέματα των κυπριακών παραδοσιακών τραγουδιών «Τηλλυρκώτισσα» και «Ψιντρή Βασιλιτζιά μου». Ειδικά το πρώτο, παρουσιάζεται αυτούσιο στο πρώτο μέρος του έργου (*allegretto*) και στη

¹⁴⁷ Η έμφαση δική μου.

συνέχεια επανέρχεται επεξεργασμένο σε μικρές παραλλαγές, στις οποίες η βασική μελωδία αποδομείται και ανασυντίθεται αποσπασματικά. Στο τελευταίο μέρος (*allegro non troppo e giocoso*), τα μελωδικά χαρακτηριστικά του τραγουδιού δεν διακρίνονται πλέον, όμως το κυπριακό χρώμα αναβλύζει μέσα από τη διατήρηση του κυπριακού λαϊκού ρυθμού. Η «Τηλλυρκώτισσα» εμφανίζεται με τον ίδιο τρόπο και σε άλλο ένα έργο μουσικής δωματίου, την *Ελληνική Σουίτα για βιολοντσέλο και πιάνο* (1964), όπου η αυτούσια παραδοσιακή μελωδία εισάγεται δυναμικά στην έναρξη της πρώτης κίνησης, καθορίζοντας και πάλι το ρυθμικό σχήμα του φινάλε.

Ένα ακόμη κυπριακό τραγούδι, το παραδοσιακό τραγούδι του γάμου «Ωρα Καλή», αποτελεί το κύριο μελωδικό θέμα του έργου *Ο γάμος του χωριού* (1934), για κουαρτέτο εγχόρδων και φλάουτο. Η λαϊκή μελωδία μετατρέπεται σε στοιχείο διαλόγου ανάμεσα στο φλάουτο και τα έγχορδα, διανθισμένη αυτή τη φορά από το «εξωτικό-ανατολίτικο» χρώμα που δημιουργούν τα τριημιτόνια και η χρωματική κλίμακα. Ο Μιχαηλίδης δεν θεωρεί τον χρωματικό χαρακτήρα της μουσικής της Ανατολής απειλή για την «εθνική» μουσική, αφού, όπως αναφέρει, αποτελεί στοιχείο της νεοελληνικής λαϊκής μουσικής, το οποίο δεν μπόρεσε να επισκιάσει το αντίστοιχο διατονικό, ούτε κατά τη βυζαντινή περίοδο ούτε και μετά την πτώση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, διότι ο Ελληνισμός «παρά την παρακμή του» διέθετε «ένα κατά πολύ υψηλότερο πνευματικό και καλλιτεχνικό επίπεδο από τον κατακτητή» (Michaelidis 1948: 9). Η δημιουργική συνύπαρξη όλων των παραπάνω συστατικών, σε συνδυασμό με τη διακριτική χρήση της παραδοσιακής—όσο και της βυζαντινής—μουσικής στις συνθέσεις του Μιχαηλίδη, τον οδηγεί σε μια αισθητική προσέγγιση, όπου μουσικοί τρόποι και συναίσθημα συνυπάρχουν αρμονικά, χωρίς να υποβαθμίζεται το μουσικό στυλ (Kallis 2005: 131).

Η ιδιαίτερη περίπτωση του Μιχαηλίδη, του οποίου οι επαγγελματικές δραστηριότητες παρουσιάζουν μια ιδιαίτερα μεγάλη γκάμα πεδίων—καθηγητής μουσικής, διευθυντής

ωδείων, συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας, ιστορικός και δοκιμιογράφος (Smith 2016-18: 13-14)—συνδέεται με τρία εξαιρετικής σημασίας γραπτά κείμενα, τα οποία εμβαθύνουν σε μουσικά καλλιτεχνικά, ιστορικά και ιδεολογικά θέματα, άμεσα ή συνυφασμένα με την ελληνικότητα και την ελληνική «εθνική» μουσική σχολή: το δίτομο έργο *Αρμονία της Σύγχρονης Μουσικής* (1945), το άρθρο «Greek (2) Neo-Hellenic» στο *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1954) και την *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής* (1978).

Το 1939 (έξι χρόνια πριν από την έκδοσή του), ο Μιχαηλίδης παρουσιάζει στον Δημήτρη Μητρόπουλο το κείμενο *Αρμονία της Σύγχρονης Μουσικής* και ο Έλληνας μαέστρος και συνθέτης βλέπει σ' αυτό μια ανεκτίμητης αξίας προσθήκη στον μουσικοθεωρητικό επιστημονικό χώρο. Η πρώτη του αντίδραση είναι να προτείνει στον Μιχαηλίδη να το δημοσιεύσει και στην αγγλική γλώσσα, θεωρώντας ότι με αυτόν τον τρόπο θα είχε μια ιδιαίτερη βαρύτητα σε παγκόσμιο επίπεδο. Δυστυχώς, όπως αναφέρει ο Βασίλης Καλλής, αυτό δεν έγινε. Παρά τις ιδιαίτερα κολακευτικές κριτικές που έλαβε στον ελληνικό χώρο μετά την έκδοσή του το 1945, από συνθέτες και κριτικούς,¹⁴⁸ το έργο δεν έλαβε την προσοχή που του άξιζε, μιας και η αγγλική αποτελούσε τον κύριο γλωσσικό φορέα του μουσικού επιστημονικού λόγου της εποχής (Kallis 2016-18: 63).¹⁴⁹ Η ιδιαίτερη αξία του έργου, εκπορεύεται αποκλειστικά από την εξαιρετική ικανότητα και διαχείριση του Μιχαηλίδη σε σχέση με τα εξής στοιχεία: α) περιεκτικότητα β) άριστη γνώση της παραδοσιακής αρμονίας και της ιστορικής της εξέλιξης, με παράθεση πλήθους παραδειγμάτων, γ) οξεία αντίληψη και ανάλυση των νέων τάσεων των αρχών του 20ου αιώνα, και, δ) αξιοσημείωτη ικανότητα ανάλυσης (Kallis 2016-18: 65).

¹⁴⁸ Μεταξύ αυτών συμπεριλαμβάνονται οι Καλομοίρης, Βάρβογλης, Πετρίδης, Ανωγειανάκης κ.α. Βλ. σχετικά στο Μιχαηλίδης 1945α: α'-ε'.

¹⁴⁹ Το πρώτο αντίστοιχο έργο στην αγγλική γλώσσα δημοσιεύθηκε πολύ αργότερα, το 1961, κι αυτό εγείρει το ερώτημα, αν το του έργου του Μιχαηλίδη θα είχε διαφορετική τύχη αν είχε δημοσιευθεί πρώτο, 16 χρόνια πριν από το αγγλικό (Kallis 2016-18: 79).

Ειδικά, όμως, για τον ρόλο του συγκεκριμένου συγγράμματος στο θέμα της «εθνικής» μουσικής στον ελληνικό χώρο και τον μουσικό μοντερνισμό, αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, είναι το θέμα της «εθνικής» μουσικής, η παρουσίαση των Ελλήνων συνθετών της Ελληνικής Εθνικής Σχολής και των νεωτεριστικών τάσεων στον μουσικό χώρο. Ο Μιχαηλίδης ανάγει σε πρότυπο όλων των Ελλήνων συνθετών τη ρωσική σχολή, η οποία «αναγεννάται μ' ένα μοναδικό σκοπό: τη δημιουργία εθνικής τέχνης, που να εμπνέεται και να απορρέει από την εθνική πηγή, το λαϊκό τραγούδι», οι αρχαίοι τρόποι που φαίνονταν νεκροί για τη μουσική δημιουργία, επιβίωσαν μέσα από τις λαϊκές μελωδίες και τους εκκλησιαστικούς ύμνους, και το «εξωτικό» στοιχείο μετατράπηκε σε πηγή έμπνευσης για τους μοντέρνους δημιουργούς, στο έργο των οποίων αντικατοπτρίζεται η νέα κοινωνία, ο «χειμαρρος των νέων ιδεολογικών ρευμάτων», όλα αυτά τα στοιχεία που αποδεικνύουν πως «η μουσική, όπως κ' οι άλλες τέχνες, δε ζει σαν ανεξάρτητο φυσικό φαινόμενο» (Μιχαηλίδης 1945α: 36, 38).

Την αντικειμενική οπτική του Μιχαηλίδη για τις νεωτερικές συνθετικές τεχνικές, επισημαίνει ο Θεόδωρος Καρυωτάκης, στην κριτική του: «Τα κεφάλαια ιδίως για την ατονικότητα και την πολυτονικότητα, γραμμένα με βαθειά γνώση του θέματος και αντικειμενικότητα, μούδωσαν την ξεχωριστή ευχαρίστηση να γνωρίσω πολλές άγνωστες λεπτομέρειες από το πολυδαίδαλο κεφάλαιο της μοντέρνας μουσικής». ενώ, ο Μάριος Βάρβογλης επισημαίνει: «Το σπουδαιότερο όμως είναι πως θ' ανοίξει τα μάτια των νέων σπουδαστών της αρμονίας για ν' αγναντέψουν νέους ορίζοντες κι' άφοβα να μαντέψουν νέους αρμονικούς συνδυασμούς και χρώματα» (Μιχαηλίδης 1945α: β'-γ').

Ο Μιχαηλίδης υπήρξε ένας πρωτοπόρος της ελληνικής μουσικολογίας, ο μοναδικός ο οποίος έγραψε αντίστοιχα έργα σε αγγλική γλώσσα, τοποθετώντας για πρώτη φορά τη νεοελληνική μουσική στο *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Στο εξαιρετικό του κείμενο, συμπεριλαμβάνει και την Κύπρο στην ελληνική επικράτεια και εκφράζεται ήπια για

τον Καλομοίρη, αποκαλώντας τον διάδοχο του Λαμπελέτ και ηγέτη της «εθνικής σχολής» από το 1910 και μετά, χωρίς όμως να του ασκεί κριτική. Προκαλεί έκπληξη, εκφράζοντας την εκτίμησή του στον Πέτρο Πετρίδη ανάμεσα σε όλους του υπόλοιπους Έλληνες συνθέτες, έναν «δυναμικό συνθέτη διεθνών προδιαγραφών», του οποίου το έργο παρόλο που «βρίσκεται πιο κοντά στη μοντέρνα γαλλική σχολή, διαθέτει το στοιχείο της δυνατής του προσωπικότητας». Δεν παραλείπει και τον Σκαλκώτα, αναγνωρίζοντας την αξία του έργου του, αφού—όπως αναφέρει—κατάφερε να δημιουργήσει ένα δικό του προσωπικό στυλ, αρχικά κάτω από την επιρροή του Σαίνπεργκ, όμως, θεωρεί πως στον χώρο της ελληνικής μουσικής, η συνεισφορά του αφορά κυρίως στο έργο *36 Ελληνικοί Χοροί* (Romanou 2016-18: 23, 25-26).

Τέλος, ο Μιχαηλίδης είναι επίσης ο πρώτος και ο μοναδικός λόγιος ο οποίος πρόσφερε στον μουσικό κόσμο μια ουσιαστική εγκυκλοπαιδική παρουσίαση και ανάλυση της αρχαίας ελληνικής μουσικής με το έργο *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, το οποίο απέσπασε το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών στις 29 Δεκεμβρίου 1977, έναν χρόνο πριν την επίσημη κυκλοφορία του. Ακόμη και 40 χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία του, το σύγγραμμα του Μιχαηλίδη παραμένει σημείο αναφοράς για το συγκεκριμένο θέμα και ιδιαίτερα για το «Τέλειον Σύστημα» και τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους (Kreyszig 2016-18: 31, 35, 51). Το μέγεθος αυτής της υπέρμετρης προσπάθειας περιγράφεται από τον ίδιο τον συγγραφέα: η πρώτη ιδέα για τη συγγραφή γεννήθηκε στο Λονδίνο του 1946-47 και η πρώτη συλλογή του υλικού κράτησε 6 μήνες, η συνολική εργασία όμως είχε διάρκεια 15 έτη και η μεγαλύτερη δυσκολία που συνάντησε ήταν η έλλειψη προτύπου, καθώς επίσης και η έλλειψη βιβλιογραφίας, αφού ήταν η πρώτη φορά που εκδιδόταν ένα έργο με το συγκεκριμένο περιεχόμενο. Το έργο συνδέει τον αναγνώστη «άμεσα με την αρχαία ελληνική πραγματικότητα» (Συνέντευξη 1978: 00:56-06:00), και εντοπίζει τις αρχαίες ρίζες του ελληνικού μουσικού γίνεσθαι—στοιχείο διαχρονικότητας, διάρκειας, επιβίωσης, αναβίωσης

και εξέλιξης της ελληνικής «εθνικής» ταυτότητας, κομμάτι της οποίας αποτελεί πέραν πάσης αμφιβολίας για τον Σόλωνα Μιχαηλίδη, η ελληνική-κυπριακή ταυτότητα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Είναι ο τονισμός των γλωσσών που προσδιορίζει τη μελωδία κάθε έθνους

Jean-Jacques Rousseau¹⁵⁰

«Η Μεσόγειος είναι ένα πολύχρωμο μωσαϊκό», έγραψε ο Fernand Braudel.¹⁵¹ Μέσα σ' αυτό το tableau vivant, το γόνιμο τοπίο διάχυσης όπου, «η νεωτερικότητα διαρρηγνύει τα δογματικά όρια του βορειο-δυτικού ηγεμονικού λόγου», δημιουργώντας «εναλλακτικούς, μη-κανονικούς, μη-κανονιστικούς μοντερνισμούς και πρωτοπορίες»,¹⁵² το ιμπεριαλιστικό αποικιοκρατικό καθεστώς της Βρετανικής Αυτοκρατορίας διαμόρφωσε την ιστορία του κυπριακού λαού, εισάγοντας νέες δομές κράτους και κοινωνίας, και οδηγώντας τον στην ανάπτυξη εθνικιστικών κινημάτων· η αποικιοκρατική μηχανή, άθελά της «μεταμόρφωσε το έδαφος όπου η αντίσταση κατέστη δυνατή».¹⁵³

Η γρήγορη ανάπτυξη του κυπριακού εθνικιστικού κινήματος, αποτελεί ένδειξη πως με την έναρξη της βρετανικής κυριαρχίας, η Κύπρος εκτέθηκε στον μοντερνισμό, σε μια κρίσιμη περίοδο συνάντησης ιμπεριαλισμού και ρομαντικού εθνικισμού, έκαστα στο απόγειό τους.¹⁵⁴ Μέσα στο περιβάλλον αυτό, ο Σόλωνας Μιχαηλίδης εισάγεται στην ιδεολογία των «Εθνικών Σχολών» στη μουσική, «των οποίων η αισθητική πηγάζει από τον 'διχασμό ανάμεσα στην εθνική και σε μια υπερεθνική μουσική γλώσσα'».¹⁵⁵ Κοσμοπολίτης, εθνικιστής μα όχι σωβινιστής, επιδιώκει την ισορροπία ανάμεσα στο «εθνικό» και το «πρωτοποριακό», αλλά και ανάμεσα στο «πολιτικό» και το «καλλιτεχνικό» στοιχείο της μουσικής τέχνης, εκδηλώνοντας έναν «ήπιο» εθνικισμό στα πλαίσια του εθνοσυμβολισμού, αναγνωρίζοντας δηλαδή «τη σημασία των μετασχηματισμών που επέφερε η

¹⁵⁰ “Dictionnaire de musique”, 1768 (Headington 1994β: 89-90).

¹⁵¹ Braudel 1990: 155.

¹⁵² Danos 2018: 83.

¹⁵³ Αργυρίου 2017: 51-53.

¹⁵⁴ Kitromilides 2018: 16.

¹⁵⁵ Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 35.

νεωτερικότητα». ¹⁵⁶ Ταυτόχρονα όμως, συνεχίζει να πιστεύει ακράδαντα στο «ένδοξο» παρελθόν της ελληνικής φυλής και στο μεγαλείο του ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος—κατά την άποψή του—υπερνίκησε όλες τις ξένες επιδράσεις και επικράτησε όλων των άλλων πολιτισμών, με τους οποίους διασταυρώθηκε.

Σύμφωνα με τον Gábor Mátray (1797-1875), «το πιο αποτελεσματικό μέσο έκφρασης των χαρακτηριστικών ενός έθνους είναι η Μουσική». ¹⁵⁷ Αναμφίβολα, ο Μιχαηλίδης ταυτίστηκε από κάθε άποψη με την παραπάνω θέση, και διέκρινε στην αρχαία ελληνική τέχνη την καταλληλότερη πηγή έμπνευσης, από την οποία άντλησε το πιο ιδιαίτερο—και άρρηκτα συνδεδεμένο με την «ελληνικότητα»—στοιχείο της συνθετικής του τέχνης: τη λιτότητα. Το «απλό κι απέριττο» στοιχείο, αναδείχθηκε σε συνδυασμό με επιρροές, αφενός από τον Ιμπρεσιονισμό και αφετέρου από τη γενικότερη αισθητική της εποχής του Μεσοπολέμου, ενώ το αυτόχθον στοιχείο—η κυπριακή δημοτική μουσική—καταλαμβάνει σχετικά μικρό χώρο στο κάδρο της καλλιτεχνικής του παραγωγής και σχετίζεται περισσότερο με την παράθεση αυτούσιων μελωδιών: μια «ανάπλαση» του λαϊκού υλικού, η οποία δεν χαρακτηρίζεται από κάποια εξαιρετική πρωτοτυπία, σχετική και με τις μοντέρνες τάσεις της εποχής. ¹⁵⁸

Προκύπτει τελικά το ερώτημα, κατά πόσον ο Μιχαηλίδης συμμεριζόταν την άποψη του Καλομοίρη, περί «πλήρους διάζευξης του εθνικού από το πρωτοποριακό». ¹⁵⁹ Πράγματι, όσον

¹⁵⁶ Özkirimli 2013: 213.

¹⁵⁷ Lajosi 2014: 635.

¹⁵⁸ Ο Μιχαηλίδης δεν χρησιμοποίησε ποτέ σύγχρονα μουσικά ιδιώματα, όπως τις μεθόδους του ατονισμού και του δωδεκαφθογγισμού: επέλεξε μια πιο «συντηρητική» γραμμή(για λόγους που αναφέρθηκαν και στο υποκεφάλαιο 3.2). Υπάρχει όμως και η πιθανότητα να μη διέθετε την απαραίτητη εμπειρία ή τόλμη (παρά την εντυπωσιακή—από άποψης γνώσεων—ανάλυση των νέων τάσεων στα συγγράμματά του) για να το επιχειρήσει. Το ίδιο συνέβη και με την όπερα—το πιο χαρακτηριστικό είδος έκφρασης του μουσικού εθνικισμού: η μοναδική του απόπειρα (*Οδυσσέας*), παρέμεινε ημιτελής. Αντίστοιχα, πιθανά προβλήματα κατάρτισης στη βασική τεχνική της σύνθεσης, εντοπίζει στο έργο του Καλομοίρη ο John Thornley (Τσέτσος 2011: 107, σημείωση 354).

¹⁵⁹ Ο Τσέτσος θεωρεί αδικαιολόγητη την παραπάνω αντίληψη, και συμφωνεί με τη Φράγκου-Ψυχοπαίδη, όσον αφορά στο ότι, όπως «οι ‘εθνικές σχολές’ πρέπει να ερμηνεύονται και μέσα από τη μάχη τους για μοντερνισμό, έτσι και οι μοντερνιστές πρέπει να συνδέονται με το εθνικό στοιχείο» (Τσέτσος: 2011: 106 και Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1990: 42-43).

αφορά στις συνθέσεις του, πολλά στοιχεία συνηγορούν υπέρ αυτής της άποψης. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο αλυτρωτισμός διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της εθνικιστικής του ιδεολογίας, αντίστοιχο με εκείνον που είχε για τον Καλομοίρη η Μεγάλη Ιδέα. Ως εκ τούτου, προσέγγισε την έννοια της «εθνικής» μουσικής συγκρατημένα, παραμένοντας προσκολλημένος στην προσπάθεια απόδειξης της «ελληνικότητας» των Ελληνοκυπρίων εντός του περιβάλλοντος της αποικιοκρατίας, από την οποία προσπάθεια απουσίαζε η κατεξοχήν μεσογειακή [κυπριακή] κουλτούρα, που θα μπορούσε να αναδειχθεί μέσα από μια μοντέρνα, υβριδική τέχνη, απαλλαγμένη από το σύνδρομο κατωτερότητας του κατακτημένου.

Η στάση όμως, αυτή, εμπεριείχε μια παγίδα: ο υπέρμετρος θαυμασμός για τα «ανεπτυγμένα» ευρωπαϊκά κράτη—των οποίων ο πολιτισμός είχε αναχθεί σε «κουλτούρα»—και η προσπάθεια πολιτιστικού «εκμοντερνισμού» της Κύπρου, ούτως ώστε να βρει τη θέση της στο ευρωπαϊκό μουσικό στερέωμα—ως θεμελιώδης σκοπός του συνθέτη—οδηγούσε τελικά στην, έστω και ακούσια, αποδοχή και παγίωση της αποικιοκρατικής οριενταλιστικής οπτικής της ανωτερότητας του «δυτικού» Ευρωπαίου («Εγώ»), έναντι του «ανατολικού» Κυπρίου («Άλλος»).¹⁶⁰ Ο Στάθης Γουργουρής, αναφέρει την ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα θεωρία του Φραντς Φανόν περί «εκδυτικισμένων γηγενών», ο οποίος χρησιμοποιεί επ' αυτού τον όρο «γηγενής εξωτισμός»: «Αναφερόμενος στους διανοούμενους από τις αποικίες, που είχαν διακριθεί στην αφομοίωση των πιο 'πολιτισμένων' επιτευγμάτων της αποικιοκρατικής κουλτούρας και τώρα επέστρεφαν στην πατρίδα τους για να συμμετάσχουν στον αντιαποικιοκρατικό αγώνα, ο Φανόν βλέπει την

¹⁶⁰ Η άποψη πως, οι Κύπριοι θα μπορούσαν να εισέλθουν στη νεωτερικότητα μόνο μέσω της ανωτερότητας του (βορειοδυτικού) αποικιοκράτη (Δανός 2019: 255), αντικατοπτρίζεται και στην ιδιαίτερη αξία που αποδόθηκε στα αποικιοκρατικά μουσικά ιδρύματα που διεξήγαγαν εξετάσεις στην Κύπρο, με τα οποία ο Μιχαηλίδης συνδέθηκε στενά.

επιστροφή τους σαν μια διαδικασία αυτοϊθαγενοποίησης». ¹⁶¹ Από μια άποψη, η ευρωπαϊκών καταβολών «λόγια» ταυτότητα του Μιχαηλίδη, η οποία διαμορφώθηκε [και] υπό τις επιδράσεις των γαλλικών και αγγλικών μουσικών ιδρυμάτων, δικαιολογεί εν μέρει μια θετική στάση απέναντι στα πολιτιστικά επιτεύγματα του «δυτικού» κόσμου, από την άλλη, η «ψυχολογία του υπόδουλου Έλληνα»—στην οποία ο ίδιος αναφέρεται, στην προσπάθειά του να εξηγήσει τη στροφή του στις ελληνικές «εθνικές» παραδόσεις [πηγές]—δεν του επέτρεψε να επιτύχει συνθετικά μια νέα, μοντέρνα μουσική τέχνη, όπου τα στοιχεία «ελληνικότητας» και ελληνο-κυπριακής «εθνικής» ταυτότητας θα αποτελούσαν την αφορμή για δημιουργία, αντί για το ζητούμενο.

Ο τομέας στον οποίο ο Μιχαηλίδης υπήρξε πραγματικά πρωτοπόρος—όχι μόνο για τον κυπριακό, αλλά και για τον ευρύτερο ελληνικό χώρο—είναι η μουσικολογία, παρόλο που αυτή δεν αποτελούσε τον κύριο επιστημονικό κλάδο των σπουδών του. ¹⁶² Τα προαναφερθέντα συγγράμματά του, εισήγαγαν για πρώτη φορά την ελληνική μουσική και τους εκπροσώπους της στον παγκόσμιο μουσικό χάρτη, και συνέβαλαν τα μέγιστα στην καθιέρωσή του στον ευρύτερο ελληνικό χώρο, αλλά και διεθνώς, ως τον πρώτο Έλληνα ο οποίος δημοσίευσε δοκίμια στην αγγλική γλώσσα—κυρίως μέσα από το πλέον γνωστό έργο του, την *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*.

Η σύγχρονη μελέτη και έρευνα, οι νέες προοδευτικές («οικουμενικές») προσεγγίσεις και η εισαγωγή νέων αισθητικών κριτηρίων στον χώρο της μουσικής, θα μπορούσαν να δώσουν απαντήσεις στο ερώτημα, πού ανήκει τελικά, στυλιστικά και ιδεολογικά, ο Ελληνοκύπριος Σόλωνας Μιχαηλίδης. Δεδομένου ότι το αποικιοκρατικό σύστημα λειτούργησε καταλυτικά στην υποβάθμιση της κυπριακής ταυτότητας, αποκλείοντας έτσι την πιθανότητα δημιουργίας μιας Κυπριακής «Εθνικής» Σχολής στη μουσική, το συνθετικό έργο

¹⁶¹ Γουργουρής 2007: 128, σημείωση 15.

¹⁶² Romanou 2016-18: 23.

του Μιχαηλίδη, διανθισμένο με τα στοιχεία «ελληνικότητας» τα οποία συνάδουν με την ελληνική «εθνική» ταυτότητα και τις αναζητήσεις της εποχής του, θα μπορούσε να τον εντάξει στην—όχι ιδιαίτερα πρωτοποριακή—ομάδα συνθετών της Ελληνικής «Εθνικής Σχολής». Σίγουρα, όμως, τόσο η προσωπικότητα όσο και η δράση του, αποτελούν αντικείμενα τα οποία χρήζουν περαιτέρω έρευνας και ανάλυσης, εγείροντας το ερώτημα, ποια ήταν τελικά η σχέση του με το αποικιοκρατικό καθεστώς και τα βορειο-δυτικά ηγεμονικά «κέντρα». Κι αυτό, διότι, πίσω από το αντι-αποικιακό πνεύμα που ανάβλυζε από τις προσωπικές του δηλώσεις—στα πλαίσια του αλτρωτισμού του, και (σύμφωνα με τις δικές του δηλώσεις) στην προσπάθεια ανάδειξης της «ελληνικότητας» της Κύπρου—, υπήρχε μια ισχυρή σχέση και μια συνεχής αλληλεπίδραση με τη δυτικο-ευρωπαϊκή κουλτούρα, η οποία μπορεί να θέσει υπό αμφισβήτηση ορισμένες πτυχές της προσωπικής του εθνικιστικής ιδεολογίας.

Αναμφισβήτητα, ο Σόλωνας Μιχαηλίδης αποτελεί μια από τις πλέον ιδιαίτερες προσωπικότητες στον κυπριακό μουσικό χώρο. Και αποτελεί σίγουρα μια πρόκληση για τη σύγχρονη μουσική έρευνα, σε σχέση με το ποια είναι—ή ποια θα μπορούσε να ήταν, τελικά—η συμβολή του στην ανάπτυξη μιας νέας κυπριακής πραγματικότητας, όπου η ελληνο-κυπριακή «εθνική» ταυτότητα θα είχε τη δυνατότητα να εξελιχθεί αυτόνομα και δυναμικά, έξω από το πλαίσιο του βορειο-ηγεμονικού αφηγήματος που καθιστά τη Μεσόγειο «περιφέρεια», και την ίδια στιγμή, να την απαλλάξει από το αποικιοκρατικό της παρελθόν και το στίγμα του υπόδουλου ελληνισμού, ανοίγοντας έτσι τον δρόμο για νέες καλλιτεχνικές προσεγγίσεις της παράδοσης και του ελληνικού κυπριακού στοιχείου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Άντερσον, Μπένεντικτ. *Φαντασιακές κοινότητες: στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Μτφρ. Ποθητή Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη, 1997 [πρώτη έκδοση, 1983].

Ανωγειανάκης, Φοίβος. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα, 1991 [πρώτη έκδοση, 1976].

Αργυρίου, Σοφία. *Το εθνικό κίνημα των Ελληνοκυπρίων κατά την τελευταία περίοδο της Αγγλοκρατίας: 1950-1960*. Αθήνα: Ασίνη, 2017.

Βόγλη, Ελπίδα Κ.. *Έλληνες το γένος: η ιθαγένεια και η ταυτότητα στο εθνικό κράτος των Ελλήνων (1821-1844)*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007.

Βυλερμόζ, Εμίλ. *Ιστορία της Μουσικής*. Τόμος Α': Από την αρχαιότητα ως τον Σεζάρ Φράνκ. Μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος. Αθήνα: Υποδομή, 1996 [πρώτη έκδοση, 1949].

—. *Ιστορία της Μουσικής*. Τόμος Β': Από τον Σεζάρ Φράνκ ως τις μέρες μας. Μτφρ. Γιώργος Λεωτσάκος. Αθήνα: Υποδομή, 1980 [πρώτη έκδοση, 1949].

Γεωργούδης, Πανίκος. *Η κοινωνική σημασία του Δημοτικού τραγουδιού στους πρόσφυγες της Κύπρου*. Λευκωσία, 2003.

Γιαννόπουλος, Περικλής. *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*. Αθήνα: «Νέα Σύνορα» - Α.Α. Λιβάνη, 1992.

Γκουγκενέμ, Σουλβαίν. *Η Δόξα των Ελλήνων*. Αθήνα: Ενάλιος, 2019.

Γκρίφιθς, Πολ. *Μοντέρνα Μουσική*. Μτφρ. Μαρία Κώστιου, Επιμ. Απόστολος Κώστιος. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1993 [πρώτη έκδοση, 1978].

Γλύκατζη-Αρβελέρ, Ελένη. *Γιατί το Βυζάντιο*. Αθήνα: Μεταίχμιο 2012.

Γουργουρής, Στάθης. *Έθνος-όνειρο: διαφωτισμός και θέσμιση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Κριτική, 2007.

Δανός, Αντώνης. «Τα Πικρολέμονα [Bitter Lemons] της Κύπρου: οι ποιητικο-ιμπεριαλιστικοί ρεμβασμοί του Lawrence Durrell στην (αποικιακή) Μεσόγειο». *Ιστορία και θεωρία της τέχνης: Τιμητικός τόμος για τη Νίκη Λοϊζίδη*. Επιμ. Νίκος Δασκαλοθανάσης. Αθήνα: futura, 2019, σ. 245-260.

Δημηρούλης, Δημήτρης. *Ο ποιητής ως Έθνος. Αισθητική και Ιδεολογία στον Γ. Σεφέρη*. Αθήνα: Πλέθρον, 2011 [πρώτη έκδοση, 1997].

Ζαπίτη, Ελένη και Λευκή Μιχαλίδου. *Νομίσματα της Κύπρου. Από τη Συλλογή του Πολιτιστικού Ιδρύματος Τραπεζής Κύπρου*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 2010 [πρώτη έκδοση, 2007].

Ζαρμάς, Πιερής. *Πηγές της κυπριακής δημοτικής μουσικής*. Λευκωσία: Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, 1993.

Θρασυβούλου, Μάριος. *Ο εθνικισμός των Ελληνοκυπρίων από την αποικιοκρατία στην ανεξαρτησία: Όψεις, τάσεις και ο ρόλος της Αριστεράς*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2016.

Καλομοίρης, Μανώλης. *Η ζωή μου και η τέχνη μου*. Αθήνα: Νεφέλη, 1988.

—. «Για Ωδεία και για τ' Ωδείο», *Νουμάς* 378 (7 Φεβρουαρίου 1910), σ. 4-5.

Κωνσταντινίδης, Πάρις. «Η Τυραννία της Ευρώπης επί της ελληνικής μουσικής: ο ευρωκεντρισμός των αντιμαχόμενων εκδοχών της ελληνικότητας». *8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο*. Αθήνα, 25-27 Νοεμβρίου 2016 (υπό έκδοση) [Διαδίκτυο, https://www.researchgate.net/publication/328433408_E_Tyrannia_tes_Europes_epi_tes_ellenikes_mousikes_o_eurokentrismos_ton_antimachomenon_ekdochon_tes_ellenikotetas, προσπέλαση στις 20/05/2022].

Λαμάρη-Παπαδοπούλου, Έλενα. *Σόλων Μιχαηλίδης: Η ζωή και το έργο του*. Λευκωσία: Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, χ.χ.

Λαμπελέτ, Γεώργιος. *Ο εθνικισμός στην τέχνη και η ελληνική δημόδης μουσική*. Θεσσαλονίκη: Ρόδον, 1986 [πρώτη έκδοση, 1928].

Λυμπουρίδης, Αχιλλέας. *Η αγγλοκρατία στην Κύπρο. II: Η Αρμοστεία του Sir Malcolm Stevenson. 1918-1926*. Λευκωσία, 1986.

Μερλιέ, Μέλω. *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Ι. Ν. Σιδέρη, 1935.

Μιχαηλίδης, Σόλωνας. *Αρμονία της σύγχρονης μουσικής*. Τόμος Α'. Αθήνα: Φ. Νάκας, 1945α.

—. *Η σύγχρονη ελληνική μουσική* [Ανατύπωση από *Κυπριακά Γράμματα* 117-120]. Λευκωσία: Τύποις «Νέος Κόσμος» Θωμά Γ. Κυριακίδη, 1945β.

—. *Σημειώσεις Ιστορίας της Μουσικής*. Δακτυλογραφημένες σημειώσεις για τους σπουδαστές του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης. Λεμεσός, 1987.

Οικονομίδου, Μυρτώ. «Για τα Ελληνόπουλα. Μουσικοί Εκπαιδευτικοί Θεσμοί, στόχοι και τρόποι υλοποίησης του Καλομοιρικού οράματος για τη μουσική παιδεία». *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*. Επιμ. Νίκος Μαλιάρης και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. Αθήνα: Fagotto, 2013, σ. 179-210.

Παναγή, Λοΐζος. *Σόλωνας Μιχαηλίδης: Ζωή και δράση μέσα από το αρχαιακό υλικό του «Δημοτικού Μουσείου-Αρχείου Σόλωνα Μιχαηλίδη»*. Λευκωσία: Αρτέμης Συμεωνίδης, 2016.

Παναγιώτου, Νίκος. *Η μουσική στην Κύπρο τον καιρό της Αγγλοκρατίας: Στ'αχνάρια των πρωτοπόρων*. Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1985.

Παντελής, Σταύρος. *Η νέα ιστορία της Κύπρου*. Μτφρ. Ελένη Ταμβάκη. Αθήνα: Φλώρος, 1986 [πρώτη έκδοση, 1984].

Παύλου, Σάββας. *Σεφέρης και Κύπρος*. Λευκωσία, 2005 [πρώτη έκδοση, 2000].

Πολύζου-Μεντζαφού, Όλγα (επιμ). *Εθνική Πινακοθήκη. Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2000.

Ρίχτερ, Χάιντς Α. *Ιστορία της Κύπρου. Τόμος Α΄: 1878-1949*. Μτφρ. Κώστας Σαρρόπουλος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2007 [πρώτη έκδοση, 2004].

—. *Ιστορία της Κύπρου. Τόμος Β΄: 1950-1959*. Μτφρ. Χαράλαμπος Παπαχρήστου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2011 [πρώτη έκδοση, 2006].

Ρωμανού, Καίτη. «Μια τραγική αυταπάτη του Μανώλη Καλομοίρη». *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*. Επιμ. Νίκος Μαλιάρης και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. Αθήνα: Fagotto, 2013, σ. 61-81.

Σακαλλιέρος, Γιώργος. «Ο ελληνικός Χορός για ορχήστρα ως είδος έντεχνης νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας και μέσον ‘εθνικής’ ταυτότητας: τα παραδείγματα των Π. Πετρίδη, Μ. Καλομοίρη, Ν. Σκαλκώτα και Γ. Κωνσταντινίδη». Ανακοίνωση στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο *Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου – Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 5-7 Μαΐου 2006, 2010. [Διαδίκτυο, <https://auth.academia.edu/GeorgiosSakallieros>, προσπέλαση στις 26/04/2022].

Σάλτσμαν, Έρικ. *Εισαγωγή στη μουσική του 20ού αιώνα*. Μτφρ. Γιώργος Ζερβός. Αθήνα: Νεφέλη, 1983 [πρώτη έκδοση, 1967].

Σαμπροβαλάκης, Γιάννης και Μαρία Χναράκη. «Τα γεφύρια του Πρωτομάστορα: Ο ‘λόγος’ στο θεατρικό του Καζαντζάκη και την όπερα του Καλομοίρη». *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*. Επιμ. Νίκος Μαλιάρης και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. Αθήνα: Fagotto, 2013, σ. 105-122.

Σβορώνος, Νίκος. *Το ελληνικό έθνος: γένεση και διαμόρφωση του σύγχρονου ελληνισμού*. Προλ. Σπύρος Ι. Ασδραχάς. Επιμ. Νάσος Βαγενάς. Αθήνα: Πόλις, 2005 [πρώτη έκδοση, 2004].

Σιώπη, Αναστασία. *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δέκατου Ένατου Αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005.

—. «Ο Μανώλης Καλομοίρης στο πολιτισμικό πλαίσιο της Ελλάδας (1908-1940)». *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*. Επιμ. Νίκος Μαλιάρης και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. Αθήνα: Fagotto, 2013, σ. 35-59.

Σοφοκλέους, Ανδρέας Κλ.. *Η λογοκρισία του τύπου στην Κύπρο επί Αγγλοκρατίας (1878-1960)*. Λευκωσία: Εν Τύποις, 2014.

Στυλιανού, Άρης. «Μαύρο φως: η κριτική του Ρουσώ στον Διαφωτισμό», *Κριτική/Επιστήμη & Εκπαίδευση*, αρ. 8 (2008), σ. 3-20.

Συμεωνίδου, Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 1995.

Τσαλαχούρης, Φίλιππος. «'Ρουρκοί et pour qui?' ή το άλγος της υπέρβασης». *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*. Επιμ. Νίκος Μαλιάρας και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. Αθήνα: Fagotto, 2013, σ. 23-34.

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

—. *Νεοελληνική μουσική: Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*. Αθήνα: Παπααργυροπούλου Χ.-Νάκας Χ., 2013α.

—. «Καλομοίρης και Βενιζέλος. Αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές μιας σημαίνουσας σχέσης». *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*. Επιμ. Νίκος Μαλιάρας και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. Αθήνα: Fagotto, 2013β, σ. 93-104.

Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ολυμπία. *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας*. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, 1990.

Χαρκιολάκης, Αλέξανδρος. «Ο Καλομοίρης και η πρόσληψη του εθνικού τραύματος». *Μανώλης Καλομοίρης, 50 χρόνια μετά: Αφιέρωμα στη συμπλήρωση μισού αιώνα από το θάνατο του συνθέτη*. Επιμ. Νίκος Μαλιάρας και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. Αθήνα: Fagotto, 2013, σ. 83-91.

Χατζηδημητρίου, Τάκης. *Κύπρος 1950-1959, το τέλος του αλυτρωτισμού: Πολιτική και ιδεολογική θεώρηση*. Αθήνα: Παπαζήση, 2018.

Χαπούλας, Αναστάσιος. *Εθνομουσικολογία. Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος, 2010.

Abulafia, David (2015). *Η μεγάλη θάλασσα: Οι περιπέτειες των λαών της Μεσογείου*. Αθήνα: Ψυχογιός, 2015 [πρώτη έκδοση, 2011].

Applegate, Celia. "How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century". *19th-Century Music*, τομ. 21, αρ. 3 (Άνοιξη 1998), σ. 274-296.

—. "Sibelius A Composer's Life and the Awakening of Finland by Goss", *The Journal of Modern History*, τομ. 83, αρ. 3 (Σεπτέμβριος 2011), σ. 693-695.

Aymes, Marc. "The port-city in the fields investigating an improper urbanity in mid-nineteenth century Cyprus". *Mediterranean Historical Review*, τομ. 24, αρ. 2 (Δεκέμβριος 2009), σ. 133-149.

Brincker, Benedikte. "The role of classical music in the construction of nationalism: a cross-national perspective". *Nations and Nationalism*, τομ. 20, αρ. 4 (2014), σ. 664-682.

Brincker, Benedikte και Jens Brincker. "Musical constructions of nationalism a comparative study of Bartók and Stravinsky". *Nations and Nationalism*, τομ. 10, αρ. 4 (2004), σ. 579-597.

Braudel, Fernand και Maurice Aymard, Filippo Coarelli. *Η Μεσόγειος. Ο χώρος και η ιστορία*. Μτφρ. Έφη Αβδελά και Ρίκα Μπενβενίστε. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1990 [πρώτη έκδοση, 1985].

Burns, E. M. *Ευρωπαϊκή ιστορία: Ο δυτικός πολιτισμός: νεότεροι χρόνοι*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006.

Danos, Antonis. “Mediterranean Modernisms: The Case of Cypriot Artist Christoforos Savva”. *Critically Mediterranean: Temporalities, Aesthetics, and Deployments of a Sea in Crisis*. Επιμ. Yaser Elhariry και Edwige Tamalet Talbayev. London: Palgrave Macmillan, 2018, σ. 76-110.

—. “Nikolaos Gyzis’s The Secret School and an Ongoing National Discourse”. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, τομ. 1, αρ. 2 (Φθινόπωρο 2002) [Διαδίκτυο, <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn02/82-autumn02/autumn02article/258-nikolaos-gyzis-the-secret-school-and-an-ongoing-national-discourse>, προσπέλαση στις 05/05/2022].

Darwin, John. “Robert Holland’s empire”. *Cyprus from colonialism to the present: vision and realities: essays in honour of Robert Holland*. Επιμ. Anastasia Yiangou και Antigone Heraclidou. Abingdon, Oxon και New York, NY: Routledge, 2018, σ. 7-14.

Faustmann, Hubert. “The struggle for recognition and political rights of the small ethnic and religious minorities at the end of British colonial rule in Cyprus”. *Cyprus from colonialism to the present: vision and realities: essays in honour of Robert Holland*. Επιμ. Anastasia Yiangou, και Antigone Heraclidou. Abingdon, Oxon και New York, NY: Routledge, 2018, σ. 88-111.

Gellner, Ernest. *Έθνη και Εθνικισμός*. Μτφρ. Δώρα Λαφαζάνη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1992.

—. *Εθνικισμός, πολιτισμός, πίστη και εξουσία*. Μτφρ. Λυδία Παπαδάκη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2002 [πρώτη έκδοση, 1974].

Hasikou, Anastasia. “The Emergence of European Music”. *Music in Cyprus*, Επιμ. Jim Samson και Nicoletta Demetriou. Surrey, England και Burlington, Vermont: Ashgate, 2015, σ. 103-127 [Διαδίκτυο (ebook)].

Headington, Christopher (α). *Ιστορία της δυτικής μουσικής: από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. Τόμος Α΄: Από την Αρχαιότητα μέχρι τον Beethoven. Μτφρ. Μάρκος Δραγούμης. Αθήνα: Gutenberg, 1993 [πρώτη έκδοση, 1974].

— (β). *Ιστορία της δυτικής μουσικής: από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. Τόμος Β΄: Από τον Γερμανικό Ρομαντισμό και εφεξής. Μτφρ. Μάρκος Δραγούμης. Αθήνα: Gutenberg, 1993 [πρώτη έκδοση, 1974].

Hobsbawm, Eric. *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα: πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*. Μτφρ. Χρυσ. Νάντρις. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1994 [πρώτη έκδοση, 1990].

Hobsbawm, Eric J. και Terence Ranger (επιμ.). *Η επινόηση της παράδοσης*. Μτφρ. Θανάσης Αθανασίου, Αθήνα: Θεμέλιο, 2004 [πρώτη έκδοση, 1983].

Kallis, Vasilis. “Compositional Histories”. *Music in Cyprus*. Επιμ. Jim Samson και Nicoletta Demetriou. Surrey, England και Burlington, Vermont: Ashgate, 2015, σ. 129-173 [Διαδίκτυο (ebook)].

—. “Solon Michaelides’s *Harmony of Contemporary Music: A Potential Impact that Never Materialized*”. *Mousikos Logos*, αρ. 3 (2016-18), σ. 63-83.

Kapsalis, Loizos. “Society, religion and moral reform in early twentieth-century Cyprus: *Sylogos Orthodoxia* and the 1907 Sunday Observance Law”. *Cyprus from colonialism to the present: vision and realities: essays in honour of Robert Holland*. Επιμ. Anastasia Yiangou και Antigone Heraclidou. Abingdon, Oxon και New York, NY: Routledge, 2018, σ. 25-37.

Kitromilides, Paschalis M. “The historiography of modern Cyprus and Robert Holland’s place in it”. *Cyprus from colonialism to the present: vision and realities: essays in honour of Robert Holland*. Επιμ. Anastasia Yiangou και Antigone Heraclidou. Abingdon, Oxon και New York, NY: Routledge, 2018, σ. 15-22.

Kreyszig, Walter Kurt. “Ancient Greek Music Theory in the Context of Historiography: Filling a Lacuna in the Study of the Greek *Systema Teleion* – The *Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia* (1978) by Solon Michaelides”. *Mousikos Logos*, αρ. 3 (2016-18), σ. 29-62.

Lajosi, Kristina. “National stereotypes and music”, *Nations and Nationalism*, τομ. 20, αρ. 4 (2014), σ. 628-645.

Leerssen, Joep. “Romantism, music, nationalism”, *Nations and Nationalism*, τομ. 20, αρ. 4 (2014), σ. 606-627.

Luke, Harry. *Cyprus: A Portrait and an Appreciation*. London: Harrap, in association with K. Rustem & Bro, Nicosia, 1973 [πρώτη έκδοση, 1957].

Machlis, Joseph και Kristine Forney. *Η Απόλαυση της Μουσικής*. Μτφρ. και επιμ. Δημήτρης Πυργιώτης. Αθήνα: Fagotto, 1996 [πρώτη έκδοση, 1991].

Mantzourani, Eva. “Hans Keller, Nicos Skalkottas and the notion of symphonic genius”. *Mousikos Logos*, αρ. 0 (2013), σ. 1-42.

Michaelides, Georgia. “The Vocal Works of Solon Michaelides”. *Mousikos Logos*, αρ. 3 (2016-18), σ. 91-97.

Michaelides, Solon. *The neohellenic folk-music*. Nicosia: Nicolaou & Sons, 1948.

Morag, Nadav. “Cyprus and the clash of Greek and Turkish nationalisms”. *Nationalism and Ethnic Politics*, τομ. 10, αρ. 4 (2004), σ. 595-624.

Özkirimli, Umut. *Θεωρίες του Εθνικισμού: μια κριτική προσέγγιση*. Επιμ. Αλέξης Ηρακλείδης, μτφρ. Ιουλία Πεντάζου. Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2013 [πρώτη έκδοση, 2011].

Panayiotopoulos, Prodromos. “The Emergent Post-Colonial State in Cyprus”, *Commonwealth & Comparative Politics*, τομ. 37, αρ 1 (Μάρτιος 1999), σ. 31-55.

Pollis, Adamantia. “The social construction of ethnicity and nationality: the case of Cyprus”, *Nationalism and Ethnic Politics*, τομ. 2, αρ.1 (1996), σ. 67-90.

Romanou, Katy. “The Greek Musicologist Solon Michaelidis”. *Mousikos Logos*, αρ. 3 (2016-18), σ. 21-28.

Said, W. Edward. *Οριενταλισμός*. Μτφρ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη, 1996 [πρώτη έκδοση, 1978].

Sieyès, Emmanuel. *Τι είναι η Τρίτη Τάξη*; Μτφρ. Φροσύνα Στεφοπούλου, Επιμ. Χρήστος Παπαστυλιανός. Αθήνα: Παπαζήσης, 2016.

Smith, Anthony D. *Εθνική Ταυτότητα*. Μτφρ. Εύα Πέππα. Αθήνα: Οδυσσέας, 2000 [πρώτη έκδοση, 1991].

—. *Nationalism in the Twentieth Century*. Canberra: Australian National University Press, 1979.

Smith, Kenneth Owen. “The Organizational Field of Art Music”. *Music in Cyprus*, Επιμ. Jim Samson και Nicoletta Demetriou. Surrey, England και Burlington, Vermont: Ashgate, 2015, σ. 149-173 [Διαδίκτυο (ebook)].

—. “Solon Michaelides, Scholiste?”. *Mousikos Logos*, αρ. 3 (2016-18), σ. 1-21.

Spencer, Philip και Howard Wollman. *Nationalism. A Critical Introduction*. London: Thousand Oaks και New Delhi: Sage Publications Ltd, 2003 [πρώτη έκδοση, 2002].

Stefanidis, Ioannis D. *Isle of discord: Nationalism, imperialism, and the making of the Cyprus problem*. New York: New York University Press, 1999.

Varnava, Andrekos. “Punch and the British occupation of Cyprus in 1878”. *Byzantine and Modern Greek Studies*, τομ. 29, αρ. 2 (2005), σ. 167-186.

Vitti, Mario. *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και Μορφή*. Αθήνα: Ερμής, 1979 [πρώτη έκδοση, 1977].

Vlagopoulos, Panos. “The Patrimony of Our Race: Luis-Albert Bourgault-Ducoudray and the Emergence of the Discourse on Greek National Music”. *Journal of Modern Greek Studies*, τομ. 34, αρ. 1 (Μάιος 2016), σ. 49-77.

ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ

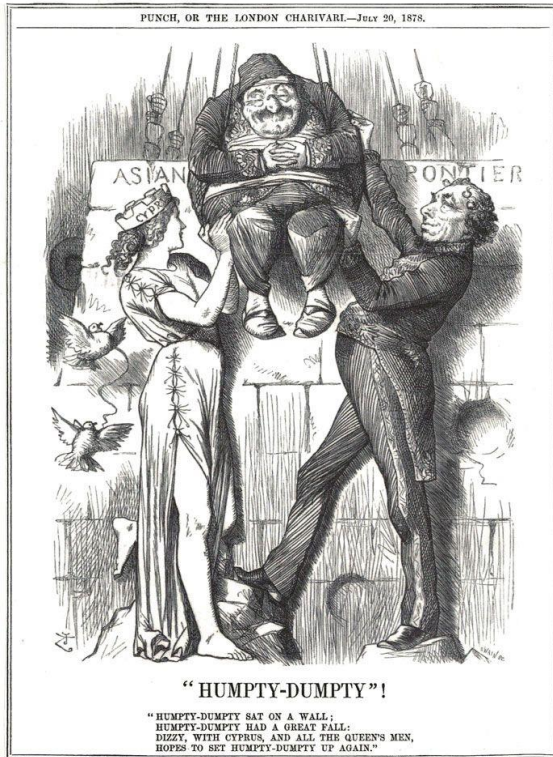
Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη (ΑΣΜ) [Διαδίκτυο, <https://helates.cut.ac.cy/index.php/s3u60>, προσπέλαση στις 16 Νοεμβρίου 2020].

Συνέντευξη 1972: «Συνέντευξη στον Κώστα Σερέζη (PIK) για συναυλία που θα παραχωρήσει σε Κύπρο και εξωτερικό μετά την παραίτησή του από Κ.Ο.Θ». 21/10/1972 [Διαδίκτυο, προσπέλαση στις 09/03/2022].

Συνέντευξη 1978: «Ο Κύπριος συνθέτης, μουσικολόγος και μαέστρος Σόλων Μιχαηλίδης, παραχωρεί συνέντευξη στα πλαίσια της εκπομπής ‘ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ’ με αφορμή την έκδοση του βιβλίου του ‘Η Μουσική της Αρχαίας Ελλάδας’». 01/05/1978. Διάρκεια: 07:38 [Διαδίκτυο, προσπέλαση στις 09/03/2022].

Συνέντευξη 1979: «Συνέντευξη του Επίτιμου Γενικού Διευθυντή της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης Σόλωνα Μιχαηλίδη, στην Λειτουργό Προγραμμάτων του PIK Νάγια Ρούσου, για την εκπομπή του PIK "ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ". 14/07/1979. Διάρκεια: 06:29 [Διαδίκτυο, προσπέλαση στις 09/03/2022].

ΕΙΚΟΝΕΣ



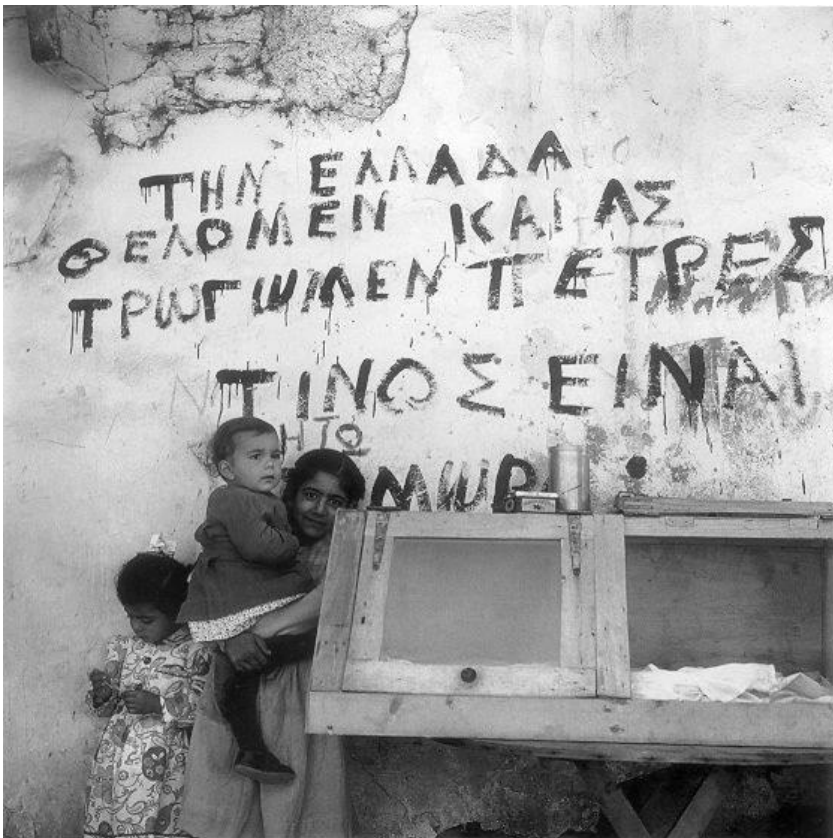
Εικ. 1: *Humpty-Dumpty* (ο Βρετανός πρωθυπουργός Μπέντζαμιν Ντισραέλι με τη βοήθεια της Κύπρου, αποκαθιστούν τον Σουλτάνο στη θέση του), περιοδικό *Punch*, 20 Ιουλίου 1878.



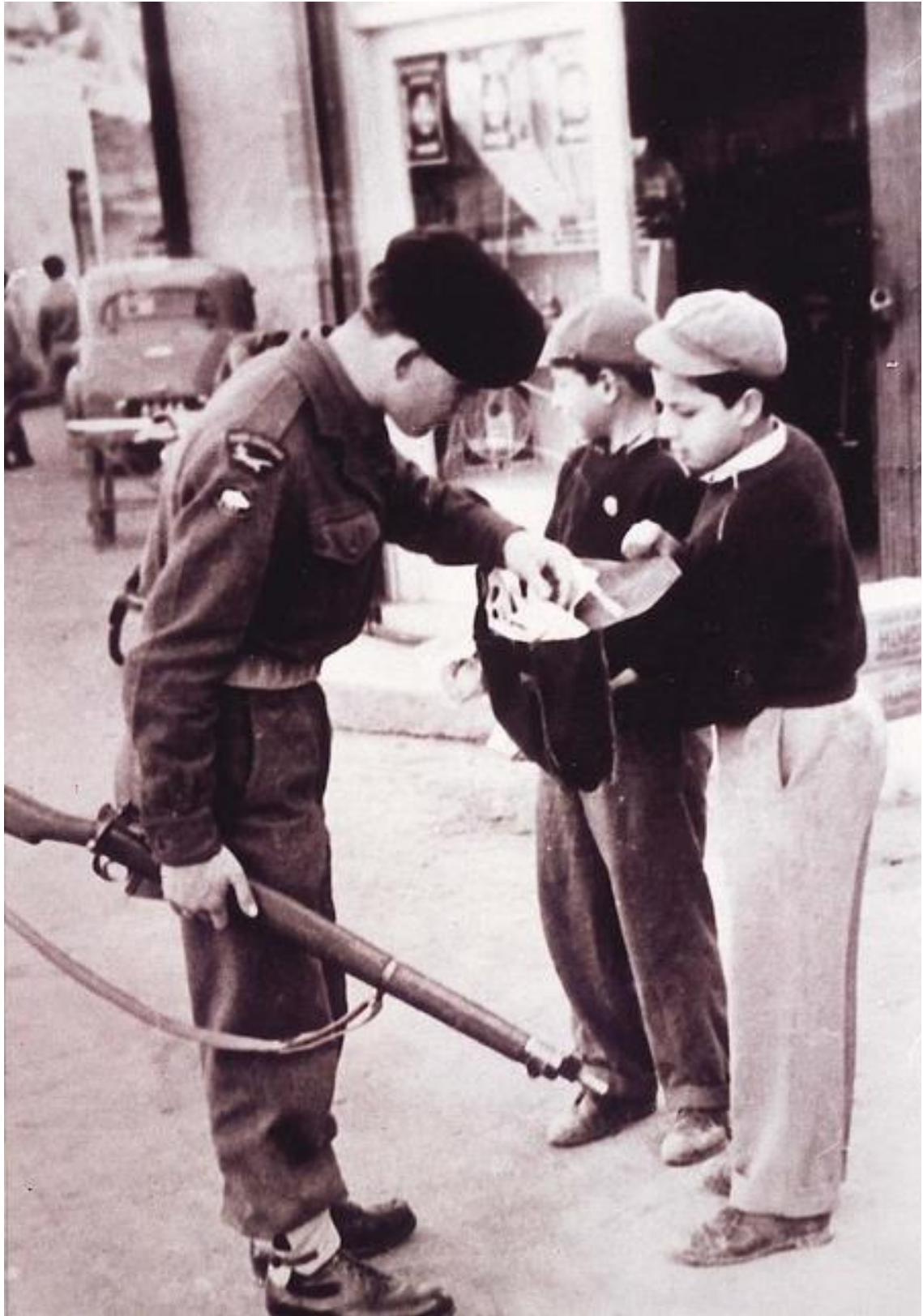
Εικ. 2: *Sir Garnet Wolseley Courting Cyprus* (Ο Wolseley φλερτάρει την Κύπρο/Αφροδίτη φέρνοντας δώρα), περιοδικό *Punch*, 3 Αυγούστου 1878.



Εικ. 3: Γιώργος Σεφέρης, Λώρενς Ντάρελ, η σύζυγος του ζωγράφου Διαμαντή, Αντουανέτα, ο Μόρις Κάρντιφ (συγγραφέας και διευθυντής του Βρετανικού Ινστιτούτου στη Λευκωσία) και πίσω του όρθιος ο ζωγράφος, Αδαμάντιος Διαμαντής, Κύπρος, 1953.



Εικ. 4: Γιώργος Σεφέρης, «ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΘΕΛΟΜΕΝ ΚΑΙ ΑΣ ΤΡΩΓΩΜΕΝ ΠΙΕΤΡΕΣ», Άλωνα, Κύπρος, 1954, φωτογραφία.



Εικ. 5: Άγγλοι στρατιώτες διεξάγουν έρευνα σε τσάντες μαθητών για προκηρύξεις της ΕΟΚΑ, Λευκωσία, 1955-59.



Εικ. 6: Ο Βέλα Βαρτόκ (στο κέντρο, δίπλα στο παράθυρο) ηχογραφεί τραγούδια των χωρικών στο χωριό Zorordaradz (σήμερα Drazovce), Σλοβακία, 1907.



Εικ. 7: Ο Βέλα Βαρτόκ (στο κέντρο) συγκεντρώνει λαϊκά τραγούδια στην Τουρκία, 1936.



Εικ. 8: Akseli Gallen-Kallela, *Symposium*, (από αριστερά προς δεξιά, Akseli Gallen-Kallela, Frans Oskar Merikanto, Robert Kajanus και Jean Sibelius), 1984, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή.

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ

Ὁ συθέτης πού πρωτοπαρουσιάζει σήμερα μικρὸ μέρος τῆς ἀρχῆς τοῦ ἔργου του ὄνειρέφτηκε νὰ φτειαξῆ μιὰν ἀληθινὰ ἔθνικὴ μουσικὴ βασισμένη ἀπ' τὴ μιὰ μεριά στὴ μουσικὴ τῶν ἀγῶν μας δημοτικῶν τραγουδιῶν μὰ καὶ στολισμένη ἀπὸ τὴν ἄλλη, μὲ ὄλα τὰ τεχνικὰ μέσα πού μᾶς χάρισεν ἡ ἀδιάκοπη ἐργασία τῶν προδεμένων στὴ μουσικὴ λαῶν καὶ πρῶτα πρῶτα τῶν Γερμανῶν, Γάλλων, Ρώσων καὶ Νορβηγῶν.

Γιὰ νὰ κατορθώσῃ τὸ ὅπωςδῆποτε ἀρμονικὸ ἐπιχτόδεμα τῶν ἀνόμοιων ἀφτῶν στοιχείων, ὁ τεχνίτης βρῆκε σωστὸ νὰ στριχτῆ στὴ ζωντανὴ μας φιλολογία σὰν τὸν ἀνοπλέχτη πού κόβοντας κλωνάκια ἀπ' τὸνα καὶ τ' ἄλλο δέντρο πλέκει τὰ λογῆς λογῆς λουλούδια του.

Καὶ δὲ θέλει νὰ πῆ πὼς τὸ ἀνακάτωμα τῶν στοιχείων ἀφτῶν πάντα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο πρέπει νὰ γίνεται· κάθε ἄλλο· μορεῖ πολλές φορές ὁ ἔθνικὸς χαρακτήρας πολὺ θαμπὰ ἢ καὶ καθόλου νὰ ξεχωρίζῃ, ὅπως μορεῖ κ' ἡ τέχνη καὶ τὰ στολίδια τόσο νὰ κάνουν στὴν ἀπλότη του δημοτικῶν τραγουδιοῦ πού πολὺ δύσκολα νὰ ξεχωρίζονται τὰ χνάκια τους. Ἀφτὸ δὲν ἔχει τίποτις νὰ κάνει! καὶ κατὰ πὼς ὁ ποιητῆς εἶναι λήπερος νὰ γυρίσῃ τὴν ἐμπνευσί του ἐκεῖ πού τὴ βρίσκει, πότε στὲς ἔθνικὲς τίς παραδόσεις καὶ πότε στὰ παγκόσμια προβλήματα, ἔτσι κ' ὁ Μουσικὸς πότε πῶ σιμὰ στὴν Ἑθνικὴ τὴ Μοῦσα θὰ πῆσῃ καὶ πότε στὴν Ξένη τὴ Μαστόρισσα.

Ἐδῶ ἀνάγκη νὰ σημειωθῆ πὼς ὁ τεχνίτης πού πρωτοπαρουσιάζεται σήμερις ἀποφεύγει νὰ δανειστῆ μελωδίες τῶ δημοτικῶν μας τραγουδιῶν στὴν ἐργασία του, μόνε πού τὰ θέματα του σὲ μερικά του μεγάλα ἔργα (Ρωμαϊκὴ Σοῖτα, Μπαλάντες κτλ.) καὶ οἱ μελωδίες του σὲ μερικά ἀπὸ τὰ τραγούδια του ἔχουν χτιστῆ ἀπάνου στὸ ρυθμὸ, στὶς κλίμακες καὶ στὸ χαρακτήρα τῶ δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, γιατί βρίσκει πὼς τὸ συστηματικὸ δάνεισμα ἀπὸ ἔθνικὲς μελωδίες πολὺ λίγο βοηθαίει στὸ ζετύλιγμα τῆς ἔθνικῆς μουσικῆς· ἔτσι κ' ὁ Τσαϊκόφσκι κ' ὁ Ρουμπενσταϊν, ἂν καὶ στὰ ἔργα τους κανεῖς πολὺ συχνὰ ἀπαντάει Ρουσσικὲς δημοτικὲς μελωδίες, δὲ λογαριάζονται γιὰ ἀληθινὰ ἔθνικὸι μουσικοὶ μπρὲς στοὺς νεώτερος· ἀφοῦ πρῶτος ὁ Γκλίλκα εἶχε δεῖξει τὸ δρόμο, τὸ Ρίμσκυ, Κορσακόφ τὸ Μπαλάνιερφ, τὸ Μουσόργκι, τὸ Μποροντίν, τὸ Ντραγομίρσκυ καὶ τὸ

μαθητῆ τους τὸ Γλάζουνοφ, πού λιγοστὰ ἀπατῖνὰς σ' ἀφτούς Ρουσσικὲς ἔθνικὲς μελωδίες, μὰ πού πάντα ξαγναντέει ἓνα κομμάτι τῆς ἔθνικῆς ψυχῆς. Κι' ἀφτὸ πρέπει νὰ εἶναι ὁ σκοπὸς κάθε ἀληθινὰ ἔθνικῆς μουσικῆς, νὰ χτίσῃ τὸ Παλάτι πού θὰ θροναῖσῃ ἡ ἔθνικὴ ψυχὴ!

Τώρα ἂν γιὰ τὸ χτίσιμο τοῦ παλατιοῦ του μεταχειρίστηκε ὁ τεχνίτης καὶ ξένο ὕλικὸ κοντὰ στὸ ντόπιο, δὲ βλάφτει· φτάνει τὸ παλάτι του νὰ εἶναι θεμελιωμένο σὲ Ρωμαϊκὴ γῆς, κανωμένο γιὰ νὰ τὸ χαροῦνε Ρωμαῖκα μάτια, γιὰ νὰ λογαριάζεται καθαροαῖματα Ρωμαῖκο παλάτι.

Ὅ,τι ὅμως κ' ἂν ἀρχίσῃ κ' ὅ,τι κ' ἂν καταπιαστῆ ὁ τεχνίτης, ἓνα· δὲν μορεῖ νὰ παραβλέψῃ: τὴ Ζωὴ· γιὰ δάφτο ἔθνικὴ μουσικὴ εἶναι ἀδύνατο νὰ βλαστήσῃ δίχως νὰ ποτιστῆ βιτιά ἀπὸ τὴν ἔθνικὴ τὴ ζωντανὴ τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ.

Μορεῖ τινὰς κ' ἔτσι νὰ ἄρῃσῃ τὸ σκοπὸ τῆς μουσικῆς νὰ δῆσῃ ζωὴ στὰ ὄνειρα ἀπο τὴ μιὰ τὴ μεριά καὶ νὰ παραστοίῃ τὴ ζωὴ σὰν ὄνειρο ἀπὸ τὴν ἄλλη· γιὰ νὰ τὸ κατορθώσῃ ὅπως ἀφτὸ πρέπει· ἔ,τι κ' ἂν τὴ συντροφίβῃ στὸ παρουσιασμὰ τῆς τὸ ἐξωτερικὸ (γλώσσα στὴ φωνητικὴ, ὑπόθεση καὶ γλώσσα στὴ δραματικὴ, πρόγραμμα στὴν προγραμματικὴ ὀργανικὴ μουσικὴ) πάντα ζωντανὸ καὶ ἀβίαστο νὰ εἶναι· ἔτσι πού ὁ νοῦς τοῦ ἀκρατῆ δίχως νὰ κουράζεται μὲ περιττὰ δουλιὰ νὰ γίνεται ὁ νοῦς ὁ ἴδιος ἓνα μὲ τὴν καρδιά πού νὰ καταλαβαῖνῃ καὶ νὰ αἰσθάνεται μαζὺ γιὰ νὰ ξαγναντέψῃ τὸ ὑπερκόσμιον πού πρέπει νὰ κλεινῇ μέσα τῆς καθὲ ἀληθινὴ μουσικῆ.

Εἶναι φανερὸ λοιπὸν πού γιὰ τοὺς αἰσθητικὸς ἀφτούς λόγους ἢ καθαρέβουσα δίχως ν' ἀναφέρω τοὺς τεχνικοὺς πού μᾶς ἐμποδίζουνε νὰ τὴν παραδουτοῦμε μὲ τὰ ν' ἔχῃ καὶ φ' ἔχῃ πού δυσκολέβουνε τρομερὰ τὴν ἐχτέλιση) μὲ τὴν ψέφτικὴ τῆς τὴν τεχνιτῆ τὴ ζωὴ κατὰ πὼς δὲν ἐστάθηκεν ἀξία νὰ θρέψῃ μιὰ δυνατὴ φιλολογία, ἔτσι δὲ θὰ σταθῆ ποτές ἀξία νὰ θρέψῃ καὶ μιὰ δυνατὴ μουσικὴ (ἡ τέχνη πού μετὰ τὰ γράμματα ἔχει τὴ στενότερη σέση μὲ τὴ γλώσσα), κ' ὅπως ἡ φιλολογία μας τότε μόνον ἀντρώθηκε ὅταν ξέφυγε ἀπὸ τὰ πνιχτικὰ βρόχια τῆς καθαρέβουσας, ἔτσι κ' ἡ μουσικὴ μας τότε μόνον θὰ φτάσῃ σὲ κάπιο ὕψος ὅταν ἀκολουθήσῃ τὸ μεγάλο δρόμο τῆς ἀλήθειας πού μᾶς εἰδείξεν ὁ ποιητῆς τοῦ «Ταξιδιοῦ» καὶ πετάξῃ μὲ τὰ φτερά τὰ μεγάλα πού χάρισε τῆς Ρωμοσύνης ὁ ποιητῆς τοῦ «Δωδεκάλογου τὸν Γύφτου».

Ἀθῆνα Θεριστῆς 1908

ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ



Εικ. 10: Κωνσταντίνος Παρθένης, *Αποθέωση του Αθανασίου Διάκου*, πριν το 1933, λάδι σε καμβά, 371 × 380 εκ. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα.



Εικ. 11: Ο Νίκος Σκαλκώτας, Βερολίνο, περ. 1931.



Εικ. 12: Ο Σόλωνας Μιχαηλίδης με τον Άγγλο εξεταστή του Trinity College. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 13: Ο Μανώλης Καλομοίρης με σπουδαστές και καθηγητές του Εθνικού Ωδείου Λάρνακας, 1952.



Εικ. 14: Θέατρο Παπαδόπουλου, Χορός Μεταμφιεσμένων του Σωματείου «Τραστ» Λευκωσίας, 28 Φεβρουαρίου 1925.



Εικ. 15: Ο Μιχαηλίδης διευθύνει την ορχήστρα στην παράσταση της όπερας *Διδώ και Αινείας*, Θέατρο Ριάλτο, Λεμεσός, 20 Μαΐου 1950. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 16: Στιγμιότυπο από την παράσταση της όπερας *Διδώ και Αινείας*, Θέατρο Ριάλτο, Λεμεσός, 20 Μαΐου 1950. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.

REPUBLIC OF CYPRUS



REPUBLIQUE DE CHYPRE

London Ref: 259/65

Certificate of Identity Certificat d' Identite

N^o 12935

This Certificate is issued by the Government of the Republic of Cyprus and expires on 13th October, 1965, unless its validity is extended or renewed.

Ce Certificat est délivré par le Gouvernement de la République de Chypre et expire le..... sauf prorogation de validité.

The present Certificate is issued for the sole purpose of providing the holder with identity papers in lieu of a national passport. It is without prejudice to and in no way affects the national status of the holder. If the holder obtains a national passport this Certificate ceases to be valid and must be surrendered to the issuing authority.

Le présent certificat est délivré à seule fin de fournir au titulaire une pièce d'identité pouvant tenir lieu de passeport national. Il ne préjuge pas la nationalité du titulaire et est sans effet sur celle-ci. Au cas où le titulaire obtiendrait un passeport national, ce certificat cessera d'être valable et devra être renvoyé à l'autorité qui l'a délivré.

Surname MICHAELIDES
Nom de Famille

Forenames Solon Michael
Prénoms

Place and date of Birth Nicosia-Cyprus,
Lieu et date de naissance 30th October, 1905.

Occupation Professor of Music.
Profession

Present residence London-England.
Résidence actuelle

* Maiden name and forename(s) of wife
Nom (avant le mariage) et prénom(s) de l'épouse

* Name and forename(s) of husband
Nom et prénom(s) du mari

Accompanied by nil child(children)
Accompagné de enfant(enfants)

Remarks Valid for several journeys to
Observations all countries Europe and
for return to England within
the period of the validity of
this document.

The undersigned certifies that the photograph and signature hereon are those of the bearer of the present document.

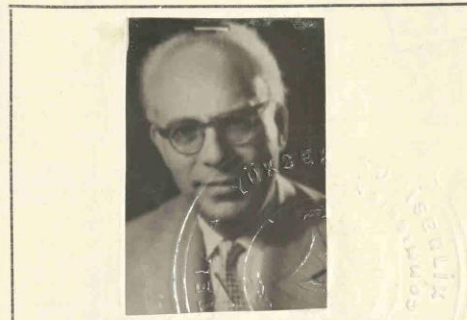
Le soussigné certifie que la photographie et la signature apposées ci-contre sont bien celles du porteur du présent document.

Issued at London, England.
Délivré à

Date 1965.
Date


Signature and stamp of authority issuing.
Signature et cachet de l'autorité qui délivre.

Fee paid 18/-
Taxe perçue :



Solon Michaelides
Signature of Bearer.—Signature du Titulaire.

DESCRIPTION—SIGNALEMENT

Height 5 ft., 7 incs.
Taille

Hair White
Cheveux

Colour of eyes Light Brown
Couleur des yeux

Nose Regular
Nez

Shape of face Oval
Forme du visage

Complexion Brown
Teint

Special peculiarities Scar on forehead.
Signes particuliers

CHILDREN—ENFANTS

Εικ. 17: Πιστοποιητικό ταυτότητας Σόλωνα Μιχαηλίδη. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 18: Ο πατέρας του Σόλωνα, Μιχαήλ Χατζηκυριάκος. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



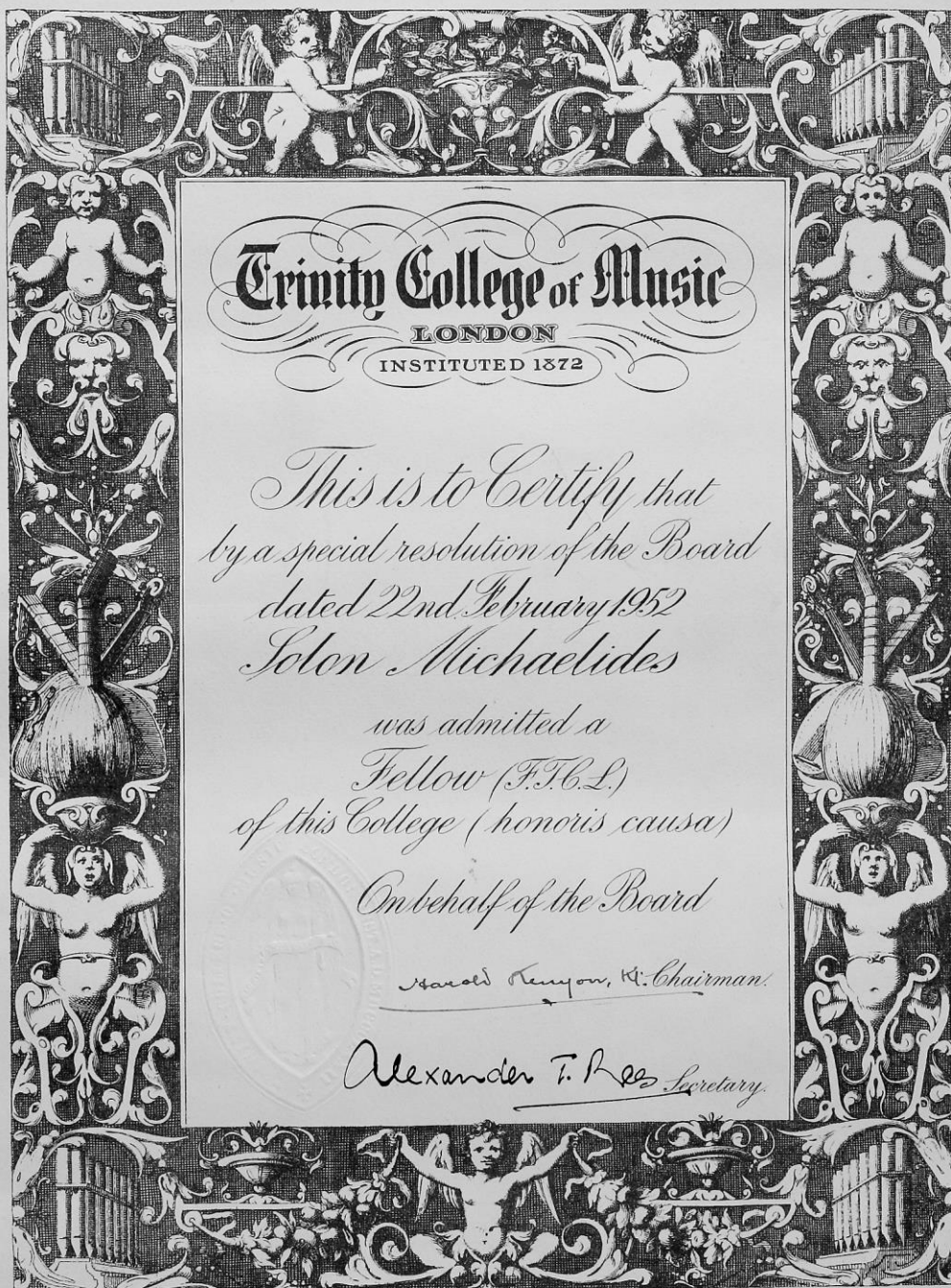
Εικ. 19: Ο μικρός Σόλωνας με τη γιαγιά του και τον θείο του, Νικόλα Σολομωνίδη. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 20: Ο νεαρός Σόλωνας με τους συμμαθητές του (πάνω δεξιά). Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 21: Ο Μιχαηλίδης με σπουδαστές και καθηγητές του Κυβερνητικού Ωδείου στη Λευκωσία. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 22: Το Δίπλωμα διδασκαλίας των Ανωτέρων Θεωρητικών του Trinity College of Music του Σόλωνα Μιχαηλίδη, 1930. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



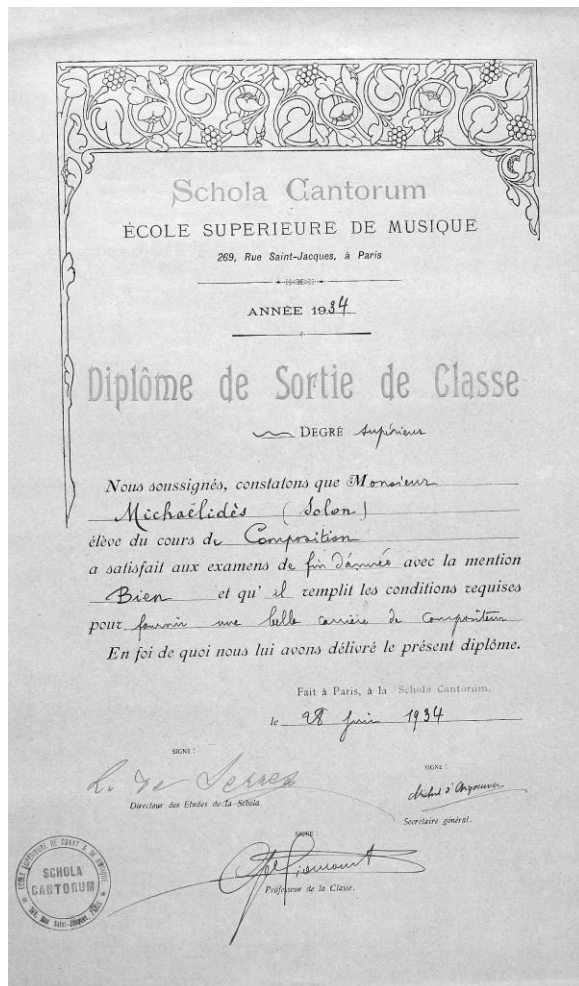
Εικ. 23: Ο αρραβώνας του Σόλωνα Μιχαηλίδη με την Καλλιόπη Μορίδου, Λεμεσός, 1931. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 24: Nadia Boulanger, η καθηγήτρια του Μιχαηλίδη στην Αρμονία. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 25: Καθηγητές και φοιτητές της Schola Cantorum, Παρίσι, 1934. Στη δεύτερη σειρά τέταρτος από αριστερά, ο Μιχαηλίδης. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 26: Το Δίπλωμα Σύνθεσης του Σόλωνα Μιχαηλίδη από τη Schola Cantorum. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.

24

= Poème Symphonique = S. Michaelidis.

B34

Piano

Andante

ppp

Viol.

ppp

Ped.

Εικ. 27: Σόλωνας Μιχαηλίδης, *Poeme Symphonique* (Συμφωνικό ποίημα). Παρτιτούρα για πιάνο από το έργο *Η Ζωή εν Τάφω*. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 28: Ο νεαρός μάεστρος Σόλωνας Μιχαηλίδης με την ορχήστρα και τη μικτή χορωδία που ίδρυσε το 1934 στη Λεμεσό. Θέατρο Ριάλτο, Λεμεσός, 18 Μαΐου 1935. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 29: *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευρυπίδη. Παράσταση του Ελληνικού Γυμνασίου Λεμεσού, 1934 (ο Μιχαηλίδης διακρίνεται πάνω αριστερά). Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.

Μητροπολιτ. Μουσ. Σχολ. 1974

ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ Μουσική Σόλωνας Μιχαηλίδης (12)

Moderato A' Σόλωνας

1. Γα-λι-ζο. Κό-τα-τα εζε- να' παύ- πάλ-ρα- εε Μιδ' κέ-ρα εἰς τὴν Ἀ-σί-α
 2. Πά-ριον Πα- δμα πάλ-τι 3. πάλ-τι 4. πάλ-τι

πέ-ρα τῶν α-ξί-ων τῶν γῆς καὶ τῶν ἐυ-ρω-πῶν ἡ-βέ-ρα καὶ τῶν λασ-τρῶν

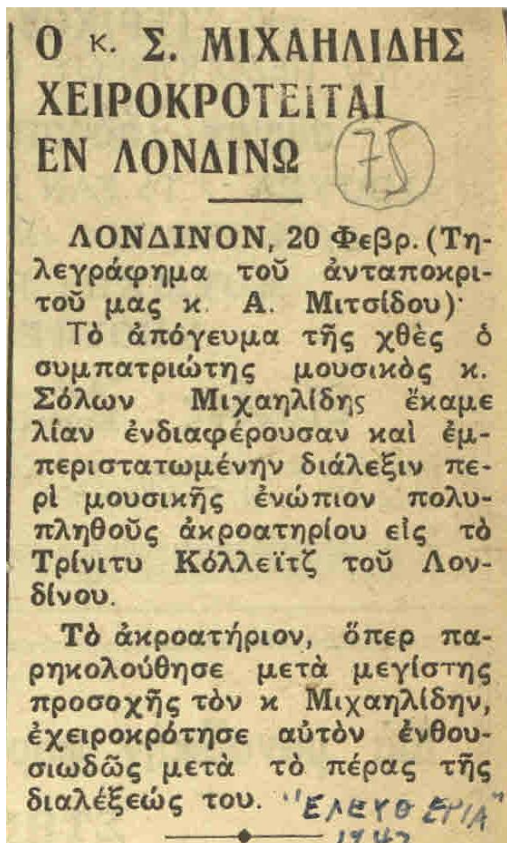
βαι-νέ-ε. καὶ τῆς φρε-νιά. εὐφ-ρο-νί-α. γέ-τι-ε-θα ἴ-ω. Ποιοί

νά-νά-ζοι παύ-εἰ-εα-νε τὴν ἑλ-πί-δα τὸ-πο-τὸν κέ-τὸν πε-ρι-ε-στῶ-ν

πά-ρ' εὐ-χλο-ε-ρό-να λῆ-κε εἰ-τε τῶν Δι-ός καὶ τῶν πα-τέρων ἡ-ρώ-ων

λαῶ-νε μο-να' χα-ρί-δα-ν ἄ-δου-ρε εὐφ-ρο-νί-α τῶν παύ-ριον κέ-ρα τῶν δι-ός πε-

Εικ. 30: Σόλωνας Μιχαηλίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (μουσική για την τραγωδία του Ευριπίδη). Αρχείο Σόλωνας Μιχαηλίδη.



Εικ. 31: Απόκομμα εφημερίδας, «Ο κ. Σόλωνας Μιχαηλίδης χειροκροτεῖται εν Λονδίνο», Εφημερίδα *Ελευθερία*, 20 Φεβρουαρίου 1947. Αρχεῖο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 32: Ο Μανώλης Καλομοίρης στην παράσταση της ὄπερας *Διδώ και Αινείας* στις 20 Μαΐου 1950, στο θέατρο Ριάλτο Λεμεσού. Αρχεῖο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 33: Ο Μιχαηλίδης στην είσοδο του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης με τους καθηγητές της σχολής, τον Απρίλιο του 1957. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 34: Ο Σόλωνας Μιχαηλίδης με τη Σ.Ο.Β.Ε. και τον Mstislav Rostropovich, στην πρώτη εμφάνιση του μεγάλου τσελίστα στην Ελλάδα, Δεκέμβριος 1962. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.



Εικ. 35: Ο Μιχαηλίδης διευθύνει την Κ.Ο.Θ. στο αρχαίο θέατρο Ηρώδου του Αττικού. Σολίστ, ο Γιώργος Θυμής, που ερμήνευσε το κονσέρτο για πιάνο του Σόλωνα Μιχαηλίδη. Αρχείο Σόλωνα Μιχαηλίδη.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Σόλωνας Μιχαηλίδης: Εργογραφία

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

ΧΟΡΟΣ

«Ναυσικά» (1950)

ΟΠΕΡΑ

«Οδυσσέας» (1950, αναθ. 1972-73, ημιτελές έργο). Όπερα σε τρεις πράξεις, σε λιμπρέτο του συνθέτη, εμπνευσμένο από το ομηρικό έπος.

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

«La Flute» (1934). Έργο για φωνή και πιάνο, σε στίχους André Chénier¹⁶³ και μετάφραση Σπύρου Σκιαδαρέση.¹⁶⁴

«Η ζωή εν τάφω» (1934). Συμφωνικό ποίημα σε στίχους Στράτη Μυριβήλη.

«Ο τάφος» (1936). Καντάτα για αφηγητή, μεσόφωνο, βαρύτονο, χορωδία και ορχήστρα, σε ποίηση Κωστή Παλαμά.

«Ave Maria» (1943)

«Η Χαρά» (1945). Έργο για γυναικείες ή ανδρικές φωνές.

«Ελεύθεροι πολιορκημένοι »(1955). Έργο για υψίφωνο, βαρύτονο, χορωδία και ορχήστρα, σε ποίηση Διονύσιου Σολωμού.

«Ελληνική Όρθ[ρ]ος» (1956). Τραγούδι.

«Τα μάτια σου» (1956). Τραγούδι.

«Ύμνος και θρήνος για την Κύπρο» (1975). Έργο για ορχήστρα, χορωδία και βαρύτονο ή μέτζο σοπράνο, σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου.

«Crux Fidelis» (;). Μοτέτο για τέσσερις φωνές.

¹⁶³ André Marie Chénier (1762-1794). Γάλλος ποιητής, γεννηθείς στην Κωνσταντινούπολη από Γάλλο πατέρα και Ελληνίδα μητέρα.

¹⁶⁴ Σπύρος Σκιαδαρέσης (1902-1967). Έλληνας μουσικολόγος και συγγραφέας από το Αργοστόλι.

«Βυζαντινό μοτέτο». Αχρονολόγητο. Σύνθεση σε λατινικό κείμενο.

ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

«De Profundis» (1934, αναθ. 1949). Συμφωνικό ποίημα.

«Ο γάμος του χωριού» (1934). Συμφωνικό σκίτσο για φλάουτο και ορχήστρα εγχόρδων.

«Δύο βυζαντινά σκίτσα για έγχορδα» (1934)

I. Mater dolorosa

II. Ο Εσταυρωμένος

«Δύο ελληνικές συμφωνικές εικόνες» (1936)

I. Αυγή στον Παρθενώνα¹⁶⁵

II. Το πανηγύρι της Κακάβας (σε στίχους Κωστή Παλαμά, εμπνευσμένο από το έργο

«Ο Δωδεκάλογος του γύφτου»).

«Βυζαντινό αφιέρωμα» (1944). Έργο για ορχήστρα εγχόρδων.

«Αρχαϊκή σουίτα» (1954). Έργο για φλάουτο, όμποε, άρπα και έγχορδα.

«Κυπριακά Ελευθέρια» (1959). Συμφωνικό ποίημα.

«Ύμνος Κυπριακής Δημοκρατίας» (1962).¹⁶⁶ Έργο για ορχήστρα.

«Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα» (1964)

«Κερύνεια» (1974, 1976;). Συμφωνική εικόνα.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

«Φούγκα» (1931). Έργο για κουαρτέτο εγχόρδων.

«Κουαρτέτο εγχόρδων» (1934)

«Βυζαντινό Αφιέρωμα» (1944). Έργο για έγχορδα.

«Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο» (1946)

¹⁶⁵ Γνωστό επίσης και ως «Πρωινό Ξύπνημα» (Παναγή 2016: 15).

¹⁶⁶ Το 1962 ανατέθηκε στον Μιχαηλίδη -από τη νεοσύστατη Κυπριακή Δημοκρατία- η σύνθεση του Κυπριακού Κρατικού Ύμνου. Το έργο ολοκληρώθηκε την ίδια χρονιά και παραδόθηκε από τον συνθέτη με τον τίτλο «Ύμνος Κυπριακής Δημοκρατίας». Παρέμεινε σε ισχύ μέχρι και τον Νοέμβριο του 1966, όπου αντικαταστάθηκε από τον ελληνικό εθνικό ύμνο (Παναγή 2016: 65-66).

«Ελληνική μελωδία» (1963). Έργο για βιολοντσέλο και πιάνο.

«Ελληνική Σουίτα για βιολοντσέλο και πιάνο» (1964)

«Πρελούδιο για βιολί και πιάνο» (;)

«Ωδή για βιολοντσέλο και πιάνο» (1969)

«Παιάν για τούμπα και πιάνο» (1974)

ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

«Η Λύρα της Σαπφούς» (1934)

«Σονάτα για πιάνο» (1934)

«Prelude» (1934)

«Λαμπρή, πρελούντιο για πιάνο» (1956)

«Το κορίτσι των δεκατριών Χρόνων» (;)

«Ελληνική σουίτα» (1966)

«Σουίτα για πιάνο πάνω σε Κυπριακά θέματα» (1966)

ΧΟΡΩΔΙΑΚΑ

«Ύμνος εις την ελευθερίαν» (1962). Εθνικός ύμνος της Κύπρου, σε ποίηση Διονύσιου Σολωμού.

ΜΕΛΟΠΟΙΗΜΕΝΗ ΠΟΙΗΣΗ

«Ηλέκτρα» (1942)

«Ιφιγένεια εν Ταύροις» (1943). Σε στίχους του Ευριπίδη, από το ομώνυμο δράμα. Έργο για ορχήστρα και φωνές.

«Μήδεια» (1947). Σε στίχους του Ευριπίδη.

«Οιδίπους Τύραννος» (;) Σε στίχους του Σοφοκλή.

«Η Ρωμιοσύνη» (1975). Σε στίχους από το ποίημα «9η Ιουλίου» του Βασίλη Μιχαηλίδη.

ΓΡΑΠΤΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

«Η σύγχρονη αγγλική μουσική σχολή» (1939)

- «Η φινλανδική μουσική» (1940)
- «Κυπριακή λαϊκή μουσική» (1944)
- «Η σύγχρονη ελληνική μουσική» (1945)
- «Αρμονία της σύγχρονης μουσικής» [2 τόμοι] (1945)
- «The new Hellenic folk music» (1948)
- «Η νεοελληνική μουσική» (1952)
- «Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής» (1978)