

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ

*ΛΩΡΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ (1894-1953). ΖΩΗ ΚΑΙ ΕΡΓΟ.
ΕΝΑΣ ΣΥΝΘΕΤΗΣ, ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ.*

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Επιβλέπων:

Νίκος Μαλιάρας, αναπληρωτής καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών,
Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

Συνεπιβλέποντες:

Απόστολος Κώστιος, καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών, Φιλοσοφικής
Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

Καίτη Ρωμανού, αναπληρώτρια καθηγήτρια Τμήματος Μουσικών Σπουδών,
Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΘΗΝΑ 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	6

ΜΕΡΟΣ Ι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ζωή του Λώρη Μαργαρίτη.

Ενότητα 1^η: Από τη γέννηση έως την ενηλικίωσή του.

1.1. Η καταγωγή του, η εκδήλωση του ταλέντου του και οι πρώτες σπουδές.....	15
1.2. Ο Λώρης Μαργαρίτης στη Γερμανία: Εμφανίσεις και σπουδές στο Βερολίνο και στο Μόναχο.	
1.2.1. Η πρώτη περίοδος του Μονάχου (1903-1904).....	22
1.2.2. Η περίοδος του Βερολίνου (1904-1908).....	28
1.2.3. Η δεύτερη περίοδος του Μονάχου (1908-1914).....	30

Ενότητα 2^η: Από την ενηλικίωση έως τον θάνατό του.

1.3. Ο Λώρης Μαργαρίτης μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Η δράση του στη Θεσσαλονίκη (1914-1941), στην Αθήνα (1941-1953) και κατά περίσταση στο εξωτερικό.....	32
1.3.1. Η γνωριμία του με την Ida Rozenkranz και ο γάμος τους.....	33
1.3.2. Η απώλεια των γονέων του.....	35
1.3.3. Η μετάβαση από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα.....	37
1.3.4. Οι θεσμικές του θέσεις και η δράση του σε αυτές.....	42
1.3.5. Οι φιλικές του σχέσεις με προσωπικότητες της εποχής του στο Μόναχο, στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα.....	52
1.3.6. Η ιδιαίτερη σχέση του με τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία.....	60
1.4. Το τέλος της ζωής του.	
1.4.1. Η ασθένεια και ο θάνατός του.....	62
1.4.2. Μετά τον θάνατό του.....	66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο καλλιτέχνης Λώρης Μαργαρίτης.....

2.1. Η καριέρα για σόλο πιάνο.....	75
2.2. Η καριέρα για δύο πιάνο.....	89
2.3. Άλλες καλλιτεχνικές συνεργασίες.....	104
2.4. Το ρεπερτόριο.....	113
2.5. Η κριτική.....	115

2.6. Η παράδοση των μουσικών παιδιών - θαυμάτων.....	123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο παιδαγωγός Λώρης Μαργαρίτης.....

3.1. Η εκπαιδευτική κίνηση στην Ελλάδα στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα.....	134
3.2. Στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.).....	141
3.3. Λοιπή διδακτική δραστηριότητα στην Ελλάδα.....	155
3.4. Στη Διεθνή Θερινή Ακαδημία του Mozarteum (Internationale Sommerakademie Mozarteum) στο Salzburg.....	157
3.5. Η μουσική ζωή και εκπαίδευση στη Θεσσαλονίκη υπό το πρίσμα του.....	169
3.6. Η παιδαγωγική του.....	175

ΜΕΡΟΣ II. Ο συνθέτης Λώρης Μαργαρίτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Εργογραφία και αναλυτική προσέγγιση των σωζόμενων έργων.....

4.1. Εργογραφία.....	197
4.1.1. Συνοπτική καταλογογράφηση των έργων κατά είδος.....	198
4.1.2. Επισκόπηση των έργων κατά χρονολογική σειρά.....	204
4.1.3. Κατηγοριοποίηση των πρωτότυπων έργων κατά συνθετικό ύφος.....	207
4.1.4. Εκδόσεις, εκτελέσεις και ηχογραφήσεις των συνθέσεών του.....	208
4.1.5. Η κριτική αποδοχή των έργων του.....	214
4.2. Αναλυτική προσέγγιση των σωζόμενων έργων.....	224
4.2.1. Μεθοδολογία της μουσικής ανάλυσης.....	224
4.2.2. Παιδικές συνθέσεις.....	228
4.2.3. Έργα για σόλο πιάνο.....	238
4.2.4. Έργα για δύο πιάνο.....	295
4.2.5. Τραγούδια για φωνή και πιάνο.....	323
4.2.6. Επική Συμφωνία <i>Οδυσσεύς και Ναυτικά</i>	339

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Συμπεράσματα της μουσικής ανάλυσης και κρίσιμες παράμετροι διαμόρφωσης της συνθετικής και ιδεολογικής ταυτότητας του Λ. Μαργαρίτη.

5.1. Συμπεράσματα της μουσικής ανάλυσης.....	388
5.1.1. Μελωδία.....	388
5.1.2. Αρμονία.....	404

5.1.3. Ρυθμός - Μέτρο.....	438
5.1.4. Μορφολογία.....	466
5.1.4.1. Δομή - Φόρμα.....	466
5.1.4.2. Θεματική επεξεργασία.....	473
5.1.5. Τρόπος γραφής - Ηχόχρωμα.....	486
5.1.5.1. Πιανιστική γραφή.....	486
5.1.5.2. Ορχηστρική γραφή - Ενορχήστρωση.....	495
5.2. Κρίσιμες παράμετροι διαμόρφωσης της συνθετικής και ιδεολογικής ταυτότητας του Λ. Μαργαρίτη.....	518
5.2.1. Η Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής και το δημοτικό τραγούδι.....	519
5.2.2. Ευρωπαϊκός και ελληνικός ρομαντισμός. Προγραμματικό και εθνικό στοιχείο με αφορμή την Επική Συμφωνία του συνθέτη	537
5.2.3. Αρκαδική ιδέα: ελληνικότητα, βουκολικότητα, ουμανισμός.....	546
5.3. Συνοπτικές παρατηρήσεις.....	552
Επίλογος.....	557
Βιβλιογραφία.....	559
Ελληνική και ξενόγλωσση.....	559
Εγκυκλοπαίδειες - Λεξικά.....	575
Ηχογραφημένες προφορικές μαρτυρίες.....	576
Αρχεία.....	576
Διαδίκτυο.....	577
Άλλες πηγές (κείμενα, επιστολές, ομιλίες, δημοσιεύσεις).....	578
Παραρτήματα.....	584
I. Κατάλογος στοιχειοθετημένων καλλιτεχνικών εμφανίσεων Λώρη Μαργαρίτη...	585
II. Καταγραφή χρησιμοποιούμενων δημοτικών θεματικών μελωδιών.....	596
III. Διήγημα <i>Das Wunderkind (Το παιδί θαύμα)</i> του Thomas Mann.....	601

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η εκπόνηση της παρούσας διδακτορικής διατριβής έχει ως αντικείμενο την προσέγγιση και ανάδειξη του βίου, της καλλιτεχνικής δράσης, του παιδαγωγικού έργου και της συνθετικής δημιουργίας του Λώρη (Λυκούργου) Μαργαρίτη, της πολυδιάστατης και χαρισματικής αυτής προσωπικότητας της ελληνικής μουσικής ζωής του πρώτου μισού του 20 αι.. Η εργασία πραγματοποιείται με όρους και παραμέτρους ιστορικής έρευνας και καταγραφής, αναλυτικής μεθοδολογικής προσέγγισης και ιδεολογικής τοποθέτησης του προς εξέταση μουσικού στους κόλπους της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Εντάσσεται δε στα ευρύτερα πλαίσια του σημαντικού ερευνητικού έργου¹ που έχει συντελεστεί κατά την τελευταία εικοσιπενταετία στο ιστορικό και συστηματικό πεδίο του ελληνικού μουσικολογικού κλάδου και αφορά την -συνυφασμένη με τις σύγχρονες τάσεις και απαιτήσεις- επιστημονική προσπάθεια μελέτης και προβολής της συνθετικής έκφρασης και καλλιτεχνικής δραστηριότητας ενός διαρκώς αυξανόμενα διευρυμένου φάσματος νεοελλήνων συνθετών με τελικό στόχο τη διαμόρφωση μιας όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένης εικόνας του κάδρου της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας.

Κύριο κίνητρο για την εκπόνηση της συγκεκριμένης μελέτης - διδακτορικής διατριβής αποτέλεσε η επιθυμία του γράφοντα να ασχοληθεί, ερευνήσει και αναδείξει έναν νεοέλληνα συνθέτη, το έργο του οποίου αποτελούσε μέχρι πρότινος σχετικά παρθένο και ανεξερευνήτο έδαφος της ελληνικής μουσικολογικής έρευνας. Επιπλέον ερέθισμα για την πραγματοποίηση της μελέτης υπήρξε η πολυεπίπεδη δράση του Μαργαρίτη, ιδιαίτερα η ενασχόλησή του με το πιάνο και η δραστηριοποίησή του ως σολίστ του οργάνου που καθιστά «ελκυστική» την περίπτωση του λόγω της ανάλογης προσωπικής ενασχόλησης του γράφοντα.

Ο Λώρης Μαργαρίτης στον ευρύτερο χώρο της νεότερης ελληνικής μουσικής ιστορίας ανήκει στους συνθέτες εκείνους που το έργο τους και η καλλιτεχνική τους πορεία τους παραμελήθηκε ή δεν έχει αποτυπωθεί επαρκώς. Την ευθύνη για την διατήρηση και διάδοση του έργου του, ιδιαίτερα κατά τη τελευταία δεκαετία, έχει η

¹ Περιλαμβάνει διδακτορικές εργασίες, επιστημονικά μουσικολογικά συγγράμματα, ανακοινώσεις σε συνέδρια, δημοσιεύσεις σε μουσικολογικά περιοδικά, κριτικές εκδόσεις συνθετικών έργων, ταξινομήσεις αρχειακού υλικού και πανεπιστημιακή διδασκαλία.

Ελληνική Κοινότητα (Σύλλογος Φίλων) Mozart. Η ύπαρξη μη ταξινομημένου αρχείου για τον συνθέτη² που περιλαμβάνει παρτιτούρες, εκδομένες και ανέκδοτες, τυπωμένες και χειρόγραφες, προγράμματα συναυλιών, δημοσιεύματα εφημερίδων, δημοσιευμένα ή αδημοσίευτα κείμενα και ενδιαφέρουσα προσωπική αλληλογραφία, ρίχνει άπλετο φως στην πλούσια δραστηριότητα του Μαργαρίτη στα πλαίσια της νεότερης μουσικής ζωής και ιστορίας της χώρας, στην προσωπικότητα και τον χαρακτήρα του. Ωστόσο στην περάτωση της εργασίας μας συναντήσαμε δυσκολίες που διέπονταν κατά κύριο λόγο από την απουσία οργανωμένου αρχείου και την αδυναμία πλήρους πρόσβασης σε αυτό καθώς και από την απώλεια -λόγω παραγόντων που εξετάζονται στην εργασία- σημαντικού μέρους συνθετικού έργου και αρχειακού υλικού.

Ο Μαργαρίτης θεωρείται σήμερα σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν ένας πιο αναγνωρισμένος συνθέτης, ενώ στην ευρύτερη γνωστοποίηση της συνθετικής του δημιουργικής παραγωγής στόχευσε να συντελέσει και η πραγματοποίηση της πρώτης διεθνούς ολοκληρωμένης ηχογράφησης πιανιστικών συνθέσεών του από τον γράφοντα (με την δισκογραφική εταιρία *Naxos*)³ προκειμένου να ακουστεί μέρος της μουσικής του δημιουργίας σε διεθνή κλίμακα στη σύγχρονη μουσική σκηνή. Μία πρώτη απόπειρα παρουσίασης της προσωπικότητας και πολυδιάστατης δραστηριότητας του Μαργαρίτη υπήρξε από τη σύζυγό του μετά το θάνατο αυτού με την έκδοση βιογραφικού βιβλίου στη μνήμη του με τίτλο *Λώρης Μαργαρίτης*⁴. Ωστόσο, παρά τον ομολογουμένως χρήσιμο όγκο πληροφοριών που αναφέρονται, το βιβλίο υποπίπτει -στο βαθμό που μας επιτρέπεται να κρίνουμε- σε δύο ολισθήματα: την εύλογη υποκειμενικότητα στις όποιες κρίσεις και αναφορές γίνονται για τον Μαργαρίτη, η οποία τροφοδοτείται, όπως είναι φυσικό και κατανοητό, από τον έντονο συναισθηματισμό της συζύγου προς το πρόσωπο του εκλιπόντα, και από κάποιες ανακρίβειες κατά την παράθεση στοιχείων που δυσχέραναν την εργασία μας και έπρεπε να εξεταστούν για να διασταυρωθεί η ισχύς και ακρίβειά τους. Βέβαια για να καταλάβει ο Μαργαρίτης τη δέουσα θέση στην ελληνική μουσική ιστορία δεν αρκεί μία απλή παράθεση βιογραφικών γεγονότων και στοιχείων, αλλά επιβάλλεται μία στοχευμένη, εμπειρισταωμένη και ολοκληρωμένη επιστημονική μελέτη της ζωής

² Στην κατοχή του μουσικολόγου και συνθέτη Κωνσταντίνου Δ. Κακαβελάκη.

³ *Loris Margaritis – Felix Petyrek*, ψηφιακός δίσκος ακτίνας (CD), πιάνο: Απόστολος Παληός, *Naxos Label*, σειρά *Greek Classics*, Ιούνιος 2010 (Κωδ. CD: 8.572210).

⁴ Εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956, β' έκδοση 1984.

και του έργου του, ώστε αυτό να κατανοηθεί στις σωστές διαστάσεις και να του αποδοθεί η πραγματική αξία και σημασία.

Στην εργασία αυτή θα επιχειρήσουμε να εμβαθύνουμε στη μουσική κληρονομιά που μας άφησε παρακαταθήκη ακολουθώντας τις μεθόδους ανάλυσης της μουσικολογικής επιστήμης και εξετάζοντας διαδοχικά κάθε μία από τις διαφορετικές ιδιότητες του που αποκαλύπτει ο τίτλος της διατριβής: τον καλλιτέχνη - πιανίστα Μαργαρίτη, τον παιδαγωγό - διδάσκαλο Μαργαρίτη και τον συνθέτη - δημιουργό Μαργαρίτη, έτσι ώστε να έχουμε μια πλήρη -στο μέτρο του δυνατού- αντιπροσωπευτική εικόνα της πολύπλευρης μουσικής του οντότητας και να αξιολογηθεί η ποιότητά του με κατά το δυνατόν αντικειμενικότερους όρους.

Η μελέτη αυτή συγκροτείται από δύο μέρη και πέντε κεφάλαια. Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τρία κεφάλαια. Στο κεφάλαιο 1 εξετάζεται ο βίος του Λώρη Μαργαρίτη με χρονολογική διάρθρωση σε δύο επιμέρους ενότητες. Η πρώτη ενότητα αφορά τη χρονική περίοδο από τη γέννηση του πιανίστα - συνθέτη έως την ενηλικίωσή του. Προσδιορίζονται οι οικογενειακές του καταβολές μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον της εποχής, παρουσιάζεται το ιστορικό της πρώιμης εκδήλωσης του ιδιαίτερου μουσικού ταλέντου του και επισημαίνεται η έντονη αίσθηση, που προκάλεσε σε αξιόλογους αρθρογράφους της εποχής. Προσεγγίζεται η περίοδος των αρχικών σπουδών και της πρώτης εμφάνισής του στο Ωδείο Αθηνών. Εν συνεχεία περιγράφεται η μετάβασή του στη Γερμανία που περιλαμβάνει καλλιτεχνικές εμφανίσεις, τα πρώτα του συνθετικά εγχειρήματα και σπουδές στο Μόναχο σε δύο περιόδους (1903-1904 και 1908-1914) με ενδιάμεση παρουσία στο Βερολίνο (1904-1908), ενώ γίνεται αναφορά στην περιπέτεια υγείας που αντιμετώπισε, στον κομβικό ρόλο που διαδραμάτισε το οικογενειακό του περιβάλλον στην ισορροπημένη εξέλιξή του και αναλύεται εκτενώς το διήγημα του σημαντικού Γερμανού συγγραφέα Thomas Mann *Das Wunderkind* (*Το παιδί θαύμα*), εμπνευσμένο από το ταλέντο του νεαρού Μαργαρίτη. Στην δεύτερη ενότητα του κεφαλαίου περιλαμβάνεται το χρονικό διάστημα από την ενηλικίωση έως το θάνατό του και αφορά την επιστροφή του στην Ελλάδα από το εξωτερικό και την πολυεπίπεδη δράση που ανέπτυξε πρώτα στην Θεσσαλονίκη (1914-1941) και μετέπειτα στην Αθήνα (1941-1953), με περιστασιακές δραστηριότητες καθ' όλη τη διάρκεια των δεκαετιών αυτών στο εξωτερικό. Αφού γίνεται η απαραίτητη διευκρίνιση πως τα στοιχεία που αναφέρονται στην καλλιτεχνική του πορεία, την παιδαγωγική - διδακτική του δράση

και τη συνθετική του δημιουργία παρουσιάζονται και αναλύονται εκτενώς στα αντίστοιχα επόμενα κεφάλαια της εργασίας, η ενότητα επικεντρώνεται στην καταγραφή, διερεύνηση και εξέταση των σημαντικών εκείνων γεγονότων που διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο -λιγότερο ή περισσότερο- στην πορεία της ζωής του. Στη γνωριμία και το γάμο του με την Ida Rozenkranz, με την οποία αποτέλεσε και καλλιτεχνικό ζευγάρι, στην απώλεια των γονέων του που του στοίχισε σε έντονο βαθμό ψυχικά, στη μετάβασή από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα λόγω της εισβολής των Γερμανών Ναζί στη συμπτωτεύουσα και τη συνακόλουθη φημολογούμενη λεηλασία της οικίας του. Ακόμα εξετάζονται οι τιμητικές θέσεις που έλαβε κατά καιρούς σε διακεκριμένους φορείς και θεσμούς σε Ελλάδα και Ευρώπη, οι οποίες αντανακλούν το διεθνές κύρος του, και καταγράφεται η δράση που σημείωσε και οι ουσιαστικές πρωτοβουλίες που ανέπτυξε σε αυτούς. Παρουσιάζονται οι διαπροσωπικοί δεσμοί του με επιφανείς προσωπικότητες του καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου της εποχής στο Μόναχο, στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα που συνετέλεσαν κατά ένα μέρος στη διαμόρφωση των ιδεολογικών του απόψεων και αισθητικών του αναζητήσεων και σχολιάζεται η μετατροπή της οικίας του στη Θεσσαλονίκη, πριν την κάθοδο στην Αθήνα, σε «πολιτιστικό κέντρο», χώρο άσκησης μουσικής πράξης από επιφανείς καλλιτέχνες και τόπο συνάντησης και πνευματικής συνδιαλλαγής διανοούμενων της εποχής κατά τις δεκαετίες του 1920 και '30. Επιπρόσθετα, εντοπίζεται η ιδιαίτερη σχέση του με τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία που ανταποκρίνεται στην αντίληψη του για τη συνεκτική σχέση των τεχνών και τη θεώρησή τους υπό ένα κοινό πρίσμα. Ακολούθως καταγράφεται το χρονικό των τελευταίων ετών της ζωής του με τα προβλήματα υγείας που τον ταλαιπώρησαν και οδήγησαν τελικά στο θάνατό του. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την υποδοχή της είδησης του θανάτου του από φορείς στους οποίους δραστηριοποιήθηκε, τον τύπο και τα μέσα της εποχής, καταγράφονται οι τιμητικές διακρίσεις που του αποδόθηκαν μεταθανάτια ως αναγνώριση της εν γένει προσφοράς του στη μουσική ζωή και οι εκδηλώσεις που διεξήχθησαν στη μνήμη του κατά τη διάρκεια των έξι δεκαετιών που ακολούθησαν του θανάτου ως προσπάθεια ανάδειξης του έργου και της πολυσχιδούς προσωπικότητάς του.

Στο κεφάλαιο 2 εξετάζεται η πρώτη ιδιότητα του Μαργαρίτη, αυτή του καλλιτέχνη και ειδικότερα του πιανίστα. Καταγράφεται διαδοχικά η καριέρα που πραγματοποίησε σε εθνική και διεθνή κλίμακα σε αίθουσες συναυλιών και Ραδιοφωνίες από τα μέσα της δεκαετίας του 1910 έως το θάνατό του είτε ως σολίστ

με ρεσιτάλ και συμπράξεις με ορχήστρες είτε ως πιανιστικό ντουέτο με τη σύζυγό του σε έργα για δύο πιάνο και τέσσερα χέρια, και παρουσιάζονται άλλες καλλιτεχνικές συνεργασίες του σε επίπεδο μουσικής δωματίου με μικρά ή μεγαλύτερα μουσικά σχήματα, τραγουδιστικής συνοδείας, καλλιτεχνικής επιμέλειας γεγονότων και μουσικής διεύθυνσης παραστάσεων, καθώς και δύο ιδιαίτερες πιανιστικές αρετές του, η ικανότητά του στον αυτοσχεδιασμό και στη ανάγνωση μουσικού κειμένου (*prima vista*). Παράλληλα διερευνώνται συσχετιζόμενα με την καλλιτεχνική του δραστηριότητα ζητήματα, όπως η μουσική παρουσία άλλων Ελλήνων πιανιστών κατά την περίοδο δράσης του στην εγχώρια και ξένη μουσική σκηνή, η ιστορία και εξέλιξη του πιανιστικού ντουέτου ως καλλιτεχνικός συνδυασμός και οι λόγοι που ώθησαν τον Μαργαρίτη να ασχοληθεί σοβαρά με το συγκεκριμένο είδος. Στη συνέχεια εξετάζονται οι επιλογές ρεπερτορίου που έκανε και καταγράφονται τα εξαγώνιμα βάσει των επιλογών αυτών συμπεράσματα, προσεγγίζεται η κριτική υποδοχή της ερμηνευτικής του σκηνικής παρουσίας από τον ελληνικό και διεθνή τύπο, καθώς και από τον μουσικό κύκλο, ενώ αποτολμάται μία -κατά το δυνατόν αποστασιοποιημένη- αποτίμηση της ερμηνευτικής του αξίας. Τέλος κρίνεται σκόπιμο, με αφορμή την πρόωπη εκδήλωση μουσικού ταλέντου στην περίπτωση Μαργαρίτη και την ύπαρξη δύο άλλων αντίστοιχων περιπτώσεων στον ελληνικό χώρο, αυτών της Λίλας Λαλαούνη και της Ρένας Κυριακού, να διερευνηθεί το φαινόμενο των αποκαλούμενων ως «παιδιών - θαυμάτων» που αφορά την περιγραφή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων, την εξέταση των μηχανισμών και της παράδοσης έκθεσης και προβολής τους, καθώς και των αυξημένων κινδύνων που ελλοχεύουν για την αρμονική και υγιή εξέλιξή τους σε επίπεδο καλλιτεχνικής μουσικής ολοκλήρωσης και διαμόρφωσης μιας ισορροπημένης προσωπικότητας.

Το 3^ο κεφάλαιο αφορά την δεύτερη ιδιότητα, την παιδαγωγική δράση και το διδασκαλικό έργο του Μαργαρίτη. Με αφετηρία την παρουσίαση της εν γένει ιστορίας και εξέλιξης της εκπαιδευτικής κίνησης και των μουσικών φορέων στην ελληνική επικράτεια στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20^{ου} αι., προτού δηλαδή δραστηριοποιηθεί παιδαγωγικά, εξετάζεται η δυναμική και ουσιαστική παρουσία και συνεισφορά του αρχικά, με την επιστροφή του από τη Γερμανία, στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, μετέπειτα, από την περίοδο της Κατοχής, στην Αθήνα και παράλληλα στη Διεθνή Θερινή Ακαδημία Mozarteum του Salzburg. Περιγράφεται το χρονικό και τα κίνητρα ίδρυσης των ανωτέρω μουσικών ιδρυμάτων, η θέση τους στη μουσική ζωή, το πλαίσιο λειτουργίας τους, ο ιδρυτικός και διδακτικός ρόλος που επιτέλεσε ο

Μαργαρίτης στους κόλπους τους, οι μαθητές που φοίτησαν υπό την εποπτεία του και ανέδειξε και οι συναδελφικές του σχέσεις στο χώρο των εκπαιδευτικών φορέων, ιδιαίτερα με τον Felix Petyrek, με τον οποίο υπήρξε πολυεπίπεδη αλληλεπίδραση. Ακολούθως προσεγγίζονται οι απόψεις του για τη μουσική ζωή και εκπαίδευση στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου και αποκαλύπτονται οι επιμορφωτικές προθέσεις, οι εκπαιδευτικές προτάσεις και τα παιδαγωγικά οράματά του. Για να ολοκληρωθεί το κεφάλαιο με την αναλυτική περιγραφή της παιδαγωγικής πρακτικής και διδακτικής μεθόδου του σε όλες τις άμεσες και έμμεσες παραμέτρους μίας ολοκληρωμένης διδασκαλίας, που συνδιαμόρφωσαν μία άτυπη παιδαγωγική «Σχολή Μαργαρίτη» στην τάξη του πιάνου με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και τρόπο λειτουργίας. Η προσέγγιση γίνεται αφενός βάσει προσωπικών μαρτυριών σπουδαστών του αφετέρου με την εξέταση των διδακτικών τάσεων, παιδαγωγικών μεθόδων και διαμορφωμένων σχολών πιάνου στον κεντροευρωπαϊκό γερμανόφωνο χώρο έως την εποχή της διδασκαλικής του δράσης σε συνδυασμό με την αναφορά σε σύγχρονες εκπαιδευτικές θεωρίες.

Το δεύτερο μέρος της διατριβής συντίθεται από δύο κεφάλαια και εξετάζει την τρίτη ιδιότητα του Μαργαρίτη, αυτή της συνθετικής δημιουργίας και έκφρασης. Ειδικότερα το κεφάλαιο 4 αποτελείται από δύο ενότητες. Στην πρώτη καταγράφεται πλήρως η εργογραφία του συνθέτη με τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις: της καταλογογράφησης των συνθέσεων με βάση το είδος τους, της επισκόπησης με χρονολογική σειρά συνθέσεως τους και της κατηγοριοποίησης των έργων με κριτήριο το συνθετικό τους ύφος. Ακόμη καταγράφονται οι εκδόσεις των συνθέσεων, οι πραγματοποιούμενες εκτελέσεις σε συναυλιακές αίθουσες και ηχογραφήσεις τους για λογαριασμό Ραδιοφωνιών από τον ίδιο τον συνθέτη και άλλους καλλιτέχνες, και διαπιστώνεται η υποδοχή και πρόσληψη του συνθετικού έργου του από τη διεθνή και εγχώρια κριτική. Στη δεύτερη ενότητα του κεφαλαίου επιχειρείται η αναλυτική προσέγγιση της σωζόμενης εργογραφίας του συνθέτη (που περιλαμβάνει πρώιμες παιδικές συνθέσεις, έργα για σόλο πιάνο και για δύο πιάνο, τραγούδια για φωνή και πιάνο και τη σημαντικότερη δημιουργία του, *Επική Συμφωνία "Όδυσσεύς και Ναυσικά"* για ορχήστρα) προκειμένου να προκύψουν τα κύρια χαρακτηριστικά της μουσικής του γλώσσας σε μελωδικό, ρυθμικό - μετρικό, αρμονικό - συνηχητικό, μορφολογικό - δομικό και ηχοχρωματικό - ενορχηστρωτικό επίπεδο. Προτού προχωρήσουμε στη διαδικασία μουσικής ανάλυσης εξετάζουμε εποπτικά τις μελέτες των μουσικολόγων και ερευνητών Guido Adler και Jan LaRue, καθώς και την

πρόταση του Νίκου Μαλιάρα στην ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με τη μουσική ανάλυση πάνω σε έργα έντεχνης νεοελληνικής μουσικής προκειμένου να καθοριστούν οι αρχές και οι όροι της ως ζητούμενο και επιστημονική μέθοδος, να τεθεί το πλαίσιο της μη *a priori* υπαγωγής της διαδικασίας σε προκαθορισμένες μεθόδους και δογματισμούς και να επιλεγεί τελικά η προσαρμογή της μεθοδολογίας μας στις ιδιαίτερες αρχές και παραμέτρους που επιβάλλει η ίδια η γραφή των εξεταζόμενων μουσικών έργων με τις ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά τους, ώστε να χρησιμεύσουν λειτουργικά στην επιδιωκόμενη διείσδυση μας στο συνθετικό ύφος του Έλληνα δημιουργού. Η πορεία της ανάλυσης πραγματοποιείται κατά ενότητες, τμήμα με τμήμα και μέτρο προς μέτρο, ενώ επισημαίνονται, όπου είναι απαιτητό, -εκτός από τα εκάστοτε στοιχεία που αφορούν όλες τις σημαντικές μουσικές και συνθετικές παραμέτρους- κριτικές παρατηρήσεις για ενδεχόμενα λάθη και παραλείψεις στην εκδομένη ή χειρόγραφη μουσική παρτιτούρα.

Το 5^ο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μας περιλαμβάνει τρία τμήματα. Στο πρώτο καταγράφονται τα επαγωγικά συμπεράσματα που προέκυψαν από τη μουσική ανάλυση σε κάθε μία από τις επιμέρους συνθετικές παραμέτρους: τη μελωδία, την αρμονία, το ρυθμό και το μέτρο, τη μορφολογία (δομή, φόρμα και θεματική επεξεργασία), το ηχόχρωμα (τρόπο πιανιστικής γραφής και ορχηστρικής γραφής – ενορχήστρωσης). Τόσο η μουσική ανάλυση του προηγούμενου κεφαλαίου όσο και η συγκέντρωση χαρακτηριστικών που καθορίζουν τη συνθετική έκφραση του συνθέτη συνοδεύονται από μουσικά παραδείγματα για την πρακτική και αποτελεσματική παρακολούθηση και ανάδειξή τους. Στο δεύτερο τμήμα διερευνούνται τρεις σημαντικής βαρύτητας παράμετροι διαμόρφωσης της συνθετικής και ιδεολογικής ταυτότητας του συνθέτη, οι οποίες μορφοποιούνται στη μουσική του γραφή. Πρώτα, το δημοτικό τραγούδι και η ενσωμάτωσή του ως πηγή έμπνευσης στην έντεχνη συνθετική δημιουργία των συνθετών της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής, με τις όποιες διαφοροποιήσεις ανάμεσά τους κατά την επεξεργασία και εναρμόνισή του που προσδιορίζονται και εξετάζονται για να καταλήξουμε στην αντιμετώπιση και τον χειρισμό του από τον Μαργαρίτη. Έπειτα, ο κεντροευρωπαϊκός ρομαντισμός που διέπει την νεανική συνθετική του έκφραση και διέρχεται καθυστερημένα στην Ελλάδα σε συνδυασμό με τον προσδιορισμό δύο κατεξοχήν εκφράσεων του συγκεκριμένου κινήματος στο έργο του, του προγραμματικού και εθνικού στοιχείου, με κύριο άξονα την *Επική Συμφωνία* του συνθέτη και την ανάδειξη της μουσικοποιητικής της διάστασης. Και τρίτον, η επιρροή που του

ασκήθηκε σε συνθετικό και αισθητικό επίπεδο από την διαχρονικής ισχύος αρκαδική ιδέα, της οποίας προσδιορίζεται η έννοια, παρουσιάζεται η ιστορική διαδρομή της και προβάλλονται τα διαμορφωμένα στο έργο του συνθέτη χαρακτηριστικά της, εκείνα της ελληνικότητας, της βουκολικής διάθεσης και της ουμανιστικής προσέγγισης. Το τρίτο και τελευταίο τμήμα του κεφαλαίου, περιλαμβάνει τη συγκεντρωτική παράθεση συνοπτικών παρατηρήσεων βάση των συμπερασμάτων που προέκυψαν στις προηγούμενες παραγράφους και συνοψίζουν τις συνθετικές επιλογές, το στυλιστικό ύφος και τη μουσική γλώσσα του συνθέτη. Καταληκτικά, έπειτα από έναν σύντομο επίλογο, όπου ανακεφαλαιώνεται το περιεχόμενο της μελέτης μας και επιχειρείται μία διακριτική αποτίμηση της συνθετικής οντότητας του Μαργαρίτη, παρατίθεται η χρησιμοποιούμενη βιβλιογραφία (ελληνική και ξενόγλωσση, εγκυκλοπαίδειες – λεξικά) και οι πηγές (ηχογραφημένες προφορικές μαρτυρίες, αρχειακές συλλογές, διαδίκτυο, κείμενα, επιστολές, δημοσιεύσεις) που συνετέλεσαν στην πραγματοποίηση της έρευνας και τεκμηρίωση της εργασίας, ενώ στο τέλος κρίνεται σκόπιμη και χρηστική η προσθήκη τριών παραρτημάτων για την περαιτέρω κατατόπιση του αναγνώστη: ενός καταλόγου με τις στοιχειοθετημένες καλλιτεχνικές εμφανίσεις του Μαργαρίτη, της συγκεντρωτικής καταγραφής των χρησιμοποιούμενων στις συνθέσεις του δημοτικών θεματικών μελωδιών και της παράθεσης του διηγήματος του Thomas Mann για τον νεαρό Μαργαρίτη, *Das Wunderkind* (Το παιδί θαύμα).

Ολοκληρώνοντας τον πρόλογο θα ήθελα να απευθύνω ιδιαίτερες ευχαριστίες σε όλους εκείνους που συνέβαλαν με διάφορους τρόπους, άμεσα και έμμεσα, στη συγγραφή της παρούσας διατριβής, χωρίς τη συνεργασία των οποίων δεν θα είχε ολοκληρωθεί. Κατά κύριο λόγο στον επιβλέποντα της έρευνας κ. Νίκο Μαλιάρα, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, και δευτερευόντως στους συνεπιβλέποντες καθηγητές Καίτη Ρωμανού και Απόστολο Κώστιο για την αगाστή συνεργασία, την επιστημονική καθοδήγηση, τις καίριες παρατηρήσεις, υποδείξεις και επισημάνσεις τους. Έπειτα, στον μουσικολόγο και συνθέτη κ. Κωνσταντίνο Δ. Κακαβελάκη, ο οποίος μου παρείχε πρόσβαση στο μη ταξινομημένο αρχειακό υλικό του συνθέτη και πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με την καλλιτεχνική, παιδαγωγική, συνθετική και ιδεολογική ταυτότητα του Μαργαρίτη. Κατόπιν, στους τελευταίους εν ζωή μαθητές του, πιανίστες και καθηγητές πιάνου Εύα Αναστασιάδου - Λώλου, Μαρίνα Κουτούβαλη, Θάλεια Μισυρλή - Καραπάλη, Ελένη Παπάζογλου και στον εκλιπόντα πλέον Γιώργο Θυμή που είχαν την ευγενή καλοσύνη

να μου προσφέρουν μέσω ηχογραφημένων συνεντεύξεων σημαντικές μαρτυρίες και ιστορικής αξίας στοιχεία. Επίσης στην αδερφή μου Φωτεινή, η οποία με κατατόπισε με υπομονή στον χειρισμό του λογισμικού μουσικού προγράμματος ηλεκτρονικής επεξεργασίας παρτιτούρας Finale κατά τη διαδικασία καταγραφής μουσικών παραδειγμάτων. Ακόμα στους γονείς μου για την αμέριστη ηθική υποστήριξή τους σε όλη τη διάρκεια της εργασίας. Τέλος, στο Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (I. K. Y.) για τη σημαντική οικονομική συνδρομή στην εκπόνηση της διατριβής μέσω της χορήγησης υποτροφίας.

ΜΕΡΟΣ Ι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: Η ζωή του Λόρη Μαργαρίτη.

Ενότητα 1^η: Από τη γέννηση έως την ενηλικίωσή του.

1.1. Η καταγωγή του, η εκδήλωση του ταλέντου του και οι πρώτες σπουδές.

Ο Λόρης (Λυκούργος) Μαργαρίτης γεννήθηκε στις 15 Αυγούστου του 1895 (ή του 1894)⁵ στο Αίγιο του νομού Αχαΐας της Πελοποννήσου ως γόνος αρχοντικής οικογένειας. Ήταν ο μοναδικός γιος του αρχιάτρου Πέτρου Μαργαρίτη με καταγωγή από το Μαργαρίτι⁶ Θεσπρωτίας και της -προερχόμενης από ιστορικές οικογένειες της Επανάστασης του 1821- πιανίστας Υακίνθης Μεσσηνέζης, κόρης του δημάρχου

⁵ Σύμφωνα με τον Γ. Λεωτσάκο (από τα «Προλεγόμενά» του στην έκδοση της *Σονατίνας για πιάνο, έργο 5*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1982), στο πιστοποιητικό εγγραφής του Μαργαρίτη στην Ανωτάτη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου το 1908, αναγράφεται ως έτος γεννήσεώς του το 1894. Ασφαλώς, αν η καταγραφή αυτού του έτους δεν οφείλεται σε αβλεψία της γραμματείας της Ακαδημίας (κάτι που θα ήταν ασυνήθιστο για το κύρος της λειτουργίας ενός ανώτατου γερμανικού εκπαιδευτικού ιδρύματος), τότε ανατρέπεται η μέχρι σήμερα επικρατούσα άποψη για τη γέννηση του Μαργαρίτη το 1895.

⁶ Από το χωριό Μαργαρίτι της Θεσπρωτίας προέρχεται και το επίθετο Μαργαρίτης, το οποίο αποδίδει με τον πλέον σαφή τρόπο την προέλευσή του. Το Μαργαρίτι αποτέλεσε για αιώνες οικισμό με εντυπωσιακή αρχιτεκτονική και τόπο συμβίωσης διαφορετικών εθνοτήτων και θρησκευμάτων. Χριστιανοί και μουσουλμάνοι, Έλληνες, Βενετοί, Τούρκοι, Εβραίοι και Τσάμηδες έζησαν στο Μαργαρίτι μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το χωριό πρωτοχτίστηκε τον 14ο αιώνα. Στη νεότερη μορφή του, όπως προκύπτει από επίσημα έγγραφα των Αρχείων της Βενετίας, το Μαργαρίτι άρχισε να χτίζεται το έτος 1438 από τους Βενετούς, οι οποίοι εγκατέστησαν στρατό και υπαλλήλους σε αυτό. Το 1449 πέρασε στους Οθωμανούς Τούρκους, οι οποίοι εκατό χρόνια μετά (το 1549) κατασκεύασαν κάστρο. Οι Βενετοί κυριεύσαν το κάστρο το 1571 και εγκατέστησαν εκ νέου στο Μαργαρίτι στρατιωτικές δυνάμεις για μικρό χρονικό διάστημα, έως τη βενετοτουρκική ειρήνη του 1573. Ο ομαδικός εξισλαμισμός των Τσάμηδων της περιοχής του Μαργαριτίου και τα προνόμια, με τα οποία τους ευεργέτησαν οι Οθωμανοί, τους έδωσαν τη δυνατότητα να εξελιχθούν στους ισχυρότερους γαιοκτήμονες της δυτικής Ηπείρου. Οι αρνησίσθητοι αγάδες του Μαργαριτίου έγιναν γνωστοί για τη σκληρότητά τους προς τους χριστιανικούς πληθυσμούς της Θεσπρωτίας. Οι καταχρήσεις τους έμειναν παροιμιώδεις και προκάλεσαν την αντίδραση όχι μόνο των Ελλήνων, αλλά και της Υψηλής Πύλης, η οποία επιχείρησε επανειλημμένα (1631, 1668) να εξουδετερώσει το ληστρικό αυτό ορμητήριο με εκστρατείες, πυρπολήσεις και σφαγές. Η στρατιωτική σημασία του φρουρίου του Μαργαριτίου το μετέτρεψε σε ένα από τα ισχυρότερα στρατιωτικά ερείσματα της τουρκικής διοικήσεως στην Ήπειρο. Στους πολέμους του Σουλίου το Μαργαρίτι συντάχθηκε περιστασιακά με το μέρος των Σουλιωτών. Το 1811 η περιοχή περιήλθε στη δικαιοδοσία του Αλί Πασά των Ιωαννίνων. Ως το 1911 το φρούριο του Μαργαριτίου χρησιμοποιήθηκε ως στρατώνας, έδρα του στρατιωτικού διοικητού της περιοχής και φυλακή για τους βαρυνεινίτες. Την 23η Φεβρουαρίου του 1913 απελευθερώθηκε από τον Ελληνικό στρατό. (Ιστότοπος χωριού Μαργαριτίου Θεσπρωτίας, www.margariti-gr.de, 04/03/2010).

Αιγίου Σωτηρίου Μεσσηνέζη και εγγονής του προκρίτου Λέοντος Μεσσηνέζη, ο οποίος υπήρξε σύζυγος της αδελφής του Ανδρέου Λόντου⁷.

Με την Επανάσταση του '21 συνδέθηκε και το γένος του πατέρα του. Ο πατέρας του προπάππου του Μαργαρίτη, Πετμεζούλιας, υποχρεώθηκε υπό τον φόβο

⁷ Ο Λέων Μεσσηνέζης (1787-1851) υπήρξε πρόκριτος και πολιτικός. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και ήταν γιος του μεγαλεμπόρου Ιωάννη Μεσσηνέζη, γόνου πλούσιας χιώτικης οικογένειας εμπόρων. Ασχολήθηκε νωρίς με το εμπόριο κατορθώνοντας να αποκτήσει μεγάλη περιουσία. Εγκαταστάθηκε το 1811 στη Βοστίτσα, όπου και παντρεύτηκε την Μαρία Λόντου, κόρη του Σωτηράκη Λόντου. Οι συγγενικοί του δεσμοί με την οικογένεια Λόντου και με τον γαμπρό επ' αδελφής, τραπεζίτη Λεβίδη, τον καθιστούν έναν από τους πιο πλούσιους εμπόρους της εποχής. Το 1819 μυήθηκε από τον Ανδρέα Λόντο στην Φιλική Εταιρεία και αποτέλεσε έναν από τους προκρίτους που έλαβαν μέρος στη μυστική συνάντηση της Βοστίτσας υπό τον Παλαιών Πατρών Γερμανό. Κατά τη διάρκεια της επανάστασης συμμετείχε σε διάφορες μάχες καθώς και στην πολιορκία του Μεσολογγίου. Με έγγραφο του στο Βουλευτικό σώμα προειδοποίησε για μελλοντικές εμφύλιες διενέξεις, αλλά αγνοήθηκε πλήρως. Εκπροσώπησε την Αιγιάλεια ως πληρεξούσιος στις συνελεύσεις Τροιζήνας και Επιδαύρου. Το 1836 οι ληστές Χονδρογιανναίοι επιτέθηκαν στην οικεία του, στην οποία ακολούθησε πραγματική μάχη. Τελικά οι ληστές συνελήφθησαν, αλλά τραυματίστηκαν σοβαρά δύο γιοι του. Το 1847 διετέλεσε πρόεδρος του δημοτικού συμβουλίου Αιγίου. Απεβίωσε το 1851 και είχε 4 παιδιά, τον Σωτήριο, τον Μιλτιάδη, τον Ιωάννη και την Ζωή. Δισέγγονός του είναι ο ποιητής Νύσης Μεσσηνέζης.

Ο Σωτήριος Μεσσηνέζης, γιος του Λέοντος Μεσσηνέζη και πατέρας της Υακίνθης Μαργαρίτη, διετέλεσε δήμαρχος Αιγίου (1879-1881). Γεννήθηκε στο Αίγιο. Σε γενικές γραμμές η δημαρχιακή του θητεία κρίνεται επιτυχημένη, αφού αρνήθηκε πεισματικά να χρησιμοποιήσει τη θέση του για πελατειακές σχέσεις. Τελικά το 1881 παραιτήθηκε ύστερα από σφοδρή επίθεση που δέχτηκε από τους δημοτικούς του συμβούλους και ιδιαίτερα από τον δικηγόρο Μιχάλη Κανελλόπουλο, του οποίου ο Μεσσηνέζης αρνιόταν να ικανοποιήσει προσωπικές επιδιώξεις. Απεβίωσε το ίδιο έτος. Σήμερα στην πόλη του Αιγίου υπάρχει οδός, η οποία φέρει το όνομά του.

Ο Ιωάννης Μεσσηνέζης (1821-1896), επίσης γιος του Λέοντα Μεσσηνέζη, διετέλεσε βουλευτής Αιγιάλειας και πρόεδρος της Βουλής. Γεννήθηκε στο Αίγιο. Σπούδασε σε ελβετικό λύκειο και στη συνέχεια νομικά στο Παρίσι, όπου αναγορεύθηκε διδάκτωρ Δικαίου. Άσκησε την δικηγορία στην Πάτρα και κατατάχθηκε στον δικαστικό κλάδο, όπου υπηρέτησε ως ειρηνοδίκης και εφέτης Αθηνών. Παραιτήθηκε όμως από τη θέση του και ασχολήθηκε με την πολιτική. Το 1861 εξελέγη για πρώτη φορά βουλευτής Αιγιάλειας, ενώ το 1862 εξελέγη πληρεξούσιος στην Εθνοσυνέλευση, της οποίας και διετέλεσε πρόεδρος. Κατά τη διάρκεια των ταραχών, που συνέβησαν την περίοδο της έξωσης του Όθωνα, τραυματίστηκε σοβαρά. Υπέγραψε το σύνταγμα του Βασιλιά Γεωργίου Α' ως πρόεδρος της Εθνοσυνέλευσης. Αρθρογραφούσε σε διάφορες εφημερίδες εναντίον του Γεωργίου Α' με συνέπεια να περιπέσει στη δυσμένεια του παλατιού. Το 1867 διορίστηκε Υπουργός Εσωτερικών και Παιδείας στην κυβέρνηση Μωραϊτίνη και κατόπιν πρόεδρος του συμβουλίου της επικρατείας. Εκλεγόταν συνεχώς βουλευτής Αιγιάλειας από το 1872 έως το 1894. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του διέμενε μόνιμα στην Αθήνα στο σημείο, όπου χτίστηκε αργότερα το «*Ιλίου Μέλαθρον*». Απεβίωσε στην Πάτρα το 1896. Ήταν παντρεμένος με την Μαρία Δούμα και είχε έναν γιο, τον Λέοντα Μεσσηνέζη, μετέπειτα νομάρχη, και μία κόρη, την Μαρία Σωτηριάδη.

Ο Νύσης (Διονύσης) Μεταξάς - Μεσσηνέζης, πρώτος εξάδελφος του Λώρη Μαργαρίτη και δισέγγονος του Λέοντα Μεσσηνέζη, γεννήθηκε τον Φεβρουάριο 1902 στο Αίγιο και πέθανε το 1992. Διετέλεσε υπάλληλος της Εθνικής Τράπεζας Αιγίου. Αποχώρησε το 1953 με το βαθμό του τμηματάρχη και με ισόβια τιμητική σύνταξη από το κράτος. Ήταν από τους συνιδρυτές της Εθνικής Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών. Τιμήθηκε με τον Χρυσό Σταυρό του Τάγματος του Γεωργίου του Α' και τον Σταυρό της Αξίας Α' τάξεως της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Από την Ακαδημία Αθηνών βραβεύτηκε το 1977. Υπήρξε συνιδρυτής της περιφημής Χορωδίας Αιγίου το 1933. Με δωρεά προς το κράτος του αρχείου του προπάππου του, Λέοντος Μεσσηνέζη, ιδρύθηκε στις 23 Σεπτεμβρίου 1949 το Τοπικό Ιστορικό Αρχείο Αιγίου, στο οποίο μέχρι σήμερα διατηρούνται περίπου 250 αρχεία. Τα σημαντικότερα όλων είναι τα αρχεία του Ανδρέα Λόντου (1827-1844) και του Λέοντα Μεσσηνέζη (1796-1847).

(Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το γένος Μεσσηνέζη, βλ. Αρχείο Λέοντα Μεσσηνέζη στο Τοπικό Ιστορικό Αρχείο Αιγίου).

του Αλί Πασά να εγκαταλείψει την Ήπειρο και να μετακινηθεί στον Τύρναβο της Θεσσαλίας, όπου προχώρησε αργότερα στην ίδρυση στην περιοχή Αμπελάκια εργοστασίου ερυθρών νημάτων. Ο προπάππος του, Φίλιππος Μαργαρίτης (1771-1844), εγκαταστάθηκε στη Σμύρνη, προσχώρησε στη Φιλική Εταιρεία και εισήγαγε στη μικρασιατική πόλη τη βιομηχανία νημάτων, ενώ διέθεσε χρήματα και πλοία για τον Αγώνα συνεισφέροντας με αυτό τον τρόπο καθοριστικά στη συγκρότηση του στόλου των Ψαρών. Ο παππούς του Μαργαρίτη, Δημήτριος (1804-1831), πολέμησε στην Επανάσταση με τα πλοία του πατέρα του *Λεωνίδα* και *Ελπίδα*. Αφού σπούδασε στην Ιταλία και στη Γαλλία με την υποστήριξη του Καποδίστρια, ακολούθησε με την επιστροφή του στην Ελλάδα τον προξενικό κλάδο. Ο Δημήτρης Μαργαρίτης είχε πέντε αδέρφια, εκ των οποίων δύο από αυτά, ο Φίλιππος (1810-1892) και ο Γεώργιος (1814-1884)⁸, υπήρξαν διαπρεπείς ζωγράφοι⁹. Από την ιστορική και περήφανη καταγωγή του Μαργαρίτη εικάζουμε πως εκπήγαζε η μεγάλη αγάπη του για την Ελλάδα, της οποίας υπήρξε άξιος πρεσβευτής, αλλά και το ενισχυμένο πατριωτικό του αίσθημα που εκδηλώθηκε με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Το σπίτι, όπου γεννήθηκε και έπαιξε τις πρώτες του νότες στο πιάνο, ήταν ένα παλιό αρχοντικό που ανήκε στην παλαιά οικογένεια Μεσσηνέζη, στην περιοχή Ψηλαλώνια του Αιγίου με θέα τα βουνά της Ρούμελης και τον Κορινθιακό κόλπο. Το κτίριο αυτό με βασιλικό διάταγμα του 1951 χαρακτηρίστηκε

⁸ Ο Φίλιππος Μαργαρίτης γεννήθηκε στη Σμύρνη στις 3 Ιουλίου 1810 σε ένα κοσμοπολίτικο περιβάλλον. Σε ηλικία μόλις 11 ετών οι γονείς του τον φυγάδευσαν μαζί με τα 5 αδέρφια του στα Ψαρά, από όπου όλη η οικογένεια κατέληξε στη Ρώμη ύστερα από πληροφορίες για σχέδια των Τούρκων να τους δολοφονήσουν λόγω της συμμετοχής του πατέρα τους στον Αγώνα. Επέστρεψαν στην Ελλάδα με την απελευθέρωση και τον ερχομό του Καποδίστρια. Ο μικρός Φίλιππος σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία της Ρώμης με έξοδα του Ελληνικού κράτους για την προσφορά του πατέρα του στον Αγώνα. Αντίστοιχες σπουδές πραγματοποίησε και ο αδελφός του Γεώργιος στο Παρίσι. Ο Φίλιππος Μαργαρίτης υπήρξε ο πρώτος επαγγελματίας Έλληνας φωτογράφος. Ένας επιτυχημένος ζωγράφος που στράφηκε προς τη φωτογραφία και δημιούργησε καλό όνομα και πελατεία. Στο φωτογραφείο του αποθανάτιστηκαν μέλη της βασιλικής Αυλής, αγωνιστές της Επανάστασης, κληρικοί, επώνυμοι της αθηναϊκής κοινωνίας, πολιτικοί αλλά και απλοί πολίτες. Ο Φίλιππος Μαργαρίτης και ο αδελφός του Γεώργιος θεωρούνται οι πρώτοι Έλληνες ζωγράφοι, οι οποίοι σπούδασαν στην Ευρώπη και δίδαξαν τη δυτική τεχνολογία στους μαθητές τους. Οι δυο τους φιλοτέχνησαν πολλές τοιχογραφίες στα παλιά ανάκτορα, ιδιαίτερα αυτές της αίθουσας του θρόνου. Ο Φίλιππος δίδαξε επί 25 χρόνια στη Σχολή Καλών (Ωραίων) Τεχνών του Πολυτεχνείου. (Αλκης Ξ., Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1960*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 1981, και Αλκης Ξ., Ξανθάκης, *Φίλιππος Μαργαρίτης, ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος*, Φωτογράφος, Αθήνα 1990).

⁹ Στη συγγένεια αυτή μπορούμε να αποδώσουμε πρωτογενώς το έντονο ενδιαφέρον του Μαργαρίτη για τη ζωγραφική και τις καλές τέχνες, αλλά και την υποστήριξη που παρείχε μελλοντικά σε νεαρούς ζωγράφους (βλ. πργφ. 1.3.6).

από το κράτος «ιστορικών διατηρητέων μνημείων»¹⁰ και διαθέτει στο εσωτερικό του πλήθος φιλοτεχνημένων εικόνων μεγάλων αγωνιστών της Επανάστασης του '21.

Το σπάνιο μουσικό ταλέντο του Μαργαρίτη, που έμελλε να αναδειχθεί στις δεκαετίες που ακολούθησαν, εκδηλώθηκε μόλις στην τρυφερή ηλικία των 6 ετών¹¹. Τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα, που θεωρούνται πως αφύπνισαν το καλλιτεχνικό του ένστικτο, αποδίδονται στη μητέρα του¹², την οποία ο μικρός Λώρης άκουγε σε τακτά χρονικά διαστήματα να μελετάει πιάνο με «θρησκευτική ευλάβεια» και προσήλωση. Το μουσικό αυτό περιβάλλον κατά συνέπεια ευνόησε και ενδεχομένως επίσπευσε την πρόωγη εκδήλωση του ιδιαίτερου ταλέντου του. Τον Σεπτέμβριο του 1901 η μητέρα του Μαργαρίτη έκρινε σκόπιμο να παραδώσει η ίδια τα πρώτα μαθήματα πιάνου στον γιο της στα πλαίσια μίας γενικότερης μουσικής επιμόρφωσης χωρίς ωστόσο να προσδοκά την εντυπωσιακά άμεση ανταπόκριση και ασυνήθιστα οξυμένη αντιληπτική του ικανότητα¹³. Το ιστορικό της συνειδητοποίησης της ιδιαιτερότητας του μικρού Λώρη υπήρξε το ακόλουθο: Έπειτα από λίγα μόνο μαθήματα η Υακίνθη Μαργαρίτη άκουσε απροσδόκητα τον γιο της να εκτελεί στο πιάνο μία άγνωστη σύνθεση, αλλά, καθώς βρισκόταν σε άλλο χώρο της οικίας, υπέθεσε πως έπαιζε η ξαδέλφη της, η οποία συνήθιζε να την επισκέπτεται σε τακτά χρονικά διαστήματα. Έκπληκτη ανακάλυψε πως το άτομο που καθόταν στο πιάνο ήταν ο γιος της, ο οποίος ερμήνευε μία δική του σύνθεση. Απέφυγε όμως να τον διακόψει και να κάνει αισθητή την παρουσία της παρά μόνο αποσύρθηκε εμφανώς συγκινημένη. Θεώρησε σκόπιμο να μην αναφέρει το παραμικρό στον γιο της και έγραψε άμεσα στον σύζυγό της, ο οποίος ήταν την περίοδο εκείνη στρατιωτικός γιατρός στην Λευκάδα, προκειμένου να τον συμβουλευτεί για τον πλέον δέοντα και συνετό χειρισμό της κατάστασης. Ο σύζυγός της την προέτρεψε να απευθυνθεί χωρίς ενδοιασμούς στον Γ. Νάζο¹⁴,

¹⁰ Ίντα, Μαργαρίτη, (επιμ.), *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956, β' έκδοση 1984, σ. 25. Εφεξής, το βιβλίο θα αναφέρεται στις βιβλιογραφικές υποσημειώσεις συντομευμένο ως *Λ. Μ.*

¹¹ Με ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες αναφέρονται στο ξεκίνημα του Μαργαρίτη ο Γρ. Ξενόπουλος (με το ψευδώνυμο *Φαίδων*), ο οποίος πρωτοπαρουσιάζει το «θαυμάσιον παιδίον» στη *Διάπλαση των Παίδων* με άρθρο του στις 23 Φεβρουαρίου 1902, η *Εστία* το 1903, ο Σκόκος στο *Αττικόν Ημερολόγιον* το ίδιο έτος και η Σοφία Σπανούδη στις *Επιφυλλίδες της Πρωίας* το 1931.

¹² Σύμφωνα με την *Εστία* (άρθρο «Μουσικός συνθέτης ηλικίας επτά ετών», 1902) «αρτιωτάτης μορφώσεως» κυρία.

¹³ Η Υακίνθη Μαργαρίτη επεχείρησε να παραδώσει τα πρώτα μαθήματα πιάνου στον γιο της Λώρη ήδη το χειμώνα του 1900, αλλά τα διέκοψε σχεδόν αμέσως για να επανέλθει τις πρώτες ημέρες του Σεπτεμβρίου του επόμενου έτους (*Εστία*, 1902).

¹⁴ Ο Γεώργιος Νάζος (1862-1934), γιος του τραπεζίτη Νικόλαου Νάζου, διετέλεσε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών την περίοδο 1890-1924 και καθηγητής πιάνου από το 1890 ως το 1907.

διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, για να ζητήσει μία πιο ειδική και έμπειρη γνώμη. Πολύ σημαντική κρίνεται η απόφαση των γονέων του Μαργαρίτη να αποταθούν σε μία επιφανή προσωπικότητα της εκπαιδευτικής ζωής της εποχής, με κοινωνικό κύρος και μουσική μόρφωση, αποφεύγοντας βιαστικές κινήσεις. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει τη σοβαρότητά τους, η οποία αποδείχθηκε ευεργετική για την αρμονική εξέλιξη του νεαρού ταλέντου. Σε ένα διαφορετικό οικογενειακό περιβάλλον είναι πιθανό το ταλέντο του Μαργαρίτη να μην γινόταν ποτέ αντιληπτό ή να παρέμενε αναξιοποίητο εξαιτίας λανθασμένων χειρισμών.

Ο Νάζος αρχικά αντιμετώπισε με δυσπιστία τον μικρό Μαργαρίτη θεωρώντας την περίπτωση του συνηθισμένη και απέδωσε τον ενθουσιασμό της μητέρας του στη φυσιολογική υπερβολή που γεννά η μητρική στοργή. Άμεσα όμως διαψεύσθηκε, όταν άκουσε τον Μαργαρίτη να παίζει, και συνειδητοποίησε πως επρόκειτο για μία ιδιαίτερη περίπτωση μουσικού ταλέντου, για ένα -κατά το κοινώς λεγόμενο- «παιδί -θαύμα», το οποίο με κατάλληλη και υπεύθυνη καθοδήγηση, άρτια εκπαίδευση και προσδοκώμενη φυσιολογική ωρίμανση θα ήταν σε θέση να μεσουρανήσει στο καλλιτεχνικό στερέωμα κατά τα επόμενα χρόνια συνεισφέροντας στην πολιτιστική ανέλιξη της Ελλάδος. Σε αυτή την κατεύθυνση ο Νάζος οραματίστηκε μέσω του Μαργαρίτη (όπως και μερικά έτη αργότερα με τις περιπτώσεις των Νίκου Σκαλκώτα και Δημήτρη Μητρόπουλου, οι οποίοι αντίστοιχα φοίτησαν στο Ωδείο¹⁵) όχι μόνο την ατομική επιτυχία του ταλαντούχου παιδιού, αλλά παράλληλα την ένταξή του σε ένα ευρύτερο πλαίσιο παραγωγής και αξιοποίησης μουσικών ταλέντων στον ελλαδικό χώρο προκειμένου να ανυψωθεί το πολιτισμικό επίπεδο ολόκληρης της χώρας και να

Σύμφωνα με τον Γ. Δροσίνη στο έργο του *Ο Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο Αθηνών (Εστία, Αθήνα 1938)*, ο Νάζος, έχοντας λάβει ήδη στην Αθήνα ιδιαίτερα μαθήματα στο πιάνο, πήγε στο Μόναχο το 1879 σε ηλικία 18 ετών για μουσικές σπουδές. Αφού έκανε άλλα δύο χρόνια ιδιαίτερα μαθήματα ζώντας στο σπίτι της αδελφής του (η οποία είχε παντρευτεί τον Νικόλαο Γύζη), εισήχθη στο Ωδείο του Μονάχου το 1881, όπου παρακολούθησε μαθήματα πιάνου, φωνητικής και αντίστιξης. Δύο χρόνια όμως προτού ολοκληρώσει τις σπουδές του, τον Αύγουστο του 1889, ο θάνατος του πατέρα του τον υποχρέωσε να επιστρέψει εσπευσμένα στην Ελλάδα. Τον επόμενο χρόνο, με την έναρξη της ετήσιας χορηγίας στο Ωδείο Αθηνών από τον εθνικό ευεργέτη Συγγρό, ανέλαβε τη διεύθυνση του ωδείου. Στην επιλογή του ασφαλώς διαδραμάτισε σημαντικότερο ρόλο η καταγωγή του παρά οι ημιτελείς σπουδές του. Με πρότυπο τις γερμανικές ανώτατες σχολές και με προσωπικό προερχόμενο κυρίως από τη Δυτική Ευρώπη προέβη στην αναδιοργάνωση του ιδρύματος με έμφαση στο έργο των μεγάλων συνθετών και στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου με οργανική μουσική του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Για την πολιτική του αυτή κατηγορήθηκε για ξενομανία και προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις. Συνέβαλε επίσης στην ίδρυση του Πειραϊκού Ωδείου το 1904 (προερχόμενου από τον ήδη από το 1894 ιδρυθέντα Πειραϊκό Σύνδεσμο), στο οποίο υπήρξε επίτιμος διευθυντής. (Για τις μεταρρυθμίσεις και την φιλοσοφία Νάζου, βλ. πργφ. 3.1.).

¹⁵ Ο πρώτος από το 1909 έως το 1920 και ο δεύτερος κατά την περίοδο 1910-1919.

αναδειχθεί η «πληγωμένη» εικόνα της στο εξωτερικό¹⁶. Δεν παραβλέπουμε την πραγματικότητα πως η Ελλάδα μέσα στη δίνη των ιδιαίτερων κοινωνικοπολιτικών και ιστορικών συνθηκών της εποχής αναζητούσε γεμάτη προσδοκίες ικανό και άξιο δυναμικό να την εκπροσωπήσει και να προβάλει την πνευματική υπόστασή της στην αναπτυσσόμενη Ευρώπη. Το πλαίσιο αυτό εξηγεί και τον ενθουσιασμό του Νάζου όταν, αφού άκουσε τον Μαργαρίτη να εκτελεί δικές του συνθέσεις, διαπίστωσε πως δεν επρόκειτο για μία συμβατική περίπτωση ταλαντούχου παιδιού με συγκεκριμένες δυνατότητες, αλλά για μία σπάνια ιδιοφυΐα με εγγενή έφεση και στη συνθετική δημιουργία.

Η έντονη αίσθηση, που δημιούργησε το φαινόμενο Μαργαρίτη, αποτυπώνεται σε γραπτά αξιόλογων αρθρογράφων της εποχής¹⁷, οι οποίοι εκφράζουν τον απεριόριστο θαυμασμό τους για την οξύνοια του παιδιού και την υψηλή τους προσδοκία για τη μελλοντική του εξέλιξη. Οι προσδοκίες αυτές κάποιες φορές τους οδηγούν -είναι η αλήθεια- σε συγκρίσεις υπερβολικές:

«Ο αστήρ θα μεσουρανήσει και θα καταυγάσει με τας ακτίνες του το μουσικόν στερέωμα της Ελλάδος ... Και αφού από τώρα που είναι επταετής, έχει συνθέσει τεμάχια σοβαρά ... φαντασθήτε τί θαύματα θα κάμει, όταν θα ανδρωθή και θα ισχυροποιήση το φυσικόν του χάρισμα διά της μελέτης. Άλλως τε το φαινόμενον της πρωΐμου αναπτύξεως δεν είναι σπάνιον εις τους καλλιτέχνες και προπάντων εις τους μουσικούς. Σχεδόν από αυτήν την ηλικίαν ο Μότσαρτ και ο Μπετόβεν ήρχισαν να συνθέτουν»¹⁸,

«...όταν (ο Νάζος) εξήτασε το θαυμάσιον παιδίον και ήκουσε τας συνθέσεις του εκτελουμένας με θεόπνευστον οιονεί ευχέρειαν, έμεινεν έκπληκτος αναγνωρίσας, ότι ευρίσκετο ενώπιον μιας προνομιούχου μεγαλοφυΐας, εφαμίλλου προς εκείνην του Μότσαρτ και του Μπετόβεν, οίτινες κατά την αυτήν σχεδόν ηλικίαν ήρχισαν συνθέτοντες»¹⁹.

Παρομοίως, σε ανταπόκριση αθηναϊκής εφημερίδας από το Μόναχο, ο Μαργαρίτης αναφέρεται ως «ο μικρός Έλλην Μότσαρτ Λώρης Μαργαρίτης»²⁰. Ήταν επομένως απολύτως εύλογο οι γονείς του Μαργαρίτη να ανησυχήσουν μήπως οι

¹⁶ Θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε πως ουδέποτε υπήρξε μία συντονισμένη και σοβαρά σχεδιασμένη προσπάθεια ανακάλυψης και αξιοποίησης παιδιών με ιδιαίτερες μουσικές δεξιότητες, ως απόρροια της «βρεφικής» ηλικίας, στην οποία βρισκόταν η εκπαιδευτική κίνηση στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20 αϊ.

¹⁷ Ξενόπουλος, Σκόκος, Σπανούδη κ.ά.

¹⁸ Γρ., Ξενόπουλος, «Λώρης Μαργαρίτης», *Διάπλασις των Παίδων*, έτος 9ο, τεύχ. 8, Αθήνα 23/2/1902.

¹⁹ Κ. Φ., Σκόκος, «Λώρης Μαργαρίτης, ο μικρός Μότσαρτ της Ελλάδος», *Ημερολόγιον*, τόμος 18, αρ. 1, σ. 64^α-67, Αθήνα 1903.

²⁰ Α. Μ., σ. 153.

άκρατες εκδηλώσεις θαυμασμού και κολακείας από τον ημερήσιο τύπο -που διαχρονικά αρέσκεται στην προβολή ειδήσεων που αναδεικνύουν το διαφορετικό- αλλά και από το προσκείμενο φιλικό περιβάλλον επηρεάσουν αρνητικά την εξέλιξη του γιου τους. Γι' αυτό το λόγο προσπάθησαν με συνεπή και ώριμη στάση να παραμείνουν μετριοπαθείς «θωρακίζοντας» ψυχολογικά το παιδί, ώστε να μην απολέσει αφενός αυτό την απαιτούμενη σεμνότητα και ταπεινότητα και αφετέρου αποδειχθεί μελλοντικά μία ακόμη «χαμένη» περίπτωση παιδιού - θαύματος που διέψευσε τις υψηλές προσδοκίες.

Χαρακτηριστικά γεγονότα καταδεικνύουν την ιδιαιτερότητα του μικρού Μαργαρίτη: η συνθετική έμπνευση του ερχόταν αιφνιδίως, ακόμα και μέσα στη νύχτα, οδηγώντας τον στην ακατανίκητη επιθυμία, στα όρια της εμμονικής διάθεσης, να «ζωντανέψει» τη μουσική του ιδέα στο πιάνο άμεσα, ενώ παράλληλα πίστευε -με την αναπόφευκτη αφέλεια του μη έχοντος συναίσθηση της ιδιαιτερότητάς του ατόμου- πως αυτό που πράττει, να εκτελεί δηλ. στο πιάνο δικούς του συνθετικούς πειραματισμούς, είναι κάτι το τετριμμένο που δύναται να επιτυγχάνει κάθε παιδί της ηλικίας του με την ίδια ευκολία.

Ο Νάζος ενέκρινε με μεγάλο ενθουσιασμό την εισαγωγή του Μαργαρίτη στο Ωδείο Αθηνών και ανέλαβε μάλιστα ο ίδιος τη μουσική του διαπαιδαγώγηση. Θεώρησε ωστόσο καλύτερο να τον προτρέψει να παρακολουθήσει κάποια ειδικά συμπληρωματικά μαθήματα γενικής μουσικής επιμόρφωσης με τον L. d. Vasenhoven και κυρίως τον Armand Marsick (1877-1959), τον Βέλγο επιφανή βιολονίστα, διευθυντή της ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών και καθηγητή σύνθεσης στο ωδείο από το 1908 με την εγκατάστασή του στην Ελλάδα.

Η πρώτη δημόσια εμφάνιση του παιδιού θαύματος πραγματοποιήθηκε μερικούς μήνες αργότερα, όταν εμφανίστηκε την Παρασκευή 7 Ιουνίου 1902 στα πλαίσια των καθορισμένων εξετάσεων του Ωδείου Αθηνών ενώπιον της εφορείας και καθηγητών του Ωδείου, μαθητών, αλλά και του ίδιου του πρωθυπουργού Αλέξανδρου Ζαΐμη²¹, ο οποίος προσκλήθηκε να παραστεί στην εμφάνιση αυτή «διά το έκτακτον της περιστάσεως»²². Η παρουσία του πρωθυπουργικού προσώπου σε μία απλή εσωτερική εξέταση ωδείου ενισχύει την εκτίμηση πως η αδύναμη πολιτικά, αλλά και πολιτιστικά Ελλάδα της εποχής, αναζητούσε με έμπρακτο κυβερνητικό ενδιαφέρον στηρίγματα

²¹ Ο Αλέξανδρος Ζαΐμης (Αθήνα 1855 - Βιέννη 1936) διατελούσε εκείνη την περίοδο τη δεύτερη από τις συνολικά τέσσερις θητείες του ως πρωθυπουργός της χώρας (1897-1899, 1901-1902, 1915-1917 και 1926-1928).

²² Σκόκος.

σε ταλαντούχο ανθρώπινο δυναμικό, ώστε να ανυψωθεί μεν το εθνικό φρόνημα και να προβιβασθεί δε η θέση της δίπλα στις προηγμένες ευρωπαϊκές χώρες. Ταυτόχρονα υπερτονίζει την υψηλή κοινωνική θέση που κατείχε η οικογένεια Μαργαρίτη στην αθηναϊκή ζωή της εποχής. Στην πρώτη του αυτή εμφάνιση το νεαρό ταλέντο εκτέλεσε δύο σπουδές του Bertini, μία σονατίνα του Clementi καθώς και έξι δικές του συνθέσεις. Παραθέτουμε το πρόγραμμα που διανεμήθηκε την ημέρα των εξετάσεων του και του οποίου η άρτια εκτέλεση προκάλεσε τον θαυμασμό του παραβρισκόμενου κοινού:

1. Etude, op. Bertini 100	Bertini ²³
2. Etude, op. Bertini 126 ²⁴	Bertini
3. Sonatina, op. 36 ¹⁹	Clementi ²⁵
4. Σπουδή, έργον 6 ²⁶	Λ. Μαργαρ.
5. Μελαγχολία, έργον 17	Λ. Μαργαρ.
6. Sonatine, έργον 15	Λ. Μαργαρ.
7. Ελ. Ραψωδία, έργον 7	Λ. Μαργαρ.
8. Τρικυμία, έργον 5	Λ. Μαργαρ.
9. Ανώνυμον, έργον 16	Λ. Μαργαρ.

1.2. Ο Λόρης Μαργαρίτης στη Γερμανία. Εμφάνισεις και σπουδές στο Βερολίνο και στο Μόναχο.

1.2.1. Η πρώτη περίοδος του Μονάχου (1903-1904).

²³ Ο γεννημένος στο Λονδίνο Γάλλος συνθέτης και πιανίστας Henri Jerome Bertini (1798-1876) συνέθεσε 500 περίπου σπουδές για πιάνο.

²⁴ Η απόδοση στο πρόγραμμα ως *Etude*, op. 100 και op. 126 και ως *Sonatina*, op. 36 δεν είναι ακριβής, καθώς τα εν λόγω opus περιλαμβάνουν ομάδες έργων και όχι μεμονωμένες συνθέσεις. Η σωστή απόδοση θα έπρεπε να είναι *Etude από το έργο 100*, *Etude από το έργο 126* και *Sonatina από το έργο 36*. Στην περίπτωση μάλιστα της *Etude* από το έργο 126 προφανώς υπάρχει λάθος (τυπογραφικό ή μη), καθώς δεν αναγράφεται στην εργογραφία του Bertini ομάδα *Etude* καταλογογραφημένη με τον αριθμό 126. Ίσως αναφέρεται στην αντίστοιχη με το opus 100 δυσκολίας ομάδα *Etude* op. 166. Σε κάθε περίπτωση διακρίνουμε ανακρίβεια και επιπολαιότητα στην σύνταξη του προγράμματος, γεγονός όχι ασυνήθιστο σε ωδειακά προγράμματα εξετάσεων και συναυλιών της εποχής.

²⁵ Ο Ιταλός συνθέτης, οργανίστας και δεξιότηχης του πιάνου Muzio Clementi (1752-1832) συνέθεσε περίπου 110 σονάτες για πιάνο, οι ευκολότερες από τις οποίες μετονομάστηκαν σε σονατίνες. Η *Σονατίνα* έργο 36, που ερμήνευσε ο Μαργαρίτης, είναι από τις πλέον δημοφιλείς.

²⁶ Η αρίθμηση των κομματιών αυτών με τον όρο opus (έργο) αφορά παιδικές συνθέσεις του Μαργαρίτη και δεν λαμβάνεται υπόψη από τον ίδιο τον συνθέτη στις μελλοντικές του δημιουργίες.

Ο Γεώργιος Νάζος έχοντας πλήρη επίγνωση των ιδιαίτερων ικανοτήτων του μαθητή του Λώρη, αλλά και πιθανώς αυτογνωσία της δικής του διδακτικής «ανεπάρκειας» στη μεταλαμπάδευση γνώσεων προς αυτόν ανάλογων του ταλέντου του, πρότεινε σε σύντομο χρονικό διάστημα την μετάβαση του Μαργαρίτη στη Γερμανία για την πραγματοποίηση σπουδών υψηλότερου επιπέδου. Εξάλλου, ο διευθυντής του Ωδείου Αθηνών έτρεφε βαθιά εκτίμηση για το σύστημα σπουδών των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων του εξωτερικού και ειδικότερα για τη γερμανική παιδεία, την οποία είχε λάβει και ο ίδιος κατά την παραμονή του στο Μόναχο. Η στάση του αξιολογείται ως ορθή και «τίμια», αν συνεκτιμήσουμε την εγωιστική συμπεριφορά μεγάλης μερίδας καθηγητών διαχρονικά που επιδιώκουν την προσωπική προβολή μέσω ταλαντούχων μαθητών τους, ακόμη και σε περιπτώσεις, κατά τις οποίες μία τέτοια στάση αποβαίνει εις βάρος αυτών.

Με την προτροπή του Νάζου ο νεαρός Μαργαρίτης μετέβη για εγκατάσταση στην Γερμανία με τη συνοδεία της μητέρας του, ενώ ο πατέρας του παρέμεινε λόγω της εργασίας του στην Ελλάδα. Στα εννέα του χρόνια -ως νέος Mozart, ο οποίος σε παρόμοια ηλικία πραγματοποιούσε καλλιτεχνικά ταξίδια και περιοδείες- ο Λώρης Μαργαρίτης εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε δημόσια συναυλία στο Μόναχο στις 22 Νοεμβρίου 1903, ημέρα Κυριακή. Η συναυλία διεξήχθη στην αίθουσα *Richard Wagner* του ξενοδοχείου *Bayerischer Hof*²⁷ και περιείχε πρόγραμμα με αποκλειστικά δικάς του συνθέσεις²⁸. Η ανταπόκριση από το Μόναχο της εφημερίδας *Ημερησία*²⁹ κάνει λόγο για «θριαμβευτική επιτυχία», για «αίθουσα κατάμεστο» και αναφέρει την παρουσία πλήθους προσώπων προερχομένων από αριστοκρατικούς κύκλους, γεγονός, που χαρακτηρίζεται ως «σπάνιον». Στην εκδήλωση παραβρέθηκαν μεταξύ άλλων η πριγκίπισσα Θηρεσία³⁰ και ο πρίγκιπας Λουδοβίκος Φερδινάνδος, προσκεκλημένοι από τη βαρόνη Ελληνίδα κ. Schrottemberg, οι οποίοι συνεχάρηκαν θερμά τον νεαρό μουσικό και συνομίλησαν μαζί του μετά το τέλος της συναυλίας. Πλήθος πολυτελών

²⁷ Το ξενοδοχείο *Bayerischer Hof* του Μονάχου αποτελεί ένα από τα πιο ιστορικά ξενοδοχεία της Γερμανίας. Εγκαινιάστηκε το 1841 από τον Josef Ritter von Maffei στην οδό Promenadeplatz 2-6, όπου διατηρείται μέχρι σήμερα. Διέθετε αίθουσες εκδηλώσεων, μία από τις οποίες ήταν και η *Richard Wagner Saal*, στην οποία εμφανίσθηκαν σημαντικοί καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και ο τραγουδιστής Enrico Caruso.

²⁸ Για τις συνθέσεις που παρουσίασε στη συγκεκριμένη συναυλία ο Μαργαρίτης, βλ. πργφ. 4.2.2.

²⁹ Άρθρο «Θριαμβευτική επιτυχία εν Μονάχω», *Ημερησία* (1903).

³⁰ Η πριγκίπισσα Θηρεσία γεννήθηκε στο Λιχτενστάιν το 1850 και πέθανε στο Μόναχο το 1938 (W. K., Prinz von Isenburg, *Stammtafeln zur Geschichte der Europaeischen Staaten*, J. A. Stargardt - Verlag, Μαρβούργο 1953, β' έκδοση 1975).

στεφάνων του προσφέρθηκαν εκ μέρους επιφανών αριστοκρατών της περιοχής³¹. Ανάμεσα στις διάσημες προσωπικότητες, που παρακολούθησαν τη συναυλία, ήταν και ο μεγάλος Γερμανός συγγραφέας Thomas Mann (1875-1955)³², ο οποίος εντυπωσιασμένος από το ταλέντο του μικρού Έλληνα εμπνεύστηκε το αριστουργηματικό διήγημα *Das Wunderkind* (*Το παιδί θαύμα*)³³.

Το διήγημα γράφτηκε τον Δεκέμβριο του 1903, λίγο διάστημα μετά τη συναυλία, στην οποία παραβρέθηκε. Ο φιλόλογος και θεατρολόγος Peter Sprengel επιβεβαιώνει πως το κονσέρτο του οκτάχρονου Μαργαρίτη προσέφερε στον συγγραφέα το έναυσμα για τη συγγραφή του διηγήματος³⁴. Ο ίδιος ο Mann γράφει στις 11 Απρίλη του 1910 στον επίσης Γερμανό συγγραφέα Ernst Bertram (1884-1957): «Αντιλαμβάνομαι πως ανάμεσα στις μικρές μου δημιουργίες το *Παιδί Θαύμα* είναι το αγαπημένο μου»³⁵. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε τη διαπίστωση πως η συγγραφή του συγκεκριμένου διηγήματος εντάσσεται σε ένα πλαίσιο καλλιτεχνικής θεματολογίας που απασχολούσε ανέκαθεν τον Mann και αποτελεί ουσιαστικά συνέχεια της πρόσφατης δημιουργίας του, *Tonio Kröger*, στην οποία πραγματεύεται τη ζωή ενός ποιητή ενέχοντας αρκετές αυτοβιογραφικές αναφορές³⁶. Αποτελεί δε έργο της πρώτης δημιουργικής περιόδου του συγγραφέα, η οποία χαρακτηρίζεται από ισχυρές μυθολογικές και φιλοσοφικές επιρροές. Στο διήγημα ο Mann αναμειγνύει το πραγματικό με το φανταστικό στοιχείο. Από τη μία καταγράφει τις εντυπώσεις του σχετικά με τη συναυλία, περιγράφει τις σκηνές των εκδηλώσεων, της προσμονής και

³¹ Μεταξύ αυτών αναφέρονται τα ονόματα της κοντέσας Almeida, της βαρόνης Schrottemberg, των ελληνίδων κυριών Punwald, Gallian, Würtslurg, Perfall, της βαρόνης Άννας Kramer von Klett, των αμερικανίδων δεσποινίδων Gibsoy και της δεσποινίδας Pfeiffer, της Ρωσίδας κόμισσας Fulda, της βαρόνης Stengel και της ελληνικής κοινότητας του Μονάχου (ό.π., *Ημερησία*, 1903).

³² Ο Γερμανός συγγραφέας Thomas Mann (1875-1955) υπήρξε σπουδαίος διηγηματογράφος και μυθιστορηματογράφος, ανθρωπιστής και πολέμιος του ναζιστικού καθεστώτος. Ως αναγνώριση της αξίας του τιμήθηκε το 1929 με το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας.

³³ Το διήγημα *Das Wunderkind* πρωτοεμφανίστηκε εκδιδόμενο στη χριστουγεννιάτικη έκδοση της *Neue Freie Presse* στις 25 Δεκέμβρη 1903. Επανεκδόθηκε το 1914 στη συλλογή *Das Wunderkind. Novellen von Thomas Mann* (S. Fischer, Βερολίνο 1914, σ. 7-25). Η πρώτη εμφάνιση του *Wunderkind* στα ελληνικά γράμματα έγινε με τη δημοσίευσή του στο περιοδικό *Νουμάς* του 1923. Δείγμα της ιδιαίτερης εκτίμησης, που έτρεφε ο Mann για το διήγημα αυτό, είναι το γεγονός πως το συμπεριέλαβε σε μια σειρά διηγημάτων, τα οποία απαγγέλλει ο ίδιος ο συγγραφέας για την Deutsche Grammophon (*Hörbuch* (CD): *Das Eisenbahnunglück, Das Wunderkind*. Διάρκεια: 58 λεπτά). Το διήγημα παρατίθεται στο παράρτημα III σε μετάφραση Ρήγα Μπέρτου.

³⁴ Peter, Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918*, C. H. Beck Verlag, Μόναχο 2004, σ. 348.

³⁵ Inge, Jens, (επιμ.), *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955*, Neske, Pfullingen 1960, σ. 8.

³⁶ Η νουβέλα *Tonio Kröger* ολοκληρώθηκε περίπου ένα χρόνο πριν τη συγγραφή του *Wunderkind*, τον Νοέμβριο του 1902.

της αποδοχής του κοινού, σχολιάζει τη μουσική απόδοση και τις ερμηνείες του παιδιού καθώς και την συνάντησή του με την πριγκίπισσα. Από την άλλη σκιαγραφεί την αμφίδρομη σχέση καλλιτέχνη - κοινού. Αποκαλύπτει τις πιθανές σκέψεις και τα υποθετικά συναισθήματα του Μαργαρίτη κατά τη διάρκεια της εμφάνισής του. Προσθέτει φανταστικούς χαρακτήρες (ένας ηλικιωμένος κύριος, ένας έμπορος, μία δασκάλα πιάνου, ένα νεαρό κορίτσι, ένας αξιωματικός, ένας κριτικός) και ψυχογραφεί τον τρόπο που εισπράττει ο καθένας από αυτούς την εμφάνιση του παιδιού θαύματος. Στον νεαρό καλλιτέχνη, τον «γεννημένο κυρίαρχο και ηγέτη», προσδίδει το φανταστικό όνομα «Μπίμπης Σακκελλαφύλακας». Η ταύτιση του διηγήματος και του ήρωά του «Μπίμπη Σακκελλαφύλακα» με τη μουσική εκδήλωση και τον Μαργαρίτη επιβεβαιώθηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα σε συνάντηση που είχε με τον ώριμο πια καλλιτέχνη αρκετά χρόνια αργότερα στην Ακαδημία του Salzburg, στα πλαίσια ενός διεθνούς συνεδρίου, ενώ το διήγημα κατόπιν εξουσιοδοτήσεως του συγγραφέα³⁷ συμπεριλήφθηκε στο βιογραφικό βιβλίο της συζύγου του Μαργαρίτη στη μνήμη του τελευταίου μετά το θάνατό του³⁸. Μάλιστα η Katia Mann, σύζυγος του συγγραφέα, αναφέρει³⁹ πως η χήρα του Μαργαρίτη απέστειλε στην κόρη του Mann, Erika, μία φωτογραφία⁴⁰ με την ενδυμασία⁴¹ του μικρού Λώρη από τη δημόσια εμφάνιση του στο Μόναχο, όπως αυτή (η ένδυσή του) περιγράφεται στο διήγημα.

Ο Mann στο *Wunderkind* αναφέρεται με κριτική διάθεση στον «τεράστιο διαφημιστικό μηχανισμό»⁴², που «εργάσθηκε πριν από το παιδί θαύμα και οι άνθρωποι είτε το ξέρουν είτε όχι είναι κιόλας μαγεμένοι»⁴³. Σχολιάζει πως «φαίνεται σαν να είναι εννέα χρονών, αλλά είναι οκτώ και τον εμφανίζουν ότι είναι επτά», καθώς «η ομορφιά χρειάζεται και λίγο ψέμα», ενώ δεν κρύβει την ύπαρξη του ιμπρεσάριου που «ανεβαίνει ο ίδιος στην εξέδρα για να βοηθήσει». Ουσιαστικά για

³⁷ Βλ. πργφ. 1.3.5.

³⁸ *A. M.*, σ. 9-17.

³⁹ Katia, Mann, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Φρανκφούρτη 1976, σ. 134.

⁴⁰ Για τη συγκεκριμένη φωτογραφία, βλ. *A. M.*, σ. 9.

⁴¹ «Μικρό σακάκι άσπρο μεταξωτό σε φανταστικό κόψιμο με μια ζώνη κι ακόμη και τα παπούτσια του είναι από άσπρο μετάξι», περιγράφει ο Mann την ενδυμασία του Λώρη στο κονσέρτο του στο Μόναχο. (ό.π., σ. 10).

⁴² Ο Μάριος Βάρβογλης το 1956 αναφέρεται στην «συγκίνηση και την έπαρση, που ένιωσα, όταν στα 1903 περιδιαβάζοντας ... στους δρόμους του Μονάχου, άφησα ανέμελα τα μάτια μου να πέσουν πάνω σε μια αφίσα, που ανήγγελε την συναυλία ενός νεαρότατου καλλιτέχνη του πιάνου ... Ένα Ελληνόπουλο, ένας συμπατριώτης 8 μόλις χρόνων, θα τολμούσε να εμφανισθεί μπρος στο ακροατήριο του Μονάχου, στην περίφημη αίθουσα Βάγκνερ». («Λώρης Μαργαρίτης», στο: *A. M.*, σ. 125).

⁴³ Για την παράδοση των μουσικών παιδιών - θαυμάτων, βλ. πργφ. 2.6.

τον Mann το καλλιτεχνικό άστρο του μικρού Μαργαρίτη είναι ένας συνδυασμός εντυπωσιακών μουσικών δεξιοτήτων, αλλά και απaráμιλλης θεατρικότητας: «Πώς ξέρει αυτό το μικρό επιδέξιο παιδάκι να προκαλεί τις εκδηλώσεις!» Παράλληλα δεν περνά απαρατήρητη η έκδηλη ειρωνεία του Mann προς τους βασιλικούς κύκλους: η εκδήλωση λαμβάνει χώρα σε «μια μεγαλόπρεπη αίθουσα, που βρίσκεται σ' ένα ξενοδοχείο της μόδας πρώτης τάξεως». Και «μπροστά, όπου η θέση κοστίζει δώδεκα μάρκα -γιατί ο μπρεσάριος σέβεται το αξίωμα της σεβασμών προκαλούσης τιμής- είναι παραταγμένη η υψηλή κοινωνία. Τα ανώτερα στρώματα ενδιαφέρονται ζωηρά για το παιδί θαύμα. Βλέπει κανείς πολλές στολές, τουαλέτες διαλεγμένες με πολύ γούστο...». Ενώ, όταν η πριγκίπισσα απευθύνει στο τέλος της συναυλίας στον νεαρό καλλιτέχνη το ερώτημα, εάν η έμπνευση έρχεται στο νου του, όταν κάθεται στο πιάνο, αυτός απαντά μεν συγκαταβατικά καταφατικά, στην πραγματικότητα όμως εικάζει ο Mann πως σκέπτεται: «κουτή γριά πριγκίπισσα». Ο συγγραφέας οδηγείται και σε θρησκευτικές αναφορές, καθώς αποδίδει στο Θείο τα χαρίσματα του παιδιού: «Κάθομαι ... μπροστά στο τριπίθαμο αυτό θαύμα και θαυμάζω. Αλλά πρέπει να σκεφτούμε ότι αυτό έρχεται άνωθεν. Ο Θεός μοιράζει τα χαρίσματά του, δεν μπορεί κανείς να κάνει τίποτα και δεν είναι ντροπή να είσαι ένας συνηθισμένος άνθρωπος». Οι θρησκευτικές αναφορές εντείνονται με την προσομοίωση του μικρού καλλιτέχνη με τον μικρό Ιησού: «Είναι κάτι σαν με το Θείο Βρέφος. Πρέπει να σκύβουμε μπροστά σ' ένα παιδί χωρίς να πρέπει να ντραπούμε». Σύμφωνα με τον T. Kurwinkel το παιδί - θαύμα είναι ένας *Εκλεκτός*, ένας *Αγαπημένος* του θεού Απόλλωνα της ελληνικής μυθολογίας⁴⁴. Ο Mann αντλεί την αφορμή από την ελληνική καταγωγή του παιδιού - θαύματος για να μας παραπέμψει συνειρμικά στο αρχαιοελληνικό αττικό δράμα -όπου έως και τους ελληνιστικούς χρόνους όλοι οι ρόλοι, αρσενικοί και θηλυκοί, ερμηνεύονταν από άντρες ηθοποιούς- προσδίδοντας στον νεαρό καλλιτέχνη ανδρόγυνη διάσταση⁴⁵: «Ευχαριστεί (το κοινό) μ' ένα μικρό ντροπαλό και αξιαγάπητο γυναικείο χαιρετισμό, αν και είναι αγόρι ... Ο Μπίμπης έχει ίσια μαύρα μαλλιά που πέφτουν ως τους ώμους και μ' όλα αυτά έχουν χωρίστρα στο πλάι, πιασμένα μ' ένα μικρό μεταξωτό φιόγκο». Το διήγημα μας πληροφορεί για τη χρονική διάρκεια του κονσέρτου («άρχισε γύρω στις εφτάμισυ, τελειώνει γύρω στις

⁴⁴ Tobias, Kurwinkel, *Positives Aussenseitertum: Thomas Mann Wunderkind als Geliebter Apolls*, S. Fischer Verlag, Βερολίνο, σ. 1-15.

⁴⁵ Ο.π., σ. 10.

οκτώμισυ»). Η σημαντικότερη αξία όμως του διηγηματικού αυτού σκίτσου⁴⁶ του Mann έγκειται στις σημαντικότερες πληροφορίες που παρέχει για τις ονομασίες και το περιεχόμενο αρκετών παιδικών συνθέσεων του Μαργαρίτη (και στις οποίες θα αναφερθούμε αναλυτικά στο κεφάλαιο για τον συνθέτη Μαργαρίτη). Δεν πρέπει επίσης να παραβλέψουμε τη βαθιά αγάπη του συγγραφέα για την τέχνη, όπως αυτή προκύπτει και από άλλα έργα του (π.χ. το αριστουργηματικό μυθιστόρημα *Doktor Faustus* και το προγενέστερο έργο του *Tonio Kröger*), και την απεριόριστη εκτίμηση που έτρεφε για τους καλλιτέχνες. Δεν διστάζει να υπαινιχθεί μάλιστα και έναν αυτοσαρκασμό για τη δική του ανεπάρκεια σε μουσικό ταλέντο (ένας από τους χαρακτήρες του διηγήματος, που περιγράφεται ως «μελαγχολικό αγόρι», είναι πιθανόν ο ίδιος ο συγγραφέας).

Κατά την παραμονή του στο Μόναχο ο Μαργαρίτης πραγματοποίησε και μερικές «ιδιωτικές» εμφανίσεις σε κλειστούς αριστοκρατικούς κύκλους. Οι σημαντικότερες από αυτές υπήρξαν η πρόσκλησή του το 1904 από την πριγκίπισσα Θηρεσία στα βαυαρικά ανάκτορα για να παρουσιαστεί «ενώπιον κύκλου αποκλειστικώς πριγκιπών και πριγκιπισσών»⁴⁷ και η βραδιά στο «πολυτελές μέγαρον της βαρονίδος Ελληνίδος μας κυρίας von Perfall, συζύγου του εκ της παλαιάς αριστοκρατικής οικογενείας βαρόνου Perfall, αυλάρχου πρίγκιπος Λεοπόλδου»⁴⁸.

Στο σημείο αυτό συνοψίζοντας γίνεται αντιληπτή η στενή -ή τουλάχιστον- υπαρκτή- κατά κάποιο τρόπο σχέση της οικογένειας Μαργαρίτη με τους βασιλικούς και πολιτικούς κύκλους της εποχής, όπως αυτή προκύπτει από την παρουσία του ίδιου του πρωθυπουργού της Ελλάδος στις εξετάσεις του στο Ωδείο Αθηνών, από την πρόσκληση του μικρού Λώρη σε κλειστούς αριστοκρατικούς κύκλους, από την ανάθεση στους ζωγράφους θείους του, Φίλιππο και Γεώργιο Μαργαρίτη, της φιλοτέχνησης των βασιλικών ανακτόρων στην Αθήνα (βλ. υποσ. 8), από την

⁴⁶ Τον χαρακτηρισμό του διηγήματος ως *σκίτσο* (*Skizze*) χρησιμοποιεί ο ίδιος ο συγγραφέας σε αλληλογραφία του με τον εκδότη S. Fischer (Hans, Wysling / Marianne, Fischer (επιμ.), *Thomas Mann: Teil I: 1889-1917*, Μόναχο-Φρανκφούρτη 1975, σ. 216).

⁴⁷ Άρθρο «Ο μικρός Έλλην Μότσαρτ Λώρης Μαργαρίτης, το ενδιαφέρον των πριγκιπισσών της Βαυαρίας, η πρόσκλησής του εις τα ανάκτορα, αι πρόδοί του», *Ημερησία*, 1903.

⁴⁸ Στην εμφάνισή του αυτή παραβρέθηκαν η πριγκίπισσα Gisella, κόρη του Αυτοκράτορα της Αυστρίας, οι πριγκίπισσες Adelgonde και Hildegard, κόρες του διαδόχου της Βαυαρίας Λουδοβίκου, η πριγκίπισσα Clara, οι βασιλικοί πρίγκιπες Leopold, Conrad και Ερρίκος, καθώς και οι βαρόνες κυρίες Schrottemberg, von Pusswald και Gallian (άρθρο «Ο μικρός Λώρης ενώπιον των πριγκιπισσών», *Ημερησία*, 1903).

πρόσληψή του στο Υπουργείο Παιδείας την τελευταία δεκαετία της ζωής του⁴⁹, αλλά και από τις βασιλικές τιμές που έλαβε πριν το θάνατό του⁵⁰. Η σχέση αυτή απέρρεε ενδεχομένως και από την εκτίμηση, την κοινωνική αποδοχή και αναγνώριση που έχαιρε η οικογένεια Μαργαρίτη λόγω του ένδοξου παρελθόντος της και των πατριωτικών υπηρεσιών της προς την χώρα. Σε καμία περίπτωση ωστόσο η ύπαρξη υψηλών γνωριμιών δεν μειώνει ή ακυρώνει την αξία του ταλέντου του Μαργαρίτη. Θα ήταν άστοχη η εικασία πως αυτή η ομολογουμένως «προνομιακή» μεταχείρισή του από κάποιους κύκλους έγινε με αποκλειστικό γνώμονα μη καλλιτεχνικό. Αναμφίβολα όμως υπήρξε ένας καθοριστικός βοηθητικός παράγοντας προκειμένου να δοθούν στο ταλαντούχο παιδί από πολύ μικρή ηλικία σημαντικές ευκαιρίες προς επίδειξη των ιδιαίτερων ικανοτήτων του.

Με προτροπή του αρχιμουσικού της γερμανικής βασιλικής Αυλής, λόγω του εξαιρετικού ταλέντου του, ο μικρός Μαργαρίτης τέθηκε υπό την προστασία του γερμανικού κράτους. Στο Μόναχο έλαβε μαθήματα πιάνου από τον ευνοούμενο μαθητή του Liszt, Γερμανό πιανίστα Bernhard Stavenhagen (1862-1914)⁵¹, ο οποίος υπήρξε επικεφαλής της Μουσικής Ακαδημίας κατά την περίοδο 1901-1904. Οπωσδήποτε η μαθητεία του δίπλα στον επιφανή και εμπνευσμένο καθηγητή συνετέλεσε στην απόκτηση στέρεων πιανιστικών βάσεων και έθεσε τα θεμέλια για τη μετέπειτα καλλιτεχνική ωρίμανσή του, όπως αναγνώριζε και ο ίδιος ο Μαργαρίτης⁵². Η υψηλή εκτίμηση, που είχε στο ταλέντο του μαθητή του ο Stavenhagen, αποτυπώνεται στο γεγονός πως του παρέδιδε ιδιαίτερα μαθήματα χωρίς να δέχεται αμοιβή, παρότι συνήθιζε να «πληρώνεται 40 μάρκα την ώρα, ήτοι 80 δραχμές»⁵³.

1.2.2. Η περίοδος του Βερολίνου (1904-1908).

⁴⁹ Βλ. πργφ. 1.3.4.

⁵⁰ Ο βασιλεύς Παύλος του απένειμε το 1953 τον Χρυσό Σταυρό των Ιπποτών του Φοίνικος.

⁵¹ Ο Γερμανός συνθέτης και πιανίστας Bernhard Stavenhagen (1862-1914) σπούδασε πιάνο αρχικά με τους Theodor Kullak και Ernst Rudorff και αργότερα στη Βαϊμάρη με τον Franz Liszt, του οποίου θεωρείται ο τελευταίος σημαντικός μαθητής και άξιος συνεχιστής της διδασκαλίας του. Καθιερώθηκε ως ερμηνευτής κυρίως των συνθέσεων του δασκάλου του, του Chopin και του Beethoven. Εκτός από το Μόναχο σημαντική θεωρείται η συνεισφορά του στα παιδαγωγικά πεπραγμένα του Κονσερβατορίου της Γενεύης, στο οποίο διηγήθηκε τα πιανιστικά masterclass. Από το 1980 η μουσική σχολή του Greiz, της γενέτειράς του, φέρει το όνομά του. Βλ. «Stavenhagen, Bernhard», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (επιμ.), Macmillan Publishers Limited, β' έκδοση, Λονδίνο 2001, τόμος 24, σ. 302 (στο εξής θα αναφέρεται ως *The New Grove II*).

⁵² *A. M.*, σ. 25.

⁵³ «Ο μικρός Έλλην Μότσαρτ...», *Ημερησία*, 1903.

Παράλληλα με τις σπουδές του στο πιάνο με τον Stavenhagen, από το 1904 και για τα τέσσερα επόμενα χρόνια ο Μαργαρίτης φοιτούσε στο σχολείο της Ελληνικής Κοινότητας του Βερολίνου, ενώ παρακολουθούσε μαθήματα θεωρητικών και σύνθεσης με τον συνθέτη Robert Kahn (1865-1951) στη Μουσική Ακαδημία της πόλης⁵⁴. Τα ιδιαίτερα χαρίσματά του δεν άργησαν να υποπέσουν στην αντίληψη του διευθυντή της Ακαδημίας Joseph Joachim (1831-1907)⁵⁵, ο οποίος υπογράφει επιστολή από την «Βασιλική Ακαδημία του Βερολίνου προς την Ελληνική Κυβέρνηση», σταλμένη στις 11/7/1904, στην οποία εξυμνεί τις ικανότητες του νεαρού φοιτητή. «Είναι επιτακτικό καθήκον», επισημαίνει, «να ληφθεί ιδιαίτερη μέριμνα για την όσο το δυνατόν τελειότερη καλλιέργεια και ανάπτυξη της εντελώς εξαιρετικής ιδιοφυΐας του Λώρη Μαργαρίτη»⁵⁶. Προς την κατεύθυνση της ασφαλέστερης υλοποίησης του παραπάνω στόχου «αυτός και όλοι οι καθηγηταί ... συνέστησαν να κάνει τις πιο συστηματικές γενικές σπουδές αλλά και στην μητέρα να προσλάβει μια παιδαγωγόν Γερμανίδα που να κρατή αυστηρή πειθαρχία και να κανονίζει τις ώρες σπουδών, αναπαύσεως, ψυχαγωγίας ως δήθεν κατά διαταγήν των καθηγητών», υπογραμμίζει ο Καζαντζής⁵⁷.

Ωστόσο η ιδιοφυΐα του Μαργαρίτη θα μπορούσε να μην καλλιεργηθεί περαιτέρω, αν δεν κατόρθωνε να ξεπεράσει επιτυχώς τη σοβαρή περιπέτεια υγείας που αντιμετώπισε το χρονικό διάστημα 1906-1908. Η δυσάρεστη αυτή εξέλιξη στην υγεία του, που λίγο έλειψε να τον οδηγήσει στον πρόωρο θάνατο, προκάλεσε το έντονο ενδιαφέρον και τη συγκίνηση ελληνικών και ξένων κύκλων του Μονάχου, όπως σημειώνει η μητέρα του⁵⁸. Η φιλάσθενη φύση του δεν τον εγκατέλειψε ποτέ και τον ταλαιπώρησε σε ολόκληρη τη διάρκεια του βίου του⁵⁹. Οπωσδήποτε η νοσηλεία του στο νοσοκομείο και η σωματική και ψυχική επιβάρυνση που υπέστη από τη δοκιμασία αυτή αποτέλεσε πρόσκαιρο τροχοπέδη στη μουσική του διαπαιδαγώγηση

⁵⁴ Η Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου ιδρύθηκε το 1869 ως Hochschule für Musik. Από την ένωσή της με την από το 1875 ιδρυθείσα Hochschule für die bildenden Künste προέκυψε η Ακαδημία Τεχνών (Akademie der Künste).

⁵⁵ Ο Joseph Joachim (1831-1907) υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους βιολονίστες όλων των εποχών, αλλά και συνθέτης, μαέστρος και παιδαγωγός. Σχετίστηκε στενά με σημαντικές προσωπικότητες της εποχής, όπως οι Robert και Clara Schumann, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn και Franz Liszt. Το 1866 μετακινήθηκε στο Βερολίνο, όπου έγινε διευθυντής της Μουσικής Ακαδημίας (με την ίδρυσή της το 1869) και παρέμεινε εκεί έως το θάνατό του (Barrett, Stoll, *Joseph Joachim: Violinist, Pedagogue, and Composer*, Ph. D. Diss., Univ. of Iowa, Αϊόβα 1978).

⁵⁶ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

⁵⁷ Αλ., Καζαντζής, «Καλλιτεχνικών μνημόσυνον του Λώρη Μαργαρίτη», *Μουσική Κίνησις*, τεύχ. 62 (έτος ε'), Δεκέμβριος 1953, σ. 5.

⁵⁸ Λ. Μ., σ. 34.

⁵⁹ Βλ. σχετικά, πργφ. 1.4.1.

και πρόοδο, η οποία συνεχίστηκε με αποδοτικότερους ρυθμούς μετά την κάθοδό του στο Μόναχο.

1.2.3. Η δεύτερη περίοδος του Μονάχου (1908-1914).

Ο Μαργαρίτης επέστρεψε στο Μόναχο το 1908 και εισήχθη στη Μουσική Ακαδημία της βαυαρικής πρωτεύουσας⁶⁰ επί διεύθυνσης Felix Mottl⁶¹ (1856-1911). Η εισαγωγή του στην Ακαδημία έγινε κατ' εξαίρεση και κατόπιν εξετάσεων, αφού ο κανονισμός όριζε ως κατώτατο όριο έναρξης της φοίτησης το 18^ο έτος ηλικίας. Από σωζόμενα αντίγραφα πιστοποιητικών της Ακαδημίας (που αντλούμε από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη) αποδεικνύεται η φοίτησή του στη σχολή σύνθεσης για πέντε συνολικά έτη (με παύση ενός διδακτικού χρόνου), κατά τα χρονικά διαστήματα από 16/09/1908 έως 14/07/1911 και μεταξύ 16/09/1912 και 16/07/1914. Ως δάσκαλοί του αναφέρονται (το 1911 τουλάχιστον) ο συνθέτης Friedrich Klose (1862-1942)⁶² στον αντιστικτικό αυτοσχεδιασμό⁶³, ο Heinrich Kaspar Schmid (1874-1953)⁶⁴ στο πιάνο, ο οποίος μάλιστα δίδαξε για μικρό χρονικό διάστημα εκείνη την περίοδο και στο Ωδείο Αθηνών, και ο Stich στη διεύθυνση χορωδίας. Σύμφωνα με τον ίδιο τον Μαργαρίτη - όπως προκύπτει από τη μαρτυρία της συζύγου του⁶⁵- η μουσική του μόρφωση

⁶⁰ Η Μουσική Ακαδημία του Μονάχου (Hochschule für Musik München) ιδρύθηκε το 1846. Κατά το διάστημα της φοίτησης του Μαργαρίτη ονομαζόταν Βασιλική Ακαδημία Μουσικής Τέχνης (Königliche Akademie der Tonkunst). Βλ. Stephan, Schmitt, *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München. Von den Anfängen bis 1945 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1)*, Hans Schneider, Τούτσινγκ 2005.

⁶¹ Ο Felix Mottl (1856-1911) ήταν Αυστριακός μάεστρος και συνθέτης. Υπήρξε μαθητής του Anton Bruckner και καθηγητής του γιου του Richard Wagner. Έγινε γνωστός διευθύνοντας τις όπερες του τελευταίου και συμμετείχε τακτικά στο φεστιβάλ του Bayreuth. Υπήρξε από το 1881 καλλιτεχνικός διευθυντής στην όπερα της Καρλσρούης και από το 1903 στην όπερα της Αυλής του Μονάχου, ενώ το διάστημα 1904-1911 διετέλεσε διευθυντής στη Μουσική Ακαδημία της βαυαρικής πρωτεύουσας («Mottl, Felix (Josef)», *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (επιμ.), Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2002, σ. 803-4).

⁶² Ο συνθέτης Friedrich Karl Wilhelm Klose (1862-1942) διετέλεσε από το 1917 έως το 1919 μέλος της διεύθυνσης της Ακαδημίας του Μονάχου, στην οποία είχε γίνει καθηγητής το 1910. (Josef, Focht, *Hochschule für Musik und Theater München*, διαδικτυακή έκδοση του Historisches Lexikon Bayerns).

⁶³ Ο αντιστικτικός αυτοσχεδιασμός αποτέλεσε για τον Μαργαρίτη μία από τις μεγαλύτερες δεξιότητές του και πλέον ευχάριστες δραστηριότητες καθ' όλο το διάστημα της πιανιστικής και συνθετικής του ενασχόλησης (βλ. πργφ 2.1).

⁶⁴ Ο Heinrich Kaspar Schmid (1874-1953) σπούδασε πιάνο (με τον Kellerman), όργανο και σύνθεση με τον Ludwig Thuille στην Μουσική Ακαδημία του Μονάχου, όπου αργότερα δίδαξε ο ίδιος πιάνο και αρμονία αρχικά ως λέκτορας (από το 1905) και έπειτα ως καθηγητής (από το 1919). Όπως και άλλοι μαθητές του Thuille, ανήκει στη λεγόμενη «σχολή του Μονάχου». Βλ. Walter, Homolka, *H. K. Schmid-Archiv*, Landau an der Isar, και «Schmid, Heinrich Kaspar», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (επιμ.), Macmillan Publishers Limited, Λονδίνο 1980, τόμος 16, σ. 670-71 (στο εξής θα αναφέρεται ως *The New Grove I*).

⁶⁵ *A. M.*, σ. 25.

αποδιδόταν στον αρχιμουσικό Felix Mottl, η κατάρτισή του στη σύνθεση στον Robert Kahn⁶⁶, στο πιάνο στους Klose, H. K. Schmid και Stavenhagen και στην ιστορία της μουσικής στον Kellermann (1853-1926)⁶⁷. Σε κάθε περίπτωση η μαθητεία κοντά σε σημαντικούς δασκάλους σημάδεψε την εφηβεία του Μαργαρίτη προσφέροντάς του σημαντικό εύρος γνωστικών εφοδίων, τα οποία με την επιστροφή του στην Ελλάδα επεχείρησε άμεσα να μεταλαμπαδεύσει -με ιδιαίτερη επιτυχία- στους μαθητές του. Η μνηεία δε που πραγματοποιεί ο ίδιος σε συγκεκριμένα ονόματα, κατατάσσει τη θέση των παραπάνω καθηγητών στη συνείδησή του και αναγνωρίζει την ουσιαστική τους προσφορά. Σύγχρονα με τις σπουδές του ο Μαργαρίτης συνέχιζε να εμφανίζεται στο κοινό του Μονάχου, ιδιαίτερα κατά τα έτη 1913 και 1914, ενώ απέκτησε την γερμανική παιδεία μέσω της φοίτησής του στο Γερμανικό Γυμνάσιο⁶⁸. Η γερμανική του επιμόρφωση εμπλουτίστηκε περαιτέρω με την παρακολούθηση μαθημάτων στην Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου του Μονάχου. Ακόμη, η μουσικοκριτικός Αλεξάνδρα Λαλαούνη αναφέρει πως προς το τέλος των σπουδών του διορίστηκε βοηθός διευθυντή ορχήστρας στο «ωδείο Λίμπιγκ»⁶⁹.

Δεν θα έπρεπε να παραλείψουμε να υπογραμμίσουμε την ουσιαστική ηθική στήριξη που παρείχαν στον νεαρό σπουδαστή σε όλο το διάστημα της εκπαίδευσής του οι γονείς του και ειδικά η μητέρα του. Ο πατέρας του όντας περισσότερο εσωστρεφής χαρακτήρας δεν εκδήλωνε τα συναισθήματά του ανοιχτά. Αντίθετα η μητέρα του επιδείκνυε λατρεία για τον γιο της, τον οποίο ακολουθούσε σε κάθε του βήμα και του συμπαραστεκόταν σε όλες τις δυσκολίες, σπουδών ή υγείας, που αντιμετώπιζε. Η υπερβολική αγάπη και περηφάνια της μητέρας για το παιδί της την ωθούσε ωστόσο ορισμένες φορές σε υπερβολές: «...Η μητέρα του τον χαϊδεύει πολύ

⁶⁶ Ο συνθέτης Robert Kahn (1865-1951) ανήκει στους μουσικούς εκείνους, οι οποίοι εκδιώχθηκαν από το ναζιστικό καθεστώς των εθνοσοσιαλιστών της Γερμανίας. Σημαντικές επιρροές στο έργο του δέχτηκε από τη μουσική του Brahms. Δίδαξε στη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου ως λέκτορας της έδρας του πιάνου από το 1894 και ως καθηγητής από το 1904. Εκτός από τον Μαργαρίτη επιφανείς μαθητές του υπήρξαν ο συνθέτης Günter Raphael, ο βιολονίστας Karl Klingler, ο μαέστρος Ferdinand Leitner και ο πιανίστας Wilhelm Kempff, ενώ συνθετικά διακρίθηκε ιδιαίτερα σε έργα μουσικής δωματίου και lieder («Kahn, Robert», *The New Grove I*, τόμος 9, σ. 770).

⁶⁷ Ο πιανίστας Berthold Kellerman (1853-1926) υπήρξε μαθητής του Liszt. Γνωρίζουμε πως την περίοδο 1912-1920 υπήρξε μέλος του διευθυντηρίου της Ακαδημίας του Μονάχου, ενώ στα 1905 πραγματοποίησε σεμινάρια πιάνου στην ίδια Ακαδημία (Focht). Με τον συγκεκριμένο καθηγητή ωστόσο, ο Μαργαρίτης προκύπτει πως παρακολούθησε έναν κύκλο μαθημάτων ιστορικής μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, όπως αναφέρει η σύζυγός του (*A. M.*, σ. 5).

⁶⁸ Η φοίτηση του Μαργαρίτη στο Γερμανικό Γυμνάσιο αναφέρεται και στη *Βραδυνή* («Καλλιτεχνικά πένθη: Λώρης Μαργαρίτης. Η μεγάλη σταδιοδρομία του. Το πολυσχιδές ταλέντο του», φύλλο 30/09/1953).

⁶⁹ *Βραδυνή*, 1933.

και είναι φόβος να τον χαλάσει. Χθες τον σύγκρινε με τον Μότσαρτ και τον Σούμαν με τρόπο που έκανε τον άνθρωπο εύθυμο»⁷⁰, επισημαίνει σε κείμενό του ο κορυφαίος γιατρός Γ. Παπανικολάου που έτυχε να συναντήσει τον έφηβο Μαργαρίτη στο Μόναχο κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη βαυαρική πόλη. Η μητέρα του Μαργαρίτη με τη δημοσιότητα, την οποία απέκτησε ο μονάκριβος ταλαντούχος γιος της στο Μόναχο, υπέπεσε στο σφάλμα να επιδίδεται σε επαίνους παρουσία του ιδίου, συμπεριφορά που ενείχε σαφέστατα τον κίνδυνο να οδηγηθεί ο νεαρός έφηβος σε επανάπαυση στις «πρώιμες δάφνες» του και απόκλιση από την πειθαρχία στη μελέτη και την προσήλωση στον στόχο. Δημιούργησε άθελά της το κλίμα, από το οποίο η ίδια προσπαθούσε να τον προστατέψει την περίοδο που εμφανίζονταν κατά συρροή εγκωμιαστικά δημοσιεύματα στον αθηναϊκό τύπο, όταν πρωτοεμφανίστηκε ως παιδί - θαύμα στο μουσικό προσκήνιο. Ανεξάρτητα όμως από την έως έναν βαθμό δικαιολογημένη και φυσιολογική μητρική περηφάνια, η ήρεμη, υγιής και αρμονική οικογενειακή κατάσταση στάθηκε πολύτιμος αρωγός στη συγκέντρωση του νεαρού Λώρη στις μουσικές σπουδές του προικίζοντάς τον με ψυχικές αρετές και ηθικά χαρίσματα, τα οποία φανέρωσε στο σύνολο της μετέπειτα καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του.

Ενότητα 2^η: Από την ενηλικίωση έως τον θάνατό του.

1.3. Ο Λώρης Μαργαρίτης μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Η δράση του στη Θεσσαλονίκη (1915-1941), στην Αθήνα (1941-1953) και κατά περίσταση στο εξωτερικό.

Στην παράγραφο αυτή επιχειρούμε να καταγράψουμε τα κρίσιμα εκείνα γεγονότα που επηρέασαν και σφράγισαν τον βίο και την πολιτεία του Λώρη Μαργαρίτη από τη στιγμή της επιστροφής του στην Ελλάδα το 1915 μέχρι το τέλος της ζωής του και ταυτόχρονα να φωτίσουμε όλες τις πτυχές της πολυποίκιλης δράσης του. Η κεφαλαιοποίηση που επιλέγουμε μας επιβάλλει να μην παραθέσουμε στο σημείο αυτό τα στοιχεία που αφορούν την καλλιτεχνική πορεία, την παιδαγωγική - διδακτική δραστηριότητα και τη συνθετική του δημιουργία. Οι κεντρικοί αυτοί τομείς

⁷⁰ Μαρία, Κοκκόρη, *Γεώργιος Ν. Παπανικολάου μέσα από τη ζωή και το έργο του*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1985, σ. 84-85.

της ενασχόλησής του παρουσιάζονται και αναλύονται εκτενώς στα αντίστοιχα επόμενα κεφάλαια της εργασίας.

1.3.1. Η γνωριμία του με την Ida Rosenkranz και ο γάμος τους.

Το πρόσωπο, το οποίο διαδραμάτισε αναμφίβολα τον καθοριστικότερο ρόλο στην διάρκεια του βίου του Μαργαρίτη και επηρέασε ως έναν βαθμό τις μετέπειτα καλλιτεχνικές του επιλογές, υπήρξε η Ida Rosenkranz (1904-1998). Ήταν κόρη του εγκατεστημένου στη Θεσσαλονίκη, εβραϊκής καταγωγής, Αυστριακού αρχιμουσικού Adolf Rosenkranz, λάτρη της Ελλάδος⁷¹, και χριστιανής ορθόδοξης μητέρας και είχε τρία αδέρφια⁷². Οι αντίξοες συνθήκες της εποχής και ο θάνατος του πατέρα της το 1915 σε ηλικία 40 μόλις ετών την ανάγκασαν να εργάζεται για βιοπορισμό από μικρή ηλικία σε αίθουσες του τότε βουβού κινηματογράφου παίζοντας μουσική μαζί με ορχήστρα από ντόπιους μουσικούς που είχε συσταθεί από τον πατέρα της πριν το θάνατό του. Κατά μία περιέργη -και όπως αποδείχθηκε στο μέλλον ευεργετικά μοιραία για την ίδια- σύμπτωση, η κηδεία του πατέρα της διεξήχθη την περίοδο που ο Μαργαρίτης έχοντας επιστρέψει από τη Γερμανία ξεκινούσε την διδασκαλία στο νεοσύστατο Ωδείο Θεσσαλονίκης και πληροφορήθηκε το νέο της απώλειάς του. Ήταν το κομβικό εκείνο σημείο στη ζωή της, όταν βιώνοντας την απώλεια ενός σημαντικού άνδρα και προστάτη της συνάντησε έναν νέο προστάτη, μέντορα και καθοδηγητή στο πρόσωπο του Μαργαρίτη.

Η Ida στα πρώτα της μουσικά βήματα συνάντησε πολλές απογοητεύσεις και δυσχέρειες, καθώς θεωρούνταν από τους καθηγητές πως στερείται μουσικού ταλέντου με αποτέλεσμα να αρνούνται την εισαγωγή της στο Ωδείο ως σπουδάστρια. Απευθύνθηκε λοιπόν σε μια απέλπιδα προσπάθεια στον ιδρυτή και διευθυντή του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης Αλέξανδρο Καζαντζή, ο οποίος γνώριζε προσωπικά τον πατέρα της και εκείνος της πρότεινε να ζητήσει ακρόαση από τον πρόσφατα

⁷¹ Χαρακτηριστικό στοιχείο της ελληνολατρείας του υπήρξε η ελληνική απόδοση «Ροδοστέφανος» που επέλεγε για το επίθετο του.

⁷² Η Ida Rosenkranz, όπως αναφέρει η μαθήτριά του Μαργαρίτη, Θ. Μισυρλή - Καραπάλη, είχε δύο αδελφές, την Σύλβα Κούλα και την Μήτσα Μπραβανέλ, και έναν αδελφό, ο οποίος πέθανε σε μικρή ηλικία. Η Μήτσα ήταν πιανίστα και δίδαξε στο Αμερικάνικο Κολέγιο της Θεσσαλονίκης. Η Σύλβα ήταν βιολονίστα και υπήρξε μέλος της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (στα α' βιολιά), παντρεμένη με το επίσης μέλος της ΚΟΑ Κωνσταντίνο Κούλα (σόλο βιόλα). Μάλιστα το όνομα της συναντάμε σε πρόγραμμα συναυλίας του 1938 (9 Απριλίου), όπου ερμήνευσε στην αίθουσα συναυλιών του Ωδείου Αθηνών έργα για βιολί του Γιάννη Παπαϊωάννου (*Σονάτα* σε τρία μέρη, *Φαντασία* αφιερωμένη στη μνήμη του Αιμίλιου Ριάδη και *Burlesca*), βλ. Αρχείο Γ. Α. Παπαϊωάννου.

προσληφθέντα καθηγητή Λ. Μαργαρίτη. Η ακρόαση διεξήχθη τις επόμενες ημέρες παρουσία και του ίδιου του Καζαντζή. Αφού έπαιξε και ο Μαργαρίτης πληροφορήθηκε πως ήταν κόρη του Rosenkranz, την πλησίασε και έπαιξε το έργο (μια σονατίνα του Kuhlau) ο ίδιος στο πιάνο παρομοιάζοντας τις ψηλές νότες με κελαηδίσματα πουλιών και τις χαμηλές με ανάλογες εικόνες. Κατόρθωσε με αυτό τον τρόπο να εμφυσήσει στη μικρή μαθήτριά την αγάπη για τη μουσική και να της αποκαλύψει τις πραγματικές διαστάσεις που κρύβονταν πίσω από τις νότες. «Αμέσως ένοιωσα κάτι το διαφορετικό για τη μουσική. Δεν ήταν μόνο ένας απλός ήχος, αλλά είχε περιεχόμενο, υπόθεση και εικόνες», περιγράφει η ίδια στο χρονικό της γνωριμίας τους⁷³. Η Ida έγινε δεκτή στην τάξη του Μαργαρίτη, ο οποίος τόλμησε να την εμπιστευτεί και να διακρίνει με τη διορατικότητά και το μουσικό του ένστικτο το ταλέντο της. Και δικαιώθηκε εμφατικά καθώς, αφού η Ida κέρδισε το α' βραβείο σε διαγωνισμό πιάνου του Ωδείου, αποτέλεσε το πρώτο χρονικά δίπλωμα της τάξης του (το 1922) και πραγματοποίησε εν συνεχεία στο πλευρό του μία αξιοσημείωτη καριέρα με ρεπερτόριο για δύο πιάνο αποτελώνοντας το καλλιτεχνικό έτερο ήμισυ του Μαργαρίτη⁷⁴, ενώ και σε διδακτικό επίπεδο υπήρξε ανέκαθεν συνοδοιπόρος του.

Η καλλιτεχνική συνεργασία του Λώρη και της Ida, η κοινή τους μελέτη και εργασία, οι ατελείωτες ώρες που αφιέρωσαν μαζί, είχε ως απόρροια την πρόκληση ενός αμοιβαίου έντονου ψυχικού δεσμού ανάμεσά τους, μία φυσική εξέλιξη που τους οδήγησε στην απόφαση να ενώσουν τις ζωές τους με τα ιερά δεσμά του γάμου. «Πνευματική ήτο η φύση του ειδυλλίου, που κατέληξε εις τον πανευτυχή γάμον του», εκτιμά ο στενός φίλος του Μαργαρίτη Ν. Ι. Λούβαρης σε άρθρο του - έπαινο για την ηθική του ποιότητα⁷⁵. Το μυστήριο τελέστηκε στις 29 Αυγούστου του 1925 στο χωριό Τρίκορφο της Ρούμελης παρουσία μεγάλου πλήθους συγγενών, φίλων αλλά και ντόπιου πληθυσμού της περιοχής που επιθυμούσε να παραβρεθεί στο γάμο ενός απογόνου της ιστορικής γενιάς Μεσσηνέζης, όπως ήταν ο Μαργαρίτης. Ο γαμπρός Μαργαρίτης ήταν φουστανελοφόρος και το γλέντι του γάμου με τους παραδοσιακούς ελληνικούς χορούς, το ψήσιμο των αρνιών και τις πιστολιές διήρκεσε δύο μερόνυχτα, περιγράφει η Ida Μαργαρίτη την τελετή του γάμου⁷⁶. Προκύπτει λοιπόν πως η σημαντική αυτή στιγμή του ζεύγους τελέστηκε σύμφωνα με τις αρχές της παράδοσης, της λαϊκότητας της ζωής της υπαίθρου, της προσέγγισης της φύσης και της

⁷³ Α. Μ., σ. 20.

⁷⁴ Βλ. σχετικά, πργφ. 2.2.

⁷⁵ Ν. Ι., Λούβαρης, «Ο άνθρωπος Λώρης Μαργαρίτης», στο: Α. Μ., σ. 134.

⁷⁶ Α. Μ., σ. 28.

ελληνικότητας, στοιχεία που αποτέλεσαν στάση ζωής για τον Μαργαρίτη και πηγή έμπνευσης για δημιουργία⁷⁷.

1.3.2. Η απώλεια των γονέων του.

Σε ολόκληρη την πορεία της ζωής και της δράσης του ο Μαργαρίτης παρέμεινε στενά συνδεδεμένος με την οικογένειά του και ειδικότερα με τους γονείς του. Η αγάπη του προς αυτούς άγγιζε τα όρια της λατρείας. Ο στενός φίλος του Μαργαρίτη, Hans Scheider, χαρακτήριζε αυτή την αγάπη «ειδωλολατρική». Και είναι απολύτως λογικό, από τη στιγμή που στα παιδικά του χρόνια υπήρξε φανερά προσκολλημένος στην μητέρα του, ενώ δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός πως ουσιαστικά στους γονείς του οφείλει την ενασχόλησή του με την μουσική, την πραγματοποίηση σπουδών στο εξωτερικό και την άριστη καθοδήγηση που έλαβε στην ευαίσθητη παιδική και εφηβική περίοδο, η οποία και συνετέλεσε στην ομαλή του καλλιτεχνική εξέλιξη και ισορροπημένη διαμόρφωση μιας ακεραίας προσωπικότητας. Σε αυτούς οφείλει ακόμη την απόκτηση του συστήματος αρχών και αξιών του και την ηθική υποστήριξη που του παρείχαν. Η στενή επαφή με τους γονείς και ο ιδιαίτερος ψυχικός δεσμός αποκαλύπτει στην οικογένεια Μαργαρίτη τα χαρακτηριστικά μίας παραδοσιακής ελληνικής οικογένειας της εποχής, η οποία διακατέχονταν από την συνοχή μεταξύ των μελών της και την υιοθέτηση ενός κοινού κώδικα αξιών.

Η ψυχολογική κατάσταση του Μαργαρίτη, όπως είναι φυσικό για έναν άνθρωπο με τις δικές του ευαισθησίες, δοκιμάστηκε έντονα με την απώλεια των γονέων του σε δύο διαφορετικές περιόδους της ζωής του. Την περίοδο του Πάσχα του 1932 ο Μαργαρίτης έχασε τη μητέρα του. Ο θάνατός της συνέπεσε με μία από τις ευτυχέστερες φάσεις της πορείας του, καθώς βρισκόταν στο αποκορύφωμα της δραστηριότητάς του ως σολίστ και συνθέτης, ενώ είχε πλέον αρχίσει η καθιέρωσή του στο πολιτιστικό γίγνεσθαι της Ευρώπης και η αποδοχή της καλλιτεχνικής αξίας του από τους μουσικούς κύκλους. Τον Σεπτέμβριο του 1931 είχε παρουσιαστεί η *Επική Συμφωνία* του στη Βιέννη από τη Συμφωνική Ορχήστρα της πόλης και ο ίδιος είχε προσκληθεί να παραστεί στη συναυλία. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα, γεμάτος ικανοποίηση από την επιτυχία του έργου του, η μητέρα του ασθένησε

⁷⁷ Για τη νευραλγική θέση των στοιχείων της φύσης και της ελληνικότητας στη συνθετική έκφραση του Μαργαρίτη, βλ. πργφ. 5.2.

σοβαρά. Ήδη τα τελευταία χρόνια υπέφερε από προβλήματα νευρολογικής φύσεως⁷⁸. Τους τελευταίους μήνες του 1931 παρουσιάστηκε επιδείνωση στην υγεία της. Ο Μαργαρίτης δεν έλειψε στιγμή από κοντά της και κυριευμένος από τον φόβο της μη αναστρέψιμης κατάστασής της πέρασε αρκετές νύχτες δίπλα της ξενυχτώντας και προσφέροντάς της ψυχολογική στήριξη. Η διαρκώς επιδεινωμένη κατάσταση της υγείας της υποχρέωσε τον Μαργαρίτη να την μεταφέρει στην Αθήνα προκειμένου να υποβληθεί σε εγχείρηση. Η επέμβαση προκάλεσε μια κάποια βελτίωση, η οποία ωστόσο σύντομα αποδείχθηκε παροδική. Η αγωνία του για την πορεία της υγείας της μητέρας του, η μεγάλη του προσήλωση προς αυτή και η αναζήτηση ελπίδας για ανατροπή της δύσκολης κατάστασης καταφαίνεται στα γράμματα, τα οποία έστειλε στη σύζυγό του Ida, η οποία είχε παραμείνει στη Θεσσαλονίκη για να τον αντικαταστήσει στα μαθήματά του στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Σε κάποια στιγμή μάλιστα έντονης απαισιοδοξίας ο Μαργαρίτης φαίνεται να εναποθέτει τις ύστατες ελπίδες του στο Θεό⁷⁹: «Αν θέλει ο Θεός, θα γίνει καλά. Τώρα θυμήθηκα και κάνω μια προσευχή για τη μητερούλα μου, που μου την είχε μάθει η ίδια, όταν ήμουν μικρό παιδάκι»⁸⁰. Η κατάσταση της υγείας της αποδείχθηκε μη αναστρέψιμη και μετά το θάνατό της ενταφιάστηκε στον οικογενειακό τάφο της οικογένειας Μεσσηνέζη στο Αίγιο, τόπο της καταγωγής της. Ο Μαργαρίτης έκανε τάμα να την επισκέπτεται στο κοιμητήριό της τη Μεγάλη Παρασκευή κάθε έτους. Πολύ συχνά μάλιστα έπαιζε στο πιάνο το γερμανικό Ρέκβιεμ του Brahms στη μνήμη της, έργο, το οποίο αγαπούσε ιδιαίτερα η εκλιπούσα⁸¹.

Ύστερα από την απώλεια της μητέρας, με την οποία ο Μαργαρίτης είχε ένα βαθύτερο ψυχικό δεσμό σε σχέση με τον πατέρα του -απόρροια ασφαλώς του πολύ περισσότερου ποσοτικά και ποιοτικά χρόνου που πέρασε μαζί της εξαιτίας της φύσης του επαγγέλματος του πατέρα του, ο οποίος ως στρατιωτικός γιατρός απουσίαζε για μεγάλα χρονικά διαστήματα- έστρεψε όλη του την αφοσίωση και αγάπη προς τον πατέρα. Γι' αυτό το λόγο δεν στάθηκε λιγότερο επώδυνη για τον ίδιο η απώλεια αυτού τους τελευταίους μήνες του 1944, λίγο μετά τον τερματισμό της Κατοχής και

⁷⁸ Σύμφωνα με τη μαρτυρία της μαθήτριάς του Μαργαρίτη, Ελένης Παπάζογλου.

(Οι ακριβείς ημερομηνίες πραγματοποίησης από τον γράφοντα συνεντεύξεων πρώην μαθητών του Μαργαρίτη, από τις οποίες προκύπτουν χρήσιμες μαρτυρίες για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας, αναγράφονται στις βιβλιογραφικές πηγές στο τέλος της διατριβής).

⁷⁹ *Α. Μ.*, σ. 46.

⁸⁰ Η πίστη στον Θεό, η θρησκευτικότητα της οικογένειας και η γαλούχηση του Μαργαρίτη με χριστιανικές αρχές είναι ολοφάνερη και χαρακτηρίζει τις αστικές οικογένειες.

⁸¹ *Α. Μ.*, σ. 46.

την απελευθέρωση της Αθήνας από τους Συμμάχους. Την οδύνη του επαύξησε και το απροσδόκητο και αιφνίδιο του θανάτου. Το ζεύγος Μαργαρίτη, εγκαταστημένο ήδη από το 1941 στην Αθήνα⁸², νοσηλευόταν τους τελευταίους μήνες της Κατοχής με προβλήματα υγείας στον Ερυθρό Σταυρό. Η απελευθέρωση συνέπεσε χρονικά με την ανάρρωσή τους. Ο πατέρας του Μαργαρίτη, ως αρχίατρος, τους επισκεπτόταν και ήλεγχε την πορεία της υγείας τους καθημερινά. Ωστόσο εντελώς αναπάντεχα συνέβη το τραγικό γεγονός. Κατά την διάρκεια μιας επίσκεψης σε συγγενικά πρόσωπα ο Πέτρος Μαργαρίτης χτυπήθηκε θανάσιμα από αγγλικό στρατιωτικό αυτοκίνητο⁸³. Έπαθε εσωτερική αιμορραγία, έπεσε σε κώμα και απεβίωσε ύστερα από σύντομο χρονικό διάστημα. Το απρόοπτο γεγονός συγκλόνισε τον Μαργαρίτη βυθίζοντάς τον σε βαθύ πένθος⁸⁴.

1.3.3. Η μετάβαση από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα.

Ο Μαργαρίτης ύστερα από την αποφοίτησή του από τη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου το 1914 και την επιστροφή του στην Ελλάδα τον επόμενο χρόνο, εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη για να αναλάβει τη θέση του καθηγητή πιάνου στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, θέση που του είχε προσφερθεί από τον διευθυντή του νεοσύστατου τότε Ωδείου, Αλ. Καζαντζή, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποίησε μία σημαντική καλλιτεχνική πορεία. Το σπίτι, όπου διέμενε και το οποίο ενοικίαζε, βρισκόταν στην οδό Στρατηγού Καλάρη⁸⁵, στη γειτνίασή της με την οδό Γαλλικού. Ο Μαργαρίτης κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Θεσσαλονίκη απέκτησε έντονους συνεκτικούς δεσμούς με την πόλη και τους ανθρώπους της εκφράζοντας μάλιστα κατά διαστήματα τις απόψεις του για την πολιτιστική κίνηση και εκθέτοντας τα οράματα και τις επιδιώξεις του για την καλλιτεχνική ανέλιξη της πόλης⁸⁶. Όλες οι ενδείξεις (θέση υποδιευθυντή στο Κ. Ω. Θ. από το 1936, γάμος και συμβίωση με την Ida Rosenkranz, ιδιαίτερη αγάπη για τη Μακεδονία) συνηγορούν στην εκτίμηση πως ο Μαργαρίτης σκόπευε να έχει διαχρονικά ως έδρα και κύριο χώρο δράσης του την συγκεκριμένη πόλη. Ωστόσο τα συγκλονιστικά ιστορικοπολιτικά γεγονότα που ακολούθησαν, τον υποχρέωσαν, παρά την αντίθετη επιθυμία του, να εγκαταλείψει

⁸² Βλ. επόμενη πργφ., 1.3.3.

⁸³ Οι Άγγλοι σύμμαχοι είχαν εντωμεταξύ εισέλθει στην Αθήνα.

⁸⁴ Α. Μ., σ. 59.

⁸⁵ Μαρτυρίες Γ. Θυμή και Ελ. Παπάζογλου.

⁸⁶ Βλ. σχετικά, πργφ. 3.5.

την Θεσσαλονίκη και να κατέλθει για εγκατάσταση στην Αθήνα. Το χρονικό της μετάβασης αυτής παρουσιάζει αντικρουόμενες απόψεις και μαρτυρίες που δεν ταυτίζονται μεταξύ τους με αποτέλεσμα να χρήζει ιδιαίτερης έρευνας προκειμένου να διευκρινιστούν οι ακριβείς συνθήκες, υπό τις οποίες πραγματοποιήθηκε.

Τον Οκτώβριο του 1940 το ζεύγος Μαργαρίτη επρόκειτο να πραγματοποιήσει περιοδεία για σειρά κοινών εμφανίσεων στην Ελβετία, στη Γαλλία και στην Αγγλία. Τα σχέδιά τους ανατράπηκαν καθώς, μόλις δύο ημέρες προτού ταξιδέψουν, κηρύχθηκε ο ελληνοϊταλικός πόλεμος. Κατά συνέπεια υποχρεώθηκαν να ακυρώσουν το ταξίδι και να παραμείνουν στην Ελλάδα. Η αρνητική αυτή εξέλιξη υπήρξε ο αιώνιος ακόμα πιο δυσάρεστων συμβάντων. Η εβραϊκή καταγωγή της συζύγου του Μαργαρίτη προκάλεσε στο ζευγάρι φόβο και ανασφάλεια για την επικείμενη απειλή που πλησίαζε με την εκδήλωση και έξαρση των αντισημιτικών τάσεων και της ναζιστικής επεκτατικότητας στην Ευρώπη. Μία απειλή, η οποία ήταν ζήτημα χρόνου να εκδηλωθεί και στην Ελλάδα με την αναπόφευκτη γερμανική εισβολή. Γι' αυτό το λόγο κρίθηκε σκόπιμη η μετάβασή τους από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα, η οποία διευκολύνθηκε από την Ελληνική Κυβέρνηση με τη διακριτική μετάθεση του Μαργαρίτη από το Κ. Ω. Θ. στο Τμήμα Μουσικής του Υπουργείου Παιδείας το 1940, μετάθεση που παρέμεινε εν αγνοία των αρχών της γερμανικής κατοχής, οι οποίες εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα από τον Απρίλιο του 1941, αρχικά στην κεντρική Μακεδονία και μετέπειτα στην Αθήνα. Η μόνιμη ωστόσο μετακίνηση του ζεύγους στην Αθήνα τοποθετείται τον επόμενο χρόνο, στα 1941. Ο μαθητής του ζεύγους Μαργαρίτη, Γ. Θυμής, αναφέρει ως χρονικό σημείο της οριστικής τους μετακόμισης στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 1941. Η επίσης μαθήτρια του Μαργαρίτη, Ελ. Παπάζογλου, μας πληροφορεί⁸⁷ πως ήδη πριν τη μόνιμη εγκατάσταση στην Αθήνα η Ida Μαργαρίτη διέμενε προληπτικά στο σπίτι της αδελφής της, Μήτσας, στην οδό Παπακυριαζή κοντά στο σπίτι τους στη Θεσσαλονίκη προκειμένου να αποφύγει ενδεχόμενη δυσάρεστη απρόοπτη έφοδο των γερμανικών αρχών στην οικεία της και πιθανή σύλληψή της.

Ένα σημείο που αφήνει σημαντικά περιθώρια αμφισβήτησης και παρουσιάζεται ως αιτία για τη μετάθεση του Μαργαρίτη στην Αθήνα είναι η αναφορά για συμμετοχή του στην Εθνική Αντίσταση κατά των Γερμανών μέσω της

⁸⁷ Σε προσωπική συνέντευξη στον γράφοντα.

δημοσίευσης αντιχιτλερικών άρθρων, όπου φερόταν αναμειγμένο το όνομά του⁸⁸. Κάτι τέτοιο διαψεύδεται όμως κατηγορηματικά από πρόσωπα, τα οποία βρίσκονταν στο περιβάλλον του ή τουλάχιστον δεν επιβεβαιώνεται⁸⁹. Οπότε περιοριζόμαστε στην εβραϊκή καταγωγή της συζύγου του ως βασική αιτία της φυγής από τη Θεσσαλονίκη, για λόγους κυρίως προληπτικούς. Οπωσδήποτε ο Μαργαρίτης υπήρξε ένας άνθρωπος με αναπτυγμένο πατριωτικό αίσθημα. Η αντιστασιακή του συνεισφορά ωστόσο περιορίστηκε στην πραγματοποίηση κάποιων συναυλιών για φιλανθρωπικούς σκοπούς⁹⁰ και για τον σύλλογο *Η Φανέλα του Στρατιώτου*⁹¹ και όχι σε μία πιο ενεργή συμμετοχή. Ταυτόχρονα, ως δευτερευόντως σημαντικό αίτιο που τον ώθησε στην απόφαση να αλλάξει περιβάλλον, υπήρξε -κατά την Μαρίνα Κουτούβαλη⁹²- η πίκρα του από τον «συστηματικό πόλεμο» που δεχόταν από καλλιτεχνικούς κύκλους της μακεδονικής πρωτεύουσας, για τους οποίους ο Μαργαρίτης ήταν ανεπιθύμητος.

Μία ακόμη αφορμή προς διερεύνηση μας δίνει η φημολογούμενη λεηλασία της κατοικίας του ζεύγους στη Θεσσαλονίκη από Γερμανούς στρατιώτες. Μύθος ή πραγματικότητα;

Με την αναγόρευση του Hitler σε Καγκελάριο στις 30 Ιανουαρίου 1933, ο ρατσισμός και ιδιαίτερα ο αντισημιτισμός καθιερώθηκαν ως δόγματα του Γερμανικού Κράτους. Από τον Απρίλιο του 1933 ξεκίνησε μία κλιμακούμενη σειρά αντιεβραϊκών μέτρων κοινωνικού αποκλεισμού, στέρησης στοιχειωδών ανθρωπίνων και δημοκρατικών δικαιωμάτων, κατάσχεσης περιουσιών, διώξεων και ωμής βίας. Το φασιστικό πνεύμα του καθεστώτος οδήγησε επίσης στο δημόσιο κάψιμο επιστημονικών και λογοτεχνικών βιβλίων με σκοπό, όπως υποστήριζαν οι Ναζί, την «κάθαρση της γερμανικής κουλτούρας από επικίνδυνες ιδέες». Από τον Σεπτέμβριο του 1935 με την θέσπιση των «Νόμων της Νυρεμβέργης», που αποσκοπούσαν στην διατήρηση της «καθαρότητας» της Άριας φυλής, τα αντιεβραϊκά μέτρα εντάθηκαν ακόμη περισσότερο και οι Εβραίοι απώλεσαν κάθε πολιτικό και κοινωνικό δικαίωμα. Το 1938 η συνεχιζόμενη αντιεβραϊκή προπαγάνδα -άριστα σχεδιασμένη

⁸⁸ Α. Μ., σ. 6.

⁸⁹ Οι μαρτυρίες των μαθητριών του Μαργαρίτη, Ελ. Παπάζογλου και Ε. Αναστασιάδου-Λώλου, οι οποίες στέκονται στην εβραϊκή καταγωγή της Ida Μαργαρίτη και αρνούνται κατηγορηματικά την ύπαρξη δημοσιευμάτων του Μαργαρίτη, στα οποία εξέφραζε απόψεις κατά του ναζισμού, μπορούν να ληφθούν ως ιδιαίτερα αξιόπιστες από τη στιγμή που υπήρξαν δύο άτομα της απολύτου εμπιστοσύνης του με στενότερη διαπροσωπική επαφή μαζί του.

⁹⁰ Α. Μ., σ. 57.

⁹¹ Ο συγκεκριμένος φορέας οργανώθηκε κατά την περίοδο του β' παγκοσμίου πολέμου με σκοπό την υλική ενίσχυση του στρατιωτικού μετώπου. Τα έσοδα της οργάνωσης προερχόταν από δωρεές, εράνους και διεξαγωγή πολιτιστικών εκδηλώσεων.

⁹² Όπως ανέφερε σε συνέντευξή της στον γράφοντα.

και κατευθυνόμενη από τον αρμόδιο υπουργό Προπαγάνδας του Τρίτου Ράιχ Joseph Goebbels- οδήγησε στην περίφημη *Νύχτα των Κρυστάλλων (Kristallnacht)*⁹³. Το βράδυ της 9ης προς τη 10η Νοεμβρίου 1938 ξέσπασαν σε ολόκληρη την επικράτεια του Ράιχ επιθέσεις κατά εβραϊκών συνοικιών, οικογενειών, επιχειρήσεων, συναγωγών από μέλη της ναζιστικής νεολαίας και των SS με την ανοχή της αστυνομίας και τραγικό απολογισμό, ο οποίος χαρακτηρίστηκε από το ναζιστικό καθεστώς ως «αιματηρή εκδίκηση των Γερμανών κατά των Εβραίων». Στα πλαίσια μιας τέτοιας γενικευμένης αγριότητας ήταν αναμενόμενη και αναπόφευκτη με την είσοδο των Γερμανών στη Θεσσαλονίκη στις 9 Απρίλη του 1941 η πραγματοποίηση βίαιων κατασχέσεων και λεηλασιών εβραϊκών ιδιωτικών και κοινοτικών περιουσιών. Το επονομαζόμενο ως *Κομάντο Ρόζενμπεργκ*⁹⁴ προχώρησε στην πρόκληση σημαντικών φθορών και καταστροφή συστηματικών αρχείων και βιβλιοθηκών της Ισραηλιτικής Κοινότητας της συμπεριλαμβανόμενης.

Ο μουσικολόγος - μουσικοκριτικός Γ. Λεωτσάκος στα *Προλεγόμενα* της έκδοσης της *Σονατίνας* του Μαργαρίτη⁹⁵ αποδίδει την απώλεια πολλών μουσικών παρτιτούρων, χειρογράφων και βιβλίων στη λεηλασία του σπιτιού από τις γερμανικές δυνάμεις κατοχής. Η προστατευόμενη της συζύγου του Μαργαρίτη, Μαρίνα Κουτούβαλη⁹⁶, αναφέρει πως οι Γερμανοί έκαψαν έργα και το ένα από τα δύο πιάνο του Μαργαρίτη στη Θεσσαλονίκη. Το άλλο πιάνο (μάρκας Steinweg) το έσωσε ο Γιάννης Δημητριάδης⁹⁷ και βρίσκεται πλέον στην οικία της ιδίας. Επίσης σώθηκαν δύο πίνακες του ζωγράφου Θεόφιλου που τους είχε χαρίσει ο Ευαγγελίδης, πρώην διευθυντής της Πινακοθήκης, ενώ κάποια παραδοσιακά ρούχα της, όπως τη στολή της Μακεδονίτισσας, η χήρα Μαργαρίτη τα δώρισε στο Μουσείο Μπενάκη. Από την άλλη μεριά τη λεηλασία της οικίας αποκλειστικά από τις γερμανικές δυνάμεις

⁹³ Martin, Gilbert, *Kristallnacht: Prelude to destruction*, Harper Collins, Νέα Υόρκη 2006.

⁹⁴ Το ξεκίνημα του σχεδίου εξόντωσης των Εβραίων απαιτούσε αρχικά την αναλυτική καταγραφή των Εβραϊκών Κοινοτήτων της Ευρώπης (προσωπικοτήτων, ιδρυμάτων, επιχειρήσεων, περιουσιών). Το έργο αυτό ανέλαβε από το 1940 το *Κομάντο Ρόζενμπεργκ*, το οποίο οφείλει το όνομά του στον θεωρητικό του ναζισμού, Δρ. Alfred Rosenberg (1893-1946), επικεφαλής του Γραφείου Εξωτερικής Πολιτικής του Ναζιστικού Κόμματος από το 1933, ιδρυτή του Ινστιτούτου για τη Διερεύνηση του Εβραϊκού Ζητήματος από το 1939 και υπουργού των κατεχομένων ανατολικών περιοχών του Ράιχ από το 1941. Οι ομάδες του *Κομάντο Ρόζενμπεργκ* εισβάλλοντας σε εβραϊκά σπίτια, συναγωγές, βιβλιοθήκες, τράπεζες και καταστήματα προέβησαν στη συστηματική λεηλασία και αρπαγή έργων Τέχνης, αρχαιολογικών θησαυρών, λατρευτικών αντικειμένων, ιερών βιβλίων, σπάνιων χειρογράφων και περιουσιών, τα οποία και έστειλαν στη Γερμανία. («Ιστορική διαδρομή της κλιμάκωσης του ολοκαυτώματος», ιστοσελίδα του Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου (ΚΙΣ), www.kis.gr, 10/10/2009).

⁹⁵ Μουσικές εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1982.

⁹⁶ Σε συνέντευξη στον γράφοντα.

⁹⁷ Ο αδερφός του, Σωτήρης Δημητριάδης, υπήρξε έφορος στο Ωδείο Θεσσαλονίκης.

αμφισβητούν στις μαρτυρίες τους⁹⁸ τόσο η τελευταία μαθήτριά του Μαργαρίτη στη Θεσσαλονίκη και «δεξί» του χέρι, Ελένη Παπάζογλου, όσο και η μαθήτριά του στην Αθήνα μετά την εγκατάστασή του στην πρωτεύουσα, Εύα Αναστασιάδου - Λώλου. Η πρώτη δεν επιβεβαιώνει με απόλυτη σιγουριά την πράξη της λεηλασίας σημειώνοντας πως η ίδια με τη βοήθεια ενός ακόμη μαθητή του Μαργαρίτη, του Αθανάσιου Κοντού, «μάζεψαν το σπιτικό του». Η δεύτερη συμφωνεί πως, παρά τις φθορές από την επέμβαση των Γερμανών, πολλά πράγματα παρέμειναν στο σπίτι μετά την κάθοδο του ζεύγους στην Αθήνα, κάποια από αυτά πέρασαν στην κατοχή διαφόρων προσώπων (π.χ. Ελ. Παπάζογλου, Τ. Γεωργίου) και σταδιακά διασπάρθηκαν και απωλέστησαν. Αν προσπαθήσουμε να εξετάσουμε το ζήτημα αυτό αποστασιοποιημένοι μέσα από ένα αντικειμενικό πρίσμα οδηγούμαστε στην εκτίμηση πως για την απώλεια ενός σημαντικού μέρους της πνευματικής παρακαταθήκης του Μαργαρίτη ευθύνονται συνειδητά πρωτίστως οι γερμανικές κατοχικές δυνάμεις, αλλά εν μέρει ακούσια και κάποιοι μαθητές και πρόσωπα προσκείμενα στον Μαργαρίτη, οι οποίοι προκειμένου να προφυλάξουν υλικά και πνευματικά περιουσιακά στοιχεία του από ενδεχόμενη είσοδο των Γερμανών στο σπίτι, αλλά και από τους επόμενους ενοίκους της οικίας (αφού αυτή δεν ανήκε στην ιδιοκτησία του Μαργαρίτη), έσπευσαν να περισώσουν και να κρατήσουν στην κατοχή τους οι ίδιοι ένα μέρος αυτών που άφησε πίσω με τη φυγή του το ζευγάρι. Και, όπως συμβαίνει συχνά σε αυτές τις περιπτώσεις, από τη διασπορά αντικειμένων σε διάφορα μέρη και άτομα ελλοχεύει ο κίνδυνος κάποια από αυτά με την πάροδο του χρόνου να απωλεσθούν, να περιπέσουν στη λήθη και να στερήσουν δυστυχώς πολύτιμες πληροφορίες από τους ερευνητές. Η αλήθεια είναι πως σημαντικό υλικό του Λώρη Μαργαρίτη θα είχε διασωθεί, εάν ο ίδιος είχε έγκαιρα μεταφέρει τα υπάρχοντά του στην Αθήνα. Η «αμέλεια» ωστόσο που επέδειξε στη φάση της μετακόμισης είναι απολύτως δικαιολογημένη, αν αναλογιστούμε το κλίμα ανασφάλειας της έκρυθμης εκείνης περιόδου, το ένστικτο της αυτοσυντήρησης και την προτεραιότητα της ασφαλούς και διακριτικής διαφυγής που υπερίσχυσε στις δύσκολες στιγμές του ζεύγους.

Στην Αθήνα κατά τη διάρκεια των τεσσάρων κατοχικών χρόνων ο Μαργαρίτης και η σύζυγός του διέμεναν στην οικία του βιολονίστα Γιώργου Λυκούδη στην οδό Κοδριγκτώνος 8 (στάση Αγγελοπούλου στην πλατεία Βικτωρίας). Μετά την αποχώρηση των Γερμανών από το ελληνικό έδαφος και τη λήξη του πολέμου

⁹⁸ Σε συνέντευξη στον γράφοντα.

εγκαταστάθηκαν σε δικό τους σπίτι στην οδό Νηρηίδων 3 στο Παλαιό Φάληρο⁹⁹. Τα κατοχικά χρόνια αποτέλεσαν για τον Μαργαρίτη αληθινή δοκιμασία και σφραγίστηκαν από μία σειρά δυσάρεστων συμβάντων: το θάνατο του πατέρα του¹⁰⁰, την επιβάρυνση της υγείας του¹⁰¹, την πικρία από την άσχημη συμπεριφορά κάποιων συναδέλφων προς το πρόσωπό του¹⁰², την αναγκαστική παύση της συναυλιακής του δραστηριότητας και το ισχυρό πλήγμα που υπέστη ο ευαίσθητος ψυχισμός του από τον πόλεμο. Την αγαπημένη του Θεσσαλονίκη επισκέφτηκε ξανά ολοφάνερα συγκινημένος το 1945 μετά το πέρας του β' παγκοσμίου πολέμου¹⁰³.

1.3.4. Οι θεσμικές του θέσεις και η δράση του σε αυτές.

Ο Λώρης Μαργαρίτης έτυχε σημαντικής αναγνώρισης στη διάρκεια του βίου του και αποτέλεσε έναν από τους σημαιοφόρους και εκλεκτούς εκπροσώπους της ελληνικής παρουσίας στο εξωτερικό. Με το καλλιτεχνικό κύρος του επέτυχε -τις περισσότερες φορές χωρίς μάλιστα να το επιδιώξει ο ίδιος- να καταλάβει κάποιες αρκετά σημαντικές και ιδιαίτερα τιμητικές θέσεις. Το στοιχείο που τον καθιστά ξεχωριστό είναι πως μέσω των εκάστοτε θεσμικών του ρόλων δεν απέβλεπε -αν όχι καθόλου, σίγουρα όχι αποκλειστικά- στην προσωπική προβολή και τη ματαιόδοξη ικανοποίηση του «εγώ» του, αλλά επεδίωκε την παραγωγή έργου και την άσκηση δημιουργικής δράσης, στο βαθμό βέβαια που οι θέσεις αυτές του το επέτρεπαν.

Εκτός από συνιδρυτικό μέλος, καθηγητής από το 1915 και υποδιευθυντής από το 1936 του Ελληνικού (μετέπειτα Κρατικού) Ωδείου Θεσσαλονίκης, όπου συνέβαλε στη σύσταση ορχήστρας και χορωδίας, και επίσης συνιδρυτής το 1927 και από το επόμενο έτος αρχικά επιμελητής, έπειτα υφηγητής και τελικά καθηγητής της Θερινής Μουσικής Ακαδημίας Mozarteum του Salzburg (θέσεις, οι οποίες θα εξεταστούν στο κεφάλαιο 3), ο Μαργαρίτης έδρασε θεσμικά και σε άλλες θέσεις στην Ελλάδα, στην Πολωνία και στην Αυστρία, άλλοτε σε πρωταγωνιστικό και άλλοτε σε δευτερεύοντα ρόλο. Παραθέτουμε τη δράση του αυτή με χρονολογική ροή.

⁹⁹ Η επιλογή της εύρεσης κατοικίας με θέα τη θάλασσα σχετίζεται άμεσα με τη λατρεία του συνθέτη για τη φύση, η οποία απετέλεσε βασική πηγή έμπνευσης στη συνθετική του δημιουργία.

¹⁰⁰ Βλ. σχετικά, πργφ 1.3.2.

¹⁰¹ Βλ. σχετικά, πργφ 1.4.1.

¹⁰² Ο.π.

¹⁰³ Για τη συγκίνηση, που αισθάνθηκε ο Μαργαρίτης με την επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη, κάνει λόγο με γλαφυρό τρόπο η σύζυγός του στο βιβλίο της στη μνήμη του (*Α. Μ.*, σ. 59-60).

Η λατρεία του Μαργαρίτη για το μεγαλειώδες έργο του W. A. Mozart εκφράστηκε όχι μόνο σολιστικά με την εκτέλεση έργων του μεγάλου μουσουργού σε συναυλιακές παραστάσεις, αλλά και με τη συμμετοχή του σε φορείς που έφεραν το όνομά του. Το 1928 ο Μαργαρίτης έγινε μέλος της *Κοινότητας Mozart (Mozartgemeinde)* του Διεθνούς Ιδρύματος Mozarteum του Salzburg (Internationale Stiftung Mozarteum)¹⁰⁴. Η *Mozartgemeinde* είχε ιδρυθεί το 1888 από την ήδη από το 1880 ιδρυθείσα Internationale Stiftung Mozarteum και είχε ως κύριο στόχο καταρχάς την εξεύρεση οικονομικών πόρων και κονδυλίων για την ευόδωση των δραστηριοτήτων του Ιδρύματος και κατά δεύτερον την προαγωγή της τέχνης του Mozart μέσω της διοργάνωσης συναυλιών και ημερίδων - διαλέξεων στη μνήμη του, της δημοσίευσης άρθρων, της πραγματοποίησης περιηγήσεων και εκδηλώσεων σε ιστορικά μνημεία και της προώθησης τόσο των νέων ερμηνευτών έργων του Mozart όσο και εκτελεστών της σύγχρονης συνθετικής δημιουργίας. Παράλληλα με τη *Mozartgemeinde* του Salzburg δρούσαν παράλληλα και άλλες αντίστοιχες Κοινότητες Φίλων του Mozart σε διάφορες πόλεις της Αυστρίας, με σημαντικότερη αυτή της Βιέννης¹⁰⁵. Με πρότυπο αυτές ο Μαργαρίτης είχε κινηθεί ήδη το 1920 με αποφασιστικότητα και όραμα για την ίδρυση αντίστοιχης Κοινότητας Φίλων Mozart στην Ελλάδα. Συνιδρύτρια της κινήσεως υπήρξε η σύζυγός του Ida Rosenkranz, η οποία μετά την απώλεια του Μαργαρίτη διετέλεσε πρόεδρος μέχρι το θάνατο της το 1998¹⁰⁶. Με απόφαση του Πρωτοδικείου Αθηνών κατοχύρωσε την κίνηση ως *Σύλλογο Φίλων του Mozart Ελλάδας (ΣΦΜ)*. Το κύριο σώμα του Συλλόγου Φίλων του Mozart αποτελούσαν και αποτελούν μέχρι τις μέρες μας διακεκριμένοι μουσικοί, σπουδαστές και μουσικόφιλοι¹⁰⁷. Κύριος στόχος του συλλόγου, όπως διατυπώνεται

¹⁰⁴ Το Διεθνές Ίδρυμα Mozarteum (Internationale Stiftung Mozarteum) δημιουργήθηκε στο Salzburg, τη γενέτειρα του Mozart, το 1880 μέσα από τον Μητροπολιτικό Μουσικό Σύλλογο που είχε συσταθεί το 1841, αρχικά με την ονομασία Internationale Mozarteumstiftung, ενώ τον επόμενο χρόνο μετονομάστηκε σε Internationale Stiftung Mozarteum. Είχε ως κύριο σκοπό την προώθηση ταλαντούχων νέων μουσικών και την έρευνα, ανάλυση, οργάνωση και διάδοση του έργου του Mozart. Το 1931 εγκαινιάστηκε το Κεντρικό Ινστιτούτο Έρευνας του Mozart (Zentralinstitut für Mozartforschung), το οποίο εξέδωσε το 1953 την Νέα Έκδοση των έργων του (Neue Mozart-Ausgabe). Περιλαμβάνει ακόμη μία βιβλιοθήκη 12.000 τόμων και δύο αίθουσες συναυλιών. (Ιστότοπος του Mozarteum, www.mozarteum.at, 13/02/2010).

¹⁰⁵ Για τις Κοινότητες Mozart της Αυστρίας, βλ. «Ein Verein im Dienste Mozarts – Zur Geschichte der Mozartgemeinde Wien», στο: *Studien zur Wiener Stadtgeschichte* (Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, τόμ. 60, Βιέννη 2004, σ. 153).

¹⁰⁶ Μετά το θάνατο της Ida Μαργαρίτη τον Σύλλογο ανέλαβαν οι μαθητές της Μαρίνα Κουτούβαλη, Κώστας Κακαβελάκης, Μαρίανα Τσίκα.

¹⁰⁷ Ανάμεσα στα πλέον επιφανή μέλη του ΣΦΜ ήταν ο αποκαλούμενος και ως «Νέστορας» της πολιτικής φιλόσοφος, πολιτικός και ακαδημαϊκός Παναγιώτης Κανελλόπουλος (1902-1986), ο επίσης φιλόσοφος και ακαδημαϊκός Ιωάννης Ν. Θεοδωρακόπουλος (1900 - 1981), ο συνθέτης και

στην καταστατική ιδρυτική πράξη του¹⁰⁸, ήταν «η επαφή με τους μουσικούς, τους μαθητές και τη μουσική πνευματικότητα του Mozart καθώς και ο παιδαγωγικός χαρακτήρας των εκδηλώσεων», που πραγματοποιεί διαχρονικά. Απέβλεπε στην «ανάδειξη της πνευματικής διάστασης της μουσικής, η οποία θα μπορεί να οπλίζει τους νέους με ψυχική δύναμη και υψηλά πνευματικά οράματα και η αποφυγή μιας στείρας εκμετάλλευσης της μουσικής για χρηματικούς και μόνο σκοπούς»¹⁰⁹. Με επιμέλεια του *Συλλόγου Φίλων του Mozart* πολλές εκδηλώσεις, στις οποίες παραβρέθηκαν προσωπικότητες από τον χώρο του πνεύματος και της πολιτικής, έλαβαν χώρα ανά την Ελλάδα κατά τη διάρκεια των τελευταίων οκτώ δεκαετιών για να τιμήσουν τον Mozart, αλλά και τον ίδιο τον Μαργαρίτη, αφότου ο τελευταίος έφυγε από τη ζωή.

Το 1929 ο Μαργαρίτης προσκλήθηκε να εκπροσωπήσει την Ελλάδα στο 1^ο Διεθνές Συνέδριο της *Παγκόσμιας Ενώσεως Μουσικής και Άσματος* (I. Internationaler Kongreß des Welt-Musik- und Sangesbundes) που διεξήχθη στη Βιέννη τον επόμενο χρόνο (1930) υπό την προεδρία του βιολονίστα Gustav Mäurer και την επίτιμη προεδρία του μεγάλου Γερμανού συνθέτη Richard Strauss (1864-1949) και του συνθέτη και αρχιμουσικού Hans Pfitzner (1869-1949). Σκοπός του Συνεδρίου ήταν η συνάντηση και συνένωση μουσικών προσωπικοτήτων από ολόκληρο το φάσμα της υφελίου προκειμένου να ανταλλάγουν μουσικολογικές απόψεις και να εκτεθούν σχετικές θέσεις και προβληματισμοί μέσω της πραγματοποίησης διαλέξεων. Είναι χαρακτηριστικό πως στο πρόγραμμα του Συνεδρίου¹¹⁰ συναντούμε τα ονόματα αντιπροσώπων από χώρες της Λατινικής Αμερικής (Βραζιλία, Αργεντινή, Χιλή), την Βόρεια Αμερική (Ηνωμένες Πολιτείες), την Άπω Ανατολή (Ιαπωνία, Κίνα), την Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη αλλά και τη Μεσόγειο (Ελλάδα, Τουρκία). Ο Μαργαρίτης κλήθηκε ως αντιπρόσωπος της Μακεδονίας, ενώ την υπόλοιπη ελληνική επικράτεια εκπροσώπησε ο έχων στενότερη επαφή με την Ελλάδα και τον Μαργαρίτη και αξιοσημείωτη καλλιτεχνική και εκπαιδευτική δράση στον ελλαδικό χώρο,

αρχιμουσικός Λεωνίδας Ζώρας (1905-1987) και ο ακαδημαϊκός συνταγματολόγος Αριστόβουλος Μάνεσης (1922-2000).

¹⁰⁸ Καταστατικό *Σύλλογου Φίλων του Mozart Ελλάδας*, Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

¹⁰⁹ Στο εισαγωγικό κείμενο της ιστοσελίδας του Συλλόγου (www.mozart.gr, 10/06/2010) τονίζεται πως η «αποστολή του ήταν και είναι να σηματοδοτεί πολυσήμαντα τη διασύνδεση του κλασικού ελληνικού πνεύματος με την πνευματικότητα της κλασικής και ρομαντικής μουσικής περιόδου», όπως και να «καλλιεργεί τη μουσική έρευνα και πρωτοπορία».

¹¹⁰ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

καθηγητής Felix Petyrek (1892-1951)¹¹¹. Ο Μαργαρίτης πραγματοποίησε διάλεξη με αντικείμενο το εθνικό τραγούδι και τη θέση του στη διεθνή μουσική¹¹², η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Μουσικά Χρονικά* (1930), ενώ πλαισίωσε την ομιλία του με την εκτέλεση δικών του τραγουδιών εμπνευσμένων από την ελληνική δημοτική ποίηση, τα οποία ερμήνευσε -συνοδεία του ιδίου- η τραγουδίστρια και καθηγήτρια άσματος Greta Scheider¹¹³. Το Διεθνές Συνέδριο απένειμε μάλιστα στον Μαργαρίτη «Αριστείον Δίπλωμα»¹¹⁴ τιμητικής αναγνώρισεως για την έως τότε προσφορά του στον εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό χώρο, μία διάκριση εξόχως κολακευτική, αν αναλογιστεί κανείς το κύρος και το τεράστιο μέγεθος των επίτιμων προέδρων του Συνεδρίου.

Τη δεκαετία του 1930 ο Λώρης Μαργαρίτης, έχοντας πια κατοχυρώσει το όνομα και τη θέση του στη συνείδηση των ευρωπαϊκών μουσικών κύκλων ως ερμηνευτής και παιδαγωγός, έλαβε την τιμή να συμμετάσχει σε μία σειρά μουσικών διαγωνισμών ως μέλος κριτικών επιτροπών. Του δόθηκε έτσι μία θαυμάσια ευκαιρία να γνωριστεί και να σχετισθεί με σημαντικές προσωπικότητες της διεθνούς μουσικής ζωής που είχαν κληθεί και συμμετείχαν στις επιτροπές. Η πρώτη του παρουσία ως κριτής σε διαγωνισμό διεθνούς κύρους ήταν τον Ιούνιο του 1932 στον Διεθνή Διαγωνισμό Άσματος και Πιάνου (Internationaler Gesang- und Klavierwettbewerb) στην Βιέννη υπό την αιγίδα της Αυστριακής κυβέρνησης και με την αρωγή του Δήμου Βιέννης και των Υπουργείων Παιδείας, Εμπορίου και Συγκοινωνίας. Ο διαγωνισμός διεξάγονταν στην αίθουσα εκδηλώσεων της Κρατικής Ακαδημίας Μουσικής και Δραματικής Τέχνης της Βιέννης (το σημερινό Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) και την επιτροπή του αποτελούσαν αρχιμουσικοί, συνθέτες, καθηγητές πιάνου, αλλά και καθηγητές τραγουδιού, εγχόρδων και πνευστών κατά τα έτη που ο διαγωνισμός αφορούσε τις αντίστοιχες κατηγορίες. Στον διαγωνισμό του 1932 χρέη προέδρου της κριτικής επιτροπής επιτέλεσε ο Karl Kobald, πρόεδρος της Ακαδημίας, και μέλη της επιτροπής, ανάμεσα στα οποία είχε την τιμή να παραβρεθεί ο Μαργαρίτης, ήταν ορισμένα από τα μεγαλύτερα ονόματα της διεθνούς μουσικής σκηνής, η παράθεση των οποίων αρκεί για να καταδείξει το

¹¹¹ Βλ. σχετικά, πργφ. 3.4. και 3.5.

¹¹² Για το περιεχόμενο της διάλεξης, βλ. πργφ. 5.2.1.

¹¹³ Σύζυγος του χορογράφου και φίλου του Μαργαρίτη, Hans Scheider. Για το καλλιτεχνικό μέρος της εκδήλωσης, βλ. και πργφ. 2.3.

¹¹⁴ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

κύρος και τη φήμη που είχε εντωμεταξύ αποκτήσει ο Έλληνας μουσικός: οι αρχιμουσικοί Bruno Walter και Wilhelm Furtwängler, οι διάσημοι πιανίστες Claudio Arrau, Alfred Cortot, Walter Gieseking, Alfredo Casella, Ernst Dohnanyi, Wilhelm Backhaus, Robert Scholz, Ignaz Friedmann, Paul Weingartner, Eduard Steuermann, η τραγουδίστρια Elisabeth Schumann. Το πρόγραμμα του διαγωνισμού κάλυπτε ολόκληρο το φάσμα των συνθετικών ρευμάτων του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα¹¹⁵, ενώ υποχρέωνε τους διαγωνιζομένους να εκτελούν και έργο ενός συνθέτη από τη χώρα καταγωγής τους. Ο Μαργαρίτης συμμετείχε ως μέλος της κριτικής επιτροπής και σε επόμενους διαγωνισμούς της Βιέννης στα χρόνια που ακολούθησαν. Το 1933 ο διαγωνισμός διεξήχθη υπό την προεδρία του Clemens Krauss (1893-1954), διευθυντή της Κρατικής Όπερας της Βιέννης (Staatsoper Wien), το 1936 με πρόεδρο τον αρχιμουσικό Felix Weingartner (1863-1942), το 1939 με επικεφαλής τον Schütz. Η αποδοχή της αξίας του Μαργαρίτη ως κριτικού μέλους των επιτροπών αυτών καταφαίνεται στη βεβαίωση της Κρατικής Ακαδημίας της Βιέννης, υπογεγραμμένης στις 2 Ιουνίου 1938 από τον Πρύτανη, κρατικό σύμβουλο, Δρ. Watzmann: «Εξαίρουμε την λυσιτελή συνεργασία του Καθηγητή Λ. Μαργαρίτη στους από το 1932 Διεθνείς Διαγωνισμούς της Ακαδημίας...», αναγράφεται στη βεβαίωση και τονίζεται πως ο Μαργαρίτης «εργάστηκε με αυταπάρνηση και προσέθεσε άλλη μία υπηρεσία στις τόσες ομολογουμένως πολύτιμες για τη φιλική σύσφιξη των εκπολιτιστικών σχέσεων μεταξύ του πνευματικού και καλλιτεχνικού ελληνικού και αυστριακού κόσμου...», για να καταλήξει, ότι «θα ήταν ευχής έργον εάν προσφέρονταν σε αυτόν τον διεθνώς αναγνωρισμένο επιφανή καλλιτέχνη όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ευκαιρία να συνεχίσει και να επεκτείνει στο μέλλον την τόσο πολύτιμη δράση του στις μεταξύ των δύο εθνών σχέσεις»¹¹⁶. Προσδίδει με αυτό τον τρόπο όχι μόνο πολιτιστικό αλλά και ευρύτερο πολιτικό περιεχόμενο, καθώς και έναν σαφώς διεθνικό χαρακτήρα στη συμμετοχή του Μαργαρίτη στις επιτροπές των διαγωνισμών αυτών.

Στον διαγωνισμό της Βιέννης του 1937, υπό την προεδρία του Bruno Walter (1876-1962), ο Μαργαρίτης δεν κατόρθωσε να παραστεί, μολονότι επαναπροσκληθήκε από τον Kobald, διότι είχε δεσμευθεί να συμμετάσχει στην επιτροπή του περίφημου διαγωνισμού πιάνου Chopin στην Βαρσοβία της Πολωνίας που διεξάγονταν κάθε πέντε χρόνια. Αν και οι δύο διαγωνισμοί δεν συνέπιπταν

¹¹⁵ Αναλυτικά για το πρόγραμμα του διαγωνισμού, βλ. *Α. Μ.*, σ. 48.

¹¹⁶ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

χρονικά (ο πρώτος πραγματοποιούνταν κατά τους θερινούς μήνες, ενώ ο διαγωνισμός στην πολωνική πρωτεύουσα έλαβε χώρα το διάστημα 21 Φεβρουαρίου-12 Μαρτίου 1937), ο Μαργαρίτης δεν έδωσε το παρόν στη Βιέννη, προφανώς επειδή οι αυξημένες υποχρεώσεις δεν του επέτρεπαν να απουσιάσει κατά το ίδιο έτος επανειλημμένα για σημαντικά χρονικά διαστήματα. Ο διαγωνισμός Chopin, που παρακολούθησε ο Μαργαρίτης, ήταν ο τρίτος κατά σειρά μετά από τους προηγούμενους του 1927 και 1932¹¹⁷ και πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα συναυλιών της Φιλαρμονικής της Βαρσοβίας. Πρόεδρος της -πραγματικά πολυπληθούς- κριτικής επιτροπής διετέλεσε ο Πολωνός συνθέτης Adam Wieniawski (1879-1950)¹¹⁸, αντιπρόεδροι οι W. Backhaus, E. Dohnanyi, I. Philipp, E. Sauer, γραμματέας ο B. Woytowicz και μέλη οι G. Agosti, A. Bliss, E. Bosquet, A. Brugnoli, Z. Buckiewiczowa, M. Dabrowski, Z. Drzewiecki, E. Frey, J. Herman, A. Hoehn, Dr. I. Keeri - Szanto, Lazare Levy, Marguerite Long, Al. Longo, E. Morawski, Naotoshi Futsui, H. Neuhaus και Marie Panthes, όλοι τους επιφανείς πιανίστες, καθηγητές των Μουσικών Ακαδημιών της Βουδαπέστης, του Παρισιού, της Βιέννης, του Μιλάνου, των Βρυξελλών, της Φλωρεντίας, της Βαρσοβίας, της Ζυρίχης, της Πράγας, της Φρανκφούρτης, της Νεάπολης, του Τόκιο, της Μόσχας, της Γενεύης, και ο Λ. Μαργαρίτης ως «καθηγητής στο Mozarteum του Salzburg και του Βασιλικού Ωδείου Θεσσαλονίκης», όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα του διαγωνισμού¹¹⁹, από το οποίο προκύπτει η πολυεθνική προέλευση των κριτών και η ευρύτατη εκπροσώπηση των εκπαιδευτικών μουσικών ιδρυμάτων, κυρίως της Ευρώπης. Το ρεπερτόριο που καλούνταν οι συμμετέχοντες διαγωνιζόμενοι να εκτελέσουν, αφορούσε αποκλειστικά έργα για πιάνο του Frederic Chopin (1810-1849), ενώ ο διαγωνισμός πραγματοποιήθηκε σε δύο στάδια. Απονεμήθηκαν συνολικά δεκατρία βραβεία και μία επιπλέον διάκριση, προσφορά της

¹¹⁷ Ο Διεθνής Διαγωνισμός Πιάνου Chopin (The International Fryderyk Chopin Piano Competition) είναι ένας από τους πλέον αναγνωρισμένους μουσικούς διαγωνισμούς παγκοσμίως, ο οποίος δημιούργησε στο πέρασμα του χρόνου τη δική του παράδοση προσφέροντας στους βραβευθέντες καλλιτέχνες τις προοπτικές και τη δυνατότητα να πραγματοποιήσουν διεθνή καριέρα και να καταξιωθούν καλλιτεχνικά. Ιδρυτής του θεσμού υπήρξε ο Πολωνός πιανίστας, καθηγητής και συνθέτης Jerzy Zurawlew (1887-1980). Ο πρώτος διαγωνισμός διεξήχθη το διάστημα 23-30 Ιανουαρίου 1927 στον συναυλιακό χώρο της Φιλαρμονικής της Βαρσοβίας. Από τους κατά καιρούς διακριθέντες του διαγωνισμού Chopin που επέτυχαν να αφήσουν το στίγμα τους με την καλλιτεχνική τους διαδρομή ξεχωρίζουν τα ονόματα των Lev Oborin, Stanislaw Szpinalski, Aleksander Uninski, Jakov Zak, Witold Malcuzynski, Bella Davidovich, Barbara Hesse-Bukowska, Vladimir Ashkenazy, Maurizio Pollini, Martha Argerich, Piotr Paleczny, Krystian Zimerman, Dang Thai Son, Stanislav Bunin, Alexei Sultanov. (Ιστοσελίδα του διαγωνισμού, www.konkurs.chopin.pl, 07/08/2010).

¹¹⁸ Υπήρξε διευθυντής της Μουσικής Κοινότητας Βαρσοβίας, διευθυντής της Ανωτάτης Σχολής Μουσικής F. Chopin και πρόεδρος του Συλλόγου Πολωνών Συνθετών.

¹¹⁹ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

Πολωνικής Ραδιοφωνίας για την καλύτερη ερμηνεία από τις Μαζούρκες του Chopin¹²⁰. Η συμμετοχή του Μαργαρίτη σε μία τόσο υψηλού επιπέδου κριτική επιτροπή αναμφίβολα ανήκει στις κορυφαίες στιγμές της σταδιοδρομίας του και κατέστησε την Ελλάδα συμμετέχο και όχι απλό θεατή των μουσικών δρώμενων της Ευρώπης.

Ακολούθησε το 1940 η μετάθεση του Μαργαρίτη στο Τμήμα Μουσικής του Υπουργείου Παιδείας στην Αθήνα εξαιτίας της αρνητικής τροπής των ιστορικών γεγονότων¹²¹. Στην πραγματικότητα ο Μαργαρίτης δεν επιθυμούσε ιδιαίτερα τη συγκεκριμένη μετάθεση, καθώς προτιμούσε να βρίσκεται στις επάλξεις όσον αφορά τη διδασκαλική του δραστηριότητα. Έχοντας συμπληρώσει ήδη 25 χρόνια αδιάκοπης εκπαιδευτικής προσφοράς στο Κ. Ω. Θ και σημειώσει σημαντική παρουσία στο Salzburg (Θερινή Ακαδημία), του ήταν ιδιαίτερα δυσάρεστη η πραγματοποίηση μίας τέτοιας δραστηρικής αλλαγής στην ζωή του: να πάψει να αποτελεί άνθρωπο της δράσης και να περιοριστεί στην αποκλειστική ενασχόληση με γραφειοκρατικά ζητήματα. Προς την κατεύθυνση αυτή μία συμφέρουσα επιλογή αποτελούσε ο διορισμός του ως καθηγητή πιάνου στο Ωδείο Αθηνών. Όμως εξωμουσικοί λόγοι¹²² κατέστησαν αδύνατη την πρόσληψή του και τον υποχρέωσαν να αποδεχθεί τη θέση στο Υπουργείο. Ο Μαργαρίτης ωστόσο ως ένας άνθρωπος τελειομανής που έθετε πάντοτε ψηλά τον πήχη των απαιτήσεων από τον ίδιο τον εαυτό του και διαθέτοντας αυξημένη αίσθηση του καθήκοντος που καλούνταν να επιτελέσει, κατόρθωσε να μετατρέψει την αρχική έλλειψη ενθουσιασμού για την θέση στο Τμήμα Μουσικής σε δημιουργική αύρα, ιδιαίτερα μάλιστα μετά την προαγωγή του το 1945 σε τακτικό μέλος του Ανωτάτου Διοικητικού Συμβουλίου Μουσικής και στο βαθμό του εκπαιδευτικού συμβούλου του Υπουργείου Παιδείας. Σε συνεργασία με τον ανώτερο κρατικό λειτουργό αρχαιολόγο και διευθυντή Επιστημών και Καλών Τεχνών στο Υπουργείο Παιδείας, Νικόλαο Μπέρτο¹²³, αλλά και την καθοριστική συμβολή των επίσης τακτικών μελών του Διοικητικού Συμβουλίου, συνθετών Μανώλη Καλομοίρη

¹²⁰ Νικητής του 3^{ου} Διαγωνισμού Πιάνου Chopin υπήρξε ο Ρώσος πιανίστας Jakov Zak (α΄ βραβείο), ο οποίος κέρδισε και το βραβείο της Πολωνικής Ραδιοφωνίας.

¹²¹ Βλ. προηγούμενη πργφ.

¹²² Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Ε. Αναστασιάδου – Λώλου, σε αυτή την απόφαση συνετέλεσε «η σκληρή κόντρα και κάκιστη σχέση» που διατηρούσε με τον Σπύρο Φαραντάτο (1895-1962) -ο οποίος διετέλεσε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών και της Εθνικής Συμφωνικής Ορχήστρας της ΕΡΤ-, από την οποία παρέμεινε πικραμένος έως το τέλος της ζωής του.

¹²³ Α. Μ., σ. 58.

(1883-1962), Πέτρου Πετρίδη (1892-1977), και αρχιμουσικών Δ. Μητρόπουλου (1896-1960) και Φιλοκτήτη Οικονομίδη (1889-1957), ιδιαίτερα μάλιστα του τελευταίου¹²⁴, επέτυχε την κρατικοποίηση της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών¹²⁵ υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας στις αρχές του 1943, ενώ επιμελήθηκε και εισηγήθηκε τη μουσική νομοθεσία που ίσχυσε από το 1952 στους κρατικούς μουσικούς οργανισμούς και ιδρύματα της χώρας (Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης) επιδιώκοντας την οργάνωσή τους με επαγγελματικά πρότυπα, την προσαρμογή τους στις σύγχρονες απαιτήσεις και την παροχή κατά το δυνατόν περισσότερης κρατικής μέριμνας προκειμένου να αναπτυχθεί με ταχύτερους ρυθμούς η μουσική ζωή της χώρας και να πάψει να αποτελεί ουραγό των ευρωπαϊκών πολιτιστικών πεπραγμένων. Παράλληλα το μεγάλο του όραμα, που όμως παρέμεινε στον σχεδιασμό και δυστυχώς δεν υλοποιήθηκε, υπήρξε η ίδρυση μιας πρότυπης Πανεπιστημιακής Μουσικής Ακαδημίας στην Ελλάδα. Με σκοπό την επίτευξη ενός τέτοιου σχεδίου συνέταξε μία σχετική επίσημη νομική ερευνητική πρόταση, όπου προτείνεται «η ισότιμη προστασία του πλούτου των διαφορετικών ελληνικών παραδόσεων και ρευμάτων από Ανατολή και Δύση»¹²⁶. Στο σημείο αυτό δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την έντονη επιρροή που του είχε ασκηθεί στο παρελθόν από τον Άγγελο Σικελιανό με το τετράπτυχο *Δελφική Ιδέα – Δελφικές Εορτές – Δελφική Ένωση – Δελφικό Πανεπιστήμιο* (βλ. σχετικά, πργφ. 1.3.5).

Παράλληλα η σύζυγος του Μαργαρίτη, Ida, δεν έμεινε ανενεργή κατά τη δύσκολη εκείνη κατοχική περίοδο. Με την προτροπή και τη μεσολάβησή του ανέλαβε το δύσκολο και υπεύθυνο έργο της πιανιστικής συνοδευτικής υποστήριξης και προετοιμασίας σε απαιτητικές μεγάλες παραγωγές όπερας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής συμβάλλοντας εμπράκτως με την αποδεδειγμένη καλλιτεχνική της ποιότητα

¹²⁴ Για τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη, βλ. πργφ. 2.1.

¹²⁵ Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών έχει τις ρίζες της στην ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών.

Το 1893 ιδρύθηκε η Μαθητική Ορχήστρα Ωδείου Αθηνών μετά από προσπάθειες του τότε διευθυντή του Ωδείου, Γεωργίου Νάζου. Το 1925 ιδρύθηκε ο «Σύλλογος Συναυλιών» που αποτελούσε συγχώνευση της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών και της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ελληνικού Ωδείου. Μόνιμοι αρχιμουσικοί ήταν ο Δημήτρης Μητρόπουλος και ο Ιβάν Μπούντικοφ. Το 1927 διαλύθηκε ο Σύλλογος Συναυλιών και ανασυγκροτήθηκε η Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών. Μετά τη νομοθετική μετατροπή της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών σε κρατικό οργανισμό υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας στις αρχές του 1943, πραγματοποιήθηκε η πρώτη συναυλία της επονομαζόμενης πλέον Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών κατά την διάρκεια της Κατοχής, στις 28 Φεβρουαρίου 1943, στο θέατρο *Ολύμπια* υπό την διεύθυνση του Μανόλη Καλομοίρη. Την ίδια μέρα είχε γίνει η κηδεία του ποιητή Κωστή Παλαμά που εξελίχθηκε σε αντικατοχική διαδήλωση. Σήμερα η ΚΟΑ τελεί υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού. (Τάκης, Καλογερόπουλος, *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών: Προϊστορία και ιστορία*, έκδοση ΚΟΑ, Αθήνα 2004).

¹²⁶ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

και την πολύχρονη πια επαγγελματική πείρα, που είχε αποκτήσει στο πλευρό του συζύγου της, στην κατά το δυνατό πιο εύρυθμη λειτουργία του φορέα μέσα σε συνθήκες αδιαμφισβήτητα αντίξοες¹²⁷.

Την εξαετία 1947-1953 ο Μαργαρίτης επιδόθηκε ανάμεσα σε άλλες ενασχολήσεις του στην προσπάθεια μουσικής επιμόρφωσης του κοινού με τις πρωτοβουλίες που ανέλαβε ως ραδιοφωνικός συντάκτης στον ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών (την μετέπειτα ΕΡΑ)¹²⁸. Επιμελήθηκε σειρά ραδιοφωνικών μουσικών εκπομπών με τίτλο *Μουσική πέρα από τα σύνορα*, με τις οποίες επιχείρησε να φέρει σε επαφή τους ακροατές με τα μεγάλα κλασσικά έργα και να τους καταστήσει κοινωνούς της σύγχρονης ευρωπαϊκής συνθετικής δημιουργίας. Προς αυτή την κατεύθυνση οργάνωσε ένα ραδιοφωνικό δίκτυο διεθνούς ανταλλαγής ηχογραφημένων εκτελέσεων ποιοτικής μουσικής από πολλά και διαφορετικά μέρη της υφελίου. Χαρακτηριστική είναι η επιστολή του Ιταλού συνθέτη και μαέστρου Carlo Alberto Pizzini (1905-1981), διευθυντή της Εθνικής Ιταλικής Ραδιοφωνίας (RAI), προς τον Μαργαρίτη και την Ελληνική Ραδιοφωνία, γραμμένη στις 23 Ιανουαρίου 1950¹²⁹, στην οποία του ανακοινώνει την πραγματοποίηση της αποστολής «μιας εκατοντάδας από φωνογραφικούς δίσκους με ιταλική μουσική, παλιά και μοντέρνα, και σύγχρονη κυρίως συμφωνική μουσική». Η αποστολή του ηχητικού αυτού υλικού αποτελούσε μία «προσφορά σε ανταλλαγή των δίσκων της μουσικής που η Ελληνική Ραδιοφωνία θα δύναται να αποστείλει στο RAI». Προκύπτει λοιπόν η επιμελής επιδίωξη του Μαργαρίτη ως υπεύθυνου της Ραδιοφωνίας να βρίσκεται σε στενή επικοινωνία με τις ξένες Ραδιοφωνίες, στις οποίες άλλωστε είχε πραγματοποιήσει ηχογραφήσεις στο παρελθόν¹³⁰, και να αξιοποιήσει τις προσωπικές επαγγελματικές του γνωριμίες, ώστε να «προμηθεύει» την εθνική μουσική δισκοθήκη με ενδιαφέρον ηχητικό υλικό προς ακρόαση.

¹²⁷ Κ., Κακαβελάκης, «Σύντομη Ιστορία του Συλλόγου Φίλων του Mozart, Ida και Λώρης Μαργαρίτης», Ιστοσελίδα Ελληνικής Κοινότητας Mozart, Αθήνα 2009 (www.mozart.gr, 11/12/2009).

¹²⁸ Η πρώτη εγκατάσταση ραδιοφωνικού σταθμού στην Αθήνα σημειώθηκε το 1938 και εγκαινιάστηκε από τον βασιλιά Γεώργιο Β'. Το 1945 με τη λήξη του β' παγκοσμίου πολέμου ξεκίνησε να λειτουργεί το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (Ε. Ι. Ρ.) με πρώτο διευθυντή τον Ηρ. Πετμεζά. Η Ε. Ι. Ρ. εξέδωσε το 1948-1950 το «Εβδομαδιαίο Πρόγραμμα Ραδιοφωνικών Σταθμών». Ακολούθησε το 1954 η δημιουργία του Τρίτου Προγράμματος με εκπομπές αποκλειστικά κλασικής μουσικής και από το 1988 λειτουργεί η ΕΡΑ ως ενιαίος φορέας Ραδιοφωνίας - Τηλεόρασης. (Αρχείο Γ' Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας).

¹²⁹ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

¹³⁰ Βλ. σχετικά, πργφ. 2.1 και 2.2.

Το 1948 η *Ελληνική Ορθόδοξη Κοινότητα Αγίου Γεωργίου Βιέννης*¹³¹ με υπογραφή του τότε Αρχιμανδρίτη και μετέπειτα Μητροπολίτη Βιέννης, Χρυσόστομου Τσίτερ¹³², ουσιαστικά «σφράγισε» την πολύχρονη σχέση του Μαργαρίτη με την Αυστρία και την τακτική του δραστηριότητα στο Salzburg και την Βιέννη με την ανακήρυξή του σε επίτιμο μέλος της Κοινότητας «διά την εκπολιτιστικήν και εθνικήν του δράσιν»¹³³.

Το επόμενο έτος (1949) ο Μαργαρίτης συμμετείχε σε μία ακόμη κριτική επιτροπή διαγωνισμού, αυτή του 11^{ου} Διεθνούς Διαγωνισμού Πιάνου της Γενεύης στην Ελβετία (Concours International d'Exécution Musicale)¹³⁴ που αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους και παλαιότερους μουσικούς διαγωνιστικούς θεσμούς μαζί με αυτούς του Μονάχου, των Βρυξελλών, της Βαρσοβίας και της Πράγας, συγκεντρώνοντας περισσότερους από διακόσιους υποψηφίους από τριάντα περίπου χώρες. Πρόεδρος της κριτικής επιτροπής διετέλεσε ο ομοσπονδιακός σύμβουλος και νομάρχης, Δρ. Philipp Elter. Οι μαρτυρίες, που διαθέτουμε τόσο από την Ida Μαργαρίτη όσο και από μαθήτριες του Μαργαρίτη για βράβευση σπουδάστριάς του

¹²⁷ Η ελληνική παρουσία στη Βιέννη ανάγεται στους μεσοβυζαντινούς χρόνους, όταν βυζαντινές πριγκίπισσες από τον αυτοκρατορικό οίκο των Κομνηνών και των Λασκάρων νυμφεύθηκαν με δούκες του Οίκου Babenberg τον 12ο και 13ο αιώνα αντίστοιχα. Στους νεότερους χρόνους η γένεση της ιστορικής ελληνικής παροικίας της Βιέννης τοποθετείται στις αρχές του 18ου αιώνα. Ήδη από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα άρχισαν να καταφθάνουν στη Βιέννη Έλληνες από την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Οι Έλληνες έμποροι, που δραστηριοποιούνταν στη Βιέννη, κατάγονταν κυρίως από την Ήπειρο, τη Μακεδονία και τη Θεσσαλία, ενώ, μετά την καταστροφή το 1822 της Χίου, εγκαταστάθηκαν στη Βιέννη οικογένειες από το νησί. Οι ομογενείς, που συγκροτούσαν στη Βιέννη την εμπορική κομπανία, επεδίωξαν αμέσως μετά την εγκατάσταση τους να επιτύχουν την ελεύθερη και απρόσκοπτη άσκηση των θρησκευτικών τους καθηκόντων. Το 1723 ιδρύθηκε ο πρώτος επώνυμος Ναός του Αγίου Γεωργίου. Η Αδελφότητα των Ελλήνων του Αγίου Γεωργίου (τότε Οθωμανών υπηκόων) είχε αυτονομία και αυτοδιοίκηση σε ζητήματα εσωτερικής διοίκησης και ιδιαίτερα στα θέματα λατρείας και διακήρυσε τον πνευματικό δεσμό των μελών της Αδελφότητας με το Οικουμενικό Πατριαρχείο. Μεταξύ 1803 και 1804 διαμορφώθηκε ο χώρος στο Ναό του Αγίου Γεωργίου με τη σημερινή του μορφή στη συμβολή των οδών Griechengasse και Hafnersteig. Στα 1883 εορτάστηκε το ωβηλαίο της Κοινότητας και το 1898 έγινε η πρώτη ανακαίνιση του Ναού που απέκτησε εξωτερικό κωδωνοστάσιο. Το ίδιο έτος τέθηκε ο θεμέλιος λίθος του Οίκου της Κοινότητας. Σήμερα η *Ελληνική Ορθόδοξη Κοινότητα Αγίου Γεωργίου Βιέννης* μεριμνά για τη διατήρηση της κληρονομιάς της και δραστηριοποιείται στα πλαίσια της Μητρόπολης Αυστρίας. (Διαδικτυακή σελίδα της Κοινότητας, www.agiosgeorgios.at, 18/10/2010).

¹³² Ο ιερωμένος Χρυσόστομος Τσίτερ υπήρξε ανιψιός του Εθνομάρτυρα Μητροπολίτη Σμύρνης Χρυσόστομου και διετέλεσε Μητροπολίτης Αυστρίας την περίοδο 1963-1991.

¹³³ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

¹³⁴ Ο Διεθνής Διαγωνισμός Μουσικής της Γενεύης (Concours International d'Exécution Musicale Genève (CIEM)) ιδρύθηκε το 1939. Το 1956 αποτέλεσε έναν από τους ιδρυτικούς φορείς του Παγκοσμίου Συνδέσμου Διεθνών Μουσικών Διαγωνισμών (World Federation of International Music Competitions (WFIMC)) που εδρεύει επίσης στη Γενεύη. Κατά καιρούς βραβευθέντες του διαγωνισμού υπήρξαν πιανίστες, όπως οι Maurice André, Martha Argerich, Arturo Benedetti - Michelangeli, Alan Gilbert, Friedrich Gulda, Maurizio Pollini, Georg Solti, Christian Zacharias. (Ιστοσελίδα του διαγωνισμού, www.concoursgeneve.ch, 12/08/2010).

Ελληνίδας πιανίστας στη Γενεύη, δεν επιβεβαιώνεται από τον κατάλογο με τα ονόματα των πιανιστών που βραβεύθηκαν διαχρονικά στους διαγωνισμούς της Γενεύης, ωστόσο στη συγκεκριμένη μαθήτρια (πρόκειται αναμφίβολα για την πιανίστα Ρίτα Thomson Μπουμπουλίδου) προφανώς απονεμήθηκε κάποια τιμητική διάκριση¹³⁵.

Σημειώνουμε τέλος, πως ο Μαργαρίτης με την ιδιότητα του συνθέτη διετέλεσε μέλος της *Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών*¹³⁶ που είχε συσταθεί από το 1931, ενώ γνωρίζουμε¹³⁷ πως υπήρξε και μέλος της Συγκλήτου της *Διεθνούς Μουσικής Ολυμπιάδας* που πραγματοποιήθηκε στο Salzburg το καλοκαίρι του 1951 υπό την τιμητική προεδρία του αρχιμουσικού Bruno Walter (1876-1962) και περιελάμβανε τη διεξαγωγή μουσικού συνεδρίου και διαγωνισμού άσματος.

1.3.5. Οι φιλικές του σχέσεις με προσωπικότητες της εποχής του στο Μόναχο, στη Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα¹³⁸.

Η υψηλή πνευματική στάθμη του Μαργαρίτη, η αποδοχή της καλλιτεχνικής του αξίας, το κοινωνικό κύρος που απέπνεε, η ηθική του ποιότητα και η φύση της δουλειάς του, που του προσέφερε τη δυνατότητα να πραγματοποιεί συνεχώς νέες γνωριμίες και να έρχεται σε διαπροσωπική επαφή με επιφανείς ανθρώπους διαφόρων

¹³⁵ Στον διαγωνισμό του 1949 τα βραβεία απονεμήθηκαν στους Maria Tiro από την Ιταλία και Robert Weisz από την Ουγγαρία (1ο βραβείο), Selma Serscovici από τη Γαλλία και Roland Smith από τη Μ. Βρετανία (2ο βραβείο). (Από το αρχείο αποτελεσμάτων του διαγωνισμού).

¹³⁶ Η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών ιδρύθηκε στις 8 Ιουνίου του 1931 με σκοπό την προστασία και προαγωγή της ιδέας της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, την ανάπτυξη της αλληλεγγύης μεταξύ των Ελλήνων μουσουργών και την περιφρούρηση των ηθικών και υλικών συμφερόντων αυτών, σύμφωνα με το πρώτο καταστατικό της. Το πρώτο Διοικητικό Συμβούλιο είχε για Πρόεδρο τον Διονύσιο Λαυράγκα και μέλη της τους: Δημήτριο Ρόδιο, Μανώλη Καλομοίρη, Μάριο Βάρβογλη, Σπύρο Καίσαρη, Δημήτρη Μητρόπουλο, Αλέκο Κόντη, Γεώργιο Σκλάβο, Νίκος Χατζηαποστόλου, Νικόλαο Λάβδα και Προκοπίου. Από την εποχή εκείνη μέχρι και σήμερα η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών εργάζεται για την ευόδωση των σκοπών της χωρίς διακοπή ούτε κατά τα χρόνια της Κατοχής. Ως μέλη της διετέλεσαν και διατελούν στο σύνολό τους σχεδόν όλοι οι Έλληνες δημιουργοί, έντεχνης κυρίως μουσικής, αλλά και συνθέτες άλλης τεχνοτροπίας, όπως ελαφράς μουσικής, μουσικής για το θέατρο κτλ.

Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. στην ιστοσελίδα της Ένωσης (www.eem.org.gr) και στο βιβλίο του Απόστολου Κώστιου: *Τα 75 χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. 1931-2006. Από το χρονικό στην ιστορία*, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις, εκδόσεις Παπαρηγόριου - Νάκα, Αθήνα 2007.

¹³⁷ Σύμφωνα με αναφορά της συζύγου του (Α. Μ., σ. 47).

¹³⁸ Στην παράγραφο αυτή αναφερόμαστε στις σχέσεις του Μαργαρίτη με άλλους ανθρώπους του πνεύματος χωρίς να συμπεριλαμβάνουμε τις σχέσεις με συναδέλφους του κατά τη διάρκεια της διδακτικής του δραστηριότητας στο Κ. Ω. Θ. και στο Salzburg, για τις οποίες θα αναφερθούμε στο 3ο κεφάλαιο.

κύκλων, του επέτρεψαν να αναπτύξει φιλικές σχέσεις με σημαντικές προσωπικότητες προερχόμενες από το καλλιτεχνικό και πνευματικό στερέωμα της εποχής. Με κάποια από αυτά τα άτομα συνεργάστηκε επαγγελματικά, άλλα υποστήριξε και από κάποια υποστηρίχθηκε. Κοινή συνισταμένη στις όποιες επαφές του υπήρξε ωστόσο ο σεβασμός και η αμοιβαία εκτίμηση.

Ήδη από την περίοδο της φοίτησής του στο Μόναχο προέκυψαν οι πρώτες γνωριμίες του με αξιόλογους ανθρώπους, οι οποίες εξελίχθηκαν σε παντοτινές φιλίες. Χαρακτηριστική είναι η σχέση που ανέπτυξε ο Μαργαρίτης με τον Γερμανό συγγραφέα Thomas Mann (1875-1955). Ο τελευταίος άλλωστε είχε συγγράψει και το γνωστό διήγημα *Das Wunderkind* (Το παιδί θαύμα), όταν άκουσε τον Μαργαρίτη στο Μόναχο στην πρώτη δημόσια καλλιτεχνική του εμφάνιση (βλ. παραπάνω, πργφ. 1.2.1). Οι δύο άνδρες συναντήθηκαν ξανά αρκετά χρόνια αργότερα στην Ακαδημία του Salzburg στα πλαίσια του Διεθνούς Συνεδρίου Μουσικών Παιδαγωγών, όπου ο Mann πραγματοποίησε στη μεγάλη αίθουσα διάλεξη αναφορικά με το φιλολογικό του έργο, στην οποία παραβρέθηκε ο Μαργαρίτης που έσπευσε να τον συγχαρεί. Η συνάντηση των δύο ανδρών αποτέλεσε μία ευχάριστη και συγκινητική στιγμή, η οποία «ανέστησε» μνήμες της παιδικής ηλικίας του μουσουργού και σηματοδότησε το εφαλτήριο για συχνότερη επικοινωνία μεταξύ τους. Μάλιστα, ύστερα από το θάνατο του Μαργαρίτη ο Mann χάρισε στη σύζυγό του τον δίσκο που περιείχε το διήγημά του για τον μικρό Λώρη σε ηχογραφημένη απαγγελία από τον ίδιο τον συγγραφέα¹³⁹ και παράλληλα με επιστολή του προς την Ida Μαργαρίτη στις 24 Φεβρουαρίου 1955 την εξουσιοδότησε να συμπεριλάβει το διήγημά του στο βιβλίο της στη μνήμη του αποθανόντος σε ελληνική μετάφραση¹⁴⁰.

Ένα άλλο πρόσωπο στενά συνδεδεμένο με τον Μαργαρίτη που οι απαρχές της γνωριμίας τους αναζητούνται ήδη κατά τη διάρκεια της εφηβικής ηλικίας του, όταν ήταν ακόμη 15 ετών στο Μόναχο, υπήρξε ο μουσικός και φιλόσοφος Paul Kahn. Ο επιφανής ιατρός Γεώργιος Παπανικολάου, ο οποίος σπούδαζε εκείνη την περίοδο επίσης στο Μόναχο και επισκεπτόταν κάποιες φορές τον Kahn, αναφέρεται στην σχέση Μαργαρίτη - Kahn σε γράμμα του από το Μόναχο προς τη μητέρα του στις 14 Φεβρουαρίου 1909: «...στου κ. Kahn έπαιξα σκάκι και άκουσα μουσική. Έπαιξε και ο κ. Kahn, που είναι τέλειος πιανίστας, και ένας μικρός Έλληνας, ο Λώρης Μαργαρίτης, ένας μικρός συνθέτης 15-17 ετών, που σπουδάζει εδώ σύνθεση. Έρχεται

¹³⁹ Μαρτυρία Μ. Κουτούβαλη.

¹⁴⁰ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

με τη μητέρα του κάθε Κυριακή στον Kahn. Έχει μεγάλο ταλέντο...»¹⁴¹. Στην τακτική επαφή του με τον Kahn και στην πνευματική κατήχηση που έλαβε από αυτόν θα τολμούσαμε να υποστηρίξουμε πως οφείλει ο Μαργαρίτης την πρώτη προσέγγιση των μεγάλων κλασικών έργων και την επαφή που ανέπτυξε με τη γερμανική λογοτεχνία, την οποία επεδίωξε να μεταδώσει αργότερα στη μαθητική του τάξη ως αναπόσπαστο τμήμα μιας ολοκληρωμένης μουσικής εκπαίδευσης (βλ. πργφ. 3.6). Μετά την εγκατάσταση του Kahn στο Φάληρο και τη μεταγενέστερη του Μαργαρίτη στην ίδια περιοχή, το σπίτι του πρώτου αποτέλεσε σημείο συνάντησης και μουσικής μυσταγωγίας στα δύσκολα κατοχικά χρόνια. Αρέσκονταν να παίζουν μαζί για τέσσερα χέρια μουσική δωματίου, κουαρτέτα και συμφωνίες, ενώ θρυλικές έχουν μείνει οι ολονύκτιες φιλοσοφικές τους συζητήσεις, όπως καταθέτει η Ida Μαργαρίτη στο βιβλίο της¹⁴². Σύμφωνα με ντοκουμέντα από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη, η φιλική σχέση τους είχε άδοξο τέλος από τη στιγμή που ενεπλάκησαν σε μακρόχρονη δικαστική διαμάχη μεταξύ τους για ιδιοκτησιακά ζητήματα, εξέλιξη που επέφερε ψυχική εξάντληση και έντονη πικρία στον Μαργαρίτη.

Κατά την περίοδο των σπουδών του στο Μόναχο προέκυψε και αναπτύχθηκε η διαχρονική του φιλία με τον σχεδόν συνομήλικό του Χρήστο Ζαλοκώστα¹⁴³, ο οποίος σπούδαζε το ίδιο διάστημα στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Το *καφέ Στεφανί (café Stefanie)*¹⁴⁴ στη γωνία των οδών Αμαλίας και Θηρεσίας του προαστίου Max του Μονάχου αποτελούσε το σημείο συνάντησης εκείνη την «ρομαντική» περίοδο μιας ομάδας νεαρών εκπροσώπων του πνεύματος, των γραμμάτων και των τεχνών, φιλόδοξων, ονειροπόλων, ασυμβίβαστων -θα χαρακτήριζε κανείς ως «μποέμ»-, ανάμεσα στους οποίους ανήκαν οι νεαροί τότε Μαργαρίτης και Ζαλοκώστας. Συναναστρεφόταν με προσωπικότητες, όπως ήταν ο Ρωσοεβραίος μαέστρος Sergei

¹⁴¹ Κοκκόρη, σ. 84.

¹⁴² Λ. Μ., σ. 44.

¹⁴³ Ο Χρήστος Ζαλοκώστας γεννήθηκε στην Αθήνα το 1896. Σπούδασε χημικός μηχανικός στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου. Έλαβε μέρος στους βαλκανικούς πολέμους και στην Εθνική Αντίσταση και εκλέχτηκε βουλευτής Αθηνών το 1946 και το 1952. Έργα του Ζαλοκώστα μεταφράστηκαν στα αγγλικά και στα γαλλικά. Πέθανε στην Αθήνα το 1975.

¹⁴⁴ Το *Café Stefanie* δημιουργήθηκε στην αυγή του 20^{ου} αιώνα ως καλλιτεχνικό καφενείο. Μαζί με τα *Kabarett Simplicissimus* και *Die elf Scharfrichter* του Μονάχου, το *Café des Westens* του Βερολίνου και το *Café Griensteidl* της Βιέννης θεωρούνταν ένα από τα πιο ξακουστά μέρη συγκέντρωσης διανοουμένων και καλλιτεχνών της εποχής. Κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στο Μόναχο σύχναζαν σε αυτό σπουδαίες προσωπικότητες, όπως οι Erich Mühsam, Gustav Landauer, Ernst Toller, Kurt Eisner, Frank Wedekind, Heinrich Mann, B. Traven, Otto Gross, Theodor Däubler, Eduard Graf von Keyserling, Hans Carossa, Arthur Holitscher, Hanns Heinz Ewers, Paul Klee, Leonhard Frank, Alexander Roda Roda, Gustav Meyrink, Johannes R. Becher, Emmy Hennings και Alfred Kubin. (Oda, Schaefer (επιμ.), *Schwabing - Ein Lesebuch*, Piper, Μόναχο - Ζυρίχη 1985).

Koussevitzky (1874-1951), ο οποίος πραγματοποίησε το ντεμπούτο του το 1908 διευθύνοντας την Φιλαρμονική Ορχήστρα του Βερολίνου, και ο νατουραλιστής ζωγράφος Albert Weisgerber (1878-1915), που είχε τραγικό θάνατο στον α' παγκόσμιο πόλεμο, αλλά και με άλλους ποιητές, ζωγράφους και μουσικούς¹⁴⁵. Είναι χαρακτηριστικό πως όλα τα μέλη του κύκλου του Μαργαρίτη ήταν μεγαλύτερης ηλικίας από τον έφηβο ακόμα Λώρη, γεγονός όμως που δεν αποθάρρυνε καμία από τις δύο πλευρές να επιδιώκουν την αμοιβαία συναναστροφή, καθώς ο Μαργαρίτης, πέρα από μία δεδομένη πρώιμη ωριμότητα και αυξημένη ευφυΐα, διέθετε ήδη στο Μόναχο ένα αξιοσέβαστο όνομα που του εξασφάλιζε την αποδοχή και αναγνώριση από άτομα μεγαλύτερης ηλικίας από αυτόν.

Στο ίδιο μέρος σύχναζαν και οι εκπρόσωποι της φιλολογικής κινήσης ονομαζόμενης ως «ο κύκλος του Μονάχου» με προεξάρχοντες τον βραβευμένο με Νόμπελ λογοτέχνη Paul Heyse (1830-1914) και τον Αυστριακό σατυρικό ποιητή Alexander Roda Roda (1872-1945)¹⁴⁶ και παραβρίσκονταν ο ζωγράφος Franz von Stuck (1863-1928) και ο Τσέχος -μετέπειτα διάσημος- συγγραφέας Franz Kafka (1883-1924). Τις συναντήσεις αυτής της πολυεθνικής «ιντελιγκέντσιας» (intelligentsia) τείνουμε να τις παραλληλίσουμε συνειρμικά με τις αντίστοιχες της κίνησης *Davidsbündler*, της οποίας είχε ηγηθεί αρκετές δεκαετίες νωρίτερα ο R. Schumann¹⁴⁷. Η επαφή του Μαργαρίτη με τον Ζαλοκώστα συνεχίστηκε στην Αθήνα με την αναπόληση τρυφερών νεανικών στιγμών της περιόδου του Μονάχου, ενώ

¹⁴⁵ Ζαλοκώστας, «Αναμνήσεις», στο: *Λ.Μ.*, σ. 144.

¹⁴⁶ Έγραφε στην εβδομαδιαία σατυρική και πολιτική εφημερίδα *Simplicissimus*.

¹⁴⁷ Στα τέλη του 1833 ο Schumann σύχναζε σε διάφορα καφέ -κυρίως στο *Kaffeebaum*- της Λειψίας με έναν κύκλο ως επί το πλείστον νεαρών προοδευτικών μουσικών ανταλλάσσοντας απόψεις για τα μουσικά δρώμενα της εποχής. Αυτή η παρέα των αξιόλογων μουσικών -ανάμεσα στους οποίους ανήκαν αρχικά ως κύριος πυρήνας οι Γερμανοί πιανίστες Ludwig Schunke, Friedrich Wieck, Julius Knorr και ο συγγραφέας και ζωγράφος Johann Peter Lyser που πρωτοστάτησαν στην ίδρυση του μουσικού περιοδικού *Νέα Μουσική Επιθεώρηση (Neue Zeitschrift für Musik)*- αποτέλεσαν τους *Davidsbündler*, μία ένωση προσωπικοτήτων με σκοπό την άσκηση δημιουργικής κριτικής στη συντηρητική ελίτ των Γερμανών διανοουμένων, όπως έπραξε κάποτε ο Δαβίδ κατά των Φιλισταίων, αλλά και την προώθηση μιας ρομαντικής αισθητικής ανανέωσης στην γερμανική μουσική.

Σχετικά με το κίνημα *Davidsbund*, βλ. Bernhard R., Appel, *Neue Bahnen. R. Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen*, Schott, Μάιντς 2002, και «Die Davidsbündler» - προλεγόμενα του A. Schering από την έκδοση του έργου *Davidsbündlertänze*, εκδόσεις Peters. Επίσης την ανακοίνωση του γράφοντα: Απόστολος, Παληός, *Ο Robert Schumann και το κίνημα Davidsbund: ο σκοπός και οι αρχές της κίνησης, τα μέσα προώθησής της και οι αναφορές της στο συνθετικό έργο για πιάνο του Γερμανού ρομαντικού κατά τη δεκαετία του 1830*, που περιέχεται στην έκδοση των Πρακτικών του Συνεδρίου *Τρεις εποχές – Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber* (Πρακτικά Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 26-27 Νοεμβρίου 2010, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011), σ. 215-227.

αξιοσημείωτη υπήρξε η συμπαράσταση του Ζαλοκώστα στον Μαργαρίτη στις τελευταίες στιγμές του¹⁴⁸.

Κατά τη διάρκεια της διαβίωσης του ζεύγους Μαργαρίτη στη Θεσσαλονίκη το σπίτι τους μετατράπηκε σε «πολιτιστική φωλιά», σε χώρο άσκησης μουσικής πράξης από επιφανείς καλλιτέχνες της εποχής και σε σημείο συνάντησης, έκθεσης απόψεων και ανταλλαγής προβληματισμών μερικών σπουδαίων διανοούμενων της εποχής. Πολλοί καταξιωμένοι -καλεσμένοι στη Θεσσαλονίκη για συναυλίες- μουσικοί φιλοξενούνταν στην οικία τους, ενώ το ζεύγος διοργάνωνε σε τακτά διαστήματα δεξιώσεις για να τους φέρει σε επαφή με την πνευματική αφρόκρεμα του τόπου. Εύκολα λοιπόν γίνεται αντιληπτός ο ψυχικός κλονισμός που υπέστησαν ο Λώρης και η Ida, όταν για πολιτικούς λόγους υποχρεώθηκαν να εγκαταλείψουν την πνευματική εστία που με τόση επιμέλεια είχαν σταδιακά οικοδομήσει στην Θεσσαλονίκη και να ξεκινήσουν ουσιαστικά τη ζωή τους στην Αθήνα από την αρχή. Από την οικία τους στη συμπρωτεύουσα πέρασαν οι σπουδαίοι πιανίστες A. Cortot, L. Levy, F. Petyrek¹⁴⁹ και οι αδελφοί Scholz. Το ζεύγος του βιολιστή Γιώργου Λυκούδη και της πιανίστας και συζύγου του Αλίκης. Ο βιολονίστας Andreas Weissgerber που εμφανίστηκε σε συναυλίες μαζί με τον Μαργαρίτη και ο μεγάλος Γερμανός ποιητής Theodor Däubler¹⁵⁰. Οι δύο τελευταίοι μάλιστα, όπως μας πληροφορεί η Ida Μαργαρίτη¹⁵¹, παρέτειναν αρκετά την αρχικά προγραμματισμένη σύντομη παραμονή τους στη Θεσσαλονίκη εμφανώς συνεπαρμένοι από την καλλιτεχνική ατμόσφαιρα «δημιουργικού πολιτισμού» που συνάντησαν, αναβάλλοντας ταυτόχρονα άλλες υποχρεώσεις τους. Γοητευμένοι από την προσωπικότητα του Μαργαρίτη υπήρξαν ο γνωστός βιολονίστας και καθηγητής του βιολιού Willy Schweyda¹⁵², ο οποίος πραγματοποίησε συναυλίες μαζί του σε Θεσσαλονίκη και Αθήνα, ο φιλόλογος και συγγραφέας φιλοσοφικών συγγραμμάτων I. N. Θεοδωρακόπουλος και ο βυζαντινολόγος δόκτορας Stern που, έχοντας συγγράψει διάφορα βιβλία για τη βυζαντινή τέχνη, χάρισε στον Μαργαρίτη ένα από αυτά. Μάλιστα μέσα από τη

¹⁴⁸ Βλ. πργφ. 1.4.1.

¹⁴⁹ Αναλυτικά για τη σχέση Petyrek - Μαργαρίτη, βλ. πργφ. 3.4.

¹⁵⁰ Ο Theodor Däubler (1876-1934) υπήρξε μεγάλος Γερμανός επικός και λυρικός ποιητής, διηγηματογράφος και κριτικός τέχνης. Το 1921 επισκέφτηκε την Ελλάδα και έπειτα την Αίγυπτο, τη Συρία και την Παλαιστίνη δημοσιεύοντας τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις σε γερμανικές εφημερίδες. Σύχναζε, όπως και ο Μαργαρίτης, στο *Café Stefanie* του Μονάχου κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην πόλη. (Thomas, Rietzschel, *Theodor Däubler: eine Collage seiner Biographie*, 1. Aufl., Reclam, Λειψία 1988).

¹⁵¹ *A. M.*, σ. 31-32.

¹⁵² Ιδιαίτερα γνωστό υπήρξε το Schweyda - Quartett που σύστησε αποτελούμενο από τον ίδιο και τους Margarete Hönel, Dora Streicher και Hermann Riedl.

συναναστροφή του με τον Μαργαρίτη εξελίχθηκε σε μεγάλο θαυμαστή του Ελληνισμού¹⁵³.

Τη δεκαετία του 1920 σημαντική στάθηκε για τον Μαργαρίτη η γνωριμία του με τον σημαντικό Έλληνα ποιητή Άγγελο Σικελιανό (1884-1951), το έργο του οποίου διακρίνεται από έντονο λυρισμό και ιδιαίτερο γλωσσικό πλούτο. Τους δυο τους συνέδεσε η *Δελφική Ιδέα* του ποιητή, ο οποίος εμποτισμένος από την αρχαιοελληνική πνευματική ατμόσφαιρα συνέλαβε την ιδέα να δημιουργηθεί στους Δελφούς ένας παγκόσμιος πνευματικός πυρήνας ικανός να συνθέσει τις αντιθέσεις των λαών. Στο πλαίσιο αυτό ενέταξε τη διοργάνωση των *Δελφικών Εορτών* που περιελάμβαναν το ανέβασμα αρχαίων τραγωδιών των μεγάλων τραγικών ποιητών στους Δελφούς με την ηθική συμπαράσταση και οικονομική αρωγή της συζύγου του Έυας Πάλμερ. Η *Δελφική Ιδέα* του Σικελιανού εκτός από τις αρχαίες παραστάσεις περιελάμβανε τόσο τη *Δελφική Ένωση*, μία παγκόσμια ένωση με ιδεατό ανώτερο σκοπό τη συναδέλφωση των λαών, όσο και το *Δελφικό Πανεπιστήμιο*, στόχος του οποίου θα ήταν να συνθέσει σε έναν ενιαίο μύθο τις παραδόσεις των διαφορετικών εθνών¹⁵⁴. Κοινωνός των ιδεών του Σικελιανού υπήρξε και ο Richard Strauss, ο οποίος επισκέφθηκε μαζί του τους Δελφούς και άλλους ιστορικούς τόπους της Ελλάδας¹⁵⁵. Αναμφίβολα στο πρόσωπο του ποιητή ο Μαργαρίτης συνάντησε έναν πνευματικό άνθρωπο που συμμεριζόταν τις ουμανιστικές αντιλήψεις του, τη λατρεία για τον ελληνικό φυσικό κόσμο και το αίτημα επαναπροσέγγισης του αρχαιοελληνικού πνεύματος. Μάλιστα στο πλαίσιο αυτό υπήρχαν σκέψεις και σχέδια, που παρέμειναν στις σημειώσεις του Μαργαρίτη¹⁵⁶, η παρουσίαση της *Επικής Συμφωνίας* του να πραγματοποιηθεί σε μορφή χοροδράματος με τις ενδυμασίες των χορευτών στα πρότυπα της λαϊκής τέχνης, σύμφωνα με τις εισηγήσεις της Εύας Πάλμερ που συμβάδιζαν με την προγραμματική σκέψη του έργου, και την χορογραφία να παραπέμπει στην -

¹⁵³ Α. Μ., σ. 55.

¹⁵⁴ Για τις πρωτοβουλίες του αυτές το 1929 η Ακαδημία Αθηνών απένειμε στον Σικελιανό αργυρό μετάλλιο. Από το φιλόδοξο σχέδιο ωστόσο το μόνο που πραγματοποιήθηκε τελικά ήταν οι *Δελφικές Εορτές* το 1927 και το 1930, που οδήγησαν όμως σε οικονομική καταστροφή και στον χωρισμό του με τη γυναίκα του, αφού η Εύα Πάλμερ εγκαταστάθηκε έκτοτε στην Αμερική και δεν επέστρεψε παρά μόνο μετά το θάνατο του ποιητή. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής ο Σικελιανός διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην πνευματική αντίσταση του λαού, με κορυφαία εκδήλωση το ποίημα και το λόγο που εκφώνησε στην κηδεία του Παλαμά το 1943, ενώ το 1949 ήταν υποψήφιος για το Βραβείο Νομπέλ.

Για την ιδεολογία του Σικελιανού, βλ. Λίνος, Πολίτης, «Σικελιανός», στο βιβλίο του Πολίτη: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, «Μ. Ι. Ε. Τ.», Αθήνα (4η έκδοση) 1985, σ. 235–244.

¹⁵⁵ Βλ. σχετικά: Θάνος, Κωνσταντινίδης, *Ο Ρίχαρντ Στράους στο δελφικό σπίτι των Σικελιανών*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2006.

¹⁵⁶ Αρχείο Α. Μαργαρίτη.

βασισμένη σε στάσεις αρχαίων ελληνικών αγγείων- ποικιλία κινήσεων προηγούμενων χορογραφιών των *Δελφικών Εορτών*¹⁵⁷. Η χορογραφική άποψη του έργου παραμένει μέχρι σήμερα μία «δημιουργική πρόκληση»¹⁵⁸.

Η ικανότητα του Μαργαρίτη να μεταγγίζει στα άτομα που τον περιέβαλαν τον φιλελληνισμό -απόρροια της ισχυρής του προσωπικότητας- επέδρασε και στον Αυστριακό ιστορικό του πολιτισμού, συγγραφέα και χορογράφο Hans Scheider¹⁵⁹. Θα μπορούσαμε να αποδώσουμε στον τελευταίο τον χαρακτηρισμό του στενότερου φίλου του Μαργαρίτη -αν χρειάζεται να ξεχωρίσουμε κάποιον-, άτομο που υπήρξε παρόν στις πλέον προσωπικές στιγμές του, αλλά και συνεργάστηκε πολύ επιτυχημένα μαζί του σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Η πρώτη γνωριμία τους τοποθετείται στα 1919 στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης στην αίθουσα μαθημάτων, όπου δίδασκε ο συνάδελφος του Μαργαρίτη, Αιμίλιος Ριάδης. Ο Scheider γοητεύθηκε ιδιαίτερα από το πιανιστικό παίξιμο του συνομηλίκου του Μαργαρίτη και με αφορμή την καλλιτεχνική «έλξη» προέκυψε μεταξύ τους σπάνια διαχρονική φιλία. Η αμοιβαία εκτίμηση που έτρεφαν ο ένας για τον άλλο εκδηλωνόταν με την ανταλλαγή απόψεων για τη μουσική ζωή στη Θεσσαλονίκη και τις προοπτικές και δυνατότητες ανάπτυξής της, αλλά και για τα δρώμενα των νέων συνθετών της Κεντρικής Ευρώπης. Ο Scheider «διεΐσδυσε» ίσως όσο κανείς άλλος στην καλλιτεχνική ζωή του φίλου του. Ήρθε σε άμεση επαφή με τις συνθέσεις του Μαργαρίτη παρά την αρχική διστακτικότητα του τελευταίου λόγω μετριοπάθειας και γνώρισε σε βάθος την τάξη των μαθητών του όντας παρών μάλιστα σε αρκετές παραδόσεις μαθημάτων. Έγινε κοινωνός μιας εντελώς προσωπικής στιγμής του συνθέτη, όταν αφιερωνόταν στην τέχνη του αυτοσχεδιασμού:

«...Να ακούσει κανείς τον Μαργαρίτη να αυτοσχεδιάζει, ελάχιστοι άνθρωποι το έζησαν. Σε τέτοιες στιγμές μπορούσε να ανεχθεί δίπλα του μόνο έναν άνθρωπο, από τον οποίο ήξερε πως θα εύρισκε ανεπιφύλακτη κατανόηση. Είμαι πολύ υπερήφανος να λογαριάζομαι μέσα σ' αυτούς τους λίγους...»,

¹⁵⁷ J. P., Anton, (επιμ.), *70 Χρόνια από τις Πρώτες Δελφικές Εορτές. Το αρχαίο Δράμα στους Δελφούς από τον Άγγελο Σικελιανό έως τις ημέρες μας*, Πρακτικά Συμποσίου, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Α. Α. Λιβάνης, Αθήνα 2002.

¹⁵⁸ Αναφέρει ο μουσικολόγος Κ. Κακαβελάκης σε άρθρο του σχετικό με την *Επική Συμφωνία* του Μαργαρίτη δημοσιευμένο στον ιστότοπο του *Συλλόγου Φίλων του Mozart* (ό.π., 16/09/2010).

¹⁵⁹ Ο Hans Scheider δίδαξε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης και στο Anatolia College από τη δεκαετία του 1920 έως το 1944, όταν και μετεπήδησε στη Βιέννη.

γράφει ο Scheider σε κείμενό του για τον Μαργαρίτη με τίτλο *Ο Λώρης*¹⁶⁰. Το επιστέγασμα της σχέσης τους υπήρξε η -εστεμμένη με απόλυτη επιτυχία- συνεργασία τους στο ανέβασμα του πεντάπρακτου μπαλέτου του Debussy *La Boite a Joujoux* το 1924 και στο χορόδραμα *Ένα Παραμύθι* του ίδιου του συνθέτη το 1931, όπως επίσης η σύμπραξη του Μαργαρίτη με τη σύζυγο του Scheider, τραγουδίστρια Grete Scheider¹⁶¹. Μετά το τέλος του β' παγκοσμίου πολέμου ο Scheider μετακόμισε στην Αυστρία. Η συχνότητα των συναντήσεών τους μπορεί αναπόφευκτα να μειώθηκε, η επαφή τους ωστόσο συνεχίστηκε κυρίως στο Salzburg κατά τη διάρκεια των ετήσιων θερινών επισκέψεων του Μαργαρίτη στην αυστριακή πόλη για τα μαθήματα της Θερινής Ακαδημίας έως και το θάνατό του.

Με τον βιολονίστα Γεώργιο Ευστάθιο Λυκούδη η επαφή του Μαργαρίτη έγινε ακόμη στενότερη με την κάθοδό του στην Αθήνα, καθώς διέμενε με τη σύζυγό του στην κατοικία του Λυκούδη σε ολόκληρη τη διάρκεια της Κατοχής. Οι δυο τους μαζί με τον οργανίστα Μίμη Παπαλέξη και τον βιολοντσελίστα Αλέκο Αντωνόπουλο δημιουργούσαν συχνά ένα επιτυχημένο σύνολο μουσικής δωματίου παίζοντας άλλοτε για προσωπική τους ευχαρίστηση ως μία μορφή καλλιτεχνικής συνεύρεσης και κάποιες φορές πραγματοποιώντας συναυλίες.

Στα χρόνια της Κατοχής σημαντικός φίλος και ηθικός υποστηρικτής στάθηκε για τον Μαργαρίτη ο Νικόλαος Ι. Λούβαρης (1887-1961), καθηγητής της *Εισαγωγής και της Ερμηνείας της Καινής Διαθήκης* στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Έχοντας υπόψη του την περίπτωση του Μαργαρίτη ως παιδιού - θαύματος από την σχετική δημοσίευση στο *Ημερολόγιον* του Σκόκου (στα 1903), τον γνώρισε προσωπικά δύο δεκαετίες αργότερα στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, όπου ο Μαργαρίτης είχε την θέση του καθηγητή και ο Λούβαρης του αντιπροέδρου του διοικητικού συμβουλίου. Η συναναστροφή τους δεν άργησε να εξελιχθεί σε στενή φιλία. «Η τέχνη του, ο χαρακτήρ του, η ανάμνησις της παλαιάς εκείνης γνωριμίας χάρις εις το *Ημερολόγιον* του Σκόκου», αποτέλεσαν «πολύ ευνοϊκήν προϋπόθεσιν προς ανάπτυξιν βαθυτέρας ψυχικής σχέσεως μεταξύ μας», αναφέρει σε κείμενό του¹⁶². Ο Λούβαρης ανήκε στην ομάδα εκείνη των διανοούμενων που συγκεντρώνονταν στο σπίτι του στις μουσικές και φιλολογικές βραδιές που πραγματοποιούνταν. Στην Αθήνα άξια αναφοράς υπήρξε η γνωριμία του Μαργαρίτη με τον μουσικολόγο και πιανίστα Γιάννη Παπαϊωάννου

¹⁶⁰ Στο: *Α. Μ.*, σ. 137.

¹⁶¹ Λεπτομέρειες σχετικά με την καλλιτεχνική κοινοπραξία του Μαργαρίτη με το ζεύγος Scheider, βλ. πργφ. 2.3.

¹⁶² «Ο άνθρωπος Λώρης Μαργαρίτης», στο: *Α. Μ.*, σ. 133.

(1915-2000)¹⁶³, ενώ ακόμα πιο καθοριστική στάθηκε η φιλία του και συνεργασία¹⁶⁴ με τον Νικόλαο Μπέρτο¹⁶⁵ τόσο στο εργασιακό πεδίο με την κοινή τους δράση στο Υπουργείο Παιδείας όσο και σε προσωπικό επίπεδο με την ανταλλαγή επισκέψεων μεταξύ τους και τις μακροσκελείς συζητήσεις που διεξήγαν για τα μουσικά δρώμενα στην Ελλάδα κατά την επικίνδυνη περίοδο των κατοχικών χρόνων.

1.3.6. Η ιδιαίτερη σχέση του με τη ζωγραφική και τη λογοτεχνία.

Ο Μαργαρίτης ως πολυδιάστατος άνθρωπος με πνευματικές ανησυχίες, οι οποίες δεν περιορίζονταν στα στενά μουσικά πλαίσια, και εμποτισμένος, όπως και αρκετοί άλλοι συνθέτες στη μουσική ιστορία, από την αντίληψη για τη συνεκτική σχέση των τεχνών μεταξύ τους και τη θεώρησή τους υπό ένα κοινό πρίσμα -από τη στιγμή που ακολούθησαν άλλωστε παράλληλους δρόμους στην εξέλιξη τους μέσω των εκάστοτε στιλιστικών και φιλοσοφικών ρευμάτων κάθε εποχής- ο Μαργαρίτης ανέπτυξε ιδιαίτερη σχέση με την τέχνη της ζωγραφικής και τα μεγάλα έργα της λογοτεχνίας. Η σχέση αυτή αποδόθηκε με πολλαπλές εκφάνσεις. Με τις προσωπικές του επαφές με ανθρώπους από τους χώρους της τέχνης και των γραμμάτων, με την αρωγή που προσέφερε σε νέους ταλαντούχους ζωγράφους, με τις σχετικές αναφορές του σε κείμενα και ομιλίες του, με την ένταξη τους στο ευρύτερο πλαίσιο της παιδαγωγικής του μεθόδου, ακόμη και με την άντληση έμπνευσης για συνθετική δημιουργία.

Η ιδιαίτερη συμπάθεια του Μαργαρίτη για τη ζωγραφική τέχνη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «γονιδιακή». Δύο από τα αδέλφια του παππού του, ο Φίλιππος (1810-1892) και ο Γεώργιος (1814-1884), υπήρξαν διαπρεπείς ζωγράφοι και μάλιστα θεωρούνται οι πρώτοι Έλληνες ζωγράφοι που σπούδασαν στην Ευρώπη και δίδαξαν τη δυτική τεχνοτροπία στους μαθητές τους. Οι δυο τους φιλοτέχνησαν πολλές τοιχογραφίες στα παλιά ανάκτορα, ενώ ο Φίλιππος Μαργαρίτης δίδαξε επί 25 χρόνια στη Σχολή Καλών (Ωραίων) Τεχνών του Πολυτεχνείου Αθηνών (βλ. υποσημ. 8). Η

¹⁶³ Μαρτυρία Μ. Κουτούβαλη.

¹⁶⁴ Βλ. πργφ. 1.3.4.

¹⁶⁵ Ο Νικόλαος Μπέρτος, Διευθυντής Επιστημών και Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, Γενικός Γραμματέας στο ίδιο υπουργείο, καθηγητής, έφορος αρχαιοτήτων και επιμελητής του Βυζαντινού Μουσείου, συνέγραψε σχολικά "*Νεοελληνικά αναγνώσματα*" και μια μελέτη με τίτλο "*Τζιότο*" (1931).

επίγνωση της προγονικής του σχέσης με τη ζωγραφική πιθανότατα ώθησε τον Μαργαρίτη σε μία πιο συνειδητοποιημένη εκδήλωση ενδιαφέροντος για την τέχνη αυτή. Κατά την παραμονή του στο Μόναχο για σπουδές συναναστρεφόταν και με αρκετούς ζωγράφους (όπως ο Weisgerber). Γνωρίζουμε πως ο επιφανής ζωγράφος Felix Albrecht Harta¹⁶⁶ (1884-1967) είχε παραστεί στην πρώτη εκτέλεση συνθέσεων του Μαργαρίτη στις καλλιτεχνικές Εορτές του Salzburg¹⁶⁷, ενώ βαθιά φιλία τον συνέδεε με τον ζωγράφο Γ. Χατζόπουλο (1859-1935), επιμελητή της Εθνικής Πινακοθήκης. Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στη Θεσσαλονίκη πλήθος ζωγράφων σύχναζε στο σπίτι του και ήταν προσκεκλημένο στις μουσικές και άλλες βραδιές που διοργάνωνε. Αρκετοί μάλιστα του είχαν χαρίσει έργα τους με αποτέλεσμα ο Μαργαρίτης να διαθέτει μία αξιοζήλευτα πλούσια συλλογή από ζωγραφικούς πίνακες Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών, πολλοί από τους οποίους ατυχώς χάθηκαν στην περίοδο του πολέμου. Στη συλλογή του συμπεριλαμβάνονταν πίνακες του Θεόφιλου, προσφορά του πρώην διευθυντή της Πινακοθήκης Ευαγγελίδη, όπως επίσης και έργα των Riedl και Μίμη Βιτσώρη (1902-1945)¹⁶⁸. Στον τελευταίο προσέφερε σημαντική βοήθεια ο Μαργαρίτης σε μία δύσκολη περίοδο απογοήτευσης στην ζωή του από την αποτυχία μιας ατομικής ζωγραφικής έκθεσης που είχε πραγματοποιήσει σε νεαρή ηλικία. Ο Μαργαρίτης εκτίμησε το ταλέντο του Βιτσώρη και με συστάσεις, που έκανε γι' αυτόν σε φίλους του ειδικούς, τον βοήθησε να ορθοποδήσει και να σταδιοδρομήσει. Ανάλογη βοήθεια προσέφερε σε έναν Αυστριακό νεαρό ζωγράφο, τον οποίο μάλιστα φιλοξένησε στο σπίτι του αντιμετωπίζοντάς τον ως συγγενικό πρόσωπο και επιδεικνύοντας έναν πρωτοφανή ανθρωπισμό¹⁶⁹. Ο Μαργαρίτης οραματιζόταν και στόχευε στην προώθηση και ανάδειξη κάθε ταλαντούχου νέου, του οποίου την καλλιτεχνική αξία εκτιμούσε και πίστευε. Ο ίδιος άλλωστε αντιλαμβανόταν τη μουσική και τη ζωγραφική ως δύο αλληλεπιδρούσες και αλληλοσυμπληρούμενες τέχνες με κοινή πορεία: «Όπως στον ζωγράφο το ταίριασμα γραμμής, χρώματος και προοπτικής κάνει το τέλειο έργο, έτσι και στη μουσική το ταίριασμα μελωδίας, αρμονίας και ρυθμού (χρόνου) σε μια έννοια και επιπλέον ο χρωματισμός αυτών των τριών στοιχείων με τη δυναμικότητα και κατάλληλα ταιριασμένη αλλαγή του χρόνου δίνει τη ζωντανή πνοή στην έκφραση και

¹⁶⁶ Ίδρυσε το 1919 στο Salzburg την καλλιτεχνική κοινότητα *Der Wassermann* (*Ο Υδροχόος*).

¹⁶⁷ Με κίνδυνο μάλιστα της ζωής του, καθώς διέσχισε με βάρκα τον ποταμό Σάλτσαχ σε συνθήκες έντονης κακοκαιρίας, πληροφορεί ο H. Scheider στο άρθρο του «Ο Λώρης» (στο: *Λ. Μ.*, σ. 138).

¹⁶⁸ Μαρτυρία Μ. Κουτούβαλη.

¹⁶⁹ *Λ. Μ.*, σ. 32-33.

απόδοση», αναφέρει σε κείμενό του¹⁷⁰. Την αγάπη του για τις τέχνες επεχείρησε να μεταλαμπαδεύσει και στους μαθητές του με το να περιλαμβάνει στα εκπαιδευτικά ταξίδια, που πραγματοποιούσε με την τάξη του¹⁷¹, επισκέψεις στα σπουδαιότερα μνημεία, μουσεία και πινακοθήκες, ενώ παράλληλα ανέλυε τα μεγάλα έργα τέχνης προκειμένου να τους εξοικειώσει με αυτά και να τους καταστήσει κοινωνούς της θεώρησης και αντίληψης της τέχνης στην ολότητά της.

Ανάλογη υπήρξε η αφοσίωση του Μαργαρίτη στη λογοτεχνία και τα μεγάλα δημιουργήματά της. Η απόκτηση της γερμανικής παιδείας -ήδη από την περίοδο των σπουδών του στο Μόναχο- τον έφερε σε στενή επαφή με τη γερμανική λογοτεχνία και το κεντροευρωπαϊκό πνεύμα. Οι βιβλιοθήκες στην οικία του στη Θεσσαλονίκη βρισκόντουσαν σε όλους τους χώρους ως αποτέλεσμα του μεγάλου πλήθους βιβλίων που διέθετε στην κατοχή του. Η Ida Μαργαρίτη μας πληροφορεί¹⁷² για την ποικιλία και το είδος των λογοτεχνικών τόμων της βιβλιοθήκης του: έργα κλασικά και διαχρονικά, όπως τα *Άπαντα* του Goethe και η *Βίβλος* (εικονογραφημένη από τον Gustave Dore), βιβλία σχετικά με την τέχνη, όπως η *Ιστορία της Τέχνης* του Wilhelm Hausenstein και του Springer και βιογραφίες συνθετών, κυρίως αυτές της μεγάλης του αδυναμίας, του Mozart. Συγγράματα επιστημονικού ενδιαφέροντος, όπως η *Γεωλογία* και *Ανθρωπολογία* του Hans Krämer, λογοτεχνήματα χιουμοριστικά (των Charles de Coster και Wilhelm Fränger), ιστορικά, τόμοι φιλοσοφίας και ψυχολογίας (του Paul Moos), μυθιστορήματα της κλασικής, ρομαντικής και σύγχρονης φιλολογίας. Για τη μελέτη μάλιστα των περισσότερων από τα ξενόγλωσσα βιβλία του προτιμούσε την πρωτότυπη γλώσσα, ενώ οι λογοτεχνικές του αναζητήσεις επεκτείνονταν ακόμα και σε μεταφράσεις έργων Ιαπώνων συγγραφέων, στοιχείο που καταδεικνύει την αέναη επιδίωξη και επιθυμία του για πολύπλευρη μόρφωση, πάντοτε στα πλαίσια ενός ανθρωποκεντρισμού και της πολυδιάστατης προσέγγισης των δημιουργημάτων του ανθρώπινου πνεύματος.

1.4. Το τέλος της ζωής του.

1.4.1. Η ασθένεια και ο θάνατός του.

¹⁷⁰ «Οι παράγοντες της μουσικής εκπαίδευσής», στο: *Α. Μ.*, σ. 110-111.

¹⁷¹ Βλ. σχετικά, πργφ. 3.6.

¹⁷² *Α. Μ.*, σ. 22.

Η κατάσταση της υγείας του Μαργαρίτη δεν χαρακτηρίστηκε ποτέ από ιδιαίτερη σταθερότητα και σε ολόκληρη την διάρκεια της ζωής του ταλαιπωρήθηκε από μικρότερες ή μεγαλύτερες περιπέτειες. Η πρώτη σοβαρή δοκιμασία, την οποία αντιμετώπισε ο φιλάσθενος οργανισμός του, συνέβη στην παιδική του ακόμη ηλικία το διάστημα 1906-1908 κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Γερμανία, όταν νοσηλεύτηκε στο νοσοκομείο προσβεβλημένος από αδενοπάθεια, αλλά και μία σοβαρή και σπάνια ασθένεια του αίματος και βρέθηκε πολύ κοντά στο θάνατο. Το 1924 ανέβαζε στη Θεσσαλονίκη σε συνεργασία με τον Hans Scheider το μπαλέτο του Debussy *La Boite a Joujoux*¹⁷³. Η εργασία του για την προετοιμασία της απαιτητικής αυτής παράστασης υπήρξε εντατική και κοπιαστική με αποτέλεσμα η αδύναμη κράση του να μην αντέξει. Λίγες μέρες πριν από την πρεμιέρα της παράστασης αρρώστησε και κατέρρευσε. Εξαντλημένος υπέστη λιποθυμικό επεισόδιο και παρά τις εκκλήσεις του ιατρού πατέρα του και των συνεργατών του για ξεκούραση και αναβολή της συναυλίας αρνήθηκε κατηγορηματικά να συναινέσει. Ξεπερνώντας με σθένος την αδυναμία του διηύθυνε την παράσταση καθημένας. Ήταν άνθρωπος δοσμένος στην τέχνη του που προέτασσε τα καλλιτεχνικά του οράματα, ενίοτε εις βάρος της ίδιας του της υγείας¹⁷⁴. Ο συνεργάτης του στην παράσταση, Scheider, μας πληροφορεί πως «σε κάθε διάλειμμα του πεντάπρακτου έργου (ο Μαργαρίτης) γινότανε ράκος και έπρεπε με διεγερτικά να συνέρχεται, κράτησε όμως καλά και επέτυχε μια εκρηκτική επιτυχία»¹⁷⁵. Το 1937 βρισκόταν στη Βαρσοβία ως μέλος της επιτροπής του διεθνούς διαγωνισμού πιάνου Chopin. Μετά τη λήξη του διαγωνισμού και την αναχώρησή του από την Πολωνία γνωρίζουμε πως υπέφερε από ρευματισμούς στον δεξιό του ώμο προερχόμενους από το ψύχος της Βαρσοβίας, που του επέφεραν έντονους πόνους και αϋπνία¹⁷⁶. Τον ίδιο χρόνο παρουσίασε υψηλό πυρετό κατά τη διάρκεια μιας εμφάνισής του στην Αθήνα με έργα για δύο πιάνο, αλλά παρά την εξάντληση του πραγματοποίησε την συναυλία με υψηλή συναίσθηση καλλιτεχνικού καθήκοντος¹⁷⁷.

Η περίοδος της Κατοχής με τις κακουχίες και τις στερήσεις επιβάρυνε την ήδη κλονισμένη υγεία του και του επέφερε αυξανόμενη σωματική αδυναμία και ψυχική

¹⁷³ Βλ. σχετικά, πργφ. 2.3.

¹⁷⁴ Σε τέτοιες περιπτώσεις ανακαλούσε στη μνήμη την άποψη πολλών συναδέλφων του πως «όποια ώρα κι αν είναι, σε όποια ψυχική κατάσταση κι αν βρίσκεσαι εσύ, είσαι πάντα έτοιμος να παίζεις. Αρκεί να βγάλεις τα χέρια σου από τις τσέπες και τα δάχτυλά σου τρέχουν, είναι έτοιμα για εκτέλεση» (Α. Μ., σ. 64).

¹⁷⁵ Scheider.

¹⁷⁶ Α. Μ., σ. 53.

¹⁷⁷ Ο.π., σ. 54.

κόπωση. Μάλιστα κατά τη διάρκεια των τελευταίων μηνών της Κατοχής νοσηλεύτηκαν τόσο αυτός όσο και η σύζυγός του σοβαρά άρρωστοι στο νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού¹⁷⁸. Η προσωπική ταλαιπωρία του Μαργαρίτη από τις ασθένειες αναμφίβολα ενίσχυσε –εν μέρει ουσιαστικά διαμόρφωσε- τον ανθρωπισμό του με αποτέλεσμα να επιδίδεται σε διεξαγωγή συναυλιών για φιλανθρωπικούς οργανισμούς υγείας, όπως εκείνη που έδωσε στη Θεσσαλονίκη -με την επιστροφή του μετά το τέλος του πολέμου το 1945- για τον αντιφυματικό αγώνα Βορείου Ελλάδος¹⁷⁹.

Η αντίστροφη μέτρηση στην αρνητική τροπή της πορείας της υγείας του ξεκίνησε το 1952, όταν προσεβλήθη από πλευρίτιδα. Οι γιατροί συνέστησαν να διαμείνει για κάποιο χρονικό διάστημα σε μέρος με καλό κλίμα και προκειμένου να βρίσκεται κοντά στο Salzburg, το οποίο έπρεπε να επισκεφθεί για να διδάξει στο Mozarteum στα πλαίσια της Θερινής Ακαδημίας, επέλεξε να παραμείνει στην περιοχή του Bad-Gastein¹⁸⁰. Λίγο αργότερα η εντατική του εργασία από την ταυτόχρονη παράδοση μαθημάτων στο Salzburg, την προετοιμασία μίας διάλεξης που επρόκειτο να μεταδοθεί από τον τοπικό ραδιοφωνικό σταθμό και την μελέτη για μια επικείμενη εμφάνισή του στη Βιέννη, επέφεραν πυρετό και εξάντληση. Με την επιστροφή του δε από την Ζυρίχη, όπου είχε μία καλλιτεχνική υποχρέωση, ήταν φανερά αδυνατισμένος, αισθανόταν μεγάλη αδυναμία και μόλις μπορούσε να περπατήσει.

Τον επόμενο χρόνο η κατάστασή του επιδεινώθηκε. Η κούραση και η ατονία άρχισε να τον καταβάλει ολοένα και περισσότερο, αλλά παρά τις έντονες παραινέσεις της συζύγου του για ξεκούραση ο Μαργαρίτης δεν επιθυμούσε να παραιτηθεί από τις καλλιτεχνικές και παιδαγωγικές του δραστηριότητες. Αφού πραγματοποίησε φανερά καταβεβλημένος μία ηχογράφιση στον ραδιοφωνικό σταθμό, η οποία έμελλε να είναι και η τελευταία καλλιτεχνική του πράξη, αποφάσισε να ξαναπάει στο Salzburg για τα θερινά μαθήματα γνωρίζοντας πιθανότατα και ο ίδιος ότι επρόκειτο να είναι η τελευταία του φορά. Παράλληλα, η πληροφορία πως στα πανεπιστημιακά νοσοκομεία της Βιέννης χρησιμοποιούνταν ένα φάρμακο αποτελεσματικό για την ασθένειά του, ενίσχυσε την απόφαση πραγματοποίησης του ταξιδιού και του προσέδωσε πρόσκαιρη ελπίδα. Η κόπωση του οργανισμού του ωστόσο από το επίπονο ταξίδι τον υποχρέωσε να περάσει ολόκληρο το διάστημα της παραμονής του

¹⁷⁸ Ο.π., σ. 59.

¹⁷⁹ Ο.π.

¹⁸⁰ Πρόκειται για μία μικρή πόλη στο κρατίδιο του Salzburg χτισμένη στο οροπέδιο Gastein, η οποία φημίζεται για τα θερμά ιαματικά λουτρά της και λειτουργεί ως θέρετρο για θεραπευτικούς σκοπούς.

στο Salzburg κλινήρης και να πραγματοποιεί τη διδασκαλία του ξαπλωμένος στην κλίνη επιδεικνύοντας σπάνια και αξιοθαύμαστη διδασκαλική ευσυνειδησία.

Έπειτα από δύο περίπου εβδομάδες παραμονής στο Salzburg ο Μαργαρίτης έλαβε τηλεγράφημα από το νοσοκομείο της Βιέννης πως είχε προκύψει διαθεσιμότητα κλινών και δύνατο να εισαχθεί στην κλινική. Στην εξέλιξη αυτή πολύτιμη υπήρξε η συνεισφορά του Πρύτανη του Mozarteum, Bernhard Paumgartner, ο οποίος τρέφοντας απεριόριστη εκτίμηση στο πρόσωπο του Μαργαρίτη απέστειλε επιστολή στο νοσοκομείο ζητώντας να επισπευσθούν οι ενέργειες της μεταφοράς του στην Βιέννη «για έναν άνθρωπο, που έχει προσφέρει τόσα και στον δικό μας τόπο και συνετέλεσε όχι λίγο στη σύσφιξη των πνευματικών δεσμών της Ελλάδας με την Αυστρία»¹⁸¹. Στη Βιέννη οι γιατροί τον υπέβαλαν σε ενέσιμη θεραπεία, αλλά υπέστη αιμορραγία και περιέπεσε σε κωματώδη κατάσταση. Η Ida Μαργαρίτη γνωρίζοντας την απεριόριστη αγάπη του για την Ελλάδα και την τελευταία επιθυμία του μελλοθάνατου να κηδευτεί στη χώρα, όπου γεννήθηκε και πέρασε το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του, προσπάθησε και επέτυχε τη μεταφορά του στην Αθήνα μέσω Ρώμης. Το ταξίδι του σοβαρά ασθενούς υπήρξε πραγματική περιπέτεια, καθώς η κρίσιμη κατάστασή της υγείας του δεν επέτρεπε μετακινήσεις. Ο Μαργαρίτης πέρασε τις τελευταίες μέρες της ζωής του νοσηλευόμενος στο νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού. «Ο επί μακράν σειράν διατελέσας καθηγητής του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης κ. Λώρης Μαργαρίτης ασθενεί σοβαρώς νοσηλευόμενος εις το Νοσοκομείον του Ερυθρού Σταυρού», πληροφορεί η εφημερίδα *Βραδυνή*¹⁸². Το πραγματικά εντυπωσιακό γεγονός υπήρξε η απροσδόκητη βελτίωση της υγείας του, αφότου επέστρεψε στην Ελλάδα. Συνήλθε από το κόμα και ανέκτησε πρόσκαιρα μέρος των δυνάμεών του. Η βελτίωση αυτή όμως αποτέλεσε και την τελευταία αναλαμπή πριν από το μοιραίο. Τη νύχτα της 26^{ης} προς 27^η Σεπτεμβρίου 1953 υπέστη βαριά αιμορραγία και κατέληξε τις πρώτες πρωινές ώρες (2.30 π.μ.)¹⁸³. Οι εφημερίδες *Καθημερινή* και *Απογευματινή* (φύλλα 29/9/1953) ανακοίνωσαν ως αιτία θανάτου την «κίρρωση του ήπατος»¹⁸⁴. Η κηδεία του έλαβε χώρα την επόμενη μέρα «την 11^{ην} πρωινήν»¹⁸⁵ στη μικρή εκκλησία του Αγίου Θωμά (που βρισκόταν δίπλα στον

¹⁸¹ Ο.π., σ. 68-69.

¹⁸² «Ασθενεί σοβαρώς ο Λώρης Μαργαρίτης» (φύλλο 10/9/1953).

¹⁸³ *Καθημερινή*, 29/09/1953.

¹⁸⁴ Με την πληροφορία των εφημερίδων, ότι ο Μαργαρίτης απεβίωσε από βαριά ηπατική ασθένεια, ταυτίζεται και η μαρτυρία της Ελ. Παπάζογλου.

¹⁸⁵ *Καθημερινή*, 29/09/1953.

Ερυθρό Σταυρό και απέναντι από το Λαϊκό Νοσοκομείο) και ενταφιάστηκε στο κοιμητήριο του Παλαιού Φαλήρου¹⁸⁶.

Τόσο κατά τη νοσηλεία του στη Βιέννη όσο και στην Αθήνα πλήθος φίλων, συγγενών και μαθητών του τον επισκέπτονταν για συμπαράσταση στις τελευταίες δύσκολες στιγμές του, ως εκδήλωση απεριόριστου σεβασμού, εκτίμησης και αγάπης προς αυτόν, αισθήματα, τα οποία ενέπνευσε ο Μαργαρίτης με το ήθος και τον ανθρωπιστικό χαρακτήρα που επέδειξε στο σύνολο του βίου του. Είναι γεγονός πάντως πως ο Μαργαρίτης έφυγε με πικρία για την συμπεριφορά απέναντί του ορισμένων συναδέλφων του στους περισσότερους χώρους, όπου έδρασε. Υπήρξε ένας άνθρωπος «κυνηγούμενος» από τη Θεσσαλονίκη, το σπίτι του στην Αθήνα, το Υπουργείο Παιδείας, το Ωδείο Αθηνών, παγιδευμένος μέσα σε έναν κυκεώνα από τη μία προσωπικών ερίδων και αντιπαράθεσεων και από την άλλη δυσμενών ιστορικοπολιτικών συμπτώσεων. Ο προσωπικός του φίλος, Χρήστος Ζαλοκώστας, αναφέρεται σχετικά στις *Αναμνήσεις* του:

«Μια μέρα πριν πεθάνει με κάλεσε να τον ιδώ. Τον αντίκρισα στο νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού, κατακίτρινο, αδύνατο σαν φάντασμα ... Τι με ήθελε; Να μ' αποχαιρετίσει και να μου πει πως φεύγει πικραμένος εξ αιτίας της ζήλιας μερικών μουσικών (μου είπε τα ονόματά τους) και την παραγνώριση των επισήμων. Σκληρή μοίρα, ετοιμοθάνατος ν' αφήνει την ζωή με τέτοιο άσβηστο καημό. Την ίδια εκείνη ημέρα η αγαπημένη του γυναίκα του είχε αναγγείλει πως η μεγαλύτερη Μουσική Ακαδημία της Ευρώπης του είχε απονείμει "τιμής ένεκεν" το Μέγα Μετάλλιο της¹⁸⁷, όμως αυτός έμενε απαρηγόρητος ότι εδώ δεν κατόρθωσε να δώσει "περισσότερη ψυχή" στους συνανθρώπους»¹⁸⁸.

Στο τέλος του Λώρη Μαργαρίτη διακρίνει κανείς τον τραυματισμένο ψυχισμό ενός ανθρώπου της Τέχνης, ενός γνήσιου ανθρωπιστή-ιδεαλιστή, ο οποίος έφυγε κουβαλώντας τις πληγές ενός μεγάλου πολέμου και έχοντας βιώσει σε αρκετές περιπτώσεις τη διάψευση της ιδεαλιστικής του προσέγγισης για τον κόσμο και την έλλειψη αναγνώρισης του ανθρωπιστικού προσανατολισμού του.

1.4.2. Μετά τον θάνατό του.

¹⁸⁶ Το χρονικό των τελευταίων ημερών του Μαργαρίτη παραθέτει με εμφανή συγκινησιακό τρόπο και ευαισθησία η σύζυγός του (Α. Μ., σ. 63-72).

¹⁸⁷ Βλ. σχετικά, επόμενη πργφ.

¹⁸⁸ Α. Μ., σ. 145.

Ο θάνατος του Λώρη Μαργαρίτη προκάλεσε αίσθηση στους μουσικούς και όχι μόνο κύκλους της Ελλάδας και του εξωτερικού. Ήδη κατά το τελευταίο διάστημα της νοσηλείας του στον Ερυθρό Σταυρό, στις 10 Σεπτέμβρη του 1953 ο τότε βασιλιάς της Ελλάδος Παύλος¹⁸⁹ του απένειμε τον Χρυσό Σταυρό των Ιπποτών του Φοίνικος¹⁹⁰ ως τιμή αναγνώρισης των σημαντικών υπηρεσιών, τις οποίες προσέφερε στην πατρίδα του μέσω της αξιόλογης διεθνούς καλλιτεχνικής του δράσης και της πολιτιστικής προβολής της χώρας στο εξωτερικό. «Εις σεμνήν και συγκινητικήν τελετήν ο κ. Σταθάτος, τελετάρχης των Ανακτόρων προσέφερε τα διάδημα του παρασήμου εις τον κλινήρη μουσικόν ευχηθείς εις αυτόν ταχεία ανάρρωση» (*Βραδυνή*). Ταυτόχρονα στα τέλη του Αυγούστου η *Κοινότητα Mozart (Mozartgemeinde)*¹⁹¹ του Διεθνούς Ιδρύματος Mozart του Salzburg (Internationale Stiftung Mozarteum) τον τίμησε με την απονομή της ύψιστης τιμητικής διάκρισης του Μεγάλου Αργυρού Μεταλλίου Mozart (Silberne Mozart-Medaille) για τη συμπλήρωση εικοσιπέντε ετών δημιουργικής δράσης και πολύτιμης προσφοράς στη Θερινή Ακαδημία του Salzburg (Sommer - Akademie), στην οποία είχε διδάξει από το 1928¹⁹².

Για την αναγγελία του θανάτου του Μαργαρίτη αλλά και τη σκιαγράφιση της πορείας και προσωπικότητάς του αφιέρωσαν χώρο τόσο οι σημαντικότερες ελληνικές εφημερίδες της εποχής (*Η Καθημερινή*, *Η Απογευματινή*, *Τα Νέα*, *Η Αυγή*, *Το Βήμα*, *Η Βραδυνή*)¹⁹³ όσο και ο ξένος τύπος (*Τα Νέα του Σάλτσμπουργκ*, *Wiener Zeitung*)¹⁹⁴.

Απόδειξη της σημαντικής θέσης του Μαργαρίτη στο Salzburg και της εκτίμησης, που αυτός έχαιρε, αποτελούν και οι πολυπληθείς επιστολές που

¹⁸⁹ Ο βασιλιάς Παύλος Α΄ (1901-1964) ήταν γιος των βασιλέων Κωνσταντίνου και Σοφίας. Νυμφεύτηκε την πριγκίπισσα του Ανόβερου Φρειδερίκη, με την οποία απέκτησε τρία παιδιά. Διετέλεσε βασιλιάς της Ελλάδας από το 1947 έως το θάνατό του, όταν και τον διαδέχθηκε ο γιος του Κωνσταντίνος. (Ανδρέας, Λοβέρδος, *Πολιτική Ιστορία της Ελλάδας (1828-1975)*, εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 2001).

¹⁹⁰ Ο Χρυσός Σταυρός του Τάγματος των Ιπποτών του Φοίνικος αποτελούσε ένα από τα Αριστεία Τιμής που απονεμόταν ως επί το πλείστον σε στρατιωτικά πρόσωπα και σπανιότερα σε προσωπικότητες με ιδιαίτερη προσφορά στην πατρίδα. Από το 1975, με την κατάργηση της Βασιλευόμενης Δημοκρατίας και την εγκαθίδρυση της Προεδρευόμενης, τα Τάγματα Αριστείας επαναπροσδιορίστηκαν και παρέμειναν τα Τάγματα του Σωτήρος, του Φοίνικος και της Ευποίας, αλλά με αφαίρεση των στεμμάτων και των βασιλικών μονογραμμάτων. (Πάνος, Ταξεδάκης, «Τα παράσημα της ελληνικής δημοκρατίας», *Νομισματικά χρονικά*, αρ. 8, Αθήνα 1989).

¹⁹¹ Βλ. πργφ. 1.3.4.

¹⁹² Βλ. πργφ. 3.4.

¹⁹³ Αναλυτικά κατά χρονολογική σειρά: «Απεβίωσε ο Λώρης Μαργαρίτης», *Τα Νέα* (28/9/1953) / *Απογευματινή* (29/9/1953) / *Καθημερινή* (29/9/1953) / «Λώρης Μαργαρίτης», *Βραδυνή* (29/9/1953) / «Καλλιτεχνικά πένθη: Λώρης Μαργαρίτης. Η μεγάλη σταδιοδρομία του. Το πολυσχιδές ταλέντο του», *Βραδυνή* (30/9/1953) / «Λώρης Μαργαρίτης», *Βήμα* (15/10/1953) / *Τα Νέα* (15/10/1953) / «Καλλιτεχνικά», *Αυγή* (16/10/1953), στο: Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

¹⁹⁴ *Τα Νέα του Σάλτσμπουργκ* (30/10/1953) / *Wiener Zeitung* (14/1/1954), στο: Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

στάλθηκαν από συντελεστές του Ιδρύματος μετά το θάνατό του. Στις 3 Αυγούστου 1954 κατά την επίσημη έναρξη της Διεθνούς Θερινής Ακαδημίας για εκείνο το έτος στη μεγάλη αίθουσα του Mozarteum, παρουσία σημαντικών προσωπικοτήτων, καλλιτεχνικών και πολιτικών¹⁹⁵, αλλά και της Ida Μαργαρίτη, η οποία ανέλαβε να αναπληρώσει τη διδακτική θέση του συζύγου της στη Θερινή Ακαδημία, ο Πρύτανης Δρ. Paumgartner αναφέρθηκε στην απώλεια του Μαργαρίτη τον προηγούμενο χρόνο και στην απονομή του Μεγάλου Μεταλλίου Mozart ως «ευγνώμονα αναγνώριση των υπηρεσιών του ανθρώπου, που έδρασε ενταύθα ως καθηγητής με μεγάλη υπόληψη», ενώ κατέληξε πως «πάντοτε θα τον ενθυμούμαστε μετά βαθέως, ειλικρινούς πένθους, διότι ήταν ένας εκ των πλέον πιστών του κύκλου μας»¹⁹⁶. Μετά το τέλος της εκδήλωσης αναρτήθηκε η εικόνα του αποθανόντος στην αίθουσα. Η εφημερίδα *Νέα του Σαλτσμπουργκ* (30/10/1953) κάνει αναφορά στο θάνατο του Μαργαρίτη τονίζοντας πως «το Mozarteum και το Salzburg στο πρόσωπο του Μαργαρίτη, που κάθε χρόνο έφερνε μαζί του πολλούς Έλληνες καλλιτέχνες, έχασαν έναν αληθινό φίλο», και η *Wiener Zeitung* τον χαρακτηρίζει «έναν από τους σπουδαιότερους μουσικούς της Ελλάδος» (14/1/1954). Νωρίτερα είχαν αποσταλεί στην χήρα Μαργαρίτη δύο συλλυπητήριες επιστολές¹⁹⁷. Η πρώτη στις 7/10/1953 από το Διεθνές Ίδρυμα Mozarteum, υπογεγραμμένη από τον διευθυντή του επιστημονικού τμήματος Δρ. Geza Rech και το μέλος του επιτροπάτου Δρ. Friedrich Gehmacher, στην οποία αναφέρουν πως

«χάσαμε στο πρόσωπό του (του Μαργαρίτη) όχι μόνο έναν εξαιρετικό αντιπροσωπευτικό σπεσιαλίστα, αλλά και έναν ενθουσιωδώς αφοσιωμένο στην εξυπηρέτηση του έργου του Mozart συνεργάτη, του οποίου η δράση θα μας μείνει αλησμόνητη».

Η δεύτερη επιστολή στις 20/10/1953 από τον διευθυντή της Ακαδημίας Mozarteum, καθηγητή Δρ. Eberhard Preussner¹⁹⁸, όπου σημειώνει πως

¹⁹⁵ Ανάμεσα στους οποίους ήταν ο αρχιμουσικός Furtwängler ως αντιπρόσωπος του Φεστιβάλ του Salzburg, ο ζωγράφος καθηγητής Kokoschka, καθηγητές και σπουδαστές της Ακαδημίας και αντιπρόσωποι της Κυβέρνησης.

¹⁹⁶ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

¹⁹⁷ Ο.π.

¹⁹⁸ Ο Eberhard Preussner (1899-1964) υπήρξε σπουδαίος Γερμανός μουσικοπαιδαγωγός. Σπούδασε στη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου. Από το 1939 δίδασκε στο Mozarteum του Salzburg, όπου το 1959 έγινε καθηγητής και Πρόεδρος καθώς και Διευθυντής της Διεθνούς Θερινής Ακαδημίας διαδεχόμενος τον Bernhard Paumgartner, ενώ από τον επόμενο χρόνο διετέλεσε μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του Φεστιβάλ του Salzburg. (Ilse, Gudden-Lüddecke, «Eberhard Preußner, Musikpädagoger», στο: *Pommersches Heimatbuch* 2009, Pommersche Landsmannschaft, Λιούμπεκ 2008, σ. 72-75).

«ο αγαπημένος μας Λώρης ήταν ένα απαραίτητο μέρος του συνόλου ... διαποτισμένος ολοκληρωτικά από την φλόγα του πνεύματος της Ακαδημίας».

Ακολουθούν στα επόμενα χρόνια τρεις ακόμα επιστολές¹⁹⁹ απευθυνόμενες προς τη χήρα. Ο Δρ. Paumgartner γράφει στις 10/9/1956 πως ο εκλιπών

«ανήκε στους στυλοβάτες της Ακαδημίας και γνωρίζαμε πως από τη στιγμή που αυτός και εσείς φτάνατε μαζί με τους μαθητές σας σε εμάς άρχιζε η εργώδης εποχή της θερινής διδασκαλίας και των εορτών, τις οποίες εσείς και αυτός πολύ ευγενικά ομορφαίνατε με την παρουσία σας».

Το Διεθνές Ίδρυμα Mozarteum με την υπογραφή των Δρ. Geza Rech και Δρ. Friedrich Gehmacher, διευθυντή πλέον του ιδρύματος, στις 20/8/1963 της ανακοινώνει τη διεξαγωγή ενός καλλιτεχνικού μνημόσυνου για τη συμπλήρωση 10 χρόνων από το θάνατό του, γεγονός, για το οποίο κάνει λόγο και ο Πρόεδρος της Ακαδημίας Δρ. Preussner με ανάλογη επιστολή του λίγο αργότερα (στις 2/10/1963). Ο πιανίστας και συνάδελφος του Μαργαρίτη στη Θερινή Ακαδημία, Heinz Scholz²⁰⁰ (που τον διαδέχθηκε και διηύθυνε την τάξη που κράτησε το όνομα του Μαργαρίτη και μετά την απώλεια αυτού), έλαβε τον λόγο στο μνημόσυνο για να μιλήσει για τον εκλιπόντα:

«Εγώ προσωπικά, αισθάνομαι βαθιά συγκίνηση, γιατί σε μένα έλαχε η τιμή να λάβω εδώ τον λόγο για να δώσω έκφραση και στον άλλων συναδέλφων μας τα αισθήματα και στη συμμετοχή όλων μας στο μνημόσυνο τούτο του αλησμόνητού μας Λώρη Μαργαρίτη».

Να σημειωθεί ότι από την ομιλία του Scholz²⁰¹ προκύπτει πως εκτός από τους φορείς του Salzburg στο καλλιτεχνικό αυτό μνημόσυνο συμμετείχε για να τιμήσει τη μνήμη του αποθανόντος και η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών.

Ανάλογη αίσθηση και συγκίνηση προκάλεσε η απώλεια του Λώρη Μαργαρίτη και σε άλλους φορείς. Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί της Αυστρίας και ιδιαίτερα του Salzburg ανήγγειλαν το δυσάρεστο συμβάν του θανάτου²⁰². Η φωτογραφία και οι εκδόσεις των έργων του συνθέτη εμφανίστηκαν στις προθήκες των μουσικών καταστημάτων του Salzburg. Συλλυπητήρια επιστολή απέστειλε στις 24/10/1953 ο Ραδιοφωνικός Σταθμός της Ζυρίχης, για τον οποίο ο Μαργαρίτης είχε ηχογραφήσει

¹⁹⁹ Αρχείο βιβλιοθήκης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

²⁰⁰ Ο Heinz Scholz (1897-1988) υπήρξε πιανίστας, παιδαγωγός πιάνου στο Mozarteum και συνάδελφος του Μαργαρίτη στη Θερινή Μουσική Ακαδημία του Salzburg.

²⁰¹ Αρχείο βιβλιοθήκης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

²⁰² Όπως πληροφορούν οι εφημερίδες *Το Βήμα* (15/10/1953), *Τα Νέα* (15/10/1953), *Η Αυγή* (16/10/1953).

στο παρελθόν²⁰³. Στις 29 Νοεμβρίου του ιδίου έτους το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης τέλεσε στην αίθουσα εκδηλώσεων του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης «καλλιτεχνικό μνημόσυνο του αιμνήστου μουσουργού...», ο οποίος υπήρξε συνεργάτης τιμήσας το ίδρυμα και συντελέσας μεγάλως εις την εξύψωσιν του επιπέδου της εν αυτώ συντελουμένης μουσικής μορφώσεως αλλά και εν γένει εις το έργον της διαδόσεως του μουσικού αισθήματος εν Μακεδονία»²⁰⁴, ενώ από επιστολή της 24/9/1954 του Συνδέσμου Αποφοίτων Ωδείων Θεσσαλονίκης²⁰⁵ (υπογεγραμμένης από την τότε πρόεδρο Α. Παπαεμμανουήλ και την γενική γραμματέα Μ. Ζαχαροπούλου²⁰⁶) προκύπτει η διεξαγωγή ανάλογου μνημόσυνου «την Κυριακήν 3^{ην} Οκτωβρίου ... εις την αίθουσαν της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών»²⁰⁷. Ο εν λόγω Σύνδεσμος με έγγραφό του προς τον Δήμο Θεσσαλονίκης αιτήθηκε η οδός Γαλλικού, όπου βρισκόταν η τελευταία κατοικία του ζεύγους στη μακεδονική πόλη, να μετονομασθεί σε οδό Λώρη Μαργαρίτη, πρόταση, η οποία έγινε ομοφώνως δεκτή. Όπως μας πληροφορεί ο Αχ. Μαμάκης²⁰⁸, στις 27/9/1954, ημέρα της πρώτης επετείου του θανάτου του Μαργαρίτη, μεταδόθηκαν από το Εθνικό Πρόγραμμα του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών στα πλαίσια ενός καλλιτεχνικού μνημόσυνου συνθέσεις για πιάνο του συνθέτη ηχογραφημένες παλαιότερα από τον ίδιο και σημειώθηκε μία προσπάθεια αναλυτικής προσέγγισης του έργου του. Το 1957 ο Γεώργιος Θ. Παπαγεωργίου αφιέρωσε άρθρο για την τέταρτη επέτειο της απώλειας του συνθέτη με τίτλο *Λώρης Μαργαρίτης - Τέσσερα χρόνια από τον θάνατόν του*²⁰⁹, ενώ τον ίδιο χρόνο εκτενές άρθρο περιλαμβάνεται στο *Περιοδικό των Ελληνίδων της Βορείου Ελλάδος* (τεύχος Μαρτίου – Απριλίου 1957, αρ. 32)²¹⁰. Η σύζυγος και χήρα πλέον του Μαργαρίτη Ida Rosenkranz - Μαργαρίτη συνέγραψε βιβλίο στη μνήμη του, στο οποίο προσπάθησε να σκιαγραφήσει το πορτραίτο του ανδρός της -με

²⁰³ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

²⁰⁴ Καζαντζής, «Καλλιτεχνικόν μνημόσυνο», σ. 3.

²⁰⁵ Αριθμός πρωτοκόλλου 85.

²⁰⁶ Τα προσωπικό αρχείο της Μαρίας Ζαχαροπούλου, γενικής γραμματέα και μετέπειτα προέδρου του Συνδέσμου Αποφοίτων Ωδείων Θεσσαλονίκης, περιέχει πολλές προσκλήσεις και προγράμματα εκδηλώσεων του Συνδέσμου Αποφοίτων των δεκαετιών 1950, 1960 και 1970, αλληλογραφία της προέδρου με διάφορους γνωστούς Έλληνες καλλιτέχνες καθώς και μουσικά έργα.

²⁰⁷ Στην εν λόγω εκδήλωση ακούστηκαν τραγούδια του εκλιπόντος ερμηνευμένα από τις Φέμπη Νικολαΐδου (φωνή) και Ελένη Παπάζογλου (πιάνο), ενώ ο Γ. Ζωγραφάκης σκιαγράφησε με ομιλία του την προσωπικότητα του τιμώμενου συνθέτη. (Γ. Κ., Ζωγραφάκης, «Λώρης Μαργαρίτης: ο άνθρωπος, ο καλλιτέχνης, ο δημιουργός», αναδημοσίευση στην εφημ. *Νέα Αλήθεια*, Αθήνα 27/9/1957, σ. 22).

²⁰⁸ *Τα Νέα*, 28/9/1954.

²⁰⁹ Δημοσιεύτηκε στο έντυπο *Η Ημέρα* (27/9/1957).

²¹⁰ «Λώρης και Ίδα Μαργαρίτη» (Αρχείο βιβλιοθήκης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης).

έκδηλη ασφαλώς την υποκειμενική προσέγγιση και τη συγκινησιακή διάθεση- και να παρουσιάσει συνοπτικά τη δράση του περισσότερο σε ελεύθερη διηγηματική μορφή και λιγότερο στα πλαίσια ενός μουσικολογικού συγγράμματος. Το βιβλίο με τίτλο *Ο Λώρης Μαργαρίτης* εκδόθηκε στην Αθήνα από τον εκδοτικό οίκο *Δίφρος* το 1956 και επανεκδόθηκε το 1984. Παρά τις όποιες ανακρίβειες και παραλείψεις του αποτελεί σίγουρα τη σημαντικότερη πηγή άντλησης πληροφοριών αναφορικά με τη ζωή του Μαργαρίτη για τους σύγχρονους μελετητές.

Κατά τα νεότερα έτη γνωρίζουμε συγκεκριμένες προσπάθειες ανάδειξης της καλλιτεχνικής αξίας του Μαργαρίτη από τη στιγμή που το ενδιαφέρον των Ελλήνων μουσικολόγων αρχίζει να στρέφεται με ιδιαίτερο ζήλο και συστηματικότερη επιμέλεια στην πνευματική παραγωγή των Ελλήνων συνθετών και στην προσπάθεια γνωστοποίησής τους στο ευρύ κοινό, ώστε να αποκατασταθούν ιστορικές «αδικίες» αναφορικά με τη θέση και τη συνεισφορά πολλών εξ αυτών στην πολιτιστική δημιουργία της χώρας. Στις 23/2/1973 γνωρίζουμε²¹¹ πως τελέστηκε στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (στην οδό Πλουτάρχου) εκδήλωση για την επέτειο των 20 χρόνων από την απώλεια του Μαργαρίτη και στην οποία συμμετείχαν ο ηθοποιός και στέλεχος του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, Δ. Καλός, ο τότε διευθυντής του Κ. Ω. Θ., μουσικολόγος Δ. Θέμελης, οι πιανίστριες Ν. Λουκίδου και Χρ. Καλαϊτζή, η τραγουδίστρια Φ. Αϊδαλή, η Χρ. Γρανίτσα στο βιολί και η Ζ. Γκίριτς στο βιολοντσέλο. Το 1983 -με τη συμπλήρωση 30 χρόνων από το θάνατο- ο Γ. Λεωτσάκος πραγματοποίησε ραδιοφωνική εκπομπή για λογαριασμό του Γ' Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, στην οποία παρουσίασε εν συντομία τη ζωή, τη δράση και το έργο του Μαργαρίτη παραθέτοντας προς ακρόαση ηχογραφημένα έργα του συνθέτη από τα ηχητικά αρχεία της Ε. Ρ. Τ²¹². Για τα 30χρονα μαγνητοσκοπήθηκε επίσης το 1983 από την ΕΡΤ-1 εκπομπή - αφιέρωμα στην μνήμη του υπό τον τίτλο *Λώρης Μαργαρίτης: συνθέτης, δάσκαλος, ερμηνευτής*, το οποίο ωστόσο μεταδόθηκε με πεντάμηνη καθυστέρηση από την ημερομηνία της επετείου του γεγονότος²¹³. Στο αφιέρωμα μίλησε για τον Μαργαρίτη η χήρα του και ερμήνευσαν πιανιστικές του συνθέσεις οι πρώην μαθητές του Ε. Αναστασιάδου-Λώλου, Τ. Γεωργίου και Γ. Θυμής. Προς τιμή του Μαργαρίτη πραγματοποιούνταν από το καλοκαίρι του 1986 και για διάστημα μίας δεκαετίας περίπου σεμινάριο

²¹¹ Αρχείο Βιβλιοθήκης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης: Φωτογραφικό Άλμπουμ 04a. Εκδήλωση για τα 20 χρόνια από το θάνατο του Μαργαρίτη (23/2/1973).

²¹² Αρχείο Γ' Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας.

²¹³ Αρχείο Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης.

μουσικής στο χωριό Άγιος Λαυρέντης του Πηλίου από το πιανιστικό ζεύγος Ganev, παρουσία της Ida Μαργαρίτη και της προστατευομένης της, Μαρίνας Κουτούβαλη²¹⁴.

Στον 21^ο αιώνα με την ανάπτυξη του μουσικολογικού κλάδου στην Ελλάδα οι προσπάθειες ανάδειξης του Μαργαρίτη εντατικοποιούνται. Το 2003 η *Ελληνική Κοινότητα Μότσαρτ*²¹⁵, σύλλογος που είχε ιδρύσει ο Μαργαρίτης, για να τιμήσει την επέτειο πενήντα χρόνων από το θάνατό του διοργάνωσε μουσικολογικό συμπόσιο στη μνήμη του στις 20 και 22 Οκτωβρίου στην αίθουσα Τέχνης και Λόγου της Στοάς του Βιβλίου²¹⁶. Στο συμπόσιο, το οποίο τίμησαν με την παρουσία τους τρεις καταξιωμένοι μουσικολόγοι, ο Κωνσταντίνος Φλώρος²¹⁷ του Πανεπιστημίου του Αμβούργου, ο Leon Plantinga του Πανεπιστημίου Yale και ο Martin Zenck του Πανεπιστημίου του Bamberg, ο συνθέτης, μουσικολόγος και πρόεδρος της Κοινότητας Mozart Δρ. Κωνσταντίνος Κακαβελάκης μίλησε για την προσωπικότητα και το έργο του Μαργαρίτη. Στα πλαίσια του πρώτου κύκλου των *Ελληνικών Μουσικών Εορτών* της ΚΟΑ²¹⁸ (6-14 Μαΐου 2005) πραγματοποιήθηκε στις 13 Μαΐου 2005 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών από την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης υπό την μουσική διεύθυνση του Μύρωνα Μιχαηλίδη η εκτέλεση της *Επικής Συμφωνίας "Οδυσσεύς και Ναυσικά"* του συνθέτη. Στο γραπτό πρόγραμμα της συναυλίας συμπεριλήφθηκε και ένα εκτενές κείμενο του Κ. Κακαβελάκη, το οποίο αναδεικνύει την δημιουργική αύρα και τον συνθετικό ψυχισμό του συνθέτη²¹⁹. Πλέον πρόσφατη απόδοση τιμής στη μνήμη του μουσουργού υπήρξε η ηχογράφηση σε ψηφιακό δίσκο ακτίνας (CD) του συνόλου των συνθέσεών του για σόλο πιάνο από τον (γράφοντα) πιανίστα Απόστολο Παλή που κυκλοφόρησε επίσημα τον Ιούνιο του 2010 από τη

²¹⁴ Θα έλεγε κανείς πως τα θερινά μαθήματα στον Άγιο Λαυρέντη αποκτούσαν συνειρμικά έναν χαρακτήρα μικρογραφίας των μαθημάτων στη Θερινή Μουσική Ακαδημία Mozarteum, όπου δίδαξε ο τιμώμενος Μαργαρίτης.

²¹⁵ Βλ. παρ. 1.3.4.

²¹⁶ Στοά του Βιβλίου, αρχείο εκδηλώσεων.

²¹⁷ Ο διαπρεπής μουσικολόγος Κωνσταντίνος Φλώρος με έδρα στο Πανεπιστήμιο του Αμβούργου είναι γιος του σημαντικού αρχιμουσικού, βιολιστή και συνθέτη Επαμεινώνδα Φλώρου (1892-1966), ιδρυτού του Μακεδονικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

²¹⁸ Οι Ελληνικές Μουσικές Εορτές της ΚΟΑ αποτελούσε θεσμοθετημένο από το 2005 κύκλο συναυλιών υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του τότε αρχιμουσικού της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, Μύρωνα Φιδετζή. Πραγματοποιείτο κάθε άνοιξη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και άλλους συναυλιακούς χώρους της πρωτεύουσας και αποσκοπούσε στην προβολή και ανάδειξη του συνθετικού έργου των παλαιότερων και σύγχρονων Ελλήνων συνθετών.

²¹⁹ Κ., Κακαβελάκης, «Λώρης (Λυκούργος) Μαργαρίτης», στο: πρόγραμμα από τις *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές*, πρώτος κύκλος (6-14 Μαΐου 2005), Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, 63^η καλλιτεχνική περίοδος, σ. 116-120.

διεθνή δισκογραφική εταιρία *Naxos* ενσωματωμένη στη σειρά ελληνικού ενδιαφέροντος *Greek Classics*²²⁰.

²²⁰ Κωδικός CD: 8.572210. Στον δίσκο συμπεριλαμβάνεται και το έργο *Έξι Ελληνικές Ραψωδίες* (*Sechs griechische Rhapsodien*) του Αυστριακού συνθέτη και συναδέλφου του Μαργαρίτη στο Salzburg, Felix Petyrek.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο καλλιτέχνης Λώρης Μαργαρίτης.

Η σχέση του Λώρη Μαργαρίτη με τη μουσική τέχνη ενείχε σε ολόκληρη την πορεία της καλλιτεχνικής διαδρομής του το στοιχείο της ενεργής προσέγγισης αυτής, όπως εκφράστηκε μέσω της πλούσιας, σταθερής και αδιάλειπτης συναυλιακής δράσης του. Από τα πρώτα παιδικά χρόνια της ενασχόλησής του με το πιάνο έως και τα τελευταία έτη της ζωής του οι παράλληλες δραστηριότητές του με τη διδασκαλία και τη σύνθεση, οι ενέργειές του σε οργανωτικό επίπεδο και τα ποικίλα ενδιαφέροντά του δεν αποτέλεσαν ικανούς παράγοντες αποπροσανατολισμού του από τη δράση ως επαγγελματία πιανίστα. Η διαρκής μάλιστα αναζήτηση νέων καλλιτεχνικών προκλήσεων σε συνδυασμό με την ολοκληρωμένη μουσική του προσωπικότητα, την πολύπλευρη γνώση του ρεπερτορίου και την ανάγκη καλλιτεχνικής συνεύρεσης με άλλους αξιόλογους μουσικούς, τον οδήγησαν σε τρεις κύριες κατευθύνσεις συναυλιακών εμφανίσεων:

- α) ως σολίστ πιανίστας ερμηνεύοντας έργα για σόλο πιάνο και συμπράττοντας με ορχήστρες σε κονσέρτα για πιάνο με συνοδεία ορχήστρας.
- β) ως πιανιστικό ντουέτο με τη μαθήτριά και μετέπειτα σύζυγό του Ida Rosenkranz, με το οποίο παρουσίασαν έργα για δύο πιάνο, σπανιότερα για τέσσερα χέρια, πρωτότυπα ή μεταγραμμένα, καθώς και κονσέρτα για δύο πιάνο και ορχήστρα.
- γ) έκτακτες συνεργασίες με άλλους μουσικούς για εκτέλεση έργων μουσικής δωματίου (ντουέτα, τρίο, κουαρτέτα, μεγαλύτερα μουσικά σχήματα), συνοδεία στο πιάνο κλασικών τραγουδιστών και αφηγητών, καλλιτεχνική επιμέλεια και μουσική διεύθυνση παραστάσεων.

Στο κεφάλαιο αυτό θα αναφερθούμε ξεχωριστά σε κάθε μία από τις παραπάνω κατηγορίες καλλιτεχνικών επιλογών του Μαργαρίτη. Πρέπει να επισημάνουμε πως σε αρκετές περιπτώσεις οι συναυλίες του περιείχαν στο πρόγραμμα τόσο έργα για σόλο πιάνο όσο και για δύο πιάνο ή έργα μουσικής δωματίου. Επομένως η κατηγοριοποίηση τους γίνεται με κριτήριο τη βαρύτητα και την ποσότητα των εκάστοτε έργων στο συναυλιακό πρόγραμμα.

Τις κύριες πηγές μας για την άντληση πληροφοριών που αφορούν την καλλιτεχνική του πορεία, αποτέλεσαν αφενός ένας κατάλογος καλλιτεχνικών εμφανίσεων -με αρκετές χρονολογικές και ονοματολογικές ανακρίβειες είναι η αλήθεια- που παραθέτει η Ida Rosenkranz στο βιβλίο της για τον Μαργαρίτη

αφετέρου η ύπαρξη ενός αξιόλογου αριθμού από σωζόμενα προγράμματα συναυλιών, στις οποίες συμμετείχε ο Μαργαρίτης και βρίσκονται στο αταξινόμητο Αρχείο του. Η μεγάλη πλειοψηφία ωστόσο των προγραμμάτων αυτών αφορούν εμφανίσεις του στο εσωτερικό της χώρας και λιγότερο στο εξωτερικό, ενώ σημαντικές πληροφορίες για καλλιτεχνική δράση σε ευρωπαϊκές χώρες προκύπτουν από μουσικοκριτικά σημειώματα, έντυπα δημοσιεύματα και αποκόμματα προγραμμάτων αναμετάδοσης, προερχόμενα από ξένες Ραδιοφωνίες.

2.1. Η καριέρα για σόλο πιάνο.

Τα πρώτα μηνύματα της εξαιρετικής πιανιστικής καριέρας, που επρόκειτο να ακολουθήσει ο Μαργαρίτης είχαν δοθεί, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ήδη από την πρώτη του δημόσια εμφάνιση στο Ωδείο Αθηνών στις 7 Ιουνίου 1902 στα πλαίσια των καθορισμένων εξετάσεων του ωδείου. Ακολούθησε η μετάβασή του στην Γερμανία για ανώτερες σπουδές και η πραγματοποίηση του πρώτου του δημόσιου ρεσιτάλ στο Μόναχο στις 22 Νοεμβρίου 1903 στην αίθουσα *Richard Wagner* του ξενοδοχείου *Bayerischer Hof* με δικές του συνθέσεις, συναυλία που διεξήχθη ενώπιον επιφανών μελών του αριστοκρατικού κόσμου και της πνευματικής ελίτ της πόλης. Ενώ τον επόμενο χρόνο αίσθηση προκάλεσαν κάποιες ιδιωτικές εμφανίσεις του νεαρού Μαργαρίτη σε κλειστούς αριστοκρατικούς κύκλους, με χαρακτηριστικότερες την βραδιά στην Βαυαρική Βασιλική Αυλή, καλεσμένος της πριγκίπισσας Θηρεσίας, και την αντίστοιχη στο μέγαρο της Ελληνίδας βαρόνης κυρίας von Perfall, όπου εκτέλεσε επανειλημμένα πρώιμες δικές του συνθέσεις²²¹. Με τις τελευταίες του δημόσιες συναυλίες όντας ακόμα φοιτητής στο Μόναχο στα 1913 και 1914 ολοκληρώνεται ο πρώτος κύκλος καλλιτεχνικών εμφανίσεων του Μαργαρίτη που σφραγίστηκε από τον χαρακτηρισμό του ως «παιδί - θαύμα».

Από το 1915 με την επάνοδό του στην Ελλάδα ο Μαργαρίτης αρχίζει να εμφανίζεται ως τα 1918 κάθε χρόνο στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη παίζοντας μάλιστα σε πλείστες περιπτώσεις υπέρ των ευγενών σκοπών του Ερυθρού Σταυρού²²². Κατά την Αλ. Λαλαούνη «δεν υπάρχει ίσως συναυλία εκείνα τα χρόνια υπέρ τραυματιών, χηρών και ορφανών του πολέμου, στην οποία να μην προσέφερε

²²¹ Βλ. πργφ. 1.2.1.

²²² Α. Μ., σ. 181.

την συμμετοχή του»²²³. Η πρώτη του γνωστή συναυλία στην Αθήνα ωστόσο τοποθετείται χρονικά νωρίτερα, στα 1912, όταν εμφανίστηκε στο *Βασιλικό Θέατρο*²²⁴ πλαισιωμένος από την καθηγήτρια του Ωδείου Αθηνών τραγουδίστρια Νίνα Φωκά, την οποία συνόδευσε στο πιάνο ο Paul Kahn. Το πρόγραμμα της εποχής αναφέρει χαρακτηριστικά: «Συναυλία Λώρη Π. Μαργαρίτη τη ευγενεί συμπράξει της κας Νίνας Φωκά²²⁵, καθηγήτριας του Ωδείου Αθηνών. Συνοδεία: Paul Kahn²²⁶. Υπό την υψηλήν προστασίαν της Α.Β.Υ. του πρίγκιπος Χριστόφορου»²²⁷. Στο συναυλιακό χώρο του Βασιλικού Θεάτρου της Αθήνας επανεμφανίστηκε ο Μαργαρίτης τέσσερα χρόνια αργότερα, στις 22 Απριλίου του 1916, πλαισιωμένος αυτή την φορά από την τραγουδίστρια Αρτέμιδα Βελουδίου²²⁸ και τον βιολονίστα Γεώργιο Ευσταθίου Λυκούδη²²⁹ με ένα πρόγραμμα κυρίως με έργα για σόλο πιάνο (*Mozart Σονάτα σε σι ύφεση*, *Schumann Papillons*, *Brahms Ραψωδία* και *Μπαλάντα σε ρε ελάσσονα*, *R. Kahn*²³⁰ *Σονάτα σε σολ ελάσσονα*, *Chopin Σκέρτσο σε ντο δίεση ελάσσονα*). Στο πρόγραμμα της συναυλίας²³¹, η οποία τελέστηκε «υπό την υψηλήν προστασίαν της Α.Β.Υ. του πρίγκιπος Νικολάου», ο Μαργαρίτης αναφέρεται ως «καθηγητής εις το Εθνικόν Ωδείον»²³².

Στα 1920 ο Μαργαρίτης, έπειτα από μία εμφάνισή του στη Θεσσαλονίκη²³³, πραγματοποιεί, όπως αναφέρεται σε σλαβική εφημερίδα εκείνου του έτους, συναυλία στο Βελιγράδι, όπου εκτελεί έργα Σλάβων συνθετών και ένα δικό του²³⁴ έργο. Το έτος αυτό αποτελεί δίχως αμφιβολία σταθμό στην καλλιτεχνική πορεία του, καθώς

²²³ *Βραδυνή*, 1933.

²²⁴ Το *Βασιλικό Θέατρο* Αθηνών ιδρύθηκε το 1900 επί της οδού Αγ. Κωνσταντίνου και το 1930 επανιδρύθηκε ως *Εθνικό Θέατρο*.

²²⁵ Η κολορατούρα υψίφωνος Νίνα Φωκά (Σμύρνη 1870-Αθήνα 1955) υπήρξε διακεκριμένη καθηγήτρια φωνητικής. Εγκαταστημένη στην Αθήνα από το 1904 συγκαταλέγεται στους πρωτοπόρους της ερμηνείας και της διδασκαλίας του τραγουδιού στην Ελλάδα με σημαντικότετη συμβολή. Δίδαξε στο Ωδείο *Λότνερ* (1906) και στο Ωδείο Αθηνών (1908-1919), προτού το εγκαταλείψει το 1919 για να ιδρύσει με τον Καλομοίρη και άλλους καθηγητές το Ελληνικό Ωδείο, ενώ το 1926 συμπεριλήφθηκε στους ιδρυτές και του Εθνικού Ωδείου διατελώντας αντιπρόεδρος στην πρώτη καλλιτεχνική επιτροπή του. (Τάκης, Καλογερόπουλος «Φωκά, Νίνα», *Λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις Γιαλλελή, Αθήνα 1998, τόμος 6, σ. 433-434).

²²⁶ Βλ. για τον Kahn, πργφ. 1.3.5.

²²⁷ Πρόγραμμα από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

²²⁸ Συμμετείχε από το 1916, όταν και ιδρύθηκε, στο γυναικείο τμήμα της Χορωδίας Αθηνών.

²²⁹ Υπήρξε την εποχή εκείνη μέλος (στα α' βιολιά) της συμφωνικής ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών (της μετέπειτα ΚΟΑ).

²³⁰ Πρόκειται για τον καθηγητή του Μαργαρίτη στη σύνθεση στη Μουσική Ακαδημία του Βερολίνου (βλ. πργφ. 1.2.2).

²³¹ Πρόγραμμα από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

²³² Εννοεί προφανέστατα το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης.

²³³ Δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες για τον τόπο και τον χρόνο διεξαγωγής της.

²³⁴ Προφανώς την *Νεότητα* ή τουλάχιστον ένα μέρος της, καθότι επρόκειτο για το μόνο έργο που είχε συνθέσει έως το 1920, όταν και διεξήχθη η συναυλία.

εμφανίζεται διαδοχικά σε τρεις από τις σημαντικότερες αίθουσες συναυλιών της εποχής, αρχικά στο *Μουσικό Κολέγιο Winterthur*²³⁵ στην Ελβετία και έπειτα στην *Μεγάλη Αίθουσα της Ακαδημίας Mozart*²³⁶ στο Salzburg και στην αίθουσα συναυλιών της *Musikverein*²³⁷ στη Βιέννη.

Στις 23 Αυγούστου 1920 παρουσιάστηκε στο ελβετικό κοινό στην αίθουσα συναυλιών του *Μουσικού Κολεγίου* του Winterthur ο συνθέτης και πιανίστας Felix Petyrek. Στο ρεσιτάλ πιάνου, που έδωσε, παρουσίασε έργα συγχρόνων του συνθετών και έργα του ίδιου, ενώ συμπεριέλαβε στο πρόγραμμα τα περισσότερα αποσπάσματα από το έργο του Μαργαρίτη *Νεότης*. Μία ιδιαίτερα συνήθης πρακτική της εποχής σε περιπτώσεις κατά τις οποίες ο συνθέτης, του οποίου το έργο θα παρουσιαζόταν, παρίστατο, συνίστατο στο να καλείται ο ίδιος ο συνθέτης στη σκηνή για να ερμηνεύσει το έργο του ως πράξη αναγνώρισης και επιβράβευσης στο πρόσωπό του αλλά και πρόκληση έκπληξης στο ακροατήριο. Η παρουσία του Μαργαρίτη στη συγκεκριμένη συναυλία του προσέφερε τη δυνατότητα να προσκληθεί από τον Petyrek για να ερμηνεύσει ο ίδιος το έργο του. Επρόκειτο ουσιαστικά για την πρώτη σημαντική εμφάνιση του νεαρού συνθέτη και πιανίστα στο μουσικό κοινό της προηγμένης πολιτιστικά Ευρώπης ως ενήλικου πια. Αναλυτικά το πρόγραμμα²³⁸ της ιστορικής για τον Μαργαρίτη συναυλίας είχε ως εξής:

Alois Haba - *Variationen über ein Canon von Robert Schumann*.

(Παραλλαγές σε ένα κανόνα του Robert Schumann).

Alois Haba - *Andante aus der Klaviersonate, d moll op.3*.

(Andante από τη Σονάτα για πιάνο σε ρε ελάσσονα, έργο 3).

Ernst Krenek - *Rondo aus der Klaviersonate, Es Dur*.

(Rondo από τη Σονάτα για πιάνο σε μι ύφεση μείζονα).

Felix Petyrek - *Nächtlicher Zug*.

(Νυχτερινό τρένο).

²³⁵ Η περίφημη αίθουσα συναυλιών *Musikverein* ιδρύθηκε το 1870 στη Βιέννη από την τοπική *Κοινότητα Φίλων της Μουσικής* (*Gesellschaft der Musikfreunde*).

²³⁶ Η *Μεγάλη αίθουσα* (*Grosser Saal*) της *Ακαδημίας Mozart*, σχεδιασμένη από τον Βαυαρό αρχιτέκτονα Richard Berndl, αποτελούσε έναν από τους κύριους χώρους διεξαγωγής των *Καλλιτεχνικών Εορτών του Salzburg* (*Salzburger Festspiele*).

²³⁷ Το *Musikkollegium Winterthur* (*Μουσικό Κολέγιο του Winterthur*) ιδρύθηκε το 1629 στην περιοχή της Ζυρίχης και αποτελεί ένα από τα πλέον πλούσια σε παράδοση και ιστορία μουσικά ιδρύματα της Ευρώπης. Δύο χρόνια έπειτα από την εμφάνιση του Μαργαρίτη στο Κολέγιο, από το 1922 έως το 1950 ο φιλόanthropos Werner Reinhart και ο αρχιμουσικός Hermann Scherchen (μετέπειτα διηύθυνε τον Μαργαρίτη σε συναυλία στην Αθήνα) συνετέλεσαν τα μέγιστα στη διαμόρφωση της μουσικής ζωής της πόλης και στην ανέλιξη της ομώνυμης συμφωνικής ορχήστρας.

²³⁸ Πρόγραμμα από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

Drei Grotesken (Menuett, Ezzentrik, Wurfelprater)

(Τρεις Γκροτέσκες).

Max Reger - *Zwei Episoden*.

(Δύο Επεισόδια).

Loris Margaritis - *Neotes (Jugend)*. (*Skizze - Carneval 1914 – Morgengrauen – Abend - Paar*

Tropfen d`Orsay – Benedictine).

(Νεότητα: Σκίτσο – Καρναβάλι 1914 – Γλυκοχάραμα – Βράδυ – Μερικές Σταγόνες Ορσαί – Βενεδικτίνη).

Felix Petyrek - *Konzertetüden nach Etüden von J.B.Cramer*.

(Σπουδές κονσέρτου πάνω σε σπουδές του J.B.Cramer).

Karol Szymanowski - *Tantris der Narr*.

(Τάντρις ο Ηλίθιος).

Igor Strawinsky - *Rag time* (Klavierübertragung).

(Ράγκ τάιμ – Μεταγραφή για πιάνο).

Claude Debussy - *Auswahl aus den Preludes Heft I und II*.

(Επιλογή από τα Πρελούδια Τεύχος I και II).

Ο Petyrek παρείχε στον Μαργαρίτη την ευκαιρία να εμφανιστεί και στον κλειστό κύκλο του Mozarteum τον Οκτώβριο του 1920 στα πλαίσια του Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής, που πραγματοποιήθηκε στη Μεγάλη Αίθουσα της Ακαδημίας του Salzburg, παρουσιάζοντας για πρώτη φορά στο αυστριακό κοινό τη *Νεότητα*. Η συμμετοχή του Μαργαρίτη στην εν λόγω συναυλία αποδεικνύεται από την ύπαρξη ενός προγράμματος του 1920 (6 Σεπτέμβρη), μερικές μέρες μετά το κονσέρτο στο Winterthur, στο οποίο ο Petyrek εμφανίζεται και πάλι ως κύριος ερμηνευτής στο *Mozarthaus Grossersaal*. Στο κάτω μέρος του προγράμματος μαζί με ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα του Μαργαρίτη προαναγγέλλεται η συμμετοχή του με τον Felix Petyrek και άλλους καλλιτέχνες σε μια παράσταση με έργα κυρίως του αυστριακού συνθέτη Franz Schreker (1878 -1934)²³⁹. Το ίδιο έργο (*Νεότης*) προσκλήθηκε να ερμηνεύσει ο Μαργαρίτης στις 17 Νοέμβρη του ίδιου έτους στην *Musikvereinsaal* της Βιέννης στα πλαίσια ενός Liederabend του Carl Lahr και της Ruzena Herlinger,²⁴⁰ ολοκληρώνοντας επιτυχημένα τον κύκλο αυτών των σύντομων

²³⁹ Με ένα συνθετικό έργο που χαρακτηρίζεται από αισθητικό πλουραλισμό και μια προσωπική αρμονική γλώσσα ο Schrecker υπήρξε την εποχή εκείνη ο περισσότερο παιγμένος συνθέτης όπερας εν ζωή μετά τον Richard Strauss.

²⁴⁰ Η Τσεχοσλοβάκα και πολιτογραφημένη Καναδή λυρική τραγουδίστρια Ruzena Herlinger (1890-1978) σπούδασε στη Βιέννη και την εποχή, που διεξήχθη η εν λόγω συναυλία, είχε ήδη καθιερωθεί στην Αυστρία. Έχοντας συνεργαστεί αργότερα με μεγάλους συγχρόνους της συνθέτες (Berg, Hindemith, Honegger, Krenek, Ravel, Webern), των οποίων παρουσίασε έργα,

μεν, πολύ ουσιαστικών δε εμφανίσεών του ως σολίστα και συνθέτη στα μεγάλα μουσικά κέντρα της εποχής του.

Η θέση του καθηγητού στην τάξη του πιάνου, που κατείχε ο Μαργαρίτης στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (από το 1915), του έδινε ταυτόχρονα το βήμα να πραγματοποιεί παραστάσεις σε τακτά χρονικά διαστήματα στην αίθουσα συναυλιών του ωδείου. Μία από τις χαρακτηριστικότερες εμφανίσεις του υπήρξε το ρεσιτάλ - αφιέρωμα στον Robert Schumann στις 21 Οκτώβρη του 1923, στο οποίο ερμήνευσε μερικά από τα λαμπρότερα πιανιστικά αριστουργήματα του μεγάλου Γερμανού συνθέτη: τις απαιτητικές *Συμφωνικές Σπουδές* έργο 13, τον κύκλο κομματιών *Παιδικές Σκηνές* έργο 15, τη *Novellette* σε φα από το έργο 21, τη *Romance* σε φα από το έργο 28, τη σουίτα *Papillons (Πεταλούδες)* έργο 2.

Ανάλογης προβολής έτυχε η συμμετοχή του την Κυριακή 3 Απριλίου 1927 στη δεύτερη συμφωνική συναυλία της περιόδου 1926-27 του Ωδείου Θεσσαλονίκης που πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα του θεάτρου *Διονύσια*²⁴¹ στη Θεσσαλονίκη. Ο Μαργαρίτης συνέπραξε με τη συμφωνική ορχήστρα του Κρατικού Ωδείου στο *Αυτοκρατορικό κονσέρτο* για πιάνο του L.V. Beethoven υπό τη διεύθυνση του Αλέξανδρου Καζαντζή, καλλιτεχνικού διευθυντή του Κ.Ω.Θ., με αφορμή τον εορτασμό της συμπλήρωσης εκατό ετών από το θάνατο του συνθέτη. Το συγκεκριμένο κονσέρτο του Beethoven αποτέλεσε σημείο αναφοράς στις ερμηνείες του Μαργαρίτη και εκτελέστηκε από αυτόν αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της σολιστικής του πράξης. Στη συναυλία εμφανίστηκε και η «καθηγήτρια άσματος» του ωδείου Καρολίνα Καπάσο²⁴², ενώ ο Αλ. Καζαντζής επέλεξε να δώσει και μία διάλεξη για τον τιμώμενο συνθέτη.

τραγούδησε σε πρώτη εκτέλεση το 1930 την -αφιερωμένη στην ίδια- άρια κονσέρτου *Der Wein* του Alban Berg υπό τη διεύθυνση του Hermann Scherchen, γνωστού στο ελληνικό κοινό και από τη σύμπραξή του με το ντουέτο Μαργαρίτη. (βλ. περισσότερα: Claude, Gingras, «Ruzena Herlinger, Montréalaise d'adoption, vient de mourir à l'âge de 88 ans», *Variations*, τεύχ. 1, Μάιος 1978).

²⁴¹ Ο πολυτελής κινηματογράφος *Διονύσια* (στην οδό Αγ. Σοφίας) εγκαινιάστηκε στις 26 Νοεμβρίου 1926. «Τα *Διονύσια* κρίνονται ως το τελειότερον οικοδόμημα του είδους εν Ανατολή και από απόψεως αρχιτεκτονικής και από απόψεως διακοσμήσεως», αναγγέλλεται σε θεσσαλονικιώτικη εφημερίδα της εποχής (βλ. Νίκος, Θεοδοσίου, *Στα παλιά τα σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, εκδόσεις Finatex A.E., 2000). Κατά την περίοδο της ναζιστικής Κατοχής είχε επιταχθεί από τους Γερμανούς και μετατράπηκε σε *Soldaten Kino Victoria* (Στρατιωτικός Κινηματογράφος *Victoria*). Γκρεμίστηκε το 1973 κατά τη διάρκεια της περιόδου της χούντας.

²⁴² Η Καρολίνα Καπάσο διητέλεσε καθηγήτρια μονωδίας και μελοδραματικής στο Κ. Ω. Θ. από το 1923 έως το 1948, διαδεχόμενη την Άνχαλτ και φημιζόταν ιδιαίτερα για την αυστηρότητά της. (Καλογερόπουλος, «Καπάσο, Καρολίνα», *Λεξικό*, τόμος 3, σ. 24).

Λίγους μήνες αργότερα, την 1^η Οκτώβριου του 1927 ο Μαργαρίτης επέλεξε μια σόλο εμφάνιση στο θέατρο *Αθήναιον*, όπου παρουσίασε έργα Bach, Mozart, Scarlatti σε μεταγραφή Emil Sauer, Brahms, Rameau, Albeniz, καθώς και δικά του έργα επιδεικνύοντας μία ποικιλία στις συνθετικές επιλογές του.

Ως σολίστ σε έργο με ορχήστρα επανεμφανίζεται ο Μαργαρίτης το 1929 (28 Απριλίου) στη Θεσσαλονίκη, στην αίθουσα συναυλιών του Μακεδονικού Ωδείου συμπράττοντας με τη συμφωνική ορχήστρα του ωδείου με διευθυντή ορχήστρας τον Επαμεινώνδα Φλώρο²⁴³ στη *Χορωδιακή Φαντασία (Chorphantasie)* του Beethoven στα πλαίσια της ετήσιας συμφωνικής συναυλίας του πρόσφατα ιδρυθέντος Μακεδονικού Ωδείου Θεσσαλονίκης που περιείχε αμιγώς έργα των μεγάλων συνθετών του κλασικισμού (Haydn, Mozart, Beethoven).

Τον επόμενο χρόνο ο Μαργαρίτης εμφανίζεται αρχικά στη Θεσσαλονίκη και έπειτα ταξιδεύει στο εξωτερικό για να παίξει στη Μπρατισλάβα και το Ζάγκρεμπ²⁴⁴. Τη σημαντικότερη εμφάνισή του ωστόσο πραγματοποιεί στις 4 Ιουνίου 1930 στην αίθουσα *Wienersaal*²⁴⁵ του κονσερβατουάρ Mozarteum του Salzburg, όπου και ερμηνεύει τη *Σονατίνα* του για πιάνο²⁴⁶.

Το 1931 ο Λώρης συνεχίζει να εμφανίζεται παράλληλα τόσο στο εσωτερικό συμπράττοντας στη Θεσσαλονίκη ξανά με τον Καζαντζή και την ορχήστρα της πόλης²⁴⁷ όσο και στο εξωτερικό εμφανιζόμενος στις δύο σημαντικότερες πόλεις της πρώην ενωμένης Γιουγκοσλαβίας, το Ζάγκρεμπ και το Βελιγράδι. Εκεί παίζει στη Ραδιοφωνία τα σημαντικότερα έργα του για πιάνο, τη *Σονατίνα*, τη *Νεότητα*, τους *Στίχους για πιάνο* και τα *Ελληνικά Βουκολικά*²⁴⁸. Την πρακτική της πραγματοποίησης ρεσιτάλ για το ραδιόφωνο επαναλαμβάνει το επόμενο έτος, 1932, όταν ερμηνεύει μουσική γραμμένη για πιάνο στη Μπρατισλάβα και το Βελιγράδι, που μεταδίδεται

²⁴³ Ο διαπρεπής αρχιμουσικός, βιολονίστας και συνθέτης Επαμεινώνδας Φλώρος (Κων/πολη 1892-Θεσ/νίκη 1966) ίδρυσε τον Σεπτέμβρη του 1926 και ανέλαβε τη διεύθυνση της Μακεδονικής Μουσικής Σχολής, η οποία τον επόμενο χρόνο μετονομάστηκε σε Μακεδονικό Ωδείο. Παρέμεινε στη θέση του διευθυντή μέχρι το θάνατό του. Παράλληλα οργάνωσε στα πλαίσια του ωδείου τη Μακεδονική Συμφωνική Ορχήστρα και τη Μακεδονική Χορωδία, οι οποίες ανέπτυξαν αξιοσημείωτη συναυλιακή δραστηριότητα. (Καλογερόπουλος, «Φλώρος, Επαμεινώνδας», *Λεξικό*, τόμος 6, σ. 377-378).

²⁴⁴ Σύμφωνα με τον κατάλογο εμφανίσεων της συζύγου του (*A. M.*, σ. 181).

²⁴⁵ Χτισμένη το 1914 από τον αρχιτέκτονα Richard Berndl, όπως και η *Grosser Saal* του Mozarteum.

²⁴⁶ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

²⁴⁷ Δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες για τον τόπο, την ημερομηνία και το κονσέρτο που εκτελέστηκε στη συγκεκριμένη συναυλία.

²⁴⁸ Όπως προκύπτει από αποκόμματα ραδιοφωνικών προγραμμάτων προερχομένων από τις Ραδιοφωνίες των δύο πόλεων.

από τις αντίστοιχες Ραδιοφωνίες²⁴⁹. Στο Βελιγράδι μάλιστα πέρα από δικές του συνθέσεις (*Καρναβάλι, Ελληνικά Βουκολικά, Μακεδονικοί χοροί*) και δημοφιλή έργα του ρεπερτορίου (*Σονάτα σε σι ελάσσονα* του Liszt, *Σλαβικοί Χοροί* του Dvorak), ο Μαργαρίτης εκτελεί και ένα έργο του Σέρβου συνθέτη Miloje Milojevic²⁵⁰. Την απαιτητική *Σονάτα σε σι ελάσσονα* του Franz Liszt θα ερμηνεύσει αργότερα το ίδιο έτος στις 20 Νοεμβρίου στο Θέατρο Διονύσια της Θεσσαλονίκης στα εγκαίνια της συναυλιακής περιόδου 1932-33 του Κ. Ω. Θ.²⁵¹.

Το 1933 ξεκινά καλλιτεχνικά για τον πιανίστα Μαργαρίτη με δύο συναυλίες στην πρωτεύουσα την ίδια ημέρα: το πρωί της 8^{ης} Ιανουαρίου στην αίθουσα της *Στρατιωτικής Λέσχης* και το απόγευμα στην *Λέσχη Κωνσταντινουπολιτών* (στην οδό Ομονοίας 109), στις οποίες εκτελεί έργα Beethoven, Mozart, Liszt, Dvorak, Μαργαρίτη²⁵². Το επόμενο διάστημα, στη διάρκεια μίας μεγάλης περιοδείας που πραγματοποιεί με τη σύζυγό του σε χώρες της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης²⁵³, εκτελεί τα κυριότερα έργα του για πιάνο (*Σονατίνα, Νεότητα, Στίχοι για πιάνο, Ελληνικά Βουκολικά*), τα οποία είχε παρουσιάσει τα προηγούμενα έτη σε Ζάγκρεμπ, Βελιγράδι και Μπρατισλάβα, και για λογαριασμό του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Πράγας²⁵⁴. Ενώ η γαλλόφωνη εφημερίδα της Θεσσαλονίκης *Le Progres*²⁵⁵ σε άρθρο της με τίτλο *Το ρεσιτάλ του κυρίου Λώρη Μαργαρίτη στο Ζάγκρεμπ* προαναγγέλλει: «Ο διακεκριμένος καλλιτέχνης και καθηγητής στο Κρατικό Ωδείο και στην Ακαδημία Μότσαρτ του Σάλτσμπουργκ, κ. Λώρης Μαργαρίτης, δίνει στο Ζάγκρεμπ ένα ρεσιτάλ πιάνου μεγάλου ενδιαφέροντος. Αυτό το ρεσιτάλ θα μεταδοθεί ραδιοφωνικά σήμερα Τρίτη 9 Δεκέμβρη στις 9.30 (ώρα Ελλάδος) από τους ραδιοφωνικούς πομπούς του Ζάγκρεμπ και του Βελιγραδίου». Το πρόγραμμα του εν λόγω ρεσιτάλ αποτελούνταν από έργα του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, *Παραλλαγές* Mozart, την *Σονατίνα* του ιδίου καθώς και έργα των Ελλήνων συνθετών Αιμίλιου Ριάδη και

²⁴⁹ Ο.π.

²⁵⁰ Ο Miloje Milojevic (1884-1946) υπήρξε συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας, πιανίστας, παιδαγωγός, μουσικοκριτικός και συγγραφέας μουσικών συγγραμμάτων. Σπούδασε, όπως και ο Μαργαρίτης, στη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου μεταξύ άλλων σύνθεση με τον Klose και διεύθυνση ορχήστρας με τον Mottl («Milojevic, Miloje», *The New Grove I*, τόμος 12, σ. 328). Η γνωριμία τους από τη φοιτητική περίοδο ώθησε αναμφίβολα τον Μαργαρίτη στην κίνηση να παρουσιάσει έργο του Σέρβου συνθέτη και μάλιστα στη γενέτειρα αυτού.

²⁵¹ Το πρόγραμμα της εκδήλωσης περιείχε ακόμη τη *Σονάτα «υπό το σεληνόφως»* του Beethoven, τρία έργα του Mozart, τη *Σονάτα σε σι ύφεση μείζονα Κ.Υ. 570*, το *Adagio σε σι ελάσσονα Κ.Υ. 540* και τις *Παραλλαγές Κ.Υ. 265*, καθώς και τη *Σονατίνα* για πιάνο του ιδίου.

²⁵² Πρόγραμμα από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

²⁵³ Βλ. επόμενη πργφ.

²⁵⁴ Σύμφωνα με απόκομμα από ραδιοφωνικό πρόγραμμα της Ραδιοφωνίας της Πράγας.

²⁵⁵ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

Δημήτρη Μητρόπουλου. Αξίζει να σημειωθεί πως κάποια από τα ραδιοφωνικά κονσέρτα του Μαργαρίτη στο εξωτερικό έως το 1933 μεταδόθηκαν κατά καιρούς από τον ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών, όπως μας πληροφορεί η μουσικοκριτικός Αλεξάνδρα Λαλαούνη²⁵⁶.

Οι διεθνείς σόλο εμφανίσεις του Μαργαρίτη συνεχίζονται στη Ρώμη το 1934²⁵⁷ και στο Ζάγκρεμπ το 1936. Στην κροατική πρωτεύουσα δίνει στις 14 Φεβρουαρίου ραδιοφωνικό κονσέρτο με έργα Frescobaldi (*Toccata per l'elevatore*), Muffat (*Sarabande*), Beethoven (*Παραλλαγές σε σι ύφεση μείζονα*), Μαργαρίτη (*Σονατίνα, Στίχοι για πιάνο, Ελληνικά Βουκολικά*), ενώ το ίδιο πρόγραμμα επαναλαμβάνει στον ραδιοφωνικό σταθμό του Βελιγραδίου²⁵⁸. Στη Θεσσαλονίκη εντωμεταξύ συμπράττει με την ορχήστρα της πόλης υπό τη διεύθυνση του Καζαντζή,²⁵⁹ χωρίς ωστόσο να γνωρίζουμε το κονσέρτο που εκτελέστηκε.

Το 1937 πραγματοποιεί νέα περιοδεία στην Ευρώπη επισκεπτόμενος τη Βαρσοβία, συνδέοντας την παρουσία του στην πόλη με τον διεθνή διαγωνισμό πιάνου Chopin, στον οποίο ήταν κριτής²⁶⁰. Επισκέπτεται ξανά τη Μπρατισλάβα, το Βελιγράδι και το Ζάγκρεμπ για λογαριασμό των αντίστοιχων ραδιοφωνικών σταθμών. Στο Ζάγκρεμπ συναντά μάλιστα κάποια δυσάρεστα προβλήματα με τις κροατικές αρχές σχετικά με το διαβατήριό του, τα οποία λύνονται με την παρέμβαση του βυζαντινολόγου φιλέλληνα Δρ. Stern, διευθυντή της Ραδιοφωνίας²⁶¹. Η προσωπική σχέση, που αναπτύσσουν, οδηγεί στην τακτική πρόσκληση του Μαργαρίτη στην κροατική πόλη κατά τα επόμενα χρόνια²⁶². Την ίδια περίοδο η πραγματοποίηση συναυλιών στη Βιέννη και στο Μιλάνο, που αναφέρει η σύζυγός του²⁶³, δεν τεκμηριώνεται από αξιόπιστα στοιχεία.

Στο κατώφλι της ιταλικής επίθεσης στην Ελλάδα στα πλαίσια του β' παγκοσμίου πολέμου ο Μαργαρίτης εμφανίζεται στο ελληνικό κοινό ως σολίστ σε κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα μία φορά μέσα στο 1940. Στην αίθουσα *Ηλύσια*²⁶⁴

²⁵⁶ Βραδυνή, 1933.

²⁵⁷ Κατάλογος εμφανίσεων χήρας Μαργαρίτη.

²⁵⁸ Όπως προκύπτει από αποκόμματα ραδιοφωνικών προγραμμάτων από τις Ραδιοφωνίες των δύο πόλεων.

²⁵⁹ Κατάλογος εμφανίσεων χήρας Μαργαρίτη.

²⁶⁰ Βλ. πργφ. 1.3.4.

²⁶¹ Βλ. πργφ. 1.3.5.

²⁶² Α. Μ., σ. 55.

²⁶³ Ο.π.

²⁶⁴ Πρόκειται για τον κινηματογράφο *Ηλύσια*, αρχιτεκτονικό επίτευγμα της εποχής, που χτίστηκε το 1928 επί της οδού Π. Μελά και Μητροπόλεως από τον αρχιτέκτονα Λεονάρδο Ζωΐδη και εγκαινιάστηκε δύο χρόνια αργότερα. Σε ρεπορτάζ του περιοδικού *Κινηματογραφικός Αστήρ* (30

της Θεσσαλονίκης κατά τη δεύτερη συμφωνική συναυλία του Κ. Ω. Θ. της περιόδου 1939-40 ερμήνευσε την Κυριακή 17 Μαρτίου 1940 ξανά το *Αυτοκρατορικό κονσέρτο* για πιάνο και ορχήστρα του Beethoven υπό τη διεύθυνση του Καζαντζή, το οποίο είχαν επαναλάβει μαζί το 1927 κατά τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας του θανάτου του μεγάλου μουσουργού. Το υπόλοιπο πρόγραμμα της συναυλίας περιείχε την *Εισαγωγή Κοριολανός* και την 7^η *Συμφωνία* του Beethoven, το *Πρελούδιο* της 1^{ης} πράξης από την όπερα *Lohengrin* του Wagner και την *Εισαγωγή* της όπερας *Tannhäuser* του ίδιου συνθέτη.

Μετά την έναρξη του πολέμου και την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1941 ο Μαργαρίτης πραγματοποιεί τις δύο τελευταίες δημόσιες εμφανίσεις του, προτού οδηγηθεί σε προσωρινή παύση καλλιτεχνικής δράσης καθ' όλο το χρονικό διάστημα της Κατοχής. Επρόκειτο για δύο συναυλίες ιστορικές, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν παρουσία Γερμανών αξιωματούχων σε καθεστώς συνθηκών πίεσης, αγωνίας και φόβου. Την Κυριακή 1 Ιουνίου 1941²⁶⁵ στο αθηναϊκό θέατρο *Ολύμπια*²⁶⁶ ο Μαργαρίτης συμπράττει με τη Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών (μετέπειτα Κρατική Ορχήστρα Αθηνών) στο 5^ο (*Αυτοκρατορικό*) κονσέρτο του Beethoven με διευθυντή ορχήστρας τον Ιωσήφ Μπουστίντου²⁶⁷. Ενώ το ίδιο έργο επαναλαμβάνει²⁶⁸ τον χειμώνα του '41 -παραμονές Χριστουγέννων- με την ίδια

Νοεμβρίου 1930) εκθειάζονται οι προδιαγραφές του νέου κτιρίου: «Την παρελθούσαν Κυριακήν ήνοιξε τας πύλας του ο νέος Κινηματογράφος *Ηλύσια*, ένα αληθινό κομψοτέχνημα και στόλισμα δια την πόλιν μας. Αι εξωτερικαί εμφανίσεις του νεοδομήτου κτιρίου είναι ανώτεροι πολλών μεγάλων κινηματογράφων της Ευρώπης, ο εσωτερικός διάκοσμος πλουσιώτατος τελείως μοντέρνος ... από απόψεως εμφανίσεως, εσωτερικής διαρρυθμίσεως, πλούτου και ανέσεως, είναι εκ των ολίγων Κινηματογράφων της Ελλάδος, είμεθα βέβαιοι ότι και αι Αθήναι στερούνται ομοίου τοιούτου».

²⁶⁵ Σύμφωνα με το πρόγραμμα της συναυλίας.

²⁶⁶ Το παλιό θέατρο της Αθήνας *Ολύμπια* στην οδό Ακαδημίας χτίστηκε την περίοδο 1906-1910 αρχικά ως Θέατρο *Αρνιώτη*. Από το 1916 λειτούργησε κατά περιόδους και ως κινηματογράφος. Αποτέλεσε έπειτα από περίτεχνες ανακαινίσεις για πολλά χρόνια τη στέγη σημαντικών καλλιτεχνικών γεγονότων και εκδηλώσεων του μελοδράματος. Το 1958 εγκαινιάστηκε ως το επίσημο κτίριο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. (Καλογερόπουλος, «Ολύμπια (θέατρο)», *Λεξικό*, τόμος 4, σ. 459).

²⁶⁷ Ο Ιωσήφ Νικολάου ντε Μπουστίντου (de Bustinduy) (Σαν Σεμπάστιαν 1882-Αθήνα 1964) υπήρξε διακεκριμένος Ισπανός βιολονίστας και αρχιμουσικός με έντονη δράση και συνεισφορά στα ελληνικά μουσικά δρώμενα του α' μισού του 20^{ου} αι. Το 1904 διορίστηκε καθηγητής βιολιού στο Ωδείο Αθηνών επιτελώντας σημαντικό παιδαγωγικό έργο, ενώ εκτελούσε παράλληλα χρέη διευθυντή ορχήστρας στην Αθήνα και στην Ισπανία. Στο διάστημα του Μεσοπολέμου υπήρξε ο βασικός συντελεστής των *Λαϊκών Συναυλιών*. (Καλογερόπουλος, «Μπουστίντου, Ιωσήφ Νικολάου», *Λεξικό*, τόμος 4, σ. 289).

²⁶⁸ Δεν είναι τυχαία η εκτέλεση του μεγαλειώδους αυτού έργου του Beethoven δύο συνεχόμενες φορές μετά τον ερχομό των γερμανικών δυνάμεων στην Αθήνα. Είναι πιθανόν ο Μαργαρίτης να δέχθηκε πιέσεις ή ακόμη και να υποχρεώθηκε από τις γερμανικές αρχές να ερμηνεύσει το *Αυτοκρατορικό Κονσέρτο* παρουσία τους προκειμένου οι Γερμανοί να προβάλλουν στην κατεχόμενη χώρα το μεγαλείο του Γ' Ράιχ. Άλλωστε στο πλαίσιο της προπαγάνδας που εφάρμοζαν, το συγκεκριμένο έργο με τον δυναμικό και επιβλητικό του χαρακτήρα αποτελούσε

ορχήστρα και μαέστρο αυτή τη φορά τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη²⁶⁹. Είχε ειδοποιηθεί να συμμετάσχει στη συγκεκριμένη συναυλία μερικές μέρες νωρίτερα και η ατμόσφαιρα στο θέατρο ήταν ιδιαίτερα φορτισμένη συγκινησιακά λόγω των κατοχικών συνθηκών τρομοκρατίας που επικρατούσαν. Αποτέλεσμα της φόρτισης αυτής υπήρξε ίσως η πλέον ενθουσιώδης και αυθόρμητη ανταπόκριση του κοινού στη διάρκεια της καριέρας του Μαργαρίτη. «Σείονταν η αίθουσα από τα χειροκροτήματα και το κοινό παραληρούσε από ενθουσιασμό», περιγράφει η Ida Μαργαρίτη το ξέσπασμα χαράς του ακροατηρίου και τη θριαμβευτική αποδοχή του συζύγου της²⁷⁰.

Μετά την Κατοχή και το πέρας του β' παγκοσμίου πολέμου ο Μαργαρίτης επαναδραστηριοποιείται συναυλιακά, κυρίως εμφανιζόμενος με τη σύζυγό του σε έργα για δύο πιάνα και μόνο από το 1950, όταν και παύουν οι κοινές τους συναυλίες λόγω υπερκόπωσης της Ida, επιστρέφει στις ατομικές εμφανίσεις. Τα προγράμματα συναυλιών, που καλύπτουν την περίοδο μετά την Κατοχή, είναι σχεδόν ανύπαρκτα και μόνη πηγή αποτελεί η Ida Rosenkranz.

Το 1950 ο Μαργαρίτης βρίσκεται στη Ρώμη για να παρουσιάσει ρεσιτάλ με αποκλειστικά δικά του έργα στη Ραδιοφωνία της ιταλικής πρωτεύουσας. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση τυπώθηκε σε δίσκους και μεταδόθηκε αργότερα από τον ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών. Ακολούθως πραγματοποιεί για λογαριασμό των Ραδιοφωνιών της Ζυρίχης και της Λωζάννης ένα ρεσιτάλ με έργα προκλασικών Γερμανών συνθετών και ένα ακόμη με έργα αντίστοιχων Γάλλων μουσουργών.

Την εμφάνισή του στην Αθήνα το 1951²⁷¹ ακολουθεί το επόμενο έτος το ρεσιτάλ του στη Βιέννη κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Αυστρία για τις Θερινές Εορτές του Salzburg. Η υγεία του ωστόσο είχε πια αρχίσει να επιβαρύνεται συνεχώς²⁷² και η συγκεκριμένη εμφάνιση διεξήχθη κάτω από αντίξοες συνθήκες,

ιδανική επιλογή για την προβολή του υποτιθέμενου μεγαλείου και της υπεροχής της γερμανικής φυλής.

²⁶⁹ Ο Φιλοκτήτης Κων/νου Οικονομίδης (Αθήνα, 1889-1957), διαπρεπής αρχιμουσικός, βιολιστής, βιολίστας και μουσικός παιδαγωγός μετείχε αρχικά στο *Ελληνικό Κουαρτέτο Εγχόρδων* και στο *Ελληνικό Κουιντέτο με πιάνο* (του Γ. Γ. Χωραφά), υπήρξε διευθυντής του Ωδείου Πειραιώς (1924-1931) και του Ωδείου Αθηνών (1930-1939), διετέλεσε τακτικός αρχιμουσικός των συμφωνικών συγκροτημάτων που προηγήθηκαν της ΚΟΑ, συνέβαλε στην ίδρυση της *Χορωδίας Αθηνών* και στην κρατικοποίηση της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών, στις οποίες ανέλαβε τη διεύθυνση, διηύθυνε κατά τα τελευταία έτη της ζωής του την ΕΛΣ, ανέπτυξε σπουδαίο παιδαγωγικό έργο με συγγράμματα και παραγωγή αξιόλογων μαθητών, εναρμόνισε και ενορχήστρωσε πολλά δημοτικά τραγούδια και ως αρχιμουσικός εμφανίστηκε με σημαντικές ορχήστρες στα σπουδαιότερα μουσικά κέντρα της Ευρώπης. (Καλογερόπουλος, «Οικονομίδης, Φιλοκτήτης Κων/νου», *Λεξικό*, τόμος 4, σ. 445-446).

²⁷⁰ Α. Μ., σ. 57-58.

²⁷¹ Δεν γνωρίζουμε περισσότερα για τη συγκεκριμένη συναυλία.

²⁷² Βλ. πργφ. 1.4.1.

υψηλό πυρετό και εξάντληση. Όμως το πείσμα και ο καλώς εννοούμενος καλλιτεχνικός του εγωισμός τον απέτρεπαν από οιαδήποτε ακύρωση κάποιας εμφάνισής του. Το ρεσιτάλ του στη Βιέννη, στο οποίο επέλεξε να παρουσιάσει ένα πρόγραμμα έργων παλαιών Ιταλών και σύγχρονων Ελλήνων συνθετών²⁷³ αναμεταδόθηκε λίγες μέρες αργότερα από τον τοπικό ραδιοφωνικό σταθμό. Μετά τις Θερινές Εορτές του Salzburg ο Μαργαρίτης ταξίδεψε στη Ζυρίχη για να πραγματοποιήσει ένα ρεσιτάλ με αμιγώς ελληνικό πρόγραμμα.

Το 1953, έτος θανάτου του, έδωσε εμφανώς καταβεβλημένος στην υγεία του την τελευταία του συναυλία στην Αθήνα πραγματοποιώντας ηχογράφιση στον ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών έργων Ιταλών συνθετών της εποχής του μπαρόκ και του πρώιμου κλασικισμού, για να ακολουθήσει η οριστική του απόσυρση από τα καλλιτεχνικά δρώμενα.

Από ένα κείμενο του Αλ. Καζαντζή για τον Μαργαρίτη που τιτλοφορείται «ο Λώρης Μαργαρίτης ως μαιτρ του πιάνου» και γράφτηκε ως απόδοση τιμής στην μνήμη αυτού²⁷⁴, γνωρίζουμε πως κάποια στιγμή ερμήνευσε ένα από τα δύο κονσέρτα για πιάνο και ορχήστρα του F. Mendelssohn με τη συμφωνική ορχήστρα του Κ. Ω. Θ. στη Θεσσαλονίκη υπό τη διεύθυνση του Γεώργιου Λυκούδη λόγω αιφνίδιας ασθένειας του σολίστα και εκούσιας αναπλήρωσής του από τον Μαργαρίτη την τελευταία στιγμή. Πρόκειται για αναφορά που καταδεικνύει την ετοιμότητα του Μαργαρίτη ως πιανίστα, την πλατιά γνώση του πιανιστικού ρεπερτορίου, αλλά και την υψηλή αυτοπεποίθηση που διέθετε για τις σολιστικές του δεξιότητες.

Σε δύο ακόμη κείμενα γραμμένα για τον αποθανόντα Μαργαρίτη από τους στενούς φίλους του Η. Scheider και Χρ. Ζαλοκώστα αποκαλύπτονται δύο ξεχωριστές πιανιστικές αρετές του. Η ικανότητά του στον αυτοσχεδιασμό²⁷⁵ και η παροιμιώδης

²⁷³ Ανάμεσα στα ελληνικά έργα, που παρουσίασε, ήταν και μια διασκευή για πιάνο του τραγουδιού του Ριάδη *Θεσσαλονίκη*.

²⁷⁴ Το κείμενο δημοσιεύθηκε στο: *Α. Μ.*, σ. 129-132.

²⁷⁵ Ο αυτοσχεδιασμός ως μουσική διαδικασία και συνθετική πρακτική ιστορικά αναζητείται ήδη στις πρώτες απόπειρες μουσικής δημιουργίας του ανθρώπινου γένους, με εντελώς ελεύθερη μορφή στα αρχικά στάδια. Έως την εποχή της Αναγέννησης η φωνητική ή ενόργανη ερμηνεία ήταν ιδιαίτερα αυτοσχεδιαζόμενη. Με τον σταδιακό εμπλουτισμό της ευρωπαϊκής μουσικής γλώσσας ο χειρισμός του αυτοσχεδιασμού υπόκειται σε περιορισμούς. Τον 17ο και 18ο αιώνα ο αυτοσχεδιασμός επιτρέπεται μόνο στους σολίστ. Οι πιανίστες έπαιζαν παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα εκτελώντας ένα αριθμημένο μπάσο. Στο βιολί και στο τραγούδι οι ερμηνευτές επινοούσαν μία μελωδική γραμμή στην κορόνα (πτώσει). Από τα τέλη του 18^{ου} αι. με την εξάλειψη των σημαντικότερων τομέων αυτοσχεδιαστικής πρακτικής του μπαρόκ, ο αυτοσχεδιασμός μετατρέπεται από υποχρεωτικό συστατικό στοιχείο της μουσικής πρακτικής και εκτέλεσης σε κατ' επιλογήν πεδίο επίδειξης ατομικής αυτοσχεδιαστικής ικανότητας και δεξιοτεχνίας στην εκτέλεση μουσικών οργάνων με κύριο άξονα τις συνθετικές φόρμες της φαντασίας και των παραλλαγών σε οπερατικά θέματα. Οι οργανίστες, κατά συνέπεια, υπήρξαν οι τελευταίοι

άνεσή του στην ανάγνωση μουσικού κειμένου (*prima vista*). Ο Scheider τον χαρακτηρίζει ως «έναν από τους τελευταίους μεγάλους αυτοσχεδιαστές, μαέστρο μιας τέχνης που έγινε εντελώς αντιληπτή στην παρακμή της». Και προσθέτει, πως «η ανακάλυψη του μαγνητοφώνου έγινε πολύ αργά για κείνον». Αναφέρει μάλιστα ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτοσχεδιαστικής δεινότητας του Μαργαρίτη ένα περιστατικό που διαδραματίστηκε στο Ωδείο της Θεσσαλονίκης, όταν επιδόθηκε στον αυθόρμητο αυτοσχεδιασμό μίας τρίφωνης φούγκας για το αριστερό χέρι «με τέλεια αρχιτεκτονική συνέπεια»²⁷⁶. Ενώ ο Ζαλοκώστας μνημονεύει ένα άλλο δείγμα της οξυμένης ευφυΐας αυτού αναφερόμενος σε μια βραδιά, στην οποία ο Μαργαρίτης έπαιξε *prima vista* «με ακρίβεια και στο σωστό χρόνο» την μεγάλη ορχηστρική παρτιτούρα του έργου του Βαυαρού συνθέτη Hans Pfitzner²⁷⁷ για ορχήστρα και χορωδία *Κολόμβος*, παρουσία του ίδιου του Pfitzner, προκαλώντας τον θαυμασμό και την αμηχανία του για τις σπάνιες δεξιότητες του Μαργαρίτη²⁷⁸.

Χρήσιμη θεωρείται στο σημείο αυτό η επισήμανση πως ο Μαργαρίτης δεν αποτελεί την εξαίρεση αλλά τον κανόνα της ύπαρξης αξιολογότατων πιανιστών ελληνικής καταγωγής, οι οποίοι εμφανίζονται παράλληλα με αυτόν και μετέπειτα τόσο στην ελληνική επικράτεια όσο και στη διεθνή μουσική σκηνή αποσπώντας κολακευτικά σχόλια από τον εγχώριο και ξένο τύπο και από σημαντικές καλλιτεχνικές προσωπικότητες που παρακολουθούσαν τις δράσεις τους. Οι

μουσικοί που αυτοσχεδίαζαν, αφού παρέμειναν πιστοί στην αυτοσχεδιαστική πρακτική τους ακόμα και σε εποχές, στις οποίες οι συνθέτες σημείωναν ακριβώς τους καλλωπισμούς και τις παραλλαγές (19ος και 20ος αιώνας). (βλ. Derek, Bailey, *Improvisation. Its Nature And Practice In Music*, Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1993, α' έκδοση 1980). Ο περιορισμός του αυτοσχεδιασμού ωστόσο κατά τον 19^ο αι. σε εκούσια επίδειξη ατομικών ικανοτήτων του εκτελεστή σχετίζεται και με την «ιδεολογική» του υποβάθμιση, από τη στιγμή που για τη ρομαντική αισθητική παραπέμπει περισσότερο σε μηχανιστική πρακτική και λιγότερο σε πνευματική καλλιτεχνική δημιουργία. Κατά τον C. M. von Weber ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί «ως έσχατο βοηθητικό μέσο κακό σύμβουλο». (Carl Maria von Weber, «Tonkünstlers Leben, Fragmente eines Kunstromans», στο: Carl Maria von Weber, *Kunstansichten, Ausgewählte Schriften*, Philipp Reclam Verlag, Λειψία 1975, σ. 32-33).

Η αναφορά του όρου «αυτοσχεδιασμός» από τον Scheider για το συγκεκριμένο περιστατικό που περιγράφεται (τη σύλληψη μιας τρίφωνης φούγκας για το αριστερό χέρι) δεν είναι ακριβής, καθότι ο Μαργαρίτης περισσότερο επεχείρησε να συνθέσει αυθόρμητα μία φούγκα βασισμένος σε μία φόρμα με αυστηρή δομή και πλαίσιο και λιγότερο να αναπτύξει αυτοσχεδιαστικά μία ήδη υπάρχουσα μουσική σύνθεση, όπως έπρατε με αρκετά ελληνικά λαϊκά θέματα δημοτικών τραγουδιών.

²⁷⁶ Scheider, σ. 137-138.

²⁷⁷ Ο γεννημένος στη Ρωσία Γερμανός συνθέτης, πιανίστας, μαέστρος και παιδαγωγός Hans Erich Pfitzner (1869-1969) αυτοχαρακτηρίστηκε ως «αντιμοντερνιστής» και άφησε ως σημαντικότερη παρακαταθήκη την υστερορομαντική του όπερα *Παλεστρίνα*. Βλ. John, Williamson, *The Music of Hans Pfitzner*, Clarendon Press, Λειψία 1992.

²⁷⁸ Ζαλοκώστας, σ. 143-144.

περισσότεροι μάλιστα έχουν να επιδείξουν συνεργασίες με διακεκριμένους αρχιμουσικούς και άλλους οργανίστες, συμπράξεις με περίφημες συμφωνικές ορχήστρες, εμφανίσεις σε έγκυρα συναυλιακά κέντρα, σεβαστή δισκογραφική δραστηριότητα και πολυετή παιδαγωγική ενασχόληση. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα τολμούμε να καταθέσουμε πως η καλλιτεχνική τους αξία ουδόλως υπολείπεται αυτής πολλών σπουδαίων ξένων ερμηνευτών της ίδιας περιόδου. Η περιορισμένη ωστόσο προβολή τους και η σε κάποιο βαθμό «υποτίμηση» της θέσης και του ρόλου της χώρας στο ευρωπαϊκό πολιτιστικό γίγνεσθαι δεν επέτρεψαν την τοποθέτηση κάποιων εξ αυτών στην αρμόζουσα κλίμακα στην ιστορία της ερμηνευτικής πιανιστικής τέχνης. Στα πλαίσια της σύγχρονης προσπάθειας ευρύτερης ανάδειξης και αποκατάστασής τους, μία πλήρη και άκρως κατατοπιστική καταγραφή Ελλήνων πιανιστών, που δραστηριοποιήθηκαν σε Ελλάδα και εξωτερικό κατά την περίοδο των καλλιτεχνικών πεπραγμένων του Μαργαρίτη και όχι μόνο, προσφέρει το άρθρο του Θεόδωρου Λούστα *Σημαντικοί έλληνες πιανίστες του παρελθόντος: αναλυτική καταγραφή της δισκογραφίας και συνοπτική βιογραφική αναφορά*²⁷⁹. Σε αυτή επιχειρείται η κατηγοριοποίησή τους με κριτήριο αφενός την ύπαρξη ή μη γνωστών εμπορικών ή ιδιωτικών ηχογραφήσεών τους «ως τεκμήριο της τέχνης τους» αφετέρου με βάση τη δραστηριοποίησή τους ως σολίστες ή συνοδοί πιανίστες.

Στην κατηγορία επιφανών παλαιών Ελλήνων πιανιστών χωρίς δισκογραφική δραστηριότητα αναφέρονται:

Η Σοφία Δούδου Τσίλερ, σύζυγος του αρχιτέκτονα Ernst Ziller, «ίσως η πρώτη σημαντική καθηγήτρια πιάνου στην Ελλάδα». Ο Λεωνίδας Ευστρατίου, θεωρούμενος «από τους σημαντικότερους ερμηνευτές της γαλλικής ρομαντικής μουσικής για πιάνο». Ο δάσκαλος αυτού Μιχαήλ Βελούδιος. Η Ελένη - Έλλη Σπανδωνίδου, η οποία σταδιοδρόμησε και ως τσεμπαλίστα περισσότερο σε ευρωπαϊκές πόλεις και λιγότερο στην Ελλάδα²⁸⁰. Η Τότα (Θεοδότα) Οικονόμου, πρώτη απόφοιτος στο πιάνο του Κ.Ω.Θ., που «απέκτησε τη φήμη της καλύτερης πιανίστριας στη Θεσσαλονίκη». Η Κούλα Παπαδιαμαντοπούλου και η μαθήτριά της Καίτη Παπαϊωάννου, αδελφή της Μαρίκας Παπαϊωάννου. Ο Αντώνιος Σκόκος, ο οποίος πραγματοποιούσε με τη

²⁷⁹ *Πολυφωνία*, τεύχ. 18, εκδόσεις Κουλτούρα, άνοιξη 2011, σ. 29-85.

²⁸⁰ Την Σπανδωνίδου (1893–1965) ξεχωρίζει για την παρουσία της στη Βιέννη η Αλ. Λαλαούνη το 1933 στην *Βραδυνή*. Ωστόσο, αν και θεωρούνταν ήδη «σε ηλικία 16 χρόνων φτασμένη και ξακουστή βιρτουόζα του πιάνου», παρέμεινε μία «αδικαίωτη καλλιτεχνική μορφή» (*Πιζοσπάσης*, 22/1/1995, σ. 18).

σύζυγό του Αικατερίνη Παρασκευά - Σκόκου συναυλίες με έργα για τέσσερα χέρια ή δύο πιάνο και ο Μάριος Λάσκαρις, μαθητής του Σκόκου από το Κάιρο της Αιγύπτου.

Από τους Έλληνες πιανίστες με ηχογραφική παραγωγή, οι οποίοι «σταδιοδρόμησαν κυρίως ή αποκλειστικά ως σολίστες» (ανάμεσα στους οποίους κατατάσσεται ο Μαργαρίτης²⁸¹) διακρίνονται:

Η Άννα Αντωνιάδου - Ξύδη (περ. 1919-1980) που συνέπραξε προπολεμικά με πολλές γερμανικές συμφωνικές ορχήστρες και μεταπολεμικά με αντίστοιχες αμερικάνικες. Η Βάσω Δεβετζή (1927-1987), απόφοιτος του Κ. Ω. Θ. και μαθήτρια της Marguerite Long, η οποία για το σύνολο της σταδιοδρομίας της τιμήθηκε με μετάλλια και παράσημα τόσο από την ελληνική όσο και από τη γαλλική κυβέρνηση. Ο Γεώργιος Θέμελης (1915-1997), εκ γενετής τυφλός, που ξεκίνησε την πορεία του ως παιδί - θαύμα στη γενέτειρά του, το Κάιρο. Τα σπουδαία επίσης παιδιά - θαύματα Ρένα Κυριακού (1917-1994) και Λίλα (Ιουλία) Λαλαούνη (1918-1996)²⁸². Ο Τηλέμαχος Λαμπρινός (1878-1930), από τους πλέον φημισμένους Έλληνες πιανίστες της εποχής και ένας από τους πρώτους που τόλμησαν να πραγματοποιήσουν συναυλίες - αφιερώματα σε έναν συνθέτη²⁸³. Ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960), ο οποίος εκτός από συνθέτης και εμπνευσμένος διευθυντής ορχήστρας υπήρξε ο πρώτος Έλληνας πιανίστας που εισάγαγε το απαιτητικό εγχείρημα της εκτέλεσης κονσέρτων με την ταυτόχρονη διπλή ιδιότητα πιανίστα και αρχιμουσικού. Η Τζίνα Μπαχάουερ (Gina Bachauer, 1910–1976), θεωρούμενη ως μία από τις μεγαλύτερες γυναίκες πιανίστες του 20^{ου} αι. που έλαβε το Χρυσό Μετάλλιο του Ωδείου Αθηνών προτού ξενιτευτεί και διαθέτει στο ενεργητικό της πλούσια δισκογραφία. Η Ήβη Πάνα (1895-1967), φημισμένη παιδαγωγός πιάνου στα κύρια αθηναϊκά ωδειακά ιδρύματα της εποχής (Ωδείο Αθηνών, Ελληνικό Ωδείο, Εθνικό Ωδείο). Η Μαρίκα Παπαϊωάννου (1904-1994), η πρώτη καλλιτέχνης που παρουσίασε στην Ελλάδα τη νεότερη γαλλική μουσική για πιάνο και διακρίθηκε για τις πρώτες παγκόσμιες εκτελέσεις έργων του Νίκου Σκαλκώτα. Η σύντροφος του Γ. Πονηρίδη, Μαρία Φραντζέσκου, και η Μαρία Χαιρογιώργου - Σιγάρα (1921-2005), επιφανής μαθήτρια των Α. Casella και Μ. Long.

²⁸¹ Για τη δισκογραφική του παρακαταθήκη, βλ. πργφ. 4.1.4.

²⁸² Βλ. περισσότερα, πργφ. 2.6.

²⁸³ 22/3/1907, Chopin. (Irmgard, Lerch-Καλαβρυτινού, «Η μουσική ζωή στην Αθήνα στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, μέσα από τη συλλογή μουσικών προγραμμάτων της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη», διαδικτυακό περιοδικό *mus-e-journal*, Αθήνα 2008 (www.muse.gr, 18/12/2010).

Παράλληλα ως Έλληνες πιανίστες «που σταδιοδρόμησαν κυρίως ή αποκλειστικά ως συνοδοί» και έχουν να επιδείξουν ηχογραφήματα ξεχωρίζουν:

Ο Αναστάσιος (Τάσος) Γιαννόπουλος (1898-1970), μόνιμος συνοδός επί σειρά ετών των βιρτουόζων του βιολιού E. Ysaye και J. Thibaud, ο οποίος πραγματοποίησε τη λαμπρότερη διεθνή σταδιοδρομία στο είδος της μουσικής συνοδείας. Ο Κωνσταντίνος Καλλίνικος, συνοδός κυρίως τραγουδιστών παγκοσμίου βεληνεκούς (όπως η υψίφωνος L. Pons και οι τενόροι L. Melchior και M. Lanza). Η Δέσποινα Καραμαούνα - Χέλμη (1911-1990), αδελφή του βιολονίστα Ανδρέα Καραμαούνα. Ο Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης (1908-1996), ο οποίος εκτός από συνθέτης υπήρξε πιανίστας - συνοδός της Αυστραλέζας βιολονίστας A. Webb, συνεργαζόμενος τακτικά και με το Καλλιτεχνικό Γραφείο Αθηνών. Ο πιανίστας, οργανίστας και συνθέτης Τιμόθεος Ξανθόπουλος (1864-1942), «από τους πιο μορφωμένους Έλληνες μουσικούς της εποχής του». Και ο Γιάννης Παπαδόπουλος (1908-2002) από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου²⁸⁴.

2.2. Η καριέρα για δύο πιάνια.

Η καλλιτεχνική πορεία ενός μουσικού είναι δυνατό, όπως επιδεικνύει επανειλημμένα η αναδρομή στη μουσική ιστορία, να υποστεί από σημαντικές επιρροές μέχρι ακόμα και δραστική μεταβολή κατεύθυνσης διαμέσου καθοριστικών επιδράσεων από προκύψασες στο πέρασμα του χρόνου διαπροσωπικές σχέσεις. Παραδείγματα αντλούμενα από το παρελθόν, όπως αυτό της έντονης επιρροής που άσκησε η Γεωργία Σάνδη στον Frederic Chopin ή η πρακτική συνθετών να εμπνέονται φωνητικά έργα και δεξιοτεχνικές οργανικές συνθέσεις επηρεασμένοι από φιλικά προσκείμενα πρόσωπα, για τα οποία προόριζαν τα έργα αυτά, πιστοποιούν το φαινόμενο της ουσιαστικής συνδρομής συγκεκριμένων προσώπων στις καλλιτεχνικές επιλογές πολλών μουσικών. Σε αυτούς ανήκει και ο Μαργαρίτης, στις επιλογές του οποίου κομβικό ρόλο διαδραμάτισε η μαθήτριά του αρχικά και μετέπειτα σύζυγός του, Ida Rosenkranz.

²⁸⁴ Το όνομα του Μαργαρίτη μαζί με αυτά των Τηλέμαχου Λαμπρινού, Δημήτρη Μητρόπουλου, Τάσου Γιαννόπουλου, Μαρίας Παπαϊωάννου, Gina Bachauer, Γιώργου Θέμελη, Ρένας Κυριακού, Λίλας Λαλαούνη, Άννας Αντωνιάδου - Ξύδη, Μαρίας Χαρογιώργου - Σιγάρα και Βάσως Δεβετζή (κατά χρονολογική σειρά έτους γέννησης) ξεχωρίζει για την καλλιτεχνική τους δράση κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αι. και η πιανίστα Λορέντα Ράμου σε άρθρο της για την ελληνική μουσική για πιάνο του 20^{ου} αι. (Lorenda, Ramou, «La musique pour piano en Grèce au 20e siècle», *Piano, La lettre du musicien*, Hors Série n° 25, 2011-2012, σ. 108-114).

Έχοντας κατορθώσει να μετατρέψει με υπομονή, επιμονή και μεθοδικότητα μία αρχικά αμφισβητήσιμα ταλαντούχα μαθήτρια σε ολοκληρωμένη μουσικό και άρτια τεχνικά πιανίστα, ο Μαργαρίτης -παρακινημένος είναι η αλήθεια και από τα συναισθήματά του γι' αυτή σε προσωπικό επίπεδο²⁸⁵- αποφάσισε να πορευτεί μαζί της σε ένα ρεπερτόριο έργων για δύο πιάνο και σπανιότερα για τέσσερα χέρια παράλληλα με τις ατομικές του εμφανίσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό²⁸⁶. Ασφαλώς, αν και ο ίδιος αντιμετώπιζε τη συνεργατιά του ως ισότιμο μέλος του duo που σχημάτισαν, το μεγάλο ειδικό βάρος του Μαργαρίτη ως μουσική προσωπικότητα του προσέδιδε έναν πρωτεύοντα ρόλο στην υποδοχή από κοινό και κριτικούς. Αρκετές υπήρξαν οι περιπτώσεις που ο Μαργαρίτης συμπεριέλαβε σε προγράμματα συναυλιών για δύο πιάνο και έργα για σόλο πιάνο, τα οποία ερμήνευσε ο ίδιος συνδυάζοντας με αυτό τον τρόπο τις δύο καλλιτεχνικές του κατευθύνσεις.

Ξέχωρα από το αισθηματικό κίνητρο ο Μαργαρίτης αναλύει με σαφήνεια τους λόγους που τον ώθησαν στην ενασχόλησή του με το είδος²⁸⁷: Αρχικά η επιθυμία του να πράξει κάτι διαφορετικό και νεωτεριστικό στους κόλπους της ελληνικής μουσικής ζωής με την αναζωογόνηση «ενός είδους από τα πιο ενδιαφέροντα της μουσικής δωματίου ... που τελευταία άρχισε να εκλείπει ... την πλούσια φιλολογία έργων για δύο πιάνο». Μάλιστα το χαρακτηρίζει ως την «ευγενέστερη μουσική εκδήλωση». Έπειτα η ανάγκη του να καλύψει το καλλιτεχνικό κενό που υπήρχε με την απουσία «ειδικευμένων πιανιστικών дуάδων», καθώς έως τότε πραγματοποιούνταν σποραδικές εκτελέσεις από μέτριους σε αξία εκτελεστές χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική ποιότητα. Ο «ερασιτεχνικός χαρακτήρας» αυτών δεν ήταν για τον Μαργαρίτη αρκετός για να συντηρήσει την παράδοση του είδους αυτού της πιανιστικής φιλολογίας. Κινητήριος δύναμη για την ερμηνεία έργων για δύο πιάνο (ή τέσσερα χέρια) αποτελούσε και ο υψηλός βαθμός δυσκολίας της καλλιτεχνικής αυτής πρόκλησης²⁸⁸: «Παρ' όλη την επιβεβλημένη απόλυτη ομοιογένεια και αμοιβαιότητα των εκτελεστών, πρέπει ο καθένας απ' αυτούς να ερμηνεύει τον χαρακτήρα του

²⁸⁵ Βλ. πργφ 1.3.1.

²⁸⁶ Η οικογένεια του Λώρη Μαργαρίτη, κατά την Ελ. Παπάζογλου, δεν αντιμετώπισε με ιδιαίτερα θετικό τρόπο την επιλογή του να σχηματίσει πιανιστικό ντουέτο με μία μαθήτριά του θεωρώντας πως η απόφαση αυτή θα οδηγούσε σε αποπροσανατολισμό της καριέρας του ως σολίστ του πιάνου και στον περιορισμό αυτής σε δεύτερο πλάνο. Αν και η Ida Μαργαρίτη επισημαίνει πως ο Μαργαρίτης «αγαπούσε πιο πολύ την εκτέλεση έργων για δύο πιάνο».

²⁸⁷ Βλ. Α. Μ., σ. 124.

²⁸⁸ Αυτή ακριβώς η δυσκολία αλλά και ανάγκη για συντονισμό, που επαύξανε την ικανότητα και την αντίληψη, ώθησαν τον νεαρό Theodor Adorno (1903-1969) να ασχοληθεί με πάθος με τα έργα πιάνου για τέσσερα χέρια, όπως γράφει στο δοκίμιο του 1933 «Vierhändig, noch einmal», που ανατυπώθηκε στο έργο του *Impromptus* (Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1968, σ. 142-145).

ρόλου του ως κορυφαίος (σολίστ). Διά τούτο προαπαιτείται μακροχρόνια επίπονη και εντατική εργασία και άσκηση μέχρι τέλεια ειδίκευση, έως ότου φτάσει οποιαδήποτε ομάδα εκτελεστών μουσικής δωματίου σε αξιόλογο ύψος»²⁸⁹. Πρόκειται λοιπόν για απόλυτα συνειδητοποιημένη απόφαση του Μαργαρίτη από τη στιγμή που γνωρίζει τις υψηλές απαιτήσεις της συγκεκριμένης ενασχόλησης «να μην εγκαταλείψει, αλλά τουναντίον να καλλιεργήσει και στο μέλλον» το είδος αυτό της μουσικής δωματίου. Ακόμη το έμφυτο ερευνητικό πνεύμα του καλλιτέχνη Μαργαρίτη δικαιολογεί την επιλογή του. Έχοντας επίγνωση της συνθετικής παραγωγής «έργων διά δύο πιάνα, που αριθμεί από τον 17^ο αιώνα μέχρι σήμερα πλείστα αριστουργήματα»²⁹⁰, επεδείκνυε εξαιρετικό ενδιαφέρον για την εξερεύνηση άγνωστων στο ευρύ κοινό έργων. «Χαίρω διά κάθε καινούριο κομμάτι, που βρίσκω στις διάφορες βιβλιοθήκες της Ευρώπης». Ταυτόχρονα το είδος μουσικής για δυο πιάνα εξυπηρετούσε την πάγια επιδίωξή του να αναδείξει τον πλούτο της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης καθώς, όπως αναφέρει, «οι ελληνικοί χοροί επεξεργάζονται ωραία διά δύο πιάνα».

Δεν είναι ασφαλώς η πρωτοπορία -για τα ελληνικά μουσικά δρώμενα της εποχής- του ζεύγους Μαργαρίτη να παρουσιάσει έργα για δύο πιάνα και τέσσερα χέρια ενίοτε ασύνδετη με την ύπαρξη στο ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, του οποίου ο συνθέτης ήταν θιασώτης, ανάλογων προσπαθειών. Από τις απαρχές του 20^{ου} αι. αρχίζουν να εμφανίζονται οι πρώτοι σχηματισμοί πιανιστικών ντουέτων με αποκλειστική συνεργασία και τακτική συναυλιακή παρουσία. Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες εμφανίζονται τα ζεύγη Rosina και Josef Lhevinne στη Ρωσία, Gaby και Robert Casadesus στη Γαλλία, Ethel Bartlett και Rae Robertson στην Αγγλία, Ottilie και Rose Laura Sutro στη Γερμανία που είχαν ως κοινή συνισταμένη την πραγματοποίηση καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας ως επί το πλείστον στην Αμερική. Τη δεύτερη εικοσαετία του 20 αι., περίοδο έναρξης των κοινών εμφανίσεων των Μαργαρίτη και Rosenkranz, ξεχωρίζουν τα ρώσικα duo των Genia Nemenoff και Pierre Luboshutz, Vitya Vronsky και Victor Babin, το αγγλικό ντουέτο Phyllis Sellick και Cyril Smith, το duo της Helen και του Karl Ulrich Schnabel μετά τη μετοίκηση

²⁸⁹ Η απαιτητική ταυτόχρονη εξάσκηση των δύο συντελεστών του πιανιστικού ντουέτου εξηγεί τη διαχρονική τάση ζευγαριών ή αδελφών -που εκ των πραγμάτων ταυτίζονται οι βιορυθμοί τους- να καταπιάνονται με το είδος.

²⁹⁰ Με αφετηρία συνθέσεις για φωνητικά ντουέτα ή έργα για δύο διαφορετικά όργανα που ανάγονται στον 17^ο αι., μεγάλοι συνθέτες από τον Bach και τον Mozart τον 18^ο αι. έως τον Berio και τον Stockhausen στις μέρες μας συνέθεσαν έργα για δύο πιάνα, ένα πιάνο - τέσσερα χέρια, δύο πιάνα και ορχήστρα, ενώ δεν λείπουν και πολυάριθμες μεταγραφές ορχηστρικών έργων για τους παραπάνω συνδυασμούς από τους ίδιους τους συνθέτες των έργων αυτών ή από τρίτους, οι οποίες αυξάνουν σημαντικά το εύρος του ρεπερτορίου.

του τελευταίου στις ΗΠΑ, καθώς και οι κοινές εμφανίσεις του Ισπανού πιανίστα και αρχιμουσικού Jose Iturbi με τη μικρότερη αδελφή του Amparo. Μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο τα πιανιστικά ζεύγη αυξάνονται με γεωμετρική πρόοδο και καθιερώνονται στη συνείδηση του φιλόμουσου ακροατηρίου ως μία ισότιμη καλλιτεχνική σύμπραξη μουσικής δωματίου²⁹¹.

Η αποφοίτηση της Ida Rosenkranz στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης από την τάξη πιάνου του Μαργαρίτη με δίπλωμα πιάνου το 1922 αποτέλεσε την αφετηρία της κοινής τους καλλιτεχνικής δράσης και την άτυπη ίδρυση πιανιστικού ντουέτου μεταξύ τους. Τα πρώτα χρόνια της συνύπαρξής τους αποτέλεσαν κατά κάποιο τρόπο προπαρασκευαστική περίοδο έντονης και εντατικής προετοιμασίας και οι εμφανίσεις τους έως και το 1925 περιορίστηκαν στο εσωτερικό της χώρας (το 1922 πραγματοποιούν συναυλίες στην Αθήνα και στην Πάτρα και το 1924 στην Αθήνα²⁹²). Τις ανασφάλειες και την αγωνία της προκειμένου να ανταποκριθεί στο υψηλό επίπεδο εκτέλεσης του συνεργάτη της αποδίδει με εύγλωττο τρόπο η Ida Μαργαρίτη:

«Στην αρχή η μελέτη μου φαινόταν εύκολη χάρη στην αυτοπεποίθηση, που είχε ξυπνήσει μέσα μου ο ψυχολόγος δάσκαλος. Όσο όμως περνούσε ο καιρός τόσο πιο πολύ ένιωθα τις δυσκολίες. Γιατί κάθε φορά που έπαιζε εκείνος η εξέλιξή του ήταν τόσο ραγδαία, φτασμένη σε μια ανώτερη τεχνική και μουσικότητα, ώστε μου ήταν αδύνατο να τον παρακολουθήσω ... μου ήταν αδύνατο να τον μιμηθώ, γιατί τα δάχτυλά του δεν έδιναν ένα απλό ήχο παρά ποικίλες αποχρώσεις στις φράσεις του, είχε ένα παίξιμο ασύλληπτο, φτερωτό».

Ταυτόχρονα δίνει -με αρκετή δόση αυταρέσκειας- το στίγμα του παιξίματός τους:

«Απόφευγε στις παραμονές μιας συναυλίας να μελετάμε πολύ και αδιάκοπα, γιατί τότε το παίξιμο των έργων μπορούσε να πέσει στην άσκοπη επανάληψη. Ήθελε απάνω στη σκηνή να εμπνευσθεί κάτι το καινούριο, κάτι το αυθόρμητο ... Η διαλογική απόκριση των μουσικών θεμάτων είχε τόση μουσικότητα, που μεθούσε και τον πιο αμύητο στην τέχνη της μουσικής. Ήταν πολύ αποδοτικό και στους δυο μας το γοργό παίξιμο των φράσεων ενός έργου, γιατί μας τύλιγαν οι ήχοι του, η ψυχή μας γινόταν μια και αποξεχνιόμασταν»²⁹³.

²⁹¹ Βλ. σχετικά το link *duopianists*, στη διαδικτυακή σελίδα για τις γυναίκες σολίστ του πιάνου (www.pianowomen.com, 13/03/2011).

²⁹² Σύμφωνα με τον κατάλογο της Ida Μαργαρίτη, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουμε περισσότερα για τις εμφανίσεις αυτές.

²⁹³ *Α. Μ.*, σ. 28-30.

Η πρώτη ουσιαστικά προβαλλόμενη κοινή τους εμφάνιση ως piano duo τοποθετείται στις 26 Απριλίου του 1925, όταν στην αίθουσα *Σαλόν Ιντεάλ*²⁹⁴ της Αθήνας συμπράττουν «υπό την αιγίδα του Ελληνικού Ωδείου» με «την πλήρη ορχήστρα του Ελληνικού Ωδείου»²⁹⁵ υπό τη μουσική διεύθυνση του Μανώλη Καλομοίρη στο διπλό κονσέρτο του W.A.Mozart σε μι ύφεση μείζονα. Στα τέλη του μήνα αυτού πραγματοποιούν στην Πάτρα στην αίθουσα της *Φιλαρμονικής*²⁹⁶ ρεσιτάλ με έργα για δύο πιάνα (των Mozart, Dvorak) και σόλο πιάνο (των Chopin, Liszt)²⁹⁷. Από το χρονικό αυτό σημείο και έπειτα εντάσσουν κάθε χρόνο στο συναυλιακό τους πρόγραμμα τουλάχιστον μία εμφάνιση στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη, ιδίως δε στην τελευταία²⁹⁸.

Η σύμπραξη του Μαργαρίτη με την ορχήστρα του Ελληνικού Ωδείου και τον Καλομοίρη δεν είναι καθόλου τυχαία, αλλά εντάσσεται στο κλίμα της πολιτιστικής έκρηξης και ακμάζουσας μουσικής ζωής που σημειώθηκε στην Ελλάδα, ιδιαίτερα στην πρωτεύουσα, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου με τη σύσταση συμφωνικών σχημάτων²⁹⁹. Από το 1925 το αισθητά διευρυμένο μουσικό ακροατήριο (εμπλουτισμένο με την προσθήκη Μικρασιατών προσφύγων) και η ύπαρξη αξιολογότατων αρχιμουσικών (με κορυφαίο τον Δ. Μητρόπουλο) θα ευνοήσει την εμφάνιση σπουδαίων ξένων καλλιτεχνών³⁰⁰, αλλά και Ελλήνων πιανιστών και τραγουδιστών κυρίως με διεθνείς περγαμινές³⁰¹, όπως υπήρξε ο Μαργαρίτης.

²⁹⁴ Πρόκειται για τον σημερινό κινηματογράφο *Ιντεάλ*. Λειτουργήσε από το 1922 στην οδό Πανεπιστημίου.

²⁹⁵ Σύμφωνα με το πρόγραμμα της συναυλίας (Αρχείο Α. Μαργαρίτη).

²⁹⁶ Πρόκειται για την αίθουσα συναυλιών της Φιλαρμονικής Εταιρίας Πατρών που ιδρύθηκε το 1892 (στην οδό Ρήγα Φεραίου).

²⁹⁷ Όπως προκύπτει από κριτική που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Le Progres* στις 7/5/1925 στη στήλη *Η καλλιτεχνική ζωή*.

²⁹⁸ Δεν σώζονται ωστόσο προγράμματα παρά μόνο για κάποιες από τις εμφανίσεις τους αυτές.

²⁹⁹ Βλ. σχετικά, πργφ. 3.1.

³⁰⁰ Ανάμεσά τους οι σολίστες του πιάνου Jose Iturbi (με εμφανίσεις το 1926 και 1929), Egon Petri (1926, 1930), Arthur Rubinstein (1927, 1929, 1932), Alfred Cortot (1928, 1930, 1933, 1938), Emil Sauer (1928, 1929), Ignaz Friedman (1929), Ernst von Dohnanyi και Alfredo Casella (1930), Arthur Schnabel Alexander Brailowsky και Robert Casadesus (1931), Wilhelm Backhaus και Paul Wittgenstein (1932), Wilhelm Kempff (1933). Ακόμα οι βιολονίστες Jacques Thibaut (1930, 1933), Joseph Szigeti, Jascha Heifetz, ο κιθαρίστας Andres Segovia (1931), ο συνθέτης Maurice Martenot (1932) και οι λυρικοί τραγουδιστές Miguel Fleta, Lotte Lehmann και Elisabeth Schumann (1931). (Αι., Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 216).

³⁰¹ Ξεχωρίζουν οι εμφανίσεις του πιανίστα Τηλέμαχου Λαμπρινού από την Γερμανία (1925) και από τους δρώντες στο Παρίσι αυτές των Κρητικού (1928), Λεωνίδα Ευστρατίου (1929, 1937) και Τάσου Γιαννόπουλου (1930, 1933) ως μόνιμου συνοδού πιανίστα του J. Thibaut, οι πρωτοποριακές για τα ελληνικά δεδομένα διπλές ταυτόχρονες εκτελέσεις ως πιανίστας και αρχιμουσικός του Δ. Μητρόπουλου (1927, 1929, 1932), ενώ από τους τραγουδιστές με διεθνή σταδιοδρομία προκαλούν αίσθηση οι Κ. Μυλωνάς, Τ. Ξηρέλλης, Αλ. Τριάντη και Μ. Πέρρα. Παράλληλα απαντώνται σε αναφορές του τύπου τα ονόματα των πιανιστών Α. Σκόκου, Σπ.

Από τον επόμενο χρόνο το ζεύγος Μαργαρίτη αρχίζει να εμφανίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα σε ευρωπαϊκές πόλεις. Την πρώτη σημαντική συναυλία θα δώσουν στις 2 Οκτώβρη 1926, ημέρα Σάββατο, στην *Kleiner Musikvereins - Saal* της Βιέννης προσκεκλημένοι από τον αυστριακό τομέα της Διεθνούς Κοινότητας Σύγχρονης Μουσικής³⁰². Στην συναυλία εκτέλεσαν έργα για δύο πιάνο, ενώ ο Μαργαρίτης παρουσίασε και κάποιες δικές του συνθέσεις. Στην βραδιά συμμετείχε και η τραγουδίστρια σύζυγος του Hans Scheider, Greta, την οποία συνόδευσε στο πιάνο ο Μαργαρίτης σε τραγούδια Ελλήνων συνθετών³⁰³. Ο οργανωτικός φορέας της εκδήλωσης (Διεθνής Εταιρεία Σύγχρονης Μουσικής, τομέας Αυστρίας) είχε φροντίσει μάλιστα να αποστείλει στα μέλη του τον Σεπτέμβρη του 1926 επιστολή αναγγελίας του κονσέρτου, όπου ανέφερε πως οι τρεις καλλιτέχνες «θα παρουσιάσουν κυρίως ελληνική μουσική για πιάνο και φωνή» και θεωρούσε πως θα ήταν πολύ ενδιαφέρον για τα μέλη της κοινότητας να «γνωρίσουν αυτή τη μουσική».³⁰⁴

Κοινωνικά συνειδητοποιημένοι, πολιτικά ανήσυχοι και ευαισθητοποιημένοι, ο Λώρης και η Ida διεξήγαν συχνά κονσέρτα υπέρ της ενίσχυσης κοινωφελών ιδρυμάτων και των ευγενών σκοπών τους τόσο σε καιρούς ειρήνης όσο και σε εμπόλεμες περιόδους. Μία τέτοια φιλανθρωπική συναυλία για την αρωγή του σωματίου δεσποινίδων *Μέριμνα* πραγματοποίησαν την Κυριακή 8 Μαΐου 1927 συμπράττοντας με τον Καζαντζή και την ορχήστρα Θεσσαλονίκης, στην τρίτη

Φαραντάτου, Μαρίκας και Γιάννη Παπαϊωάννου, Κ. Παρασκευά – Σκόκου, Μ. Ρουσοπούλου, Εφ. Τσολάκη, Γ. Θέμελη, Β. Φρήμαν (Πολωνός καθηγητής εγκαταστημένος στην Αθήνα) και τριών γυναικών που εμφανίστηκαν αρχικά ως παιδιά - θαύματα, της Τζ. Μπαχάουερ, της Λ. Λαλαούνη και της Ρ. Κυριακού (βλ. επόμενη πργφ. 2.6.). (Αι., Ρωμανού, *Ελληνική Μουσική για Πιάνο*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1998, σ. 20-21).

³⁰² Η *Διεθνής Εταιρεία Σύγχρονης Μουσικής (ISCM)* είναι η παλαιότερη διεθνής οργάνωση με σκοπό την προώθηση της Νέας Μουσικής (Neue Musik). Αποτελώντας αρχικά μια πρωτοβουλία της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης κατά τη διάρκεια του Φεστιβάλ του Salzburg, ιδρύθηκε στις 11 Αυγούστου 1922 από τους συνθέτες B. Bartok, P. Hindemith, A. Honegger, Z. Kodaly, D. Milhaud, A. Webern, E. Wellesz με πρόεδρο τον R. Strauss. Ο αυστριακός τομέας ήταν ένα από τα διεθνή τμήματα της ISCM, που στις μέρες μας ανέρχονται σε 49. (Anton, Haefeli, *IGNM. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Atlantis, Ζυρίχη 1982).

³⁰³ Αναλυτικά το πρόγραμμα της συναυλίας από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη: I. Reger: *Παραλλαγές και Φούγκα σε ένα θέμα του Beethoven* για δύο πιάνο. II. Ελληνικές συνθέσεις: Λώρη Μαργαρίτη: κομμάτια για πιάνο από τη *Νεότητα*. *Σονατίνα*. 2 *Ποιήματα για πιάνο (Lichtblick, Scherzo)*. Τραγούδια: *Μακεδονικό Τοπίο* (από τα *Μακεδονικά Σονέτα*). *Πελοποννησιακός σκοπός*. *Ερωτικό τραγούδι*. Μ. Καλομοίρη: *Η παλιά ζωή* (από το *Ίαμβοι και Ανάπαιστοι*). Αι. Ριάδη: *Παράπονο* (από τα *Μακεδονικά τραγούδια*). *Σερενάτα* (από τις 13 μικρές ελληνικές μελωδίες). *Η χορεύτρια*. III. Dvorak: *Σλαβικοί Χοροί* για δύο πιάνο (πρωτότυπη έκδοση για δύο πιάνο). Μαργαρίτη: *Ελληνικοί Χοροί* για 2 πιάνο.

³⁰⁴ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

συμφωνική συναυλία του Ωδείου Θεσσαλονίκης της περιόδου 1926-27, στο 1^ο κονσέρτο για δύο πιάνο σε ντο ελάσσονα του J.S.Bach³⁰⁵.

Έπειτα από δύο ακόμη κοινές εμφανίσεις στα 1929 στη Θεσσαλονίκη και το επόμενο έτος στη Μπρατισλάβα³⁰⁶, το ντουέτο Μαργαρίτη - Rosenkranz κατακτά -αν κρίνουμε από τα εγκωμιαστικά σχόλια του τσεχοσλοβάκικου τύπου³⁰⁷- το κοινό της Πράγας το 1931 παρουσιάζοντας ένα πρόγραμμα έργων για δύο πιάνο του ίδιου του Μαργαρίτη (*Ελληνικό Ιντερμέτζο*, *Σκέρτσο* από την *Επική Συμφωνία*³⁰⁸, *Μακεδονικοί Χοροί*), του Ριάδη (*Γιασεμιά και μιναρέδες*) και του Μητρόπουλου (*Κυθηραϊκοί Χοροί*).

Στη Θεσσαλονίκη και το Θέατρο *Διονύσια* διοργάνωσε το Ωδείο Θεσσαλονίκης στις 7 Φεβρουαρίου 1932 ένα ρεσιτάλ του ζεύγους Μαργαρίτη «ιδιότυπων έργων δύο πιάνων», όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα. Ένα ρεσιτάλ, το οποίο περιείχε αρκετές διασκευές έργων προκειμένου να αποδοθούν από δύο πιανίστες και στο οποίο εκτελέστηκαν έργα Max Reger, Gustav Mahler, W. A. Mozart, Fr. Chopin, Fr. Liszt, το *Σκέρτσο* και το *Μακεδονικό Παστοράλ* του Μαργαρίτη καθώς και η σύνθεση *Jazz Duos* του συγχρόνου τους αυστριακού συνθέτη Wilhelm Grosz³⁰⁹. Το καλοκαίρι του ίδιου έτους (1932) τους βρίσκει στη Βιέννη για το διεθνή διαγωνισμό άσματος και πιάνου, στον οποίο ο Μαργαρίτης ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής³¹⁰. Μετά την ολοκλήρωση του διαγωνισμού συμπράττουν με τη συμφωνική ορχήστρα της Βιέννης και τον αρχιμουσικό Hans Eichinger³¹¹ στο κονσέρτο σε φα μείζονα για δύο πιάνο³¹² του C. Ph. E. Bach, κονσέρτο που εντάσσεται στο συναυλιακό πρόγραμμα των *Καλλιτεχνικών Εορτών*³¹³ της Βιέννης.

³⁰⁵ Σύμφωνα με το σωζόμενο πρόγραμμα της συναυλίας παίχθηκαν ακόμη τα έργα: η άρια *Rosen Kavalier* από την όπερα *Οι Γάμοι του Φιγκαρό* του W. A. Mozart. *Urlicht* από τη συμφωνία *Des Knaben Wunderhorn* του G. Mahler. Το *Lied Erlkönig* του Schubert βασισμένο στο ομώνυμο ποίημα του Goethe. Η *Εισαγωγή* από το μελόδραμα *Roi d'Ys* του E. Lalo. Σολίστ στα τραγουδιστικά μέρη ήταν η λυρική τραγουδίστρια Grete Scheider.

³⁰⁶ Κατά τον κατάλογο συναυλιών της Ida Rosenkranz.

³⁰⁷ Βλ. πργφ. 2.5.

³⁰⁸ Πρόκειται προφανώς για μεταγραφή για δύο πιάνο κάποιου αποσπάσματος του συμφωνικού έργου, το περιεχόμενο του οποίου παραμένει άγνωστο.

³⁰⁹ Wilhelm Grosz (Βιέννη 1894 – Νέα Υόρκη 1939).

³¹⁰ Βλ. πργφ. 1.3.4.

³¹¹ Ο Hans Eichinger (1902-1986) υπήρξε, εκτός από μαέστρος, βιολονίστας και συνθέτης.

³¹² Πρόκειται ουσιαστικά για το κονσέρτο για 2 τσέμπαλα και μικρή ορχήστρα, έργο Wq 46.

³¹³ Πρόκειται για τις λεγόμενες *Wiener Festwochen* (*Εορταστικές Εβδομάδες Βιέννης*), οι οποίες λαμβάνουν χώρα στην αυστριακή πρωτεύουσα από το 1927, διεξάγονται κατά τη διάρκεια πέντε με έξι εβδομάδων τον Μάιο και τον Ιούνιο και καλύπτουν ένα ευρύτατο φάσμα εκδηλώσεων από τους χώρους της μουσικής, του θεάτρου και του κινηματογράφου.

Το 1933 αποτελεί ένα από τα πλέον γόνιμα καλλιτεχνικά έτη του ζεύγους καθώς πραγματοποιεί μεγάλη περιοδεία στα ευρωπαϊκά πολιτιστικά κέντρα, στην οποία επιλέγουν να παρουσιάσουν σχεδόν αποκλειστικά ελληνικά προγράμματα με προφανή σκοπό να προβάλουν τη σύγχρονη ελληνική συνθετική δημιουργία. Το συμπέρασμα, που προκύπτει από τη συγκεκριμένη περιοδεία, είναι πασιφανές: το duo Μαργαρίτη έχει καταξιωθεί πλέον στα πολιτιστικά δρώμενα της Ευρώπης και οι εμφανίσεις του διακρίνονται από μία συνέχεια και συχνότητα. Το ζεύγος φιλοξενούν στην Τσεχία η Μπρατισλάβα (Presburg), όπου παρουσιάζουν στο ραδιόφωνο έργα Μαργαρίτη, Ριάδη και Μεταξά, η Ραδιοφωνία του Μπρυν (Μπρνό, Brünn), που αναμεταδίδει έργα Λαμπελέτ, Πονηρίδη, Μητρόπουλου, Μαργαρίτη, και η Πράγα, στην οποία ο Μαργαρίτης εκτελεί μόνος του δικές του συνθέσεις³¹⁴. Η Βουδαπέστη, το Βελιγράδι και το Ζάγκρεμπ (Agram) αποτελούν τους επόμενους προορισμούς και οι αντίστοιχες Ραδιοφωνίες τους το βήμα παρουσίασης της σύμπραξής τους. Για να καταλήξουν στην πολυαγαπημένη τους Βιέννη εμφανιζόμενοι με την συμφωνική ορχήστρα της πόλης υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του αρχιμουσικού Oswald Kabasta³¹⁵ σε κονσέρτο για δύο πιάνο και ορχήστρα³¹⁶.

Το ντουέτο Μαργαρίτη παραμένει ενεργό το 1933 και εντός συνόρων με την πραγματοποίηση δύο ρεσιτάλ με ιδιαίτερες συνθέσεις για δύο πιάνο³¹⁷, διοργανωμένα αμφότερα από το Κ.Ω.Θ., που διεξήχθησαν στο θέατρο *Ηλύσια* της συμπρωτεύουσας. Η πρώτη συναυλία της 2ας Απριλίου 1933 αποτέλεσε την 7^η συναυλία της καλλιτεχνικής περιόδου 1932-1933 και περιείχε έργα συνθετών της προκλασικής περιόδου και του ρομαντισμού (Telemann, Muffat, Clementi, C. Ph. E. Bach, Liszt, Brahms, Dvorak, Μαργαρίτη, Emil Kahn). Η δεύτερη, στις 17 Δεκεμβρίου 1933, διέπονταν από καθαρά ελληνοκεντρικό χαρακτήρα, ο οποίος εκφράστηκε με τις συνθέσεις των Μ. Καλομοίρη (*Πρελούδιο και Φούγκα* για δύο πιάνο), Γ. Μεταξά (*Θέμα και Παραλλαγές* για δύο πιάνο), Γ. Λαμπελέτ (μεταγραφή για δύο πιάνο του

³¹⁴ Βλ. προηγούμενη πργφ. (2.1).

³¹⁵ Ο αυστριακός μαέστρος Oswald Kabasta (1896-1946) διετέλεσε επικεφαλής της τάξης διεύθυνσης της Ακαδημίας της Βιέννης, καλλιτεχνικός διευθυντής της Ραδιοφωνίας της Βιέννης την περίοδο των καλλιτεχνικών συμπράξεων με το ζεύγος Μαργαρίτη και διευθυντής ορχήστρας της Φιλαρμονικής του Μονάχου. Η φήμη και η καριέρα του αμαυρώθηκε λόγω της υποστήριξης του ναζιστικού καθεστώτος. (David, Monod, *Settling Scores: German Music, Denazification, & the Americans, 1945-1953*, University of North Carolina Press, North Carolina 2005, σ. 59).

³¹⁶ Ο κατάλογος της Ida Μαργαρίτη δεν δίνει πληροφορίες για το κονσέρτο που εκτελέστηκε.

³¹⁷ Ως «ιδιότυπα έργα» αναγράφονται στα αντίστοιχα προγράμματα

συμφωνικού ποιήματος για μεγάλη ορχήστρα *Η Γιορτή*)³¹⁸, Αι. Ριάδη (Συλλογή τραγουδιών *Γιασεμιά και μιναρέδες* διασκευασμένη από τον Μαργαρίτη για δύο πιάνο: *Σαλονίκη – Οδαλίσκη - Ράικα*), Δ. Μητρόπουλου (*Κυθηραϊκοί Χοροί*), Λ. Μαργαρίτη (*Σκέρτσο* από την *Επική Συμφωνία*, διασκευασμένο για δύο πιάνο. *Παραλλαγές σε ένα ελληνικό θέμα. Μακεδονικοί Χοροί*).

Τα δύο τελευταία προγράμματα συνδυάζει³¹⁹ το duo το 1934 στις δύο διαδοχικές συναυλίες, τις οποίες δίνει στις 6 Μαρτίου στην αίθουσα συναυλιών του Ωδείου Αθηνών και την επομένη στην αίθουσα *Βαρόνου Κίμωνος Ράλλη* του Πειραιά υπό την αιγίδα του *Πειραιϊκού Συνδέσμου*³²⁰. Τον ίδιο χρόνο³²¹ ερμηνεύει στη Βιέννη υπό τη διεύθυνση του Karl Auderith³²² ένα από τα πλέον παιγμένα στη διάρκεια της κοινής τους δράσης κονσέρτα, το *Παθητικό κονσέρτο* σε μι ελάσσονα για δύο πιάνο του Franz Liszt³²³, έργο το οποίο επαναλαμβάνει ένα χρόνο αργότερα επίσης στην

³¹⁸ Το σημαντικό συμφωνικό ποίημα του Γεωργίου Λαμπελέτ (1875-1945) για μεγάλη ορχήστρα *Γιορτή*, ένα από τα πρώτα ελληνικά συμφωνικά έργα της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας που χρησιμοποιεί δημοτικά θέματα, συνετέθη το 1901 ή το 1903 (κατά τον μαθητή του Λαμπελέτ Ιωσήφ Παπαδόπουλο - Γκρέκα) ή το 1907 (σύμφωνα με τους μεταγενέστερους μουσικοκριτικούς Σπ. Μοτσενίγο, Γ. Λεωτσάκο, Αλέκα Συμεωνίδου). Ωστόσο εξαιτίας της άρνησης του Ωδείου Αθηνών να παραχωρήσει στον συνθέτη τη συμφωνική ορχήστρα προκειμένου να παρουσιάσει έργα του -απόρροια της διαμάχης Επτανήσων και Αθήνας για τη στάση της κάθε πλευράς απέναντι στην Εθνική μουσική- εκτελέστηκε για πρώτη φορά μόλις στις 29 Μαρτίου 1911 στην αίθουσα συναυλιών του Φιλολογικού Συλλόγου *Παρνασσός* σε μεταγραφή για δύο πιάνο, που ερμήνευσαν οι Γ. Μοντεσάντος και Κορίνα Λαμπελέτ. (Καλογερόπουλος, «Λαμπελέτ, Γεώργιος», *Λεξικό*, τόμος 3, σ. 427).

³¹⁹ Έργα Telemann, Muffat, Clementi, Mozart, Liszt - Bülow, Μεταξά, Μητρόπουλου, Μαργαρίτη, κατά το πρόγραμμα της συναυλίας.

³²⁰ Ο *Πειραιϊκός Σύνδεσμος*, ένα από τα παλαιότερα και ιστορικότερα σωματεία της Ελλάδας ιδρύθηκε το 1894 έχοντας μουσικό, φιλολογικό και αθλητικό τμήμα.

³²¹ Κατάλογος συναυλιών Ida Rosenkranz.

³²² Αυστριακός μαέστρος και συνθέτης (1883-1956).

³²³ Το *Παθητικό Κονσέρτο (Concerto Pathetique)* του Liszt εκδόθηκε ως κονσέρτο για δύο πιάνο χωρίς ορχηστρική συνοδεία το 1865. Στην αρχική του μορφή συνετέθη και εκδόθηκε το 1851 ως *Grosses Concert-Solo (Μεγάλο Σόλο Κονσέρτο)* με αρκετές δομικές ομοιότητες με την περίφημη *Σονάτα σε σι ελάσσονα*. Πριν λάβει την τελική του επίσημη μορφή ως έργο για δύο πιάνο, υπήρχε στη σκέψη του συνθέτη η ιδέα της μεταγραφής του ως κονσέρτο για ένα πιάνο με ορχήστρα, όπως αποδεικνύουν και τα ορχηστρικά σκίτσα που είχε καταγράψει. Διάφοροι συνθέτες στην πορεία προσέθεσαν ορχηστρική συνοδεία στο έργο. Μία από τις μεταγραφές του έργου για ένα πιάνο και ορχήστρα επεξεργάστηκε ο Μαργαρίτης και δημιούργησε μία νέα διασκευή του έργου για δύο πιάνο με συνοδεία ορχήστρας, την οποία έπαιξε με την σύζυγό του. Για τη δημιουργία μιας τέτοιας διασκευής από την πλευρά του Μαργαρίτη κάνει λόγο ο Καζαντζής: «Οι δύο καλλιτέχνες μας έδωσαν μια γεμάτη πνοή και δεξιοτεχνικές αναλαμπές εκτέλεση του σπάνια παιζόμενου *Κονσέρτου Πατετίκ σε μι ελάσσον* του Λίστ, διασκευασμένου για δύο πιάνο από τον Μαργαρίτη με τρόπο, ώστε και η εκ του συμφωνικού συνόλου εντύπωση να διατηρεί όλη της την ομορφιά και να παραμένει ατόφιο το τόσο συναρπαστικό δεξιοτεχνικό στοιχείο του έργου κατανεμημένο με μια αρμονικότητα αναλογία στα δύο πιάνο». (Καζαντζής, «Ο Λώρης Μαργαρίτης...», σ. 131-132).

Βιέννη με τον αρχιμουσικό Eichinger αυτή τη φορά στη μουσική διεύθυνση και αναμεταδίδεται από τον ραδιοσταθμό της πόλης³²⁴.

Το ίδιο κονσέρτο μαζί με εκείνο σε φα του C. Ph. E. Bach (που είχαν παρουσιάσει το 1932 με τον Eichinger στην Βιέννη) εκτέλεσαν με τον συνήθη μαέστρο στις συναυλίες τους στη Θεσσαλονίκη, Αλ. Καζαντζή, σε συμφωνική συναυλία του Κ. Ω. Θ. στην αίθουσα *Ηλύσια* στις 21 Απρίλη του 1935. Μία σύντομη εμφάνιση ως duo πραγματοποιούν στις 17 Σεπτέμβρη στη Θεσσαλονίκη ως απόδοση τιμής στη μνήμη του Ριάδη, κατά τη διάρκεια της τελετής του μνημόσυνού του, εκτελώντας τη διασκευή του Μαργαρίτη για δύο πιάνο του έργου του αποθανόντος *Γιασεμιά και μιναρέδες*. Η εφημερίδα της Ρώμης *Corriere*³²⁵ μας πληροφορεί για ένα ρεσιτάλ που επρόκειτο να πραγματοποιήσει το ζεύγος το ίδιο έτος «κοντά στον σταθμό της Ρώμης ... το βράδυ στις 24 του μηνός»³²⁶, επιλέγοντας για το πρώτο μέρος έργα Telemann (*Ουβερτούρα* διασκευασμένη για δύο πιάνο από τον Μαργαρίτη), Clementi (*Σονάτα* σε σι ύφεση μείζονα), Liszt (*Παθητικό κονσέρτο* σε μι ελάσσονα σε διασκευή Μαργαρίτη³²⁷) και για το δεύτερο μέρος ελληνική μουσική δική του (*Παραλλαγές πάνω σε ένα ελληνικό θέμα* για δύο πιάνο), του Μητρόπουλου και του Ριάδη.

Τη Ρώμη επισκέπτονται ξανά ένα χρόνο αργότερα μαζί με τη Βιέννη και τη Βουδαπέστη³²⁸. Προηγουμένως, στις 26 Απριλίου 1936³²⁹ είχαν πραγματοποιήσει στην αίθουσα *Ηλύσια* της Θεσσαλονίκης ρεσιτάλ για δύο πιάνο με έργα Reger, Kuhlau, Clementi, Gossec³³⁰, Mendelssohn, καθώς και με συνθέσεις Μεταξά (*Ραψωδία*), Ριάδη (επεξεργασία του Μαργαρίτη στο *Γιασεμιά και μιναρέδες*) και Μαργαρίτη (*Μακεδονικοί Χοροί*). Στο ίδιο θέατρο εμφανίζονται τον Μάιο (στις 14) του 1937 με πρόγραμμα χωρίς ελληνικό εκπρόσωπο -γεγονός όχι ιδιαίτερα

³²⁴ Την αναγγελία του κονσέρτου συναντούμε σε γαλλική γλώσσα στην εφημερίδα *Le Progres* της Θεσσαλονίκης (απόκομμα εφημερίδας από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη): «Απόψε το βράδυ στις 11 ο ραδιοφωνικός σταθμός της Βιέννης θα μεταδώσει το κονσέρτο της συμφωνικής ορχήστρας της Βιέννης, όπου θα λάβουν μέρος ως σολίστ οι καλλιτέχνες Μαργαρίτης και Ρόζενκραντς. Οι δύο σολίστ μας θα εκτελέσουν το κονσέρτο Liszt για δύο πιάνο με τη συνοδεία της ορχήστρας υπό τη διεύθυνση του διάσημου μαέστρου Eichinger».

³²⁵ Απόκομμα από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

³²⁶ Είναι άγνωστο σε ποιο μήνα αναφέρεται.

³²⁷ Είναι απορίας άξια η επιλογή του Μαργαρίτη να διασκευάσει για δύο πιάνο ένα έργο, το οποίο υπήρχε ήδη από τον ίδιο τον Liszt σε αυτή τη μορφή. Πιθανόν να μην κατόρθωσε να βρει την αντίστοιχη έκδοση.

³²⁸ Κατάλογος συναυλιών Ida Rosenkranz.

³²⁹ Όπως προκύπτει από σωζόμενο πρόγραμμα.

³³⁰ Προφανώς έπαιξαν κάποια διασκευή του Μαργαρίτη σε έργο του Gossec, καθώς ο Γάλλος συνθέτης (1734-1829) δεν έγραψε οργανική μουσική για πιάνο.

συνηθισμένο για το ζεύγος- ερμηνεύοντας μουσική των Bach, Reger, Grazioli³³¹, Mozart, Schubert, Schütt³³² και Tchaikovsky. Ομοίως τον Μάιο του 1938 στα *Ηλύσια* παρουσιάζουν ποικίλους συνθέτες από το μπαρόκ έως και τις μέρες τους (Bach, Haydn, Mozart, Brahms, Schütt, R. Korsakov, Carl Lahr). Ενώ στα τέλη του προηγούμενου έτους (Τρίτη 21 Δεκεμβρίου 1937) ο Λώρης και η Ida Μαργαρίτη είχαν κάνει με καθυστέρηση ετών³³³ την πρώτη τους εμφάνιση στο θέατρο *Ολύμπια* της Αθήνας με πρόγραμμα παρόμοιο με αυτό των τελευταίων τους συναυλιών ενσωματώνοντας και ελληνικά έργα προς εκτέλεση³³⁴.

Τα έτη 1937 και 1938 υπήρξαν μετά το 1933 τα πιο γόνιμα όσον αφορά τη συναυλιακή δραστηριότητά τους στο εξωτερικό. Αρχικά, στα μέσα Φεβρουαρίου του 1937, προτού μεταβούν στην Βαρσοβία για το διεθνή διαγωνισμό πιάνου Chopin, στον οποίο ο Μαργαρίτης ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής³³⁵, παρουσιάζουν στο κοινό της Βιέννης υπό τη διεύθυνση του Oswald Kabasta το διπλό κονσέρτο σε μι ύφεση μείζονα K.V. 365 του W.A.Mozart και πραγματοποιούν ένα ρεσιτάλ για δύο πιάνα με έργα του κλασικού, σύγχρονου και ελληνικού ρεπερτορίου στην *Musikverein - Saal*. Η συναυλία ήταν ενταγμένη στις ελληνικές καλλιτεχνικές επιδείξεις που δόθηκαν στο πλαίσιο των *Καλλιτεχνικών Εορτών* της Βιέννης. Από την ανταπόκριση από τη Βιέννη για την εφημερίδα *Βραδυνή* (1937), που δίνει η δημοσιογράφος Maximilian von Fischer Lendenitze³³⁶, προκύπτει πως το πρόγραμμα περιείχε εκτός από έργα για δύο πιάνα τόσο ελληνικά τραγούδια για φωνή και πιάνο «αρμονισμένα από τον Ριάδη και τον Μαργαρίτη» και ερμηνευμένα από τον τενόρο της Όπερας της Βιέννης (Volksoper) Πέτρο Μπαξεβάνο³³⁷ και την υψίφωνο Greta Scheider³³⁸ με συνοδεία στο πιάνο του Μαργαρίτη όσο και μία σειρά λαϊκών χορών³³⁹ παρουσιαζόμενων στο βιεννέζικο κοινό από μια ομάδα δέκα χορευτριών και

³³¹ Giovanni Battista Grazioli (1746-1820). Ιταλός συνθέτης.

³³² Eduard Schütt (1856-1933). Γερμανορώσος συνθέτης και πιανίστας.

³³³ Βλ. πργφ 2.5.

³³⁴ Το πρόγραμμα της ιστορικής συναυλίας με έργα για δύο πιάνα, πρωτότυπα ή διασκευασμένα: *Χορικό* Bach, *Παραλλαγές* Reger, *Adagio* Giovanni Battista Grazioli, *Σονάτα* σε ρε μείζονα Mozart, *Διπλό κονσέρτο* Liszt, ελληνικές συνθέσεις Γ. Μεταξά (*Ραψωδία*), Ριάδη (δύο συνθέσεις από τη συλλογή *Γιασεμιά και μιναρέδες* σε επεξεργασία Μαργαρίτη), Μαργαρίτη (*Μακεδονικοί Χοροί*).

³³⁵ Βλ. πργφ 1.3.4.

³³⁶ «Ελληνική μουσική και ελληνικοί χοροί στη Βιέννη», στο: *Α. Μ.*, σ. 171.

³³⁷ Μαθητής της Κ. Καπάσο, εγκαταστάθηκε από το 1933 έως το θάνατό του (1982) στη Βιέννη για να εμφανιστεί επανειλημμένα στην Volksoper, ενώ πρωταγωνίστησε και στο «Μελόδραμα Αθηνών». (Καλογερόπουλος, «Μπαξεβάνος, Πέτρος», *Λεξικό*, τόμος 4, σ. 236).

³³⁸ Λανθασμένα αναφέρεται στην ανταπόκριση ως «αδελφή του καθηγητού Σάιντερ» και όχι ως σύζυγός του.

³³⁹ Αναφέρονται ο «κλέφτικος» και ο «κρητικός».

μουσική συνοδεία στο πιάνο από το duo Μαργαρίτη³⁴⁰. Την επομένη του ρεσιτάλ ταξιδεύουν στη Βαρσοβία, όπου παίζουν στον ομώνυμο ραδιοφωνικό σταθμό «αποκλειστικά έργα Ελλήνων συνθετών»³⁴¹ στις 11 Μαρτίου, προτελευταία μέρα του διαγωνισμού και παραμονή της μεγάλης βραδιάς της απονομής των βραβείων. Η απρόοπτη μετάθεση της συναυλίας τους στον ραδιοφωνικό σταθμό της Πράγας από τις 17 στις 13 του Μάρτη³⁴² τους υποχρεώνει να φύγουν εσπευσμένα από τη Βαρσοβία αμέσως μετά την τελετή απονομής των βραβείων και κάτω από αντίξοες συνθήκες³⁴³ να φτάσουν στην τσέχικη πρωτεύουσα, όπου εκτελούν μεταξύ άλλων τις *Παραλλαγές για δύο πιάνο σε ένα θέμα του Beethoven* έργο 86 του Max Reger. Επόμενοι προορισμοί στην περιοδεία του '37 υπήρξαν το Βελιγράδι, η Βουδαπέστη και το Ζάγκρεμπ. Ανάλογη περιοδεία πραγματοποίησε το duo το 1938 στην Ιταλία, παίζοντας στο ραδιοφωνικό σταθμό της Ρώμης έργα ελληνικά³⁴⁴, στην Τσεχία και τη Σλοβακία (Πράγα και Μπρατισλάβα), στην Ουγγαρία (Βουδαπέστη) και στην πρώην Γιουγκοσλαβία (Ζάγκρεμπ και Βελιγράδι). Μάλιστα στο Βελιγράδι συνέπραξαν με τη συμφωνική ορχήστρα της πόλης και αρχιμουσικό τον Bouskovic³⁴⁵.

Κατά τα δύο επόμενα χρόνια ο Μαργαρίτης και η σύζυγός του εμφανώς επιβαρηνμένοι από τα ταξίδια και τις συχνές μετακινήσεις στο εξωτερικό³⁴⁶ κατά το πρόσφατο παρελθόν, επιλέγουν να περιορίσουν τις εμφανίσεις τους εντός Ελλάδας σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Τον Ιανουάριο του 1939 εμφανίζονται δύο φορές μαζί στην πρωτεύουσα. Πρώτα στο θέατρο *Ολύμπια* με ένα πρόγραμμα μεγάλων Ευρωπαίων συνθετών από το μπαρόκ ως τον ρομαντισμό (J. S. Bach: *Adagio και φούγκα* σε ντο μείζονα, J. Chr. Bach: *Allegro Giocoso*, J. Haydn: *Διδάσκαλος και Μαθητής*, W. A. Mozart: *Andante* σε φα μείζονα, J. Brahms: *Σονάτα για δύο πιάνο* έργο 34, J. Strauss - Carl Lahr: *Αντιστικτική Φαντασία πάνω σε θέματα της Νυχτερίδας*). Έπειτα, στις 28 Ιανουαρίου, ημέρα Σάββατο, παίζουν έργα του Ριάδη (διασκευή για δύο πιάνο του Μαργαρίτη της συλλογής τραγουδιών *Γιασεμιά και μιναρέδες*) και του Μαργαρίτη

³⁴⁰ Την πιανιστική επεξεργασία της μουσικής συνοδείας των χορών έκανε ο Μαργαρίτης, ενώ την επιμέλεια των κοστούμιών ανέλαβε ο Hans Scheider.

³⁴¹ *Α. Μ.*, σ. 52.

³⁴² Είναι άγνωστοι οι λόγοι αυτής της αλλαγής ημερομηνίας.

³⁴³ Οι δυσκολίες του ταξιδιού περιγράφονται με γλαφυρό τρόπο από την Ida Μαργαρίτη (*Α. Μ.*, σ. 52-53).

³⁴⁴ Σύμφωνα με το απόκομμα της αναγγελίας του προγράμματος από τον ραδιοφωνικό σταθμό της Ρώμης (Αρχείο Λ. Μαργαρίτη).

³⁴⁵ Στον κατάλογο έργων της Ida Μαργαρίτη (*Α. Μ.*, σ. 182) αναγράφεται ως «Bouskovits». Ωστόσο η ορθογραφία του ονόματος ελέγχεται.

³⁴⁶ Οφείλουμε να λάβουμε υπόψη και τις δύσκολες συνθήκες της εποχής εκείνης στην πραγματοποίηση μακρινών μετακινήσεων.

(διασκευές για δύο πιάνο του ιδίου του έργου του *Μακεδονικοί χοροί*) στην «πρώτη μουσική βραδιά Ελλήνων συνθετών οργανωμένη από την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών», η οποία φιλοξενήθηκε στη *Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών* και «με την ευγενική σύμπραξη των τραγουδιστών Μαρίκας Καλφοπούλου³⁴⁷, Ανθ. Μαυρίδου, Μιχ. Κορώνη³⁴⁸» και «της συνοδού στο πιάνο Ελ. Νικολαΐδη³⁴⁹», οι οποίοι παρουσίασαν με τη σειρά τους έργα Σαμάρα, Ν. Λαμπελέτ, Ριάδη³⁵⁰. Την άνοιξη του '39 (Μάιος) και πάλι στο θέατρο *Ολύμπια*³⁵¹ το duo παρουσιάζει μαζί με -ήδη κατά το παρελθόν εκτελεσμένα- έργα των J. Chr. Bach, Fr. Kuhlau, Fr. Liszt και αρκετά νέα έργα, τα οποία είχε εντάξει πρόσφατα στο ρεπερτόριο του, όπως αυτά των συνθετών Fr. Couperin, F. Mendelssohn, I. Stravinsky, Melan Gueroult³⁵², Ignaz Friedman³⁵³. Στη Θεσσαλονίκη το έτος αυτό επαναλαμβάνουν με τον Καζαντζή και την ορχήστρα του Κ. Ω. Θ. το πρόγραμμα της συναυλίας του Απριλίου του 1935 παίζοντας στο πρώτο μέρος το κονσέρτο σε φα του C.Ph.E.Bach και στο δεύτερο το *Παθητικό Κονσέρτο* σε μι ελάσσονα του Fr. Liszt³⁵⁴.

Στις αρχές του 1940 πραγματοποιείται μία από τις πλέον αξιομνημόνευτες εμφανίσεις των Λώρη και Ida Μαργαρίτη στη διάρκεια της πολυετούς κοινής τους σύμπραξης. Η αίθουσα συναυλιών *Παλλάς*³⁵⁵ της Αθήνας φιλοξενεί την Δευτέρα 15

³⁴⁷ Η τραγουδίστρια όπερας και καθηγήτρια μονωδίας Μαρίκα Καλφοπούλου (1899-1976), κόρη της υψιφώνου Νίνας Φωκά, έλαβε μέρος ως σολίστ σε συναυλίες σε Ελλάδα, Αίγυπτο, Παρίσι με τους αρχιμουσικούς Μπούτνικωβ, Μητρόπουλο, Πιερνέ και Καλομοίρη. Την περίοδο της συγκεκριμένης συναυλίας διατελούσε καθηγήτρια μονωδίας στο Εθνικό Ωδείο (1926-1958). (Καλογερόπουλος, «Καλφοπούλου, Μαρίκα», *Λεξικό*, τόμος 2, σ. 552-553).

³⁴⁸ Ο τενόρος Μιχάλης Κορώνης (1914-1979) υπήρξε ένας από τους σημαντικούς πρωταγωνιστές της ελληνικής οπερέτας και μαθητής της Μαρίκας Καλφοπούλου. (Καλογερόπουλος, «Κορώνης, Μιχάλης», ό.π., τόμος 3, σ. 258).

³⁴⁹ Η πιανίστα και καθηγήτρια τραγουδιού Έλλη Νικολαΐδου (1914-1994) διακρίθηκε κυρίως ως διευθύντρια χορωδιών και προγυμνάστρια - πιανίστα συνοδός φωνητικής κυρίως μουσικής, ενώ ασχολήθηκε εντατικά με τη μελέτη, τη διδασκαλία και την καθιέρωση του ελληνικού lied και των υπολοίπων φωνητικών έργων της σοβαρής ελληνικής μουσικής. (Καλογερόπουλος, «Νικολαΐδου, Έλλη», ό.π., τόμος 4, σ. 354-355).

³⁵⁰ Πρόγραμμα από την αλληλογραφία του Μανώλη Καλομοίρη (Αρχείο Καλομοίρη, αυξ. αρ. 679).

³⁵¹ Πρόγραμμα από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

³⁵² Εκτέλεση του έργου *2 Morceaux a 2 pianos 4 mains* έργο 16 του Γάλλου συνθέτη.

³⁵³ Ο μεγάλος Πολωνός πιανίστας (1882-1948) συνέθεσε έναν αρκετά μεγάλο αριθμό (περισσότερα από 90) κυρίως μικρών έργων για πιάνο. Η γνωριμία του με τον Μαργαρίτη από τους διαγωνισμούς (Concours) της Βιέννης, όπου υπήρξαν αμφότεροι μέλη της κριτικής επιτροπής, προφανώς διαδραμάτισε καίριο ρόλο στην παρουσίαση έργων του από τον Μαργαρίτη.

³⁵⁴ Όπως μας πληροφορεί ο Καζαντζής («Ο Λώρης Μαργαρίτης...», σ. 131).

³⁵⁵ Το *Παλλάς*, το πλέον αξιόλογο κινηματοθέατρο του Μεσοπολέμου, χτίστηκε το διάστημα 1931-33 από τους αρχιτέκτονες Λεων. Μπόνη και Βασ. Κασσάνδρα κατά τα πρότυπα αντίστοιχων αιθουσών του Παρισιού, του *Θεάτρου των Ηλυσίων Πεδίων*, του θεάτρου *Pigalle* και του κινηματογράφου *Pathe-Marignan*. Όντας μία από τις ελάχιστες αίθουσες ευρωπαϊκών προδιαγραφών της χώρας, το *Παλλάς* διαφημίστηκε πριν τα εγκαίνιά του ως «ο επιβλητικότερος

Ιανουαρίου την τέταρτη συναυλία των συνδρομητών της συμφωνικής ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών, στην οποία η συμφωνική ορχήστρα του Ωδείου υπό τη διεύθυνση του σημαντικού Γερμανού αρχιμουσικού Hermann Scherchen³⁵⁶ και σολίστες τους δύο πιανίστες δίνουν μία ιστορική καλλιτεχνικά εκτέλεση του κονσέρτου για δύο πιάνο σε μι ύφεση μείζονα του Mozart³⁵⁷. Η συγκεκριμένη ερμηνεία ήταν, κατά την Ida Μαργαρίτη, τόσο επιτυχημένη («...η διαλογική ανταπόκριση των μουσικών θεμάτων μεταξύ ορχήστρας και σολίστ γινόταν με τέλεια κατανόηση. Ορχήστρα, αρχιμουσικός και εμείς ήμαστε σαν μια ψυχή»³⁵⁸), ώστε κατόρθωσε να προκαλέσει τον ενθουσιασμό και την αποδοχή του μαέστρου, ο οποίος φημιζόταν για την έντονη απαιτητικότητά του που άγγιζε όχι σπάνια τα όρια της δυστροπίας³⁵⁹. Την προηγούμενη μέρα (14 Ιανουαρίου) πραγματοποιήθηκε η μία και μοναδική πρόβα του κονσέρτου που είχε τον χαρακτήρα γενικής δοκιμής³⁶⁰. Στο υπόλοιπο πρόγραμμα η ορχήστρα εκτέλεσε τη *Σουίτα* (ή *Εισαγωγή*) για ορχήστρα σε ρε του J. S. Bach και την πρώτη συμφωνία, έργο 38 του R. Schumann. Την άνοιξη του ίδιου έτους (17 Μαΐου) στην αίθουσα *Ηλύσια* της Θεσσαλονίκης επεκτείνουν περαιτέρω το ρεπερτόριό τους στο είδος ερμηνεύοντας έργα Bach, Händel, Moscheles, Mozart, Clementi, Kuhlau, Schumann, Debussy, Liszt - Sauer και Arensky.

Το ξέσπασμα του ελληνοϊταλικού πολέμου τον επόμενο Οκτώβριο ματαιώνει τα σχέδια του ζεύγους για πραγματοποίηση νέας περιοδείας, αυτή τη φορά σε Ελβετία, Γαλλία και Αγγλία, για την οποία είχαν ξεκινήσει την προετοιμασία τους³⁶¹. Περιορίζονται έτσι σε μία τελευταία κοινή εμφάνιση πριν την Κατοχή την Κυριακή 9 Μαρτίου 1941 στο θέατρο *Παλλάς* στην Αθήνα με τη συμφωνική ορχήστρα της πόλης και μαέστρο τον Φιλοκτήτη Οικονομίδη. Η συναυλία λαμβάνει φιλανθρωπικό χαρακτήρα και ο οργανωτικός φορέας της εκδήλωσης (Τομέας Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας) διαθέτει τα έσοδα, όπως προκύπτει από το

θεατρικός κολοσσός των Βαλκανίων». Η πρώτη επίσημη εκδήλωση στον νέο χώρο πραγματοποιήθηκε στις 27 Οκτωβρίου 1932 με την κινηματογραφική μεταφορά της οπερέτας του Γιόχαν Στράους *Νυχτερίδα*. (βλ. σχετικό άρθρο της Ματίνας Καλτάκη για την ιστορία του *Παλλάς*, «Το κινηματοθέατρο Παλλάς (1932)», www.ellthea.gr, 04/06/2011).

³⁵⁶ Ο Γερμανός αρχιμουσικός Hermann Scherchen (1891- 1966) έγινε ιδιαίτερα γνωστός για την ορχηστρική μεταγραφή της *Τέχνης της Φούγκας* του J. S. Bach.

³⁵⁷ Για την συγκεκριμένη εκτέλεση, βλ. πργφ 2.5.

³⁵⁸ *Α. Μ.*, σ. 57.

³⁵⁹ Δεν έλειπαν οι περιπτώσεις, κατά τις οποίες ο Scherchen αρνούνταν να συνοδεύσει τον σολίστα, εάν δεν ικανοποιούνταν αισθητικά και στυλιστικά από την ερμηνεία του.

³⁶⁰ Όπως αναγράφεται στο σωζόμενο πρόγραμμα.

³⁶¹ *Α. Μ.*, σ. 57.

πρόγραμμα³⁶², «υπέρ του κρατικού πολεμικού εράνου». Το κονσέρτο που παίχθηκε ήταν το «*Concerto Pathetique* για δύο πιάνο» του Liszt και οι επιλεγόμενες «καδέντσες» ανήκαν στον μαθητή και γαμπρό³⁶³ του Ούγγρου μουσουργού, Hans von Bülow.

Μετά τον τερματισμό της Κατοχής το 1945 πραγματοποιούν την πρώτη τους συναυλία, επίσης με ανθρωπιστικό χαρακτήρα, για την ενίσχυση του αντιφυματικού αγώνα Βόρειας Ελλάδας στη Θεσσαλονίκη σε έκδηλα συγκινησιακή ατμόσφαιρα από την επιστροφή τους στην πόλη και στην ενεργό δράση. Επανεμφανίζονται τον επόμενο χρόνο και πάλι στη Θεσσαλονίκη, ενώ πραγματοποιούν το πρώτο τους μεταπολεμικό κονσέρτο στην πρωτεύουσα σε μια ασφυκτικά γεμάτη από ένα ιδιαίτερα ενθουσιώδες κοινό αίθουσα³⁶⁴. Το 1947 και συγκεκριμένα την Δευτέρα 3 Φεβρουαρίου το αθηναϊκό θέατρο *Κεντρικόν*³⁶⁵ αποτελεί το χώρο διεξαγωγής μίας ακόμη συναυλίας τους για δύο πιάνο στην Αθήνα. Η εμφάνισή τους είναι ενταγμένη στην «ετήσια σειρά συναυλιών Ελλήνων καλλιτεχνών» και αφορά την «5^η συναυλία μουσικής περιόδου 1946-47», σύμφωνα με το πρόγραμμα³⁶⁶, ενώ ως διοργανωτής εμφανίζεται το *Καλλιτεχνικό Γραφείο Αθηνών* με διευθυντή τον Γ. Κουράκο³⁶⁷.

Στα τέλη της δεκαετίας του '40 η καριέρα του ντουέτου Μαργαρίτη τείνει να ολοκληρωθεί. Στα 1949 ο Μαργαρίτης και η σύντροφός του θα ξαναπεράσουν τα ελληνικά σύνορα για να παίξουν στη Ρώμη, έπειτα στο Salzburg στα πλαίσια των *Θερινών Εορτών*³⁶⁸ -συνδυάζοντας την παρουσία τους εκεί με τα μαθήματα που παρέδιδαν στη Θερινή Ακαδημία³⁶⁹- και τελικά στη Βιέννη, όπου καταλήγουν ύστερα

³⁶² Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

³⁶³ Όντας μαθητής του Liszt από το 1851, ο Bülow παντρεύτηκε την κόρη του δασκάλου του, Κοζίμα, έξι χρόνια αργότερα.

³⁶⁴ Το κλίμα ενθουσιασμού του ακροατηρίου αποδίδεται εύγλωττα από τις περιγραφές της Ida Μαργαρίτη (*Ι. Μ.*, σ. 60).

³⁶⁵ Λειτουργησε από το 1916 στην οδό Κολοκοτρώνη. (Καλογερόπουλος, «Θέατρα παλιάς Αθήνας», *Λεξικό*, τόμος 2, σ. 361).

³⁶⁶ Το πρόγραμμα της εν λόγω συναυλίας: Mendelssohn *Σονάτα για εκκλησιαστικό όργανο* (επεξεργασία Λ. Μαργαρίτη), Mozart *Σονάτα σε ρε μείζονα*, Liszt *Διπλό κονσέρτο σε μι ελάσσονα* (άνευ ορχήστρας αυτή την φορά).

³⁶⁷ Το *Καλλιτεχνικό Γραφείο Αθηνών* αποτελούσε έναν από τους πλέον αξιόλογους και δραστήριους πολιτιστικούς φορείς της εποχής. Ιδρυμένο το 1936 από τον Γεώργιο Κουράκο, ο οποίος διετέλεσε διευθυντής του για τέσσερις δεκαετίες, διοργάνωσε σε Ελλάδα και εξωτερικό πλήθος συναυλιών και ρεσιτάλ με σημαντικούς ξένους αλλά και Έλληνες καλλιτέχνες. Σημαντική κρίνεται η συμβολή του στην πραγματοποίηση μουσικών γεγονότων στην ελληνική επαρχία. (Καλογερόπουλος, «Καλλιτεχνικό Γραφείο Αθηνών», *Λεξικό*, τόμος 2, σ. 532-533).

³⁶⁸ Οι *Θερινές Εορτές* του Salzburg (*Salzburger Festspiele*), μετεξέλιξη των -από το 1877 ιδρυθέντων- *Διεθνών Μουσικών Εορτών* (*Internationale Musikfeste*), αποτελούν σημαντικό Φεστιβάλ Μουσικής που διεξάγεται κάθε καλοκαίρι στην αυστριακή πόλη από το 1920 έως τις μέρες μας (βλ. και πργφ. 3.4).

³⁶⁹ Βλ. πργφ. 3.4.

από την ολοκλήρωση των *Εορτών* του Salzburg για να συμπράξουν με την συμφωνική ορχήστρα της Κρατικής Όπερας της Βιέννης στο κονσέρτο για δύο πιάνο σε φα του C. Ph. E. Bach κάτω από τη μπαγκέτα του διευθυντή της Κρατικής Όπερας εκείνο το διάστημα, Felix Prohaska³⁷⁰. Προς το τέλος του 1949, την περίοδο της μετάβασης τους στην Ελβετία για τον διαγωνισμό πιάνου της Γενεύης, παρουσιάζουν πρώτα στη Ραδιοφωνία της Λοζάννης ένα πρόγραμμα κλασσικών και ρομαντικών έργων και έπειτα στον ραδιοφωνικό σταθμό της Γενεύης έργα αποκλειστικά Ελλήνων συνθετών (μεταξύ άλλων και τις *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα* για δύο πιάνο του Μαργαρίτη³⁷¹).

Το 1950 τερματίζεται η κοινή καλλιτεχνική -δημόσια τουλάχιστον- πορεία του ζεύγους με τη Ρώμη να αποτελεί τον τελευταίο σταθμό τους: από το βήμα της Ραδιοφωνίας της πόλης εκτελούν ένα πρόγραμμα έργων για δύο πιάνο Ιταλών, Γάλλων και Γερμανών συνθετών³⁷². Ως αίτιο παύσης της συνεργασίας τους η Ida Rosenkranz επικαλείται³⁷³ την υπερκόπωση που υπέστη η ίδια τόσο πνευματικά όσο και σωματικά. Προφανώς αρχική της πρόθεση υπήρξε η διακοπή των κοινών τους εμφανίσεων, που διήρκεσαν σχεδόν τρεις δεκαετίες, να είναι προσωρινή. Όμως η σταδιακή επιβάρυνση της υγείας του συντρόφου της το επόμενο διάστημα απέκλεισε κάθε σκέψη επαναδραστηριοποίησής τους ως πιανιστικό ντουέτο, καθώς ο Μαργαρίτης δεν διέθετε πλέον τις αντοχές εκείνες που απαιτούνταν, ώστε να ανταπεξέλθει σε επιπρόσθετη μελέτη, κοινή προετοιμασία και νέες συναυλιακές υποχρεώσεις παράλληλα με την προσωπική του δραστηριότητα.

2.3. Άλλες καλλιτεχνικές συνεργασίες.

Όντας ολοκληρωμένος μουσικός με πλατιά γνώση του μεγαλύτερου μέρους του μουσικού ρεπερτορίου συλλήβδην και διαθέτοντας μία καλλιτεχνική υπόσταση ιδιαίτερα επικοινωνιακή, ο Μαργαρίτης δεν θα μπορούσε να αποκλείσει από τις επιλογές του την σύμπραξη με άλλους αξιόλογους μουσικούς σε προγράμματα έργων μουσικής δωματίου. Οι εκάστοτε συνεργασίες του με διάφορους καλλιτέχνες άλλοτε βασίστηκαν σε προϋπάρχουσες φιλίες, οι οποίες και ενισχύθηκαν, ενώ σε άλλες

³⁷⁰ Ο αυστριακός μαέστρος Felix Prohaska (1912-1987) διετέλεσε διευθυντής της Κρατικής Όπερας της Βιέννης για μία δεκαετία μετά τον πόλεμο (1945 έως 1955). («Prohaska, Felix», *The New Grove I*, τόμος 15, σ. 287).

³⁷¹ *Α. Μ.*, σ. 62.

³⁷² *Ο.π.*, σ. 63.

³⁷³ *Ο.π.*

περιπτώσεις γέννησαν μέσα από τη γόνιμη κοινή μουσική πράξη στέρεες και στενές προσωπικές επαφές.

Όπως ειπώθηκε σε προηγούμενη παράγραφο (2.1), ο Μαργαρίτης είχε εμφανιστεί το 1916 στο Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας εκτελώντας ως επί το πλείστον έργα για σόλο πιάνο. Στο συγκεκριμένο συναυλιακό πρόγραμμα ενσωμάτωσε και τη σύντομη σύνθεσή του για βιολί και πιάνο *Στο Χόρδισμα* (από τον κύκλο κομματιών *Νεότητα*), την οποία εκτέλεσε με τον φίλο του βιολονίστα Γεώργιο Λυκούδη. Ωστόσο η πρώτη γνωστή σε εμάς συναυλία, όπου το ρεπερτόριο έργων μουσικής δωματίου κατείχε τον κυρίαρχο ρόλο, τοποθετείται στα 1920, όταν εμφανίστηκε στην αίθουσα της *Φιλαρμονικής* της Πάτρας με τον βιολονίστα Joseph Geringer (1892-1979), εξάρχοντα στην *Φιλαρμονική Ορχήστρα* της Βιέννης, σε έργα Max Bruch, Joseph Geringer, H. W. Ernst, Λ. Μαργαρίτη. Να σημειωθεί πως στη συναυλία συμμετείχε και η Ida Μαργαρίτη, η οποία συνέπραξε με τον σύζυγό της σε δύο πιάνο. Στα 1923, στις 4 Νοεμβρίου, στον συναυλιακό χώρο του Κ. Ω. Θ. παρουσιάζει με τον βιολονίστα Χρήστο Δέλλα³⁷⁴ και την βιολοντσελίστα Daisy Modiano τα *Τρίο* για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, έργα 49 και 66 του F. Mendelssohn, εγκαινιάζοντας με την εμφάνιση αυτή τη συμμετοχή του σε μουσικά σχήματα περισσότερων των δύο συντελεστών.

Οι αρχές του 1924 σηματοδοτούν την έναρξη της πολυδιάστατης συνεργασίας του Μαργαρίτη με τον Αυστριακό Hans (Johannes) Scheider, ιστορικό του πολιτισμού, συγγραφέα και χορογράφο³⁷⁵. Στις 13 Ιανουαρίου στο Κ. Ω. Θ. ο Μαργαρίτης στο πιάνο και ο Scheider στην απαγγελία προσφέρουν στο κοινό μία ιδιαίτερη βραδιά «ποίησης και μουσικής»³⁷⁶ με έργα των Schumann, Brahms, Debussy και Hugo Wolf³⁷⁷ επιθυμώντας να καταδείξουν σε καλλιτεχνικό επίπεδο την παράλληλη πορεία μουσικής και ποιητικής τέχνης και τη μεταξύ τους σύνδεση. Λίγους μήνες αργότερα, στις 30 Μαΐου στη σκηνή της Λέσχης Αποφοίτων της Γαλλικής Αποστολής οι δυο τους θα ανεβάσουν το αξιόλογο πεντάπρακτο μπαλέτο για παιδιά *La Boite a Joujoux* (*Το Κουτί των παιχνιδιών*) σε σενάριο και

³⁷⁴ Ο Χρήστος Δέλλας (1900-1967), γιος του λαϊκού βιολιστή Μάρκου Δέλλα, υπήρξε ο πρώτος διπλωματούχος βιολιού του Κ. Ω. Θ., στο οποίο δίδαξε έως το θάνατό του εκπαιδεύοντας πολλούς διακεκριμένους μαθητές.

³⁷⁵ Βλ. πργφ. 1.3.5.

³⁷⁶ Όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα.

³⁷⁷ Παρουσίασαν τα έργα *Ballade vom Haideknaben* για αφηγητή και πιάνο έργο 122/1 (1852) του Schumann, *Die schöne Magelone* έργο 33 του Brahms και το έργο του Debussy με απαγγελία *Chansons de Bilitis*.

εικονογράφηση από τον ζωγράφο και εικονογράφο Andre Helle και μουσική του Claude Debussy. Ο Γάλλος συνθέτης έγραψε τη μουσική για το συγκεκριμένο έργο το 1913 έχοντας ήδη συνθέσει μουσική ένα χρόνο νωρίτερα για άλλα δύο μπαλέτα, το Jeux και το Khamma. Η πρωτότυπη μορφή του έργου ήταν σε παρτιτούρα για πιάνο με ένα λεπτομερές σχέδιο οδηγιών για ορχηστρική μεταγραφή, πάνω στο οποίο στηρίχθηκαν οι συνεργάτες του Charles Koechlin και André Caplet μετά το θάνατο του συνθέτη και μετέγραψαν τη συνοδεία του μπαλέτου για ορχήστρα επιτυγχάνοντας να αποδώσουν τον ήχο εκείνο που χαρακτηρίζει το συνθετικό ιδίωμα του Debussy. Η υπόθεση του μπαλέτου με τις εμφανείς αλληγορίες πραγματεύεται την αγάπη και τον πόλεμο. «Το παιχνιδόκουτο είναι ουσιαστικά μια πόλη, στην οποία τα παιχνίδια λειτουργούν ως ζώντες οργανισμοί, ως άνθρωποι. Ενώ ταυτόχρονα στην πραγματικότητα οι πόλεις δεν είναι τίποτε άλλο από κουτιά παιχνιδιών μέσα στα οποία οι άνθρωποι ζουν και λειτουργούν σαν παιχνίδια», επισημαίνει ο εμπνευστής του μπαλέτου, Helle³⁷⁸. Η επίσημη πρεμιέρα του μπαλέτου στη Γαλλία πραγματοποιήθηκε το 1919, όταν πια ο Debussy είχε φύγει από τη ζωή και ο Helle ανέλαβε την επιμέλεια και τον σχεδιασμό των σκηνικών και κοστούμιών της παράστασης. Οραματιζόμενοι ένα αντίστοιχο ανέβασμα της παράστασης που είχε λάβει χώρα στη Γαλλία και στη Θεσσαλονίκη, οι Scheider και Μαργαρίτης εργάστηκαν σκληρά με έντονη προσωπική κόπωση αλλά και πνεύμα αगाστής συνεργασίας για να επιτύχουν το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα παρ' όλες τις τεχνικές δυσκολίες και την ελλιπή υποδομή. Ο Μαργαρίτης ανέλαβε να κάνει μία ενορχήστρωση του μπαλέτου, καθώς μέχρι το 1924 υπήρχε διαθέσιμη μόνο η έκδοση για πιάνο. Ο Scheider μας πληροφορεί³⁷⁹ για τις ποικίλες δυσκολίες που αντιμετώπισαν κατά τη διάρκεια της πολύμηνης προετοιμασίας:

«Έπρεπε να φροντίσουμε κυριολεκτικά για όλα, από τις στοιχειώδεις χειρονακτικές δουλειές πάνω στη σκηνή ως την ενορχήστρωση του έργου ... Στην διάθεσή μας υπήρχε μόνο μια μικρή σκηνή χωρίς την παραμικρή εγκατάσταση ... Αλλά όπως είναι γνωστό, το ιδιαίτερα απαιτητικό αυτό έργο χρειάζεται μια ορχήστρα μπρός στη σκηνή, μια δεύτερη πίσω από τη σκηνή και μερικά όργανα σόλο απάνω στη σκηνή. Εκτός αυτού πρέπει να γίνει μια ολική αλλαγή του διακόσμου από την 4^η στην 5^η πράξη ενώ είναι ανοικτή η αυλαία και σε διάστημα 4 μέτρων, και τέλος χρειάζονται 27 σολίστες. Αυτά, για να πούμε μόνο τις ουσιαστικές δυσκολίες και πάλι ένας

³⁷⁸ Claude, Debussy (Music) & Andre, Helle (Text & Illustrations), *La Boîte à Joujou. Ballet pour Enfants par André Helle. Musique de Claude Debussy*, Durand & Fils, Παρίσι 1919.

³⁷⁹ Scheider, σ. 137.

τρίτος μόλις μπορεί να φαντασθεί πόση δουλειά και ένταση χρειάζεται για ν' ανεβαστεί αυτό το έργο».

Επιπλέον τη μέρα της πρεμιέρας ο Μαργαρίτης, που είχε την ευθύνη της διεύθυνσης της ορχήστρας, ασθένησε. Αρνούμενος πεισματικά να υποκύψει στις πιέσεις του περίγυρού του για αναβολή της παράστασης και κινούμενος με υψηλό αίσθημα ευθύνης στο καλλιτεχνικό καθήκον κατόρθωσε να ανταπεξέλθει³⁸⁰ στον απαιτητικό ρόλο του με επιτυχία τέτοια, που υποχρέωσε ακόμα και τον μεγάλο του «αντίπαλο», Αιμίλιο Ριάδη³⁸¹, να προβεί σε άκρως κολακευτικά σχόλια³⁸² παρά τις όποιες διαφωνίες και προστριβές τους στο παρελθόν στο Ωδείο Θεσσαλονίκης³⁸³. Στην ιστορική αυτή παράσταση, αν λάβουμε υπόψη ότι το μπαλέτο είχε παρουσιαστεί ελάχιστες φορές ακόμα και σε ευρωπαϊκές πόλεις, η διανομή είχε, σύμφωνα με το σωζόμενο πρόγραμμα³⁸⁴, ως εξής:

Η κούκλα - Daisy Salmona. Ο γελωτοποιός - Joseph Nahmias. Ο στρατιώτης - Tony Gheorghiou. Αρλεκίνος - Mudfi Rochmi Bey. Άγγλος στρατιώτης - M. Nahmias. Νέγρος - M. Litchi. Αστυνομικός - Fr.Arditti. Βοσκός - H. Sarfati. Βοσκοπούλα - J. Daniel. Ναύτης - R. Abravanel. Πιερρότος - F. Sarfati. Κούκλες - Fl. Hassid, M. Aslanian, R. Saltiel. Λοχαγός - F. Allalouf. Στρατιώτες - H. Cuenca, F. Arditti, J. Musaffia. Πυροβολητές - S. Sciaky, J. Bensussan. Παιδιά της κούκλας - Ginetti Musafia, Ety Hassid, Matilde Arditti, Mimy Asseo.

Έπειτα από την εντατική του ενασχόληση ως διοργανωτής, ενορχηστρωτής και μαέστρος, το 1925 ο Μαργαρίτης επιδεικνύει την ικανότητά του στην πιανιστική συνοδεία. Στις 27 Δεκέμβρη στο Θέατρο Λευκού Πύργου³⁸⁵ πραγματοποιείται «μεγάλη φωνητική συναυλία δοθησομένη υπό του διακεκριμένου βαρυτόνου του

³⁸⁰ «Το βράδυ σε κάθε διάλειμμα γινότανε ράκος και έπρεπε με διεγερτικά να συνέρχεται, κράτησε όμως καλά και επέτυχε μια εκρηκτική επιτυχία», σημειώνει ο Scheider χαρακτηριστικά (ό.π.).

³⁸¹ Για την σχέση Μαργαρίτη και Ριάδη, βλ. πργφ. 3.2.

³⁸² Κατά τον Ριάδη, ο Μαργαρίτης «επέτυχε να αποδώσει με πολλή εξυπνάδα και μεγάλο γούστο την ιδέα του Ντεμπυσσύ» και δηλώνει «πολύ ευτυχής» να διακηρύξει την ομολογία του πως δεν ανέμενε «μια τέτοια καλλιτεχνική ευχαρίστηση». («La Boîte a Joujoux», Θεσσαλονίκη 1924, στο: *Λ. Μ.*, σ. 156).

³⁸³ Κατά τον Scheider (ό.π.), «ο Ριάδης ... είχε έλθει, όπως με ειλικρίνεια ομολόγησε μετά, για να διασκεδάσει με την αναπόφευκτη αποτυχία της παραστάσεως. Μετά την εκτέλεση όμως όρμησε στον Μαργαρίτη και μπροστά στο κοινό τον αγκάλιασε και του ζήτησε συγγνώμη για όσα είχε πει εναντίον του». Και συμπληρώνει πως «από τότε μάλιστα μείνανε φίλοι ως τον πρόωρο θάνατο του μεγαλοφονούς Αιμίλιου».

³⁸⁴ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

³⁸⁵ Χτίστηκε το 1906 και αργότερα λειτούργησε ως κινηματογράφος για να κατεδαφιστεί το 1958. (Καλογερόπουλος, «Θέατρα παλιάς Θεσσαλονίκης», *Λεξικό*, τόμος 2, σ. 363).

Εθνικού Μελοδράματος Απόστολου Πρεδάρη³⁸⁶, τη ευγενεί συμπράξει των διδών Θούλας Γεωργίου (πιάνο) - κας Λιδίας Λιλίνα (υψιφώνου) - Κιλιγκάροβα (κοντράλτα)»³⁸⁷. Το παρουσιαζόμενο πρόγραμμα αφορούσε άριες των μεγάλων συνθετών του ιταλικού μελοδράματος Verdi, Mascagni, Puccini, του Bizet, ενώ ακούστηκαν τραγούδια συγχρόνων του Μαργαρίτη Ελλήνων συνθετών της Επτανησιακής Σχολής, του Λαυράγκα (*Ο Λύγκος ο Λεβέντης*) και του Σαμάρα (*Νύχτα τ'Απρίλη*), και της Εθνικής Σχολής, του Σκλάβου (*Το Ρινάκι*) και του Ριάδη (τρία τσιγγάνικα τραγούδια: *Παλιό Μοιρολόι - Σα στιγμή - Εύθυμη Σερενάτα*, τα οποία συνόδευσε ο ίδιος ο Ριάδης)³⁸⁸.

Τα έτη 1930 και 1931 αποτελούν ιδιαίτερα «δραστήριες» χρονιές για τον Μαργαρίτη στον τομέα της μουσικής δωματίου και περιλαμβάνουν σημαντικές συνεργασίες και εμφανίσεις. Αρχικά στις 16 Ιανουαρίου του '30 πραγματοποιεί στην αίθουσα συναυλιών του Ωδείου Αθηνών ρεσιτάλ με έργα για βιολί και πιάνο ερμηνεύοντας με τον προσωπικό του φίλο, βιολονίστα Willy Schweyda³⁸⁹, καθηγητή στη Μουσική Ακαδημία της Πράγας και στη Θερινή Ακαδημία του Mozarteum στο Salzburg καθώς και ιδρυτή και μέλος του *Schweyda-Quartet*, την περίφημη *Σονάτα Kreutzer* του Beethoven και έργα των Kreisler και Glazunov. Το πρόγραμμα αυτό επαναλαμβάνουν κατά το ίδιο έτος και στη Θεσσαλονίκη³⁹⁰. Μία σύντομη καλλιτεχνική σύμπραξη πραγματοποιεί ο Μαργαρίτης με την τραγουδίστρια και σύζυγο του Scheider, Greta, στο παλαιό Δημαρχείο Βιέννης ύστερα από τη διάλεξη που έδωσε για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό στα πλαίσια της επίσημης τελετής του Διεθνούς Μουσικού Συνεδρίου της Παγκοσμίου Ενώσεως Μουσικών και Άσματος. Ο Μαργαρίτης πλαισίωσε την ομιλία του με την εκτέλεση δικών του τραγουδιών εμπνευσμένων από την ελληνική δημοτική ποίηση, τα οποία ερμήνευσε συνοδεία του ιδίου η Greta Scheider³⁹¹. Τα τραγούδια του με τη συνεργασία της Scheider παρουσίασε και στο Salzburg στην αίθουσα *Wienersaal* του Mozarteum σε εκδήλωση ιδιωτικού χαρακτήρα, κύριος σκοπός της οποίας ήταν να φέρει «σε επαφή με την ελληνική εθνική μουσική» Αυστριακούς κριτικούς και μουσικούς, αλλά και να

³⁸⁶ Γεννημένος το 1893 αναφέρεται ως «πιστός αγωνιστής» του «Γ' Ελληνικού Μελοδράματος». (Καλογερόπουλος, «Πρεδάρης, Απόστολος», ό.π., τόμος 5, σ. 166).

³⁸⁷ Από το πρόγραμμα της εκδήλωσης.

³⁸⁸ Την εκδήλωση ολοκλήρωσε με την παρουσία της η μαθήτρια του Μαργαρίτη, πιανίστα Θούλα Γεωργίου, η οποία ερμήνευσε το έργο *Dance de Sorciere* του Αμερικανού συνθέτη Edward Alexander Mac Dowel και μία *Μαζούρκα* του Γάλλου Benjamin Godard για πιάνο.

³⁸⁹ Βλ. πργφ. 1.3.5.

³⁹⁰ Όπως πληροφορεί η Ida Μαργαρίτη (*Α. Μ.*, σ. 49).

³⁹¹ Βλ. και πργφ. 1.3.4.

παρουσιάσει ο φίλος και συνάδελφός του στη Θερινή Ακαδημία, Felix Petyrek, «μερικά κομμάτια για πιάνο εμπνευσμένα από την ελληνική ύπαιθρο»³⁹² (*Εξι Ελληνικές Ραψωδίες*). Παράλληλα, εμφανίζεται στο Salzburg στο πλαίσιο των *Θερινών Εορτών* με το Κουαρτέτο εγχόρδων Θεσσαλονίκης³⁹³, ένα σχήμα που είχε ιδρυθεί από μουσικούς, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν κυρίως στη Θεσσαλονίκη και συμπεριελάμβανε στο ρεπερτόριό του έργα μουσικής δωματίου για βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο και πιάνο. Τα μέλη του κουαρτέτου αποτελούσαν εκτός από τον Μαργαρίτη στο πιάνο, ο Δημήτρης Γεωργίου στο βιολί, ο Γ. Γεράκης στη βιόλα και ο Marcel Louon στο βιολοντσέλο³⁹⁴. Η εμφάνιση του Κουαρτέτου στο Salzburg μεταδόθηκε από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς της Βιέννης, της Βαρσοβίας και του Λονδίνου.

Με τον τσελίστα Marcel Louon δίνουν τις πρώτες ημέρες του 1931 (12 Ιανουαρίου) στο Ωδείο Αθηνών συναυλία μουσικής δωματίου με έργα αποκλειστικά για τσέλο και πιάνο. Στο πρόγραμμα της συναυλίας³⁹⁵ αναγράφονται η *Σονάτα* για τσέλο και πιάνο έργο 5, αρ. 2 σε σολ ελάσσονα του Beethoven, η *Σονάτα* για τσέλο και πιάνο έργο 6 σε φα μείζονα του Richard Strauss, το *Fantasiestück* από τα 3 κομμάτια για τσέλο και πιάνο έργο 8 του Hindemith και η *Rhapsodie Georgienne* (*Γεωργιανή Ραψωδία*) έργο 25 του A.Tcherepnin. Το Κουαρτέτο Θεσσαλονίκης εμφανίζεται τον Μάιο του ίδιου έτους σε δύο πολύ κοντά χρονικά συναυλίες στην συμπρωτεύουσα έχοντας και την καλλιτεχνική συμμετοχή των Ι. Καμηλιέρη³⁹⁶ στο φλάουτο, Ν. Βαλιέρου³⁹⁷ στο βιολί και Γ. Μπούρλου στην αφήγηση. Την Πέμπτη 14 Μαΐου στο Θέατρο *Λευκού Πύργου* δίδεται μια πρωτότυπη συναυλία αφιερωμένη στα ομηρικά έπη, την *Οδύσσεια* και την *Ιλιάδα*: «Θα εκτελεσθούν διά πρώτην φοράν εν Θεσσαλονίκη δύο Ομηρικαί Ραψωδίαι υπό του πρωταγωνιστού των Δελφικών Εορτών κ. Γεωργίου Μπούρλου³⁹⁸», αναφέρει χαρακτηριστικά το συναυλιακό πρόγραμμα. Στην εν λόγω εκδήλωση διαβάστηκαν αποσπάσματα αφενός από τις ραψωδίες Ε' και Ζ' (*Οδυσσεύς και Ναυσικά*) της *Οδύσσειας* σε μετάφραση Ιάκωβου

³⁹² Όπως αναγράφει σε κριτική του στην *Salzburger Volkblatt* το 1930 ο Δρ. Krotsch.

³⁹³ Κατάλογος εμφανίσεων της Ida Μαργαρίτη.

³⁹⁴ Συνάδελφοι του Μαργαρίτη στο Κ. Ω. Θ.

³⁹⁵ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

³⁹⁶ Ο Ι. Καμηλιέρης υπήρξε μέλος της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών στο σώμα των φλάουτων.

³⁹⁷ Υπήρξε απόφοιτος του Κ. Ω. Θ., στο οποίο και εργάστηκε.

³⁹⁸ Ο ηθοποιός Γεώργιος Μπούρλος (1900-1974), μεγαλύτερος αδελφός του διακεκριμένου βαρύτονου, Θάνου Μπούρλου (1911-1998), είχε εμφανιστεί στον ομώνυμο ρόλο του *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου στα πλαίσια των πρώτων και δεύτερων *Δελφικών Εορτών* του 1927 και 1930 αντίστοιχα που διοργάνωσε το ζεύγος Σικελιανού.

Πολλά και μουσική προσαρμογή του Μαργαρίτη και από τη ραψωδία Ω της *Ιλιάδας* (*Η ταφή του Έκτορος*) σε μετάφραση Αλέξανδρου Πάλλη και μουσική προσαρμογή του Botho Sigwart αφετέρου παίχθηκαν τρία αποσπάσματα από την *Επική Συμφωνία* του Μαργαρίτη (α. *Ναύαγιο και Σωτηρία του Οδυσσέως*, β. *Βουκολικό*, γ. *Προσευχή*) σε διασκευή από τον συνθέτη για σύνολο μουσικής δωματίου. Η εκδήλωση είχε φιλανθρωπικό περιεχόμενο χαρακτηριζόμενη ως «μεγάλη καλλιτεχνική εορτή προς ενίσχυσιν των δημοτικών συσσιτίων» και τελούσε υπό την αιγίδα («την υψηλήν προστασίαν») του «Υπουργού Γενικού Διοικητού Μακεδονίας κ. Στ. Γονατά»³⁹⁹. Το Κουαρτέτο Θεσσαλονίκης πραγματοποιεί τη δεύτερη συναυλία του για το 1931 την Κυριακή 24 Μαΐου στην αίθουσα *Ηλύσια* της Θεσσαλονίκης συμπράττοντας ξανά με τον φλαουτίστα Ι. Καμηλιέρη.

Μερικές μέρες αργότερα, το Σάββατο 30 Μαΐου και πάλι στη Θεσσαλονίκη στην αίθουσα *Λευκού Πύργου*, ο Μαργαρίτης ξανασυνεργάζεται καλλιτεχνικά με τον ηθοποιό Γεώργιο Μπούρλο⁴⁰⁰ στο αριστουργηματικό μελόδραμα του R. Strauss για απαγγελία και πιάνο *Enoch Arden* βασισμένο στο ποιητικό αφήγημα του Alfred Lord Tennyson⁴⁰¹. Επρόκειτο για την πρώτη παρουσίαση του συγκεκριμένου έργου στο ελληνικό κοινό, επομένως η εν λόγω συναυλία αποκτά ιστορικό χαρακτήρα και ιδιαίτερη καλλιτεχνική βαρύτητα. Η έντονα δραστήρια αυτή περίοδος του Μαργαρίτη συνεχίζεται την Πέμπτη 11 Ιουνίου στο *Αμερικανικό Παρθεναγωγείο Θεσσαλονίκης* (επί της οδού Αλλατίνης κατά το έντυπο πρόγραμμα). Ο Μαργαρίτης διευθύνει το δικό του χορόδραμα *Ένα Παραμύθι*, του οποίου τη σύνθεση είχε πρόσφατα ολοκληρώσει⁴⁰². Την επιμέλεια της χορογραφίας και της σκηνοθεσίας του έργου είχε, όπως και μερικά χρόνια νωρίτερα στο *Κουτί των παιχνιδιών* του Debussy, ο Scheider⁴⁰³.

³⁹⁹ Όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα.

⁴⁰⁰ Ο Μπούρλος ήδη προς το τέλος της δεκαετίας του 1920 είχε εμφανιστεί ως αφηγητής σε σειρά συναυλιών του Δ. Μητρόπουλου.

⁴⁰¹ Το ποίημα του Alfred Lord Tennyson *Enoch Arden* δημοσιεύτηκε το 1864 βασισμένο σε μια ιστορία του Thomas Woolner. Αφηγείται την τραγική ιστορία ενός ψαρά που υποχρεώνεται να αποχωριστεί για πολλά χρόνια τη γυναίκα και τα παιδιά του. Είναι εμφανείς οι επιρροές και αναφορές στην ομηρική Οδύσσεια. Ο Richard Strauss προχώρησε στη μελοποίηση του έργου το 1897 και το μετέτρεψε σε μελόδραμα για έναν αφηγητή και πιάνο. Αποτελεί σύνθεση με αριθμό opus 38.

⁴⁰² Η παρτιτούρα του συγκεκριμένου έργου έχει χαθεί (βλ. πργφ. 4.1.2).

⁴⁰³ Οι συμμετέχοντες, που αναγράφονται στο πρόγραμμα της παράστασης, ήταν τελειόφοιτοι φοιτητές του Scheider από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης: Βασιλεύς - Ζωή Καρατζή. Πριγκίπισσα - Αγγελικούλα Ζωΐδου. Δούκισσα - Πηνελόπη Καζαντζόγλου. Υπουργός - Υπατία Αδαμαντίδου. Κυρίες της τιμής - Τ. Κοτροτζοπούλου, Α. Αγγέλου, Β. Λιάκου, Μ. Παπαθανασίου, Β. Εμπέογλου, Δ. Κανάρη, Π. Τσολέικα. Αυλικοί - Α.Χ. Γρηγορίου, Β. Σαρκισιάν, Β. Σουρβανίδου. Νέος Βασιλεύς - Λούλα Τεκτονίδου. Υπουργός του - Μάρω

Στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στην Αυστρία στην αίθουσα *Wienersaal* του Mozarthaus στο Salzburg συνέπραξε τη Δευτέρα 20 Αυγούστου του 1934⁴⁰⁴ με τον τραγουδιστή Κ. Καραντινό συνοδεύοντάς τον σε ένα *Liederabend*. Η βραδιά διοργανώθηκε από το *Διεθνές Ίδρυμα του Mozarteum (Internationale Stiftung Mozarteum)* και διεξήχθη στο περιθώριο της θερινής παραμονής του Μαργαρίτη στο Salzburg για τα σεμιναριακά μαθήματα του Mozarteum. Το πρόγραμμα περιείχε στο πρώτο μέρος τραγούδια συνθετών της εποχής του μπαρόκ (Α. Scarlatti, Β. Marcello, Fr. Gasparini, S. Deluca, H. Purcell), ενώ στο δεύτερο μέρος δόθηκε έμφαση στην ελληνική συνθετική δημιουργία με την παρουσίαση τραγουδιών Ελλήνων συνθετών ως επί το πλείστον της Εθνικής Σχολής (Μανώλη Καλομοίρη, Θεόδωρου Σπάθη, Πέτρου Πετρίδη, Γεώργιου Πονηρίδη, Λώρη Μαργαρίτη⁴⁰⁵).

Μετά το Salzburg ο Μαργαρίτης συνέπραξε για λογαριασμό του ραδιοφωνικού σταθμού του Ζάγκρεμπ με τον βιολονίστα Blanda Höller-Trzezevska, όπως προκύπτει από απόκομμα του προγράμματος της Ραδιοφωνίας⁴⁰⁶. Από αντίστοιχο απόκομμα του ραδιοσταθμού του Ζάγκρεμπ αποδεικνύεται η επανεμφάνισή του εκεί το 1936 (29 Σεπτέμβρη) με τον βαρύτονο Anton Tausche⁴⁰⁷ σε *Liederabend* με τραγούδια των L. V. Beethoven, F. Schubert και Hugo Wolf, όπου ερμήνευσε παράλληλα και δικά του έργα (*Σονατίνα, Νεότητα, Στίχοι για πιάνο, Ελληνικά Βουκολικά*). Το 1937 γνωρίζουμε⁴⁰⁸ ακόμα τη σύμπραξή του με τον Ιταλό βιολοντσελίστα Atillo Ranzato στο Ιταλικό Ινστιτούτο Αθηνών σε συναυλία μουσικής δωματίου με έργα για βιολοντσέλο και πιάνο των Bach, Boccherini, Rossi, De Falla, Scott, Paganini και του ίδιου του Ranzato.

Ο Scheider αναφέρεται⁴⁰⁹ στην παρουσία του μεγάλου βιολονίστα Andreas Weissgerber⁴¹⁰ στη Θεσσαλονίκη και στην πραγματοποίηση δύο ρεσιτάλ στην πόλη

Καραϊωσηφίδου. Αποστολή - Κ.Χ. Γιάννη, Ι. Στρουμπούλη, Κ. Ατακτίδου, Σ. Γαβριηλίδου, Σ. Γεωργιάδου, Π. Χαριτίδου, Β. Νικολαΐδου, Λ. Βασιλικού, Κ. Αλιφέρη, Α. Αβεντικιάν, Καίτη Βαρβέρη, Σ. Χ. Μιχαήλ. (Αρχείο Λ. Μαργαρίτη).

⁴⁰⁴ Από πρόγραμμα του Αρχείου Λ. Μαργαρίτη.

⁴⁰⁵ Τα τραγούδια του Μαργαρίτη, που ακούστηκαν, ανήκαν στον κύκλο *Ελληνικών Τραγουδιών*, έργο 6 του συνθέτη: *Schäferweise, Μακεδονικό Σονέτο, Νεραντζούλα*.

⁴⁰⁶ Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

⁴⁰⁷ Ο Carl Lafite στο βιβλίο του *Das Schubertlied und seine Sänger* (Strache, Βιέννη 1928) χαρακτηρίζει τον Anton Tausche ως έναν από τους σημαντικότερους νέους ερμηνευτές των τραγουδιών του Schubert.

⁴⁰⁸ Από σωζόμενο πρόγραμμα.

⁴⁰⁹ Scheider, σ. 140.

⁴¹⁰ Ο εβραϊκής καταγωγής βιολονίστας Andreas Weissgerber συνδέθηκε με την Ελλάδα ήδη από τη γέννησή του, καθώς η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στο Βόλο, όπου γεννήθηκε, προτού μετακινηθούν στη Σύμρνη. Ξεκίνησε, όπως ο Μαργαρίτης, ως παιδί - θαύμα και στην διάρκεια

έπειτα από επίμονη επιθυμία του Μαργαρίτη. Αγνοούμε ωστόσο τόσο τον χρόνο των συγκεκριμένων εμφανίσεων όσο και την ενδεχόμενη συμμετοχή του Μαργαρίτη σε αυτές. Επίσης, από τη σύζυγο του Λώρη, Ida, πληροφορούμαστε⁴¹¹ πως τις περισσότερες φορές που βρισκόταν στην Αθήνα δεν παρέλειπε να συναντά τον οργανίστα Μίμη Παπαλέξη, τον τσελίστα Αλέκο Αντωνόπουλο και τον βιολονίστα Γιώργο Λυκούδη⁴¹² σε ιδιωτικούς χώρους. Οι τέσσερις τους συνήθιζαν να σχηματίζουν μουσικό σύνολο που έπαιζε μουσική «εν οίκω» για την καλλιτεχνική τους ευχαρίστηση και όχι δημόσιες εμφανίσεις. Αναμφίβολα κατά τα δύσκολα χρόνια της Κατοχής εκείνες οι μουσικές συνενυρέσεις τους στην Αθήνα αποτέλεσαν για τον Μαργαρίτη ευχάριστη διέξοδο σε μια περίοδο παντελώς στείρα δημιουργικά και καλλιτεχνικά. Η αδυναμία του Μαργαρίτη για τα έργα και το είδος της μουσικής δωματίου καταδεικνύεται και από τις άτυπες μουσικές βραδιές που διοργάνωνε στην οικία του στη Θεσσαλονίκη καλώντας εκλεκτούς μουσικούς για να παίξουν μαζί του. «Βραδιές αξέχαστες» τις χαρακτηρίζει η σύζυγός του⁴¹³.

Κατά την τελευταία 15ετία της ζωής του Μαργαρίτη δεν προκύπτουν καλλιτεχνικές συνεργασίες του με άλλους μουσικούς, με βάση τουλάχιστον αξιοπίστες πηγές. Φαίνεται πως η συνεχιζόμενη επιβάρυνση της υγείας του, η αφοσίωσή του στη διδασκαλία, η προτεραιότητα των ατομικών συναυλιακών υποχρεώσεών του ως σολίστας και με τη σύζυγό του ως ντουέτο, η παρεμβολή του β' παγκοσμίου πολέμου, η μείωση του διαθέσιμου χρόνου που προέκυψε από τη θητεία του στο Τμήμα Μουσικής του Υπουργείου Παιδείας και η φυσιολογική κόπωση που προκάλεσε η υπερδραστηριότητά του κατά τα προηγούμενα είκοσι χρόνια, συνετέλεσαν στην άτυπη παύση της δράσης του στον τομέα της μουσικής δωματίου και στην επιμέλεια νέων παραστάσεων.

της καριέρας του πραγματοποίησε αρκετές ηχογραφήσεις συνεργαζόμενος με σημαντικούς πιανίστες (Ο. Graef, Eugen d'Albert, Kurt Sanderling).

⁴¹¹ Α. Μ., σ. 44.

⁴¹² Ο Γεώργιος (Ευσταθίου) Λυκούδης (1894-1955), ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες μουσικούς του α' μισού του 20^{ου} αι., διακρίθηκε κυρίως ως βιολονίστας, παιδαγωγός και αρχιμουσικός. Στον τομέα της μουσικής δωματίου σημείωσε επίσης αξιοσημείωτη συνεισφορά: ίδρυσε ένα από τα πρώτα ελληνικά κουαρτέτα εγχόρδων, με τους Μιχ. Καζάζη ή Κ. Κούλα (2ο βιολί), Φ. Οικονομίδη (βιόλα) και Αχ. Παπαδημητρίου (τσέλο), ενώ το 1928 ίδρυσε το επανομαζόμενο *Βελγικό κουαρτέτο* (με τον πιανίστα Μαρσέλ Μας, τον βιολίστα Σαρλ Φουαντάρ και τον τσελίστα Ζοζέφ Βετζέλς), με το οποίο περιόδευσε σε όλη την Ευρώπη (το 1930 επισκέφτηκε και την Αθήνα). Με τη σύζυγό του, πιανίστα Αλίκη Λυκούδη, πραγματοποίησε πολλές συναυλίες μουσικής δωματίου, στις οποίες παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση και αρκετά έργα Ελλήνων συνθετών προάγοντας το είδος της ελληνικής σονάτας για βιολί και πιάνο. (Καλογερόπουλος, «Λυκούδης (Ευσταθίου), Γεώργιος», *Λεξικό*, τόμος 3, σ. 525-527).

⁴¹³ Α. Μ., σ. 32.

Εξετάζοντας γενικότερα τις επιλογές, στις οποίες προέβη στις καλλιτεχνικές του συνεργασίες, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο Μαργαρίτης προτιμούσε:

- α) τη σύμπραξη με μουσικούς εγχόρδων κυρίως οργάνων (βιολονίστες, βιολοντσελίστες), καθώς τον ενδιέφερε ιδιαίτερα το ρεπερτόριο που αφορούσε τη συγκεκριμένη ομάδα οργάνων.
- β) τη συνοδεία στο πιάνο τραγουδιστών του κλασικού ρεπερτορίου για την παρουσίαση κυρίως προγραμμάτων με Lieder, αποτέλεσμα της γερμανικής μουσικής του κουλτούρας.
- γ) τη συνεργασία με αφηγητές, καθότι ολοφάνερα γοητευόταν από έργα, τα οποία συνδύαζαν με εύστοχο τρόπο τη μουσική τέχνη με τον ποιητικό λόγο.
- δ) τη μουσική διεύθυνση ορχηστρικών συνόλων, που του προσέφερε τη δυνατότητα να αξιοποιήσει στην πράξη τις σπουδές που είχε πραγματοποιήσει στη διεύθυνση ορχήστρας κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γερμανία.

2.4. Το ρεπερτόριο.

Έχοντας στη διάθεσή μας μία αρκετά σαφή εικόνα των σκηνικών εμφανίσεων του Λώρη Μαργαρίτη και των εκτελεσθέντων προγραμμάτων, είμαστε σε θέση να επιχειρήσουμε μία συνολική αποτίμηση του ρεπερτορίου που βρισκόταν στην πρώτη γραμμή των επιλογών του καλλιτέχνη. Χαρακτηριστικό στοιχείο του ρεπερτορίου του αποτελεί αφενός το ιδιαίτερα μεγάλο εύρος συνθετικών ρευμάτων που συμπεριλαμβάνει -πάντα για τα δεδομένα της εποχής του-, απόρροια της πολυμαθείας και της ολοκληρωμένης ερμηνευτικά καλλιτεχνικής του διάστασης αφετέρου η διαχρονική επιδίωξή του να παρουσιάσει και να προβάλει τη σύγχρονή του ελληνική συνθετική δημιουργία ως αποτέλεσμα της επιλογής του να υπηρετήσει απарέγκλιτα το όραμα της προώθησης της ελληνικής μουσικής στο εξωτερικό με απώτερο στόχο την καθιέρωσή της στη μουσική πραγματικότητα και συνείδηση του ευρωπαϊκού κοινού. Ειδικότερα, ο Μαργαρίτης στα πλαίσια ρεσιτάλ για ένα ή δύο πιάνο, συμπράξεων με ορχηστρικά σύνολα και βραδιών μουσικής δωματίου εκτελεί με σεβαστή συχνότητα στα προγράμματά του:

- α) συνθέσεις μείζονων και ελάσσονων συνθετών της εποχής του μπαρόκ και του προκλασικισμού: των Γάλλων F. Couperin, J. Ph. Rameau, Georg Muffat. Του Άγγλου H. Purcell. Των Ιταλών Alessandro και Domenico Scarlatti, G. Frescobaldi,

G. B. Grazioli, S. Rossi. Των Γερμανών J. S. Bach και C. Ph. E. Bach. Του G. F. Händel και του G. Ph. Telemann.

β) σημαντικά έργα των γνήσιων εκπροσώπων της μέσης και όψιμης κλασσικής περιόδου, από τα οποία ξεχωρίζουν πιανιστικές σελίδες των Fr. Kuhlau, J. Ch. Bach και M. Clementi, διασκευές έργων του J. Haydn και του Fr. J. Gossec, το *Αυτοκρατορικό* κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα έργο 73 του L. V. Beethoven και κατά κύριο λόγο πιανιστικά αριστουργήματα του αγαπημένου συνθέτη του Μαργαρίτη, W. A. Mozart. Ο Μαργαρίτης είχε καθιερωθεί στη συνείδηση των μουσικόφιλων και μουσικοκριτικών⁴¹⁴ ως επιδέξιος «Μοτσαρτίστας», άριστος γνώστης και πιστός ερμηνευτής των συνθέσεων του Αυστριακού μουσουργού. Συνήθης υπήρξε μάλιστα η πρακτική του, σύμφωνη με τα ερμηνευτικά πρότυπα της εποχής, να εκτελεί δικές του αυτοσχέδιες καντέντσες στα κονσέρτα για πιάνο του συνθέτη επιδεικνύοντας πάντοτε ιδιαίτερη σπουδή, ώστε να επιτυγχάνει με εμπνευσμένους αλλά και προσεγμένους «ρυθμικούς και αρμονικούς συνδυασμούς μια πλήρη αναλογία ύφους και θεματικής αναπτύξεως» και να αναδεικνύει τις καντέντσες σε «ένα αριστοτεχνικά ταιριασμένο διακοσμητικό στόλισμα στο σύνολο του κονσέρτου του Μότσαρτ», όπως σημειώνει η Σοφία Σπανούδη⁴¹⁵.

γ) συνθέσεις του ρομαντικού κινήματος, που εκτείνονται από τον γερμανόφωνο χώρο και το κεντροευρωπαϊκό μουσικό πνεύμα (F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms, M. Bruch) στη ρομαντική ανατολική Ευρώπη (F. Chopin, F. Liszt, A. Dvorak, R. I. Tchaikovsky, A. S. Arensky, A. Glazunov, N. Rimsky-Korsakov) και από την ιταλική όπερα (G. Verdi, G. Puccini, P. Mascagni) και τη νοτιοανατολική ευρωπαϊκή δημιουργία (M. de Falla, I. Albeniz, G. Bizet) στο πεδίο του όψιμου ρομαντισμού (M. Reger, R. Strauss, G. Mahler, H. Wolf).

δ) επίκαιρες συνθέσεις κατατεθειμένες στη μουσική εργογραφία κατά την περίοδο δράσης του Μαργαρίτη είτε αυτές αφορούν τους μπρεσιονιστικών αποχρώσεων C. Debussy και E. Satie είτε τις πιο σύγχρονες συνθετικές τάσεις των I. Stravinsky, P. Hindemith, A. Tcherepnin.

ε) έργα σχετικά άγνωστων και λιγότερο προβεβλημένων δημιουργών, κάποιους από τους οποίους ο Μαργαρίτης γνώριζε προσωπικά και επιθυμούσε να τιμήσει (R. Kahn, M. Milojevits, E. Kahn, C. Lahr, I. Friedman, A. Ranzato, E. Sauer, W. Grosz, E. Schütt, M. Gueroult).

⁴¹⁴ Βλ. πργφ. 2.5.

⁴¹⁵ Σε κριτική της στις 17/01/1940 στα *Νέα* (Αρχείο Λ. Μαργαρίτη).

στ) πρωτότυπα -ως επί το πλείστον φωνητικά- και διασκευασμένα για δύο πιάνο από τον Μαργαρίτη έργα των κύριων εκπροσώπων της ελληνικής Εθνικής και Επτανησιακής Σχολής και όχι μόνο: του Μ. Καλομοίρη και του Δ. Μητρόπουλου, του Π. Πετρίδη και του Α. Ριάδη, του Γ. Πονηρίδη και του Γ. Σκλάβου, των Κ. Π. Ψάχου, Θ. Σπάθη, Γ. Μεταξά καθώς και των Σ. Σαμάρα, Δ. Λαυράγκα και Γ. Λαμπελέτ.

ζ) το σύνολο των συνθέσεων του ιδίου που αφορούν τη φωνή (τραγούδια) και ένα και δύο πιάνο, από τη στιγμή που η διπλή ιδιότητα του συνθέτου - εκτελεστή του εξασφάλιζε το πλεονέκτημα να παρουσιάζει ο ίδιος τις δημιουργίες του αυτόβουλα σε Ελλάδα και εξωτερικό.

Από την προσεκτική εξέταση του πολυδιάστατου ρεπερτορίου, που επέλεγε ο Μαργαρίτης προς σκηνική παρουσίαση, οδηγούμαστε στην εξαγωγή τριών χρήσιμων παρατηρήσεων:

α) Την αρέσκειά του να προσδίδει στα προγράμματα των συναυλιών του θεματικό χαρακτήρα. Σε κάποιες περιπτώσεις εκτελούνταν έργα ενός και μόνο συνθέτη (Schumann, Mendelssohn) στα πλαίσια ενός άτυπου ή επίσημου αφιερώματος, ενώ σε κάποιες άλλες περιλαμβανόταν στο πρόγραμμα έργα συνθετών μίας συγκεκριμένης εποχής (π.χ. του μπαρόκ) ή εθνικότητας (ρεσιτάλ με έργα Σλάβων μουσουργών ή Ελλήνων συνθετών της εποχής του). Περιστασιακά, διαμόρφωνε καλλιτεχνικά προγράμματα που αφορούσαν ένα είδος συνθέσεων (έργα για απαγγελία και πιάνο, ρεσιτάλ με διασκευασμένες συνθέσεις, βραδιές με lieder).

β) Την τόλμη του να παρουσιάσει δεξιοτεχνικά έργα υψηλών ερμηνευτικών και τεχνικών απαιτήσεων, όπως τη *Σονάτα σε σι ελάσσονα* του Liszt, τις *Συμφωνικές Σπουδές* του Schumann, τη *Σονάτα* για δύο πιάνο του Brahms.

γ) Την εκτέλεση συχνά συνθέσεων, στις οποίες το οργανικό, φωνητικό ή ορχηστρικό πρωτότυπο είχε υποστεί επεξεργασία και μεταγράφηκε για δύο πιάνο, τις περισσότερες φορές από τον ίδιο. Οι μεταγραφές αφορούσαν συνηθέστερα συνθέσεις του μπαρόκ και ελληνικά τραγούδια συγχρόνων του Μαργαρίτη δημιουργών.

2.5. Η κριτική.

Ως ερμηνευτής του πιάνου αλλά και εξέχων μέλος του πιανιστικού ντουέτου με την Ida Rosenkranz ο Μαργαρίτης έλαχε ευρείας αποδοχής και ιδιαίτερα θετικής αντιμετώπισης τόσο στους μουσικοκριτικούς κύκλους όσο και στη συνείδηση των ακροατών που παρέστησαν στις συναυλίες του και των αξιόλογων μουσικών, με τους

οποίους συνέπραξε. Το σημαντικό στοιχείο στην περίπτωση Μαργαρίτη είναι πως οι όποιες κρίσεις που έχουν ως αντικείμενο αξιολόγησης την καλλιτεχνική του αξία -και κυμαίνονται από συγκρατημένα επαινετικά σχόλια έως ενθουσιώδεις διθυράμβους- δεν περιορίζονται στη «ρομαντική τρυφερή» περίοδο των εμφανίσεών του ως παιδί -θαύμα⁴¹⁶, αλλά τον συνοδεύουν με συνέπεια και μετά την ενηλικίωση στο σύνολο της σολιστικής διαδρομής του επισημαίνοντας την επίτευξη ερμηνευτικής ωρίμανσης και μουσικής ολοκλήρωσης του, γεγονός καθόλου αυτονόητο για μία μεγάλη μερίδα ταλαντούχων μουσικών με κοινή αφετηρία με τον Μαργαρίτη, αλλά προβληματική καλλιτεχνική εξέλιξη και αρνητική κατάληξη⁴¹⁷.

Στο εγχείρημά μας να προσδιορίσουμε την άποψη της πολιτιστικής Ευρώπης για τον καλλιτέχνη Μαργαρίτη παρέχουν αξιοσημείωτη συνεισφορά ευρωπαϊκές εφημερίδες, οι οποίες φιλοξένησαν επώνυμες ή ανυπόγραφες κριτικές κριτικογράφων της εποχής⁴¹⁸. Αρχικά, ο Γερμανός κριτικός και μαέστρος Δρ. Rudolf Louis χαρακτηρίζει το 1903 τον Μαργαρίτη στη *Münchner Neueste Nachrichten* ως «εντελώς εξαιρετικό μουσικό φαινόμενο», ενώ στην επίσης βαυαρική εφημερίδα *Münchner Zeitung* το 1909 περιγράφεται ως «λαμπρός Έλληνας πιανίστας». Ο Βιεννέζος μουσικολόγος και συνθέτης Paul Pisk⁴¹⁹ γράφει στη *Freie Presse* το 1926 για την «απαράμιλλη δεξιοτεχνία και μουσικότητα», που «επέδειξαν ο κ. και η κ. Μαργαρίτη στη συναυλία τους για δύο πιάνο στη Musikverein», και επαινεί «το γεμάτο γούστο παίξιμο που συνοδεύεται από εκλεπτυσμένη μουσική αντίληψη». Στη βιεννέζικη *Tagblatt* (1932) ο Δρ. Ratter θεωρεί πως «ο Λώρης Μαργαρίτης είναι ένας υπέροχος καλλιτέχνης και ένας εξαιρετικός πιανίστας, ένα όνομα που καθένας πρέπει απαραίτητως να αποτυπώσει στη μνήμη του» και το ίδιο έτος ο Δρ. Seeman αναφέρεται στην *Prager Tagblatt* στον «αξιοπρόσεκτο εξαιρετικό εκτελεστή». Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί η εκτέλεση του κονσέρτου για δύο πιάνο του K. Ph. E. Bach με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης το 1932, όπου στην *Arbeiterzeitung* Βιέννης περιγράφεται το «τέλειο στυλ» στην ερμηνευτική προσέγγιση, η

⁴¹⁶ Για κρίσεις και αναφορές αρθρογράφων της εποχής σχετικές με την περίπτωση του παιδιού -θαύματος Μαργαρίτη, βλ. πργφ. 1.1.

⁴¹⁷ Δικαίωσε εκ του αποτελέσματος ο Μαργαρίτης τις πρώιμες προσδοκίες του Γρ. Ξενόπουλου για τη φυσιολογική ωρίμανσή του: «Ο μικρός Μαργαρίτης αναπτύσσεται φυσιολογικώτατα, αντιλαμβάνεται θαυμασίως ό,τι τον διδάσκουν και προχωρεί κανονικά. Δεν υπάρχει λοιπόν φόβος να σταματήσει», σημείωνε στη *Διάπλαση των Παιδών* («Λώρης Μαργαρίτης», 23/2/1902).

⁴¹⁸ Αποσπάσματα και αποκόμματα των κριτικών αυτών σώζονται και αντλούνται από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν στις περισσότερες των περιπτώσεων οι ακριβείς ημερομηνίες των δημοσιεύσεων.

⁴¹⁹ Υπήρξε εκδότης των εντύπων *Musikblätter des Anbruch* και *Arbeiter Zeitung*.

«απαράμιλλη τεχνική» καθώς και η «απόλυτη αισθητική και ψυχική ομοιογένεια» των δύο καλλιτεχνών. Αναφορά στην «πραγματική ενότητα», που χαρακτηρίζει το παίξιμο τους «από μουσική και τεχνική άποψη» και επιδεικνύει «μια ανυπέρβλητη αρμονία δεξιοτήτων», γίνεται το 1933 στο έντυπο *Kunstnachrichten Wien*, το οποίο επικαλείται την αξιοσημείωτη «πολυμέρεια» του εκτελεστή, συνθέτη και παιδαγωγού Μαργαρίτη. Τεχνική συνδυασμένη με μουσικότητα, «προσωπικές ερμηνείες χαρακτηριστικής εκφραστικής δύναμης», «τέλεια συγχώνευση ψυχής και πνεύματος» με «ηχητική αληθινά ομοιογενή» και «ευγενές στυλ» ξεχωρίζει σε δημοσίευσμά της η εφημερίδα *Corriere* της ιταλικής πρωτεύουσας το 1935, στο οποίο εκφράζει τις προσδοκίες της για την επικείμενη συναυλία του ντουέτου: «Στο κονσέρτο σε μι ελάσσονα του Liszt ... υπόσχονται μια ερμηνεία γεμάτη ορμή και ταυτόχρονα μέτρο και ισορροπία», ενώ μεγάλη είναι η «αδημονία για τη Σονάτα σε σι ύφεση μείζονα του Clementi». Θεωρεί τον Μαργαρίτη «παθιασμένο ερμηνευτή της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής που αποδίδει θαυμάσια τους γεμάτους από έκφραση και ζωντανό ρυθμό σκοπούς συγκρατώντας τους στην πιο αγνή κλασσική γραμμή» και επιτυγχάνει να διατηρεί «τη λεπτότητα και τη διαφορετικότητα που είναι χαρακτηριστική στην (ελληνική) καλλιτεχνική δημιουργία». Σε κριτική και αναφορές στις ερμηνευτικές επιδόσεις του Μαργαρίτη και ενίοτε και της συνεργάτιδάς του επιδόθηκαν κατά καιρούς -σύμφωνα με στοιχεία του Αρχείου Λ. Μαργαρίτη- και άλλα διεθνή έντυπα: τα *Slovensky Denik* και *Pressburger* της Μπρατισλάβας, τα ουγγρικά *A Nap* και *Hirado*, το βερολινέζικο *Der Schrifttanz*, τα περιοδικά *Anbruch*⁴²⁰, *Die Tonhalle*, *Internationales Blatt*, *Freie Tribune*, *Wiener Journal* στην Αυστρία, η παρισινή εφημερίδα *Le Monde Musical*.

Στον ελλαδικό χώρο ο Μαργαρίτης αντιμετωπίζεται από τους κριτικούς εξίσου -αν όχι ακόμα περισσότερο- επαινετικά και στις γραπτές κρίσεις κυρίαρχο είναι το αίσθημα ικανοποίησης και υπερηφάνειας για το γεγονός πως ένας Έλληνας μουσικός διακρίνεται και διαθέτει σεβαστό καλλιτεχνικό εκτόπισμα σε διεθνές επίπεδο. Δύο και πλέον δεκαετίες έπειτα από τις πρώτες εγκωμιαστικές κρίσεις του Ξενόπουλου στη *Διάπλαση των Παιδών* το 1902, του Σκόκου στο *Ημερολόγιον* το 1903 και των εφημερίδων *Εστία* και *Ημερησία* κατά το ίδιο έτος, οι οποίες αναφέρονται στο ξεκίνημα του Μαργαρίτη⁴²¹, συναντούμε κριτικό σχόλιο στα 1925 στη στήλη *H*

⁴²⁰ Σύντομος τίτλος του μουσικού περιοδικού *Musikblätter des Anbruch*.

⁴²¹ Βλ. πργφ. 1.1.

καλλιτεχνική ζωή της γαλλόφωνης εφημερίδας της Θεσσαλονίκης *Le Progres*⁴²². Το σχόλιο αφορά τις διαδοχικές συναυλίες που πραγματοποίησε το duo Μαργαρίτη το αμέσως προηγούμενο διάστημα στην Αθήνα στην αίθουσα *Ideal* υπό τη μουσική διεύθυνση του Καλομοίρη και στη *Φιλαρμονική* της Πάτρας. Η ερμηνεία του διπλού κονσέρτου Mozart, που εκτέλεσαν στην πρώτη, χαρακτηρίζεται «λαμπερή» και η επιτυχία τους «επάξια», ενώ οι επιτυχημένες εκτελέσεις έργων για ένα και δύο πιάνο στη δεύτερη εμφάνιση προκάλεσαν «ιδιαιτέρως συγκινητικές» επευφημίες και ανάλογο «θρίαμβο», για να καταλήξει το άρθρο σε εγκάρδια έκφραση συγχαρητηρίων στους δύο καλλιτέχνες. Ενώ τον Απρίλη του 1933 η ίδια εφημερίδα - με την υπογραφή του Melo- σχολιάζει το ρεσιτάλ με έργα για δύο πιάνο που δόθηκε στη Θεσσαλονίκη στο θέατρο *Ηλύσια* (στις 2 Απρίλη) χαρακτηρίζοντας αυτού του είδους τα ρεσιτάλ ως «εξαιρετικά σπάνια» και συνοψίζει τα θετικά στοιχεία που αναδεικνύουν το ντουέτο: την «καθαρότητα παιξίματος», την «ποιότητα έκφρασης», τη «γεμάτη ακτινοβολία χάρη της εκτέλεσής τους», τη «φρεσκάδα του στυλ». Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην «κυρία Μαργαρίτη», η οποία θεωρείται «τέλεια παρτενέρ με αντίληψη και μουσικότητα». Και στην εβραϊκή -επίσης σε γαλλική γλώσσα⁴²³- εφημερίδα της Θεσσαλονίκης *L'Independant* ο Μαργαρίτης περιγράφεται ως «δεξιοτέχνης του πιάνου κατεχόμενος από παλλόμενο ενθουσιασμό» για τα έργα που προσεγγίζει, στα οποία κατορθώνει να «αποδώσει όλες τις χαρές, όλες τις λύπες», τη στιγμή που ερμηνεύει τον Mozart με μοναδική «τρυφερότητα». Κατά συνέπεια, η αποδοχή που του επιφυλάσσει το κοινό αποδεικνύεται «τόσο θερμή όσο και δίκαιη». Η -για τέσσερις δεκαετίες ειδική μουσική συνεργάτιδα της εφημερίδας *Βραδυνή*- τραγουδίστρια, δημοσιογράφος και μουσικοκριτικός Αλεξάνδρα Λαλαούνη, αφού παραθέτει το 1933 πρόσφατα κριτικά σχόλια για τον Μαργαρίτη ξένων εφημερίδων, διατυπώνει τον εύλογο προβληματισμό της συνοδευόμενο από

⁴²² Φύλλο της 7/5/1925.

⁴²³ Η έκδοση στην Θεσσαλονίκη αρχικά περιοδικών (*Journal de Salonique, Le petit Journal, Le Mirroir, Les Annales*) κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αι. και αργότερα εφημερίδων (*Le Progres, L'independant*) σε γαλλική γλώσσα, αλλά και αντίστοιχων σε τούρκικη (βλ. «Αρχεία Τύπου του Ιστορικού Αρχείου Μακεδονίας», στα: Γενικά Αρχεία του Κράτους του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων), υπήρξε το φυσικό αποτέλεσμα του έντονου κοσμοπολιτισμού της. Η διαμονή, πριν την απελευθέρωσή της το 1912, σημαντικού αριθμού ανθρώπων διαφόρων εθνικοτήτων, η ύπαρξη μεγάλης εβραϊκής παροικίας και τουρκικού πληθυσμού μετά πολιτικών και στρατιωτικών αρχών, αποτελούσε ένα θελκτικό κράμα διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων και αρμονική σύζευξη ανατολικού χρώματος και ευρωπαϊκού πνεύματος. Θα μπορούσε να θεωρηθεί η Θεσσαλονίκη εκείνης της εποχής ως ένα «εργαστήριο πολιτικής, πολιτισμού και ιστορίας» (Γ., Αναστασιάδης, «Ο παππούς του Σαρκοζί», *Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 13/04/2008). Εξ ου και η φυσιολογική αναγκαιότητα για την ύπαρξη πολυγλωσσίας στον γραπτό τύπο.

έκδηλη ειρωνεία για το γεγονός πως ο Έλληνας πιανίστας δεν εμφανίζεται στις σημαντικές αθηναϊκές αίθουσες:

«Δεν νομίζετε πως είναι καιρός να προσέξουμε κάπως περισσότερο τους Έλληνες καλλιτέχνες; Δεν νομίζετε πως πρέπει στην προσεχή μουσική περίοδο να ακούσουμε όλους όσους περιφέρουν με τόση δόξα το ελληνικό όνομα στα παγκόσμια μουσικά κέντρα; Και δεν νομίζετε πως είναι καιρός να ακούσουμε τον Λ. Μαργαρίτη όσο και την κ. Ίντα Ρόζενκραντς - Μαργαρίτη και στην Αθήνα;».

Και συνεχίζει σε ανάλογο τόνο σε κριτικό σημείωμα τέσσερα χρόνια αργότερα⁴²⁴ με αφορμή την πρώτη τους εμφάνιση στο θέατρο *Ολύμπια* της Αθήνας (Τρίτη 21 Δεκεμβρίου 1937):

«Έχουμε λοιπόν δύο τέτοιους καλλιτέχνες και πέρασαν χρόνια χωρίς να τους ακούσουμε στην Αθήνα; Καλλιτέχνες που χειροκροτεί η Ευρώπη, τα πιο μεγάλα μουσικά της κέντρα κι εμείς εδώ σχεδόν τους αγνοούμε;».

Για να κλιμακώσει τις αιχμές της ασκώντας κριτική στον προγραμματισμό των συμφωνικών συναυλιών:

«Αυτή λοιπόν είναι η ανταμοιβή των Ελλήνων καλλιτεχνών απ' την πατρίδα τους που εκείνοι δοξάζουν το όνομά της; Και οι Συμφωνικές Συναυλίες; Δεν θα έπρεπε τάχα προ καιρού να 'χουμε δει ως σολίστες τον Λ. και την Ι. Μαργαρίτη αντί μερικών κάπως αμφιβόλων εμφανίσεων;».

Στη συνέχεια του σημειώματός της πλέκει το εγκώμιο του duo αναφερόμενη διεξοδικά στο πρόγραμμα της συναυλίας. Ξεχωρίζει το «υπέροχο τουσέ», τον «τόσο ωραίο και πλούσιο ήχο του Λώρη», που «βρίσκει το ταίρι του στην δεξιοτεχνία της Ίντας ... Παίζουν και οι δυο με την ίδια ψυχή, την ίδια σκέψη, την ίδια αντίληψη». Η Λαλαούνη αισθάνεται «βαθεία μουσικότητα» στον Bach (*Χορικό*) και τον Grazioli (*Adagio*), θεωρεί ως «άφθαστη αλήθεια ερμηνεία» την απόδοση των *Παραλλαγών* Reger και κρίνει πως η *Σονάτα* Mozart «δόθηκε με λεπτό πνεύμα, άπειρη προσοχή στο στυλ, αλλά και τόσο θερμό αίσθημα». Εξαιρετική είναι η άποψή της για την προσέγγιση των καλλιτεχνών στο διπλό κονσέρτο του Liszt. Βρίσκει την ερμηνεία «αληθινή» με «ευγενική τεχνική, λεπτό ρομαντισμό, φαντασία». Και καταλήγει πως οι ελληνικές συνθέσεις που ακολούθησαν, ανάμεσά τους και οι *Μακεδονικοί Χοροί* του Μαργαρίτη, αναδείχθηκαν «με τον πιο θαυμαστό τρόπο». Πανομοιότυπος είναι ο κριτικός χαρακτηρισμός που αποδίδει η δημοσιογράφος Maximilian von Fischer Lendenitze σε ανταπόκριση της από τη Βιέννη για την εφημερίδα *Βραδυνή* (1937)

⁴²⁴ *Βραδυνή*, 22/12/1937.

σχετικά με την εκτέλεση ελληνικών συνθέσεων από το ντουέτο στην ενταγμένη στις ελληνικές καλλιτεχνικές επιδείξεις συναυλία του κατά τη διάρκεια των *Καλλιτεχνικών Εορτών* της Βιέννης. Στο *Ελεύθερο Βήμα* το 1938 αναφέρεται πως το ρεσιτάλ του ζεύγους στον Ραδιοσταθμό της Ρώμης προκάλεσε «καλλιτεχνική απόλαυση» και «εθνική συγκίνηση», που ανέδειξε τον «ελληνικό παλμό» και αποτέλεσε τη «μεγαλύτερη προπαγάνδα για την Ελλάδα». Τον επόμενο χρόνο στην *Καθημερινή* ο Αλέξανδρος Τουρνάισεν συνοψίζει την κριτική του σε μία διαπίστωση:

«Οι εμφανίσεις του Λώρη και της Ίντα Μαργαρίτη παίρνουν ολοένα περισσότερο τον χαρακτήρα ευεργετικής οάσεως. Γιατί εδώ απλούστατα μας δίδεται μουσική. Λεπτή και ευγενική μουσική!».

Και συμπληρώνει:

«...κατορθώνουν πάντα να αισθάνονται κάθε έργο, να ζουν στην ατμόσφαιρά του και ν' αποδίδουν έτσι τον χαρακτήρα του. Με μακρόχρονη εξάσκηση και εργασία απέκτησαν οι δύο έναν ομοιόμορφο ήχο μουσικής δωματίου ... χωρίς ν' αφαιρεί από το πιάνο την χαρακτηριστική του ηχητική δύναμη. Αλλά το ουσιωδέστερο ... είναι, ότι το παίξιμό τους αποβλέπει μόνο στην μουσική και την αναδημιουργία της. Κάθε μηχανικό δεν είναι παρά ένα μέσο προς εξυπηρέτηση του σκοπού, μια γλώσσα για την έκφραση σκέψεων και αισθημάτων φωτισμένων από το πνεύμα της Μουσικής».

Ένα εμπειριστωμένο κριτικό σημείωμα – «απόδοση δίκαιου φόρου τιμής»⁴²⁵ για την εκτέλεση του κονσέρτου για δύο πιάνο του Mozart στο *Παλλάς* της Αθήνας (15/01/1940) υπό τη μουσική διεύθυνση του Scherchen προσέφερε η -κατά τον Καλομοίρη και τον Μητρόπουλο «Μάνα της Ελληνικής Μουσικής»⁴²⁶- μουσικοκριτικός Σοφία Κ. Σπανούδη στα *Νέα*⁴²⁷. Το συγκεκριμένο κριτικό σημείωμα αποτελεί την πλέον χαρακτηριστική σκιαγράφιση του Μαργαρίτη ως «Μοτσαρτίστα». Για την Σπανούδη οι δύο καλλιτέχνες αποτελούν μία αδιαίρετη

«μουσικότητα ψυχή που δονείται από όλη την κλίμακα των μουσικών συγκινήσεων σ' όλη την διαδρομή της κάθε ερμηνείας, που αποδίδει στην εντέλεια όλες τις μεγάλες διήκουσες γραμμές αλλά και τις πλέον λεπτεπίλεπτες και κρυμμένες προθέσεις του συνθέτη».

Ειδικότερα στην εκτέλεση του κονσέρτου

«το παίξιμο των δύο καλλιτεχνών παρουσίαζε μία ευγενική άμιλλα στο μοτσαρτείο στυλ, στη διαύγεια και στο πνεύμα της αποδόσεως και η μουσική ισορροπία του ensemble, της γενικής ερμηνείας του έργου και των

⁴²⁵ Όπως την χαρακτηρίζει η Σπανούδη στην εισαγωγή του σημειώματός της.

⁴²⁶ Καλογερόπουλος, «Σπανούδη, Σοφία», *Λεξικό*, τόμος 5ος, σ. 478.

⁴²⁷ Φύλλο της 17/01/1940.

λεπτότατων διαβαθμίσεων των αποχρώσεων ήταν απολύτως ικανοποιητική».

Κατά συνέπεια,

«ο Έλληνας καλλιτέχνης και συνθέτης αναδεικνύεται κάθε φορά ένας ορκισμένος μοτσαρτικός ερμηνευτής και στα θελκτικά μυστήρια της μοτσαρτικής θρησκείας έχει τελείως μυήσει και την κυρία Μαργαρίτη, που είναι το μουσικό δημιούργημά του».

Εν κατακλείδι προσθέτει πως «άμα επιτύχει μια παρόμοια μοτσαρτική ερμηνεία ένας εκτελεστής δεν μπορεί να χει μεγαλύτερες φιλοδοξίες», καθιστώντας κατηγορηματικά την ερμηνευτική προσέγγιση των έργων του μεγάλου μουσουργού από τον Μαργαρίτη ως πρότυπο εκτελέσεων. Σε ανάλογο τόνο ο μουσικολόγος Δημήτρης Α. Χαμουδόπουλος στην *Πρωϊά*⁴²⁸ χαρακτηρίζει τον Μαργαρίτη «καλλιτέχνη φτιαγμένο ... για την μουσική του Μότσαρτ», ο οποίος διαθέτει σε υψηλό επίπεδο

«αντίληψη και γνώση του ύφους ... ακρίβεια, λεπτότητα και ευαισθησία» και επιτυγχάνουν με την παρτενέρ του «να συντονίσουν σε ζηλευτό σημείο τα καλλιτεχνικά εγώ τους και να παρουσιάσουν μέσα σε μια απόλυτη συνεννόηση στα επίπεδα ερμηνείας και εκτέλεσης ομοιογένεια ήχου και ταυτότητα τους».

Ιδιαίτερα σημαντική αναγνώριση της καλλιτεχνικής αξίας του πιανίστα Μαργαρίτη αποτελούν οι κρίσεις αξιόλογων μουσικών που συνεργάστηκαν έμμεσα ή άμεσα μαζί του. Ο βιολονίστας Willy Schweyda, που συνέπραξε με τον Μαργαρίτη σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, χαρακτήρισε την ερμηνεία τους στην *Σονάτα Kreutzer* του Beethoven ως την τελειότερη που είχε επιτύχει στην καριέρα του⁴²⁹. Ακόμη και ο φειδωλός σε επαίνους και θετικές κρίσεις, Γερμανός αρχιμουσικός Hermann Scherchen, εξέφρασε σε μια στιγμή σπάνιου αυθορμητισμού τον θαυμασμό του για τις πιανιστικές επιδόσεις του ζεύγους στα πλαίσια της πρόβας τους στο διπλό κονσέρτο του Mozart: «Εσείς δεν παίζετε πιάνο, τραγουδάτε, κελαηδάτε. Οι ήχοι σας με συναρπάζουν. Αυτό είναι κάτι που δεν το χω ξανακούσει»⁴³⁰. Στο ντουέτο Μαργαρίτη εντόπιζε «ψυχική ενότητα» και «υποδειγματική αμοιότροπη κατανόηση» ο Αλ. Καζαντζής. Στην ερμηνεία του διπλού κονσέρτου σε φα του K. Ph. E. Bach εξαίρει τη «γεμάτη λιτότητα και καθαρή έμπνευση φρασεολογία» τους,

⁴²⁸ Εργάστηκε στο έντυπο από το 1935 έως το 1944, όταν και αναστάλθηκε η έκδοση της εφημερίδας.

⁴²⁹ *Α. Μ.*, σ. 49.

⁴³⁰ *Ο.π.*, σ. 56.

καθώς και «την ιδεώδη συμμετρία, αναλογία και απόλυτη ομοιογένεια ηχητικής των δύο καλλιτεχνών», που δημιουργούσε στα διαλογικά μέρη όχι την «εντύπωση ερωταποκρίσεων αλλά μιας με μία και την ίδια πνοή συνέχειας της αναπτύξεως της ιδέας του έργου από ένα και μόνο όργανο». Στο άρθρο του ο Λώρης Μαργαρίτης ως *μαιτρ του πιάνου*⁴³¹ ο Καζαντζής αναφέρεται διεξοδικά στις ερμηνευτικές αρετές του συνεργάτη του στο Κ. Ω. Θ. Στη σύμπραξη του Μαργαρίτη στο *Αυτοκρατορικό κονσέρτο* για πιάνο του L. V. Beethoven με τη συμφωνική ορχήστρα του Ωδείου υπό την διεύθυνσή του για τα εκατοντάχρονα του θανάτου του συνθέτη, ο ιδρυτής και διατελέσας διευθυντής του Κ. Ω. Θ. διείδε «αληθινή δημιουργία, που αποτέλεσε αληθινό σταθμό στην εξέλιξη των συναυλιών του ιδρύματος», μια ερμηνεία με «αρχιτεκτονική, ηχοχρώματα και ιδεώδη αναλογία στις δυναμικές αντιθέσεις». Ο Καζαντζής επισημαίνει ιδιαίτερα την ισορροπημένη συνύπαρξη τεχνικών και εκφραστικών μέσων στο παίξιμο του Μαργαρίτη:

«Η τεχνική του, συνυφασμένη με την ανώτερη μουσική του αντίληψη, ήταν το αποτέλεσμα μιας βαθιάς γνώσεως της τέχνης χειρισμού των πλήκτρων σε κάθε είδους δεξιοτεχνικές αναλαμπές σε συνδυασμό με την εύκαμπτη σε όλες τις αποχρώσεις ηχητική του, που είχε την φυσικότητα την χαρακτηριστική του παιξίματος των καλλιεργημένων με όλα τα δεδομένα της τέχνης ανωτέρων εκτελεστών».

Τη σημαντική ερμηνεία του Μαργαρίτη στο 5^ο κονσέρτο του Beethoven επικαλείται και η πιανίστα Μαρίνα Κουτούβαλη, την οποία χαρακτηρίζει⁴³² ως «κορυφαία», εκτίμηση που αναφέρει πως ασπαζόταν και ο διευθυντής του Πειραϊκού Συνδέσμου Λευτέρης Παπασταύρου. Ενώ η μαθήτριά του Μαργαρίτη, Ελένη Παπάζογλου, μνημονεύει⁴³³ τον «απόλυτα προσωπικό τρόπο», με τον οποίο ο δάσκαλός της προσέγγιζε ερμηνευτικά τις *Nocturne* του Chopin.

Από το σύνολο των κρίσεων που έχουμε στη διάθεσή μας για τις πιανιστικές εκτελέσεις του Μαργαρίτη, προκύπτουν αβίαστα κάποια -κατά το δυνατόν- ασφαλή συμπεράσματα για την αξία του ως ερμηνευτή, τα οποία συνοψίζονται στα εξής:

- Ο Μαργαρίτης διέθετε ξέχωρα από τις δεδομένες ευκολίες, που του προσέφερε το φυσικό του χάρισμα, άρτια τεχνική κατάρτιση και ολοκληρωμένη γνώση των δυνατοτήτων του οργάνου, η οποία του επέτρεπε να μην φείδεται μουσικής

⁴³¹ Ο.π., σ. 129-132.

⁴³² Σε συνέντευξή της στον γράφοντα.

⁴³³ Ο.π.

εκφραστικότητας ακόμα και σε σημεία της παρτιτούρας με ιδιάζουσες τεχνικές δυσκολίες.

- Το παίξιμό του χαρακτηριζόταν από σεβασμό στον συνθέτη, καλαισθησία, πλούσιο εύρος δυναμικής και ηχητικών χρωμάτων⁴³⁴, θερμό ταπεραμέντο, ισορροπημένο συνδυασμό λυρισμού και εγκεφαλικότητας στις ερμηνείες.

- Η ευρυμάθεια του τού έδινε τη δυνατότητα να καταπιάνεται με έργα διαφόρων εποχών και διαφορετικού ύφους χωρίς να εμπίπτει σε αποκλίσεις στην αισθητική προσέγγιση της ερμηνείας στα μουσικά έργα της εκάστοτε εποχής. Καθιερώθηκε ωστόσο στη συνείδηση κριτικών και κοινού πρωτίστως ως εξαιρετικός ερμηνευτής πιανιστικών συνθέσεων του Mozart αλλά και του Beethoven (όπως άλλωστε υπήρξε τέτοιος και ο καθηγητής του στα πρώτα στάδια των σπουδών του στην Γερμανία, Stavenhagen).

- Είχε μία ιδιαίτερη ικανότητα να προσαρμόζει τον εκτελεστικό του ρόλο ανάλογα με το είδος της μουσικής πράξης κατορθώνοντας να αποδίδει εξίσου επιτυχημένα έργα για σόλο πιάνο, δύο πιάνα και μουσική δωματίου. Παράλληλα, η ισχυρή του μουσική προσωπικότητα ενέπνεε και μετέδιδε την ερμηνευτική του αύρα τόσο στην Ida Rosenkranz όσο και στους άλλους μαζί του συμπράττοντες μουσικούς.

2.6. Η παράδοση των μουσικών παιδιών - θαυμάτων.

Χρονική ταύτιση με την εμφάνιση του Μαργαρίτη ως παιδί - θαύμα σημειώνεται στα τέλη του 19^{ου} και κατά τα πρώτα έτη του 20^{ου} αι. με τη γέννηση στον ευρωπαϊκό χώρο, ιδιαίτερα σε χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, αντίστοιχων ιδιαίτερων περιπτώσεων παιδιών, τα οποία παρουσιάζουν πρόωρη έφεση ταυτόχρονα στο πιάνο και στη σύνθεση και προκαλούν αίσθηση στους μουσικούς κύκλους της εποχής. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν τα ονόματα του Josef Casimir Hofmann (1876–1957) στην Πολωνία, του σπουδαίου Sergei Prokoviev (1891-1953) και του πρόωρα χαμένου γιου του Alexander Scriabin, Julian Scriabin (1908-1919) στη Ρωσία, του Leo Ornstein (1893-2002) στην Ουκρανία, του Ervin Nyíregyházi (1903–1987) στην

⁴³⁴ Τα χαρακτηριστικά αυτά αναμφίβολα τα απέκτησε σε κάποιο βαθμό από τον καθηγητή του στο πιάνο, Bernhard Stavenhagen. Ο Charles Hopkins επικαλείται τον μουσικοκριτικό Eduard Hanslick, ο οποίος ξεχώριζε τις πιανιστικές αρετές του Stavenhagen όσον αφορά την ποικιλία της παλέτας των ηχοχρωμάτων που παρήγαγε και του «τουςέ» του. («Stavenhagen, Bernhard», *The New Grove II*, τόμος 24, σ. 302).

Ουγγαρία⁴³⁵. Περιορίζοντας την αναζήτηση μας σε σημαντικούς πιανίστες, οι οποίοι στην συντριπτική τους πλειοψηφία υπήρξαν παιδιά – θαύματα και γεννήθηκαν κατά το διάστημα της εικοσαετίας από τη γέννηση του Μαργαρίτη έως την ενηλικίωση και την ολοκλήρωση των σπουδών του που σηματοδοτεί και το τέλος της αντιμετώπισής αυτού ως παιδί - θαύμα (1894-1914), παραθέτουμε τον παρακάτω κατάλογο μεγάλων πιανιστών του John Joan⁴³⁶:

1894 Arthur Loesser, Rosita Renard.

1895 Clara Haskil, Guiomar Novaes, Harriet Cohen, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff, Youra Guller.

1896 Alexander Brailowsky, Kathleen Long, Simon Barere, Stefan Askenase.

1897 Aline Isabelle van Barentzen, Ernő Balogh, Marcelle Meyer.

1898 Yvonne Lefébure.

1899 Maria Yudina, Robert Casadeus.

1901 Guido Agosti, Stanislaw Szpinalski, Vladimir Sofronitsky.

1902 Lubka Kolessa, Maurice Cole, Solomon Cutner.

1903 Alexander Kelberine, Anatole Kitain, Carlo Zecchi, Claudio Arrau, Ervin Nyiregyhazi, Lili Kraus, Rudolf Serkin, Vladimir Horowitz.

1904 Grigory Ginzburg, Nadia Reisenberg, Vlado Perlemuter.

1905 Abram Lufer, Irén Marik, Jeanne Marie Darre, Louis Kentner, Teodor Gutman.

1906 Artur Balsam, Boleslaw Kon, Gunnar Johansen.

1907 Clifford Curzon, Lev Oborin.

1908 Eileen Joyce, Etkin Róza, Eunice Norton, Felicja Blumental, Maria Grinberg.

1909 Agi Jambor, Art Tatum, Lelia Gousseau, Leon Borunski, Monique Haas, Shura Cherkassky.

1910 Alexander Uninsky, Carl Seemann, Edward Kilenyi, Gerard Hengeveld, Leonid Sagalov.

1911 Elisabeth Klein, Maryla Jonas, Phyllis Sellick, Robert Riefeling.

1912 Alexandre Iokheles, György Sándor, Rudolf Firkušný, Nikita Magaloff, Ray Lev, Yakov Flier.

1913 Andor Foldes, Gina Bachauer, Jan Ekier, Yakov Zak.

1914 Annie Fisher, Edith Picht Axenfeld, Gyula Károlyi, Jorge Bolet, Margaret Kitchin, Rosalyn Tureck, Witold Malcuzyński.

Επιπλέον, δύο δεκαετίες περίπου μετά την εμφάνιση του Μαργαρίτη παρουσιάζονται και στην ελληνική επικράτεια δύο αντίστοιχες περιπτώσεις

⁴³⁵ Βλ. περισσότερα: Renee B., Fisher, *Musical Prodigies: Masters at an Early Age*, Association Press, Νέα Υόρκη 1973 και Claude, Kenneson, *Musical Prodigies: Perilous Journeys, Remarkable Lives*, Hal Leonard Corporation, Amadeus Press, Μιλγουόκι 1998.

⁴³⁶ Διαδικτυακή σελίδα: www.johnjoan.altervista.org, 21/7/2011.

εξαιρετικών ταλέντων από πολύ νεαρή ηλικία, γένους θηλυκού, οι οποίες συνδυάζουν την εκτελεστική και τη συνθετική πρόωρη ανάπτυξη: πρόκειται για την Ρένα Κυριακού και την Λίλα Λαλαούνη.

Το παιδί - θαύμα Λίλα Λαλαούνη (Αθήνα 1918–Παρίσι 1996), κόρη της μουσικοκριτικού Αλεξάνδρας Λαλαούνη και εγγονή του Τιμόθεου Ξανθόπουλου, πρωτοεμφανίστηκε στις 9 Ιανουαρίου 1926, σε ηλικία οκτώ ετών, στο Θέατρο *Κεντρικόν* με τη Συμφωνική Ορχήστρα του Συλλόγου Συναυλιών υπό τη διεύθυνση του J. Boutnikoff εκτελώντας το κονσέρτο για πιάνο σε λα ελάσσονα του R. Schumann και δύο χρόνια αργότερα, αφού είχε πάει για σπουδές (με τον Arthur Schnabel) στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης, συμμετείχε σε συναυλία στη *Grosser Konzerthaus* με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Βιέννης ερμηνεύοντας το 1ο κοντσέρτο του Beethoven. Το 1945 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και πραγματοποίησε λαμπρή διεθνή καριέρα ως πιανίστα, η οποία διήρκεσε πολλές δεκαετίες. Ήδη από το 1931 τα *Μουσικά Χρονικά* εκθείασαν τις ικανότητές της ως παιδί - θαύμα: «...η δισ Λαλαούνη στην εκτέλεσι πολύ εκλεκτού προγράμματος έδειξε άλλη μια φορά την σπάνια μουσικότητα και την εξελιγμένη τεχνική της. Αναμφίβολα έχει ευρύτατο καλλιτεχνικό μέλλον...»⁴³⁷. Ενώ ούτε ο Richard Strauss στάθηκε φειδωλός στην κρίση του για την νεαρή Ελληνίδα: «...Η Λίλα Λαλαούνη έπαιξε υπό τη διεύθυνσή μου την *Burlesque* μου εξαιρετικά. Πρόκειται για ένα μεγάλο ταλέντο που αξίζει ιδιαίτερη προσοχή...»⁴³⁸. Μάλιστα η Λαλαούνη συνδέεται συναυλιακά με τον Μαργαρίτη, καθώς εκτελεί στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 1937 (21/1/1937) τη *Σονατίνα* του⁴³⁹. Παράλληλα και ως συνθέτρια έχει να επιδείξει έργα οργανικά, για σόλο πιάνο και έργα για φωνή και πιάνο, με κορυφαίες συνθέσεις της τα δύο κοντσέρτα για πιάνο και ορχήστρα. Το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 1* σε μι ελάσσονα πρωτοπαίχθηκε με σολίστ την ίδια στην Αθήνα στις 23 Απριλίου 1943 από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών υπό τη διεύθυνση του Hans Hörner, ενώ η πρώτη εκτέλεση του δεύτερου κονσέρτου σε ντο ελάσσονα δόθηκε από την Orchestre de la

⁴³⁷ Ο Χρονικός, «Από την καλλιτεχνική μας κίνηση», *Μουσικά χρονικά*, 11-12 [35-36], Αθήνα 1931, σ. 277.

⁴³⁸ Αρχείο Λίλας Λαλαούνη, στη: Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη του Συλλόγου *οι Φίλοι της Μουσικής*, Μεγάρο Μουσικής Αθηνών.

⁴³⁹ Βλ. στον κατάλογο αξιομνημόνευτων συναυλιών της περιόδου του Μεσοπολέμου της Αι. Ρωμανού (*Ελληνική Μουσική για Πιάνο*, σ. 21).

Societe des Concerts du Conservatoire με αρχιμουσικό τον Arthur Goldschmidt στο Παρίσι στις 29 Οκτωβρίου του 1957⁴⁴⁰.

Τις μεγαλύτερες ομοιότητες στο ξεκίνημα της ως παιδί - θαύμα, αλλά και ανάλογα χαρακτηριστικά⁴⁴¹ με τον Μαργαρίτη στη συνέχεια, παρουσίασε η μουσική διαδρομή της Ρένας Κυριακού (Ηράκλειο 1917-1994). Αρχικά, όσον αφορά τις έντονες ψυχολογικές επιδράσεις που προκαλούσε σε αμφότερους το ηχητικό μουσικό άκουσμα στην προσχολική ηλικία: κάθε φορά που -μωρό ακόμα- η μικρή Ρένα άκουγε στην πλατεία του Ηρακλείου μουσική, ταραζόταν σε βαθμό, που ο παιδίατρος είχε συστήσει στους γονείς να αποφεύγουν να πηγαίνουν το παιδί στην πλατεία και να εκτίθεται σε έντονα ηχητικά ακούσματα, διηγούνταν η μητέρα της, σύμφωνα με μαρτυρία του Παύλου Νιρβάνα⁴⁴². Έπειτα, αντιστοιχία μεταξύ τους παρατηρείται στην εντυπωσιακά πρόωρη ενασχόληση της Κυριακού με την -καθαρά ενστικτώδη σε πρώτη φάση- σύνθεση κομματιών για πιάνο, ήδη στην ηλικία των τριών ετών⁴⁴³. Επίσης, στην πρώτη έκθεση της στο αθηναϊκό κοινό όντας έξι ετών με δικές της «περιγραφικού τύπου» συνθέσεις, ανάλογου ύφους των παιδικών συνθέσεων του Μαργαρίτη, η οποία προκάλεσε, όπως και ο «μικρός Λώρης» 20 χρόνια νωρίτερα, αίσθηση στους κόλπους των κριτικών, του Τύπου, αλλά και σε μουσικές προσωπικότητες της εποχής⁴⁴⁴. Ο Θ. Συνοδινός γράφει εντυπωσιασμένος τον Μάιο του 1922 στο περιοδικό *Μουσική Επιθεώρησης* για το «μουσικόν αυτό φαινόμενον» και δανείζεται τη φράση⁴⁴⁵, με την οποία ο Schumann είχε συστήσει (στα 1831) τον πρωτοεμφανιζόμενο Chopin στους αναγνώστες του περιοδικού *Allgemeine Musikalische Zeitung*, όπου αρθρογραφούσε: «Αποκαλυφθείτε κύριοι, σας παρουσιάζω ένα μουσικόν θαύμα! Τη Ρένα Κυριακού!». Παρόμοιες υπήρξαν και οι ενέργειες της οικογένειας Κυριακού για την αξιοποίηση του ταλέντου του παιδιού θαύματος. Αντίστοιχα με τους γονείς Μαργαρίτη, που απευθύνθηκαν στον Νάζο και

⁴⁴⁰ Άρθρο του Γ. Λεωτσάκου: «Ελληνίδες συνθέτριες», Πρόγραμμα Μεγάρου Μουσικής Αθηνών (10/3/1996), σ. 35-38.

⁴⁴¹ Για τη σύγκριση των κοινών διακριτικών στοιχείων των Κυριακού – Μαργαρίτη, πρβλ. πργφ. 1.1.

⁴⁴² Έφη, Αγραφιώτη, «Ρένα Κυριακού. Το παιδί του θαύματος. 90 χρόνια από τη γέννηση της μεγάλης συνθέτριας και πιανίστριας», άρθρο στο διαδικτυακό μουσικό περιοδικό *Tar*, Αθήνα 2007 (www.tar.gr, 03/07/2011).

⁴⁴³ Όταν και συνέθεσε το πρώτο της παιδικό έργο, τις *Καμπάνες*.

⁴⁴⁴ Στο πρόγραμμα από το ρεσιτάλ με δικές της συνθέσεις στην αίθουσα συναυλιών *Παρνασσός*, την Δευτέρα 31/12/1923, αναγράφονται κριτικές για το πρώιμα εμφανιζόμενο ταλέντο της και τη συνθετική της ενασχόληση από τους Μ. Βάρβογλη, Γ. Λαμπελέτ, Δ. Λαυράγκα, Ι. Μπούτνικωφ και Γ. Σκλάβο (πρόγραμμα από το Αρχείο Ρένας Κυριακού).

⁴⁴⁵ «Hut ab, Ihr Herren, ein Genie!» (*Allgemeine musikalische Zeitung*, τεύχ. 49, Breitkopf und Härtel, Λειψία Δεκέμβριος 1831).

κατόπιν έστειλαν το γιο τους για σπουδές στη Γερμανία, η οικογένεια Κυριακού πεπεισμένη ότι θα έπρεπε να βρεθεί τρόπος να προαχθεί και να εξελιχθεί η ιδιαίτερη φύση της κόρης τους, αποφασίζει να την ενσωματώσει αρχικά στο αυστριακό εκπαιδευτικό σύστημα (Βιέννη) και σύντομα επιλέγει να ολοκληρώσει τις σπουδές της στο μεγάλο μουσικό κέντρο του Παρισιού (στο οποίο είχε πρωτοεμφανιστεί με δύο ρεσιτάλ με δικά της έργα ήδη το 1925)⁴⁴⁶, όπου εισέρχεται στο *Κονσερβατουάρ* το 1930 και αποφοιτά δύο χρόνια αργότερα σε ηλικία 15 ετών με Α΄ Βραβείο. Με την ενηλικίωσή της πραγματοποιεί καλλιτεχνικά βήματα αντίστοιχα με αυτά του Μαργαρίτη: ρεσιτάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό, συμπράξεις με αξιόλογες συμφωνικές ορχήστρες, ηχογραφήσεις για διεθνείς Ραδιοφωνίες και επιπλέον σημειώνει σημαντική δισκογραφική δραστηριότητα με σημαντικότερα πεπραγμένα την πρώτη δισκογραφική εκτέλεση με τις σονάτες του Ισπανού συνθέτη Antonio Soler για τη *Vox*, καθώς και ένα μεγάλο μέρος πιανιστικών έργων των F. Mendelssohn, E. Chabrier και I. Albeniz (επίσης για την *Vox*)⁴⁴⁷. Ακόμη εμφανίζεται ως μέλος κριτικών επιτροπών μουσικών διαγωνισμών συμμετέχοντας μεταξύ άλλων, όπως είχε πράξει κατά το παρελθόν ο Μαργαρίτης, και στην επιτροπή του διεθνούς διαγωνισμού της Γενεύης το 1964 πλάι στον πιανίστα N. Magaloff και τον συνθέτη Francois Marescotti⁴⁴⁸, ενώ επιδεικνύει αναλόγως ιδιαίτερη σπουδή για την έρευνα της άγνωστης μουσικής εργογραφίας με έμφαση σε εκείνη του 18^{ου} αι. Αντιστοιχίες μεταξύ των δύο πρώην παιδιών - θαυμάτων συναντούμε επίσης τόσο σε παιδαγωγικό επίπεδο (η Κυριακού δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών την περίοδο 1956– 1961) όσο και σε ώριμο πλέον συνθετικό: όπως και ο Μαργαρίτης, διοχέτευσε το μεγαλύτερο μέρος της δημιουργίας της σε κομμάτια για σόλο πιάνο συνθέτοντας παράλληλα και ένα κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, το οποίο ερμήνευσε η ίδια στις 19 Δεκεμβρίου 1943 στις πρωινές συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών στο *Παλλάς* με διευθυντή τον πιστό μαθητή, φίλο και συνεργάτη του Δ. Μητρόπουλου, Θεόδωρο Βαβαγιάννη⁴⁴⁹. Ωστόσο τόσο η Κυριακού όσο και η Λαλαούνη με τον Μαργαρίτη

⁴⁴⁶ Στις 7 και 8 Μαρτίου παρουσία των επιφανών Γάλλων συνθετών Vincent d' Indy, Albert Roussel, Gabriel Perne, οι οποίοι και παρέθεσαν εγκωμιαστικές κριτικές. (Έφη, Αγραφιώτη, *Η Μουσική δεν είναι γένους θηλυκού; Η Ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολύτροπου μούσας*, εκδόσεις Δρόμων, Αθήνα 2004, σ. 233).

⁴⁴⁷ Καλογερόπουλος, «Κυριακού, Ρένα», *Λεξικό*, τόμος 3ος, σ. 372, και Θ., Λούστας, «Σημαντικοί έλληνες πιανίστες του παρελθόντος: αναλυτική καταγραφή της δισκογραφίας και συνοπτική βιογραφική αναφορά», *Πολυφωνία*, τεύχ. 18, άνοιξη 2011, σ. 43-45.

⁴⁴⁸ Αγραφιώτη, «Ρένα Κυριακού...».

⁴⁴⁹ Η *Πρωία* (φύλλο 21/12/1943) χαρακτηρίζει το Κονσέρτο της Κυριακού ως «έργο μεγάλων αξιώσεων».

επικράτησαν έως και τις μέρες μας στη συνείδηση του μουσικού κόσμου πρωτίστως ως χαρισματικοί ερμηνευτές και δευτερευόντως ως αξιόλογοι συνθέτες.

Η εξαιρετικά πρόωγη εκδήλωση και ανάπτυξη μουσικού ταλέντου στην περίπτωση του Λώρη Μαργαρίτη δίνει αφορμή για περαιτέρω διερεύνηση του ενδιαφέροντος ζητήματος των ονομαζόμενων ως «παιδιά – θαύματα», εξαγωγή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους γνωρισμάτων και εξέταση όλων των παραμέτρων του φαινομένου. Ως παιδί - θαύμα (prodigy) χαρακτηρίζεται ένα άτομο, του οποίου οι δεξιότητες -στη μουσική ή οποιαδήποτε άλλη τέχνη ή γνωστική επιστήμη- εκδηλώνονται από πολύ μικρή ηλικία και είναι τόσο εξαιρετικά ασυνήθιστες που μοιάζουν ανεξήγητες, «θεόσταλτες», με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζονται ως βιολογικό θαύμα. Ο τομέας της μουσικής είναι ο κατεξοχήν χώρος, όπου συναντάται ο όρος, καθώς σε πρωτογενές συναισθηματικό και νοητικό επίπεδο προσφέρεται περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο πεδίο, μαζί με τη ζωγραφική, για εξωτερίκευση της εσωτερικής έκφρασης του νέου ανθρώπου, χωρίς να προϋποθέτει στον ίδιο βαθμό επιστημονική γνώση σε σχέση με άλλα αντικείμενα. Η εξήγηση του φαινομένου εναπόκειται πρωταρχικά στη φύση και πολύ λιγότερο σε άλλους παράγοντες: ακόμη και σε περιπτώσεις, κατά τις οποίες το περιβάλλον είναι μουσικό και ευνοεί τη συστηματική ενασχόληση με ένα όργανο και την εντατική μελέτη από μικρή ηλικία, εντούτοις το παιδί δεν έχει προλάβει να ζήσει αρκετό χρονικό διάστημα, ώστε ήδη στις προσχολικές ή προεφηβικές ηλικίες, που το φαινόμενο εκδηλώνεται σε έντονο βαθμό, η ιδιαιτερότητά του να αποτελεί αποκλειστικά προϊόν σκληρής εκπαίδευσης και θετικών επιδράσεων⁴⁵⁰.

Τα χαρισματικά παιδιά διαφέρουν από άλλα παιδιά αντίστοιχης ηλικίας, εμπειρίας, περιβάλλοντος και προσλαμβανουσών στο γεγονός ότι παρουσιάζουν εξαιρετικές επιδόσεις και ηγετικά στοιχεία σε διαλεκτικό, δημιουργικό ή καλλιτεχνικό επίπεδο⁴⁵¹. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις τύπους χαρακτηριστικών γνωρισμάτων που διαθέτουν τα χαρισματικά παιδιά, πολλά από τα οποία παρατηρήθηκαν και στην περίπτωση Μαργαρίτη: χαρακτηριστικά γενικής

⁴⁵⁰ «Prodigy», *The NPR Classical Music Companion: Terms and Concepts from A to Z*, Miles Hoffman (επιμ.), Houghton Mifflin Company, 1997.

⁴⁵¹ Susan K., Johnsen, *Identifying gifted students: a practical guide*, Texas Association for the Gifted and Talented, Τέξας 2004, σ. 2-3.

συμπεριφοράς, μαθησιακά και δημιουργικά⁴⁵². Στην πρώτη κατηγορία η διαφορετικότητά τους έγκειται:

- Στην ικανότητά τους να διαβάζουν από πρόωρα μικρή ηλικία διαθέτοντας βελτιωμένη αντίληψη των γλωσσικών χρωματισμών. Επίσης δύνανται να κάνουν ανάγνωση με άνεση, ταχύτητα, ένταση και κατέχουν εκτεταμένο λεξιλόγιο.
- Αναπτύσσουν βασικές δεξιότητες γρηγορότερα, σε καλύτερο βαθμό και με λιγότερη εξάσκηση.
- Μπορούν να κατασκευάζουν και να χειρίζονται ευκολότερα αφηρημένες έννοιες, ενώ παίρνουν λιγότερες πληροφορίες ως δεδομένες προσπαθώντας να αναζητήσουν τα «πώς» και τα «γιατί». Αρέσκονται στην εκμάθηση νέων πραγμάτων, επιθυμούν να ερευνήσουν το ασυνήθιστο και έχουν οξυμένη περιέργεια.
- Θέτουν ζητήματα και προβληματισμούς με οργανωμένο, στοχευμένο και αποδοτικό τρόπο και προθυμοποιούνται να αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες.
- Δύνανται να εργάζονται ανεξάρτητα από μικρότερη ηλικία και να διατηρούν τη συγκέντρωσή τους για μακρύτερες περιόδους.
- Τα ενδιαφέροντά τους είναι ευρείας κλίμακας, εκλεκτικά και ιδιαίτερα.
- Φαίνεται να διαθέτουν αστείρευτη ενέργεια, συνήθως στα όρια της υπερκινητικότητας.
- Επιδιώκουν τη συναναστροφή με μεγαλύτερης ηλικίας παιδιά ή ενήλικες λόγω της πρώιμης πνευματικής ωρίμανσής τους.

Όσον αφορά τα μαθησιακά χαρακτηριστικά τους τα χαρισματικά παιδιά:

- Έχουν μεγάλη παρατηρητικότητα και συναίσθηση του «σημαντικού» καταφέρνοντας να ξεχωρίσουν τις ουσιαστικές λεπτομέρειες.
- Είναι σε θέση να μελετούν μόνα τους, συνηθέστερα έντυπα που απευθύνονται σε μεγαλύτερες ηλικίες, ενώ λαμβάνουν ιδιαίτερη ευχαρίστηση με την πνευματική ενασχόληση.
- Διαθέτουν πρόωρα αναπτυγμένες δυνατότητες αντίληψης, σύλληψης και σύνθεσης καθώς και διάκρισης των σχέσεων αιτίου – αιτιατού.
- Είναι συχνά σκεπτικιστές, κριτικοί και στοχαστικοί με τάση να διακρίνουν τις ομοιότητες και τις αντιφατικότητες των καταστάσεων.
- Διαθέτουν ένα ευρύτατο πεδίο γνώσεων για ποικίλα θέματα, τις οποίες ανακαλούν ταχύτατα.

⁴⁵² Σύμφωνα με τον διαχωρισμό που κάνει το *ERIC Clearinghouse on Handicapped and Gifted Children* (Sage Publications, Inc. 1985).

- Αρέσκονται να καταπιάνονται με πολύπλοκα ζητήματα και να τα αναλύουν συστηματικά.

Παράλληλα, τα δημιουργικά χαρακτηριστικά των χαρισματικών παιδιών μπορούν να εκδηλωθούν με τις ακόλουθες μορφές:

- Σκέπτονται με άνεση, ευελιξία και πρωτοτυπία και δύνανται να αναγνωρίσουν και να παράγουν πιθανότητες, συνέπειες ή συσχετιζόμενες ιδέες.

- Επιζητούν νέους, ασυνήθιστους, αντισυμβατικούς συνειρμούς και συνδυασμούς στα θέματα που πραγματεύονται και διακρίνουν συσχετισμούς μεταξύ φαινομενικά ασύνδετων γεγονότων και εννοιών.

- Έλκονται από την περιπλοκότητα προβλημάτων και την πρόκληση της επίλυσής τους, τα οποία προσεγγίζουν χρησιμοποιώντας πολλές διαφορετικές εναλλακτικές, και επιδεικνύουν κλίση στη δημιουργία υποθέσεων, ενώ η αυξημένη περιέργειά τους αφορά ιδέες, καταστάσεις, ζητήματα και γεγονότα.

- Εγείρουν αντιρρήσεις σε συμβατικές απόψεις και αμφισβητούν σε αρκετές περιπτώσεις διαφορετικές τοποθετήσεις.

- Έχουν συχνά αντίληψη του αυθορμητισμού και της συναισθηματικής τους ευαισθησίας.

- Αρέσκονται σε διαλεκτικά παιχνίδια και διαθέτουν ιδιαίτερα αναπτυγμένη φαντασία.

- Έλκονται από το κάλλος και τις αισθητικές αξίες.

Συνοπτικά, τα χαρισματικά παιδιά - θαύματα επιδεικνύουν πρώιμα μεγιστοποιημένες δεξιότητες, που αφορούν πρωτίστως:

- Την ικανότητα εκμάθησης σε ένα πολύ πιο ταχύ ρυθμό.

- Την κατανόηση του υλικού σε πολύ μεγαλύτερο βάθος.

- Την επίδειξη απίστευτης έντασης στην ενεργητικότητα, τη φαντασία, τη διανόηση και προσωπικότητά τους, την ευαισθησία και το συναισθηματικό τους κόσμο, που δεν συναντάται στον κοινό πληθυσμό.

Ειδικότερα στα μουσικά παιδιά – θαύματα, το ερμηνευτικό καλλιτεχνικό ταλέντο εκδηλώνεται σε ακατέργαστη μορφή πριν το όγδοο έτος της ηλικίας και στις περισσότερες περιπτώσεις προηγείται της εκδήλωσης αντίστοιχου συνθετικού. Σύμφωνα και με την έρευνα του G. Revesz, διευθυντού του Ψυχολογικού Εργαστηρίου του Άμστερνταμ, σχετικά με το παιδί - θαύμα του πιάνου και της σύνθεσης, Ούγγρου Ervin Nyíregyházi (1903–1987), το οποίο εξέτασε συστηματικά στην προεφηβική ηλικία του και δημοσίευσε τα αποτελέσματα και συμπεράσματα της

έρευνάς του σε βιβλίο⁴⁵³, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πρώιμης μουσικής ιδιοφυίας, πολλά από τα οποία εκδηλώθηκαν και στον χαρισματικό Μαργαρίτη, συνίστανται στα εξής:

- Στην αυξημένη ικανότητα της αυτούσιας άμεσης μεταφοράς μουσικών κομματιών σε διαφορετικές τονικότητες.
- Στην εξαιρετική ευχέρεια της απευθείας εκτέλεσης με την πρώτη ανάγνωση (*prima vista*) παρτιτούρων για δύο και τέσσερα χέρια, καθώς και ορχηστρικής παρτιτούρας με την ταυτόχρονη δυνατότητα διαχωρισμού των οργανικών ομάδων και ξεχωριστής εκτέλεσής τους.
- Στην έμφυτη ροπή στον αυτοσχεδιασμό συνηθέστερα και ευκολότερα δικών της μουσικών θεμάτων και σε δεύτερο πλάνο ήδη υπαρχόντων μελωδιών, η οποία λειτουργεί σε άμεση συσχέτιση με την πρόωρα αναπτυγμένη δεξιότητα χρήσης διατονικών, χρωματικών και εναρμόνιων μετατροπιών.
- Στη σύλληψη αλλά και κατάθεση στο χαρτί προσωπικών συνθέσεων χρησιμοποιώντας -με φυσιολογικές παραλείψεις και λάθη στα πρώτα στάδια- τη μουσική σημειογραφία ενίοτε πριν από την εκμάθηση των γραμμάτων του αλφαβήτου.
- Στην καλύτερη και σωστότερη εκτέλεση ατομικών συνθέσεων σε σχέση σε έργα άλλων συνθετών ως φυσικό αποτέλεσμα της αμεσότερης κατανόησης τους, από τη στιγμή που εκπορεύονται «εκ των έσω» της και δεν προϋποθέτουν την κατοχή ιστορικών μουσικών γνώσεων και ερμηνευτικών κατευθυντήριων γραμμών.
- Σε ένα σημαντικό μέρος περιπτώσεων παιδιών - θαυμάτων παρατηρείται ανισορροπία και αρκετή απόκλιση μεταξύ των τεχνικών αρετών και της μουσικής εκφραστικότητας, ενώ η ερμηνεία είναι προϊόν κυρίως μίμησης άλλων εξωγενών ακουσμάτων και λιγότερο απόδοση έκφρασης της προσωπικής τους εσωτερικής μουσικής πηγής.

Επί του φαινομένου της ύπαρξης εξαιρετικών μουσικών ταλέντων σε νεαρή ηλικία, διαχρονικά δημιουργήθηκαν μηχανισμοί προώθησης και εκμετάλλευσής τους. Η υπερβολική έκθεση και διαφήμιση τέτοιων παιδιών⁴⁵⁴, που εντυπωσίαζαν το

⁴⁵³ G., Revesz, *Erwin Nyiregyházy: Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes*, Veit Verlag, Λειψία 1916, αγγλική μετάφραση ως: *The Psychology of a Musical Prodigy*, International Library of Psychology, Philosophy, and Scientific Method, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., Λονδίνο, Harcourt, Brace & Company Inc., Νέα Υόρκη 1925.

⁴⁵⁴ Συνηθέστερα αγοριών, μέχρι και την εποχή του Μαργαρίτη, ως αποτέλεσμα παγιωμένων κοινωνικών δομών και νοοτροπιών, οι οποίες από τη μία δεν ενθάρρυναν τη βαθύτερη ανάπτυξη των καλλιτεχνικών και γνωστικών κλίσεων των κοριτσιών, που περιορίζονταν στις καλύτερες

ακροατήριο με τις εκπληκτικά πρόωρα αναπτυγμένες μουσικές ικανότητές τους, ωφελούσε σε πλήθος περιπτώσεων τόσο τους διοργανωτές των εμφανίσεων των παιδιών - θαυμάτων σε επίπεδο προβολής και εξασφάλισης κέρδους όσο και τις οικογένειες των παιδιών, οι οποίες προσδοκούσαν εκούσια ή ακούσια στην βραχυπρόθεσμη ή μακροπρόθεσμη βελτίωση του βιοτικού τους επιπέδου από την προσδοκώμενη επιτυχία του παιδιού, αλλά και την ικανοποίηση της έμφυτης φιλοδοξίας τους, η οποία όχι σπάνια άγγιζε τα όρια της επιδερμικής ματαιοδοξίας. Ανάμεσα σε αυτές τις «συμπληγάδες» το χαρισματικό παιδί κατέληγε να μετατρέπεται σε θύμα μιας τέτοιας πραγματικότητας. Η αμφίεση του με παιδικά ρούχα, τα οποία συχνά απευθύνονταν σε άτομα ακόμα μικρότερης ηλικίας από αυτή που βρισκόταν προκειμένου να υπερτονίσουν το νεαρό της ηλικίας σε συνάρτηση με τις μουσικές δεξιότητες, ήταν μια πρακτική που κατέληγε να φαντάζει κακόγουστη⁴⁵⁵. Συνάμα ο ρόλος των γονέων και των δασκάλων σε αρκετές περιπτώσεις δεν είναι ο ενδεικνυόμενος και εγείρει σοβαρούς κινδύνους για δυσαρμονική εξέλιξη του μουσικού ταλέντου και προβληματική, ελλειμματική διαμόρφωση της προσωπικότητας μετά την ενηλικίωση του παιδιού που είναι δυνατό να οδηγήσει στην πρόκληση ακόμα και έντονων ψυχικών διαταραχών. Περιπτώσεις υπερταλαντούχων παιδιών, όπως της πιανίστας Ruth Slezynska⁴⁵⁶, η οποία στην αυτοβιογραφία της αναφέρεται στην αφόρητη καταπίεση για πολύωρη μελέτη και στους ξυλοδαρμούς, όταν υπέπιπτε σε κάποιο λάθος, που υφίστατο από τον πατέρα της, με συνέπεια να καταρρεύσει ψυχολογικά και να τερματίσει πρόωρα την πολλά υποσχόμενη καριέρα της, αναδεικνύουν τα καταστροφικά αποτελέσματα που ενέχει για τον ψυχισμό και το ταλέντο τους η αλόγιστη και υπερβολική πίεση προερχόμενη από το οικογενειακό περιβάλλον. Ανάλογα βαρύνουσας σημασίας κρίνεται η συμπεριφορά και στάση του δασκάλου. Αφενός καλείται να αναπτύξει αρμονικά το μουσικό δυναμικό του χαρισματικού μαθητή κατανέμοντας ισορροπημένα το βάρος μεταξύ της τεχνικής, της άρθρωσης, της μουσικότητας και της ερμηνείας, ώστε να επιτύχει τη μεταμόρφωση μιας εξόχων δυνατοτήτων νεαρής μουσικής «μηχανής» σε

των περιπτώσεων σε επιφανειακή εκμάθηση κάποιου οργάνου, και παράλληλα απέτρεπαν την έκθεσή τους σε ένα ευρύτερο ακροατήριο.

⁴⁵⁵ Την ιδιαίτερη σπουδή στην ένδυση του παιδιού - θαύματος Μαργαρίτη περιγράφει ο Thomas Mann (*Das Wunderkind*, βλ. πργφ. 1.2.1).

⁴⁵⁶ Βλ. το άρθρο της Lucie Renaud με τίτλο «Παιδιά θαύματα: Ένας δηλητηριασμένος παράδεισος;», δημοσιευμένο στο διαδικτυακό μουσικό περιοδικό *La Scena Musicale*, τεύχ. 6, αρ. 2, Οκτώβριος 2000 (www.scena.org, 26/11/2011).

ώριμο και ολοκληρωμένο καλλιτέχνη. Αφετέρου, όπως εξηγεί και ο Turovsky⁴⁵⁷, «ο δάσκαλος οφείλει να γνωρίζει πότε να προωθεί το παιδί και σε ποιες περιστάσεις να το συγκρατεί, ακόμη και όταν δέχεται την πίεση των γονέων ή των ατζέντηδων», καθώς μπορεί να αποδειχθεί ιδιαίτερα δυσάρεστη η συνειδητοποίηση από την πλευρά του παιδιού ότι «δεν έχει να ανταποκριθεί σε νέες προκλήσεις ως ενήλικας». Κάποιοι δάσκαλοι δείχνουν να λειτουργούν με εξαιρετικά αντιπαιδαγωγικές μεθόδους όντας ουσιαστικά διαχειριστές μίας «βιομηχανίας παιδιών - θαυμάτων». Η υπερβολική προσήλωση αυτών σε ένα μουσικό όργανο τα αφήνει τελικά μονοδιάστατα, από τη στιγμή που δεν επενδύουν χρόνο και δεν επιδεικνύουν ενδιαφέρον για συλλογή πολιτιστικών εμπειριών και πνευματικών βιωμάτων, με φυσική συνέπεια να αυτοακυρώνονται και να «ακρωτηριάζονται» διαλεκτικά και συναισθηματικά.

⁴⁵⁷ Ο.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο παιδαγωγός Λώρης Μαργαρίτης.

Η πολυδιάστατη δράση του Λώρη Μαργαρίτη συμπεριέλαβε μία αξιοσημείωτη διδακτική και παιδαγωγική δραστηριότητα, η έναρξη της οποίας σηματοδοτήθηκε με την πρόσληψή του το 1915 στο νεοσύστατο τότε Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, εμπλουτίστηκε στη συνέχεια με την τακτική συμμετοχή του στη Θερινή Ακαδημία Mozarteum του Salzburg και ολοκληρώθηκε με την παραμονή του στην Αθήνα και το θάνατό του το 1953. Ο κύριος παράγοντας, που τον κατέστησε εξίσου επιτυχημένο σε αυτή την -παράλληλη με τη σολιστική διαδρομή και συνθετική δημιουργία- ενασχόληση, υπήρξε η δέουσα σημασία που απέδιδε στη διδασκαλία και ο άφθονος χρόνος, τον οποίο διέθετε σε αυτή, από τη στιγμή που δεν την αντιμετώπιζε ως απλή βιοποριστική υποχρέωση, με την οποία καταπιανόταν στο περιθώριο της προσωπικής του καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας, αλλά ως πράξη υψηλής ευθύνης και παιδαγωγικού καθήκοντος.

3.1. Η εκπαιδευτική κίνηση στην Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Στην προσπάθειά μας να τοποθετήσουμε τον Μαργαρίτη στο εκπαιδευτικό σκηνικό της εποχής του χρήσιμο είναι να προβούμε σε μία σύντομη σύνοψη των κύριων βημάτων που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα στο χώρο της μουσικής εκπαίδευσης στο διάστημα πριν από τη φυγή και ύστερα από την επάνοδό του από το εξωτερικό. Στην ελληνική επικράτεια, η οποία με την μακραίωνη επιβολή της Τουρκοκρατίας είχε παραμείνει ουραγός των πολιτιστικών και όχι μόνο εξελίξεων της Ευρώπης, άρχισε να ζυμώνεται σταδιακά από την έβδομη δεκαετία του 19^{ου} αι. η οργάνωση της μουσικής εκπαίδευσης και παροχής της στα μεγάλα αστικά κέντρα, στα πλαίσια της έντονης τάσης ευρύτερου «εξευρωπαϊσμού» της χώρας. Πρόδρομος μουσικής εκπαίδευσης στην Ευρώπη υπήρξε η ίδρυση φιλαρμονικών ακαδημιών (με κυριότερη αυτή της Μπολόνια) και «κονσερβατόριων» (Βενετία, Νάπολη) στην Ιταλία από τον 17^ο αι., που παρείχαν εκμάθηση μουσικών οργάνων και σχημάτιζαν οργανικά σύνολα, τα οποία πραγματοποιούσαν μουσικές εκτελέσεις και άλλες εκδηλώσεις, ενώ ταυτόχρονα αποτελούσαν πεδία συναναστροφής και συνδιάλεξης

διανοουμένων⁴⁵⁸. Το Κονσερβατουάρ του Παρισιού, ιδρυμένο το 1795, αποτέλεσε το κύριο πρότυπο για τη λειτουργία των ευρωπαϊκών ωδείων που συστάθηκαν τον 19^ο αι. στην Αυστρία, στη Γερμανία, στην Αγγλία, στη Ρωσία, στην Τσεχία και στη βόρεια Ιταλία⁴⁵⁹. Με οδηγό τα παραπάνω ιδρύματα, ιδιαίτερα τα ιταλικά, αν και με κάποιες διαφοροποιήσεις, έδρασαν οι επτανησιακές φιλαρμονικές εταιρείες⁴⁶⁰, οι οποίες παρείχαν δωρεάν παιδεία και οικοτροφή στους σπουδαστές και καλλιεργούσαν σχηματισμούς μπάντων πνευστών ως φορείς προβολής της εθνικής ιδεολογίας. Οι Φιλαρμονικές της Ζακύνθου και της Κεφαλληνίας που πρωτοιδρύθηκαν το 1816 και το 1836 αντίστοιχα από Ιταλούς, τους οποίους διαδέχθηκαν Έλληνες ως μουσικοί διευθυντές⁴⁶¹, καθώς και της Κέρκυρας (12/9/1840), όπου το πρόγραμμα σπουδών αφορούσε τόσο την εκτέλεση (πνευστά, χορωδία, βιολί, πιάνο) όσο και τη σύνθεση (ανώτερα θεωρητικά), αποτέλεσαν τους πρωτοπόρους της ελληνικής μουσικής παιδείας⁴⁶² (όπως η ίδρυση της Ιόνιας Ακαδημίας το 1824, του πρώτου ελληνικού Πανεπιστημίου, που προέκυψε ως μετεξέλιξη προηγούμενων ακαδημιών και συλλόγων του 17^{ου} και 18^{ου} αι.⁴⁶³, υπήρξε ο οδηγός προς την κατεύθυνση της πνευματικής ανέλιξης του ελληνικού λαού και της προαγωγής της ελληνικής γλώσσας⁴⁶⁴).

Φτάνοντας στην όγδοη δεκαετία του 19^{ου} αι. η μουσική παιδεία μεταφέρεται στην πρωτεύουσα και οι επτανησιακές φιλαρμονικές σχολές με το πλούσιο δυναμικό τους σε συνεργασία με μορφωμένους Αθηναίους της Δύσης, Ιταλούς προερχόμενους από τα Επτάνησα και Γερμανούς σχετιζόμενους με τη βασιλική αυλή, συστήνουν τα

⁴⁵⁸ Αρχικά δημιουργήθηκαν ως φιλανθρωπικά ιδρύματα για να μετεξελιχθούν από το 1600 σε εκπαιδευτικούς φορείς.

⁴⁵⁹ Κατά σειρά ιδρύθηκαν Ωδεία στην Πράγα (1811), στο Graz (1815), στη Βιέννη (1817/1834), στο Λονδίνο (1823/1864), στο Μιλάνο (1824), στη Λειψία (1843), στο Μόναχο (1846), στο Βερολίνο (1850), στη Δρέσδη (1856), στη Φλωρεντία (1861), στη Φρανκφούρτη (1861), στην Αγ. Πετρούπολη (1862), στη Μόσχα (1866), στο Τορίνο (1867), στη Βαϊμάρη (1872), στο Αμβούργο (1873), στη Βενετία (1877) και στη Ρώμη (1877, Ακαδημία της Αγίας Καικιλίας). (Πηγή: «Conservatories», *The New Grove II*, τόμος 6, σ. 311-324).

⁴⁶⁰ Σημαντική πηγή για τη μουσική ζωή στα Επτάνησα αποτελεί το έργο του Σπ. Μοτσενίγου *Νεοελληνική Μουσική, συμβολή εις την ιστορίαν της* (Αθήνα 1958).

⁴⁶¹ Ο Φραγκίσκος Καρβελλάς στη Ζάκυνθο και ο Νικόλαος Τζανής Μεταξάς στην Κεφαλονιά.

⁴⁶² Την ανάπτυξη πλούσιας μουσικής ζωής στα νησιά των Επτανήσων ευλόγησε αναμφίβολα και η ύπαρξη κατάλληλων κτιριακών υποδομών (θέατρο *San Giacomo* στην Κέρκυρα, θέατρα *Απόλλων*, *Φώσκολος* και *Παρνασσίων* στη Ζάκυνθο, θέατρο *Κέφαλος* στην Κεφαλονιά).

⁴⁶³ Όπως οι Ακαδημίες των Εξασφαλισμένων (*Academia degli Assicurati*), των Γονίμων (*Academia degli Fertility*), των Περιπλανωμένων (*Academia degli Errantes*), των Λογίων και Επιστημόνων.

⁴⁶⁴ Λειτουργήσε έως το 1864, όταν αρκετοί καθηγητές της προσχώρησαν στο (από το 1837 συσταθέν) Πανεπιστήμιο Αθηνών.

πρώτα εκπαιδευτικά μουσικά ιδρύματα και συλλόγους στην Αθήνα⁴⁶⁵. Η Φιλαρμονική Εταιρεία *Ευτέρπη* (1871) με προεξάρχοντα τον Ραφαήλ Παριζίνι, που ακολούθησε το πρότυπο της Φιλαρμονικής της Κέρκυρας, η Φιλαρμονική Εταιρεία Αθήνας (1885), η οποία συστάθηκε με πρωτοβουλία του Σπ. Σπάθη και διέθετε χορωδία, ορχήστρα και μπάντα, καθώς και ο *Όμιλος Φιλομούσων* (1893), επίσης με χορωδία και αξιόλογη συμφωνική ορχήστρα υπό την καθοδήγηση αρχικά του Ν. Λαμπελέτ και αργότερα του Ιταλού R. Boniccioli, που δημιουργήθηκε από αποχωρήσαντα μέλη της Εταιρείας Αθηνών, στοχεύουν -έστω σε ένα πιο ερασιτεχνικό επίπεδο- στη μουσική εκπαίδευση και αγωγή του αθηναϊκού κοινού μέσω της διεξαγωγής δημόσιων συναυλιών⁴⁶⁶. Κύριος άξονας ωστόσο προς την κατεύθυνση σοβαρότερης και αρτιότερης οργάνωσης της παρεχόμενης μουσικής παιδείας υπήρξε το Ωδείο Αθηνών, το πρώτο ωδείο στον ηπειρωτικό ελληνικό χώρο που «επιτάχυνε τη διαδικασία εξευρωπαϊσμού της χώρας»⁴⁶⁷. Ιδρύθηκε το 1871 ως τμήμα του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου και στεγάστηκε σε κτίριο της Σχολής Καλών Τεχνών (επί της οδού Πειραιώς). Στον επιφανή αρχιτέκτονα Ernst Ziller (1837–1923) ανατέθηκε η αναγκαία διαμόρφωση του χώρου προκειμένου να καταστεί λειτουργικός, όπως και η δημιουργία μιας αίθουσας συναυλιών. Το επόμενο έτος άρχισαν να προσφέρονται μαθήματα φωνητικής, βιολιού και φλάουτου, το 1874 εισάχθηκε η διδασκαλία του πιάνου, του βιολοντσέλου και του κοντραμπάσου και συστάθηκε μπάντα πνευστών, από τον Σεπτέμβριο του 1904 λειτούργησε Σχολή Βυζαντινής Μουσικής⁴⁶⁸ με πρωτοβουλία του Κωνσταντίνου Ψάχου⁴⁶⁹ και

⁴⁶⁵ Σε μικρότερο βαθμό οι Φιλαρμονικές Σχολές δρουν και στην επαρχιακή ηπειρωτική Ελλάδα. Το 1892 ιδρύθηκε η Φιλαρμονική Εταιρεία του Ωδείου Πατρών με πρωτοβουλία του τότε Δημάρχου Πατρέων Αριστ. Κοντογούρη. Μάλιστα η Μπάντα της Εταιρείας είχε εξέχουσα παρουσία στους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες (Αθήνα 1896).

⁴⁶⁶ Μπροστά στο φάσμα μίας πιθανής πλήρους χρεοκοπίας η Φιλαρμονική και ο Όμιλος συγχωνεύτηκαν το 1897 σε έναν νέο ενιαίο καλλιτεχνικό φορέα με την ονομασία *Μουσική Εταιρεία Αθηνών*.

⁴⁶⁷ Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική...*, σ. 110.

⁴⁶⁸ Η ίδρυση τμήματος βυζαντινής μουσικής για τη συστηματική και ομοιόμορφη εκτέλεση των ψαλμών αποτελούσε επιτακτικό αίτημα της εποχής μέσα στη δίνη της κορύφωσης της διαμάχης «εξευρωπαϊστών» και «παραδοσιακών» αναφορικά με την εναρμόνιση ή μη του εκκλησιαστικού μέλους.

⁴⁶⁹ Ο Κωνσταντίνος Ψάχος (1866/69–1949), ο οποίος στο ζήτημα της διαμάχης σχετικά με την απόδοση της εκκλησιαστικής μουσικής εντάσσονταν στους αντιευρωπαϊστές, προσέφερε τα μέγιστα στην εκκλησιαστική και δημοτική μουσική με την έκδοση μουσικών βιβλίων με αυθεντικές εκδοχές του λειτουργικού ρεπερτορίου, την πιστή καταγραφή δημοτικών τραγουδιών με τη χρήση για πρώτη φορά φωνογράφου στα πλαίσια οργανωμένων από το Ωδείο Αθηνών περιοδειών στην Πελοπόννησο και την Κρήτη το 1910 και την κατασκευή ηλεκτροφόρου οργάνου με τα διαστήματα της ελληνικής μουσικής, ενώ υπήρξε και στενός συνεργάτης του μουσικού περιοδικού *Φόρμιγξ*. (Καλογερόπουλος, «Ψάχος, Κωνσταντίνος», *Λεξικό*, τόμος 6, σ. 647-650).

επιχορήγηση του μητροπολίτη Θεόκλητου⁴⁷⁰, ενώ το 1908 μετά τη διάλυση της Σχολής της Μουσικής Εταιρείας⁴⁷¹ στο Βόλο η απόφοιτος του Ωδείου, πιανίστα Άννα Τσολάκη, σε συνεργασία με τον βιολιστή Βασίλη Κόντη εγκαθίδρυσαν το Ωδείο Βόλου υπό την εποπτεία του Ωδείου Αθηνών. Το 1890-91 ο εθνικός ευεργέτης Ανδρέας Συγγρός (1830 – 1899) είχε αναλάβει τη χρηματοδότηση της χορωδίας του Ωδείου σε ετήσια βάση, ενώ προστέθηκαν οι χορηγίες των Αβέρωφ, Αριστάρχη και Κοργιαλένιου. Και αν κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας του επικρατεί η λογική της πολιτικής των ιταλικών φιλαρμονικών⁴⁷², η μετάβαση της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του Ωδείου στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αι. από τον πρώτο διευθυντή Αλέξανδρο Κατακουζηνό⁴⁷³ στον Γεώργιο Νάζο⁴⁷⁴, γιο του τραπεζίτη Νικόλαου Νάζου, σηματοδοτεί την αλλαγή του εκπαιδευτικού προτύπου: ο Νάζος έχοντας πραγματοποιήσει ημιτελείς σπουδές στο Μόναχο προχώρησε στην οργάνωση του Ωδείου με πρότυπο τις γερμανικές ανώτατες μουσικές σχολές δίνοντας προτεραιότητα στην επιλογή διδακτικού προσωπικού από τη Γερμανία κυρίως, στον εμπλουτισμό του διδασκόμενου ρεπερτορίου με κορυφαία έργα των μεγάλων συνθετών του 18^{ου} και 19^{ου} αι. και έμφαση στην πιστή προσέγγιση και απόδοση του μουσικού κειμένου. Ο Νάζος παρέμεινε στη θέση του έως το 1924 και την επόμενη εξαετία ως το 1930 τον διαδέχτηκαν ως υποδιευθυντές ο βαθύφωνος Κωστής Νικολάου (1870 – 1940) και ο αρχιμουσικός Φιλοκλήτης Οικονομίδης⁴⁷⁵.

Η δραστική μεταστροφή της εκπαιδευτικής πολιτικής στην Αθήνα που προώθησε ο Νάζος υποβασταζόμενος από την υψηλή κοινωνία των Αθηνών, από όπου προερχόταν, αλλά και από τη δυναμική προσωπικότητα του Μ. Καλομοίρη, ο οποίος τον υποστήριζε με θέρμη μέσω της αρθρογραφίας του στο *Νουμά*⁴⁷⁶,

⁴⁷⁰ Από την στιγμή που ο Νάζος ήταν αντίθετος στο να συμπεριληφθεί η εκκλησιαστική μουσική στα τμήματα του ωδείου, επειδή δεν διέθετε «επαρκώς επιστημονικές βάσεις». (Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική...*, σ. 130).

⁴⁷¹ Που είχε ιδρυθεί το 1904.

⁴⁷² Με την έννοια ότι η παρεχόμενη παιδεία έχει καθαρά κοινωνικό περιεχόμενο, όπως αυτό εκφράζεται με τη δωρεάν φοίτηση παιδιών φιλανθρωπικών ιδρυμάτων (π.χ. ορφανοτροφείο Χατζηκώνστα).

⁴⁷³ Ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός (1824–1892) ήταν ο μουσικός διευθυντής του βασιλικού εκκλησιαστικού χορού.

⁴⁷⁴ Βλ. πργφ. 1.1.

⁴⁷⁵ Βλ. πργφ. 2.1.

⁴⁷⁶ «Τολμώ να το βεβαιώσω ... μένει μόνο η τίμια και μεγάλη διοργανωτική εργασία του τωρινού μας Διευθυντή ... Κατά την ταπεινή μου γνώμη τ' Ωδείο είναι από τα λιγοστά ιδρύματα που τιμούνε τον Ελληνισμό», γράφει χαρακτηριστικά στο άρθρο του με τίτλο «Η Τέχνη μου κι οι πόθοι μου. Για ωδεία και για τ' ωδείο» (*Νουμάς*, τεύχος 31/1/1910). Ανάλογη στήριξη παρέχει προηγούμενα στον Νάζο και ο Θ. Συναδινός στο κείμενό του «Το Ωδείο μας» (*Νουμάς*, τεύχος 22/11/1909).

προκάλεσε την έγερση οξύτατης διαμάχης ανάμεσα στους υπερμάχους της γερμανικής κουλτούρας από τη μία και τους λάτρεις της ιταλικής μουσικής παράδοσης που πρέσβευαν από την άλλη οι Επτανήσιοι, οι οποίοι παραμερίστηκαν (με την εξαίρεση του Δ. Λαυράγκα) σε πολύ μεγάλο βαθμό από τα μουσικά πράγματα της πρωτεύουσας, υποβαθμίστηκε ο ρόλος και η συνεισφορά τους στην ιδέα του «εξευρωπαϊσμού», ενώ η επτανησιακή μουσική στιγματίστηκε ως εμπορική και οι σπουδές τους θεωρήθηκαν ευτελείς. Αντίθετα η πραγματοποίηση «δυτικών» σπουδών και η ροπή προς τον γερμανικό πολιτισμό (υπό την έντονη επιρροή των βαγκνερικών ιδεών) προτάθηκε ως δείγμα εκπαιδευτικής ποιότητας και καλλιτεχνικού κύρους. Ως αντίβαρο απέναντι στον Καλομοίρη και τους δημοτικιστές λειτούργησαν ο Γ. Λαμπελέτ και ο Αξιώτης με κύριο άρμα έκθεσης της αντίθεσής τους στην επικράτηση του γερμανικού δόγματος στη μουσική ζωή την *Κριτική*, μέσω της οποίας επιτέθηκαν με ειρωνική και επικριτική διάθεση στην πολιτική Νάζου⁴⁷⁷, την οποία και θεωρούσαν υποκριτική, ασεβή προς τις φιλότιμες «ειλικρινείς» προηγούμενες προσπάθειες των Επτανησίων να επιμορφώσουν το κοινό και αποκάλυπτα ελιτίστικη (από τη στιγμή που το γερμανικό ρεπερτόριο προϋπόθετε την αύξηση και επικράτηση της διδασκαλίας του πιάνου, οργάνου των ισχυρότερων οικονομικά τάξεων των Αθηνών). Ταυτόχρονα, για τους αντιπάλους του Νάζου η επιβολή της «σοβαρής» δυτικής μουσικής παραβίαζε τη «φυσική» και σταδιακή μουσική ωρίμανση του λαού, το οποίο δεν κρινόταν ακόμα έτοιμο να την κατανοήσει και αφομοιώσει σε βάθος, παρά οδηγούσε σε άκρατη ξενομανία⁴⁷⁸. Γεγονός πάντως είναι, πως η στροφή στο δυτικοευρωπαϊκό μοντέλο οργάνωσης της μουσικής εκπαίδευσης υπήρξε σημείο κομβικό στη μετέπειτα εξέλιξη του τομέα της μουσικής εκπαίδευσης.

Το 1904 ιδρύθηκε -με τη συνεργασία του Νάζου ως επίτιμου διευθυντή- το Πειραϊκό Ωδείο ως τμήμα του ήδη από το 1894 υπάρχοντος Πειραϊκού Συνδέσμου, ο οποίος είχε συστήσει χορωδία. Τη διεύθυνσή του ανέλαβε το 1923 ο Φ. Οικονομίδης. Έπειτα από την παραίτησή της από το Ωδείο Αθηνών το 1899 (όπου δίδασκε από το 1891) η Γερμανίδα πιανίστα Λίνα φον Λόττνερ (1852–1834) ίδρυσε ιδιωτική σχολή, η οποία μετασχηματίστηκε το 1903 στον Μουσικό Σύλλογο *Απόλλων*. Ο Σύλλογος αποκαλείτο κοινώς Ωδείο *Λόττνερ* και εξέδιδε και ομώνυμο περιοδικό από το 1904 ως

⁴⁷⁷ Χαρακτηριστικά είναι στην *Κριτική* τα κείμενά τους «Ανοικταί Επιστολαί διά το Ωδείον Αθηνών».

⁴⁷⁸ Σύμφωνα με την Αι. Ρωμανού (*Ιστορία της Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1997, σ. 52) οι Επτανήσιοι «βλέπουν το δρόμο που άνοιξαν να διακόπτεται ξαφνικά ... τον εαυτό τους ηττημένο και εκτοπισμένο από κοινωνικά ισχυρούς, οι οποίοι προσφέρουν στο λαό τον τελικό στόχο, πριν διανυθεί ο δρόμος».

το 1909. Ακολούθησε η ίδρυση του Ελληνικού Ωδείου στα 1919. Στεγασμένο στο κτίριο, όπου προηγουμένως φιλοξενούνταν το Ωδείο *Λόττνερ* (επί της οδού Φειδίου) και έχοντας κληρονομήσει και την κινητή του περιουσία, ιδρύθηκε από παραιτηθέντες καθηγητές του Ωδείου Αθηνών. Διευθυντής του υπήρξε ο Καλομοίρης, ο οποίος ηγήθηκε της παραίτησης μέρους του προσωπικού του Ωδείου Αθηνών. Στους επιφανείς καθηγητές του Ωδείου προσχώρησε μεταξύ άλλων⁴⁷⁹ ο Δ. Μητρόπουλος που ανέλαβε τη διεύθυνση της ορχήστρας του Ωδείου από το 1923 ως το 1925. Το Ελληνικό Ωδείο πρωτοστάτησε στην ίδρυση παραρτημάτων σε συνοικίες της Αθήνας και στην επαρχία⁴⁸⁰, ενώ σύστησε και εκδοτικό οίκο. Η πολιτική ίδρυσης μουσικών παραρτημάτων⁴⁸¹ με σκοπό τη διάδοση της μουσικής παιδείας στην επαρχία συνεχίστηκε από τον Καλομοίρη με την ίδρυση το 1926 του Εθνικού Ωδείου από τον ίδιο (διευθυντής) και ομάδα παραιτηθέντος προσωπικού του Ελληνικού Ωδείου. Η εκμάθηση της μουσικής με ωδειακά πλέον προγράμματα σπουδών συμπληρώθηκε με τον εμπλουτισμό της μουσικής ζωής αφενός με την κυκλοφορία μουσικών περιοδικών (ιδρύονται διαδοχικά η *Μουσική Εφημερίς*, 1893–1896, η *Φόρμιγξ*, 1901–1912, ο *Απόλλων*, 1904–1907, η *Εθνική Μούσα*, 1909–1910, γεγονός που χαρακτηρίζεται ως «μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία της ελληνικής μουσικής»⁴⁸²) αφετέρου μέσα από τη σύσταση συμφωνικών και φωνητικών συνόλων και την πραγματοποίηση μουσικών γεγονότων. Το 1922 δημιουργείται με την υποστήριξη του Ωδείου Αθηνών το γυναικείο τμήμα της Χορωδίας Αθηνών, ενώ το σωματείο ψαλτών των τετράφωνων εκκλησιαστικών χορών της Αθήνας συστήνει αντρική χορωδία. Από την ένωση των δύο προκύπτει υπό τη διεύθυνση του Οικονομίδη ένα πολυπληθές χορωδιακό σχήμα. Ο πρόδρομος της (από το 1942 ονομαζόμενης) Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, η συμφωνική ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών, δημιούργημα του 1903 από τον Fr. Choisy και καθοδηγούμενη διαδοχικά από τους Armand Marsick, Jose Bustinduy και Ivan Boutnikoff, σε συνδυασμό με τη μεταγενέστερη ορχήστρα του Ελληνικού Ωδείου σχημάτισαν στα 1925 το Σύλλογο Συναυλιών, που διηύθυναν ο Μητρόπουλος, ο Boutnikoff και εκτάκτως οι

⁴⁷⁹ Όπως ο συνθέτης Μάριος Βάρβογλης, ο τραγουδιστής Κίμωνας Τριανταφύλλου, ο βιολιστής Τόνυ Σούλτσε, ο πιανίστας Αντώνης Σκόκος.

⁴⁸⁰ Στον Πειραιά (1921), στην Κόρινθο (1923), στη Χαλκίδα (1924), στο Ηράκλειο (1925), στα Χανιά (1925), στο Βόλο (1928), στη Λευκωσία (1929), στη Χίο και στο Ρέθυμνο (1930). (Ρωμανού, *Ιστορία της Νεοελληνικής...*, σ. 8).

⁴⁸¹ Στον Πειραιά, στη Θεσσαλονίκη, στη Λάρισα, στην Καλαμάτα, στο Παλαιό Φάληρο, στην Αλεξάνδρεια.

⁴⁸² Κατά την Ρωμανού (*Εντεχνη Ελληνική Μουσική...*, σ. 125).

Οικονομίδης και Bustinduy⁴⁸³. Έχοντας διαμορφωθεί λοιπόν μέχρι το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αι. η κύρια μουσική εκπαιδευτική υποδομή σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο γεωπολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον, που ολοκληρώνεται με την Μικρασιατική Καταστροφή και τις πληγές που αυτή προκάλεσε, η ελληνική μουσική ζωή επιχειρεί με διαρκώς αυξανόμενους ρυθμούς να κατακτήσει μία αξιοπρεπή θέση δίπλα στις καλλιτεχνικές δράσεις των πολιτιστικά προηγμένων παραδοσιακών ευρωπαϊκών κρατών. Πλήθος διακεκριμένων καλλιτεχνών από το εξωτερικό και την Ελλάδα θα εμφανιστούν κατά το διάστημα του Μεσοπολέμου στις μουσικές σκηνές της πρωτεύουσας⁴⁸⁴, ενώ αρκετοί από τους ενεργούς καλλιτέχνες προέρχονται από τα «σπλάχνα» του Ωδείου Αθηνών και του Εθνικού Ωδείου.

Για την αντίστοιχη μουσική εκπαιδευτική κίνηση στη Θεσσαλονίκη μία συνολική αποτίμηση και σφαιρική εικόνα προσφέρουν τα συγγράμματα των Στ. Ι. Κοψαχείλη *Μουσική Ιστορία της Θεσσαλονίκης* (Μουσικό Μουσείο, Θεσσαλονίκη 1994) και Κ. Τομανά *Η καλλιτεχνική κίνηση στην Θεσσαλονίκη* (εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1996). Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής ζωής στη συμπρωτεύουσα έως τα τέλη του 19^{ου} αι. περιοριζόταν στα κοσμικά κέντρα της πόλης, όπου περιστασιακά εμφανίζονταν ξένες, ιταλικές κυρίως, ορχήστρες, ενώ είχε να επιδείξει μεμονωμένες παραστάσεις από θιάσους οπερέτας και άλλα περιοδεύοντα μουσικά συγκροτήματα. Το 1874 πρώτος ο σύλλογος *Απόλλων* ιδρύει Φιλαρμονική πνευστών. Στις αρχές του 20 αι. λαμβάνονται μουσικές πρωτοβουλίες, οι οποίες κορυφώνονται με την απελευθέρωση της πόλης και αφορούν την ίδρυση καλλιτεχνικών σωματείων, κάποια εκ οποίων συντηρούσαν μπάντα, χορωδία και μαντολινάτα, με κύριο ωστόσο αντικείμενο τη διοργάνωση θεατρικών παραστάσεων: *Όμιλος Φιλομούσων* (1889), *Όμιλος Ερασιτεχνών* (1892), *Ομόνοια* (1896), *Ορφεύς* (1904), *Απόλλων* (1909)⁴⁸⁵, ενώ το 1903 ιδρύεται το Παπάφειο Ορφανοτροφείο *Ο Μελιτεύς*, η μπάντα πνευστών του οποίου αποτέλεσε το φυτώριο για τη σύσταση των μετέπειτα Φιλαρμονικών της πόλης (Μπάντα του Γ' Σώματος Στρατού, Φιλαρμονική του Δήμου Θεσσαλονίκης, Μπάντα του Εθνικού Ιδρύματος *Αριστοτέλης*, Φιλαρμονική της Χωροφυλακής,

⁴⁸³ Είχε προηγηθεί το 1922 η καθιέρωση των λεγόμενων *Λαϊκών Συναυλιών* με πρωτοβουλία των J. Bustinduy, Φ. Οικονομίδη και Σπ. Φαραντάτου, που στόχευαν να φέρουν το αθηναϊκό κοινό σε επαφή με τη δυτική μουσική και να το καταστήσουν πιο ενεργό και συνειδητοποιημένο.

⁴⁸⁴ Βλ. σχετικά, πρφ. 2.2.

⁴⁸⁵ Άξια καταγραφής υπήρξε το 1908 η κοινή εμφάνιση του *Σωματίου Ερασιτεχνών* και της Φιλαρμονικής του *Ορφέα* στο Κυβερνητικό Θέατρο των Σκοπίων, παρουσία του Τούρκου διοικητή και του γενικού προξένου της Ελλάδας, στα πλαίσια του σύντομου καθεστώτος εκεχειρίας ανάμεσα στους Νεότουρκους και τους Ορθοδόξους. (Κώστας, Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη (1872-1944)*, εκδόσεις Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 19).

Μπάντα των Σιδηροδρόμων του Ελληνικού Κράτους)⁴⁸⁶. Η εκκίνηση στο χώρο της ωδειακής εκπαίδευσης σημειώνεται με την ίδρυση το 1911 του ιδιωτικού *Ωδείου Γραικού*, μια πρωτοβουλία του μουσικού Σωτήρη Γραικού, μαθητή του συνθέτη Δημήτρη Λάλα⁴⁸⁷. Το ωδείο διέθετε σχολές πιάνου, βιολιού και άλλων οργάνων. Ανάλογες τάξεις εμπλουτισμένες με τμήματα μαντολίνου, θεωρητικών μαθημάτων και μεικτής χορωδίας διατηρούσε από το 1915 η *Μαντολινάτα Θεσσαλονίκης* που σημείωσε αξιόλογη καλλιτεχνική δραστηριότητα στον βορειοελλαδίτικο χώρο με αρχιμουσικό της τον κιθαρίστα Μιχαήλ Χατζημιχαήλ (1879 – 1977). Η ιστορική ωστόσο ίδρυση το 1914 του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης (Κ. Ω. Θ.) και κατά δεύτερο λόγο του Μακεδονικού Ωδείου το 1926 (βλ. παρακάτω) οδήγησαν μοιραία στην απώλεια της αρχικής ακτινοβολίας των πρώτων εκπαιδευτικών μουσικών φορέων της πόλης και στη μετάθεση του ενδιαφέροντος της φιλόμουσης κοινωνίας της Θεσσαλονίκης προς τα νέα πιο φιλόδοξα και προβεβλημένα εκπαιδευτικά ιδρύματα. Στο πεδίο των συμφωνικών οργανικών συνόλων πρωτοπόρος υπήρξε η Ορχήστρα του Κέντρου του Λευκού Πύργου, η οποία αποτέλεσε τον αρχικό πυρήνα της μετέπειτα συμφωνικής ορχήστρας του Κ. Ω. Θ. Από το 1919, έτος σύστασής της, διαδραμάτισε για σεβαστό διάστημα υπό τη διεύθυνση του Ευριπίδη Κοτσανίδη⁴⁸⁸ σημαντικό ρόλο στη μουσική ζωή της πόλης με την καθιέρωση του χαρακτηριστικού θεσμού των *Μουσικών Πεμπτών*, τακτικών εβδομαδιαίων συναυλιών, οι οποίες στόχευαν στην περιοδική προσέλκυση και σταδιακή καλλιέργεια του θεσσαλονικιώτικου ακροατηρίου.

3.2. Στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (Κ. Ω. Θ.).

Το φιλόδοξο εκπαιδευτικό εγχείρημα στον χώρο της μουσικής στην Θεσσαλονίκη, η ίδρυση το 1914 του Κρατικού Ωδείου -στο οποίο δίδαξε επί σειρά ετών ο Μαργαρίτης με αξιοσημείωτη παιδαγωγική αφοσίωση και σημαντική συμβολή στην εξύψωση του γοήτρου και πρόοδο του Ωδείου, στην άνοδο του επιπέδου της μουσικής εκπαίδευσης στη συμπρωτεύουσα και στην ανάπτυξη καλλιτεχνικής κίνησης στην Βόρεια Ελλάδα εν γένει- «επιβλήθηκε» και

⁴⁸⁶ Καλογερόπουλος, «Θεζ/νίκης, περιληπτική μουσική παρουσίαση», *Λεξικό*, τόμος 2, σ. 402-408.

⁴⁸⁷ Στο *Ωδείο Γραικού* δίδαξαν αρχικά οι Ιταλοί Τιμπέριο και Μαρκεζίνι και σε αυτούς προστέθηκαν μεταξύ άλλων οι Ευριπίδης Κοτσανίδης και Επαμεινώνδας Φλώρος.

⁴⁸⁸ Ο Ευρ. Κοτσανίδης ηγήθηκε της ορχήστρας από το 1919 έως το 1933.

εξυπηρετήθηκε, σε σχέση με τις αντίστοιχες εκπαιδευτικές εξελίξεις στην Αθήνα, σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό από κοινωνικά αίτια και πολιτικούς στόχους.

Το αίτημα για πολιτιστική και εκπαιδευτική ανέλιξη στη βορειοελλαδίτικη επικράτεια είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τις γεωπολιτικές αλλαγές που σημειώθηκαν στον βαλκανικό χώρο μετά την ολοκλήρωση των δύο βαλκανικών πολέμων του 1912-13, αλλά και με τα τρία καθοριστικά πολιτικά συμβάντα στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αι: αρχικά την επανάσταση των Νεότουρκων τον Ιούλιο του 1908, οι οποίοι αφενός με τις εθνικιστικές τάσεις, που εκδήλωσαν, έστρεψαν μεγάλη μερίδα του ελληνικού λαού κατά της κυβέρνησης για την αδυναμία της να προστατεύσει τις ελληνικές κοινότητες της Τουρκίας αφετέρου εγκατέστησαν ένα σύνταγμα προοδευτικό και δικαιότερο ενθαρρύνοντας και στον ελληνικό χώρο το αίτημα της «ανόρθωσης»⁴⁸⁹. Έπειτα, την επανάσταση του Αυγούστου 1909 στο Γουδί, υποκινούμενη από νεαρούς αξιωματικούς με απαίτηση την εφαρμογή δίκαιων μεταρρυθμίσεων και επικράτηση καθεστώτος αξιοκρατίας στους τομείς της διοίκησης, του στρατού, της οικονομίας, της δικαιοσύνης, της εκπαίδευσης, η οποία βρήκε ανταπόκριση στον αθηναϊκό πληθυσμό που συστρατεύθηκε μαζί τους. Και τον επόμενο χρόνο (1910) την εκλογική νίκη του Ελευθερίου Βενιζέλου με τους «νεοκομματικούς» που οδήγησε από τον Ιανουάριο του 1911 στην αναθεώρηση του συντάγματος⁴⁹⁰. Η επικράτηση των απόψεων του Ελ. Βενιζέλου, υπερμάχου του κλασικού αλυτρωτισμού του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος έθετε ως άμεσο στόχο την απελευθέρωση των οθωμανικών κτήσεων στην Ευρώπη, έναντι του λεγόμενου «ανατολικού κράτους» του Ίωνα Δραγούμη που επηρεασμένος αρνητικά από τον καταστροφικό πόλεμο του 1897 πρέσβευε την πολιτική μίας συμβιβαστικής λογικής μέσα στο καθεστώς της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αποδείχθηκε ευνοϊκή εξέλιξη στο χρονικό εκείνο σημείο για την χώρα. Ο α' Βαλκανικός πόλεμος απέφερε στην Ελλάδα αντιστρόφως ανάλογα κερδοφόρα αποτελέσματα σε σχέση με τις ζημιές, αφού με σχετικά μικρές απώλειες η Ελλάδα κατόρθωσε να διπλασιάσει τα εδάφη της. Αντίστοιχα και η Σερβία εκπλήρωσε όλους τους αντικειμενικούς στόχους της, ενώ η Βουλγαρία υπέστη πολύ εκτεταμένες απώλειες, ειδικά στο μέτωπο της Ανδριανούπολης μετά τον β' Βαλκανικό πόλεμο, τον οποίο η ίδια ατυχώς, όπως αποδείχθηκε, προκάλεσε χάνοντας τα εδαφικά της κέρδη. Το ελληνικό κράτος

⁴⁸⁹ Όρος, ο οποίος συνόμιζε την προσδοκία μίας ευρύτερης ηθικής, κοινωνικής και πολιτικής βελτιωτικής αλλαγής στους κόλπους της τότε ελληνικής επικράτειας.

⁴⁹⁰ Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική...*, σ. 115-116.

διπλασιάστηκε τόσο σε έκταση όσο και σε πληθυσμό με απόρροια να δημιουργηθούν οι καλύτερες προϋποθέσεις για κοινωνική, πολιτική, οικονομική και κατά συνέπεια πολιτισμική ανάπτυξη. Με την ενσωμάτωση της Θεσσαλονίκης και της Μακεδονίας γενικότερα το Ελληνικό κράτος από μονοεθνικό και αγροτικό μεταλλάσσεται σε πολυεθνικό και αστικό, αφού λόγω και της ενσωμάτωσης νέων εδαφών μεταβάλλεται η κοινωνική δομή του με την αύξηση του αριθμού των αστών και εργατών. Έως την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923 ενσωματώνονται μεγάλες μάζες μουσουλμάνων, Εβραίων και σε πολύ μικρότερο βαθμό Σλάβων. Την Μακεδονία διέπει στο εξής μία ευρωπαϊκή αύρα σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τις υπόλοιπες περιοχές της ελληνικής επικράτειας⁴⁹¹. Η αστικοποίηση του ελληνικού κράτους καθιστά τη Θεσσαλονίκη την πλέον «ευρωπαϊκή πόλη» του Ελληνικού κράτους και η προώθηση μίας αποτελεσματικής εκπαιδευτικής και πολιτιστικής πολιτικής καθίσταται προτεραιότητα.

Σημαντικές πληροφορίες για την ίδρυση και την πορεία του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης δίνει ο ιδρυτής, οργανωτής και πρώτος διευθυντής του Ωδείου (από τις 11/1/1915 έως τις 31/12/1951), Αλέξανδρος Καζαντζής (1880-1976), στο κείμενό του *Πενήντα χρόνια ζωής του Ωδείου Θεσσαλονίκης*⁴⁹², στο οποίο αναφέρεται αναλυτικά στο χρονικό ψήφισης της ιδρυτικής πράξης του Ωδείου, στο καθηγητικό προσωπικό, στους αξιόλογους αποφοίτους και στα επιτεύγματα του βορειοελλαδίτικου μουσικού ιδρύματος. Το διάστημα που προηγήθηκε της ίδρυσης ο Καζαντζής, τακτικός καθηγητής τότε του Βασιλικού Ωδείου των Βρυξελλών⁴⁹³, βρίσκονταν στην Αθήνα για την εκπλήρωση δίμηνης στρατιωτικής υποχρέωσης, η οποία έληγε στις 29 Αυγούστου και συνέπιπτε χρονικά με την περίοδο των θερινών διακοπών του Ωδείου (των Βρυξελλών). Κατά το διάστημα όμως αυτό εξερράγη ο α΄ παγκόσμιος πόλεμος και ήδη στα μέσα Αυγούστου οι γερμανικές αρχές είχαν εισβάλλει στο Βέλγιο και καταλάβει τις Βρυξέλλες αποκλείοντας κατά συνέπεια την επάνοδό του στη βελγική

⁴⁹¹ Υπήρχαν αστικά κέντρα αμιγώς ελληνικά αλλά και βλάχικα, όπου σε αντίθεση με την επαρχία του Ελληνικού κράτους ο πληθυσμός ήταν εξοικειωμένος με τον ευρωπαϊκό τρόπο ζωής, όπως αυτό αντανakλάται και στην ενδυματολογία τους. Στις αρχές του 20ου αιώνα οι εύπορες αστές της Μακεδονίας εγκαταλείπουν πλέον τα παραδοσιακά ενδύματα και ακολουθούν τις ενδυματολογικές επιταγές και στιλιστικές επιρροές της γαλλικής μόδας.

⁴⁹² *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, Βασίλειον της Ελλάδος, Υπουργείον Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Θεσσαλονίκη 1966, σ. 13-26.

⁴⁹³ Έχοντας σπουδάσει βιολί με τον Cesar Thomson στο Κονσερβατοούρ των Βρυξελλών διορίστηκε βοηθός του καθηγητή του το 1913 και έπειτα τακτικός καθηγητής στην τάξη της ανάγνωσης «με πρώτη ματιά» (prima vista) και της «μουσικής μεταφοράς» (transposition) για τα έγχορδα. (Καλογερόπουλος, «Καζαντζής, Αλέξανδρος», *Λεξικό*, τόμος 2, σ. 493-494).

πρωτεύουσα. Ενώ θλίβονταν «διά την τοιαύτην άδικον επίθεσιν κατά κράτους φιλησύχου, ουδετέρου και τόσο προηγμένου μορφωτικώς και εκπολιτιστικώς», διαπίστωσε με την άφιξή του στην Αθήνα με συγκίνηση ότι μετά τους νικηφόρους βαλκανικούς πολέμους του 1912-13 έπνεε στη χώρα άνεμος αναδημιουργίας σε όλους τους τομείς της εθνικής, κοινωνικής και μορφωτικής δράσης. «Θα έλεγε κανείς ότι ο Ελληνισμός δικαιωθείς μετά τόσους αγώνας συγκέντρωνε όλες του τας δυνάμεις για να αξιοποιήση την τόσην του επέκτασιν». Ο Πρόεδρος της Ελληνικής Κυβέρνησης, Ελ. Βενιζέλος, έβλεπε στο πρόσωπο του Καζαντζή τον σημαιοφόρο μιας κίνησης συγκέντρωσης και αξιοποίησης όλων των δημιουργικών δυνάμεων του Ελληνισμού, τον προεξάρχοντα μίας ομάδας «νέων καλλιτεχνών με διπλώματα και χρυσά μετάλλια», οι οποίοι θα μεταλαμπάδευαν την ελληνική μουσική μόρφωση και σε νέες χώρες. Ο Βενιζέλος, έχοντας τη σύμφωνη γνώμη του Υπουργού Παιδείας, Ιωάννη Τσιριμώκου, για την ίδρυση ενός Κρατικού Ωδείου στη Θεσσαλονίκη, εισηγήθηκε άμεσα την εγγραφή της ίδρυσης στην Ημερήσια Διάταξη των προς ψήφιση νομοσχεδίων. Μάλιστα η εισήγηση του Υπουργού υπήρξε ιδιαιτέρως θερμή: «Εις την ανακτηθείσαν περίδοξον Βυζαντινήν μεγαλόπολιν ανήκουν δικαιωματικώς τα πρωτεία. Η Θεσσαλονίκη μετά τας Αθήνας προώρισται να καταστή πηγή πνευματικού φωτός καταυγάζοντος τα επικαλύψαντα αυτήν σκότη μακραιώνος δουλείας». Το Ωδείο Θεσσαλονίκης ιδρύθηκε μέσω του ψηφισμένου την 5^η Νοέμβρη 1914 από τη Βουλή των Ελλήνων νόμου 349 και με το Άρθρο 1 του νόμου αποτελούσε «σχολή οργανικής και φωνητικής μουσικής υπό την επωνυμίαν *Ωδείον Θεσσαλονίκης*»⁴⁹⁴. Το 1942 με το νόμο 1445/1942 «Περί οργανώσεως και λειτουργίας του Ωδείου Θεσσαλονίκης»⁴⁹⁵ το ωδείο κατέστη «Δημόσιον Ίδρυμα» υπαγόμενο υπό την εποπτεία και τον έλεγχο του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας διά της Διευθύνσεως Καλών Τεχνών. Μέσω του νόμου αυτού καθοριζόταν σαφέστερα και πληρέστερα ο σκοπός του Ωδείου «να συντελέση εις την μουσικήν μόρφωσιν και την ανάπτυξιν της μουσικής τέχνης γενικά και την

⁴⁹⁴ Το Ωδείο έλαβε τη σημερινή του ονομασία Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης το 1997 με το νόμο 2557/97 και με υπουργό Πολιτισμού τον Ευάγγελο Βενιζέλο.

⁴⁹⁵ Την άμεση καλλιτεχνική διοίκηση και εποπτεία του Ωδείου ασκούσε από το 1965 συμβούλιο απαρτιζόμενο από τον διευθυντή του Ωδείου ως Πρόεδρο και δύο τακτικούς καθηγητές του ωδείου, έναν εκπρόσωπο του Δήμου Θεσσαλονίκης, έναν επιθεωρητή δημοσίων υπολόγων και έναν αντιπρόσωπο της Τράπεζας της Ελλάδας ως μέλη. Προηγουμένως η Επιτροπή αποτελούνταν από τον Δήμαρχο Θεσσαλονίκης ως Πρόεδρο, τον Διευθυντή του Ωδείου ως Αντιπρόεδρο και από δύο καθηγητές του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (έναν από τη Φιλοσοφική και έναν από τη Νομική Σχολή), τον Διευθυντή του Υποκαταστήματος της Τράπεζας Ελλάδος στη Θεσσαλονίκη, τον Υποδιευθυντή και έναν τακτικό καθηγητή του Ωδείου, ένα νομικό μέλος του Δικηγορικού Συλλόγου Θεσσαλονίκης και έναν επιθεωρητή δημοσίων υπολόγων ως μέλη.

προαγωγή της Ελληνικής Μουσικής, κυρίως εν Βορείω Ελλάδι»⁴⁹⁶. Ο τότε διευθυντής Καλών Τεχνών, ποιητής Γ. Δροσίνης, ανέλαβε τη σύνταξη του ιδρυτικού νόμου του κρατικού ιδρύματος, το οποίο προοριζόταν να καλύψει τις πάγιες ανάγκες και τα έξοδα λειτουργίας του με κρατική επιχορήγηση⁴⁹⁷, τοπικές εισφορές και έσοδα από τα δίδακτρα. Με την έναρξη λειτουργίας του Ωδείου ως οριζόμενα μέλη της Εφορείας δρούσαν ο Δήμαρχος Οσμάν Σαΐτ ως Πρόεδρος, ο διευθυντής του διδασκαλείου αρρένων Δ. Χαρδαλιάς ως Αντιπρόεδρος, ο διευθυντής της Εθνικής Τράπεζας ως ταμίας και ως απλά μέλη ο Κλέων Χατζηλάμπρος, ο πρώην πρόξενος της Ελλάδας Φ. Κοντογούρης, οι ιατροί Πεντζίκης και Παπάζογλου και από την πλευρά της ισραηλίτικης και τουρκικής κοινότητας ο τραπεζίτης Σαούλ Αμάρ και ο Ρ. Χαμδής αντίστοιχα⁴⁹⁸. Ο πρώτος διευθυντής του Ωδείου, Καζαντζής, απευθύνθηκε αρχικά για το καλλιτεχνικό μέρος του εγχειρήματος στο Λύκειο των Ελληνίδων⁴⁹⁹, «που συνεκέντρωνε κυρίας με μόρφωσιν και πατριωτικά και προοδευτικά αισθήματα». Θεωρήθηκε σκόπιμο ο νέος διευθυντής, πρόσφατα επιστρέψας από τις Βρυξέλλες, να πραγματοποιήσει μία συναυλία προκειμένου να ακουστεί ευρέως στο κοινό της Θεσσαλονίκης και κατά συνέπεια να προωθήσει το νέο ίδρυμα και να προσελκύσει σπουδαστές. Για το σκοπό αυτό επέλεξε τη νεαρή Τ. Οικονόμου, «που είχε πάρη προηγουμένως καλά μαθήματα εις την Κωνσταντινούπολιν και ήτο προικισμένη με αληθινό μουσικό ένστικτον και δεξιοτεχνικά προσόντα», ενώ αποτέλεσε από όλες τις σχολές την πρώτη διπλωματούχο του νεοσύστατου ωδείου το 1917 στην τάξη του Theo Kauffmann⁵⁰⁰. Η συναυλία έλαβε χώρα στις 12 Φεβρουαρίου 1915 και χαρακτηρίστηκε «ως εξαιρετικόν κοσμικόν γεγονός» από τις γαλλόφωνες εφημερίδες της πόλης.

⁴⁹⁶ *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, σ. 6.

⁴⁹⁷ Η κρατική δαπάνη ορίστηκε στο ύψος των «50.000 δραχμών ετησίως». Αν και έπειτα από την παραίτηση του Βενιζέλου τον Απρίλιο του 1915 και υπό τον κίνδυνο αναστολής του νόμου ψήφισης της ίδρυσης και λειτουργίας του Ωδείου, οι δαπάνες περιορίστηκαν στις 28.000 δραχμές κατά έτος. (ό.π., σ. 14, 17).

⁴⁹⁸ Είναι εμφανέστατη η επιρροή τέτοιων κοινοτήτων στα δρώμενα της Θεσσαλονίκης κατά την «πολυεθνική» της αυτή περίοδο.

⁴⁹⁹ Το Λύκειο των Ελληνίδων ιδρύθηκε το 1911 από την Καλλιρρόη Σιγανού - Παρρέν, πρωτοπόρο του φεμινιστικού κινήματος και του εθελοντισμού στην Ελλάδα., η οποία με τη μαχητική της αρθρογραφία από τις στήλες της *Εφημερίδος των Κυριών* χάραξε καινούργιους δρόμους μιλώντας πρώτη για το δικαίωμα των γυναικών στη μόρφωση και την εργασία. Παράλληλα το Λύκειο των Ελληνίδων τάχθηκε ενάντια στην «ξενομανία» της εποχής προβάλλοντας την ελληνική παράδοση, νεότερη και παλαιότερη, και τονίζοντας την αισθητική, εθνική και κοινωνική της αξία. Σύμφωνα με το καταστατικό του Λυκείου, σκοποί του ήταν «ο μεταξύ γυναικών των γραμμάτων, των επιστημών, των τεχνών σύνδεσμος προς εξυπηρέτησιν και προστασίαν αυτών και προς αναγέννησιν και διατήρησιν των ελληνικών εθίμων και παραδόσεων ...».

⁵⁰⁰ Όπως προκύπτει από τον πίνακα αποφοίτων του Ωδείου της περιόδου 1915-1965.

Τον διορισμό του Αλ. Καζαντζή ως Διευθυντή -ορκίστηκε στις 11 Ιανουαρίου 1915 και παρέμεινε στη θέση αυτή ως τις 31/12/1951⁵⁰¹- ακολούθησε ο διορισμός των Λώρη Μαργαρίτη⁵⁰² (1915–1953) «διά τα θεωρητικά και το κλειδοκύμβαλον», Αιμίλιου Ριάδη⁵⁰³ (1915–1935) «διά τα θεωρητικά, κλειδοκύμβαλον, χορωδία και μουσικής δωματίου»⁵⁰⁴ και Theo Kauffman⁵⁰⁵ (1915-1942) «διά το κλειδοκύμβαλον». Ο τελευταίος διορίστηκε «επί συμβάσει» όντας αλλοδαπός, ενώ ο Μαργαρίτης με τον Ριάδη ως τακτικοί καθηγητές. Το επόμενο έτος διορίστηκε ο Βασίλειος Θεοφάνους⁵⁰⁶ (1916-1956) «διά το βιολί και τα θεωρητικά»⁵⁰⁷, το 1919 ο Ευριπίδης Κοτσανίδης (1919–1956) «διά το βιολί», το 1920 ο Γεώργιος Βακαλόπουλος⁵⁰⁸ (1920–1956) «διά τα θεωρητικά και το βιολοντσέλο», το 1922 η Καρολίνα Καπάσο⁵⁰⁹ (1922–1948) «διά την μονωδία» και το 1923 ο Ιωάννης Κοπανάς (1923–1964) «διά την Απαγγελίαν και Δραματικήν». Ο Ριάδης ορίστηκε και υποδιευθυντής στο Ωδείο, ενώ με το θάνατό του το 1935 τον διαδέχθηκε ο Μαργαρίτης⁵¹⁰. Σε σύντομο χρονικό διάστημα οι πρώτοι αξιόλογοι απόφοιτοι του ωδείου ανέλαβαν διδακτικά καθήκοντα. Ανάμεσά τους η Ida Rosenkranz (1920–

⁵⁰¹ Ύστερα από τη συνταξιοδότησή του εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα, εργάστηκε ως μουσικοκριτικός στις εφημερίδες *Βήμα* και *Νέα*, στο περιοδικό *Μουσική Κίνησης* που εξέδιδε το Ελληνικό Ωδείο, στο οποίο ανέλαβε καθηγητής βιολιού, ενώ ασχολήθηκε με τη δημοσίευση μουσικών κριτικών και μουσικολογικών μελετών.

⁵⁰² Του οποίου ο πατέρας υπηρετούσε την περίοδο εκείνη ως αρχίατρος στη Θεσσαλονίκη.

⁵⁰³ Ο κατά τον Φλοράν Σμιτ «Mussorgsky της Ελλάδος» (1880–1935), με σπουδές στο Μόναχο και ύστερα στο Παρίσι με τον Ravel, Έλληνας συνθέτης και ποιητής προσέφερε μεγάλες υπηρεσίες στην ελληνική μουσική πρωτίστως με τον μεγάλο αριθμό τραγουδιών που κληροδότησε και τα οποία αποτελούν συμπτυκνωμένα λυρικά αριστουργήματα συγκεράζοντας το ανατολίτικο χρώμα και το δυτικοευρωπαϊκό, γαλλικό κυρίως, πνεύμα και μέτρο. (Καλογερόπουλος, «Ριάδης, Αιμίλιος», *Λεξικό*, σ. 253-256).

⁵⁰⁴ Πρακτικά της Εφορείας, αρ. 6, 12/7/1915.

⁵⁰⁵ Ο φιλέλληνας Βέλγος πιανίστας Theo Kauffman (αρχές δεκαετίας 1880– 1943), απόφοιτος του Κονσερβατουάρ των Βρυξελλών, αποδέχτηκε την πρόσκληση του Καζαντζή να εργαστεί στο Κ. Ω. Θ. ευρισκόμενος την περίοδο εκείνη στην Ιταλία, όπου και επέστρεψε στα κατοχικά χρόνια.

⁵⁰⁶ Ο βιολονίστας, συνθέτης και μαέστρος Β. Θεοφάνους (1895–1984) το διάστημα, κατά το οποίο προσελήφθη στο Κ. Ω. Θ., υπηρετούσε τη θητεία του στη μουσική της φρουράς.

⁵⁰⁷ Πρακτικά της Εφορείας, αρ. 16, 7/11/1916.

⁵⁰⁸ Ο Γ. Βακαλόπουλος (1889–1956), τσελίστας, θεωρητικός και συνθέτης, κατά την περίοδο της γερμανικής Κατοχής εν τη απουσία του Διευθυντή και Υποδιευθυντή ανέλαβε και διευθυντικά χρέη.

⁵⁰⁹ Βλ. πρgh. 2.1.

⁵¹⁰ Χρήζει αναφοράς το γεγονός πως, έπειτα από την αποχώρηση του Καζαντζή από τον διευθυντικό θώκο του Κ. Ω. Θ. στα 1951, το Υπουργείο Παιδείας δεν προχώρησε στον διορισμό νέου διευθυντή παρά μόνο το 1957, όταν διορίστηκε ο Σόλων Μιχαηλίδης (στις 30/3). Στο μεσοδιάστημα διετέλεσαν διευθυντικά καθήκοντα ο πρώην μαθητής του Βακαλόπουλου, Σώτος Βασιλειάδης (Ιανουάριος 1952-Ιούνιος 1952), που αποχώρησε κατόπιν αποφάσεως του Συμβουλίου Επικρατείας (είχε διευθύνει την περίοδο 1929-1939 το παράρτημα του Ωδείου Αθηνών που λειτουργήσε στη Θεσσαλονίκη), ο Γ. Βακαλόπουλος (10/9/1954-31/12/1954) ως υποδιευθυντής, ο Β. Θεοφάνους ως αρχαιότερος των καθηγητών (1/1/1955-25/9/1955) και ο Ι. Κοπανάς (26/9/1955-30/3/1957) ως υποδιευθυντής.

1953) και ο Διονύσιος Ορπή (1921–1960) στη σχολή του πιάνου, ο Δημήτριος Γεωργίου⁵¹¹ (1921–1963) με τον Χρήστο Δέλλα⁵¹² (1922–1965) στην τάξη του βιολιού και της μουσικής δωματίου. Ακόμη στο πιάνο οι Θ. Οικονόμου, Γ. Βάμβας, Αθ. Κοντός, Κ. Δουράκης, Δ. Πολίτου, Αν. Φωκά, Ε. Γεωργίου – Χιδίρογλου, Ι. Νεδέλκου, Αγ. Μάνου – Σταύρου, στο βιολί οι Θ. Θωμαΐδης⁵¹³, Ν. Βαλλιέρος, Σ. Κασσάρας, στα πνευστά οι Δ. Βισβάρδης (ευθύαυλος), Ε. Καραηλίας (όμποε), Θ. Σοφιανός (πλαγίαυλος, φαγκότο) και ο Αρ. Καζαντζής στην αρμονία και την ενοργάνωση. Κατά τη θητεία του Μαργαρίτη στο Κ. Ω. Θ., από τους μη αποφοίτους που εργάστηκαν ως καθηγητικό προσωπικό στο ωδείο ξεχώρισαν οι Φωκίων Παπούλιας (1916-1929, βιολί και θεωρητικά), Δ. Δούνης (1919–1922, έγχορδα και ορχήστρα), Γ. Άψης (1920–1929, θεωρητικά), Φ. Νικολαΐδης (πλαγίαυλος), Κ. Ντόναλσον (πιάνο), Α. Πολύτιμος (βιολί), Α. Αντωνόπουλος (1926-7, βιολοντσέλο), Ηρ. Πασχαλίδης (1928-9, μονωδία), Μαρσέλ Λουόν⁵¹⁴ (1929–1931, βιολοντσέλο), ο Ε. Φλώρος (1936–1952, ιστορία μουσικής και διεύθυνση χορωδίας και ορχήστρας), η Δ. Σώσσου – Αγγελοπούλου (1951–1958, μονωδία), Κώστας και Πιρόσκα Λιόντα (μονωδία και μελοδραματική), Μαρία Μακρή (1951–1965, μονωδία).

Από το πλήθος των αναφερόμενων ονομάτων, τα οποία υπηρέτησαν στο Κρατικό Ωδείο κατά τις πρώτες δεκαετίες της λειτουργίας του, προκύπτει πως στην αρχική δύσκολη φάση της φιλόδοξης προσπάθειας ο κεντρικός πυρήνας αποτελούνταν από τους εκ Βρυξελλών προερχόμενους Καζαντζή και Kauffman, τον επανελθόντα από το Παρίσι Ριάδη και τον επιστρέψαντα από το Μόναχο Μαργαρίτη. Σε αυτούς τα επόμενα χρόνια προστέθηκε ο επίσης από το Βέλγιο επανακάμψας Γ. Βακαλόπουλος. Τρία σημαντικά ευρωπαϊκά μουσικά κέντρα – πέντε νέοι ταλαντούχοι μουσικοί με περγαμηνές και ευρωπαϊκές σπουδές, οι οποίοι ανέλαβαν τον βασικό άξονα του προγράμματος των προσφερόμενων σπουδών: πιάνο, βιολί, θεωρητικά. Ο συσχετισμός είναι ολοφάνερος: η άμεση προτεραιότητα κατά την αρχική περίοδο εδραίωσης του νέου μουσικού ιδρύματος υπήρξε η στελέχωσή του με πρόσωπα αναγνωρισμένης καλλιτεχνικής αξίας και ευρωπαϊκό προσανατολισμό και η σταδιακή συμπλήρωση του διδακτικού προσωπικού με νέους Μακεδόνες μουσικούς,

⁵¹¹ Μέλος του Κουαρτέτου Θεσσαλονίκης, όπως και ο Μαργαρίτης (βλ. και πργφ. 2.3).

⁵¹² Ο Χρ. Δέλλας (βλ. πργφ. 2.3) δίδαξε και ιστορία της μουσικής.

⁵¹³ Εκτελέσθηκε κατά τη διάρκεια της Κατοχής από τους Γερμανούς.

⁵¹⁴ Μαζί με τον Μαργαρίτη και τον Δ. Γεωργίου μέλος του κουαρτέτου Θεσσαλονίκης (βλ. και πργφ. 2.3).

οι οποίοι κατά προτίμηση θα είχαν αποφοιτήσει από το Ωδείο⁵¹⁵. Από έναν απολογισμό που επιχειρεί ο Καζαντζής με την αφορμή της συμπλήρωσης πενήντα ετών από την ίδρυση του Κ. Ω. Θ.⁵¹⁶ ξεχωρίζουμε την ιδιαίτερη μνεία, στην οποία προβαίνει για τον καθηγητή της Δραματικής και μετέπειτα υποδιευθυντή Ι. Κοπανά, καθώς θεωρεί το αξιοσημείωτο έργο της σχολής που δημιούργησε στους κόλπους του ωδείου ως τον πρόδρομο του αντίστοιχου έργου του Θεάτρου Βορείου Ελλάδος⁵¹⁷. Εξαίρει την πρωτοβουλία συγκρότησης και την σταδιακή εξέλιξη της ορχήστρας του Ωδείου, την οποία διηύθυναν κατά καιρούς κυρίως ο ίδιος, ο Ε. Φλώρος και οι Β. Θεοφάνους και Ε. Κοτσανίδης⁵¹⁸. Αναφέρεται στην «αφοσιωμένη και αποδοτική συνεργασία» της Κ. Καπάσο, του Ηρ. Πασχαλίδη και της Μ. Μακρή στο τμήμα της μονωδίας και στους «τόσο ευσυνείδητους και με αληθή μουσικότητα» εργασθέντες στην σχολή βιολιού και μουσικής δωματίου Χρ. Δέλλα και Δ. Γεωργίου. Από τους αποφοίτους της σχολής πιάνου, οι οποίοι στην συνέχεια στελέχωσαν ως διδακτικό προσωπικό το Ωδείο με ιδιαίτερα αποδοτικά αποτελέσματα όσο ο Μαργαρίτης δίδασκε στο Κ. Ω. Θ. αλλά και ύστερα από την κάθοδο αυτού στην Αθήνα, επαινεί πρωτίστως τους μαθητές του Μαργαρίτη, Ida Rosenkranz «ως διάδοχο της σχολής του συζύγου της», τον Αθανάσιο Κοντό, «άξιο συνεχιστή της σχολής αυτής», την Θούλα Γεωργίου, «ως καλλιτέχνιδος και ως καθηγήτριας τόσον γνωστή ώστε να μην χρειάζεται ιδιαίτερα αυτής μνεία», και την Ελένη Παπάζογλου, «εκ των άξιων εκπροσώπων της σχολής του Μαργαρίτη». Ενώ από την τάξη πιάνου του έτερου βιρτουόζου καθηγητή Kauffman ξεχωρίζει τις Αν. Φωκά, Ι. Νεδέλκου, Κ. Σταύρου – Μάνου και τους Δ. Ορπή και Γ. Βάμβα, οι οποίοι άσκησαν την καθηγητική τους ιδιότητα και στην πρωτεύουσα (στο Εθνικό Ωδείο). Και επισημαίνει τη σπουδαιότητα και καθοριστικότητα του ρόλου του Μαργαρίτη για το Ωδείο χαρακτηρίζοντας την τετρανδρία Μαργαρίτη – Ριάδη – Kauffman – Βακαλόπουλου ως τους στυλοβάτες που εξύψωσαν το επίπεδο του Ωδείου, ώστε να επιτευχθεί τελικά το 1942 η αναβάθμισή του από ίδρυμα δημοσίου δικαίου σε καθαρά δημόσιο ίδρυμα «με οργανικάς θέσεις εις έκαστην ειδικότητα», τη στιγμή μάλιστα που στα αντίστοιχα

⁵¹⁵ Ο Καζαντζής στο κείμενό του «Πενήντα χρόνια ζωής του Ωδείου Θεσσαλονίκης» αναφέρεται ωστόσο στις πολυάριθμες αιτήσεις για διορισμό που προέρχονταν από Αθηναίους καλλιτέχνες με συστάσεις μάλιστα διαφόρων επίσημων προσώπων.

⁵¹⁶ *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, σ. 21-25.

⁵¹⁷ Η πρώτη εμφάνιση της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Θεσσαλονίκης πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 1923 στο Θέατρο του *Λευκού Πύργου* με την παράσταση *Μονάκριβη* του Ξενόπουλου υπό την εποπτεία και καλλιτεχνική καθοδήγηση του Ι. Κοπανά.

⁵¹⁸ Η πρώτη συμφωνική συναυλία της ορχήστρας του Κ. Ω. Θ. δόθηκε στις 20 Δεκεμβρίου 1924 με την εκτέλεση της 5^{ης} Συμφωνίας του Beethoven υπό την μουσική διεύθυνση του Καζαντζή.

πενήντα έτη, που είχαν προηγηθεί, η πρωτεύουσα δεν κατόρθωσε να αποκτήσει ανάλογο αμιγώς κρατικό μουσικό ίδρυμα.

Συνεργαζόμενοι οι Μαργαρίτης, Kauffman και Ριάδης διαμόρφωσαν την ύλη των τάξεων της σχολής πιάνου του Κ. Ω. Θ. ενσωματώνοντας ένα ευρύ ρεπερτόριο με ισορροπημένες αναφορές σε όλες τις εποχές της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής, στο οποίο συμπεριέλαβαν και αρκετούς σύγχρονους συνθέτες. Η συνεργασία τους ωστόσο δεν υπήρξε πάντοτε αγαστή καθότι, αν και άνθρωποι φιλήσυχοι, μετριοπαθείς και ιδεαλιστές, δεν απέφυγαν τις έριδες και διαφωνίες κατά περιστάσεις. Και, αν στην περίπτωση των Μαργαρίτη και Kauffman η διαφορετικότητά τους περιοριζόταν στις δύο διαφορετικές σχολές που πρέσβευαν (γερμανική σχολή του Μαργαρίτη με μαζεμένη θέση του χεριού, στρογγυλά δάκτυλα, ιδιαίτερη σπουδή πρωτίστως για τη φόρμα και την ισορροπία στην ερμηνευτική απόδοση των έργων – γαλλική σχολή του Kauffman με πιο ανοιχτά δάκτυλα και περισσότερη έμφαση στις ηχητικές αποχρώσεις⁵¹⁹), Ριάδης και Μαργαρίτης είχαν αναπτύξει μία αντιπαλότητα κατά την πρώτη δεκαετία της κοινής τους συνύπαρξης⁵²⁰. Να αποδώσουμε τη συγκρουσιακή τους σχέση στη φυσιολογική ως έναν βαθμό διάσταση προσωπικοτήτων διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας και τρόπου σκέψης; Σε ασήμαντες παρεξηγήσεις της καθημερινότητας χωρίς ουσιαστικό υπόβαθρο; Στη διαχρονική φύση του καλλιτεχνικού επαγγέλματος να γεννά έριδες και να τρέφεται από αντιπαράθεσεις; Αν και δεν θα έπρεπε να αποκλείσουμε την ύπαρξη ενός ενδεχόμενου υπολανθάνοντα ανταγωνισμού που προφανώς ενυπήρχε μεταξύ των δύο ταλαντούχων νέων μουσικών και έντονων προσωπικοτήτων (ο πανεπιστημιακός καθηγητής Ν. Ι. Λούβαρης, που διετέλεσε αντιπρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου του Ωδείου, θεωρούσε τον Ριάδη «ισάξιον του Λώρη Μαργαρίτη, αλλά ίσως διά τούτο και αντίζηλον»⁵²¹), εντούτοις φαίνεται πως τις εκάστοτε εντάσεις δημιουργούσε συνήθως η φανατική προσήλωση των μαθητών στα πρόσωπα των δασκάλων τους, ο νεανικός υπερβάλλων ζήλος αυτών, οι εκάστοτε επιβλαβείς παρεμβάσεις τρίτων, αλλά και ο ευθύς χαρακτήρας του που «δεν έκανε παραχωρήσεις σε καλλιτεχνικές και πνευματικές υποθέσεις», στοιχείο, το οποίο

⁵¹⁹ Όπως περιγράφονται από την Θ. Μισυρλή - Καραπάλη σε συνέντευξή της στον γράφοντα.

⁵²⁰ Η οποία έλαβε τέλος το 1924 ύστερα από την επιτυχημένη παράσταση του μπαλέτου *La Boite a Joujoux* του Debussy, την οποία επιμελήθηκε ο Μαργαρίτης και επικρότησε ο Ριάδης (βλ. πργφ. 2.3).

⁵²¹ Λούβαρης, σ. 133.

κάποιες φορές εκλαμβάνονταν ως «υπεροψία»⁵²². Ο ρόλος του Λούβαρη συνίστατο κυρίως στο να εξομαλύνει τις ανεξάντλητες διαφορές και συγκρούσεις που ανέκυπταν ανάμεσά τους. «Οι τρίτοι, οι ουδέτεροι, διέβαλλον τον ένα στον άλλον και εγώ, φίλος και των δύο, επάλαια διαρκώς όπως τους συμβιβάζω μεταξύ των ... Κατ' ουσίαν φαίνεται ότι δεν τους εχώριζε τίποτε»⁵²³.

Με την έναρξη λειτουργίας του το Ωδείο συστεγάστηκε στο Λύκειο Ελληνίδων -«κατά το πρότυπο του εν Αθήναις λειτουργούντος»⁵²⁴- κατά τις πρωινές ώρες, ενώ τον επόμενο χρόνο με την παύση του Λυκείου μεταφέρθηκε σε διαμέρισμα επί της οδού Βασιλίσσης Σοφίας⁵²⁵. Και αν φαινομενικά η έλλειψη χώρου και υλικοτεχνικής υποδομής αποτελούσε τροχοπέδη στην απρόσκοπτη λειτουργία και δυσχέραινε τα όποια σχέδια καλλιτεχνικής δράσης, παρά ταύτα ο Καζαντζής με τη συνδρομή κύρια του Μαργαρίτη και του Kauffman κατόρθωσε να επιτύχει τη συγκρότηση μικρής ορχήστρας εγχόρδων και γυναικείας χορωδίας από «καλλιφώνους μαθητριάς όλων των τάξεων», ώστε να πραγματοποιηθεί η πρώτη δημόσια συναυλία του νέου Ωδείου στις 7 Δεκεμβρίου 1916 στην αίθουσα του τότε κινηματογράφου *Πατέ*⁵²⁶. Από το πρόγραμμα της ιστορικής συναυλίας⁵²⁷ ξεχωρίζουν οι ενορχηστρώσεις και διασκευές για χορωδία και ορχήστρα του Καζαντζή σε έργα των St Saens, Gounod, Massenet, Ducoudray και Durand, η εκτέλεση του 2^{ου} κονσέρτου για πιάνο και ορχήστρα σε σολ ελάσσονα του St Saens από τη μαθήτριά του Kauffman, Τότα Οικονόμου, η μουσική διεύθυνση του Μαργαρίτη σε δύο διασκευασμένα τραγούδια του Durand και η εκτέλεση του *Ύμνου των Ολυμπιακών Αγώνων* του Σαμάρα, με την οποία ολοκληρώθηκε η εκδήλωση. Η επιλογή του χρόνου της συγκεκριμένης παράστασης

⁵²² Scheider, σ. 136.

⁵²³ Λούβαρης.

⁵²⁴ «Ιδρύθηκε σε εποχή που μερικές πραγματικές Ελληνίδες, με την απελευθέρωση της πόλεως άφισαν τη θαλπωρή της οικογενειακής των εστίας των Αθηνών, την ήσυχη και ευχάριστη ζωή του περιβάλλοντός των και προσέτρεξαν εδώ να πιαστούν χέρι με χέρι με άλλες κυρίες της Θεσσαλονίκης ποτισμένες κι αυτές με όλον τον πατριωτικόν παλμό για να φροντίσουν πώς να κάνουν τον πληθυσμό ... να αισθανθή μέσα στην ψυχή του αληθινή χαρά βλέποντας ότι η πόλις του Αγίου Δημητρίου θα παίρνε μίαν άλλη μορφή ... θα γινόταν ένα κέντρον φωτισμένο, προηγμένο σε πολιτισμό...». (Καζαντζής, «Καλλιτεχνικόν μνημόσυνον...», σ. 4).

⁵²⁵ Ύστερα από τη μεγάλη πυρκαγιά της Θεσσαλονίκης τον Ιούλιο του 1917 και την πρόκληση εξαιρετικά εκτεταμένων φθορών στο κέντρο της πόλης, το Ωδείο φιλοξενήθηκε σε άλλο διαμέρισμα της ίδιας λεωφόρου, όπου συστεγαζόταν με το Δασαρχείο και έναν αξιωματούχο του γαλλικού στρατού, και επαναλειτούργησε τον Νοέμβρη του ίδιου έτους. Έπειτα από συνεχείς μετακινήσεις, τελικά το 1987 με πρωτοβουλία της τότε Υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη το Ωδείο μεταφέρθηκε στο ιστορικό διατηρητέο κτίριο της Οθωμανικής Τράπεζας, το οποίο διαμορφώθηκε κατάλληλα για τις ανάγκες του, όπου στεγάζεται μέχρι σήμερα (στην οδό Φράγκων 15).

⁵²⁶ Καταστράφηκε στη μεγάλη πυρκαγιά της Θεσσαλονίκης το 1917.

⁵²⁷ Αρχείο της Βιβλιοθήκης του Κ. Ω. Θ.

μόνο τυχαία δεν πρέπει να θεωρηθεί. Το πολιτικό κλίμα στην Ευρώπη ήταν ιδιαίτερος ρευστό και οξυμένο με τη διεξαγωγή του α' παγκοσμίου πολέμου, ενώ και στην Ελλάδα επικρατούσε έκρυθμη πολιτική κατάσταση και ο Βενιζέλος είχε σχηματίσει προσωρινή επαναστατική κυβέρνηση υπό την τριανδρία του ιδίου, του Κουντουριώτη και του Δαγκλή. Στη συναυλία έδωσε το παρόν τόσο ο ίδιος ο Βενιζέλος με τη συνοδεία επισήμων και αξιωματούχων του ελληνικού κράτους όσο και ξένοι επίσημοι⁵²⁸ με επιτελεία του συμμαχικού στρατού. Ο σκοπός του μουσικού γεγονότος υπήρξε αφενός η επίδειξη των φιλοσυμμαχικών αισθημάτων της ελληνικής κυβέρνησης αφετέρου η προβολή στα ξένα κέντρα των πρόσφατων πολιτιστικών επιτευγμάτων της. Μάλιστα ο Βενιζέλος μετά των αρχών παραβρέθηκε και στην επανάληψη της συναυλίας μερικές μέρες αργότερα προκειμένου να υπογραμμίσει με τη νέα του παρουσία την σπουδαιότητα που θα είχε μία μελλοντική αξιολόγηση δράσης του νεοσυσταθέντος ωδείου στην προώθηση των ελληνικών πολιτιστικών οραμάτων και εθνικών επιδιώξεων.

Για τον πολυσήμαντο ρόλο του Κ. Ω. Θ και τις υψηλές προσδοκίες του Βενιζέλου κάνει λόγο και ο διάδοχος του Καζαντζή στη διευθυντική θέση από το 1957, διαπρεπής συνθέτης, αρχιμουσικός, μουσικολόγος και θεωρητικός, Σόλων Μιχαηλίδης (1903–1979) στην ομιλία του⁵²⁹ στα πλαίσια της εκδήλωσης για τον εορτασμό της πεντηκονταετηρίδας από την ίδρυση του Ωδείου που διεξήχθη στο Θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στις 31/1/1966 και στην οποία εκτελέστηκαν και έργα παλαιών καθηγητών του Ωδείου (Μαργαρίτη, Ριάδη, Βακαλόπουλου) από τη Μικτή Χορωδία του Ωδείου⁵³⁰: «...Όταν πρόκειται για ένα ίδρυμα, όπως το Ωδείο, που οι σκοποί του είναι καθαρά πολιτιστικοί και όταν το ίδρυμα αυτό βρέθηκε σε μια νευραλγική εθνικώς περιοχή, που μόλις είχε απελευθερωθεί από μακραίωνη σκλαβιά, όταν αυτό ιδρύθηκε, η προσφορά και γενικά το έργο του πρέπει να ιδωθούν και από την εθνική πλευρά. Γιατί ο ρόλος του υπήρξε διπλός, εθνικός και πολιτιστικός». Ο Μιχαηλίδης τονίζει πως «οι δυσκολίες, που συνήθως παρουσιάζονται στα πρώτα βήματα κάθε οργανισμού, ήταν στην περίπτωση

⁵²⁸ Ανάμεσα στους οποίους ο Αντιβασιλέας της Σερβίας Αλέξανδρος, ο Γάλλος στρατηγός Sarrail και ο Άγγλος στρατηγός Milne.

⁵²⁹ *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, σ. 27-29.

⁵³⁰ Το μουσικό πρόγραμμα της εκδήλωσης περιελάμβανε ακόμη την *Ημιτελή Συμφωνία* του Schubert και το *Εμβυτήριο* από την *Καταδίκη του Φάουστ* του Berlioz που εκτελέστηκαν υπό τη μουσική διεύθυνση του Καζαντζή από τη Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος (Σ. Ο. Β. Ε.), η οποία είχε εντωμεταξύ ιδρυθεί το 1959 (με Βασιλικό Διάταγμα της 18ης Φεβρουαρίου) και με μόνιμο αρχιμουσικό τον Σόλωνα Μιχαηλίδη.

του Ω.Θ. τόσο μεγάλες και ιδιόρρυθμες, που είναι άξιο θαυμασμού πώς κατόρθωσε να τις ξεπεράσει», καθώς «την εποχή, που ιδρύθηκε το Ωδείο η Θεσσαλονίκη ήταν μια μικρή πόλη, όπου το ελληνικό στοιχείο μειοψηφούσε ακόμα. Καμιά σχεδόν παράδοση μουσική δεν υπήρχε στην πόλη». Αποτελούσε επομένως «μια φωτεινή έμπνευση του Ελ. Βενιζέλου να στηρίζει τις πρώτες ελληνικές πολιτιστικές ελπίδες σε ένα μουσικό ίδρυμα, που εκαλείτο έτσι να δράσει μέσα στον τότε ανάμεικτο πληθυσμό της πόλεως». Η ευθύνη του Ωδείου προβάλλει μέσα σε αυτό το πλαίσιο «εξαιρετικά μεγάλη και από τις δύο απόψεις, την καλλιτεχνική και την εθνική. Ξεκινώντας μέσα από το έρεβος, που άφησε η σκλαβιά, άναψε ένα ελπιδοφόρο λυχνάρι που σιγά σιγά έγινε ένας φάρος, που φώτιζε το πνεύμα και τις καρδιές χιλιάδων σπουδαστών και ολοένα πλάταινε για να αγκαλιάσει ένα μεγάλο μέρος της Βορείου Ελλάδος. Με την οργάνωση συναυλιών, που άρχισε από τα πρώτα σχεδόν χρόνια, το Ωδείο έφερε σε επαφή το κοινό με τα έργα των μεγάλων διδασκάλων και συνετέλεσε αποφασιστικά στην ανάπτυξη του μουσικού συναισθήματος και την ανύψωση του πολιτιστικού επιπέδου σε όλη την Β.Ελλάδα». Και συμπληρώνει, πως απόφοιτοι του Ωδείου, οι οποίοι μορφώθηκαν σε αυτό, επέκτειναν την πολιτιστική επίδρασή του σε ολόκληρη την Ελλάδα και την Κύπρο, ενώ αρκετοί μαθητές διέπρεψαν τόσο στον ελληνικό χώρο όσο και πέρα από τα εθνικά σύνορα εξυψώνοντας με αυτό τον τρόπο το ελληνικό πολιτιστικό γόητρο.

Ήδη από την πρώτη περίοδο σύστασης του Κ. Ω. Θ. μεγάλο πλήθος μαθητών επιθυμούσε να εγγραφεί στην τάξη του Μαργαρίτη, η οποία απέκτησε σύντομα ιδιαίτερη φήμη και εξασφάλιζε υψηλή κερδοφορία στο νέο Ωδείο⁵³¹. Στον πίνακα αποφοίτων της σχολής πιάνου του Κ. Ω. Θ. κατά το διάστημα από την ίδρυσή του έως και το τέλος του ακαδημαϊκού έτους 1939-40, στα πρόθυρα της ιταλικής επίθεσης στην Ελλάδα που αποτέλεσε το τέλος της θητείας του Μαργαρίτη στο Ωδείο της Θεσσαλονίκης, συναντούμε συνολικά 25 Διπλώματα και 7 Πτυχία που απέδωσε η τάξη του σε 30 μαθητές, οι οποίοι κατόρθωσαν να ολοκληρώσουν τις σπουδές τους υπό την εποπτεία του, με πρώτη απόφοιτη την Ida Rozenkranz το 1922 και τελευταία την Ελένη Παπάζογλου το 1940.

Αναλυτικά:

⁵³¹ Η Αλ. Λαλαούνη σημειώνει χαρακτηριστικά το 1933 στη *Βραδυνή* πως «κατά την έκθεσιν της εφορείας του Ωδείου Θεσσαλονίκης προς το Υπουργείον της Παιδείας στα 1918, η τάξις του Μαργαρίτη εισέφερε ετησίως στο Ωδείον 34 χιλιάδες χρυσών δραχμών».

Διπλώματα

Ονοματεπώνυμο/ Βαθμός/ Έτος αποφοίτησης

1. Ρόζενγκραντς Ίντα/ άριστα/ 1921-22
2. Οικονόμου Καίτη/ άριστα/ 1924-25
3. Κοντός Αθανάσιος/ άριστα/ 1924-25
4. Φρανσές Αλίκη/ άριστα/ 1925-26
5. Μάου Μαρία/ λίαν καλώς/ 1926-27
6. Πασασταθοπούλου Αλεξάνδρα/ άριστα/ 1927-28
7. Ελιακείμ Ματθίλδη/ άριστα/ 1927-28
8. Γεωργίου Ευανθία/ άριστα/ 1927-28
9. Φρανσές Εσθήρ/ άριστα/ 1928-29
10. Τσατσαπά Μαρία/ λίαν καλώς/ 1929-30
11. Ναχμίας Νινή/ άριστα/ 1931-32
12. Καρασσο - Κοένκα Ρεβέκα/ λίαν καλώς/ 1932-33
13. Σανιδά Αικατερίνη/ άριστα/ 1932-33
14. Ερέρρα Ματθίλδη/ λίαν καλώς/ 1933-34
15. Κουτρούμπα Αγγελική/ άριστα/ 1934-35
16. Καλπακίδου Καλυψώ/ άριστα με Β' βραβείο/ 1934-35
17. Ασσαέλ Μισέλ/ άριστα/ 1936-37
18. Ματαλόν Ρίτα/ άριστα/ 1936-37
19. Σουρβανίδου Αναστασία/ άριστα/ 1937-38
20. Εξαρχοπούλου Μαρία/ άριστα με Β' βραβείο/ 1937-38
21. Στίλογλου Ισμήνη/ λίαν καλώς/ 1937-38
22. Παπάζογλου Ελένη/ άριστα με Β' βραβείο/ 1938-39
23. Ματθαίου Ζωή/ λίαν καλώς/ 1938-39
24. Νεχαμά Νώρα/ άριστα/ 1939-40
25. Παπάζογλου Ελένη/ άριστα με Α' βραβείο/ 1939-40

Πτυχία

Ονοματεπώνυμο/ Βαθμός/ Έτος αποφοίτησης

1. Φορμόζη Άννα/ λίαν καλώς/ 1929-30
2. Καλπακίδου Καλυψώ/ άριστα/ 1931-32
3. Νικολαίδου - Κοριτσάνη Στεφανία/ λίαν καλώς/ 1932-33
4. Αλαλούφ Λίντα/ λίαν καλώς/ 1933-34

5. Στερεού Αγγελική/ λίαν καλώς/ 1934-35

6. Λεβή Αλίκη/ άριστα/ 1937-38

7. Γκατένιο Μαρία/ καλώς/ 1937-38

Από τα παραπάνω ονόματα, που αποφοίτησαν από την τάξη Μαργαρίτη, ιδιαίτερη καθηγητική ή καλλιτεχνική πορεία διέγραψαν:

- η σύζυγός του Ida Rosenkranz (1904-1998), σύντροφός του στην ζωή, μόνιμη συνεργάτιδά του στο ρεπερτόριο έργων για δύο πιάνα αφότου αφομοίωσε την τεχνική, τη μουσική αντίληψη και τις ερμηνευτικές απαιτήσεις του Μαργαρίτη, αλλά και «δεξί του χέρι» στη διδασκαλία τόσο στο Ωδείο Θεσσαλονίκης (1920–1953), αλλά και μετέπειτα στην Αθήνα και το Salzburg. Δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ο Μαργαρίτης άκουγε τους πιο προχωρημένους μαθητές της συζύγου του ή της παραχωρούσε δικούς του μαθητές μικρότερων τάξεων για να τους προετοιμάσει⁵³², ενώ την όριζε ως αντικαταστάτριά του, όταν απουσίαζε στις καλλιτεχνικές περιοδείες του. Η ακούραστη παιδαγωγός παρέμεινε ενεργή και παρέδιδε μαθήματα έως το 1993⁵³³, όταν πια βρισκόταν σε πολύ προχωρημένη ηλικία, ενώ είχε διατελέσει και πιανίστα - συνοδός στην Εθνική Λυρική Σκηνή.

- ο Αθανάσιος Κοντός, διάδοχός του στην έδρα του πιάνου στο Κ. Ω. Θ. ως τακτικός καθηγητής και διδάσκων ήδη από το 1921, ο οποίος διέθετε μία από τις πολυπληθέστερες τάξεις και μαζί του έλαβαν διπλώματα πολλοί σπουδαστές που είτε στελέχωσαν κατόπιν το ωδείο είτε δραστηριοποιήθηκαν ως σολίστες (Δ. Βισβάρδης, Γ. Θυμής, Ελ. Λουκίδου, Ε. Αναστασιάδου). Κατά τον Καζαντζή «...το έργο του ως καθηγητού είναι εκ των πλέον αποδοτικών και ατέρμων ο πίναξ των υπ' αυτού μορφωθέντων αξίων διπλωματούχων»⁵³⁴. Απόδειξη της άριστης σχέσης και αμοιβαίας εκτίμησης δασκάλου και μαθητή είναι το γεγονός πως ο Μαργαρίτης μετά την κάθοδό του στην Αθήνα παρέδωσε στον Κοντό τους περισσότερους μαθητές του, ενώ ο τελευταίος έστειλε τους καλύτερους της τάξης του στα θερινά σεμινάρια του Salzburg στην τάξη του Μαργαρίτη.

- Η Θούλα Γεωργίου, μετέπειτα Χιδίρογλου (1913–1989), διορισμένη στο Ωδείο από το 1931, η οποία φοίτησε μετά το Κ. Ω. Θ. στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης με

⁵³² Στην πρακτική του αυτή αναφέρεται και ο Γ. Θυμής (σε συνέντευξη στον γράφοντα).

⁵³³ Μαρτυρία Μ. Κουτούβαλη.

⁵³⁴ Καζαντζής, «Πενήντα Χρόνια Ζωής του Ωδείου Θεσσαλονίκης», στο: *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, σ. 22.

τον Paul Weingarten και πραγματοποίησε αξιοπρόσεχτη καλλιτεχνική καριέρα σε Ελλάδα και εξωτερικό.

- Η Ελένη Παπάζογλου, γεννημένη στην Πόλη και διορισμένη στο Κ. Ω. Θ. από το 1952 (έως το 1990), η οποία εισάχθηκε το 1936 στην Ανωτέρα της σχολής πιάνου του Μαργαρίτη και όντας η τελευταία του μαθήτρια στο Ωδείο δεν δίσταζε να της εμπιστευθεί δικούς του μαθητές σε διαστήματα κατά τα οποία απουσίαζε με τη σύζυγό του από τη Θεσσαλονίκη λόγω συναυλιακών υποχρεώσεων.

Συμπερασματικά προκύπτει πως η ίδρυση του Ωδείου Θεσσαλονίκης το 1914 αποτέλεσε καθοριστική συγκυρία για τις επιλογές και τη μετέπειτα πορεία ζωής του Μαργαρίτη, αφού αποτέλεσε επαρκή λόγο και ισχυρό κίνητρο για να τερματίσει πρόωρα την παραμονή του στη Γερμανία και να δρομολογήσει την άμεση επιστροφή του στην Ελλάδα και τη Μακεδονία προκειμένου να υπηρετήσει εντός των ορίων της χώρας το όραμα της πολιτιστικής και εκπαιδευτικής τόνωσής της.

3.3. Λοιπή διδακτική δραστηριότητα στην Ελλάδα.

Παράλληλα με την καθηγητική του θητεία στο Κρατικό Ωδείο, ο Μαργαρίτης δίδασκε για ένα διάστημα πιάνο στο ιδρυθέν από τον Επαμεινώνδα Φλώρο το 1926 Μακεδονικό Ωδείο Θεσσαλονίκης⁵³⁵. Μάλιστα ο Μαργαρίτης στήριξε ενεργά και ηθικά τον Φλώρο (που διετέλεσε διευθυντής για τέσσερις δεκαετίες έως το 1966) στην κίνηση αυτή και κατατάσσεται μαζί με τους πρώτους διδάσκοντες στο ωδείο, Αι. Ριάδη, Ηρ. Πασχαλίδη, Γ. Βάμβα, Χρ. Κελπανίδη και Αλέκα Φραγκουδάκη, στους στυλοβάτες του δεύτερου μουσικού ιδρύματος της Θεσσαλονίκης. Με πρωτοβουλία του Φλώρου και τη συνεργασία του Μαργαρίτη το ωδείο οργάνωσε συμφωνικό οργανικό σύνολο και χορωδία, η οποία υπό τη διεύθυνση του Φλώρου παρουσίασε στα χρόνια που ακολούθησαν μεγάλα χορωδιακά έργα και συνέβαλε με θετικό πρόσημο στην προσέγγιση των λαϊκότερων τάξεων με την έντεχνη μουσική. Οι σημαντικότεροι μαθητές του Μαργαρίτη από τη θητεία του στο Μακεδονικό Ωδείο υπήρξαν η Ρίτα Σαλέμ (Σαβουλίδου), η Λίνα Σταματοπούλου (με καταγωγή από την Αίγυπτο) και πρωτίστως το παιδί – θαύμα, Τώνης Γεωργίου (1914-2002), ο

⁵³⁵ Τον Σεπτέμβριο του 1926 ιδρύθηκε ως Μακεδονική Μουσική Σχολή και το επόμενο έτος έλαβε την τελική του ονομασία Μακεδονικό Ωδείο. Επίσημα ωστόσο από το Κράτος αναγνωρίστηκε το 1933 (με την υπουργική απόφαση 29626/9.6.1933).

οποίος αποτέλεσε τον πρώτο διπλωματούχο σπουδαστή του Ωδείου⁵³⁶ σε ηλικία 14 ετών.

Η διδασκαλική δραστηριότητα του Μαργαρίτη συνεχίστηκε στην Αθήνα με την μετάθεσή του στο Υπουργείο Παιδείας ως προϊστάμενου του Μουσικού Τμήματος και την οριστική του εγκατάσταση στην πρωτεύουσα το 1941. Μετά την περίοδο της Κατοχής η οικία του στην οδό Νηρηίδων του Παλαιού Φαλήρου υπήρξε η έδρα παράδοσης μαθημάτων και όχι κάποιο εκπαιδευτικό μουσικό ίδρυμα. Στην Αθήνα τον επισκέπτονταν για ακρόαση και διδασκαλία -άλλοι περιστασιακά και άλλοι σε πιο τακτά χρονικά διαστήματα- τόσο παλαιοί μαθητές του από την τάξη του στη Θεσσαλονίκη, οι οποίοι επιθυμούσαν να εμπλουτίσουν τις μουσικές τους γνώσεις και να διατηρήσουν την παιδαγωγική επαφή μαζί του, όσο και νέοι μαθητές άλλων τάξεων και δασκάλων είτε διέμεναν στην Αθήνα είτε εκτός πρωτεύουσας, κάποιοι από τους οποίους συνήθιζαν να παρακολουθούν και τα θερινά σεμινάρια που παρέδιδε κάθε καλοκαίρι από το 1928 στο Salzburg. Από τους «μη ωδειακούς» σπουδαστές που μαθήτευσαν κοντά στον Μαργαρίτη -χωρίς μάλιστα να τους ζητείται να καταβάλουν αμοιβή σε αρκετές περιπτώσεις⁵³⁷- ξεχωρίζουν τα ονόματα των: Ισμήνης Αθανασιάδου-Οικονομοπούλου (αποφοίτου του ελληνικού Ωδείου με καταγωγή από την Αίγυπτο) και της αδελφής της, Πόπης (Πηνελόπης) Ευστρατιάδη -Στεφανοπούλου (διπλωματούχου μαθήτριας του Κοντού στο Κ. Ω. Θ. με α' βραβείο το 1950), Γεώργιου Δασκούλη (από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου που έλαβε δίπλωμα με α' βραβείο το 1946 στο Ελληνικό Ωδείο), Μαρίας Φραντζέσκου (διπλωματούχου του Ελληνικού Ωδείου)⁵³⁸, Ρίτας Μπουμπουλίδου (η οποία διακρίθηκε στον διεθνή διαγωνισμό πιάνου της Γενεύης), Αχιλλέα Κολάση (αποφοίτου του Ελληνικού Ωδείου το 1944), Γιώργου Χατζηνίκου (διπλωματούχου με α' βραβείο από το Ωδείο Αθηνών το 1943), Λένας Κουτούβαλη⁵³⁹ (μαθήτριας της G. Bachauer και αποφοίτου του Ελληνικού Ωδείου το 1945), Εύας Αναστασιάδου-Λώλου (υπήρξε η τελευταία του μαθήτρια στην Αθήνα, κατόπιν αποφοίτησε στο Κ. Ω. Θ. με τον Κοντό με α' βραβείο το 1954 και διορίστηκε ως διδάσκουσα το 1966)

⁵³⁶ Ο Γεωργίου συνέχισε τις σπουδές του στο πιάνο στο Ωδείο της Βιέννης στην τάξη του σολίστα του πιάνου, Emil von Sauer. Το 1924 σε ηλικία δέκα ετών συμμετείχε στην παράσταση -μουσική εικόνα *La Boite a Joujoux* του Debussy σε διασκευή Μαργαρίτη στον ρόλο του στρατιώτη, γεγονός που μνημονεύει και ο Καζαντζής («Ο Λώρης Μαργαρίτης...», σ. 132).

⁵³⁷ Μαρτυρία Ε. Αναστασιάδου - Λώλου.

⁵³⁸ Υπήρξε σύντροφος του συνθέτη Γ. Πονηρίδη, η οποία ηχογράφησε και έργα αυτού.

⁵³⁹ Ο προπάππος της, Ανδρέας Κουτούβαλης, τραγούδησε πρώτος μαζί με τον Δ. Σολωμό τον Εθνικό Ύμνο στην αρχική του μορφή, όπως επισημαίνει η αδερφή της Μαρίνα Κουτούβαλη (συνέντευξη στον γράφοντα).

και της συνονόματης ξαδέλφης της, και Γιώργου Θυμή⁵⁴⁰ (ως απόρροια της φιλικής σχέσης της μητέρας του με την Ida Μαργαρίτη υπήρξε αρχικά μαθητής αυτής στο Κ. Ω. Θ., ενώ παρακολουθούνταν τακτικά από το 1936 από τον Μαργαρίτη και μετά τον πόλεμο συνέχισε να τον επισκέπτεται για ακρόαση στην Αθήνα όντας πια μαθητής του Κοντού, από την τάξη του οποίου αποφοίτησε με α' βραβείο το 1946).

3.4. Στη Διεθνή Θερινή Ακαδημία του Mozarteum (Internationale Sommerakademie Mozarteum) στο Salzburg⁵⁴¹.

Η διδακτική ενασχόληση του Μαργαρίτη δεν περιορίστηκε στα εθνικά σύνορα, αλλά κατόρθωσε να συνδεθεί με έναν από τους λαμπρότερους εκπαιδευτικούς θεσμούς διαχρονικά, την Θερινή Μουσική Ακαδημία του Mozarteum στο Salzburg, στην οποία ο Μαργαρίτης διετέλεσε διαδοχικά συν-ιδρυτικό μέλος, επιμελητής, υφηγητής και τακτικός καθηγητής από το 1928 έως το θάνατό του το 1953, με μία αναπόφευκτη ολιγοετή απουσία το διάστημα 1939-45 λόγω των πολεμικών συνθηκών της περιόδου.

Το 1927 ο Μαργαρίτης είχε παραβρεθεί στις *Καλλιτεχνικές Εορτές* του Salzburg (*Salzburger Festspiele*)⁵⁴² και παρακολούθησε την πρώτη συναυλία της Συμφωνικής Ορχήστρας της Μοτσάρτειας Ακαδημίας⁵⁴³ που διηύθυνε ο Πρύτανης

⁵⁴⁰ Διορίστηκε το 1955 στο Κ. Ω. Θ. στην έδρα του πιάνου, όπου παρέμεινε για 37 έτη.

⁵⁴¹ Η ονομασία Internationale Sommerakademie Mozarteum καθιερώθηκε από το 1947 και ισχύει ως τις μέρες μας. Το πρώτο διάστημα της ίδρυσής της (έως το 1937) έφερε τον τίτλο Musikalische Sommerakademie (Μουσική Θερινή Ακαδημία), την τετραετία που ακολούθησε (1937-1940) το όνομα της διανθίστηκε σε Mozarteums Sommerakademie für Musik, Theater und Tanz (Θερινή Ακαδημία Mozarteum για Μουσική, Θέατρο και Χορό), ενώ κατά την περίοδο 1940-1944 χρησιμοποιούνταν η ονομασία Sommerakademie für Ausländer im Mozarteum (Θερινή Ακαδημία για αλλοδαπούς στο Mozarteum). (Πηγή: «Ιστορία της Internationale Sommerakademie», στη: διαδικτυακή σελίδα του Πανεπιστημίου Mozarteum, www.moz.ac.at, 10/11/2011).

⁵⁴² Με πρόδρομο τις σποραδικά πραγματοποιούμενες ήδη από το 1887 Διεθνείς Μουσικές Εορτές του Salzburg (Internationale Musikfeste in Salzburg), οι Salzburger Festspiele καθιερώθηκαν ως ένα από τα αξιολογότερα διεθνή μουσικά Φεστιβάλ με την κοινοπραξία του σκηνογράφου Alfred Roller, του συνθέτη Richard Strauss και του μαέστρου Franz Schalk. Η πρώτη παράσταση που εγκαινίασε το θεσμό υπήρξε η μεταφορά του θεατρικού έργου *Jedermann* του Hugo von Hofmannsthal σε σκηνοθεσία Max Reinhardt στις 22 Αυγούστου 1920 στην Domplatz (πλατεία της Μητρόπολης του Salzburg). (βλ. Stephen, Gallup, *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*, Orac, Βιέννη 1989).

⁵⁴³ Η Μουσική Ακαδημία του Salzburg *Mozarteum* αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα της Ευρώπης με σπουδαία παράδοση. Ιδρύθηκε το 1880 ως μετεξέλιξη πρώιμων μουσικοεκπαιδευτικών φορέων με το όνομα Öffentliche Musikschule Mozarteum. Το 1914 έλαβε τον χαρακτηρισμό Konservatorium, ενώ το 1939 εξελίχθηκε σε Reichshochschule Mozarteum. Από το 1945 χαρακτηριζόταν Ανώτατη Σχολή Μουσικής (Musikhochschule). Το 1953 πήρε τον τίτλο Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum (Ακαδημία Μουσικής και Δραματικής Τέχνης Mozarteum), το 1970 μετονομάστηκε σε Hochschule

του ιδρύματος, καθηγητής Bernhard Paumgartner⁵⁴⁴ (1887–1971), μία ιδιαίτερα σημαντική φυσιογνωμία της μουσικής κίνησης της πόλης του Salzburg που επέδρασε θετικά στην καλλιτεχνική ζωή και διαμόρφωσε πολιτιστικές ιδέες και καταστάσεις. Η πρώτη τους συνάντηση είχε προηγηθεί τον Οκτώβριο του 1920 στα πλαίσια του Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής, όταν παρουσίασε για πρώτη φορά στο αυστριακό κοινό έργο του στη Μεγάλη Αίθουσα της Ακαδημίας⁵⁴⁵. Επιπλέον η επαφή τους συνεχίστηκε και κατά τα επόμενα έτη, καθώς σε ολόκληρη τη δεκαετία του 1920 και προτού εμπλακεί με τον εκπαιδευτικό θεσμό της Θερινής Ακαδημίας ο Μαργαρίτης συνήθιζε να επισκέπτεται το Salzburg για να παρακολουθεί τις εκδηλώσεις του νεοσύστατου Φεστιβάλ της πόλης⁵⁴⁶. Στο περιθώριο της εκδήλωσης του 1927, όπως κατέγραψε η Ida Μαργαρίτη στο χρονικό της ζωής του συζύγου της⁵⁴⁷, ο Paumgartner πρότεινε στον Μαργαρίτη να συμβάλει ως συν-ιδρυτικό μέλος και διδασκων στη σύσταση της Θερινής Μοτσάρτειας Ακαδημίας (Sommerakademie Mozarteum), μία φιλόδοξη προσπάθεια, στην οποία θα συμμετείχαν μεταξύ άλλων ο πιανίστας και συνθέτης Felix Petyrek (1892–1951), ο αρχιμουσικός και συνθέτης Lovro von Matacic (1899-1985) και η τραγουδίστρια Lilly Lehmann (1848–1929)⁵⁴⁸. Στην τελευταία αποδίδεται η άτυπη, αλλά ουσιαστική πρώτη λειτουργία της Θερινής Ακαδημίας ήδη το 1916, όταν η Lehmann εγκαινίασε σειρά καλοκαιρινών σεμιναρίων τραγουδιού στο Mozarteum με τη συμμετοχή αυστριακών και αλλοδαπών σπουδαστών. Γοητευμένος πάντοτε από το γερμανικό πνεύμα και αναλογιζόμενος την σημαντικότητα του νέου εγχειρήματος ο Μαργαρίτης αποδέχθηκε την πρόταση του Πρύτανη με αποτέλεσμα από το επόμενο έτος (1928) να επισκέπτεται κάθε καλοκαίρι το Salzburg προκειμένου να παραδώσει μαθήματα πιάνου σε

(Ανώτατη Σχολή) και από το 1998 έχει αναβαθμιστεί σε Πανεπιστήμιο Mozarteum του Salzburg (Universität Mozarteum Salzburg). (βλ. ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου Mozarteum, ό.π.).

⁵⁴⁴ Η πολιτιστική προσφορά του για τέσσερις δεκαετίες (από το 1917) διευθυντή του Mozarteum, αρχιμουσικού και αυλικού συμβούλου, Bernhard Paumgartner, εμπλουτίστηκε με τη σύσταση το 1952 της ορχήστρας Camerata Academica του Mozarteum (η σημερινή ορχήστρα δωματίου Camerata Salzburg), της οποίας ηγήθηκε ως αρχιμουσικός και επίτιμος διευθυντής έως τον θάνατό του (1971) και αποτελούσε ουσιαστικά τη μετεξέλιξη της μαθητικής ορχήστρας της Ακαδημίας του Mozarteum. Ενώ προηγουμένως είχε υπάρξει ένας από τους εμπνευστές της θεσμοθέτησης των Καλλιτεχνικών Εορτών της πόλης (Salzburger Festspiele).

⁵⁴⁵ Βλ. σχετικά, πργφ. 2.1.

⁵⁴⁶ Κατά τον συνάδελφό του, Heinz Scholz (ομιλία στις 27/9/1963 στα πλαίσια διεξαγωγής καλλιτεχνικού μνημόσυνου στη μνήμη του Μαργαρίτη, Αρχείο βιβλιοθήκης του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης), ο Έλληνας μουσικός εκτελούσε κάποιες φορές και χρέη μουσικοκριτικού για λογαριασμό ελληνικών εφημερίδων.

⁵⁴⁷ *A. M.*, σ. 37.

⁵⁴⁸ Η Γερμανίδα υψίφωνος υπήρξε μία από τις σημαντικότερες ερμηνεύτριες της οπερατικής μουσικής κυρίως του Wagner και του Mozart, ενώ διακρίθηκε και στο Lied.

συμμετέχοντες ξένους σπουδαστές, αλλά κυρίως σε Έλληνες είτε αυτοί ανήκαν στην τάξη την δική του και στις τάξεις άλλων συναδέλφων του καθηγητών του Κ. Ω. Θ. (κυρίως σε αυτή του πρώην μαθητή του, Αθ. Κοντού) και τον συνόδευαν στην Αυστρία είτε επισκέπτονταν το Salzburg διαμένοντας σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις για να διδαχθούν από τον Έλληνα παιδαγωγό. Τα σεμινάρια επεκτάθηκαν σταδιακά σε όλα τα καλλιτεχνικά αντικείμενα της μουσικής και δραματικής τέχνης και ο θεσμός μεγιστοποιήθηκε σε εύρος, κύρος και πολιτιστική αξία. Η παιδαγωγική ανάμειξη του Μαργαρίτη στα καλλιτεχνικά πεπραγμένα του Mozarteum είχε προϋδεαστεί ήδη το 1921, όταν η Πρυτανεία της Ακαδημίας του απέστειλε επιστολή, με την οποία τον συνέχαιρε για την επιτυχημένη εκτέλεση των συνθέσεών του στη Μεγάλη Αίθουσα στα πλαίσια του πρόσφατου Φεστιβάλ και χαρακτήριζε την «θριαμβευτική επιτυχία» ως «συντελεστική για την δική σας παρουσία στη Μοτσάρτεια Ακαδημία»⁵⁴⁹.

Το 1952 ο Μαργαρίτης σε κείμενό του⁵⁵⁰ σχετικό με τη Θερινή Διεθνή Ακαδημία του Mozarteum αναφέρεται διεξοδικά στις ποικίλες δραστηριότητες, τους εκπαιδευτικούς σκοπούς και τις ενδιαφέρουσες καλλιτεχνικά δυνατότητες που προσέφερε η Sommerakademie:

«Η Μοζάρτειος Ακαδημία, παράλληλα με τις τελούμενες κατά τον Ιούλιο και Αύγουστο στο Σάλτσμπουργο της Αυστρίας παγκοσμίου φήμης ετήσιες *Μεγάλες Μουσικές Εορτές (Salzburger Festspiele)*, εγκαινίασε από το 1928 την από εκπαιδευτικής απόψεως συμπλήρωση των εορτών με κύκλους θερινών *Μαθημάτων Τελειοποίησης*, στα οποία διδάσκουν διάσημοι καλλιτέχνες και παιδαγωγοί από όλες τις χώρες του κόσμου και όλους τους κλάδους της μουσικής και δραματικής τέχνης. Με αυτό τον τρόπο δίνεται η ευκαιρία στους τελειόφοιτους, διδάσκοντες, καθηγητές Ωδείων κτλ. και τους μουσικούς παιδαγωγούς και δεξιοτέχνες γενικά, να συνδυάσουν ανώτερες συγκεντρωτικές σπουδές κατά τη διάρκεια του θέρους σε ανώτερη σχολή (Hochschule) ... με την παρακολούθηση των μεγάλων συναυλιών και παντός είδους καλλιτεχνικών επιδείξεων των Festspiele χωρίς να είναι αναγκασμένοι να εγκαταλείψουν καθ' όλη τη διάρκεια του έτους τις εστίες δράσης και εργασίας τους. Επί πλέον μία μεγάλη σειρά διαλέξεων μουσικολόγων και εμφανίσεις καλλιτεχνών από όλα τα μέρη του κόσμου καθώς και το κάθε έτος στην Μοζάρτεια Ακαδημία συνερχόμενο Διεθνές Συνέδριο Μουσικών Παιδαγωγών⁵⁵¹ δίνουν επίσης ευκαιρία για ανταλλαγή σκέψεων περί συστημάτων άλλων χωρών και “σχολών” και για τη γενικότερη παρακολούθηση της διεθνούς προόδου».

⁵⁴⁹ Επιστολή της 20/10/1921, Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

⁵⁵⁰ Με τίτλο «Διεθνής Μοζάρτειος Ακαδημία Σάλτσμπουργου. Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Δραματικής Τέχνης», στο: *Λ. Μ.*, σ. 173-174.

⁵⁵¹ Εννοεί τις ετήσιες *Μουσικοπαιδαγωγικές Ημέρες (Musikpädagogische Tage)*.

Μάλιστα γνωρίζουμε πως το 1950 ο Μαργαρίτης πραγματοποίησε διάλεξη με θέμα την «αμοιβαία επίδραση βορείου και νοτίου πνεύματος στο Salzburg», στην οποία επιχείρησε με την παραβολή της ελληνικής μυθολογίας και αφορμή το μνημείο της *Ιπποκρήνης* της πόλης στο πάρκο Mirabell να καταδείξει τη συνάντηση, συνένωση και ανανέωση που επιτυγχάνουν στη γραφική αυστριακή πόλη «το ρεαλιστικό πνεύμα του Βορρά που διψά για την αλήθεια και το πλαστικό πνεύμα του Νότου που χαρακτηρίζεται από την μέθη της ομορφιάς»⁵⁵². Το περιεχόμενο της Θερινής Ακαδημίας συνίστατο επομένως στο τρίπτυχο: επιμορφωτικά ανώτερα μαθήματα / σεμινάρια - μουσικολογικές διαλέξεις παιδαγωγικής και άλλης θεματολογίας - μουσικές, εκπαιδευτικού χαρακτήρα, εκδηλώσεις πραγματοποιημένες τόσο από εγνωσμένης αξίας και διεθνούς κύρους καλλιτέχνες όσο και, σε μικρότερη κλίμακα, από κορυφαίους εξαιρετικής ποιότητας συμμετέχοντες σπουδαστές. Στα προγράμματα της Sommerakademie εξάιρεται η «ιδέα της διεθνούς συναλλαγής» ταλαντούχων νέων μουσικών και της ένταξής τους «στην καλλιτεχνική ατμόσφαιρα των *Salzburger Festspiele*»⁵⁵³. Ο Μαργαρίτης εξηγεί τον τρόπο επιλογής των φοιτητών που προορίζονταν να λάβουν μέρος στις συναυλίες της Θερινής Ακαδημίας:

«Δύνανται οι φοιτώντες στην θερινή Ακαδημία να εμφανίζονται, κατόπιν προτάσεως του οικείου καθηγητή και ανάλογα με την επίδοση του καθενός, στις εκπαιδευτικές συναυλίες του διεθνούς αυτού “στίβου” δημόσια».

Επισημαίνει την ανάδειξη πολλών νέων ταλέντων και μουσικών, μεταξύ των οποίων οι Έλληνες κατέχουν «πρώτην θέσιν». Οι δημόσιες εμφανίσεις ακολουθούσαν την ακόλουθη κλιμακωτή σειρά από την πιο απλή μέχρι την σημαντικότερη: α) εμφανίσεις στις εκπαιδευτικές επιδείξεις και συναυλίες της Ακαδημίας, β) συμμετοχή στις συμφωνικές συναυλίες με συνοδεία της ορχήστρας της Ακαδημίας στην Μεγάλη Αίθουσα του Mozarteum, γ) ατομικό ρεσιτάλ στην αίθουσα *Wienersaal*, δ) εμφάνιση με την απονομή απολυτηρίου κατόπιν φοίτησης σε τρεις τουλάχιστον συνεχείς θερινές περιόδους. Επίσης στους σπουδαστές προσφέρονταν η δυνατότητα μετά από εισήγηση του καθηγητή

«να συμμετέχουν σε διάφορες άλλες συναυλίες μουσικής δωματίου και να προσέρχονται σε δημόσιες ή ιδιωτικές ακροάσεις, ενώπιον επιτροπής, προς κατάταξη για την άμεση ή μελλοντική συμμετοχή στις συμφωνικές συναυλίες».

⁵⁵² Α. Μ., σ. 117.

⁵⁵³ Πρόγραμμα της *Internationale Sommer Akademie 1952*, σ. 2 (Αρχείο Α. Μαργαρίτη).

Για να εξασφαλιστεί το υψηλό επίπεδο των σεμιναρίων «οι αιτούντες για την τακτική εγγραφή τους στην Ακαδημία, εφόσον δεν έχουν αποδεδειγμένη ευδόκιμη καλλιτεχνική σταδιοδρομία, πρέπει να είναι απόφοιτοι ή τελειόφοιτοι Ωδείων» και μετά το πέρας των μαθημάτων λάμβαναν «με την έγκριση του καθηγητή βεβαιώσεις φοίτησης (ενδεικτικά) συνήθως τύπου ανώτερων σχολών (της δυτικής Ευρώπης)». Ωστόσο, όπως εύλογα σημειώνει ο Μαργαρίτης,

«στο αυστηρώς εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον τούτο, ο “ερασιτεχνισμός” ουδεμία θέση έχει»

και ως εκ τούτου οι τακτικοί και έκτακτοι εγγεγραμμένοι ακροατές

«αν δεν ανταποκρίνονται στον επιδιωκόμενο αντικειμενικό σκοπό, αποκλείονται της περαιτέρω φοίτησης».

Μία αξιοσημείωτη κατάκτηση του Μαργαρίτη, η οποία συμπεριλήφθηκε στο κανονιστικό πρόγραμμα της Ακαδημίας, υπήρξε η «αναγνώριση της ελληνικής ως γλώσσας μουσικής διδασκαλίας», που αποτελεί «μοναδική περίπτωση μεταξύ όλων των μουσικών σχολών του εξωτερικού», ενώ πολύτιμο προνόμιο για τους συμμετέχοντες στα θερινά μαθήματα ήταν η ελεύθερη πρόσβαση στην ιδιαίτερα πλούσια μουσική βιβλιοθήκη του Mozarteum και στο Αρχείο Mozart⁵⁵⁴. Όσον αφορά τα προγράμματα της διδασκαλίας και των δημοσίων επιδείξεων, αυτά δεν περιορίζονταν «στην συνηθισμένη και τετριμμένη ύλη», αλλά απέβλεπαν

«στην εκλεκτικότητα και ιδίως στην επέκταση του ορίζοντα αισθητικών γνώσεων τόσο από απόψεως ιστορικής μέσω της εκτελέσεως παλαιών έργων προκλασικής μουσικής όσο και πρωτοποριακής συγχρόνου»

με την παρουσίαση «έργων αγνώστων και λίγο γνωστών ... από την φιλολογία του πιάνου». Προς την κατεύθυνση αυτή και

«λόγω του διεθνούς χαρακτήρα των μαθημάτων και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων πρέπει απαραίτητως στο πρόγραμμα καθενός συμμετέχοντος να περιλαμβάνεται τουλάχιστον ένας συνθέτης ή συγγραφέας της χώρας, από την οποία αυτός κατάγεται».

⁵⁵⁴ Πρόκειται για την περίφημη βιβλιοθήκη *Mozartiana* με τη μεγαλύτερη παγκοσμίως συλλογή έργων και βιβλίων σχετικών με τον αυστριακό μουσουργό, που περιέχει σήμερα περισσότερους από 40.000 βιβλιογραφικούς τίτλους, πρωτότυπα χειρόγραφα καθώς και παλαιές και νεότερες εκδόσεις μουσικών παρτιτούρων. Το δε *Archiv Mozart* (*Mozart Archiv*) φιλοξενείται από το 1880 στο Διεθνές Ίδρυμα Mozarteum (*Internationale Stiftung Mozarteum*) και αποτελεί υψίστης αξίας πηγή για την πολιτιστική κίνηση και μουσική ιστορία του Salzburg κατά τον 19^ο και 20^ο αι.

Το στοιχείο αυτό αναδεικνύεται σε προτεραιότητα για τον Μαργαρίτη, γιατί του έδινε την ευχέρεια να προβάλλει ισόρροπα εκτός από τους Έλληνες ταλαντούχους νέους καλλιτέχνες και τη σύγχρονη ελληνική συνθετική δημιουργία, ώστε

«να μην παρουσιάζεται η Ελληνική Τέχνη από δημιουργική πλευρά έναντι των άλλων εθνών σε μειονεκτική μοίρα, σε αντίθεση προς την δεξιοτεχνική πλευρά..., η οποία σχολιάσθηκε από τους μεγάλους ανταποκριτές του διεθνούς τύπου τόσο ευμενώς κατά τις συναυλίες του Σάλτσμπουργου».

Η παρουσίαση έργων Ελλήνων συνθετών συμπεριλαμβανόταν στα προγράμματα των Ελλήνων σπουδαστών του στο Salzburg ως απαρέγκλιτη αρχή, αποτελώντας για τον κώδικα των μουσικών αξιών του

«μεγάλη ηθική υποχρέωση, που επιβάλλεται σε κάθε Έλληνα καλλιτέχνη εμφανιζόμενο στο εξωτερικό και μάλιστα σε διεθνές περιβάλλον τέτοιας ολκής».

Η Θερινή Ακαδημία του Mozarteum κάλυπτε μία χρονική περίοδο έξι περίπου εβδομάδων (από το τελευταίο δεκαήμερο του Ιούλη έως το τέλος του Αυγούστου) και περιελάμβανε σεμιναριακά μαθήματα που κάλυπταν τους τομείς της οργανικής εκτέλεσης και σύνθεσης, αλλά και το φάσμα της όπερας, της υποκριτικής τέχνης και του χορού. Άνοιγε τις πύλες της με επίσημη εναρκτήρια τελετή, κατά την οποία απηύθυνε χαιρετισμό στην Μεγάλη Αίθουσα συναυλιών⁵⁵⁵ ο υπουργός Παιδείας της Αυστριακής Δημοκρατίας, ο Γενικός Διοικητής, ο δήμαρχος του Salzburg, ο αρχιμουσικός Wilhelm Furtwängler ως αντιπρόσωπος του Φεστιβάλ και άλλες επιφανείς προσωπικότητες. Τον πανηγυρικό λόγο της ημέρας εκφωνούσε ο Πρύτανης της Ακαδημίας, καθηγητής Raumgartner, ο οποίος καλωσόριζε τους συμμετέχοντες φοιτητές και προσφωνούσε ονομαστικά τους διδάσκοντες καθηγητές που παραβρίσκονταν στην τελετή, ανάμεσά τους και τον «καθηγητή Λώρη Μαργαρίτη από την Ελλάδα»⁵⁵⁶. Σε προγράμματα της Θερινής Ακαδημίας από την περίοδο των επισκέψεων του Μαργαρίτη στο Salzburg συναντούμε αξιόλογα ονόματα καλλιτεχνών και καθηγητών, οι οποίοι κατέστησαν τον θεσμό αυτό έναν από τους πλέον ποιοτικούς πολιτιστικά και με υψηλότερες παιδαγωγικές απαιτήσεις⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Η οποία διέθετε ένα από τα σπουδαιότερα εκκλησιαστικά όργανα και ήταν το μέρος διεξαγωγής του μεγαλύτερου όγκου των σημαντικών συναυλιών καθώς και των *Καλλιτεχνικών Εορτών* του Salzburg.

⁵⁵⁶ *Α. Μ.*, σ. 39.

⁵⁵⁷ Κατά την περίοδο της παρουσίας του Μαργαρίτη στην Sommerakademie ξεχωρίζουν με την παρουσία τους ως διδάσκοντες και κοντσερτίστες οι Claudio Arrau, Geza Anda, Yvonne Lefebure, Leo Podolsky, Heinz Scholz, Eduard Steuermann, Winfried Wolf, Friedrich Wührer, Carlo Zecchi, Gerti Herzog, Felix Petyrek στο πιάνο. Οι Franz Sauer και Günther Ramin στο

Το ζεύγος Μαργαρίτη συνήθιζε να ταξιδεύει στο Salzburg μαζί με τους Έλληνες φοιτητές συνήθως δύο εβδομάδες πριν την έναρξη των μαθημάτων και διέμενε σε μόνιμη βάση στο ξενοδοχείο *Traube*. Το χρονοδιάγραμμα των θερινών σεμιναρίων περιελάμβανε ατομικά και ομαδικά μαθήματα τις πρωινές ώρες, παρακολούθηση και συμμετοχή σε δημόσιες εμφανίσεις των καλύτερων σπουδαστών της Ακαδημίας το απόγευμα και ακρόαση του πλούσιου καλλιτεχνικού προγράμματος και της εξαιρετικής μουσικής κίνησης της πόλης που αφορούσε συμφωνικές συναυλίες, όπερα, εκκλησιαστική μουσική, μουσική δωματίου και βραδιές με Lieder (Liederabende) στο τέλος της ημέρας. Έπειτα από εντατική προετοιμασία με μεγάλο εύρος ρεπερτορίου, κατά τις τελευταίες ημέρες του Φεστιβάλ του Salzburg διεξάγονταν μαθητικές επιδείξεις των διαφόρων τάξεων (εκ των οποίων και της τάξης Μαργαρίτη⁵⁵⁸) και εσωτερικός διαγωνισμός για την επιλογή των δεξιότεχων σπουδαστών, οι οποίοι θα συμμετείχαν στις τελικές συμφωνικές συναυλίες. Οι υποψήφιοι εμφανίζονταν ενώπιον κριτικής επιτροπής, αποτελούμενης από έναν αρχιμουσικό ως αντιπρόσωπο του Φεστιβάλ και από καθηγητές των τάξεων πιάνου, τραγουδιού, εγχόρδων και σύνθεσης. Κάθε χρόνο επιλεγόταν τέσσερις συμμετέχοντες προκειμένου να συμπράξουν ως σολίστ με τη συμφωνική ορχήστρα της Ακαδημίας στη Μεγάλη Αίθουσα συναυλιών του Mozarteum. Δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις επιλογής για σύμπραξη κάποιου Έλληνα υποψηφίου από την τάξη του Μαργαρίτη⁵⁵⁹, γεγονός που υπογραμμίζει την ουσιαστική παιδαγωγική συμβολή του στην καλλιτεχνική πρόοδο των Ελλήνων σπουδαστών, οι οποίοι κατόρθωναν υπό την

εκκλησιαστικό όργανο, η Anna Barbara Speckner στο τσέμπαλο, οι Yehudi Menuhin, Ernst Moravec, Vasa Prihoda, Theodor Müller, Wolfgang Schneiderhan, Tibor Varga, Willy Schweyda στο βιολί, οι Gustav Gruber, Karl Stumpf, Michael Mann στη βιόλα, ο Enrico Mainardi στο τσέλο, ο Carl Maria Schwamberger στη παλαιά μουσική, οι Mitia Mayer Lismann, Alfred Baselli, Editha Fleischer-Engel, Ria Ginster, Felicie Hüni-Mihacsek, Stoja Millinkovic, Salvatore Salvati, Maria Schulz-Dornburg, Vera Schwarz, Rosa Papier-Paumgartner στο τραγούδι, ο Ernst Reichert στο Lied και το ορατόριο, η Artiss de Volt στην άρπα, οι Kurt Redel, Ulysse Delecluse, Arthur Jensen, Marcel Sallet στα ξύλινα πνευστά, ο Hans Rutz στη μουσικοκριτική, οι Igor Markevitch, Hermann Schmeidel, Wolfgang Sawallisch, Hermann Scherchen στη διεύθυνση ορχήστρας, οι Bernhard Paumgartner, Meinhard von Zallinger, O. Fritz Schuh στο στούντιο όπερας (Opernstudio), οι Oskar Fritz Schuh, Josef Witt στη σκηνοθεσία, οι Rudolf E. Leisner, Hans Niederführ στην υποκριτική, ο Emil Pirchan στη σκηνογραφία, οι Paul Hindemith, Carl Orff, Boris Blacher, Wolfgang Fortner, Egon Kornauth, Goffredo Petrassi στη σύνθεση, οι Harald Kreutzberg, Margarete Wallmann και Marcel Marceau στον χορό. Παράλληλα, ο διευθυντής του Mozarteum, Eberhard Preussner, επιμελούνταν τις *Μουσικοπαιδαγωγικές Ημέρες (Musikpädagogische Tage)*, ενώ καλλιτέχνες μεγίστης εμβέλειας, όπως οι αρχιμουσικοί Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter και ο πιανίστας Edwin Fischer, παρέδωσαν σεμιναριακές διαλέξεις. (Πηγή: Προγράμματα της Sommer-Akademie των ετών 1928-1953, Αρχείο Λ. Μαργαρίτη).

⁵⁵⁸ Όπως αποδεικνύεται από προγράμματα επιδείξεων «της τάξης πιάνου του καθηγητή Λ. Μαργαρίτη» που βρίσκονται στο Αρχείο του.

⁵⁵⁹ Στη διαγωνιστική φάση ο Μαργαρίτης συνήθιζε να συνοδεύει τους μαθητές του στο 2^ο πιάνο.

καθοδήγησή του να επιτυγχάνουν το απαιτούμενο επίπεδο, ώστε να στέκονται με αξιώσεις στον διεθνή ανταγωνισμό, αλλά εξαιρεί και την πάγια σπουδή του για δίκαιη προώθηση των αξιών και ικανών⁵⁶⁰. Η Ida Μαργαρίτη επισημαίνει πως η «θερινή Μοζάρτειος Ακαδημία στάθηκε από την αρχή ένας ανεκτίμητος βοηθός για την σταδιοδρομία των νέων καλλιτεχνών», καθώς «χάρη σ' αυτή και στον Λώρη, πλήθος Έλληνες ... πρωτοεμφανίστηκαν επίσημα σ' ένα ευρωπαϊκό μουσικό κέντρο, απ' όπου τους ανοίχτηκε ο δρόμος της επιτυχίας»⁵⁶¹.

Σε προγράμματα της Sommerakademie από την περίοδο καθηγητικής δράσης του Μαργαρίτη συναντούμε στην τάξη του ως επί το πλείστον Έλληνες σπουδαστές, ο αριθμός των οποίων αυξήθηκε από το 1934, όταν ο Μαργαρίτης αναβαθμίστηκε σε τακτικό καθηγητή⁵⁶². Πολλοί από αυτούς διακρίθηκαν στους εσωτερικούς διαγωνισμούς της Θερινής Ακαδημίας και έλαβαν την τιμή να συμπράξουν ως σολίστες με την ορχήστρα του Mozarteum, ιδιαίτερα κατά τα τελευταία έτη της παρουσίας του Μαργαρίτη στο Salzburg. Στους σημαντικότερους μαθητές του στην Θερινή Ακαδημία τοποθετούνται οι Θάλεια Μισυρλή-Καραπάλη (έλαβε πτυχίο με την Θ. Γεωργίου το 1951 και δίπλωμα με τον Αθ. Κοντό το 1955 στο Κ. Ω. Θ.), Ζαννέτ Μόλχο (δίπλωμα με β' βραβείο στην τάξη του Κοντού το 1952), Πόπη Ευστρατιάδη - Στεφανοπούλου (μελέτησε στο Salzburg εκτός από το ζεύγος Μαργαρίτη με τους H. Scholz και E. Mainardi), Λουκία Ιωαννίδη (δίπλωμα με Κοντό το 1951), Γεώργιος Δασκούλης, Πηνελόπη Ομουρλόγλου (ήρθε από το Λονδίνο, δίπλωμα με α' βραβείο με Κοντό το 1954), Μαρία Φραντζέσκου (αποφοίτησε από το Mozarteum με διάκριση το 1952), Γιώργος Θυμής (βρισκόταν ήδη στην Μουσική Ακαδημία της Βιέννης όταν επισκέφτηκε το Salzburg, έλαβε μέρος και στο σεμινάριο ορχηστρικής διεύθυνσης με τον Igor Markevitch, ενώ εμφανίστηκε ως σολίστ με την μαθητική ορχήστρα της Ακαδημίας σε κονσέρτο Mozart το 1954⁵⁶³). Ακόμα οι Αγγελική Κουτρούμπα, Τασία Σουρβανίδου, Κατίνα Σανιδά και Μαρία Εξαρχοπούλου (τελειόφοιτες της τάξης του στο Κ. Ω. Θ.). Η Εύα Αναστασιάδου -

⁵⁶⁰ Στο πλαίσιο της αξιοκρατικής προαγωγής των αρίστων μαθητών του, ο Μαργαρίτης επεδίωξε και επέτυχε αξιοποιώντας προσωπικές του επαφές να καλούνται στο καλοκαιρινό Φεστιβάλ του Bad-Gastein οι πιο ώριμοι απόφοιτοι της τάξης του (π.χ. η Εύα Αναστασιάδου-Λώλου) για σύμπραξη ως σολίστες στις συμφωνικές συναυλίες, ακόμα και μετά το θάνατό του.

⁵⁶¹ *Ι. Μ.*, σ. 37-38.

⁵⁶² Η αναβάθμιση του Μαργαρίτη σε τακτικό καθηγητή το 1934 αναφέρεται και στην *Καθημερινή*, στην είδηση της ανακοίνωσης του θανάτου του (φύλλο 29/9/1953).

⁵⁶³ Στην ίδια συναυλία εμφανίστηκε ως πιανίστας σε κονσέρτο Bach ο 11ετής Daniel Barenboim που διηύθυνε ταυτόχρονα και την ορχήστρα, αφού είχε παρακολουθήσει τα μαθήματα διεύθυνσης του Markevitch.

Λώλου (που επισκεπτόταν τα σεμινάρια για 13 συναπτά έτη, συνέχισε με την Ida Μαργαρίτη και τον P. Badura – Skoda μετά το θάνατο του δασκάλου της, ενώ λάμβανε μαθήματα μουσικής δωματίου από τον E. Mainardi)⁵⁶⁴ με την Λένα Κουτούβαλη (το 1948 κέρδισε το α΄ βραβείο στον εσωτερικό μαθητικό διαγωνισμό και συνέπραξε με την ορχήστρα). Οι Ισμήνη Αθανασιάδου – Οικονομοπούλου (α΄ βραβείο το 1951 και σύμπραξη με την ορχήστρα), Αχιλλέας Κολάσης (μοιράστηκε το α΄ βραβείο κατά το ίδιο έτος και ερμήνευσε το 2^ο κονσέρτο του Liszt), Μαίρη Μάνεση - Μανωλεδάκη (δίπλωμα με α΄ βραβείο με τον Κοντό το 1957), Κατίνα Παπαποστόλου (δίπλωμα με α΄ βραβείο με Κοντό το 1955), Κώστας Ζουράρις, Αθηνά - Άννα Τσίτσα (δίπλωμα με Κοντό το 1956), Ρίτα Σαλέμ (Σαβουλίδου), Λίνα Σταματοπούλου, Φώτης Ζερβόπουλος (διορισμένος από το 1955 στο Κ. Ω. Θ.), Βασίλης Μακρίδης, Ρίτα Μπουμπουλίδου (βραβεύθηκε το 1949 στις συμφωνικές συναυλίες με το 2ο κονσέρτο του Saint Saens). Ανεπίσημα από την τάξη του προς ακρόαση πέρασαν στα πρώτα τους καλλιτεχνικά βήματα οι μετέπειτα σημαντικοί πιανίστες Ivan Moravec και Paul Badura – Skoda⁵⁶⁵, ενώ ο Felix Petyrek συνήθιζε να επισκέπτεται με τους σπουδαστές της δικής του τάξης τα σεμιναριακά μαθήματα του Μαργαρίτη για να μεταδώσει σε αυτούς επιπρόσθετες πιανιστικές μουσικές γνώσεις.

Με τον Petyrek (1892–1951) η σχέση του Μαργαρίτη υπήρξε διαχρονικά ιδιαίτερα στενή. Μπορούμε μάλιστα να τολμήσουμε να προβούμε στον χαρακτηρισμό του Αυστριακού συνθέτη ως του «ανθρώπου – κλειδί» για την γενικότερη παρουσία του Μαργαρίτη στην Αυστρία. Ο Petyrek, γεννημένος στο Μπρνο (Brünn), είχε σπουδάσει στην Ακαδημία Μουσικής της Βιέννης πιάνο με τους L. Godowsky and E. von Sauer, σύνθεση με τον F. Schreker και στο Φιλοσοφικό Τμήμα του βιεννέζικου Πανεπιστημίου μουσικολογία με τον Guido Adler. Υπηρετώντας από το 1919 το Mozarteum δίδαξε σε διάφορες Ανώτατες Σχολές Μουσικής (Hochschulen) της Γερμανίας (Βερολίνου, Στουτγάρδης, Λειψίας, Βιέννης), ενώ διακρίθηκε στα καλοκαιρινά σεμινάρια (masterclasses) που παρέδιδε στο πιάνο και τη σύνθεση στη Sommerakademie του Salzburg και νωρίτερα (1923–1926) στην Οπατίγια (Opatija) της Κροατίας. Το βήμα, που του εξασφάλιζε η παρουσία του στις παραπάνω έδρες και ο συνδυασμός της πολλαπλής ιδιότητάς του

⁵⁶⁴ Όπως μαρτυρεί η ίδια (συνέντευξή στον γράφοντα), η πολύχρονη επίσκεψή της στα Θερινά Μαθήματα την κατέστησε «δεξί χέρι του Μαργαρίτη στην διαδικασία εξασφάλισης εισιτηρίων για την παρακολούθηση των παραστάσεων του Φεστιβάλ από τους συμμετέχοντες μαθητές του».

⁵⁶⁵ Κατά την Εύα Αναστασιάδου - Λώλου, η οποία επισκέφτηκε την Θερινή Ακαδημία περισσότερο από κάθε άλλον Έλληνα μαθητή του Μαργαρίτη.

ως πιανίστας, καθηγητής και συνθέτης, του επέτρεψε -με τρόπο όμοιο με αυτόν του Μαργαρίτη- να παρουσιάσει πρωτοποριακά έργα δικά του και τρίτων καθιστώντας το όνομά του μέλος της «avant – garde» της σύγχρονης κεντροευρωπαϊκής μουσικής σκηνής⁵⁶⁶ και τελικά να τιμηθεί προς το τέλος της ζωής του με το Βραβείο Μουσικής του Αυστριακού Κράτους για το σύνολο της πλούσιας πολύπλευρης προσφοράς του. Στα χνάρια του Bartok, ο Petyrek συγκέντρωσε συλλογές με λαϊκές παραδοσιακές μελωδίες χωρών της Ανατολικής Ευρώπης⁵⁶⁷, τις οποίες ενσωμάτωσε στη συνθετική του δημιουργία. Το μουσικό του ιδίωμα παραπέμπει στον Hindemith, τον Stravinsky και τον Bartok και διέπεται από «σκληρές» εναλλαγές ρυθμικών σχημάτων, τραχιά αρμονική γλώσσα και ιδιαίτερα χρωματισμένη μελωδική υφή.

Με την ελληνική μουσική ζωή και τον Μαργαρίτη η συσχέτισή του υπήρξε πολυεπίπεδη. Παιδαγωγικά, συνδέθηκε με το Ωδείο Αθηνών, στο οποίο δίδαξε πιάνο και σύνθεση το διάστημα 1926–31⁵⁶⁸, οργάνωσε με τον -από την εποχή της κοινής τους παρουσίας στο Βερολίνο γνωστό του- Δ. Μητρόπουλο συναυλίες στην Αθήνα και το Salzburg και πραγματοποίησε μουσικολογικές διαλέξεις. Ο φιλελληνισμός του και η προηγούμενη γνωριμία του με τον Μαργαρίτη στην Αυστρία ώθησαν τον Petyrek στην επιλογή να συστήσει και να στηρίξει την παρουσία του Μαργαρίτη στην Sommerakademie, ενώ η αρμονική παιδαγωγική συνεργασία τους στο περιβάλλον αυτής ενίσχυσε τους δεσμούς των τάξεών τους. Χαρακτηριστικά ο καθένας τους έδινε στους μαθητές του συνθέσεις του άλλου προς εκμάθηση και ενδεχόμενη παρουσίαση στις εκπαιδευτικές επιδείξεις⁵⁶⁹. Καλλιτεχνικά, ο Petyrek πρώτος παρουσίασε τον Μαργαρίτη ως πιανίστα και συνθέτη στο αυστριακό κοινό του Salzburg και το ελβετικό του Winterthur αρχικά το 1920⁵⁷⁰ αλλά και τα κατοπινά έτη εκτελώντας κομμάτια του για πιάνο. Ενώ σε συνθετικό επίπεδο, επηρεασμένος από την παραμονή του στην Ελλάδα και το ύφος των πιο «ελληνικών» συνθέσεων του Μαργαρίτη, τις οποίες επανειλημμένα εκτελούσε, συνέγραψε το πιανιστικό έργο *Έξι Ελληνικές Ραψωδίες (Sechs griechische Rhapsodien)* το 1927. Στις αρχές Ιουνίου αυτού του

⁵⁶⁶ Όπως τον χαρακτηρίζει η βιογράφος του, Lisa Mahn («Προλεγόμενα» του ψηφιακού δίσκου του γράφοντα, Απ. Παληού, που κυκλοφόρησε από τη Naxos στα πλαίσια της σειράς Greek Classics Series το 2010 και περιέχει -εκτός από τις πιανιστικές συνθέσεις του Μαργαρίτη- το έργο *Έξι Ελληνικές Ραψωδίες (Sechs griechische Rhapsodien)* για πιάνο του Petyrek).

⁵⁶⁷ Οι συλλογές αυτές δημοσιεύτηκαν από τις εκδόσεις Universal.

⁵⁶⁸ Αξιόλογοι μαθητές του κατά την περίοδο διδασκαλίας του στο Ωδείο Αθηνών υπήρξαν ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου και η Άννα Αντωνιάδου, η οποία έλαβε δίπλωμα πιάνου με το χρυσό μετάλλιο του ωδείου.

⁵⁶⁹ Η Ε. Αναστασιάδου - Λώλου επικαλείται τις *Konzerttetüden* του Petyrek.

⁵⁷⁰ Βλ. πργφ. 2. 1.

έτους ο Petyrek γράφει στον φίλο του Hans Reihhart: «Συνέθεσα στα τέλη Μαΐου (1927) έξι ελληνικές ραψωδίες σε μια αρκετά μοντέρνα τεχνοτροπία χρησιμοποιώντας τοπικές κλίμακες και δομικές αρχές. Κάποιοι το περιγράφουν ως το καλύτερο έργο μου»⁵⁷¹. Παρόλο που οι λαϊκότροπες μελωδίες, που επεξεργάζεται, διέπονται από τη βουκολικότητα και τον λυρισμό αντίστοιχων συνθέσεων του Μαργαρίτη, εντούτοις ο όρος «ελληνικές», που χρησιμοποιεί για τις Ραψωδίες του, είναι προϊόν περισσότερο του γενικότερου περιβάλλοντος επιρροών του την περίοδο εκείνη και της προσπάθειας απόδοσης της ελληνικότητας του φυσικού τοπίου και λιγότερο παράγωγο του ιδιώματος των ελληνικών δημοτικών μοτίβων, παραπέμποντας κυρίως σε μελωδικά στοιχεία ανατολίτικα και ανατολικοευρωπαϊκά⁵⁷². Οι *Έξι Ελληνικές Ραψωδίες* (Αθήνα, Εύβοια, Παράπονο, Χορός γύρω από το ξύλινο άλογο, Δελφική Ραψωδία, Σερενάτα της συμμορίας των ληστών) εκτελέστηκαν για πρώτη φορά το Σεπτέμβριο του 1927 στο Dornach της Ελβετίας με τον συνθέτη στο πιάνο. Τον επόμενο χρόνο (11/10/1928)⁵⁷³ σημειώθηκε η πρώτη παρουσίασή τους στην Αυστρία στην *Kammerkonzertsaal* της Βιέννης σε βραδιά – αφιέρωμα σε λαϊκά τραγούδια (Volksliederabend) με τη συμμετοχή της G. Scheider. Τον Δεκέμβριο του 1929 ο Petyrek γνωστοποίησε τις *Ραψωδίες* του στο κοινό του Ωδείου Αθηνών⁵⁷⁴, ενώ το 1930 (στις 9 Απριλίου) πρωτοπαίχθηκαν σε γερμανικό έδαφος (στο Βερολίνο) από την Μαρίκα Παπαϊωάννου⁵⁷⁵. Η ακόρεστη διάθεση και το ερευνητικό πνεύμα του Petyrek για την ανακάλυψη και προβολή της ελληνικής μουσικής χαιρετίστηκε από τον Μαργαρίτη επανειλημμένα⁵⁷⁶.

⁵⁷¹ Lisa, Mahn, «Προλεγόμενα».

⁵⁷² Τον ποιμενικό χαρακτήρα των Ραψωδιών και τις προκληθείσες εντυπώσεις επισημαίνει ο Δρ. Krotzsch στην *Salzburger Volksblatt* (Αρχείο Λ. Μαργαρίτη), όταν παίχθηκαν στο Mozarteum το 1930 σε μια βραδιά αφιερωμένη στην ελληνική μουσική με τη σύμπραξη των Petyrek - Μαργαρίτη: «Τα κομμάτια αυτά φανερώνουν μια θαυμάσια εισαγωγή στα τοπία και την ζωή της Ελλάδας ... στην Αθήνα φαίνεται αιχμαλωτισμένη ποικίλη ζωή. Στην Εύβοια και στην Δελφική Ραψωδία ηχούν ιδιότυπες ποιμενικές μελωδίες, από μια Σερενάτα της συμμορίας των ληστών μας μιλάει μια ρομαντικά πολυτάραχη ύπαρξη. Το πρωτόγονο και φυσικό, το οποίο νιώθει κανείς σε όλες αυτές τις μικρές συνθέσεις, τις κάνει να φαίνονται σαν έκφραση μιας δυνατής προσωπικότητας παρ' όλη τη γνωστή τους ατονικότητα».

⁵⁷³ Πρόγραμμα από Αρχείο Λ. Μαργαρίτη.

⁵⁷⁴ Ο ελληνικός τύπος χαρακτήρισε το έργο «εξαιρετικά ενδιαφέρον». Στα *Μουσικά Χρονικά* (1929) περιγράφεται πως «η νέα σύνθεση βασίζεται σε ελληνικά και ρωσικά θέματα, αλλά ταυτόχρονα επεξεργασμένα με μοντέρνο τρόπο» (Αρχείο Λ. Μαργαρίτη).

⁵⁷⁵ Σημαντικές πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Petyrek προσέφερε η Lisa Mahn με το βιογραφικό έργο της *Felix Petyrek. Lebensbild eines "vergessenen" Komponisten* (Hans Schneider Verlag, Τούτσινγκ 1998).

⁵⁷⁶ Στη διάλεξη του στο Παγκόσμιο Μουσικό Συνέδριο της Βιέννης το 1930, που δημοσιεύτηκε στα *Μουσικά Χρονικά*, ο Μαργαρίτης αναγνωρίζει τις σημαντικές υπηρεσίες που προσέφερε ο Φέλιξ Πέτυρεκ στη δημοτική μας μουσική και αναφέρεται στην αναμετάδοση από τον

Ο Petyrek ήταν εκείνος, ο οποίος προκάλεσε τη γνωριμία το 1922 του συνεργάτη του με τον μαθητή του Heinz Scholz (1897-1988), διδάσκοντα καθηγητή στο Mozarteum και μετέπειτα στη Sommerakademie, με τον οποίο ανέπτυξαν μία εξαιρετική επαφή. Από τον Scholz αντλούμε χρήσιμα στοιχεία για την προσωπικότητα και τη διδασκαλική αξία του Μαργαρίτη, ενώ αυτός ανέλαβε να πραγματοποιήσει επιμνημόσυνη ομιλία στο Mozarteum μετά το θάνατο του Έλληνα παιδαγωγού⁵⁷⁷. Άξιες καταγραφής είναι και οι ιδιαίτερες διαπροσωπικές σχέσεις που ανέπτυξε στους κόλπους της Θερινής Ακαδημίας με τη συνομήλική του πιανίστα Clara Haskil (1895–1960), τον Carlo Zecchi (1903–1984), που διετέλεσε παράλληλα σπουδαίο παιδαγωγικό έργο στο πιάνο στην Accademia Nazionale di Santa Cecilia της Ρώμης, τον συνθέτη και μαέστρο Igor Markevitch (1912-1983), του οποίου η τάξη διεύθυνσης στο Salzburg υπήρξε σημείο αναφοράς στα πεπραγμένα του Mozarteum, και τον Bruno Walter (1876–1962), ενεργό παράγοντα και σε άλλα διεθνούς εμβέλειας Φεστιβάλ της περιόδου, όπως αυτό του Εδιμβούργου⁵⁷⁸.

Εύλογα οδηγούμαστε στην εκτίμηση πως το συναδελφικό κλίμα στην Sommerakademie υπήρξε για τον Μαργαρίτη σαφώς ηπιότερο και πιο φιλικό, με λιγότερες προστριβές και εντάσεις σε σύγκριση με το αντίστοιχο στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στο Κ. Ω. Θ. -απόρροια ασφαλώς τόσο του περιορισμένου διαστήματος διεξαγωγής των σεμιναρίων όσο και της σύντομης παραμονής του κάθε χρόνο στο Salzburg-, αν και συνετό θα ήταν να διατηρήσουμε κάποιες επιφυλάξεις όσον αφορά την ύπαρξη ή μη ανταγωνιστικής διάθεσης μεταξύ κάποιων καθηγητών παρεμφερών αντικειμένων, από τη στιγμή μάλιστα που επρόκειτο για ισχυρές καλλιτεχνικές προσωπικότητες⁵⁷⁹.

Την εξαιρετική θέση που κατείχε ο Μαργαρίτης στη Sommerakademie και την αναγνώριση της καθηγητικής αξίας και παιδαγωγικής συνεισφοράς του εντός αυτής πιστοποιούν τόσο οι πολυπληθείς επιστολές, που συνεγράφησαν από φορείς του Ιδρύματος μετά το θάνατό του, όσο κυρίως η ύψιστη τιμητική διάκριση της απονομής από την Κοινότητα Mozart (Mozartgemeinde) του Μεγάλου Μεταλλίου Mozart το

Ραδιοσταθμό της πόλης δύο ελληνικών δημοτικών τραγουδιών επεξεργασμένων από τον Petyrek, που εκτελούσε η παιδική χορωδία της Βιέννης.

⁵⁷⁷ Βλ. πργφ. 1.4.2.

⁵⁷⁸ Τους συγκεκριμένους φιλικούς δεσμούς του Μαργαρίτη στο Salzburg επικαλούνται και οι Ε. Αναστασιάδου - Λώλου και Γ. Θυμής.

⁵⁷⁹ Ο Scholz στην ομιλία του εξάγει την στάση αυτού στο Salzburg και τις «ίσες» αποστάσεις που κρατούσε από όλους τους συναδέλφους του, αναδεικνύόμενος σε «έναν ειλικρινή σύντροφο όλων των καθηγητών που ανήκανε στα πιο διαφορετικά έθνη, ανοιχτόκαρδο, πάντα πρόθυμα και ευγενικό, ξένο προς κάθε οξύτητα στις συζητήσεις και πιο πολύ τις διαμάχες».

καλοκαίρι του 1953 με τη συγκυρία της συμπλήρωσης εικοσιπέντε ετών συνεπούς και αδιάλειπτης διδακτικής και καλλιτεχνικής δράσης⁵⁸⁰. Στη θέση του το επόμενο έτος του θανάτου του στη Θερινή Ακαδημία στην έδρα του καθηγητή τον διαδέχθηκε ο Heinz Scholz, ενώ η Ida Μαργαρίτη τιμής ένεκεν συνέχισε να προσκαλείται τα επόμενα χρόνια για να διδάξει την «τάξη Μαργαρίτη» έως το 1964, όταν και την διαδέχθηκε ο Γ. Θυμής.

3.5. Η μουσική ζωή και εκπαίδευση στη Θεσσαλονίκη υπό το πρίσμα του.

«Στην νεολαία και την παιδεία της ανήκε η καρδιά του. Της έδωσε ό, τι καλύτερο είχε»⁵⁸¹. Η παραπάνω φράση του Scholz εμπεριέχει την κεντρική επιδίωξη της παιδαγωγικής δράσης του Μαργαρίτη. Έχοντας επιδείξει αδιάκοπο εκπαιδευτικό έργο στους κόλπους του Κρατικού Ωδείου και παράλληλα με τη μετατροπή της οικίας του στη Θεσσαλονίκη σε πνευματική εστία και σημείο μουσικής και διαλεκτικής συνάντησης σημαντικών προσωπικοτήτων της μακεδονικής πρωτεύουσας και επιφανών καλλιτεχνών του εξωτερικού⁵⁸², επεχείρησε να τονώσει με προσωπικό παράδειγμα και συνειδητή συνεπή στάση ζωής τη μουσική ζωή στην πόλη αποσκοπώντας στην -στα πλαίσια του ρεαλιστικά εφικτού– υλοποίηση του παιδευτικού του οράματος. Καθότι «η ακτινοβολία της τέχνης του είχε ... δημιουργήσει και συγκεντρώσει γύρω του πολλούς φίλους της μουσικής», ο Μαργαρίτης θεωρήθηκε «ένας μεγάλος σκαπανεύς της καλλιτεχνικής ζωής στην πρωτεύουσα της Β. Ελλάδος»⁵⁸³, που «κεννούσε την αποστολή του σαν μια πρωτοποριακή εργασία, εκπολιτιστική» με «αποφασιστική σημασία για το μέλλον» και η οποία «απαιτούσε την ευσυνειδησία και την αφιέρωση όλης της προσωπικότητάς του...»⁵⁸⁴. Η ιστορική συγκυρία με την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης, η οποία ήτανε πια «ένα πλούσιο καρποφόρο έδαφος ... που έπρεπε τώρα για πρώτη φορά να καλλιεργηθεί», τον ώθησε σε διαρκή πνευματική εγρήγορση και στην διαμόρφωση «μιας ατμόσφαιρας δημιουργικού πολιτισμού, που στο διάστημα τριών σχεδόν δεκάδων χρόνων επηρέασε αποφασιστικά την ανάπτυξη της

⁵⁸⁰ Βλ. σχετικά, πργφ. 1.4.2.

⁵⁸¹ Scholz.

⁵⁸² Βλ. σχετικά, πργφ. 1.3.5.

⁵⁸³ Ι. Ν., Θεοδωρακόπουλος, «Ο Λ. Μαργαρίτης ως καλλιτέχνης και άνθρωπος», στο: Α. Μ., σ. 141.

⁵⁸⁴ Scheider, σ. 135.

πνευματικής ζωής μιας ολόκληρης πόλης»⁵⁸⁵. Με αφετηρία το θετικό του πνεύμα - από τον Καζαντζή χαρακτηρίζεται ως «πολύ θετικιστής»⁵⁸⁶- εξέθεσε σε διάφορες διαλέξεις στην Αυστρία, ομιλίες στο Ραδιόφωνο και στο Κ. Ω. Θ.⁵⁸⁷, καλλιτεχνικές δημόσιες εμφανίσεις και δηλώσεις του προς δημοσιογράφους κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου⁵⁸⁸ τις εκτιμήσεις του για την κατάσταση της μουσικής εκπαίδευσης και πολιτιστικής κίνησης κυρίως στη μακεδονική πρωτεύουσα, αναφέρθηκε στην συνεισφορά της νέας Ελλάδας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό και έθεσε προς εξέταση χρήσιμους προβληματισμούς και κρίσιμες παραμέτρους, τις οποίες θεωρούσε κομβικής σημασίας για την περαιτέρω βελτιστοποίηση της ελληνικής μουσικής ζωής.

Αφετηρία και γενεσιουργός βατήρας για τις επιμορφωτικές ενέργειες και τα καλλιτεχνικά του εγχειρήματα στην πόλη υπήρξε η υψηλή υπόληψη, στην οποία είχε τους Μακεδόνες τόσο σε επίπεδο μουσικών όσο και ακροατηρίου, καθώς θεωρούσε τη μορφωτική τους ποιότητα άξια να συγκριθεί με την αντίστοιχη του ευρωπαϊκού κοινού. Μάλιστα στα μάτια του Μαργαρίτη η εξέλιξη του μακεδονικού ακροατηρίου φαντάζει «εκπληκτική» και κατά συνέπεια «μπορεί κιόλας να γίνεται λόγος για μουσικό κοινό και μάλιστα σε σοβαρή και υγιή κρίση και κατανόηση». Και εξηγεί τη διαπίστωσή του αυτή:

«Θυμάμαι, όταν εμφανίστηκα το 1914, πόσο τα τεχνικά μέσα έλειπαν και πόσο η παράδοση δεν υπήρχε ... Σήμερα παραβρίσκονται σε ένα ρεσιτάλ άνθρωποι που καταλαβαίνουν και άλλοι που είναι έτοιμοι να καταλάβουν. Από το επίσημο μουσικό ίδρυμά μας έχουν περάσει πλήθος ολόκληρο από νέους και νέες με την αγάπη της μουσικής»

που, παρότι δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά σε άλλους τομείς, διατηρούν «φωτεινή τη γνώση που τους προίκισε η ερασιτεχνική τους επίδοση». Η βελτίωση της ποιότητας του ακροατηρίου ευνοείται από κάποια «μοναδικά πλεονεκτήματα», καθώς

«δεν είναι χαλασμένο από τον πληθωρισμό καλών και κακών συναυλιών, γιατί εδώ από ένστικτο μπορούν να διακριθούν οι αξίες. Δεν έχει αναπτυχθεί ο σνομπισμός που είναι βλαβερός και για τον καλλιτέχνη ακόμα. Και αν μας λείπει κάποια εκλεκτικότητα, δεν χωράει αμφιβολία ότι με τον χρόνο και με την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής μας ζωής θα την αποκτήσουμε και αυτή».

⁵⁸⁵ Ο.π., σ. 140.

⁵⁸⁶ Καζαντζής, «Καλλιτεχνικόν μνημόσυον...», σ. 4.

⁵⁸⁷ Τις ομιλίες του στο Κ. Ω. Θ. «παρακολουθούσε με ιδιαίτερον ενδιαφέρον πυκνό ακροατήριον από καλλιτέχνες και αληθινούς φιλόμουςους της πόλεως», μας ενημερώνει ο Καζαντζής («Ο Λώρης Μαργαρίτης...», σ. 131).

⁵⁸⁸ Αποσπάσματα των δηλώσεών του προς δημοσιογράφους κατά το χρονικό διάστημα 1925-42 περιέχονται στο κείμενο «Η μουσική στη Θεσσαλονίκη - Ευχές, ελπίδες, σχέδια» (Α. Μ., σ. 120 - 123).

Θεωρώντας λοιπόν ο Μαργαρίτης ευνοϊκό στοιχείο την απουσία κορεσμού στο ακροατήριο και τον αυξανόμενο ζήλο του για παρακολούθηση μουσικών γεγονότων, θέτει ως ζητούμενο την ανάπτυξη της καλαισθησίας και της κριτικής ικανότητας πρόσληψης της μουσικής. Για τον Μαργαρίτη το ελληνικό κοινό, ιδιαίτερα αυτό της Θεσσαλονίκης, είναι εκδηλωτικό («όταν παρακολουθεί έργα ουσίας από τεχνική και ερμηνευτική άποψη δεν σφάλλει σχεδόν ποτέ και εκφράζει την ευγνωμοσύνη του για την πνευματική χαρά που του χάρισε ο συνθέτης και ο εκτελεστής με παρατεταμένα χειροκροτήματα») ακόμα και σε «συναυλίες που οργανώνονται χάριν φιλανθρωπικών σκοπών και που δεν τραβούν τον κάπως περισσότερο μνημένο τακτικό κόσμο των συναυλιών». Ταυτόχρονα όμως διακατέχεται από μια στέρεη αισθητική και ένα καθόλου εύπεπτο γούστο, σύμφωνα με το οποίο παρατηρείται όχι σπάνια το φαινόμενο «να χειροκροτείται περισσότερο ένας Μπαχ, ένας Μπετόβεν, παρά ένας αντιπρόσωπος της ρομαντικής τέχνης». Την κατάσταση αυτή την αποδίδει

«στη βορινή ιδιοσυγκρασία μας, που μας πλουτίζει με πνεύμα στέρεο, θετικό ... αλλά οπωσδήποτε στον καλό δρόμο, που βρίσκεται το αισθητήριό μας, πρέπει να φτάσουμε και στον υγιή ρομαντισμό και στην σύγχρονη μουσική...»,

επισημαίνει υπογραμμίζοντας την αναγκαιότητα σταδιακής εξοικείωσης με νεώτερα συνθετικά ύφη.

Η πρόοδος δε που συντελείται -«καταπληκτική για ένα μικρό έθνος που έχει ζωή μόνο ενός αιώνα»- αποκτά ακόμα μεγαλύτερη αξία «εάν λάβουμε υπόψη τις δύσκολες περιστάσεις, που κάτω απ' αυτές αναπτύχθηκε η μουσική κίνηση στη Θεσσαλονίκη», εννοώντας κατά κύριο λόγο τις πολεμικές συρράξεις που σημειώθηκαν κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αι., τη μεγάλη πυρκαγιά, αλλά και τη φανερή έλλειψη κτιριακών υποδομών σε συσχέτιση με τις αντίστοιχες άλλων μικρότερων πόλεων.

«Η έλλειψη μεγάλου θεάτρου, κτιρίων βιβλιοθήκης, πινακοθήκης, αυτών των κυριότερων γνωρισμάτων του πολιτισμού και της προόδου, είναι ασυμβίβαστη με τη σημασία της Θεσσαλονίκης ως της δεύτερης πρωτεύουσας της Ελλάδος. Ο Πειραιάς, η Πάτρα, Βόλος, η Κέρκυρα, η Κεφαλληνία, η Ζάκυνθος και άλλες πόλεις έχουν θέατρα ανάλογα προς τον πληθυσμό τους...».

Καταγγέλλει ο Έλληνας παιδαγωγός την πραγματικότητα, κατά την οποία

«η πόλη αυτή, ενώ σε όλες τις εκδηλώσεις της εμπορικής κίνησης και της βιομηχανίας υπερχειλίζει από ζωτικότητα, στην εκπαίδευση δε τόσο σε εκπαιδευτικά ιδρύματα όσο και σε ατομικά στελέχη μπορεί να συγκριθεί με

μεγαλύτερες πόλεις, στερείται μεγαλοπρεπών κτιρίων αφιερωμένων στον ανώτερο προορισμό της ζωής μας, δηλ. στη δημιουργία, στις καλές τέχνες, στη μουσική. Δεν είναι δυνατό η πόλη μας, που πλησιάζει να φτάσει το μισό εκατομμύριο σε πληθυσμό, που έκανε το θαύμα σε είκοσι χρόνια μέσα να ανοικοδομηθεί από τη στάχτη και τα ερείπια, να μην βρει τα μέσα να χτίσει δίπλα σε τόσα μέγαρα και τα κτίρια εκείνα που θα της επιτρέψουν επαξίως να λέγεται μεγαλούπολη...».

Πέρα από τον αξιόλογο δέκτη - ακροατή στην Ελλάδα και δη στη Μακεδονία, τον Μαργαρίτη ικανοποιεί και η επάρκεια του Έλληνα δότη - καλλιτέχνη, ο οποίος διακρίνεται στη διεθνή μουσική σκηνή και είναι σε θέση να παραγάγει υψηλό πολιτισμό.

«Όσον αφορά την εξέλιξη στο καθαρά τεχνικό επίπεδο της μουσικής και της σοβαρής μουσικής δημιουργίας ... μπορούμε μάλιστα να πούμε, ότι σε ορισμένους κλάδους προέχουμε. Στις διασημότερες Όπερες του κόσμου πρωτοστατούνε Έλληνες καλλιτέχνες ... Καταπληκτικά επίσης είναι τα αποτελέσματα της στατιστικής των διεθνών διαγωνισμών που οργανώνονται από πολλά χρόνια από την Ακαδημία της Μουσικής και Δραματικής Τέχνης της Βιέννης ... Από αυτά προκύπτει, ότι οι Έλληνες έρχονται πρώτοι σχετικά με τον αριθμό εκείνων που διαγωνίζονται και του πληθυσμού της Ελλάδας, ότι η Αθήνα λογαριάζεται μεταξύ των πρώτων συναυλιακών κέντρων του κόσμου και ότι η Ορχήστρα μας ... περιλαμβάνει μουσικούς εξαιρετικής ικανότητας...».

Παρά την όποια υπερβολική παρουσίαση από τον Μαργαρίτη της ελληνικής καλλιτεχνικής παρουσίας στα ευρωπαϊκά μουσικά γεγονότα, εντούτοις η ακμάζουσα μουσική κίνηση στη χώρα και η ελληνική συνθετική δημιουργία κατά την περίοδο δραστηριοποίησής του δεν περνά απαρατήρητη από μία σημαντική μερίδα του ξένου τύπου: «...στις συναυλιακές περιοδείες στο εξωτερικό παρατήρησα πόσο κινεί το ενδιαφέρον η Ελληνική μουσική» και, όπως προκύπτει από κριτικά δημοσιεύματα εντύπων του εξωτερικού, «διαπιστώνεται η αξία της ελληνικής μουσικής και η ανάγκη διάδοσής της». Την πλούσια μουσική δραστηριότητα και εκπαιδευτική ανέλιξη στην ελληνική επικράτεια προβάλλει αρκούντως ο Μαργαρίτης και κατά τη διάλεξη του στο Παγκόσμιο Μουσικό Συνέδριο της Βιέννης (1930):

«...η μουσική κίνηση από άποψη συναυλιών των Αθηνών και της Θεσσαλονίκης μπορεί να παραβληθεί με την κίνηση κάθε ευρωπαϊκής μεγαλουπόλεως. Η Αθήνα έχει τρία Ωδεία. Η Θεσσαλονίκη δύο και πολλές μουσικές σχολές. Για τις συμφωνικές των Αθηνών μίλησαν πολλοί μεγάλοι με τρόπο κολακευτικό, μεταξύ άλλων ο Σαιν Σανς, ο Βάινγκαρντνερ και ο Πιερνέ ... Έχουμε δηλαδή την εικόνα μιας μουσικής ζωής που δεν έχει τίποτα το εξωτικό και θα μπορούσε να σταθεί κοντά στα καλύτερα μουσικά κέντρα. Είμαι πεπεισμένος, ότι από έλλειψη επικοινωνίας, που διατηρεί σε

άγνοια την εξέλιξη της μουσικής ζωής από τη μια χώρα στην άλλη, θα υποψιασθείτε ίσως, ότι υπερβάλλω από πατριωτισμό. Σας διαβεβαιώνω όμως κυρίες και κύριοι πως μόνο σωβινιστής δεν είμαι»⁵⁸⁹.

Η ύπαρξη ενός τόσο γόνιμου πολιτιστικά εδάφους στη Θεσσαλονίκη ώθησε τον τότε καθηγητή του Κρατικού Ωδείου όχι απλά να επισημάνει, να επαινέσει και να περιγράψει μια ελπιδοφόρα κατάσταση, αλλά ταυτόχρονα να προτείνει δημιουργικούς τρόπους για την επιπλέον τόνωση της μουσικής και εκπαιδευτικής ζωής της συμπρωτεύουσας. Ειδικότερα «στην προαγωγή της μουσικής κίνησης θα συντελούσε πολύ»:

α) Η ανάπτυξη της μουσικής κριτικής με τη δημοσίευση «συστηματικών, καθαρά τεχνικών και ειδικών κρίσεων στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο», οι οποίες θα μπορούσαν να συνεισφέρουν στην περαιτέρω κατάρτιση του μουσικού ακροατηρίου.

β) Η αισθητή βελτίωση των συναυλιακών εγκαταστάσεων στην πόλη με την ανέγερση σε πρώτο πλάνο ενός «κατάλληλου κτιρίου συναυλιών», μίας «πραγματικής αίθουσας με ευρύχωρη σκηνή που να δύναται να περιλάβει άνετα εκτελεστές, ορχήστρα ή χορωδία και που να διατίθεται στις συνηθισμένες ώρες, που δίδονται παντού οι συναυλίες ορχήστρας».

γ) Η μονιμοποίηση του θεσμού των Συμφωνικών Συναυλιών και η αύξηση του αριθμού αυτών, αφού «καλούς μουσικούς έχουμε κι εύκολα θα συμπληρωθούν τα κενά που τυχόν υπάρχουν», καθώς και η καθιέρωση προσιτών τιμών για τους ακροατές («την Κυριακή με λαϊκές τιμές, ακόμα κι άλλες μέρες την εβδομάδα απογευματινές για τις συνηθισμένες συμφωνικές συναυλίες και τα ρεσιτάλ»).

δ) Ως αποτέλεσμα της «τακτικής και συστηματικής διεξαγωγής των συναυλιών» ο σχηματισμός με τον καιρό έντεχνης μουσικής παράδοσης, παράμετρος που θεωρείται «εκ των ων ουκ άνευ για κάθε εξέλιξη κι ανάπτυξη τόσο για τη δημιουργία, τη διδασκαλία και την ερμηνεία στην τέχνη όσο και για την αντίληψη, κρίση και πρόοδο του κοινού».

ε) Η ύπαρξη οραματιστών ανθρώπων με «θέληση, αποφασιστικότητα και πρωτοβουλία, αλλά μην ξεχνάμε και με γούστο, και τέτοιους έχουμε σήμερα». Η λήψη πρωτοβουλιών ενθαρρύνεται από το γεγονός πως, αν και «δεν μπορούμε ακόμα να πούμε ότι (η μουσική) παίζει πρωτεύοντα ρόλο σε κάθε εκδήλωση της κοινωνικής ζωής», εντούτοις «βρίσκεται πάντοτε ριζωμένη μέσα μας» και ως εκ τούτου «κάθε σωστή καλλιέργεια της μουσικής στην Ελλάδα ανθίζει και καρποφορεί εύκολα».

⁵⁸⁹ «Το εθνικό τραγούδι και η διεθνής μουσική» (Α. Μ., σ. 116)

στ) Η αποδέσμευση από τις «αναπόφευκτες επιδράσεις της ακαλαίσθητης και κάποτε χυδαίας κακώς εννοούμενης “λαϊκής μουσικής” που προέρχεται τόσο από τη Δύση όσο και από την Ανατολή», επιδράσεις που αποβαίνουν «καταστρεπτικές για το λαϊκό ένστικτο και για την εθνική μουσική εξέλιξη».

Ιδιαίτερα τον Μαργαρίτη ανησυχεί «η κατάχρηση και η υπερπαραγωγή ανιαρών ταγκό», που «εκμαλθακώνει ... και αποτελεί μουσική διαστρεβλωτική για το υγιές μουσικό αίσθημα και γενικά το καλό γούστο». Παράλληλα προτείνει τη στροφή προς «τα ελληνικά λαϊκά τραγούδια», τα οποία αποτελούν «θησαυρό ανεξάντλητο», τόσο στις πόλεις όσο κυρίως στη νησιωτική Ελλάδα, και τη δημιουργική εκμετάλλευση της αξιοσημείωτης παραγωγής «σε “καλή” ελαφρά μουσική ... ώστε η διαλογή σ’ αυτό το είδος τόσο για τον συνθέτη και διασκευαστή όσο και για τους εκτελεστές και τους ακροατές να μην είναι και τόσο δύσκολη». Αποτέλεσμα αυτής της επιλογής εκτιμά πως θα είναι η γενικότερη ποιοτική αναβάθμιση του μουσικού αισθητηρίου που θα ωφελήσει μακροπρόθεσμα την πρόοδο και διάδοση και της δυτικής μουσικής στον ελλαδικό χώρο.

Την οπτική του Μαργαρίτη για τη μουσικοεκπαιδευτική κίνηση της ελληνικής επικράτειας συμμερίζεται και ο Petyrek, ο οποίος επικεντρώνεται από την πλευρά του σε αυτή της πρωτεύουσας, όπου δραστηριοποιήθηκε για μία πενταετία και αποκόμισε θετικότητες εντυπώσεις. Σε κριτική του στα 1927⁵⁹⁰ σχετικά με μία συμφωνική συναυλία της ορχήστρας του Συλλόγου Συναυλιών υπό τη μουσική διεύθυνση του Μητρόπουλου (με έργα Ravel, Schönberg, Honegger, Busoni, de Falla και Mussorgsky) εξαίρει το ποιοτικό αισθητήριο και την «τιμιότητα» του ελληνικού κοινού, το οποίο παρότι στερείται κλασικής μουσικής παράδοσης και μακροχρόνιας εκπαίδευσης, «είναι εκπληκτικό με πόση ευκολία ... κατανοεί τα πάντα» και διαθέτει την ικανότητα να αξιολογεί, να κρίνει, να εκτιμά όχι μόνο τα πιο εύκολα προσεγγίσιμα έργα, αλλά και αυτά που είναι γραμμένα στις σύγχρονες συνθετικές τάσεις. Η κρίσιμη διαφορά στην «προοδευτική» υποδοχή των νεωτεριστικών συνθέσεων εντοπίζεται στην απουσία στο ελληνικό κοινό της «βαθιά ριζωμένης προκατάληψης» και των αρνητικών επιδράσεων που ασκούνται στο ευρωπαϊκό ακροατήριο από τους συντηρητικούς «παραδοσιακούς» κύκλους, στοιχείο που χαρακτηρίζεται από τον Petyrek ως «θετικό σημάδι». Ταυτόχρονα εντυπωσιάζει η

⁵⁹⁰ Felix, Petyrek, «Η ελληνική μουσική ζωή», *Ελευθερία Βήματος* (14/1/1927).

ποικιλία των επιλεγόμενων συμφωνικών προγραμμάτων, παρόλο που υπάρχουν περιθώρια να εμπλουτιστούν περαιτέρω με «μεγαλειώδη έργα, τα οποία παραμένουν ακόμη άγνωστα». Για τον Petyrek «ύψιστος στόχος απαιτείται να είναι η παρουσίαση στον ακροατή μιας επίκαιρης εικόνας της μουσικής εξέλιξης». Και τον σκοπό αυτό δύνανται να υπηρετήσουν οι ερμηνευτές με την ισόρροπη εκτέλεση προσοιτών αλλά και πιο απαιτητικών ως προς την πρόσληψή τους έργων, από τη στιγμή που το ελληνικό ακροατήριο αποδεικνύεται -παρά τις αναπόφευκτες ελλείψεις του- άξιος αποδέκτης. Το ελπιδοφόρο ακροατήριο και τα προς τη σωστή κατεύθυνση δομημένα προγράμματα συμπληρώνονται από την ύπαρξη προικισμένων καλλιτεχνών της κλάσης «ενός Boutnikoff ... και ενός Μητρόπουλου». Ο Petyrek επισημαίνει την απουσία της απαιτούμενης προβολής του ποιοτικού τριπτύχου συναυλιών – ακροατηρίου – καλλιτεχνών του ελληνικού χώρου στο ανεπτυγμένο πολιτιστικά εξωτερικό, την στιγμή που στις χώρες της κεντρικής Ευρώπης «μετρίας αξίας συναυλίας ακόμα και σε μικρές επαρχιακές πόλεις» προβάλλονται ευρέως σε διεθνή κλίμακα. Και επαινεί τον δύσκολο ρόλο των Ελλήνων αρχιμουσικών που καλούνται «με τον ενθουσιασμό και την αφοσίωσή τους» να αναπληρώσουν τα οργανωτικά κενά και την οικονομική ένδεια των ελληνικών συμφωνικών σχημάτων σε σχέση με τα αντίστοιχα του εξωτερικού, τα οποία τυγχάνουν σημαντικής οικονομικής στήριξης και έχουν εξασφαλίσει την διεξαγωγή τακτικών προβών σε επαγγελματικά πλαίσια.

Από τις παραπάνω συγκλίνουσες απόψεις των Μαργαρίτη και Petyrek γίνεται αισθητή η μουσική πραγματικότητα, όπως είχε διαμορφωθεί στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, αλλά και η αδήριτη ανάγκη της περιόδου για ύπαρξη «διαύλων επικοινωνίας» ανάμεσα σε ανθρώπους της τέχνης που δρούσαν στα μεγάλα αστικά κέντρα και είχαν την δυνατότητα να προσεγγίζουν τα καλλιτεχνικά και παιδαγωγικά πράγματα τόσο ως ενεργοί φορείς μουσικής πράξης όσο και ως αποστασιοποιημένοι παρατηρητές των διαμορφωθείσων καταστάσεων στον μουσικοεκπαιδευτικό χώρο των μεγάλων ελληνικών πόλεων.

3.6. Η παιδαγωγική του.

Στο εγχείρημά μας να σκιαγραφήσουμε το πορτρέτο του παιδαγωγού Μαργαρίτη και να αναλύσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά στοιχεία της διδακτικής μεθόδου του πολύτιμες πληροφορίες παραθέτουν οι μαρτυρίες ορισμένων «άμεσων» και «έμμεσων» σπουδαστών του, οι οποίοι μαθήτευσαν κοντά του (Μαρίνα

Κουτούβαλη, Θάλεια Μισυρλή - Καραπάλη, Γιώργος Θυμής, Εύα Αναστασιάδου – Λώλου, Ελένη Παπάζογλου)⁵⁹¹, ο συνάδελφός του στη Θερινή Ακαδημία του Mozarteum Heinz Scholz⁵⁹², η σύζυγος και παιδαγωγική συνεργάτης του Ida Rosenkranz⁵⁹³ καθώς και ο ίδιος ο Μαργαρίτης στο παιδαγωγικό του κείμενο *Οι παράγοντες της μουσικής εκπαίδευσέως*⁵⁹⁴. Για την ευκολότερη ωστόσο κατανόηση της μεθοδολογίας του, σαφώς επηρεασμένης από τις διδακτικές τάσεις και σχολές πιάνου που είχαν διαμορφωθεί στον κεντροευρωπαϊκό γερμανόφωνο χώρο, επιβάλλεται μια αναδρομή στην ιστορία και στο περιεχόμενο των σημαντικών για την εξέλιξη της διδασκαλίας του πιάνου παιδαγωγικών μεθόδων⁵⁹⁵ έως την εποχή της διδακτικής δράσης του.

Ο Αυστριακός παιδαγωγός του πιάνου Josef Dichler⁵⁹⁶ στο αξιόλογο σύγγραμμά του *Ο δρόμος για την καλλιτεχνική εκτέλεση στο πιάνο*⁵⁹⁷ αναφέρεται με περιεκτικό τρόπο σχετικά εξετάζοντας παλαιότερες και νεότερες τάσεις. Αρχικά η διδασκαλία του πιάνου, του εκκλησιαστικού οργάνου και του τσέμπαλου είχε σε σχέση με την διδασκαλία άλλων οργάνων την διαφορετικότητα να περιλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό γενικότερη μουσική εκπαίδευση, από τη στιγμή που μόνο τα πληκτροφόρα όργανα πρόσφεραν σε έναν εκτελεστή τη δυνατότητα να αναπαραγάγει πολύφωνη μουσική και σύνθετους αντιστικτικούς ή αρμονικούς σχηματισμούς. Επιπρόσθετα σε προγενέστερες εποχές ο οργανίστας ή τσεμπαλίστας ως καθοδηγητής του μουσικού συνόλου όφειλε να κατέχει εμπεριστατωμένες γνώσεις ανώτερων θεωρητικών (αρμονίας, αντίστιξης, ενάρθρου μπάσου) και πολυδιάστατες ικανότητες (*prima vista*, μετατροπίας, αυτοσχεδιασμού). Ως αποτέλεσμα αυτής της

⁵⁹¹ Μαρτυρίες προερχόμενες από συνεντεύξεις που παραχώρησαν στον γράφοντα.

⁵⁹² Scholz.

⁵⁹³ *A. M.*

⁵⁹⁴ Στο *A. M.*, σ. 109-111.

⁵⁹⁵ Η λέξη *μέθοδος* στη μουσική εκπαίδευση (Choksy Lois, Abramson Robert, Gillespie Avon & Woods David, *Teaching Music in the Twentieth Century*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, Νιού Τζέρσεϊ 1986, σ. 2) αναφέρεται σε κάθε σύστημα διδακτικής της μουσικής, το οποίο πληρεί συγκεκριμένες προϋποθέσεις: μία θεμελιώδη φιλοσοφική ταυτότητα και ένα ορισμένο σύνολο αρχών άνω στις οποίες στηρίζεται, ένα ενσωματωμένο στις αρχές πλαίσιο παιδαγωγικής με σωστά προσδιορισμένη πρακτική, στόχους και αντικειμενικούς σκοπούς, οι οποίοι να αξίζουν επιδίωξης, και ηθική ακεραιότητα με την έννοια της μη χρησιμοποίησής του για εμπορικούς σκοπούς. (Πολύβιος, Ανδρούτσος, *Μέθοδοι Διδασκαλίας της Μουσικής*, Νικολαΐδης Μ.- Edition Orpheus, Αθήνα 2004, σ. 5).

⁵⁹⁶ Ο Dichler δίδασκε από το 1938 στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης τις τάξεις σολίστ του πιάνου και μεθοδολογία της διδασκαλίας του πιάνου. Κατέστη ομότιμος καθηγητής το 1982.

⁵⁹⁷ Josef, Dichler, *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Βιέννη, Μόναχο 1948, μτφ. στα ελληνικά Κ. Νάσος, εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1988.

πραγματικότητας οι παλαιότερες σχολές πιάνου παρουσιάζουν έντονα μουσικοθεωρητικό χαρακτήρα. Αντιθέτως τα νεότερα γραπτά της πιανιστικής παιδαγωγικής πραγματεύονται πρωτίστως τεχνικά προβλήματα εξαιτίας των διαρκώς αυξανόμενων απαιτήσεων που προέκυψαν με τη ραγδαία εξάπλωση του πιάνου και την τεράστια ποσοτική και ποιοτική ανάπτυξη της φιλολογίας του οργάνου, καθώς και των υψηλότερων αξιώσεων που τέθηκαν στον σολίστα του πιάνου σε επίπεδο τεχνικής αρτιότητας και μνημονικής δεινότητας. Από τον πλούσιο όγκο των συγγραμμάτων, που αφορούν τη θεωρία και την πράξη της μεθοδολογίας της διδασκαλίας του πιάνου σε τεχνικό και αισθητικό επίπεδο, ξεχωρίζουν από ιστορική ή παιδαγωγική άποψη οι παλαιότερες σχολές των:

- Girolamo Diruta: *Il Transilvano* (1593), όπου το παίξιμο του εκκλησιαστικού οργάνου και των άλλων πληκτροφόρων δεν έχει ακόμα ξεχωρίσει.
- Francois Couperin: *L'art de toucher de clavecin (Η τέχνη του τουσέ στο κλαβεσέν)* (1717), όπου πλέον ο τρόπος εκτέλεσης του πιάνου έχει διαχωριστεί από αυτόν του οργάνου.
- Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Δοκίμιο για την πραγματική τέχνη παιξίματος του πιάνου)* (1753), στο οποίο περιέχονται πολύτιμες λεπτομέρειες για τον τρόπο παιξίματος των έργων του J. S. Bach.
- Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Klavierspielen (Εισαγωγή στο παίξιμο του πιάνου)* (1755). Αποτελεί έργο υποδειγματικά συστηματικής δομής.
- Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anleitung zum Klavierspielen (Σχολή του πιάνου ή εισαγωγή στο παίξιμο του πιάνου)* (1789), η σημαντικότερη σχολή του 18^{ου} αιώνα που συνθέτει όλη τη θεωρητική και πρακτική γνώση της εποχής, που αφορά την τεχνική και εκτέλεση του πιάνου σε ένα ενιαίο σύστημα.

Ο χαρακτήρας των παλαιότερων σχολών είναι κυρίως θεωρητικός με έμφαση στα θεωρητικά της μουσικής και στη διδασκαλία των καλλωπισμών, οι οποίοι είχαν κυρίαρχη θέση στην τότε μουσική, ενώ όσον αφορά την εκτέλεση - παράσταση επικρατεί η «Διδασκαλία των Συναισθημάτων»⁵⁹⁸ από τη σχολή του C. Ph. Em. Bach.

Τον 19^ο αι. με την υποχώρηση του τσέμπαλου και του clavecin και την καθιέρωση του pianoforte διαμορφώνονται ως επικρατούσες σχολές αυτές του Louis Adam (*Pianoforteschool, Σχολή πιάνου*) περί το 1800 -που επικεντρώνεται πια

⁵⁹⁸ Σύμφωνα με την οποία, ο εκτελεστής έπρεπε να περιπέσει σε ειδική εκφραστική διάθεση για να επιτύχει πραγματικά καλλιτεχνική και άρτια στο αποτέλεσμα εκτέλεση.

αποκλειστικά στο πιάνο με νέες απόψεις για το τουσέ, την παραγωγή του ήχου και το πεντάλ, τον μεγάλο νεωτερισμό του μοντέρνου πιάνου- και των J. Cramer (*Grosse Pianoforteschool, Μεγάλη Σχολή Πιάνου*), J. N. Hummel (*Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel, Διεξοδική οδηγία για το παίξιμο του πιάνου*), Fr. Kalkbrenner (*Anweisung, das Pianofortespiel mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen, Οδηγία για να παίζετε πιάνο με τη βοήθεια του «Χειραγωγού»*)⁵⁹⁹. Ως σπουδαιότερη σχολή αυτής της εποχής θεωρείται αυτή του C. Czerny (*Grosse Pianoforteschool, Μεγάλη Σχολή Πιάνου, op.500*), στην οποία σε αντίθεση με συγχρόνους του (Hummel) δεν εισέρχεται στη διαδικασία υπόδειξης με θεωρητικό μαθηματικό τρόπο όλων των δυνατών συνδυασμών των δακτύλων, αλλά θέτει τη βάση για την ανάπτυξη της κλασικής τεχνικής με την εισαγωγή σπουδών ταχύτητας, επιδεξιότητας των δακτύλων και δεξιότητας για την πρακτική επαναληπτική εξάσκηση των μαθητών.

Κατά την περίοδο της μετάβασης από τον 19^ο στον 20^ο αι. οι αλλαγές στον τρόπο αντιμετώπισης της τεχνικής του οργάνου είναι συνεχώς μεταβαλλόμενες με τον εμπλουτισμό της πιανιστικής φιλολογίας και την αθρόα προσθήκη νέων τεχνικών ζητούμενων σε συνδυασμό με την πρόοδο στα επιστημονικά πεδία της φυσιολογίας και της ψυχολογίας. Τα έργα για πιάνο των μεγάλων συνθετών του Ρομαντισμού κατέστησαν ανεπαρκή την «παραδοσιακή» τεχνική εκτέλεσης αποκλειστικά με τα δάκτυλα, τα οποία αντιμετωπίζονται όλο και περισσότερο ως τελική απόληξη του τρόπου παιξίματος που έχει κατά περίπτωση ως εκκίνηση την άρθρωση του ώμου και τον βραχίονα⁶⁰⁰. Το ουσιώδες των νεότερων μεθόδων έγκειται ωστόσο όχι μόνο στο καθαρά τεχνικό μέρος της μηχανικής επιδεξιότητας, αλλά και σε μια πνευματικότερη αντιμετώπιση όλων των προβλημάτων, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της αμοιβαίας σχέσης πνεύματος και σώματος⁶⁰¹. Ως χαρακτηριστικές μέθοδοι και συστήματα που προκάλεσαν αίσθηση και αποτέλεσαν βασικά ερείσματα των νεωτέρων αντιλήψεων,

⁵⁹⁹ Άλλες σχολές της ενδιάμεσης εποχής είναι των Lebert και Stark, Schilling, Schmitt, Köhler, Damm, Bayer.

⁶⁰⁰ Τέτοιες προτάσεις μοντέρνου τρόπου παιξίματος με το «βάρος» δίνουν ο Hugo Riemann (*Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule, Συγκριτική θεωρητικο-πρακτική σχολή πιάνου*, Fr. Kistner Verlag, Λειψία 1883) και ο Wilhelm Willborg (*Die Grundlagen der Technik des Klavierspiels, Οι βάσεις της τεχνικής παιξίματος του πιάνου*, Carl Merseburger Verlag, Λειψία 1887).

⁶⁰¹ Το σύστημα της ψυχοφυσιολογικής μεθόδου εκθέτει ο Ludwig Deppe με αντιπροσωπευτικούς φορείς των ιδεών του τα έργα των μαθητών του, Emil Söchting (*Die Lehre vom freien Fall, Μαθήματα Ελευθέρως Πτώσεως*, Otto Wernher Verlag, Βερολίνο 1898), και Elisabeth Caland (*Die Deppesche Lehre des Klavierspiels, Τα μαθήματα πιάνου του Deppe*, 4^η έκδ., Verlag d. Ebner'schen Musikalienhandlung, Στουτγκάρδη 1912, και *Das Künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen, Το καλλιτεχνικό παίξιμο του πιάνου*, 2^η έκδ., Heinrichshofen's Verlag, Μαγδεβούργο 1919).

που επικρατούν την εποχή Μαργαρίτη, λογίζονται οι παιδαγωγικές προτάσεις των Breithaupt, Leschetitzky, Leimer - Giesecking και Martienssen.

Ο πρώτος (Breithaupt) στις μελέτες του⁶⁰² επεξεργάστηκε με συνέπεια τη μοντέρνα τεχνική της βαρύτητας του χεριού και του περιορισμού της χρήσης αποκλειστικά των δάκτυλων ως την πλέον πρόσφορη για τη νεότερη τεχνική του πιάνου και την ικανοποίηση των νέων δεδομένων. Ο δεύτερος (Leschetitzky) αντιπροσωπεύει τη συντηρητικότερη, μετριοπαθή άποψη της σημασίας που πρέπει να δίδεται -ιδίως στα αρχικά στάδια της εκπαίδευσης- στον τρόπο παιξίματος με τα δάκτυλα ορίζοντας ως σημείο εκκίνησης την παλαιά τεχνική, η οποία δύναται να παρακαμφθεί, όπου θεωρείται αναγκαίο. Σε αντιδιαστολή βρίσκονται και οι απόψεις των Leimer και Martienssen. Από τον Leimer⁶⁰³ τίθεται το σύστημά του για την εξάσκηση του αυτιού και της μνήμης, σύμφωνα με το οποίο η ασφαλής κατάκτηση ενός μουσικού έργου προϋποθέτει ακριβέστατη γνώση της εικόνας του γραπτού κειμένου και επιτυγχάνεται καλύτερα χωρίς τη βοήθεια και συμμετοχή του οργάνου, αλλά με εντατική συγκέντρωση και συστηματικό διαλογισμό, με μία διαδικασία καθαρά πνευματική και εντελώς απομακρυσμένη από ο,τιδήποτε μηχανικό στο πιάνο, ώστε να αναπτύσσεται σύντομα η ικανότητα σύλληψης της μουσικής απευθείας από την εικόνα του μουσικού κειμένου «με το εσωτερικό αυτί»⁶⁰⁴. Ταυτόχρονα, για τον Leimer η σταθερή βελτίωση στην μελέτη προκύπτει με οξύτατο ακουστικό αυτοέλεγχο, πάνω στη γραμμή διδασκαλίας που είχε χαράξει ο Godowsky, ο οποίος επικεντρωνόταν φαινομενικά ιδιαίτερα στην τεχνική, ωστόσο οι παρατηρήσεις του αφορούσαν αποκλειστικά τη μουσική, τη διόρθωση των μουσικών ελλείψεων της ερμηνείας και την επιδίωξη του maximum της λογικής, της ακρίβειας ακροάσεως, της σαφήνειας και πλαστικότητας «βάσει περισσότερο συνειδητής προσοχής και περιεκτικής εξέτασης του μουσικού κειμένου»⁶⁰⁵. Σε αντιπαράβολή ο Martienssen⁶⁰⁶ εισάγει ως σημείο εκκίνησης ολόκληρου του συστήματός του την ιδέα του συνδυασμού της έντονης μουσικής νοητικής παραστάσεως και δημιουργικής ηχητικής βούλησης του εκτελεστή για τη λύση όλων των μουσικών και τεχνικών

⁶⁰² Rudolf Maria, Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik, I*, C. F. Kahnt Nachfolger, Λειψία 1905, και *Die Grundlage des Gewichtspiels, II: Die Grundlagen des Gewichtspiels*, C. F. Kahnt Nachfolger, Λειψία 1913.

⁶⁰³ Karl, Leimer - Walter, Giesecking, *Modernes Klavierspiel*, B. Schott's Söhne, Μάιντς 1930.

⁶⁰⁴ Dichler, σ. 27.

⁶⁰⁵ Heinrich, Neuhaus, *Die Kunst des Klavierspiels*, Deutscher Verlag für Musik, Λειψία 1969, μτφ. στα ελληνικά: Κ. Νάσος, εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1992, σ. 26.

⁶⁰⁶ Carl Adolf, Martienssen, *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, Verlag Breitkopf & Härtel, Λειψία 1930.

προβλημάτων θεωρώντας ότι η παιδαγωγική εργασία έγκειται στη γεφύρωση του χάσματος που ενυπάρχει στον σπουδαστή μεταξύ της δημιουργίας της επιτηδειότητας του σώματος και της αληθινής εκτέλεσης. Ασφαλώς οι διαφορές ανάμεσα στις διάφορες μεθόδους είναι στη γραπτή τους διατύπωση πολύ οξύτερες σε σχέση με την πράξη, καθώς οι δεξιότητες καλλιτέχνες επιδίδονται συχνά σε περισσότερους συμβιβασμούς από όσους αντιλαμβάνονται ενσυνείδητα οι ίδιοι αποκλίνοντας από το σύστημα που θεωρητικά τους αντιπροσωπεύει και συνδυάζοντας αντιθετικές απόψεις και τάσεις. Το φαινόμενο αυτό καταδεικνύει πως είναι αδύνατη η ανάδειξη κάποιας μεθόδου ως μοναδικής και πλέον σωστής και κατά συνέπεια στη μουσική εκπαίδευση προκύπτει η ανάγκη προσαρμοστικότητας από τη διαφορετικότητα αυτή καθεαυτή της κατασκευής των χεριών του εκάστοτε σπουδαστή. Από την πλευρά του ο σπουδαίος παιδαγωγός Heinrich Neuhaus επικεντρώνεται στην ιδέα της «καλλιτεχνικής εικόνας» (künstlerisches Bild) ως σημείο αναφοράς στη μελέτη: η αντίληψη του ποιητικού περιεχομένου και ουσιαστικού νοήματος της μουσικής προηγείται και η αποσαφήνισή του οδηγεί στην επιλογή του τεχνικού μέσου για την απόδοση της επιθυμητής καλλιτεχνικής εικόνας⁶⁰⁷. «Όσο σαφέστερος είναι ο σκοπός τόσο σαφέστερα ο σκοπός αυτός υπαγορεύει τα μέσα με τα οποία μπορεί να προσεγγισθεί»⁶⁰⁸. Ταυτόχρονα επικαλούμενος τον Goethe, ο οποίος απέρριπτε κάθε στείρα γνώση που δεν διηγείρε άμεσα τη δράση και δεν εμπλούτιζε τη δραστηριότητα, αντιλαμβανόταν τη διδασκαλία του πιάνου ως διδασκαλία της μουσικής εν γένει εξαιτίας της πληθωρικής φύσης του οργάνου και των ευρέων δυνατοτήτων που προσέφερε για την παραγωγή μουσικής⁶⁰⁹.

⁶⁰⁷ Στο σημαντικό έργο του *Die Kunst des Klavierspiels (Η πιανιστική Τέχνη)*, σ. 34), ο Neuhaus επεξηγεί: «Στην εργασία πάνω στην καλλιτεχνική εικόνα μπορούμε να έχουμε επιτυχία μόνο, όταν ο μαθητής διδάσκεται μουσικά, πνευματικά, καλλιτεχνικά και ταυτοχρόνως πιανιστικά ... Πρέπει να γίνει μεγάλη εξάσκηση στην ακουστική καλλιέργεια του μαθητή. Πρέπει να του γίνει γνωστή σε ευρύτερη βάση η μουσική φιλολογία ... Από την αρχή πρέπει να συνηθίσει να βρίσκει το δρόμο του στη μορφή, στο θεματικό υλικό, στην αρμονική και πολυφωνική δομή του έργου που μελετά ... Πρέπει με επιτυχημένες μεταφορές, ποιητικές εικόνες, καθώς επίσης με συγκρίσεις με φαινόμενα της φύσης και της ζωής, ιδιαίτερα της ψυχικής - συναισθηματικής ζωής, να διεγείρεται η φαντασία του μαθητή και να ολοκληρώνεται, διαδίδεται η μουσική γλώσσα του έργου ... Πρέπει να προωθηθεί η αγάπη του μαθητή για τις άλλες μορφές τέχνης, κυρίως για την ποίηση, τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική. Και το σπουδαιότερο: Πρέπει να εμφυνευθεί στο μαθητή -όσο νωρίτερα τόσο καλύτερα- το συναίσθημα για την αξία του, για την αξιοπρέπεια του καλλιτέχνη, τα καθήκοντά του, την ευθύνη και τα δικαιώματά του». Οι ομοιότητες με αντίστοιχες απόψεις του Μαργαρίτη είναι πασιφανείς.

⁶⁰⁸ Ο.π., σ. 14.

⁶⁰⁹ Ο.π., σ. 220.

Οι σύγχρονες εκπαιδευτικές θεωρίες εξετάζουν εκτενέστερα τη θέση του σπουδαστή στην παιδαγωγική πράξη και ορίζουν ως γενικούς στόχους στη διαδικασία επιμόρφωσής του⁶¹⁰:

- την αυτονομία, την ικανότητα να διευθύνει μόνος του τη διανοητική του πορεία και να ακολουθεί τη μετέπειτα εξέλιξη των γνώσεων στο γνωστικό του τομέα τόσο στο πεδίο των σπουδών όσο και στο επάγγελμά του.
- την επικοινωνία, την ικανότητα να κάνει προσιτά τα μέσα και τα όργανα του γνωστικού του τομέα ή του πεδίου σπουδών του.
- το κριτικό πνεύμα, την ικανότητα να αναλύει και να κάνει μια κριτική ανάγνωση των διαθέσιμων δεδομένων.
- τη δημιουργικότητα, την ικανότητα να προσδίδει άλλες διαστάσεις στο αντικείμενο σπουδών προσθέτοντάς του καινούρια στοιχεία και προβληματισμούς για τους τελικούς σκοπούς του.
- την ευλυγισία, την ικανότητα να προσαρμόζεται στις καινούριες πρακτικές του επαγγέλματός του και στις ευμετάβλητες καταστάσεις της κοινωνίας.
- την υπηρεσία στην κοινότητα, την ικανότητα να μεταφράζει αδιάκοπα τη μόρφωση και τις γνώσεις του σε μια έγκυρη κοινωνική συνεισφορά.

Ως στοιχεία δε σύνθεσης και διαμόρφωσης των θεωριών της εκπαίδευσης ορίζονται το υποκείμενο (ο σπουδαστής), το περιεχόμενο (ύλη, γνωστικό αντικείμενο), η κοινωνία (οι άλλοι, ο κόσμος, το σύμπαν) και οι παιδαγωγικές αλληλεπιδράσεις ανάμεσα σε αυτούς τους τρεις πόλους⁶¹¹.

⁶¹⁰ Yves, Bertrand, *Σύγχρονες Εκπαιδευτικές Θεωρίες*, (μτφ. Αθηνά Σιπητάνου, Ελένη Λινάρδου), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994, σ. 178.

⁶¹¹ Πάνω σε αυτά τα στοιχεία διαμορφώθηκαν οι σύγχρονες θεωρίες της εκπαίδευσης: πνευματιστικές (το άτομο κυριαρχεί στην πνευματική του εξέλιξη χρησιμοποιώντας την εσωτερική του ενέργεια) και περσοναλιστικές θεωρίες (στηρίζονται στην αυτονομία του ατόμου και ο ρόλος του εκπαιδευτή ως παιδαγωγού στοχεύει στην αυτοενεργοποίηση του παιδιού) για το υποκείμενο, ακαδημαϊκές θεωρίες (έμφαση στη μετάδοση γενικών γνώσεων σε αντίθεση με την εξειδικευμένη μόρφωση, με δύο τάσεις: των παραδοσιακών αποβλέπει στη μετάδοση κλασικών εννοιολογικά περιεχομένων, των γενικιστών σε μια γενική μόρφωση που θα στοχεύει στην ανάπτυξη μιας κριτικής αντίληψης, μιας ικανότητας προσαρμογής, μιας ευρύτητας πνεύματος. Ο ρόλος του εκπαιδευτικού συνίσταται στη μετάδοση αυτών των περιεχομένων και ο ρόλος του σπουδαστή στην αφομοίωσή τους) για το περιεχόμενο, κοινωνικές θεωρίες (κυρίαρχη άποψη, ότι η εκπαίδευση οφείλει να επιτρέπει τη λύση των κοινωνικών και πολιτιστικών προβλημάτων και να θέτει ως στόχο ην επίλυσή τους) όσον αφορά την κοινωνία και ψυχογνωστικές (ανάπτυξη των γνωστικών διαδικασιών στον μαθητή, όπως είναι ο ορθολογισμός, η ανάλυση, η λύση προβλημάτων, η αναπαράσταση, οι προηγούμενες αντιλήψεις, οι νοητικές εικόνες), τεχνολογικές (προσφυγή στην εφαρμοσμένη τεχνολογία) και κοινωνιογνωστικές θεωρίες (έμφαση στους πολιτιστικούς και κοινωνικούς παράγοντες για την οικοδόμηση της γνώσης και τις αντίστοιχες αλληλεπιδράσεις που διαμορφώνουν τη μάθηση) για την αλληλεπίδραση των στοιχείων (ό.π., σ. 22-27).

Πάνω στην οπτική της ατομικής σχέσης παιδαγωγού και σπουδαστή, οι μεν κρίσεις του δασκάλου για τον μαθητή λαμβάνουν πέντε διαστάσεις:

- α. Συμπεριφορά στην εργασία (συγκέντρωση, αίσθημα ευθύνης, τακτικότητα).
- β. Δυσκολία χειρισμού του (με βάση τον χαρακτήρα).
- γ. Ταλέντο, κλίση (ευφυΐα).
- δ. Αποφασιστικότητα (φιλοδοξία)
- ε. Κοινωνική εσωστρέφεια.

Με κριτήριο τις παραπάνω κατηγορίες ο δάσκαλος κατασκευάζει μία ιδεατή εικόνα για τον μαθητή. Αντίστοιχα, η δε κρίση του μαθητή για τον καθηγητή διαμορφώνεται από την ενδιαφέρουσα διδασκαλία και τη φιλική ζεστή αντιμετώπιση και ως αντίθετος πόλος τη βαρετή διδασκαλία και την αυστηρότητα. Με την αυξανόμενη ηλικία οι μαθητές αξιολογούν τον καθηγητή με βάση την οικοδόμηση ή μη μίας προσωπικής σχέσης μαζί του και τη διοχέτευση επαρκούς γνώσης σε αυτούς από την πλευρά του⁶¹². Στη σύγχρονη παιδαγωγική πραγματικότητα ως πλέον επιτυχημένοι δάσκαλοι κρίνονται εκείνοι, των οποίων η μουσικότητα και γνώση τους καθιστούν ικανούς να οδηγούν τους μαθητές σε παραγωγή καλών μουσικών παραστάσεων και των οποίων η ικανότητα κατανόησης των μηχανισμών ενεργοποίησης του μαθητικού κινήτρου (motivation) αποφέρει την περαιτέρω συμμετοχή και δραστηριοποίησή τους και κατά συνέπεια την αποτελεσματικότερη ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων τους. Η προσωπική σχέση αποτελεί τη βάση της αμοιβαίας κατανόησης της ψυχοσύνθεσης δασκάλου - σπουδαστή και της καλλιέργειας κλίματος εμπιστοσύνης⁶¹³. Ο έμπιστος δάσκαλος επιλέγει τους καταλληλότερους τρόπους για να παρέχει βοήθεια στον μαθητή, λαμβάνει δίκαιες αποφάσεις, ακολουθεί κανόνες, ενεργεί προς το συμφέρον του διδασκόμενου, χαρακτηρίζεται από ακεραιότητα, αίσθηση του χιούμορ, διαχωρίζει το σημαντικό από το επουσιώδες. Γίνεται έμπιστος, όταν οι σπουδαστές αναγνωρίζουν πως η σκληρή δουλειά που απαιτείται για να εξελιχθούν σε αξιόλογους ερμηνευτές έχει αντίκρισμα χάρη στην ικανότητα του δασκάλου να συμπύκνωση τις προσπάθειες των πολλών σε ένα ικανοποιητικό σύνολο. Ο ψυχολόγος Csikszentmihalyi προτείνει την αναζήτηση των κατάλληλων μεθόδων από την πλευρά του παιδαγωγού που θα ενεργοποιήσουν

⁶¹² *Handbuch der Musikpädagogik, Band 4: Psychologische Grundlagen des Musiklernens*, Helga de la Motte – Haber (επιμ.), Bärenreiter, Κάσσελ 1987, σ. 347.

⁶¹³ Τη σημασία της εμπιστοσύνης επισημαίνει και ο William Tierney (*Trust and the Public Good: Examining the Cultural Conditions of Academic Work*, Peter Lang, Νέα Υόρκη 2006, σ. 70).

το ενδιαφέρον του μαθητή για να επιτύχει την ακατάπαυστη επιθυμία για μάθηση⁶¹⁴. Οι καλοί δάσκαλοι δύνανται να εμπνέουν τους μαθητές, να βελτιώνουν της ικανότητας πρόσληψης τους, να κατανοούν τη μαθητική ψυχολογία και κουλτούρα της τάξης και παράλληλα να αντιλαμβάνονται τη διαφορετικότητα της κάθε περίπτωσης⁶¹⁵. Εξάλλου η μουσική διδασκαλία, ατομική ή ομαδική, έχει ως στόχο την επίτευξη μουσικής ολοκλήρωσης, η οποία εμπεριέχει γνώση, χρηστικές μεθόδους μελέτης, τεχνική τελειοποίηση και μουσική κατανόηση. Ενώ οι θεωρητικές και πρακτικές διδασκαλικές μέθοδοι σύγχρονων ερευνητών, όπως ο Meyer-Denkman⁶¹⁶ ή ο Fischer, εξαίρουν τη διαδικασία εκμάθησης που πραγματοποιείται μέσω της ανακάλυψης και του δημιουργικού πειραματισμού των σπουδαστών (entdeckendes und experimentelles Lernen).

Ειδικότερα -για να επιστρέψουμε στην παιδαγωγική του πιάνου- από τον σπουδαστή του πιάνου προκύπτουν οι ακόλουθες απαιτήσεις κατά τη μελέτη⁶¹⁷ και την εκτέλεση:

- α. Να κατέχει σωστή, σύμφωνη με το ύφος και ακριβή μουσική παράσταση του έργου στη φαντασία του.
- β. Να ικανοποιεί τεχνικά με το παίξιμό του από πάσης πλευράς αυτή τη νοητική μουσική παράσταση.
- γ. Να ελέγχει ο ίδιος αν η αναπαραγόμενη μουσική συμπίπτει με τη νοητική μουσική παράσταση.

Επομένως οι συνισταμένες, που χρήζουν ιδιαίτερης σπουδής από τον μουσικοπαιδαγωγό, είναι η ισόποση ανάπτυξη της δύναμης της μουσικής φαντασίας, της τεχνικής και της ικανότητας ελέγχου. Παράλληλα, στη διδασκαλία του πιάνου πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι παράμετροι διαφορετικότητας του κάθε διδασκόμενου, που άπτονται:

⁶¹⁴ Εισάγοντας τον όρο *flow*, για να περιγράψει αυτή την ενεργοποίηση (βλ. Mihaly, Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Performance*, Basic Books, Νέα Υόρκη 2008).

⁶¹⁵ Richard, Colwell & Michael P., Hewitt, *The teaching of instrumental music*, Upper Saddle River, Pearson Education/Prentice Hall, Νιου Τζέρσεϊ 2011, σ. 5-9.

⁶¹⁶ Gertrud, Meyer - Denkmann, *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter*, Universal Edition, Βιέννη 1970.

⁶¹⁷ Ως μελέτη, σύμφωνα με τον Dichler, «μπορεί να οριστεί εκείνη η δραστηριότητα, η οποία συντελεί στην εκμάθηση και κατοχή ενός έργου και παρέχει την εγγύηση, ότι η εκτέλεση από μουσικής και τεχνικής απόψεως θα γίνεται πάντα καλύτερη και πιο σίγουρη. Υπό αυτή την ευρεία έννοια η μελέτη είναι ένα από τα εξής: α. Καθαρά πνευματική εργασία. β. Πνευματική - σωματική εργασία. γ. Καθαρά σωματική - μηχανική εργασία. Η μελέτη επομένως λαμβάνει πολλές μορφές, γιατί εξαρτάται από: α. Τη μέθοδο, σύμφωνα με την οποία γίνεται η εργασία. β. Τον εκάστοτε επιδιωκόμενο σκοπό. γ. Από τα προβλήματα που παρουσιάζονται στο εκάστοτε έργο. δ. Από τις γνώσεις του παίκτη και το ιδιαίτερο ταλέντο του». (Dichler, σ. 210-11).

- α. της ηλικίας, κατά την οποία αρχίζει τη λήψη διδασκαλίας σε συνδυασμό με το γενικό πνευματικό του επίπεδο και την ικανότητα συγκέντρωσης.
- β. του διαθέσιμου χρόνου για την καθημερινή μελέτη.
- γ. του επιδιωκόμενου σκοπού.
- δ. του μουσικού ταλέντου που είναι αποφασιστικής σημασίας για την πρόοδο και την απόδοση.
- ε. του αριθμού των ωρών διδασκαλίας⁶¹⁸.

Μέσα στα παραπάνω παιδαγωγικά πλαίσια -όχι απαραίτητα με απόλυτα συνειδητή κατεύθυνση- ο Μαργαρίτης κατόρθωσε, με τις διδακτικές αρχές και πρακτικές που εφάρμοσε στα μουσικά εκπαιδευτικά ιδρύματα της δράσης του (Κ. Ω. Θ., Θερινή Ακαδημία Mozarteum), να διαμορφώσει μία άτυπη «Σχολή Μαργαρίτη» στην τάξη του πιάνου, εμποτισμένη με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και εντυπωσιακή προσήλωση από την πλευρά των μαθητών του. Τα διακριτικά γνωρίσματα της σχολής αυτής αφορούσαν το καθαρά τεχνικό και ερμηνευτικό μέρος της εκμάθησης του οργάνου, την πνευματική προετοιμασία του σπουδαστή και τη συμπλήρωση του διδακτικού μέρους με την πραγματοποίηση ποικίλων εξωδιδακτικών δραστηριοτήτων. Το κομβικό σημείο στην παιδαγωγική του ενασχόληση εντοπίζεται ασφαλώς στη στενή συνεργασία που ανέπτυξε με τη σύζυγό του, Ida, την οποία ως πρώτη μαθήτρια και απόφοιτη της τάξης του αλλά και επιλεγμένη καλλιτεχνική παρτενέρ του εμπιστευόταν σε απόλυτο βαθμό για τον ρόλο της μετάδοσης των βασικών αρχών της μουσικής διδασκαλίας και παιδαγωγικής του αντίληψης. Σε περιπτώσεις πλείστων μαθητών του η Ida αναλάμβανε στις μικρότερες τάξεις να θέσει τις τεχνικές βάσεις σύμφωνα με τις διδαχές του Μαργαρίτη, τη στιγμή που αυτός αναλάμβανε αρχικά τον βοηθητικό συμπληρωματικό ρόλο της τακτικής παρακολούθησης της εξέλιξης τους με παρεμβάσεις κυρίως σε ζητήματα ερμηνείας, έως ότου ασχοληθεί αποκλειστικά με τη διδασκαλία τους σε πιο προχωρημένες τάξεις⁶¹⁹.

Η διδακτική μεθοδολογία του Μαργαρίτη συμπεραίνουμε πως υπήρξε περισσότερο ένας γόνιμος συγκερασμός παιδαγωγικών πρακτικών της σύγχρονης του Ευρώπης και προϊόν εύστοχης προσαρμοστικότητας από την πλευρά του παρά

⁶¹⁸ Ο.π., σ. 217.

⁶¹⁹ Από σημαντικούς μαθητές της Ida Rosenkranz (Μ. Κουτούβαλη, Γ. Θυμής) εκείνη θεωρήθηκε πιο σχολαστική, απαιτητική και αυστηρή σε σχέση με τον Μαργαρίτη.

στερεότυπος δογματισμός και στείρα προσκόλληση σε κάποια συγκεκριμένη σχολή και μέθοδο. Ίσως μάλιστα αυτός ακριβώς ο αποτελεσματικός συνδυασμός στοιχείων διαφορετικών μεθόδων στα πεδία της τεχνικής κατάρτισης, της ερμηνευτικής απόδοσης, της ακουστικής ηχητικής εντύπωσης και της ψυχοπνευματικής πρόσληψης της μουσικής γέννησε τον όρο «Σχολή Μαργαρίτη» στους κόλπους των μουσικών ιδρυμάτων, όπου εργάστηκε. Κατά τα πρώτα έτη της διδασκαλίας του έμεινε πιστός στις παιδαγωγικές αρχές που είχε αποκομίσει την περίοδο των σπουδών του σε Μόναχο και Βερολίνο. Αναμφίβολα όμως ο κοσμοπολιτισμός του και η τακτική επαφή που είχε με σπουδαίους παιδαγωγούς στο περιθώριο εκπαιδευτικών συνεδρίων, μουσικών διαγωνισμών και θερινών σεμιναριακών μαθημάτων εμπλούτισε τις ήδη διαμορφωμένες απόψεις του για την παιδαγωγική του οργάνου και της μουσικής εν γένει. Αναλυτικότερα:

Στη διαδικασία της διδακτικής του και της απαιτούμενης μελέτης από τους σπουδαστές της τάξης του τα βασικά ζητούμενα συμπυκνώνονταν κατά βήμα στο ακόλουθο πλαίσιο⁶²⁰:

1. Στην επεξεργασία της ακριβούς παράστασης της φαντασίας με γνώμονα όλα τα δεδομένα και τις επιθυμίες του συνθέτη.
2. Στη νοηματική διάσπαση του εκτελούμενου έργου σε μικρά τμήματα (προτάσεις, περίοδοι) και σε στοχασμό πάνω σε όλες τις τεχνικές και μουσικές δυσκολίες.
3. Στην επεξεργασία των διαφόρων λεπτομερειών με σχολαστική ακρίβεια και κύρια αντικείμενα προσήλωσης της προσοχής κατά σειρά τη δακτυλοθεσία και την άρθρωση, το μέτρο (αξίες, παύσεις, ισόχρονο tempo), το χτύπημα των πλήκτρων (τουσέ), τη χρήση του πεντάλ, τη ρυθμική αγωγή.
4. Στη μεταξύ τους σύνδεση των μικρών τμημάτων και στοχασμό επί της μορφής στο σύνολό της με διαβάθμιση των δυναμικών κι αγωγικών διαδικασιών σύμφωνα με το στυλ και ύφος του έργου.
5. Ταυτόχρονα, στοιχεία ιδιαίτερης βαρύτητας στη διδασκαλία του που έχρηζαν ειδικής εξέτασης από τον μαθητή για την ομαλή του εξέλιξη και βελτίωση, αποτελούσαν η αρμονία και πολυφωνία, η ποικιλία του επιλεγόμενου προς εκμάθηση ρεπερτορίου, η *prima vista* και η από μνήμης εκτέλεση.

Στο καθαρά τεχνικό τμήμα της παιδαγωγικής του ο Μαργαρίτης «ενθάρρυνε την απόκτηση χαλαρότητας στον καρπό του χεριού που επιτρέπει την παραγωγή πιο

⁶²⁰ Όπως καταθέτει και ο Dichler (σ. 249-51).

στρογγυλεμένου, γλυκού και λαμπερού ήχου»⁶²¹. Σε συνδυασμό με την επαναληπτική εφαρμογή τεχνικών ασκήσεων για τη μηχανική ενδυνάμωση των δακτύλων το αποτέλεσμα ήταν η επίτευξη τεχνικής επάρκειας σε σύντομο χρονικό διάστημα, αλλά και η διατήρηση ή άμεση επανάκτηση αυτής από έναν τελειοποιημένο μαθητή ακόμα και έπειτα από κάποιο χρονικό διάστημα αποχής από την μελέτη. Σε ό,τι αφορά τις ασκήσεις των δακτύλων και τις εκτελούμενες κλίμακες από τον μαθητή, οδηγείτο να επικεντρωθεί κάθε φορά ιδιαιτέρως σε ένα συγκεκριμένο ζητούμενο:

- α. στη σωστή στάση των χεριών και των δακτύλων.
- β. στην τέλεια ομοιομορφία στις διάρκειες των παιζόμενων φθόγγων (στην ταχύτητα).
- γ. στην ισορροπημένη ομοιογένεια της δυνάμεως χτυπήματος των πλήκτρων (τουσέ).
- δ. στις διάφορες διαιρέσεις των μέτρων.
- ε. στην άρθρωση (*legato*, *non legato* και *staccato*), επίσης με ιδιαίτερη προσοχή στην ομοιόμορφη εκτέλεση.
- στ. στις ρυθμικές παραλλαγές⁶²².

Η μέριμνά του στις σπουδές (*Etüden*) αφορούσε την αποφυγή και σωστή αντιμετώπιση συνηθισμένων από την πλευρά του μαθητή λαθών:

- α. την επικέντρωσή του κατά τη μελέτη μόνο στην επίτευξη της προβλεπόμενης ταχύτητας και την αμέλεια του ειδικού ελέγχου των ιδιαίτερων προβλημάτων στο *tempo* και την άρθρωση.
- β. την αφιέρωση υπερβολικά μεγάλου τμήματος του διαθέσιμου χρόνου σε σχέση προς τη διάρκεια της όλης μελέτης για σπουδές και ασκήσεις των δακτύλων.
- γ. την έναρξη εκμάθησης νέας σπουδής, προτού γίνει επαρκώς κάτοχος της προηγούμενης.
- δ. την κακή επιλογή σπουδών και την παράβλεψη των κινδύνων για την υγεία του χεριού που προκύπτουν από την υπερεντατική συνεχόμενη εργασία πάνω στο ίδιο τεχνικό πρόβλημα⁶²³.

Η απόκτηση πιανιστικής τεχνικής επάρκειας δεν συνεπαγόταν απαραίτητα αφιέωση υπερβολικά μεγάλου χρόνου ανούσιας μελέτης («δεν άφηνε ποτέ τον μαθητή του να παραστρατήσει, αλλά ούτε και να ταλαιπωρείται σπαταλώντας ολόκληρες ώρες με σκάλες ή με άλλες αντιπνευματικές ασκήσεις γενικού

⁶²¹ Παπάζογλου.

⁶²² Αναστασιάδου - Λώλου.

⁶²³ Ο.π.

χαρακτήρα») παρά προϋπόθετε στοχευμένη ποιοτική προσπάθεια και άμεση προσαρμογή του δασκάλου στις εκάστοτε αδυναμίες του μαθητή («διαμόρφωνε γι' αυτόν από το πνεύμα που έκλεινε η μουσική φράση μια άσκηση των δακτύλων ή μεταμόρφωνε την ίδια τη φράση σε άσκηση»)⁶²⁴. Το ζήτημα της ορθής δακτυλοθεσίας⁶²⁵ τον απασχολούσε έντονα, καθώς πρόκειται για πρόβλημα, η λύση του οποίου είναι συχνά πολυσήμαντη. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, όπου η δακτυλοθεσία του εκδότη είναι κακή και επιπόλαιη, ενώ ο συνθέτης συνήθως δεν την έχει λάβει καθόλου υπόψη του. Στις προτεραιότητές του Μαργαρίτη ανήκε επομένως η έγκαιρη υπόδειξη της ιδανικής δακτυλοθεσίας κατά περίπτωση και μαθητή (σε σχέση και με τη φυσιολογία του κάθε χεριού) και η διόρθωση και αποφυγή κακών εκδόσεων με αρχικό στόχο την απόκτηση σωστής βάσης και ορθού τρόπου σκέψης πάνω στο ζήτημα και τελικό αποτέλεσμα την αυτοτελή ανάπτυξη του μαθητή και ικανότητα λήψης αποφάσεων χωρίς τη συνδρομή του δασκάλου. Παράλληλα, η «άριστη γνώση του για το σύστημα μυϊκού μηχανισμού του χεριού και η έμφαση που έδινε στην καμπυλότητα των δακτύλων και στο παίξιμο με το βάρος του ώμου και του βραχίονα»⁶²⁶ και όχι αποκλειστικά με μοχλό πίεσης των πλήκτρων και παραγωγής ήχου τα δάκτυλα (κλίνοντας κυρίως προς την άποψη του Breithaupt), επιτύγχανε πολυεπίπεδες ηχητικές αποχρώσεις -ανάλογα ασφαλώς με το ταλέντο του κάθε σπουδαστή- και πιο ενδιαφέρουσες ερμηνευτικές αποδόσεις. Το αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής προσέγγισης ήταν η πρόκληση «φυσικού παιξίματος» από την πλευρά του μαθητή. Εξάλλου η κατάκτηση του ήχου είναι

«το πρώτο και σπουδαιότερο από όλα τα τεχνικά πιανιστικά προβλήματα που πρέπει να λύσει ο πιανίστας, αφού ο ήχος είναι η ίδια η ύλη της μουσικής. Τελειοποιώντας τον και εξευγενίζοντάς τον εξυψώνουμε την ίδια τη μουσική σε μια υψηλότερη βαθμίδα»⁶²⁷.

Παράλληλα, η βελτίωση και επίλυση των τεχνικών προβλημάτων δεν επιτυγχανόταν αποκλειστικά με ασκήσεις δεξιολογίας των δακτύλων, αλλά και διά μέσου μίας ευρύτερης «μουσικής ανέλιξης»⁶²⁸. Προς τον σκοπό αυτό ερμηνευτικά ιδιαίτερη έμφαση στην τάξη Μαργαρίτη δινόταν «στη μουσική φραστική, την απόδοση των φράσεων με αρχή, κορύφωση και ολοκλήρωση», ενώ δέουσα ήταν η

⁶²⁴ Scholz.

⁶²⁵ Ως καλή λογίζεται από τον Dichler (σ. 260) «κάθε δακτυλοθεσία, που επιτρέπει άψογη εκτέλεση της μουσικής και ταυτόχρονα είναι η πιο βολική».

⁶²⁶ Θυμής.

⁶²⁷ Neuhaus, σ. 74.

⁶²⁸ Scholz.

προσοχή για «τη διατήρηση της μουσικής φόρμας και αρχιτεκτονικής του έργου»⁶²⁹. Ο σεβασμός και η πιστή απόδοση του μουσικού κειμένου αποτελούσε προαπαιτούμενο στη διδασκαλία του. Η γερμανική εκπαιδευτική του κατάρτιση επέβαλε «ακρίβεια στην άρθρωση, τη δυναμική και ρυθμική αγωγή, σπουδή στις λεπτομέρειες της παρτιτούρας και αποφυγή υπερβολικής και ανακριβούς χρήσης του πεντάλ»⁶³⁰, ενώ προκύπτει η εξαιρετική σημασία που είχαν στην αντιμετώπισή τους στη μελέτη για τον Μαργαρίτη οι παράμετροι της πολυφωνίας και αρμονίας: οι εκτεταμένες πολυφωνικές δυνατότητες που προσέφερε ως όργανο το πιάνο αντιμετωπιζόταν με αναγωγές στον ορχηστρικό τρόπο γραφής και τη συμφωνική σκέψη, στοιχεία τα οποία ευνοούσαν τη στέρεα ανάδειξη και πλήρη αξιοποίηση του «ορχηστρικού ήχου» του οργάνου.

Στις παιδαγωγικές αρετές του Μαργαρίτη συγκαταλέγονταν η ισχυρή του μεταδοτικότητα, στοιχείο απαραίτητο για κάθε επιτυχημένη διδασκαλική δραστηριότητα. Η ικανότητά του να επεξηγεί σύνθετες για τους μη προχωρημένους μαθητές μουσικές έννοιες, να τις αναπαράγει με από κατανοητό τρόπο και να επιτυγχάνει την σε μεγάλο βαθμό αφομοίωση τους από τους διδασκόμενους, του πιστώνεται ως ένα από τα σημαντικότερα πλεονεκτήματα που διέθετε ως παιδαγωγός⁶³¹. Η συχνή παράθεση εικόνων και εξωμουσικών ερεθισμάτων συντελούσαν στην ανάπτυξη και τόνωση της φαντασίας και την ανεξαρτητοποίηση της μουσικής αντίληψης από τα στενά όρια της πιανιστικής παρτιτούρας. Για αποδοτικότερα αποτελέσματα από την παραπάνω πρακτική η παιδαγωγική Μαργαρίτη προέβλεπε τη συνεχή ενθάρρυνση της επαφής της τάξης του με τη φύση, καθώς οι φυσικές εικόνες και ήχοι σε συνάρτηση με τις πλούσιες εναλλαγές και ποικιλία χρωματισμών των τοπίων ενίσχυαν την περιγραφική φαντασία και όζυναν το ερμηνευτικό πνεύμα.

Καίριο ζητούμενο στη διδασκαλία του υπήρξε ακόμη η επίτευξη ισορροπίας μεταξύ τεχνικής άσκησης, μουσικής έκφρασης και γνώσης του ιστορικού πλαισίου του εκάστοτε έργου με τελικό στόχο την εισχώρηση στο βαθύτερο νόημά του που αποτελεί και την ουσία της καλλιτεχνικής απόδοσης. Ανάλογα ο Neuhaus θεωρεί

⁶²⁹ Μισυρλή - Καραπάλη.

⁶³⁰ Ο.π.

⁶³¹ Ο Dichler (σ. 217) επισημαίνει πως «κάθε ταλαντούχος και πεπειραμένος παιδαγωγός γνωρίζει, ότι μια δουλειά δίνει ακριβώς τότε λίγη χαρά στο μαθητή, όταν ακριβώς αυτός δεν ζορίζεται και δεν κουράζεται, τουναντίον του ξυπνά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όταν όλα τα προβλήματα γίνουν γνωστά και γεννιέται ιδιαίτερη ευχαρίστηση κατά την υπερνίκηση μιας δυσκολίας με εντατική μελέτη».

ερμηνεία καλλιτεχνική «όταν μπορέσουμε να φέρουμε σε τέλεια σύμπτωση τα απείρως περίπλοκα ερμηνευτικά μέσα με το έργο, το νόημά του, το περιεχόμενό του, και πρωτίστως με τη μορφολογική του δομή και την αρχιτεκτονική του»⁶³². Σύμφωνα με τον Μαργαρίτη, ο σκοπός του καλλιτέχνη δεν είναι να μάθει να παίζει ένα όργανο, στην προκειμένη περίπτωση το πιάνο, ώστε «να συμπληρώσει την εγκυκλοπαιδική του μόρφωση», ούτε η επιμέλεια που αποβλέπει αποκλειστικά στη μηχανική εξάσκηση των δακτύλων:

«Η εξάσκηση στα δάκτυλα, ο μηχανισμός, η τεχνική μελέτη στο μηχανικό όσο και στο εκφραστικό μέρος, η ιστορική μελέτη, η θεωρία, όλα αυτά είναι μέσα. Σκοπός δεν είναι να αναπτύξουμε μόνο στην εντέλεια το μέσο, αλλά με την τελειοποίηση του μέσου να φτάσουμε να καταλάβουμε ένα τεχνικό έργο στην εσωτερική του ψυχή και στο πνεύμα του».

Για την αύξηση της αντιληπτικής ικανότητας του μαθητή, την κατανόηση του ιδιαίτερου ύφους κάθε συνθετικής περιόδου, αλλά και τη διαμόρφωση προσωπικής μουσικής άποψης και κατά συνέπεια ιδίας ερμηνευτικής προσέγγισης, ο Μαργαρίτης επιδίδονταν στην παράθεση και μεταξύ τους σύγκριση συνθέσεων διαφορετικού στυλ, αλλά και την προβολή διαφόρων τρόπων ερμηνευτικής απόδοσης του ίδιου έργου. Προς αυτή την κατεύθυνση «συνήθιζε να εκτελεί στους μαθητές του στο πιάνο μία μουσική φράση με ποικίλους τρόπους»⁶³³ αναδεικνύοντας τα περιθώρια διαφορετικότητας στην ερμηνεία και ταυτόχρονα αποζητώντας την ιδεατή κατά περίπτωση επιλογή. Ως σημαντικό στόχο έθετε την ανάπτυξη ποιοτικού αισθητικού κριτηρίου στους σπουδαστές προκειμένου αυτοί να είναι σε θέση να προσδώσουν στο εκτελούμενο έργο την προσωπική τους «δημιουργική πνοή», χωρίς ωστόσο αυτή να διολισθαίνει και να υπερβαίνει τα όρια του ύφους της σύνθεσης:

«Προς τούτο όμως δεν χρειάζεται να το κάνουμε νέο από τα θεμέλια, να συνθέσουμε νέο έργο. Φτάνει να προσπαθήσουμε να το εκτελέσουμε με ατομική δική μας αντίληψη, η οποία όμως πρέπει να μείνει πάντα εντός των ορίων του πνεύματος του έργου»⁶³⁴.

Με αυτό τον τρόπο οι εκτελεστές μετατρέπονται την ίδια στιγμή σε αναδημιουργούς του έργου προσεγγίζοντας τον «ιδανικό σκοπό» του Μαργαρίτη, να θεωρηθούν «αληθινοί καλλιτέχνες». Η αναζήτηση της ισορροπίας των μουσικών παραμέτρων είναι ο ασφαλέστερος δρόμος στη διδασκαλία του για την επιτυχημένη εκτέλεση.

⁶³² Neuhaus, σ. 56.

⁶³³ Θυμής.

⁶³⁴ «Ζήτω η ατομικότητα, κάτω ο ατομικισμός στην ερμηνεία!», παρατηρεί εύστοχα σχετικά ο Neuhaus (σ. 56).

Μάλιστα παραθέτει αντιστοιχίες με τη ζωγραφική τέχνη για να καταδείξει την καθοριστικότητα της ύπαρξης «μέτρου»:

«...όπως στον ζωγράφο το ταίριασμα γραμμής, χρώματος και προοπτικής κάνει το τέλειο έργο, έτσι και στη μουσική το ταίριασμα μελωδίας, αρμονίας και ρυθμού (χρόνου) σε μια έννοια και επιπλέον ο χρωματισμός αυτών των τριών στοιχείων με τη δυναμικότητα και κατάλληλα ταιριασμένη αλλαγή του χρόνου δίνει τη ζωντανή πνοή στην έκφραση και απόδοση»⁶³⁵.

Σημαντικότατο παράγοντα στην μουσική διαπαιδαγώγηση και βελτίωση της μουσικής κρίσης των σπουδαστών, αλλά και όσων «ασχολούνται σοβαρά με τη μουσική», θεωρούσε ανέκαθεν την τακτική παρακολούθηση ρεσιτάλ, συμφωνικών συναυλιών και βραδιών μουσικής δωματίου με την προϋπόθεση να πραγματοποιούνται αυτές από καλούς εκτελεστές. Με τη σύγκριση των διαφορετικών εκτελέσεων ο ακροατής - σπουδαστής δύναται να εξάγει συμπεράσματα και να διαμορφώσει προσωπική γνώμη για τις διαφορετικές ερμηνείες «παίρνοντας έτσι υπόδειγμα για την μελέτη του». Παράλληλα, η παρακολούθηση άρτιων συναυλιών και «η ακρόαση καλών εκτελεστών» λαμβάνει ιδιαίτερη σπουδαιότητα «και για να διδαχθεί κανείς πειραματικώς ... συγκρίνοντας επίσης τον μηχανισμό αυτών, πράγμα που τον κάνει να μορφώνει γνώμη για τις διάφορες σχολές και ιδέες πάνω στην τεχνική εκτέλεση». Στο σημείο αυτό γίνεται ξανά αισθητή η ευρωπαϊκή εμπειρία του Μαργαρίτη, καθώς παραβάλλει το ενδιαφέρον που επιδεικνύεται από έναν μεγάλο όγκο σπουδαστών των εκπαιδευτικά αναπτυγμένων κέντρων του εξωτερικού για τις συναυλιακές ακροάσεις.

Η ακρόαση ωστόσο μουσικών γεγονότων λειτουργεί για τον παιδαγωγό Μαργαρίτη μόνο ως συμπληρωματικό βοηθητικό μέσο για τη μουσική εκπαίδευση του σπουδαστή. Ο πρωταρχικός και καθοριστικότερος παράγοντας παραμένει η διδασκαλία από έναν άξιο δάσκαλο, ο οποίος ταυτόχρονα να είναι σε θέση «να εφαρμόσει πρακτικά τις θεωρίες του» με την εκτέλεση στους μαθητές των διδασκόμενων έργων⁶³⁶. Ο συγκεκρισμός διδασκαλίας και εκτέλεσης, θεωρίας και πράξης αναδεικνύεται σε απαραίτητη συνθήκη για μία αποδοτική μουσική

⁶³⁵ Βλ. και πργφ. 1.3.6.

⁶³⁶ Την καθοριστικότητα ενός άξιου δασκάλου - εκτελεστή για την επιμόρφωση και εξέλιξη του σπουδαστή εξαίρει ο Dichler (σ. 30) κρίνοντάς τη σημαντικότερη από «την εκλογή ορισμένης μεθόδου». Έναν καλό δάσκαλο ωστόσο «δεν είναι απαραίτητο να τον αναζητήσει κανείς στο πρόσωπο ενός μεγάλου πιανίστα με τη σιγουριά της σκηνης, με ρεπερτόριο από μνήμης και εκπληκτική μπραβούρα», παρά αρκεί «να είναι ή να υπήρξε καλός παίκτης του πιάνου, ο οποίος να ξέρει και τις τεχνικές δυσκολίες εξ ιδίας πείρας και να έχει λύσει και ξεπεράσει τα ουσιώδη προβλήματα στη δική του πρακτική».

διαπαιδαγώγηση: «Το ένα δεν μπορεί να αποσπασθεί ούτε να χωριστεί από το άλλο»⁶³⁷. Το μάθημα πρέπει να λειτουργεί ταυτόχρονα ως μία μικρή συναυλία, όπως ανάλογα μία πραγματική συναυλία λαμβάνει τον λειτουργικό χαρακτήρα ενός μαθήματος, μίας εποικοδομητικής διδασκαλίας. Επί της βάσης της παραπάνω αρχής ο Μαργαρίτης, διαθέτοντας το πλεονέκτημα της πλούσιας πρακτικής καλλιτεχνικής εμπειρίας του ως κοντσερτίστας, εκτελούσε σε τακτική βάση τμήμα ή ολόκληρο το έργο που είχε στο ρεπερτόριο του ο εκάστοτε διδασκόμενος μαθητής προβαίνοντας σε παρατηρήσεις και διορθώσεις, «έπλαθε από τη διδασκαλία του μια ζωντανή δημιουργία, που δεν τον άφηνε ούτε στιγμή να γίνει ένας ξερός και άγονος παιδαγωγός»⁶³⁸ και εξασφάλιζε ότι «η μύηση (των μαθητών) στο αληθινό μουσικό στυλ συνετελείτο κατά τον πειστικότερο τρόπο»⁶³⁹. Η πρακτική αυτή δεν αντιτίθεται της εκπαίδευσης των μουσικών σε πολλές παραδοσιακές κοινωνίες, όπου ο μουσικοδιδάσκαλος αποτελεί έναν υψηλά αξιολογούμενο μουσικό, έναν ενεργό καλλιτέχνη, ο οποίος καθοδηγεί τους σπουδαστές μέσω της προσωπικής του μουσικής πράξης. Σε ένα μοντέλο ανώτατου μουσικού, ο δάσκαλος επιδεικνύει παικτικές τεχνικές και ερμηνείες, οι οποίες παρατηρούνται και αφομοιώνονται δημιουργικά από τον μαθητή⁶⁴⁰. Σε αυτό το πλαίσιο συνήθως υπήρξε η πραγματοποίηση ομαδικών μαθημάτων -ακόμα και κατ' οίκον- για τους μαθητές της τάξης του προκειμένου να ακούνε συγχρόνως ως σύνολο τις παρατηρήσεις του. Στις ομαδικές αυτές συνεδρίες, που λάμβαναν το χαρακτήρα σεμιναριακών μαθημάτων, απαιτούνταν η προσοχή και ενεργή συμμετοχή όλων των σπουδαστών, οι οποίοι έπαιζαν διαδοχικά. Η ταυτόχρονη μουσική εμπειρία τους αφενός σφυρηλατούσε έναν τρόπο εκτέλεσης με ενιαίες αρχές και κοινές συνισταμένες, χωρίς όμως να οδηγεί σε τυποποίηση και περιορισμό της προσωπικής ερμηνείας, αφετέρου ενίσχυε τους διαπροσωπικούς δεσμούς της τάξης καθιστώντας τη πρότυπο εκπαιδευτικής λειτουργίας στους κόλπους του Κ. Ω. Θ. και της Sommerakademie⁶⁴¹.

Από τα μέλη της τάξης Μαργαρίτη ζητείτο η απόκτηση ολοκληρωμένης καλλιτεχνικής παιδείας, η οποία δεν περιοριζόταν σε ειδικές και ευρύτερες μουσικές

⁶³⁷ «Ένα μάθημα πιάνου με έναν καλό δάσκαλο, με έναν πιανίστα που είναι καλλιτέχνης, είναι το σημείο ενώσεως, στο οποίο η γνώση οδηγεί στη δράση και η δράση υποστηρίζεται από τη γνώση» (Neuhaus, σ. 221).

⁶³⁸ Scholz.

⁶³⁹ Καζαντζής, «Ο Λώρης Μαργαρίτης...», σ. 130.

⁶⁴⁰ Patricia Shehan, Campbell, *Lessons from the world: a cross-culture guide to music teaching and learning*, Schirmer books, Νέα Υόρκη 1991, σ. 187.

⁶⁴¹ Ο Καζαντζής θεωρεί τον Μαργαρίτη (ό.π.) «δημιουργό μιας σχολής πιάνου» και την τάξη του «ένα αληθινό cours με πειθαρχία και έκδηλη καλλιτεχνική ατμόσφαιρα».

γνώσεις, αλλά περιελάμβανε την επαφή με τις άλλες εκδηλώσεις ανθρώπινης τέχνης και δημιουργίας. Για τον παιδαγωγό Μαργαρίτη «τέλειο μουσικό ταλέντο ήταν εκείνος (ο σπουδαστής) που δεν ξεχώριζε τη μουσική από τις άλλες καλές τέχνες»⁶⁴². Με αφετηρία το δόγμα αυτό ενθάρρυνε την παρακολούθηση από τους μαθητές εκθέσεων ζωγραφικής αναγνωρίζοντας τους ιστορικούς συνεκτικούς δεσμούς των δύο τεχνών και επεδίωκε την ουσιαστική μύση τους σε σημαντικά λογοτεχνικά και φιλοσοφικά έργα. Χαρακτηριστικές ήταν οι κατ' οίκον συγκεντρώσεις, όπου ο Μαργαρίτης παρουσίαζε συνδυαστικά με απαγγελία και μουσική πράξη ποιήματα και μελοποιημένα λογοτεχνικά κείμενα της κλασικής γερμανικής φιλολογίας (Goethe, Schiller, Nietzsche, Rilke) στην πρωτότυπη μορφή και μεταφρασμένα στα ελληνικά για τους μη κατέχοντες τη γερμανική γλώσσα. Στο καθαρά μουσικό μέρος της πνευματικής καλλιέργειας εντάσσονταν η κατήχηση στη μουσική δωματίου και το γερμανικό lied, η από κοινού εκτέλεση από δάσκαλο και μαθητή μεταγραφών στο πιάνο για τέσσερα χέρια γνωστών συμφωνιών της κλασικής και ρομαντικής περιόδου και η κατά το δυνατό συχνότερη παρακολούθηση μουσικών διαλέξεων και ακρόαση συναυλιών με άξονα όχι μόνο το πιανιστικό ρεπερτόριο, αλλά παράλληλα την όπερα και τη συμφωνική μουσική⁶⁴³ με απώτερο στόχο τη διαπλάτυνση της γνώσης τους. Υπήρξαν διαρκείς οι προσπάθειες του να καλύψει ουσιαστικά στο μέτρο του δυνατού το εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό κενό της Θεσσαλονίκης εκείνης της περιόδου, η οποία βρισκόταν σε πρώιμο ακόμη στάδιο πολιτιστικής ανάπτυξης. Ο Καζαντζής εξαίρει⁶⁴⁴ τις «βαριές του προσωπικές θυσίες», με τις οποίες «προσπαθούσε να τους δώσει εκείνο, που αναγκαστικά τους το καθυστέρουσε η πνευματική στάθμη της επαρχιακής πόλεως...» και «τους ανύψωνε σε μία καλλιτεχνική ατμόσφαιρα, όπου μπορούσε να αναπτυχθεί κάθε νεαρή καλλιτεχνική ψυχή».

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό γνώρισμα της τάξης του, το οποίο συνεισέφερε ανάλογα στον σφαιρικό εμπλουτισμό της πνευματικής μόρφωσης των σπουδαστών, ήταν η πραγματοποίηση εκπαιδευτικών επισκέψεων σε πολιτιστικά κέντρα του εξωτερικού (Μόναχο, Βιέννη, Salzburg, Ρώμη). Στα επιμορφωτικά ταξίδια συμμετείχαν κυρίως τελειόφοιτοι της τάξης του στο Κ. Ω. Θ., ενώ έπειτα από την ανάμειξή του με τα παιδαγωγικά πράγματα στο Mozarteum οι ευρωπαϊκές εκδρομές προηγούνταν και συνδυάζονταν σε κάποιες περιπτώσεις με την παρουσία του στην

⁶⁴² Α. Μ., σ. 21.

⁶⁴³ Ο.π.

⁶⁴⁴ Καζαντζής, ό.π.

Θερινή Ακαδημία στο Salzburg. Οι ομαδικές εξορμήσεις στα διεθνή κέντρα περιελάμβαναν τη γνωριμία των σπουδαστών με τα σημαντικότερα μνημεία και κτίρια με έμφαση στην παρατήρηση των αρχιτεκτονικών ρυθμών και γραμμών και των εσωτερικών διακοσμήσεων των χώρων, τις επισκέψεις σε μουσεία και πινακοθήκες, την προβολή του φυσικού κάλλους των περιοχών αυτών και κύρια την παρακολούθηση αξιολογών μουσικών και θεατρικών γεγονότων. Συνεπώς ως προς τη θέση του για πνευματική προετοιμασία της τάξης του σε υψηλό βαθμό, ο Έλληνας παιδαγωγός επιδίδονταν παραμονές των συναυλιών σε περιεκτική και διαφωτιστική «μουσική και ιστορική ανάλυση των ακροασμένων έργων»⁶⁴⁵ για την καλύτερη και πιο συνειδητοποιημένη παρακολούθησή τους, ενώ σε αντίστοιχες θεατρικές παραστάσεις έργων της γερμανικής δραματογραφίας προέβαινε στη συνοπτική και κατατοπιστική για τους μαθητές επισκόπησή τους. Η ιδιαίτερη σπουδή του Μαργαρίτη για την κατήχησή τους στα αριστουργηματικά έργα του ευρωπαϊκού πνεύματος και την εμπέδωση των ξένων πολιτιστικών επιτευγμάτων λάμβανε εκτός από την καθαρά μορφωτική αξία και μία διάσταση εθνική:

«...Ακριβώς γιατί ήθελε οι άλλοι να εκτιμήσουν και να αντιληφθούν την αξία της ελληνικής ιδιοτυπίας, έδειχνε το μεγαλύτερο σεβασμό στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των άλλων εθνών και δίδασκε τους μαθητές του, ώστε να μπορέσουν να καταλάβουν την ξένη γι' αυτούς ψυχή και πολιτισμό»⁶⁴⁶.

Συγχρόνως, επισημαίνει ο Scheider,

«καθιστούσε προσεκτικούς τους Έλληνες μαθητές του να μην ξεχνούν, ότι βρισκότουσαν εκεί (στο εξωτερικό) όχι μόνο σαν καλλιτέχνες αλλά και σαν αντιπρόσωποι της πατρίδας τους, ότι όχι μονάχα η απόδοσή τους η καλλιτεχνική, αλλά πολύ περισσότερο η ανθρώπινη συμπεριφορά τους θα έδινε στους ξένους ένα κριτήριο για την Ελλάδα»⁶⁴⁷.

Όσον αφορά το ρεπερτόριο, το οποίο επέλεγε να μελετούν οι σπουδαστές της τάξης του, είχε ως προτεραιότητα τη διδασκαλία ολόκληρου του εύρους των συνθετικών περιόδων και υφών και την εκμάθηση μεγάλου όγκου διδακτέας ύλης, κατά προτίμηση από μνήμης. Ιδιαίτερη θέση στα προγράμματα των μαθητών του κατείχε ο Scarlatti και ο Soler, οι δίφωνες και τρίφωνες Inventionen του Bach, Σπουδές και Ασκήσεις του 19^{ου} αι., οι περισσότερες από τις Σονάτες του Beethoven, διαφόρων φορμών πιανιστικές σελίδες του ρομαντισμού (πρωτίστως του Chopin, του

⁶⁴⁵ Παπάζογλου.

⁶⁴⁶ Scheider, σ. 139.

⁶⁴⁷ Ο.π.

Schumann και του Grieg), δικές του ελληνικές συνθέσεις και άλλων Ελλήνων συνθετών της Εθνικής Σχολής (κυρίως του Πονηρίδη) και έργα σύγχρονων Ευρωπαίων δημιουργών (με έμφαση στο κίνημα του ιμπρεσιονισμού). Ωστόσο, αν και απέφευγε τις συνθέσεις του Mozart έχοντας συναίσθηση ως γνήσιος «Μοτσαρτίστας» της ιδιάζουσας δυσκολίας να αποδοθούν τα έργα του με τον δέοντα τρόπο από το μαθητικό επίπεδο, εντούτοις προσέδιδε βαρύτητα στον κλασικισμό. Οι κλίμακες (μείζονες – ελάσσονες αρμονικές – ελάσσονες μελωδικές) παρουσιάζονταν με χρωματική ακολουθία, αλλά όχι σε υπερβολικό και κουραστικό για τη συγκέντρωση του μαθητή βαθμό⁶⁴⁸.

Για τη βαθύτερη εμπέδωση των παιζόμενων έργων ο Μαργαρίτης εισήγαγε στην τάξη του τη μέθοδο της πνευματικής μελέτης -που προτείνει και ο Leimer-, κατά την οποία οι μαθητές όφειλαν με αυξημένη αυτοσυγκέντρωση να ανακαλέσουν νοερά το εκτελούμενο έργο με όλα τα συνθετικά του στοιχεία (μελωδία, αρμονία, ρυθμική και δυναμική αγωγή) και να το ερμηνεύσουν στο μυαλό τους με ακρίβεια ανάλογη της πραγματικής εκτελέσεως, ενώ για την ταχύτερη από μνήμης αποστήθιση πρότεινε την τμηματική εκμάθηση της σύνθεσης ανά μουσικό πεντάγραμμα. Την παραμονή μίας δημόσιας ή ωδειακής εμφάνισης κάποιου σπουδαστή «αποθάρρυνε την υπερβολική και στείρα επαναληπτική μελέτη, όπως και την ακρόαση άλλων εκτελεστών»⁶⁴⁹ για την αποφυγή πρόκλησης αποπροσανατολιστικών για την διαμορφωμένη ερμηνεία επιρροών και αλλοίωσης του αυθορμητισμού και της ατομικής έμπνευσης κατά τη διαδικασία της σκηνικής εκτέλεσης.

Το ζήτημα της σκηνικής έκθεσης του σπουδαστή με τη φυσιολογική και αναμενόμενη νευρική κατάσταση, που αυτή προκαλούσε, τον απασχολούσε σε έντονο βαθμό. Κατανοώντας ο ίδιος πλήρως με τη δεδομένη σολιστική εμπειρία του την ψυχολογική πίεση, στην οποία υπόκειται ένας άπειρος μαθητής πριν και κατά την διάρκεια της έκθεσής του στο κοινό, προσέδιδε ιδιαίτερη βαρύτητα και στον τομέα της ψυχολογικής προετοιμασίας των μελών της τάξης του, στην ενίσχυση της αυτοπεποίθησης, στη μετάδοση πίστης στις δυνατότητές τους και διαμόρφωση ισχυρής θέλησης για συνεχή βελτίωση και πρόοδο. Ως διδακτικές αρετές του πιστώνονται ακόμα η υπομονή και ευρηματικότητα στην επεξήγηση δυσνόητων εννοιών, η επιμονή ακόμα και με λιγότερο προικισμένους μαθητές -αρκεί αυτοί «να

⁶⁴⁸ Παπάζογλου.

⁶⁴⁹ Κουτούβαλη.

επιδείκνυν ζήλο και ειλικρινή προσπάθεια»⁶⁵⁰-, το ασίγαστο πάθος για το παιδαγωγικό λειτούργημα, η τελειομανία του που αύξανε τον πήχη των απαιτήσεων στην τάξη του, η επίδειξη αυστηρότητας σε περιπτώσεις αδιάφορης ή ασυνεπούς συμπεριφοράς από την πλευρά του διδασκόμενου και η παντελής απουσία συμπλεγματικών συμπεριφορών στη διδασκαλία, καθώς δεν ανήκε «στους αποτυχημένους εκείνους παιδαγωγούς, που είναι αποτυχημένοι καλλιτέχνες και προσπαθούν να αναπληρώνουν με θεωρητική σπουδαιοφάνεια την έλλειψη πρακτικής πείρας»⁶⁵¹. Σε συνδυασμό με το ισχυρό αίσθημα ευθύνης που τον διακατείχε απέναντι τους, τη δοτικότητα και το ενδιαφέρον του για την επίλυση ακόμα και εξωδιδακτικών προβλημάτων που απασχολούσαν τους μαθητές -ιδιαίτερα κατά την παραμονή τους στο Salzburg-, αλλά και τις συνεχείς προσπάθειές του για τη δίκαιη «προαγωγή του άξιου προαγωγής»⁶⁵², αναμενόμενη υπήρξε η θεώρησή του ρόλου του ως πλατύτερου από τη στενή μονοδιάστατη ιδιότητα του δασκάλου. «...Ήταν για τους μαθητές του φίλος και συνάμα σύμβουλος και παραστάτης», αποδίδει ο Scholz τη σχέση που δομούσε ο Μαργαρίτης με τα άτομα που μαθήτευαν κοντά του, χωρίς ωστόσο να παρερμηνεύονται τα διακριτά όρια στην επαφή δασκάλου - μαθητή και να αναιρείται ο σεβασμός στο πρόσωπό του. Στην περίπτωση Μαργαρίτη με τη χαρισματική προσωπικότητα και το διδασκαλικό κύρος η εκτίμηση των μαθητευόμενων για τον δάσκαλο δεν επιβλήθηκε μέσω της αυστηρότητας, αλλά κατακτήθηκε από την καθολική παραδοχή της παιδαγωγικής του αξίας και της πρότυπης ανθρώπινης συμπεριφοράς του.

⁶⁵⁰ Θυμής.

⁶⁵¹ Scholz.

⁶⁵² Ο.π.

ΜΕΡΟΣ II. Ο συνθέτης Λώρης Μαργαρίτης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Εργογραφία και αναλυτική προσέγγιση των σωζόμενων έργων.

Ο Λώρης Μαργαρίτης εντάσσεται στη γενιά εκείνη των Ελλήνων μουσικών που επιχείρησαν στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα να παρουσιάσουν στην ευρωπαϊκή μουσική σκηνή και να γνωστοποιήσουν στους διεθνείς πολιτιστικούς κύκλους την ελληνική συνθετική μουσική δημιουργία. Μία όχι αμελητέα έκφραση της πολυδιάστατης ενασχόλησής του με τα καλλιτεχνικά πράγματα υπήρξε η συνθετική του δραστηριότητα. Ωστόσο το συνθετικό έργο, που άφησε ως παρακαταθήκη, κρίνεται σχετικά περιορισμένο, όχι αναίτια αλλά ως αποτέλεσμα ενός συνδυασμού παραγόντων που συνίστανται στους ακόλουθους:

α) Οι αυξημένες υποχρεώσεις του ως πιανίστας καριέρας και μουσικός παιδαγωγός εξαντλούσαν το μεγαλύτερο μέρος του διαθέσιμου χρόνου μην επιτρέποντας να αφιερώσει ιδιαίτερο χρόνο στη συνθετική πράξη. Είναι χαρακτηριστικό πως η πλειοψηφία των έργων του εμπνεύστηκε και συνετέθη στο περιθώριο συναυλιακών περιοδειών και παραμονής στο εξωτερικό (Salzburg) για διδακτικούς σκοπούς.

β) Αν και ξεκίνησε τους συνθετικούς πειραματισμούς από πολύ μικρή ηλικία, η ουσία είναι πως σε ολόκληρη τη μουσική διαδρομή του, ιδιαίτερα ύστερα από την ενηλικίωσή του, ο ίδιος αισθανόταν περισσότερο πιανίστας και ενεργός καλλιτέχνης παρά συνθέτης.

γ) Στη μειωμένη συνθετική του παραγωγή συνετέλεσε και η τάση του να επιδίδεται στον αυτοσχεδιασμό αμελώντας την καταγραφή των μουσικών ιδεών του στην παρτιτούρα, ενώ προτιμούσε σε πλείστες περιπτώσεις να διασκευάζει για ένα και κυρίως για δύο πιάνο ήδη υπάρχουσες συνθέσεις, δικές του και άλλων Ελλήνων δημιουργών, σε βάρος της σύνθεσης πρωτότυπων έργων.

δ) Αναμφίβολα η εντατική ενασχόληση και αφιέρωση στη μουσική για δύο πιάνο και το πιανιστικό ντουέτο που ίδρυσε με τη σύζυγό του ενίσχυσε τον «αποπροσανατολισμό» από τη συνθετική δράση.

ε) Για τον περιορισμένο όγκο της υπάρχουσας εργογραφίας του ευθύνεται σημαντικά η άτακτη φυγή του από τη Θεσσαλονίκη πριν την είσοδο των γερμανικών κατοχικών δυνάμεων στην πόλη και η πιθανή λεηλασία της κατοικίας του από τα γερμανικά στρατεύματα που προκάλεσε μεγάλη απώλεια χειρογράφων, παρτιτούρων και

βιβλίων, ενώ η επίσης πιθανή ύπαρξη συνθετικού υλικού του Μαργαρίτη στην κατοχή ιδιωτών επιδεινώνει τις απώλειες και τις εργογραφικές ελλείψεις⁶⁵³. Μάλιστα, στα κατά τα φαινόμενα αρκετά χαμένα έργα του (όπως προκύπτει και από τα πολλά κενά στην αριθμολόγηση των συνθέσεων του με τον όρο *opus*) έρχονται να προστεθούν παραλείψεις στη χρονολογική τοποθέτηση αρκετών συνθέσεων, οι οποίες είτε στερούνται χρονολογικής ένδειξης είτε είναι χρονολογούμενες κατά προσέγγιση.

Στις παραπάνω ελλείψεις έρχονται να προστεθούν οι δυσκολίες στην ταυτοποίηση συγκεκριμένων έργων που εμφανίζονται με διαφορετικούς τίτλους όντας όμως ουσιαστικά το ίδιο έργο ή μέρος αυτού και προορίζονται για άλλο οργανικό σύνολο. Από τους πίνακες που παρατίθενται στην εργογραφία του συνθέτη και από τις σχετικές υποσημειώσεις προκύπτουν οι συνθέσεις εκείνες που επαναλαμβάνονται ολόκληρες ή μη για διαφορετικά μέσα εκτέλεσης με τον ίδιο ή άλλο τίτλο.

Ως κύριες πηγές για μία κατά το δυνατόν αξιόπιστη καταλογογράφηση των συνθέσεων του Μαργαρίτη επιλέγονται και χρησιμοποιούνται:

- α) Τα υπάρχοντα εκδομένα έργα (βλ. πργφ. 5.1.4).
- β) Χειρόγραφες παρτιτούρες που βρίσκονται στο Αρχείο του συνθέτη.
- γ) Αποσπάσματα κριτικών και αποκόμματα συναυλιακών προγραμμάτων, επίσης από το Αρχείο Λ. Μαργαρίτη, στα οποία επιβεβαιώνεται η ύπαρξη κάποιων συνθέσεων.
- δ) Πληροφορίες αντλούμενες από ακροάσεις μαγνητοταινιών από τα ηχητικά αρχεία της Ταινιοθήκης της Ε. Ρ. Τ., στις οποίες εμπεριέχονται συνθέσεις του Μαργαρίτη εκτελούμενες από τον ίδιο μόνο ή με τη σύζυγό του⁶⁵⁴.
- ε) Το βιογραφικό για τον Μαργαρίτη σύγγραμμα της συζύγου του (*Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956).

4.1. Εργογραφία.

Για την κατάταξη του συνθετικού έργου του Μαργαρίτη επιλέγουμε τις ακόλουθες τρεις κατηγοριοποιήσεις:

⁶⁵³ Βλ. σχετικά, πργφ. 1.3.3.

⁶⁵⁴ Πρόκειται για τις μαγνητοταινίες με αριθμούς 1601, 3273-3788, 3430, 8274, 10861, 10929, 10933, 10961, 10977, 10979 (βλ. και Λεωτσάκος, «Προλεγόμενα», σ. 2).

1. Με κριτήριο το είδος της μουσικής σύνθεσης και επιμέρους υποκατηγορίες, αν αφορά έργα για πιάνο (παιδικές συνθέσεις, έργα για ένα ή δύο πιάνο), μουσική δωματίου, ορχηστρική μουσική, φωνητική μουσική (έργα για φωνή και πιάνο, χορωδία a cappella ή με συνοδεία ορχήστρας) και σκηνική μουσική (χορός, όπερα).
2. Με κριτήριο τη χρονική σειρά συνθέσεως των έργων, ξεκινώντας από τις αρχές του 20^{ου} αι. και τις πρώιμες δημιουργίες του και καταλήγοντας στα κατοχικά χρόνια και τις αχρονολόγητες συνθέσεις. Από τον κατάλογο χρονολογικής επισκόπησης των έργων προκύπτει ότι η πλέον δραστήρια και γόνιμη δημιουργικά περίοδος της συνθετικής του παραγωγής σημειώνεται κατά τη δεκαετία του 1920. Ακόμη στον συγκεκριμένο πίνακα παρατίθεται η κατάσταση των έργων, δηλ. αν αφενός είναι χαμένα ή μη καταγεγραμμένα και αφετέρου αν σώζονται και σε ποια μορφή (εκδομένα, εντυπωμένα, χειρόγραφα, αποσπάσματα). Σε κάθε περίπτωση το μεγαλύτερο μέρος των σωζόμενων συνθέσεων αφορά αυτές για σόλο πιάνο.
3. Με κριτήριο το συνθετικό ρεύμα και στιλιστικό ύφος που ακολουθούν τα εκάστοτε έργα. Ως συνθέτης ο Μαργαρίτης δέχτηκε δύο θεμελιώδεις επιρροές. Η πρώτη αφορά την κεντροευρωπαϊκή μουσική παράδοση με κύριο άξονα τον γερμανικό ρομαντισμό και ανεπαίσθητη ροπή σε ελάχιστες περιπτώσεις προς τον γαλλικό ιμπρεσιονισμό, απόρροια των «γερμανικών» σπουδών και της στενής σχέσης του με τον γερμανόφωνο πολιτισμό, καθώς και του κοσμοπολιτισμού που τον διακατείχε ως καλλιτεχνική προσωπικότητα. Ο δεύτερος πόλος έλξης εκφράζεται από τον ελληνικό λαϊκό μουσικό πολιτισμό και τη σύνθεση έργων με θεματικό υλικό προερχόμενο από την πλούσια δεξαμενή μελωδιών του δημοτικού τραγουδιού, στην κατεύθυνση που χάραζαν οι πρωτεργάτες της Ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής. Η τάση της δημοτικής μουσικής παράδοσης συγκεντρώνει και το μεγαλύτερο τμήμα της εργογραφίας του. Επί της βάσης αυτής κατηγοριοποιούνται τα έργα του Μαργαρίτη ανάλογα σε ποιό από τα δύο ρεύματα εντάσσονται, ενώ για μη σωζόμενες συνθέσεις αγνώστου υφολογικής κατευθύνσεως προκρίνεται η τοποθέτησή τους σε τρίτη κατηγορία.

4.1.1. Συνοπτική καταλογογράφηση των έργων κατά είδος.

I. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

A) ΠΑΙΔΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Ως μοναδικές αξιόλογες πηγές για τις πρώιμες συνθετικές απόπειρες του νεαρού Μαργαρίτη, οι οποίες τοποθετούνται χρονικά κατά το διάστημα 1901-1903, χρησιμοποιούνται:

- α) Προγράμματα συναυλιακών εμφανίσεών του στο Ωδείο Αθηνών και το Μόναχο, όπου αναγράφονται τίτλοι συνθέσεών του.
- β) το διήγημα του Thomas Mann *Das Wunderkind* (*Το παιδί θαύμα*), το οποίο εκτός από σπουδαία λογοτεχνική αξία λαμβάνει στην προκειμένη περίπτωση και χαρακτήρα σημαντικά πληροφοριακό σχετικά με την παιδική εργογραφία του, καθώς γίνεται αναφορά και καταγραφή εντυπώσεων του συγγραφέα για εκτελούμενες συνθέσεις του «παιδιού - θαύματος».
- γ) κάποια δημοσιεύματα για την ιδιαίτερη περίπτωση του νεαρού Μαργαρίτη που περιέχονται (και) στο βιβλίο της χήρας του.

Από το σύνολο των παιδικών συνθέσεων, όλες φυσικά για πιάνο, οι οποίες ανέρχονταν έως το 1903 τουλάχιστον «περί τας 27» τον αριθμό⁶⁵⁵, σώζονται καταγεγραμμένες από αντιγραφή τρίτου προσώπου⁶⁵⁶ μόλις δύο: μία *Σπουδή*, χρονολογημένη τον Σεπτέμβριο του 1901, και μία Ελληνική Ραψωδία, συντεθειμένη το επόμενο έτος και σωζόμενη σε δύο αντίγραφα. Η συγκεκριμένη σύνθεση αφιερώνεται, σύμφωνα με σημείωση στο ένα από τα αντίγραφα με ημερομηνία 23 Απριλίου 1902, στον Γεώργιο Νάζο, διευθυντή του Ωδείου Αθηνών⁶⁵⁷. Κατηγοριοποιούμε τις πρώιμες συνθέσεις σε καταλογογραφημένες (με αριθμό έργου opus) -από τον ίδιο τον μικρό συνθέτη- και ακαταλογογράφητες (με ακαθόριστη ένδειξη opus). Στο σημείο αυτό διευκρινίζεται ότι η αριθμολόγηση των συνθέσεων αυτών δεν έχει σχέση ούτε συμπίπτει με την αντίστοιχη των μεταγενέστερων έργων του.

Με αριθμό opus προκύπτουν οι ακόλουθες δώδεκα παιδικές συνθέσεις:

1. Σπουδή, op. 1
2. Σονάτα, op. 4

⁶⁵⁵ *Α. Μ.*, σ. 154.

⁶⁵⁶ Στο *Ημερολόγιον* του Σκόκου αναφέρεται το όνομα του καθηγητή φλάουτου στο Ωδείο Αθηνών εκείνη την περίοδο (1901-1903), Νικόλαου Κουλούκη, ως του ατόμου που αναλάμβανε να καταγράφει τις συνθέσεις του μικρού Λώρη, προτού εκείνος αποκτήσει την ευχέρεια να τις αποτυπώνει ο ίδιος στο χαρτί.

⁶⁵⁷ Κατά τον Λεωτσάκο («Προλεγόμενα», σ. 4), η αφιέρωση γίνεται «προφανώς με την ευκαιρία της ονομαστικής του εορτής».

3. Τρικυμία, op. 5
4. Σπουδή, op. 6
5. Ελληνική Ραψωδία, op. 7
6. Ροντό, op. 8
7. Ελληνική Ραψωδία, op. 10
8. Σονατίνα, op. 15
9. Ανώνυμον, op. 16
10. Μελαγχολία ή Φαντασία⁶⁵⁸, op. 17
11. Spatzenschlacht (Μάχη των σπουργιτιών), op. 19
ή Le hibou et les moineaux (Η κουκουβάγια και τα σπουργίτια)⁶⁵⁹
12. Marche Solennelle (Πένθιμο εμβατήριο), op. 20

Χωρίς αριθμό opus γνωρίζουμε επιπλέον την ύπαρξη των παρακάτω έξι συνθέσεων:

1. Η απωλεσθείσα
2. Ο κατακλυσμός
3. Πάτερ ημών
4. Νοσταλγία
5. Meditation
6. Reverie (Ονειροπόληση)⁶⁶⁰

B) ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΕΝΑ ΠΙΑΝΟ

1. Συλλογή *Νεότης*, op. 4 (1908-1921):
 - I. Σκέρτσο (1908)
 - II. Σκίτσο (1910)
 - III. Καρναβάλι ή Γράμμα από το Μόναχο (1914)
 - IV. Στο Κούρδισμα ή Μία Χουμορέσκα, για βιολί και πιάνο

⁶⁵⁸ Με τον πρώτο τίτλο αναφέρεται σε αθηναϊκό πρόγραμμα, ενώ με τον δεύτερο σε ανάλογο από το Μόναχο (Αρχείο Λ. Μαργαρίτη).

⁶⁵⁹ Ο γαλλικός τίτλος αναφέρεται στο διήγημα του Th. Mann *Το παιδί θαύμα* και προφανώς πρόκειται για την ίδια σύνθεση με τον αντίστοιχο παρόμοιο γερμανικό τίτλο.

⁶⁶⁰ Οι τρεις πρώτες μη αριθμημένες συνθέσεις (*Η απωλεσθείσα*, *Ο κατακλυσμός*, *Πάτερ ημών*) απαντώνται στο *Ημερολόγιον* του Σκόκου. Η *Νοσταλγία* (καθώς και το *Πάτερ ημών*) σε δημοσίευμα «αθηναϊκής εφημερίδας από το Μόναχο» (*Ημερησία*) του ίδιου έτους (Λ. Μ., σ. 154). Η *Meditation* και η *Reverie* αναφέρονται στο διήγημα του Mann μαζί με τις συνθέσεις *Σπουδή* (op. 1 ή op. 6), *Ελληνική Ραψωδία* (op. 7 ή op. 10), *Φαντασία* (op. 17), *Le hibou et les moineaux* (op. 19), *Marche Solennelle* (op. 20).

- V. Τρίπτυχον:
- α) Γλυκοχάραμα
 - β) Ιντερμέτζο
 - γ) Βράδυ
- VI. Λίγες σταγόνες ντ' Ορσαί
- VII. Μπενεντικτίν
- VIII. Νανούρισμα
- IX. Σκέρτσο
2. *Σονατίνα*, op. 5 (1922)
3. *Συλλογή Στίχοι για πιάνο*, op. 10 (1923)
- α) Σπουδή κονσέρτου, «Ο Βοριάς»
 - β) Φεγγοβολιά
 - γ) Ξύπνημα
4. *Ελληνικά Βουκολικά*, op. 18 αρ. 1-2 (1927)
5. *Ελληνικά Βουκολικά*, op. 19 αρ. 3-4 (1927)
6. *Γράμμα στον κύριο Kahn* (-1930)
7. *Γιασεμιά και μιναρέδες* (τρία τραγούδια του Ριάδη⁶⁶¹) (-1933)
- α) Ράικα
 - β) Η Οδαλίσκη
 - γ) Θεσσαλονίκη
8. *Δύο Μακεδονικοί Χοροί*, op. 22⁶⁶² (-1937)
- α) Ποιμενικό
 - β) Μακεδονικός Χορός του Γιδά⁶⁶³
9. *Ελληνικό Στιγμιότυπο ή Ένα Στιγμιαίο*⁶⁶⁴ (1932-)

Σε διάφορους καταλόγους συνθέσεων του Μαργαρίτη (π.χ. κατάλογος Λεωτσάκου) αναφέρονται ακόμη ως μη σωζόμενες οι συνθέσεις: *Αθήνα*, *Εύβοια*, *Δελφική Ραψωδία*, *Σερενάτα της συμμορίας των ληστών*. Ωστόσο πρόκειται αναμφίβολα για λανθασμένη προσθήκη. Οι συγκεκριμένοι τίτλοι έργων ανήκουν στο έργο *Έξι Ελληνικές Ραψωδίες* του προσωπικού φίλου και συναδέλφου του

⁶⁶¹ Διασκευή του κύκλου τριών τραγουδιών του Ριάδη σε στίχους του ίδιου (έκδοση S. Chapelier, Παρίσι 1913).

⁶⁶² Διασκευή για σόλο πιάνο του ομώνυμου έργου για δύο πιάνα, βλ. Ι.Γ.

⁶⁶³ «Στην κεντημένη σου ποδιά».

⁶⁶⁴ Πρόκειται ουσιαστικά για τμήμα του έργου *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα* για δύο πιάνα, op. 23 και περιλαμβάνει την 3^η και 4^η παραλλαγή.

Μαργαρίτη στο Salzburg, Felix Petyrek. Η ύπαρξη στο Αρχείο Λ. Μαργαρίτη αποσπασμάτων των παραπάνω συνθέσεων παραπλάνησε τους ερευνητές, οι οποίοι τις απέδωσαν εσφαλμένα στον Μαργαρίτη, ενώ στην πραγματικότητα αφορούν το έργο του Petyrek που συνετέθη σε ελληνικό έδαφος, στην Αθήνα, το 1927⁶⁶⁵.

Γ) ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΔΥΟ ΠΙΑΝΑ

1. Δύο Ελληνικοί Χοροί (-1926)
 - α) Βουκολικός
 - β) Κρητικός
2. Γιασεμιά και μιναρέδες (διασκευή τριών τραγουδιών του Ριάδη)⁶⁶⁶ (-1933)
 - α) Ράικα
 - β) Η Οδαλίσκη
 - γ) Θεσσαλονίκη
3. Δύο Μακεδονικοί Χοροί, op. 22 (-1937)
 - α) Ποιμενικό
 - β) «Στην κεντημένη σου ποδιά»
4. Ένα Στιγμιαίο (1932-)
5. Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα, op. 23 (1932-)

Ακόμη, σημειώνουμε την ύπαρξη στο αρχείο του συνθέτη χειρογράφου από κοντσέρτο για δύο πιάνο και ορχήστρα σε τρία μέρη (I. Allegro impetuoso - meno Allegro. II. Andante sostenuto. III. Presto con fuoco), ολοκληρωμένου -σύμφωνα με την αναγραφόμενη ημερομηνία στο τέλος της παρτιτούρας- στο Salzburg στις 27 Ιουνίου 1927, στο οποίο το μέρος της ορχήστρας σημειώνεται συνοπτικά κατά οικογένειες οργάνων, ενώ φέρει μία σβησμένη υπογραφή αγνώστου προελεύσεως. Το συγκεκριμένο χειρόγραφο ωστόσο ελέγχεται για την αυθεντικότητά του και ως εκ τούτου δεν είναι δυνατό να αποδοθεί αποδεδειγμένα στον Μαργαρίτη. Την εκτίμηση αυτή ενισχύει και η μαρτυρία της Ida Rosenkranz που δεν αναγνωρίζει το έργο ως δημιουργία του συζύγου της⁶⁶⁷.

II. ΕΡΓΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

⁶⁶⁵ Για το έργο του Petyrek, βλ. και πργφ. 3.4.

⁶⁶⁶ Το ίδιο έργο απαντάται και σε μεταγραφή για σόλο πιάνο, βλ. I.B.

⁶⁶⁷ Λεωτσάκος, «Προλεγόμενα», σ. 3.

1. Κοντσερτίνο για δύο πιάνο, κουϊντέτο εγχόρδων, τύμπανο, κύμβαλα και φωνή καναρινιού, op. 25 (1940-)⁶⁶⁸
2. Σουίτα για πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κιθάρα, μαντολίνο, φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο, τρομπέτα, φουσαρμόνικα, ταμπούρλο, κύμβαλα, παιδικά παιχνίδια και καμπανάκι γραφομηχανής, op. 26 (1940-)⁶⁶⁹
 - α) «Πίτσι, το μικρό μου σκυλάκι»
 - β) «Ρίκυ, το μικρό μου γατάκι»
 - γ) «Πιτσιρίκι, τα μικρά τίποτα»
3. Κουαρτέτο εγχόρδων (1940-)

III. ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

1. Επική Συμφωνία *Οδυσσεύς και Ναυσικά* (1928)
(βασισμένη στην ζ' ραψωδία της *Οδύσσειας* του Ομήρου)
2. Μακεδονίτικα για ορχήστρα, (op. 22)⁶⁷⁰ (-1937)
 - α) Ποιμενικό, σε λα ελάσσονα για μικρή ορχήστρα
 - β) «Στην κεντημένη σου ποδιά», σε φα δίεση μείζονα
 - γ) «Ξύπνα να πάμε μακρυά», σε ντο δίεση ελάσσονα
3. Συμφωνικό Σκίτσο για ορχήστρα, op. 23⁶⁷¹ (1932-)

IV. ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

A) ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

1. Ελληνικά Τραγούδια I, op. 6 (1929)
 - α) «Στράτα, στράτα πήγαινα...»
 - β) Ο μπιστικός
 - γ) Η λαφίνα
 - δ) Ο Βοριάς
 - ε) Φεγγοβολιά
2. Ελληνικά Τραγούδια II, op. 7 (1929)

⁶⁶⁸ *Λ. Μ.*, σ. 65.

⁶⁶⁹ *Ο.π.*

⁶⁷⁰ Οι δύο πρώτοι τίτλοι του έργου συμπίπτουν με τους αντίστοιχους των *Δύο Μακεδονικών Χορών* για δύο πιάνο op. 22, των οποίων αποτελούν μεταγραφή για ορχήστρα, ενώ ο τρίτος με το εισαγωγικό 1^ο θέμα των *Παραλλαγών σε δύο ελληνικά θέματα*, επίσης για δύο πιάνο.

⁶⁷¹ Πρόκειται ουσιαστικά για την ορχηστρική εκδοχή τμήματος (1^ο θέμα και 3^η παραλλαγή) του έργου *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα* για δύο πιάνο. Με αυτό τον τίτλο σώζεται ως χειρόγραφο μία ενορχήστρωση της σύνθεσης από τον Peter Ronnfeld.

- α) Ξύπνημα
- β) Μακεδονικό Σονέτο
- γ) Νεραντζούλα
- δ) Ελληνικό Ποιμενικό⁶⁷²

Β) ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ Α CAPPELLA

1. Ρέκβιεμ σε ένα βυζαντινό θέμα για ανδρική και παιδική χορωδία, op. 24 (1940-)⁶⁷³

Γ) ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

1. Τρία Τραγούδια για χορωδία και ορχήστρα, op. 22 (-1937)
 - α) Μακεδονικά Τραγούδια, αρ. 1-2⁶⁷⁴
 - β) «Απ' το Μωριά», αρ. 3

V. ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Α) ΧΟΡΟΣ

1. Ενορχήστρωση του μπαλέτου *La Boite a joujoux* (Το κουτί των παιχνιδιών, 1913) του Claude Debussy (1924)
2. Ένα παραμύθι, χορόδραμα⁶⁷⁵ (1930-31)

Β) ΟΠΕΡΑ

1. Ιωάννης Καποδίστριας⁶⁷⁶ (-1925)

4.1.2. Επισκόπηση των έργων κατά χρονολογική σειρά.

Έτος σύνθεσης έργου	Αριθμός έργου (opus)	Τίτλος έργου	Κατάσταση Έργου
1901-1903	— ⁶⁷⁷	Παιδικές συνθέσεις (για πιάνο)	Όλες χαμένες εκτός από τα χειρόγραφα: <i>Σπουδή</i> (1901) και <i>Ελληνική</i> <i>Ραψωδία</i> (1902).
1908-1921	op. 4	<i>Νεότης</i> , για πιάνο	Εκδομένο

⁶⁷² Οι τίτλοι και προφανώς το θεματικό υλικό των τραγουδιών *Ο Βοριάς*, *Φεγγοβολιά* και *Ξύπνημα* χρησιμοποιούνται και στο έργο για σόλο πιάνο *Στίχοι για πιάνο*, op. 10 (βλ. I.B.)

⁶⁷³ *Λ. Μ.*, σ. 65.

⁶⁷⁴ Αποτελούν διασκευή για χορωδία και ορχήστρα του ομότιτλου έργου *Μακεδονίτικα* για ορχήστρα.

⁶⁷⁵ Χορογραφία και σκηνοθεσία του Hanns Scheider.

⁶⁷⁶ Ο συνθέτης του λιμπρέτου και ο αριθμός πράξεων της όπερας παραμένουν άγνωστα.

⁶⁷⁷ Δεν λαμβάνουμε υπόψη την αρίθμηση κάποιων πρώιμων συνθέσεων με αριθμό έργου (opus).

1922	op. 5	Σονατίνα, για πιάνο	Εκδομένο
1923	op. 10	Στίχοι για πιάνο	Εκδομένο
1924	—	Ενορχήστρωση του μπαλέτου του Cl. Debussy <i>La Boite a joujoux</i> (Το κουτί των παιχνιδιών)	Χαμένο
1925	—	Ιωάννης Καποδίστριας, όπερα	Χαμένο
-1926	—	Δύο Ελληνικοί Χοροί, για δύο πιάνα	Χαμένο
1927	op. 18	Ελληνικά Βουκολικά αρ. 1-2, για πιάνο	Εκδομένο
1927	op. 19	Ελληνικά Βουκολικά αρ. 3-4, για πιάνο	Χαμένο
1928	—	Επική Συμφωνία Οδυσσεύς και Ναυσικά, για ορχήστρα	Εντυπωμένο
1929	op. 6	Ελληνικά Τραγούδια I, για φωνή και πιάνο	Εκδομένα (ως op. 6 τα τραγούδια αρ. 1-3 από το op. 6 και αρ. 2-3 από το op. 7. Τα υπόλοιπα χαμένα).
1929	op. 7	Ελληνικά Τραγούδια II, για φωνή και πιάνο	Ό.π.
-1930	—	Γράμμα στον κύριο Kahn	Χαμένο ⁶⁷⁸
1930-31	—	Ένα παραμύθι, χορόδραμα	Χαμένο
-1933		Γιασεμιά και μιναρέδες (διασκευή τριών τραγουδιών του Ριάδη), για ένα και δύο πιάνα	Χαμένο
1932-	op. 23	Συμφωνικό Σκίτσο, για ορχήστρα	Χαμένη η ενδεχόμενη ενορχήστρωση του συνθέτη ⁶⁷⁹ , χειρόγραφη

⁶⁷⁸ Η ύπαρξη της συγκεκριμένης σύνθεσης, αφιερωμένης στον ελληνολάτρη φιλόσοφο Paul Kahn, επιβεβαιώνεται από τον Χρ. Ζαλοκώστα που ήταν εκείνος που πρωτοάκουσε την πιανιστική αυτή σελίδα, προτού ο Μαργαρίτης τη στείλει στον Kahn, ο οποίος διέμενε τότε στο Νέο Φάληρο (Ζαλοκώστας, σ. 143).

⁶⁷⁹ Πιθανόν να μην υπήρξε ποτέ ορχηστρική εκδοχή του Μαργαρίτη για το έργο παρά μόνο αυτή του Peter Ronnfeldt, η οποία σώζεται.

			ενορχήστρωση του Peter Ronnfeld.
1932-	op. 23	<i>Παραλλαγές</i> σε δύο ελληνικά θέματα, για δύο πιάνο	Χειρόγραφο
1932-	—	<i>Ελληνικό Στιγμιότυπο</i> ή <i>Ένα Στιγμιαίο</i> , για ένα και δύο πιάνο	Εντυπωμένο το 1 ^ο τμήμα του έργου για δύο πιάνο, χειρόγραφο το 2 ^ο τμήμα.
-1937	op. 22	<i>Δύο Μακεδονικοί Χοροί</i> , για δύο πιάνο	Χειρόγραφο το μέρος του 1ου πιάνου, χαμένο το μέρος του 2 ^ο πιάνου.
-1937	op. 22, αρ. 1	<i>Ποιμενικό</i> , για πιάνο	Χαμένο
-1937	op. 22, αρ. 2	<i>Μακεδονικός Χορός του Γιδά</i> , για πιάνο	Απόσπασμα Χειρογράφου
-1937	(op. 22)	<i>Μακεδονίτικα</i> , για ορχήστρα	Χαμένο
-1937	op. 22	<i>Τρία Τραγούδια</i> , για χορωδία και ορχήστρα	Χαμένο
1940-	op. 24	<i>Ρέκβιεμ</i> σε βυζαντινό θέμα, για ανδρική και παιδική χορωδία	Μη καταγεγραμμένο
1940-	op. 25	<i>Κοντσερτίνο</i> για δύο πιάνο, κουϊντέτο εγχόρδων, τύμπανο, κύμβαλα, φωνή καναρινιού	Μη καταγεγραμμένο
1940-	op. 26	<i>Σουίτα</i> για πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, κιθάρα, μαντολίνο, φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο, τρομπέτα, φουσαρμόνικα, ταμπούρλο, κύμβαλα, παιδικά παιχνίδια, καμπανάκι γραφομηχανής	Χειρόγραφο Απόσπασμα σχεδίου
1940-	—	<i>Κουαρτέτο</i> εγχόρδων	Μη καταγεγραμμένο

4.1.3. Κατηγοριοποίηση των πρωτότυπων έργων⁶⁸⁰ κατά συνθετικό ύφος.

Ελληνική Εθνική Σχολή	Κεντροευρωπαϊκός Ρομαντισμός	Άγνωστο συνθετικό ύφος
<i>Ελληνικά Βουκολικά</i> op. 18 αρ. 1-2, για πιάνο	<i>Νεότης</i> op.4, για πιάνο	<i>Κοντσερτίνο</i> για δύο πιάνα, κουϊντέτο εγχόρδων, τύμπανο, κύμβαλα και φωνή καναρινιού, op. 25
<i>Ελληνικά Βουκολικά</i> op. 19 αρ. 3-4, για πιάνο	<i>Σονατίνα</i> op. 5, για πιάνο	<i>Σουίτα</i> για πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσσο, κιθάρα, μαντολίνο, φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο, τρομπέτα, φουσαρμόνικα, ταμπούρλο, κύμβαλα, παιδικά παιχνίδια και καμπανάκι γραφομηχανής, op. 26
<i>Ελληνικό Στιγμιότυπο</i> ή <i>Ένα Στιγμιαίο</i> , για ένα και δύο πιάνο	<i>Στίχοι</i> για πιάνο, op.10	<i>Κουαρτέτο</i> εγχόρδων
<i>Δύο Μακεδονικοί Χοροί</i> op. 22, για ένα και δύο πιάνα		<i>Ιωάννης Καποδίστριας</i> , όπερα ⁶⁸¹
<i>Δύο Ελληνικοί Χοροί</i> , για δύο πιάνα		<i>Ένα παραμύθι</i> , χορόδραμα
<i>Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα</i> op. 23, για δύο πιάνα		<i>Γράμμα στον κύριο Kahn</i> , για πιάνο
<i>Επική Συμφωνία Οδυσσεύς και Ναυσικά</i> , για ορχήστρα		
<i>Μακεδονίτικα</i> op. 22, για ορχήστρα		
<i>Συμφωνικό Σκίτσο</i> op. 23, για ορχήστρα		
<i>Ελληνικά Τραγούδια I</i> op. 6,		

⁶⁸⁰ Στον κατάλογο δεν συμπεριλαμβάνονται διασκευές ή επεξεργασίες έργων τρίτων (όπως π.χ. η ενορχήστρωση του μπαλέτου του Debussy ή η διασκευή τραγουδιών του Ριάδη).

⁶⁸¹ Αν κρίνουμε από τον τίτλο της όπερας, πιθανότατα το έργο έχει «εθνικό» χαρακτήρα και παραπέμπει συνειρμικά σε αντίστοιχες όπερες του ιδρυτή της Εθνικής Σχολής, Μ. Καλομοίρη, που φέρουν τίτλους σχετικούς με την εθνική ιδέα (*Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, *Πρωτομάστορας*). Ωστόσο, από τη στιγμή που δεν διασώζεται οποιαδήποτε πληροφορία, που να αφορά το μουσικό κείμενο, το λιμπρέτο ή το ύφος του μελοδράματος, αποφεύγουμε να το εντάξουμε στην κατηγορία της Ελληνικής Εθνικής Σχολής με αποκλειστικό κριτήριο την ονομασία του.

για φωνή και πιάνο		
<i>Ελληνικά Τραγούδια II</i> op. 7 για φωνή και πιάνο		
<i>Τρία Τραγούδια</i> για χορωδία και ορχήστρα op. 22		
<i>Ρέκβιεμ</i> σε ένα βυζαντινό θέμα για ανδρική και παιδική χορωδία op. 24		

4.1.4. Εκδόσεις, εκτελέσεις και ηχογραφήσεις των συνθέσεών του.

Έργα του Μαργαρίτη τυπώθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του από δύο αξιόλογους ξένους εκδοτικούς οίκους. Οι εκδόσεις *Universal Edition Wien - New York* εξέδωσαν το 1921 (αρ. 6935) για πρώτη φορά το πρόσφατα ολοκληρωμένο λεύκωμα κομματιών για πιάνο *Νεότης* op. 4 με εξαίρεση το τελευταίο κομμάτι (*Σκέρτσο*), το οποίο συμπεριλήφθηκε κατά το ίδιο έτος στο τεύχος *Σύγχρονοι Συνθέτες*, επίσης της *Universal Edition*⁶⁸². Η έκδοση του έργου αυτού, αλλά και εκείνων που ακολούθησαν, δεν πρέπει να αποσυνδεθεί από την πρόσφατη σύστασή του ως νέου συνθέτη στο αυστριακό και ελβετικό κοινό με τις εμφανίσεις του σε Salzburg, Βιέννη και Μουσικό Κολλέγιο του Winterthur και τη θετική αποδοχή που του επιφυλάχθηκε. Την ίδια δεκαετία ο οίκος Gebr. Hug & Co Leipzig-Zürich προχώρησε στην έκδοση των πιανιστικών έργων *Σονατίνα* op. 5, *Στίχοι για πιάνο* op. 10, *Ελληνικά Βουκολικά* op. 18, καθώς και των *Ελληνικών Τραγουδιών* op. 6 για φωνή και πιάνο. Η συνεργασία με τους δύο εκδοτικούς οίκους διεκόπη και σήμερα δεν υπάρχει διαθέσιμο αντίτυπο των συνθέσεων αυτών από τις συγκεκριμένες εκδόσεις. Όλα τα παραπάνω έργα βρίσκονται στη διάθεσή μας τυπωμένα από τον ελληνικό μουσικό οίκο Γ. Νάκας (Αθήνα). Το 1982 οι *Μουσικές Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών* (Αθήνα) εξέδωσαν τη *Σονατίνα* με κριτικά σχόλια και προλογικό σημείωμα του Γ. Λεωτσάκου, ενώ το 2002 οι εκδόσεις *Νέαρχος* πραγματοποίησαν σε επιμέλεια του Κ. Κακαβελάκη μία κριτική διασκευασμένη έκδοση του *Μακεδονικού Χορού του Γιδά*, op. 22 αρ. 2 για πιάνο. Δεν

⁶⁸² Περιείχε μεταξύ άλλων συνθέσεις των Bartok, Stravinsky, Prokoviev (*Α. Μ.*, σ. 184).

πρόκειται δηλαδή για πιστή μεταφορά του χειρογράφου (από το οποίο σώζεται ένα τρισέλιδο απόσπασμα), αλλά για μία ελεύθερη συνθετική επεξεργασία των θεματικών δημοτικών μελωδιών του έργου. Στο Αρχείο Λ. Μαργαρίτη βρίσκεται τυπωμένο - άγνωστο πότε και για λογαριασμό ποιάς έκδοσης- το πρώτο τμήμα του έργου *Ένα στιγμιαίο* για δύο πιάνο με τον τίτλο *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα* ορ. 23 για δύο πιάνο. Από τις μη πιανιστικές συνθέσεις πληροφορούμαστε⁶⁸³ πως η Ida Μαργαρίτη σχεδίαζε την εκτύπωση της Επικής Συμφωνίας *Οδυσσεύς και Ναυσικά* για μεγάλη ορχήστρα και των *Μακεδονικών Τραγουδιών* ορ. 22 για χορωδία και ορχήστρα, χωρίς ωστόσο να πραγματοποιηθεί η έκδοση των έργων αυτών. Αντίθετα η Επική Συμφωνία, χειρόγραφο της οποίας βρίσκεται και στη Μουσική Βιβλιοθήκη του Γ' Προγράμματος της Ε. Ρ. Τ., υπέστη επεξεργασία σε ηλεκτρονική μορφή το 2006 σε κριτική επιμέλεια Χρ. Γιαννούλη.

Όσον αφορά τις εκτελέσεις των συνθέσεών του στο κοινό, αυτές μπορούν να διαχωριστούν σε δύο κατηγορίες: τις εκτελέσεις που πραγματοποίησε ο ίδιος ο συνθέτης με την ιδιότητα του πιανίστα και εκείνες που διεξήχθησαν από άλλους καλλιτέχνες. Κατά βάση ο Μαργαρίτης συνήθιζε σε ολόκληρη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του ως σολίστ του πιάνου σε αίθουσες συναυλιών και Ραδιοφωνίες, από τις πρώτες εμφανίσεις στη Γερμανία ως ανήλικος έως τις τελευταίες ραδιοφωνικές ηχογραφήσεις, να συμπεριλαμβάνει προσωπικές συνθέσεις στη μεγάλη πλειοψηφία των συναυλιακών προγραμμάτων του που αφορούσαν έργα για σόλο πιάνο ή δύο πιάνο (βλ. πρτμ. Ι και κεφ. 2). Εξαιρούνταν τα πιανιστικά προγράμματα αυστηρά «θεματικού» χαρακτήρα. Το πρώτο «ώριμο» έργο του, τον κύκλο *Νεότης* παρουσίασε το 1920 διαδοχικά σε τέσσερις ευρωπαϊκές πόλεις: Βελιγράδι, Winterthur (Μουσικό Κολλέγιο), Salzburg (Μουσική Ακαδημία Mozarteum), Βιέννη (Musikverein Saal) και έκτοτε παρουσίαζε με συνέπεια τα κυριότερα έργα για ένα και δύο πιάνο (με τη σύμπραξη της Ida Rosenkranz) στην Ελλάδα και το εξωτερικό ο ίδιος. Παράλληλα ξένοι καλλιτέχνες, όπως οι πιανίστες Felix Petyrek τακτικά και Mally Kahn (το 1931 και 1934 στο Elberfeld)⁶⁸⁴ και ο αρπίστας Luigi Magistretti (στη Σόφια το 1938)⁶⁸⁵, αρέσκονταν να εκτελούν συνθέσεις του Μαργαρίτη σε δημόσιες εμφανίσεις τους, ενώ ο συνθέτης προσέφερε και σε εξέχοντες μαθητές του

⁶⁸³ Ο.π.

⁶⁸⁴ Όπως προκύπτει από κριτικά σημειώματα του τοπικού τύπου (βλ. πργφ. 4.1.5).

⁶⁸⁵ Εκτέλεσε το *Γλυκοχάραμα* του Μαργαρίτη σε μεταγραφή για άρπα.

στην Θεσσαλονίκη και το Salzburg τη δυνατότητα να εντάξουν στα προγράμματά τους συνθέσεις του καθηγητή τους⁶⁸⁶. Σε προγράμματα συναυλιών, κατά τη ζώσα περίοδο του συνθέτη, πιανιστικές συνθέσεις του ερμήνευσαν και Έλληνες συνάδελφοί του, όπως ο Σπύρος Φαραντάτος, η Λίλα Λαλαούνη, η Κρινώ Καλομοίρη και η Ήρες Βιτσιώρη.

Από τις υπόλοιπες κατηγορίες έργων του τεκμηριωμένες πηγές εκτέλεσής τους από τον ίδιο διαθέτουμε για τα σκηνικά του δημιουργήματα: στις 30 Μαΐου 1924 στη σκηνή της *Λέσχης Αποφοίτων* της Γαλλικής Αποστολής Θεσσαλονίκης ανέβηκε η ενορχηστρωτική επεξεργασία του πεντάπρακτου παιδικού μπαλέτου *La Boite a Joujoux* (*Το Κουτί των παιχνιδιών*) του Claude Debussy σε μουσική διεύθυνση Μαργαρίτη και καλλιτεχνική επιμέλεια Hans Scheider, ενώ στις 11 Ιουνίου 1931 στο *Αμερικανικό Παρθεναγωγείο* Θεσσαλονίκης ο Μαργαρίτης διηύθυνε το χορόδραμά του *Ένα Παραμύθι* σε χορογραφία και σκηνοθεσία επίσης του Scheider. Στο πεδίο της ορχηστρικής του εργογραφίας η σημαντικότερη σύνθεσή του, *Επική Συμφωνία "Οδυσσεύς και Ναυσικά"*, πρωτοπαρουσιάστηκε στην Ελλάδα στα πλαίσια των Κλασικών Εορτών της Θεσσαλονίκης στο στάδιο της Χ. Α. Ν. Θ στις 25 Οκτωβρίου 1930 από την ορχήστρα του Μακεδονικού Ωδείου και τη σύμπραξη του Συλλόγου Μουσικών Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση του Επ. Φλώρου⁶⁸⁷ και στο εξωτερικό στη Βιέννη στις 20 Σεπτεμβρίου 1931 από τους Wiener Symphoniker και τον αρχιμουσικό Hugo Reichenberger, διευθυντή της Κρατικής Όπερας της Βιέννης⁶⁸⁸. Ακολούθησαν τρεις ακόμα εκτελέσεις της συμφωνίας στην Ευρώπη: τον επόμενο χρόνο και το 1935 στη Βουδαπέστη με αρχιμουσικό τον von Reiter και το 1937 στο Βουκουρέστι υπό τη μαεστρική καθοδήγηση του Alexandresco με τις αντίστοιχες συμφωνικές ορχήστρες των πόλεων αυτών. Σχετικά πρόσφατα η *Επική Συμφωνία* εκτελέστηκε στα πλαίσια του πρώτου κύκλου των *Ελληνικών Μουσικών Εορτών* της ΚΟΑ (6-14 Μαΐου 2005) στις 13 Μαΐου 2005 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών από

⁶⁸⁶ Ως τέτοιοι αναφέρονται ενδεικτικά σε προγράμματα συναυλιών του Αρχείου Λ. Μαργαρίτη η Λένα Κουτούβαλη, η Αγγελική Κουτρούμπα, η Μαρία Φραντζέσκου, η Πηνελόπη Ομουρλόγλου, η Λίνα Σταματοπούλου, αλλά -σύμφωνα και με μαρτυρίες μαθητών του- σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό το σύνολο της εκάστοτε τάξης του εκτελούσε συνθέσεις δικές του, αλλά και άλλων Ελλήνων συνθετών της Εθνικής Σχολής.

⁶⁸⁷ Η συναυλία συνδεόταν με τον εορτασμό της εκατονταετηρίδας από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και υπό το πρίσμα αυτό ήταν εύστοχη και επιτακτική η παρουσίαση ενός «εθνικού» έργου, όπως η *Επική Συμφωνία*.

⁶⁸⁸ Το πρόγραμμα της ιστορικής συναυλίας για την αναγνώριση του Μαργαρίτη στο εξωτερικό ως συνθέτη περιελάμβανε ακόμη τη συμφωνία αρ. 30 σε ρε μείζονα KV 202 του Mozart, το 2^ο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα σε φα ελάσσονα του Chopin με σολίστα τον Jakob Gimpel και την *Εισαγωγή 1812* του Tchaikovsky (Αρχείο Λ. Μαργαρίτη).

την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση του Μύρωνα Μιχαηλίδη. Αυτή αποτελεί και τη μοναδική έως σήμερα ζωντανή εκτέλεση του έργου στη σύγχρονη εποχή.

Σε επίπεδο ηχογραφήσεων ο Μαργαρίτης δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1930 (συγκεκριμένα την περίοδο 1930-1938) και κατά την τελευταία πενταετία της ζωής του (1949-1953), όταν και ηχογράφησε (μόνος και με τη σύζυγό του) -ανάμεσα σε ένα σημαντικό εύρος του διεθνούς ρεπερτορίου και συγχρόνων του Ελλήνων δημιουργών- δικές του συνθέσεις για λογαριασμό των Ραδιοφωνιών του Βελιγραδίου και του Ζάγκρεμπ, της Πράγας και της Μπρατισλάβας, του Μπρύν, της Βαρσοβίας, της Βουδαπέστης, της Βιέννης, της Ρώμης, της Λοζάννης, της Γενεύης, της Ζυρίχης και των Αθηνών (βλ. πρτμ. Ι).

Στη Ραδιοφωνία της Ε. Ρ. Τ. σωζόμενες ηχογραφήσεις του, πολλές από τις οποίες είναι ωστόσο εξαιτίας της κακής συντήρησής τους ακατάλληλες για αναμετάδοση στις μέρες μας, βρίσκονται στα ηχητικά αρχεία του Τρίτου Προγράμματος, στις μαγνητοταινίες με αριθμό: 1601, 3273-3788, 3430, 8274, 10861, 10929, 10933, 10961, 10977 και 10979. Ο ίδιος ηχογράφησε τα παρακάτω έργα του για πιάνο, κάποια από τα οποία βρίσκονται και στο προσωπικό αρχείο του Γιώργου Βλαστού:

1. *Το καρναβάλι – Στο κούρδισμα (Μία Χουμορέσκα) – Τρίπτυχον: Γλυκοχάραμα, Intermezzo, Βράδυ* (από τη συλλογή *Νεότης* ορ. 4).
2. *Σονατίνα* ορ.5.
3. *Ο Βοριάς* (Σπουδή κοντσέρτου) – *Φεγγοβολιά* (από το τεύχος *Στίχοι για πιάνο* ορ.10).
4. *Βουκολικός και Κρητικός χορός*.
5. *Ποιμενικό* (από τους *Δύο Μακεδονικούς χορούς*).
6. *Γιασεμιά και μιναρέδες* (μεταγραφή για σόλο πιάνο)⁶⁸⁹.
7. *Ελληνικό Στιγμιότυπο ή Στιγμιαίο*⁶⁹⁰.

Με τη συνδρομή της Ida Rosenkranz - Μαργαρίτη στο δεύτερο πιάνο:

⁶⁸⁹ EPT, Τ., αρ. 3273.

⁶⁹⁰ EPT, Τ., αρ. 3273.

1. *Εισαγωγή και ένα ελληνικό στιγμιότυπο για δύο πιάνο*⁶⁹¹.
2. *Δύο Μακεδονικοί Χοροί για δύο πιάνο*⁶⁹²
3. *Βουκολικός και Κρητικός Χορός για δύο πιάνο*⁶⁹³.

Με τη συμμετοχή της Φέμπης Νικολαΐδου στο τραγούδι (ηχογράφιση του 1952):

1. Από τα *Ελληνικά Τραγούδια* ορ.6:

- *Στράτα στράτα πήγαινα*
- *Ο μπιστικός*
- *Νεραντζούλα*

Να καταθέσουμε στο σημείο αυτό πως η μοναδική γνωστή ηχογράφιση, την οποία πραγματοποίησε ο Μαργαρίτης με σκοπό την έκδοσή της από δισκογραφική εταιρία, πιθανότατα στη Γερμανία τη δεκαετία του 1930, αφορά εκείνη της *Πολωνέζας*, έργο 53 (*Ηρωική*) του Fr. Chopin (78: Odeon, 12 ίντσες, A 24618)⁶⁹⁴.

Έπειτα από το θάνατό του στη Ραδιοφωνία Αθηνών πραγματοποίησαν ηχογραφήσεις πιανιστικών του συνθέσεων κατά τη δεκαετία του '60 οι πιανίστες:

- Πόπη Ευστρατιάδη (*Στίχοι για πιάνο*)
- Λένα Κουτούβαλη (*Γλυκοχάραμα* από το τεύχος *Νεότης*, *Σονατίνα*)
- Βάσω Δεβετζή (4 έργα Μαργαρίτη)
- Χαρά Τόμπρα (*Σονατίνα*)
- Λένα Πλάτωνος (*Νεότης*)
- Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης με τον Βύρωνα Κολάση στο βιολί (*Κούρδισμα*, από το τεύχος *Νεότης*).

Την ίδια δεκαετία, στα πλαίσια μίας σειράς ηχογραφήσεων που αποσκοπούσε κυρίως στη διατήρηση σημαντικών έργων Ελλήνων συνθετών, η συμφωνική συνθετική φωνή του Μαργαρίτη αναδείχθηκε μέσα από τις ηχογραφήσεις του

⁶⁹¹ EPT, Τ., αρ. 10979.

⁶⁹² EPT, Τ., αρ. 3273-3788.

⁶⁹³ EPT, Τ., αρ.10979.

⁶⁹⁴ Όπως αναφέρει ο Θ. Λούστας στην εργασία του (σ. 52), αντίτυπο του συγκεκριμένου δίσκου υπάρχει στο Αρχείο Στάθη Αρφάνη, ενώ ο γράφων συνάντησε αντίστοιχο αντίτυπο και στην κατοχή της μαθήτριάς του Μαργαρίτη, Ελ. Παπάζογλου στην Θεσσαλονίκη.

Αντίοχου Ευαγγελάτου και του Ανδρέα Παρίδη, οι οποίοι διηύθησαν αντίστοιχα την Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος και την Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ:

1. *Μακεδονίτικα* για ορχήστρα (Σ.Ο.Β.Ε., Αντ. Ευαγγελάτος)⁶⁹⁵
2. *Συμφωνικό Σκίτσο* για ορχήστρα (Σ.Ο.Β.Ε., Αντ. Ευαγγελάτος)⁶⁹⁶
3. *Επική Συμφωνία* (Συμφωνική Ορχήστρα Ε.Ρ.Τ., Ανδ. Παρίδης)⁶⁹⁷

Στη σύγχρονη εποχή, ο Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού – Πολιτιστική Ολυμπιάδα έθεσε το 2004 σε κυκλοφορία τη συλλογή 12 δίσκων ακτίνας με τίτλο *Αντίς για Όνειρο: Έργα Ελλήνων Συνθετών 19ου και 20ού αιώνα*⁶⁹⁸. Στον 7^ο δίσκο της σειράς (που τιτλοφορείται *Μουσική Δωματίου Ι*) και περιλαμβάνει συνθέσεις των Δραγατάκη, Βάρβογλη, Πονηρίδη, Χαλκιάπουλου - Μάντζαρου, Γ. Λαμπελέτ, εντάσσονται τα έργα για πιάνο *Τρίπτυχον* (από τη *Νεότητα*) και *Φεγγοβολία* (από τους *Στίχους για πιάνο*) του Μαργαρίτη, ερμηνευμένα από τον ίδιο⁶⁹⁹. Ακόμη, οι δύο σωζόμενες παιδικές συνθέσεις του συνθέτη (*Σπουδή, Ελληνική Ραψωδία*) μαζί με τα εκδομένα έργα του για σόλο πιάνο (*Νεότης, Σονατίνα, Στίχοι για πιάνο, Ελληνικά Βουκολικά*) συμπεριλαμβάνονται σε ηχογράφηση του γράφοντα, πιανίστα Απόστολου Παληού, που κυκλοφόρησε σε ψηφιακό δίσκο ακτίνας (CD) τον Ιούνιο του 2010 από τη δισκογραφική εταιρία Naxos ενσωματωμένη στη σειρά Greek Classics⁷⁰⁰.

Τέλος, η Ida Rosenkranz παραθέτει έναν χρονολογικό κατάλογο με τις πόλεις, όπου εκτελέστηκαν έργα του Μαργαρίτη κατά τη διάρκεια της ζωής του είτε από τον ίδιο είτε από άλλους μουσικούς και ορχήστρες και αφορούν ζωντανές εκτελέσεις ή μεταδόσεις ηχογραφήσεων. Παραθέτουμε τον κατάλογο, όπως αναγράφεται στο βιβλίο της⁷⁰¹, διατηρώντας ωστόσο σημαντικές επιφυλάξεις για την ακρίβεια των

⁶⁹⁵ ΕΡΤ, Τ., αρ. 10929.

⁶⁹⁶ ΕΡΤ, Τ., αρ. 10933.

⁶⁹⁷ ΕΡΤ, Τ., αρ. 10961.

⁶⁹⁸ Εταιρία Universal. Κωδικός: 5205244010012.

⁶⁹⁹ Η κασετίνα περιέχει ηχογραφήσεις 23 ορχηστρικών έργων, 16 έργων μουσικής δωματίου, στα οποία συμπεριλαμβάνονται κάποια κομμάτια για σόλο πιάνο, μίας όπερας, 21 χορωδιακών συνθέσεων και 29 έντεχνων τραγουδιών για φωνή και πιάνο από συνολικά 39 Έλληνες συνθέτες αποτελώντας μία άκρως σημαντική για την επιστημονική μουσικολογική έρευνα ανθολογία της ελληνικής συνθετικής έκφρασης.

⁷⁰⁰ Βλ. υποσ. 220.

⁷⁰¹ Α. Μ., σ. 183.

στοιχείων και την αντιστοιχία χρονολογιών και τοπωνυμίων, ενώ είναι δεδομένες οι ελλείψεις του πίνακα:

1920 Salzburg, Βιέννη, Winterthur
1927 Θεσσαλονίκη
1928 Βελιγράδι, Θεσσαλονίκη, Βιέννη
1929 Ζυρίχη, Lemberg, Θεσσαλονίκη
1930 Θεσσαλονίκη, Αίγυπτος, Βιέννη, Salzburg
1931 Θεσσαλονίκη, Βιέννη (Επική Συμφωνία), Νέα Υόρκη
1932 Παρίσι, Βουδαπέστη (Επική Συμφωνία)
1933 Αθήνα, Αλεξάνδρεια, Βιέννη, Αίγιο
1934 Αθήνα
1935 Θεσσαλονίκη, Salzburg, Βουδαπέστη (Επική Συμφωνία)
1936 Αθήνα, Salzburg
1937 Βιέννη, Αθήνα, Στοκχόλμη, Βερολίνο, Θεσσαλονίκη, Λειψία, Βουκουρέστι (Επική Συμφωνία)
1938 Αθήνα, Βερολίνο, Στοκχόλμη, Θεσσαλονίκη, Πάτρα, Μιλάνο, Ρώμη, Ζάγκρεμπ
1939 Θεσσαλονίκη
1952 Τόκιο

4.1.5. Η κριτική αποδοχή των έργων του.

Η διεθνής και εγχώρια κριτική, η οποία (όπως παρουσιάστηκε στο 2^ο κεφάλαιο) δεν υπήρξε καθόλου φειδωλή αναφερόμενη στις πιανιστικές αρετές του Μαργαρίτη και την αγαστή καλλιτεχνική συνεργασία με την σύζυγό του, δεν παρέλειψε να προσεγγίσει και να εκφραστεί -ως επί το πλείστον θετικά- σχετικά και με το συνθετικό του έργο. Ασφαλώς η κριτική υποδοχή του έργου του Μαργαρίτη εμπεριέχει την υποκειμενικότητα της γνώμης και γνώσης του εκάστοτε συντάκτη της, ενώ όχι σπάνια επικεντρώνεται περισσότερο στη γενική αίσθηση και επιδερμική εντύπωση που απορρέει από τα εκτελούμενα έργα και λιγότερο σε μία αναλυτική εξέταση των συνθετικών τεχνικών και πρακτικών που χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη Μαργαρίτη. Σε κάθε περίπτωση, μελετώντας τα διαθέσιμα κριτικά και μουσικολογικά σημειώματα διαπιστώνονται οι κύριες ροπές της δημιουργίας του, οι διακριτές επιρροές που δέχθηκε και συνετέλεσαν στη διαμόρφωση της μουσικής γλώσσας και του προσωπικού συνθετικού του ύφους, καθώς και η αντανάκλαση και αποτύπωση της έντονης ελληνικότητας του ψυχισμού του στη συνθετική πράξη.

Οι πρώτες θετικές κριτικές εντυπώσεις για συνθέσεις του Μαργαρίτη από το εξωτερικό καταγράφονται στις αρχές της δεκαετίας του 1920, έπειτα από την εμφάνισή του στο Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής του Salzburg. Ο Δρ. Bauer εξαίρει στα 1921 στην *Allgemeine Zeitung* της Βιέννης⁷⁰² τον «αριστοτεχνικό χειρισμό των τεχνικών μέσων στις συνθέσεις του Λώρη Μαργαρίτη» και το χαρακτηριστικό κυρίαρχο στοιχείο της απλότητας του περιεχομένου τους, απλότητα που προτείνει λύση στην προβληματική της συνθετικής εξέλιξης, «την οποίαν εις μάτην οι σύγχρονοί μας συνθέτες επιζητούν», ικανοποιώντας ωστόσο ταυτόχρονα «τις πλέον προοδευτικές απαιτήσεις της νεώτερης τέχνης». Είναι φανερό ότι ο Bauer τάσσεται εναντία στο εξπρεσιονιστικό ρεύμα και σε άλλες μοντέρνες συνθετικές τεχνοτροπίες επιζητώντας τη διατήρηση της τονικής γλώσσας σε ένα πιο εξελιγμένο αρμονικά περιβάλλον. Στη λιτότητα, που διέπει τις συνθέσεις του Μαργαρίτη, αναφέρεται ανάλογα ο Δρ. Rheinalter στη *Salzburger Volksblatt* το 1922 («...παρ' όλη την απλότητα της γραμμής, διακρίνονται οι συνθέσεις αυτές για τη ζωνή τους πλαστικότητα...»), επισημαίνοντας παράλληλα τις ιμπρεσιονιστικού τύπου αποχρώσεις της *Νεότητας* («...προσφέρει η δημιουργία του ποικιλοτρόπως αντιστάθμισμα ενός Debussy») σε συνδυασμό με τη «διαφάνεια της ατμόσφαιρας και ρυθμική καθαρότητα του νεοελληνικού τοπίου» που απορρέει. Στην *Arbeiterzeitung* της Βιέννης ο Δρ. Paul Pisk χαρακτηρίζει τους δύο *Ελληνικούς Χορούς* για δύο πιάνο του Μαργαρίτη που παρουσιάστηκαν στην Musikverein το 1926 ως «έργα δυνατά, ανώτερης μουσικής τεχνικής, άξια να διαδοθούν σε ευρύτατο μουσικό κύκλο» και ο Δρ. Krotsch στην *Salzburger Volksblatt* το 1928 σημειώνει – όχι ιδιαίτερα εύστοχα είναι αλήθεια⁷⁰³ – την πρωτοπορία των συνθέσεων «του καθηγητού της Μοτσάρτειας Ακαδημίας», οι οποίες «μας άνοιξαν νέους ορίζοντες τεχνοτροπίας». Δύο χρόνια αργότερα, κατά τη διάρκεια των Εορτών του Salzburg, στο ίδιο έντυπο ο Krotsch επισημαίνει τη σύνδεση της ελληνικής λαϊκής μουσικής με την αρχαιότητα («...μας παρουσίασε κατά τη διάλεξή του ελληνική λαϊκή μουσική,

⁷⁰² Οι κριτικές που αφορούν τη μουσική δημιουργία του Μαργαρίτη και δημοσιεύθηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής και λίγο μετά το θάνατό του περιέχονται, όπως και αυτές που σχολιάζουν την καλλιτεχνική του παρουσία, στο Αρχείο του συνθέτη.

⁷⁰³ Η κρίση του Krotsch κρίνεται υπερβολική, καθώς η μουσική του Μαργαρίτη ούτε σε επίπεδο αρμονικής γλώσσας μπορεί να θεωρηθεί πρωτοποριακή για την εποχή της, ενώ σε ό, τι αφορά τη χρήση θεματικού υλικού προερχόμενου από τη λαϊκή κληρονομιά, το φαινόμενο είχε ήδη προϋπάρξει στα κινήματα Εθνικών Σχολών άλλων ευρωπαϊκών χωρών και επομένως η εκτίμησή του για «νέους ορίζοντες τεχνοτροπίας» είναι μάλλον αβάσιμη.

στην οποία αναγνωρίσαμε με θαυμασμό ρυθμούς αρχαιότατης προελεύσεως») και υπογραμμίζει τις παρεισφρύνουσες επιδράσεις από άλλους λαούς:

«...Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, συγκεντρωμένα και επεξεργασμένα από τον καθηγητή Μαργαρίτη, ανάγονται κατά ένα μέρος, όπως ένας Πελοποννησιακός ποιμενικός σκοπός ... σε πανάρχαια παράδοση και έχουν κρατήσει κατά τρόπον που μας καταπλήσσει την απλή κλασσική γραμμή της μελωδίας. Από τα περισσότερα από αυτά διαφαίνεται, ότι η Ελλάδα εκτεθειμένη στο πέρασμα των αιώνων σε εναλλασσόμενες επιδράσεις, δέχτηκε τούρκικα, σλαβικά, ακόμη και ιταλικά στοιχεία, χωρίς εν τούτοις να απολέσει τη δική της μουσική ιδιοτυπία. Στα κείμενα, τα οποία μεταξύ άλλων έχουν και μία τελείως ασυνήθιστη ομορφιά, όπως ο Κυνηγητικός σκοπός απ' τον Μοριά, στον οποίο μία ελαφίνα θρηνεί το σκοτωμένο παιδί της, υπάρχουν σημεία επαφής με τη λαϊκή ποίηση άλλων λαών. Δυνατή εντύπωση προκάλεσαν τα μεμονωμένα τραγούδια, απαγγελλόμενα με ζωντανή έκφραση και συνοδευόμενα εξάίσια από τον καθηγητή Μαργαρίτη».

Στη *Märkische Zeitung* του Elberfeld ο Kbg το 1931 με αφορμή ρεσιτάλ της πιανίστας Mally Kahn, στο οποίο παρουσίασε συνθέσεις για πιάνο του Μαργαρίτη, επιχειρεί να αποσαφηνίσει τα κύρια χαρακτηριστικά στη μουσική του. Για το *Τρίπτυχον* αναφέρει πως «διαφαίνονται καθαρά επιδράσεις γερμανικής μουσικής⁷⁰⁴» και ακολουθούνται οι «γραμμές της παραδόσεως». Στα *Ελληνικά Βουκολικά*, «που προσφέρουν ιδιόμορφες ηχητικές εντυπώσεις του ελληνικού τοπίου και της ποιμενικής ζωής», ο συνθέτης δίνει «τον πιο τυπικό και προσωπικό» χαρακτήρα της δημιουργίας του. Και στη *Σονατίνα* «συνδυάζεται εντυπωσιακά η αποτελεσματική επεξεργασία ενός χαρακτηριστικού θέματος με την τεχνική δεξιοτεχνία» και αποδίδεται «επιδέξια η διανομή φωτός και σκιάς». Θερμή είναι και η υποδοχή της πρωτοπαρουσιαζόμενης στο εξωτερικό *Επικής Συμφωνίας*:

«Στην εκτέλεση της συμφωνίας με το βουκολικό θέμα του Λώρη Μαργαρίτη σφύζει νέα ζωή, ολωσδιόλου πρωτότυπη. Κατορθώνει να συνενώσει το θέλγητρο των ηχητικών συνδυασμών της νεώτερης τεχνοτροπίας με την κλασική μορφή με τρόπο, που μιλάει κατευθείαν στην καρδιά».

Εξίσου θερμή για την *Επική Συμφωνία* του συνθέτη και το ζωντανό της παλμό είναι η άποψη του Wetchy στην εφημερίδα *Deutschoesterreichische* της Βιέννης την ίδια περίοδο με αφορμή την εκτέλεσή της από τη Συμφωνική Ορχήστρα Βιέννης υπό τη διεύθυνση του Reichenberger: «Η μουσική του είναι μέσω του εθνικού χαρακτήρα της πρωτόγονη, φρέσκια». Είναι ακριβώς το ενδιαφέρον και νέο για τα ακούσματα

⁷⁰⁴ «Υπάρχει ένα γερμανικό τραγούδι παραπλήσιο με το δροσερό *Γλυκοχάραμα*», αποφαίνεται σχετικά η Ida Rosenkranz (*A. M.*, σ. 168).

των Ευρωπαίων ελληνικό εθνικό στοιχείο που συμπαρασύρει, εξάγει την περιέργεια και τον ωθεί να καταγράψει απερίφραστα: «Έπειτα από αυτό το έργο συμπερασματικά αξίζει η νεότερη ελληνική μουσική γενιά στον κύκλο των μουσικά προηγμένων εθνών προσοχής μεγαλύτερης από την έως τώρα αποδιδόμενη σε αυτή». Ανάλογα και ο Δρ. Ράττερ στην *Tagblatt* της Βιέννης θεωρεί στα 1932 τον Μαργαρίτη ως «ένα όνομα που καθέναν πρέπει απαραιτήτως να αποτυπώσει στη μνήμη του». Στην *General-Anzeiger* του Elberfeld το 1934 και πάλι στα πλαίσια κριτικού σημειώματος για συναυλία της πιανίστας Mally Kahn επισημαίνονται οι υφολογικές επιρροές του από σημαντικούς συνθέτες της κεντροευρωπαϊκής ρομαντικής δημιουργίας, αλλά και ο καθοριστικός ρόλος των σπουδών του στη διαμόρφωση της συνθετικής αισθητικής του:

«...τα έργα του, εξαιρέσει του *Ελληνικού Ποιμενικού* αποπνέουν εντελώς γερμανικό πνεύμα. Διαβλέπει κανείς σε αυτές τις συνθέσεις, ότι ο δημιουργός τους σπούδασε στη Γερμανία και είναι λάτρης της γερμανικής μουσικής. Η βαθύτητα του αισθήματος του Schubert, η πολυχρωμία του Chopin, το έξοχο πιανιστικό στυλ του Schumann, αντιπαρατίθενται εδώ σε μοντέρνα ηχητική φόρμα, αλλά επί απολύτως τονικής βάσεως. Στα *Ελληνικά Ποιμενικά* του διέρχεται ίδια ζωή».

Στην ανατολική Ευρώπη τη δεκαετία του 1930, ως αποτέλεσμα των καλλιτεχνικών περιοδίων του Μαργαρίτη σε χώρες της περιοχής, εκδηλώνονται επίσης κριτικοί σχολιασμοί. Τσέχικες κριτικές από έντυπα της Πράγας που αναδημοσιεύονται στη γαλλόφωνη εφημερίδα της Θεσσαλονίκης *Journal de Salonique*, αναφορικά με την εκτέλεση συνθέσεών του στη Ραδιοφωνία της τσέχικης πρωτεύουσας το 1931 χαρακτηρίζουν τα μουσικά θέματα των έργων «αυθεντικά και επιπλέον ενδιαφέροντα» και βρίσκουν τις συνθέσεις να διέπονται από «σπουδή στο παλιό λαϊκό ύφος και από ποιότητα αρμονίας», σαφώς επηρεασμένες «από τη γερμανική σχολή». Η ουγγρική *A Nap* το 1933 επισημαίνει το φολκλορικό στοιχείο των *Ελληνικών Βουκολικών* και η Ραδιοφωνία του Zagreb σε ανταπόκρισή της το 1936 αντιμετωπίζει τη *Σονατίνα* ως «κάπως εκλεκτική στη θεματική της, αλλά καλά επεξεργασμένη». Ενώ η *Wiener Zeitung* το 1954⁷⁰⁵, ύστερα από το θάνατο του Μαργαρίτη, συνοψίζει σε μία φράση τον κεντρικό πυρήνα των συνθέσεων και τη συνθετική του προσφορά: «...όλα (τα έργα του) περικλείουν το ελληνικό φολκλόρ σε ασυνήθιστα καλλιεργημένη μορφή και συντελέσανε στο να γνωρίσει και να ζήσει ο μουσικός κόσμος της Ευρώπης την έως τότε άγνωστη αυτή περιοχή της».

⁷⁰⁵ Φύλλο 14/1/1954.

Στη σύγχρονη εποχή, αφορμή για τη δημοσίευση κριτικών σχολίων περί της συνθετικής δημιουργίας του Μαργαρίτη αποτέλεσε η ηχογράφηση πιανιστικών του συνθέσεων από τον γράφοντα το 2010. Στο οπισθόφυλλο του δίσκου ο Μαργαρίτης θεωρείται πως «καλλιέργησε ένα πνεύμα μουσικής οικουμενικότητας, διερευνώντας την λεπτή ισορροπία μεταξύ γερμανικού ρομαντισμού, γαλλικού ιμπρεσιονισμού και μοντερνισμού στην πολυεπίπεδη μουσική του», ενώ στα «ιδιαίτερα προσωπικά κομμάτια» του αποδίδεται «ένας ονειρικός, νοσταλγικός, διαχρονικός χαρακτήρας, που θα είχαν εκτιμήσει ο Schumann και ο Debussy». Για επιρροές από τον Γερμανό ρομαντικό και τον ιμπρεσιονισμό κάνει λόγο και ο κριτικός Laima⁷⁰⁶ εξαιρώντας τον λυρισμό των συνθέσεων, ενώ από την δική του οπτική ο David Denton σχολιάζοντας τον συγκεκριμένο δίσκο εκτιμά⁷⁰⁷, αναφορικά με την πρώιμη σύνθεση *Ελληνική Ραψωδία*, πως «αν ο Μαργαρίτης ανέπτυξε το στυλ της *Ελληνικής Ραψωδίας*» εξελίσσοντας τη συνθετική του τεχνική προς αυτή την κατεύθυνση «θα είχε εγκαιनीσει τη σχολή του μινιμαλισμού περισσότερο από μισό αιώνα πριν από την εκδήλωσή του». Αν και συμφωνεί με κριτικές του παρελθόντος για την επιρροή σημαντικών ρομαντικών συνθετών στη μουσική του -του Chopin στην «όμορφη και ανεπιτήδευτη *Σονατίνα*», του Liszt στον *Βοριά* από τους *Στίχους για πιάνο*- εντούτοις κρίνει πως αυτή «αιωρείται στο όριο του τύπου της ελαφράς μουσικής που συνήθιζαν να παρουσιάζουν πιανίστες σε ξενοδοχεία και εστιατόρια της μόδας στις απαρχές του 20^{ου} αι.» και εντοπίζει στη *Νεότητα* αναφορές σε πολυάριθμους Άγγλους «ελαφρούς» συνθέτες. Για να καταλήξει στο συμπέρασμα, ότι πρόκειται για «απλή μουσική, που βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τις αναταράξεις που επέφερε η δεύτερη σχολή της Βιέννης την ίδια περίοδο». Από την πλευρά του ο Αμερικανός Albert Muhlbock⁷⁰⁸ βρίσκει τη μουσική του Μαργαρίτη «παθιασμένη» και το «αρμονικό ιδίωμα των ύστερων έργων ενδιαφέρον και συναρπαστικό». Αντίθετα ο Ισπανός Juan Berberana⁷⁰⁹ χρησιμοποιεί τόνο αρκετά επικριτικό. Αν και αποδέχεται την «αδιαμφισβήτητη μουσικολογική αξία των συνθέσεων», τις οποίες χαρακτηρίζει ως έργα «ρομαντικά και ακαδημαϊκά», εντούτοις θεωρεί ότι παρουσιάζουν «ελάχιστο ενδιαφέρον για κάποιον που αναζητά καινοτόμους συνθέτες» και -σε αντιπαράβολή με Ισπανούς εθνικούς συνθέτες (Albeniz, Granados)- δεν «εκμεταλλεύονται το εθνικό στοιχείο ... με ανάλογα καλό αποτέλεσμα».

⁷⁰⁶ WRUV Reviews, Σεπτέμβριος 2010.

⁷⁰⁷ David's Review Corner, Ιούνιος 2010.

⁷⁰⁸ American Record Guide, Ιανουάριος 2011.

⁷⁰⁹ Ritmo, Δεκέμβριος 2010.

Η εγχώρια κριτική και ιδιαίτερα αυτή των Αθηνών «ανακαλύπτει» και εξετάζει τον συνθέτη Μαργαρίτη μόλις τη δεκαετία του 1930, αρχικά με δύο αναφορές της Αλ. Λαλαούνη στη *Βραδυνή*. Αρχικά (1933) αναπαράγει σχόλια έγκυρων εφημερίδων του διεθνούς τύπου⁷¹⁰, τα οποία περιγράφουν τον Μαργαρίτη ως συνθέτη «εξαιρετικώς μεγάλης πνοής - μεγάλης εμπνεύσεως - σπουδαίο - εμβριθή μελετητή της παλαιάς μουσικής λαϊκής τέχνης» και τις συνθέσεις «ιδιαιτέρας αξίας». Έπειτα (1937) πιο συγκεκριμένα, σχολιάζει θετικά την επεξεργασία «με τον πιο λεπτό τρόπο από τον κ. Μαργαρίτη» συνθέσεων «του αξέχαστου Ριάδη από τα *Γιασεμιά και μιναρέδες*» και προσεγγίζει τους *Μακεδονικούς Χορούς* ως «έργο γεμάτο ωραίους ρυθμούς, φως και χαρά ... που συνήρπασε τους ακροατές». Το ίδιο έτος η Maximilian von Fischer - Lendenitze σε ανταπόκρισή της από τη Βιέννη, επίσης στη *Βραδυνή*, αναφέρεται επίσης στη μεταγραφή των τριών τραγουδιών από τον κύκλο *Γιασεμί* του Ριάδη, τα οποία κρίνει πως απέδωσαν την περιγραφικότητα της ποίησης και μετέφεραν «στους ακροατές όλη τη γοητευτική εντύπωση των ελληνικών τοπίων». Και επιδίδεται στον κριτικό σχολιασμό ενός άλλου «εθνικού» έργου του συνθέτη, των *Παραλλαγών σε δύο ελληνικά λαϊκά τραγούδια* για δύο πιάνο, δίνοντας έμφαση τόσο στη θεματική και ρυθμική υπόσταση όσο και στο διεθνικό του χαρακτήρα:

«Ένα σκοτεινό, κάπως νοσταλγικό θέμα συμπληρώνεται με ένα εύθυμο, συνδέονται, συμπλέκονται, περνούν από ανατολίτικους ρυθμούς, καταλήγουν πάλι σε ένα λαϊκό τραγούδι. Αν δεν ήταν τα ρυθμικά και αρμονικά χαρακτηριστικά του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού -π.χ. το μέτρο των 7/8- θα νόμιζε κανείς πως πρόκειται για έργο της ιμπρεσιονιστικής γαλλικής Σχολής. Ωστόσο η μουσική του Μαργαρίτη παρ' όλη αυτή την εξωτερική ομοιότητα παραμένει ιδιότυπη, προσωπική. Στις Παραλλαγές αυτές συναντώνται δύο κόσμοι, Ανατολή και Δύση, όπως γίνεται στις περισσότερες εκδηλώσεις της ελληνικής λαϊκής τέχνης που ακριβώς στη σύνδεση τόσων ετερογενών στοιχείων χρωστάει κατά μεγάλο μέρος τον ξεχωριστό τόνο της. Και λαϊκή τέχνη στην καλύτερη σημασία της λέξεως είναι οι μουσικές δημιουργίες του Μαργαρίτη».

Στο *Ελεύθερο Βήμα* το 1938, σχετικά με την εκτέλεση έργων για δύο πιάνο στον Ραδιοσταθμό της Ρώμης, αναδεικνύεται ανάλογα η σύνδεση του συνθετικού ιδιώματος του Μαργαρίτη με την ελληνικότητα και τη φυσική ζωή:

«Επάνω εις δύο πιάνο οι Έλληνες καλλιτέχναι ... άφιναν να πλυμμυρίζη και το ελληνικό των αίσθημα -το ευγενικό- εις την εκτέλεσιν των κομματιών,

⁷¹⁰ Επικαλείται τα ξένα έντυπα *Prager Tagblatt*, *Freie Presse*, *Pressburger*, *Hirado*, *Wiener Tagblatt*, *Gränzbote*.

που τους έφερνε κοντά εις την πατρίδα των την Ελλάδα και που έφερναν τους ακροατάς των ... εκεί εις τα ελληνικά βουνά και την αγνή ελληνική ειδυλλιακή ποίησί των ... Βουνά, λαγκαδιές, όμορφες βοσκοπούλες, γυναίκες χαμηλοβλεπούσες, κορμιά λεβέντικα και βεργολιγερά -τα ελληνικά βουνά και η ελληνική νεότης- επέρασαν από την εκτέλεσιν των Ελλήνων μουσικών μας εις μίαν αναγλυφικήν σύνθεσιν και συνεκίνησε βαθειά τους Έλληνας ακροατάς και που θα έκαμε ασφαλώς τους ξένους ... να ζήσουν και αυτοί με την Ελλάδα καθώς την εγνώρισαν και καθώς την άκουσαν και την αισθάνθηκαν βαθειά».

Σε καλλιτεχνικό μνημόσυνο του Συνδέσμου Αποφοίτων Ωδείων Θεσσαλονίκης, που φιλοξενήθηκε στην αίθουσα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στα πλαίσια της πρώτης επετείου από το θάνατο του συνθέτη (3/10/1954), ο Γ. Κ. Ζωγραφάκης στην ομιλία του⁷¹¹ για τον εκλιπόντα επικεντρώθηκε στην προέλευση των έργων του εντοπίζοντάς τη «στην ακένωτη πηγή του λαϊκού τραγουδιού και των ελληνικών παραδόσεων» και στη διάχυτη περιγραφικότητα του χαρακτήρα τους: «Είχεν ανακαλύψει στην αλχημεία των ήχων το πολύτιμο μυστικό της μετουσιώσεως των οπτικών εικόνων σε μίαν αρμονικήν υποβολή». Ομοίως ο Βάρβογλης (1956) αναφέρει⁷¹²:

«Τα έργα του, η Επική Συμφωνία *Οδυσσεύς και Ναυσικά*, τα *Ελληνικά Βουκολικά*, τα *Ελληνικά Τραγούδια*, οι συνθέσεις του για χορωδία και τόσα άλλα, που φέρνουν έκδηλη τη σφραγίδα της καθαρής καλλιτεχνικής του ψυχής, εμπνευσμένα από την αστείρευτη δροσερή ελληνική πηγή...».

Ενώ ο Scheider πραγματοποιεί ιδιαίτερη μνεία στην υποδοχή στο εξωτερικό της *Επικής Συμφωνίας* του⁷¹³:

«Μετά την εκτέλεση της Επικής Συμφωνίας από τους Symphoniker της Βιέννης ο Hugo Reichenberger είπε (στον Μαργαρίτη, ο οποίος ευχαρίστησε τον μαέστρο για τη μουσική απόδοση του έργου): “Όχι εσείς αλλά εγώ πρέπει να σας ευχαριστήσω, γιατί τώρα μόνο καταλαβαίνω το ελληνικό τοπίο”. Και στην εκτέλεση της Επικής Συμφωνίας στη Βουδαπέστη με τον von Reiter, ακριβώς ο κύκλος των διαδόχων του Bartok, δηλ. αυτοί οι συνθέτες που καλλιεργούσαν την ουγγρική εθνική ιδιοτυπία στα έργα τους, υποδέχθηκαν με μεγάλο ενθουσιασμό τη δημιουργία του Μαργαρίτη, γιατί στον συνθέτη αναγνώριζαν έναν πνευματικό τους συγγενή και τους συνέπαιρνε το γνήσιο της ατμόσφαιράς της».

Η πλέον αναλυτική κριτική προσέγγιση του συνθετικού έργου του Μαργαρίτη πραγματοποιείται κατά τα πρώτα χρόνια που έπονται του θανάτου του από τον μουσικοκριτικό Μίνω Δούνια. Αρχικά το 1954 προσφέρει μία σύντομη κριτική

⁷¹¹ Βλ. πργφ. 1.4.2.

⁷¹² Βάρβογλης, σ. 125.

⁷¹³ Scheider, σ. 139.

αποτύπωση της *Σονατίνας* και των *Ελληνικών Τραγουδιών* με αφορμή την εκτέλεσή τους από την πιανίστα Λένα Κουτούβαλη και την τραγουδίστρια Φέμπη Νικολαΐδου⁷¹⁴:

«Η γνωριμία με τη *Σονατίνα* του για πιάνο μας έφερε προχθές άλλη μια φορά προ οφθαλμών τη φυσιογνωμία του λεπτού και ευαίσθητου αυτού μουσικού. Έργο νεανικό, χρησιμοποιεί το ιδίωμα του Σούμαν, όπως επίσης το χαριτωμένο *Τρίπτυχό* του υπενθυμίζει τη μεταρομαντική πιανιστική ατμόσφαιρα των Γκρήγκ και Ζίντιγκ. Όμως η λογική σύνδεσις των σκέψεων, η θερμότης του αισθήματος και ένα ουδέποτε εκτροχιαζόμενο γούστο προσδίδουν ιδιαίτερη γοητεία στο πιανιστικό ύφος του Μαργαρίτη και επιβεβαιώνουν το παλαιό αξίωμα, ότι όχι το γλωσσικό ιδίωμα, αλλά η δύναμις της ψυχικής πνοής είναι το προζύμι της δημιουργίας. Η καθ' όλα άψογη απόδοσις των πιανιστικών αυτών κομψοτεχνημάτων από την Λένα Κουτούβαλη στάθηκε μια ευλαβική προσφορά της καλλιτέχνιδος στη μνήμη του εξαιρετού διδασκάλου της. Σε μια σειρά ελληνικών μελωδιών από την μουσικοτάτη τραγουδίστρια Σέμπη Νικολαΐδη, εγνωρίσαμε τον Λώρη Μαργαρίτη και ως ένα από τους σοφούς ερμηνευτάς της λαϊκής μούσας. Με θαυμασία αρμονική λιτότητα εστήριξε τα μέλη χωρίς να θυσιάσει τίποτε από το διάγραμμα και τον χαρακτήρα τους».

Μία πιο ολοκληρωμένη άποψη για τις σημαντικότερες συνθέσεις της εργογραφίας του Μαργαρίτη καταθέτει ο Δούνιας στο κείμενό του *Γύρω από το έργο του Λώρη Μαργαρίτη*⁷¹⁵. Κατά τον Δούνια το συνθετικό έργο, το οποίο άφησε παρακαταθήκη ο Μαργαρίτης, αποτελεί την «εγκυρότερη μαρτυρία της μοναδικής του ζωτικότητας» και τοποθετείται στη σωστή του διάσταση αν θεωρηθεί και κριθεί όχι ως «κεντρική μουσική απασχόληση, αλλά προέκταση του πιανιστικού του οίστρου». Χρήσιμα συμπεράσματα που απορρέουν από τη δημιουργία του είναι η αναζήτηση της «ποιότητας από την ποσότητα», η υιοθέτηση μιας μουσικής γλώσσας που μιλά με «ειλικρίνεια παρά με εντυπωσιακή πρωτοτυπία...», η αποφυγή προσήλωσης σε «μιαν ορισμένη σχολή» σε συνδυασμό με την ύπαρξη «στέρεας μουσικότητας που ξέρει να πειθαρχεί στους νόμους του ύφους και της μορφής»⁷¹⁶. Πιο συγκεκριμένα, σχετικά με τη *Νεότητα* αναφέρεται σε κάθε ένα κομμάτι του κύκλου ξεχωριστά. Στο *Σκέρτσο* του 1908 δηλώνει εντυπωσιασμένος από την ωριμότητα της σύνθεσης παρά το νεαρό της ηλικίας και αναρωτιέται «πόσοι άραγε είναι σε θέση να γράψουν στην πρώιμη αυτή ηλικία ένα τόσο τέλει στην απλότητα

⁷¹⁴ Κριτική με τίτλο: «Έργα Λώρη Μαργαρίτη και Σκαλκώτα» (28/1/1954), στο: Δούνιας, Μίνως, *Μουσικοκριτικά*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, (επιμ. Γ. Ν. Πολίτη), Αθήνα 1963, σ. 170-171).

⁷¹⁵ Δημοσιευμένο στο: *Α. Μ.*, σ. 126-128.

⁷¹⁶ Στο σημείο αυτό ο Δούνιας γίνεται αρκετά μεταφορικός: «Κάθε σύνθεσις του είναι το απαύγασμα μιας ευτυχισμένης στιγμής, ένα φτερούγισμα της νοσταλγικής του ψυχής στους κόσμους των ήχων...».

του εργίδιο;», το οποίο χρησιμοποιεί ως οδηγό την «αντιστικτική τεχνοτροπία ... των inventions του Bach», διατηρώντας ωστόσο «το ένστικτο, που εκδηλώνεται ακάθεκτο και βρίσκει το ορθό και το τέλειο πέρα από την γνώση των ψυχρών ακαδημαϊκών νόμων της αρμονίας και της συνθέσεως». Το *Σκίτσο* χαρακτηρίζεται, «όπως υποδηλώνει και ο τίτλος», ως «ένα ελεύθερο ας πούμε ηχητικό σχέδιο, μία αργή κίνησις που μας παρασύρει από αρμονία σε αρμονία σε μακρινούς κόσμους ... μία ονειροπόλησις πάνω στα πλήκτρα του πιάνου...». Έπειτα, στο *Γράμμα από το Μόναχο* «εικόνες και εντυπώσεις από το καρναβάλι του 1914 βρίσκουν μία έντονη έκφραση τότε σε ύφος ελεύθερης φαντασίας και τότε σε φλογερό, σχεδόν αχαλίνωτο καλπασμό». Στο *Τρίπτυχο*, το *Γλυκοχάραμα* περιγράφεται «τυλιγμένο σε αιθέριες αρμονίες του νεανικού Debussy», που ακολουθείται από «ένα ταραγμένο *Ιντερμέτζο*» και «το υποβλητικό *Βράδυ*, μια σελίδα γεμάτη σκοτεινές, ακαθόριστες προαισθήσεις που ξετυλίγεται μέσα σε μία ομοιόμορφη, καταθλιπτική κίνηση ογδόων». Αφού ο Μαργαρίτης «έδωσε διέξοδο στις εφηβικές ανησυχίες του με τις ιμπρεσιονιστικές αυτές συνθέσεις», στρέφεται «προς την αναζήτηση ενός αυστηρότερου και πυκνότερου ύφους» έχοντας πλέον οξυμένη «συνείδηση καλλιτεχνικής ευθύνης». Αποκρυστάλλωση της επιδίωξής του αποτελεί για τον Δούνια «η σύνθεση της ωραίας *Σονατίνας*, έργον 5», στην οποία «ο συνθέτης δεν επέλεξε πρωτοτυπία», αλλά «άφησε τον μουσικό παλμό να εκδηλωθεί αβίαστα σε φράσεις λαξευμένες με απaráμιλλη ευαισθησία, εμπνευσμένες ίσως από την αβρότητα ενός Σούμαν και την πιανιστική ιδιοφυία ενός Σοπέν». Παρατηρεί λοιπόν μία ξεκάθαρη επιρροή του συνθετικού ύφους του στη φάση αυτή από το ρομαντικό κίνημα, η οποία συνεχίζει να εκδηλώνεται στη «σειρά τριών συνθέσεων του *Στίχοι για πιάνο*, έργον 10», όπου φανερώνονται απaráμιλλα «δείγματα της πιανιστικής δεινότητας» που διέθετε και έντονη περιγραφική διάθεση στη μουσική απόδοση εξωμουσικών εικόνων:

«Στον πρώτο αριθμό η περιγραφή του μανιασμένου βοριά οδηγεί τον συνθέτη σε τολμηρές αρμονίες και ιλιγγιώδη ρυθμική αγωγή που ξεσηκώνει αληθινή θύελλα πάνω στα πλήκτρα του πιάνου. Ασφαλώς κάποιες αναμνήσεις του δεξιοτεχνικού ύφους ενός Λιστ πλέκονται στην ορμητική αυτή σελίδα του Μαργαρίτη. Σχετικώς ηρεμότερες εικόνες παρουσιάζουν οι επόμενες δύο συνθέσεις της συλλογής, από τις οποίες η πρώτη διακρίνεται για τη ρευστότητα της αρμονίας και την πρωτότυπη ρυθμική διασταύρωση των 6/8 και 3/4».

Για το συμφωνικό έργο *Επική Συμφωνία*, μην έχοντας ίδια ακουστική εντύπωση για τη σύνθεση, διατυπώνει την εκτίμηση ότι «η συμφωνική αυτή δημιουργία πρέπει να

παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον», ορμώμενος «από την υψηλή ποιότητα της μουσικής σκέψεως του συνθέτου γενικότερα»⁷¹⁷. Ενώ, όσον αφορά τα 2 *Βουκολικά* και τα τραγούδια, τα γνωστότερα «ελληνικά» έργα της δημιουργίας του Μαργαρίτη, ο Δούνιας γράφει πως «χωρίς να έχει ειδικευθεί στα προβλήματα της ελληνικής λαϊκής μουσικής, το αλάνθαστο μουσικό του ένστικτο τον οδήγησε να εύρει σχετικά με τον χειρισμό της αρμονίας λύσεις συχνά αυθεντικότερες από τους ειδικούς» και χαρακτηρίζει «τις συνθέσεις του πάνω σε ελληνικά μοτίβα είτε για πιάνο είτε για φωνή ... έργα εμπνεύσεως, γνήσια σε πνεύμα και σε χρώμα». Η κριτική τοποθέτηση του Δούνια απέναντι στον συνθέτη Μαργαρίτη καταλήγει στο συμπέρασμα πως πρόκειται για ένα «πηγαίο ταλέντο», του οποίου η «ποιότης εργασίας και ... καλλιτεχνική έμπνευσις εκφράζει την αγωνία ενός Έλληνα συνθέτου για τη δημιουργία αξιοσέβαστης εθνικής μουσικής», που αποτελούσε άλλωστε κύριο ζητούμενο και κοινή συνιστώσα επιδίωξη των περισσοτέρων συγχρόνων του Ελλήνων δημιουργών.

Περίπου τρεις δεκαετίες αργότερα έρχεται ο Γ. Λεωτσάκος στα Προλεγόμενα της *Σονατίνας* του Μαργαρίτη (1982) να προβεί σε σχολιασμό του συνθετικού ύφους. Ανάλογα με προηγούμενους κριτικούς διαχωρίζει «ως προς το ύφος» τη δημιουργία του Μαργαρίτη «σε δύο σαφείς κατηγορίες»: Πρώτον, «ένα ύφος, όπου επικρατεί το ρομαντικό στοιχείο, με τάσεις απλώματος μεγαλύτερες ... και που μερικές φορές διασχίζει το κατώφλι του ιμπρεσιονισμού». Στην κατηγορία αυτή ο Λεωτσάκος εντοπίζει αρμονικά αναφορές στον Scriabin (στο *Γλυκοχαράμα*), καθώς και «μια ρέουσα και μάλλον λιτή πιανιστική γραφή που έχει αφομοιώσει τα καλύτερα διδάγματα διαυγείας περιέργως όχι τόσο του Σοπέν, αλλά μάλλον του Σούμαν, του Λιστ και του Ρίχαρντ Στράους», ενώ «σποραδικά μόνον» απαντώνται «απόηχοι του κλασικισμού του 18^{ου} αιώνα» (στο *Σκέρτσο*, από το λεύκωμα *Νεότης*). Σε πλέον χαρακτηριστικό έργο της κατηγορίας, που από όλα τα άλλα «συνοψίζει καλύτερα τις ρομαντικές του ροπές», ανάγει τη *Σονατίνα* θεωρώντας πως

«αυτό το απολαυστικό μικρών διαστάσεων έργο σε ένα μέρος ... είναι πιο άμεσα συσχετίσιμο με τη νεανικότητα και ποιητική διάθεση ορισμένων σελίδων του Ρίχαρντ Στράους, όπως η *Μπουρλέσκ* (1885) για πιάνο και ορχήστρα ή ο *Ιπποτης και το Ρόδο* που γοήτευε τον συνθέτη ως το τέλος της ζωής του».

⁷¹⁷ Εδώ ο Δούνιας υποπίπτει σε ατόπημα, καθώς σημειώνει με επιφύλαξη: «Αν δεν κάνω λάθος, το ελληνικό κοινό δεν ε γνώρισε ποτέ το συμφωνικό αυτό έργο του Μαργαρίτη». Ωστόσο είχε ήδη παρουσιαστεί στη Βόρειο Ελλάδα το 1930 (βλ. πργφ. 4.1.4.).

Στη *Σονατίνα*, γραμμένη σύμφωνα με «το πατροπαράδοτο περίγραμμα της μορφής σονάτας, η μελωδία ρέει ... αυθόρμητα» και η οργανική συνοχή της μουσικής «οφείλεται σε μια συνθετική χειροτεχνία εμπνευσμένη και πανταχού παρούσα». Η δεύτερη κατηγορία έργων αφορά εκείνα «που στηρίζονται σε ελληνικά δημοτικά τραγούδια ή υλικό από τα τραγούδια αυτά», στα οποία ο συνθέτης επιλέγει με «μια έμφυτη φιλοκαλία» διάφανη πιανιστική γραφή με αποφυγή της συγχορδιακής γραφής και παράλληλα «αναζητεί ήχους, που να ταιριάζουν με τον τροπικό (modal) χαρακτήρα μιας μονοφωνικής ουσιαστικά μουσικής και που θυμίζουν κάποτε αόριστα λαϊκά όργανα» (στα *Ελληνικά Βουκολικά*, στη *Λαφίνα* κ.τ.λ.).

Στον 21^ο αι. δύο ακόμη κριτικά σημειώματα σχολιάζουν τη συνθετική ιδιότητα του Μαργαρίτη. Ο Νίκος Δοντάς θεωρεί στα ύστερα έργα για πιάνο ως «άμεσα αναγνωρίσιμες τις επιρροές από την παραδοσιακή ελληνική μουσική»⁷¹⁸ και ο Θωμάς Ταμβάκος⁷¹⁹ αναδεικνύει «την τοπιογραφία της αρκαδικής γης» ως χαρακτηριστική πηγή έμπνευσης του Μαργαρίτη:

«Σε όλα τα έργα πλέκει με μοναδικό αραχνοῦφαντο τρόπο τα ηχοχρώματα, τα οποία προσδιορίζουν την προσωπική γλώσσα γραφής του. Γραφής, η οποία κατακτήθηκε και σμιλεύτηκε ... μέσα από την προσέγγιση (βουκολική - τοπογραφική) της πνευματικότητας της ελληνικής φύσεως».

4.2. Αναλυτική προσέγγιση των σωζόμενων έργων.

4.2.1. Μεθοδολογία της μουσικής ανάλυσης.

Στο κεφάλαιο αυτό της διατριβής επιχειρούμε να διερευνήσουμε το σωζόμενο μουσικό συνθετικό υλικό του Μαργαρίτη που βρίσκεται στη διάθεσή μας προκειμένου να εντοπίσουμε χρήσιμα στοιχεία σχετικά με τη μουσική του γλώσσα σε μελωδικό, ρυθμικό, αρμονικό-συνηχητικό, αντιστικτικό, ηχοχρωματικό, ενορχηστρωτικό και βεβαίως μορφολογικό-δομικό επίπεδο. Η πολύπλευρη μουσική ανάλυση των συνθετικών παραμέτρων θα οδηγήσει τελικά στην εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για το συνθετικό ύφος του συνθέτη και τη συγκρότηση της μουσικής

⁷¹⁸ «Έλληνες στα πέρατα του κόσμου», *Καθημερινή*, 4/2/2011.

⁷¹⁹ «Α. Palios: Greek Classics με έργα για πιάνο των Α. Μαργαρίτη και F. Petyrek», *Jazz & Τζαζ*, τεύχ. Φεβρουαρίου 2012.

υφής⁷²⁰ των έργων του. Αναζητώντας στα πλαίσια της διαδικασίας μουσικής ανάλυσης τεκμηριωμένης επιχειρηματολογίας μία επιστημονική μέθοδο, που να διέπεται από συγκεκριμένες αρχές, εξετάζουμε εισαγωγικά τις μελέτες δύο κορυφαίων μουσικολόγων και ερευνητών, των Guido Adler και Jan LaRue, όχι για να διαμορφώσουμε πειθήνια τα δεδομένα της ανάλυσής μας, αλλά για να επιλέξουμε τα στοιχεία εκείνα που προσαρμοσμένα θα χρησιμεύσουν λειτουργικά στην έρευνα για το συνθετικό έργο του Μαργαρίτη.

Ο Guido Adler με τη μελέτη του *Der Stil in der Musik* έθεσε στο επίκεντρο της ιστορικής μουσικολογικής έρευνας την έννοια του μουσικού ύφους (στυλ)⁷²¹ και προσδιόρισε τη θέση της μουσικής ανάλυσης. Καθορίζοντας τις αρχές που διέπουν το μουσικό ύφος (Stilprinzipien) και τις κατηγορίες του (Stilarten)⁷²² μέσα στο πλαίσιο της ιστορικής εξέλιξης της μουσικής σύνθεσης, προσδιόρισε μια σειρά βασικών μουσικών παραμέτρων: τονικότητα, πολυφωνική και ομοφωνική υφή, μέτρο και ρυθμός, δυναμική και άρθρωση, μελωδική μορφοπλασία, οργανοχρησία, πρακτικές μουσικής εκτέλεσης και μελοποίησης κειμένου. Η προτεινόμενη μεθοδολογία του για την εξέταση του μουσικού ύφους περιλαμβάνει δύο βασικές μεθόδους στυλιστικής ανάλυσης:

1. την παραγωγική ή συμπερασματική μέθοδο, κατά την οποία το μουσικό έργο αναλύεται βάσει σταθερών κριτηρίων σε σύγκριση με άλλα σύγχρονα και παλαιότερα έργα και αξιολογείται σε σχέση με αυτά.

⁷²⁰ Με τον όρο *υφή* (texture, satz) αναφερόμαστε σε μορφές επεξεργασίας συνθετικών παραμέτρων μέσα στη δομή του συνολικού έργου. Ο όρος χρησιμοποιείται ευρύτερα για να περιγράψει τρόπους συγκρότησης της συνηχητικής οργάνωσης αυτόνομων μελωδικών μερών στο πλαίσιο της αρμονικής - αντιστικτικής συγκρότησης μιας μουσικής σύνθεσης και για να χαρακτηρίσει τρόπους λειτουργίας της μουσικής γραφής σε όλες τις παραμέτρους της (μελωδία, αρμονία, αντίστιξη, ηχόχρωμα, ρυθμός, ενορχήστρωση). (βλ. «texture», *The New Grove II*, τόμος 18, σ. 709).

⁷²¹ Αναφέρει ο Adler χαρακτηριστικά σχετικά με το ζήτημα του ύφους: «Όπως κάθε έργο τέχνης, ως μια λειτουργία της πνευματικής και ψυχικής διάθεσης ενός καλλιτέχνη και της εποχής του, μπορεί να θεωρηθεί ως μια λειτουργία των δημιουργικών αξιών του, που εμπεριέχονται ευρύτερα στα έργα τέχνης και η οποία καταγράφεται για λογαριασμό του δημιουργού της, έτσι και ο τρόπος και τα μέσα, με τα οποία ο ίδιος προσλαμβάνει τις διαθέσεις και τις σκέψεις του ως προσωπικό του ύφος, χαρακτηρίζουν και το ύφος του παραγόμενου πνευματικού προϊόντος ... το ύφος είναι το κέντρο διαχείρισης και κατανόησης της τέχνης ... είναι το μέτρο σύγκρισης, διά του οποίου τα πάντα σε ένα έργο τέχνης μετρώνται και αξιολογούνται». (Guido, Adler, *Der Stil in der Musik*, Breitkopf & Härtel, Λειψία 1911, β' έκδοση: 1929, σ. 5).

⁷²² Σύμφωνα με τον Adler, το μουσικό ύφος ιστορικά διέρχεται από τα στάδια της κατεύθυνσης (Stilrichtung), της αλλαγής (Stilwandel), της μεταφοράς (Stilübertragung), του υβριδισμού (Stilkreuzung) και της ανάμειξης (Stilmischung). (βλ. Γιώργος, Σακαλλιέρος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του. Αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα*, Διδακτορική Διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 238).

2. την επαγωγική μέθοδο, η οποία αφορά την εξέταση μιας ομάδας μουσικών έργων ως σύνολο για τον εντοπισμό της ύπαρξης ή μη κοινών χαρακτηριστικών στοιχείων μεταξύ τους, μία διαδικασία εμπειρική - περιγραφική που στηρίζει την επιστημονική εγκυρότητά της στην ενδελεχή μελέτη όλων των μουσικών φαινομένων⁷²³. Στην αναλυτική μέθοδο του Adler αξιοσημείωτος είναι ο καθορισμός των κριτηρίων του ύφους μιας ομάδας μουσικών έργων μέσα από τις ιδιαίτερες παραμέτρους που οι ίδιες οι συνθέσεις περικλείουν και προκύπτουν από την παρατήρηση και έρευνα των εκάστοτε μελετητών. Από την άλλη πιο πολύπλοκο θεωρείται το σύστημα ανάλυσης του LaRue, στο οποίο η μουσική ανάλυση εξετάζεται σε τρία επίπεδα διαστάσεων: μικρό (μοτίβο, φράση, ομάδα φράσεων), μεσαίο (μουσική περίοδος, τμήμα, μέρος έργου) και μεγάλο (μέρη έργου, έργο, ομάδα έργων)⁷²⁴, βάσει παραμέτρων και βαθμών μέτρησης χαρακτηριστικών (ήχος, αρμονία, μελωδία, ρυθμός, ανάπτυξη), διατηρώντας ωστόσο την επαγωγικότητα της διαδικασίας και εισάγοντας το κριτήριο της σύγκρισης.

Στον ελληνικό μουσικολογικό κλάδο εν γένει εφαρμόζονται αναλυτικές διαδικασίες, οι οποίες άλλοτε εντάσσονται περισσότερο ή λιγότερο και άλλοτε καθόλου σε υπάρχουσες συγκεκριμένες μεθόδους ανάλυσης. Το πόνημα του Νίκου Μαλιάρα για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη αποτελεί μία ολοκληρωμένη πρόταση στην ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με τη μουσική ανάλυση πάνω σε έργα έντεχνης νεοελληνικής μουσικής⁷²⁵. Ο Μαλιάρας εκθέτει τις απόψεις του αναφορικά με την προσκόλληση ή μη σε κάποια συγκεκριμένη αναλυτική μέθοδο, απόψεις, οι οποίες κατά βάση μας βρίσκουν σύμφωνους στα πλαίσια της παρούσας εργασίας μας. Τοποθετείται σχετικά:

«Η ανάλυση ... στηρίζεται στην αβίαστη παρατήρηση της ίδιας της μουσικής και στον τρόπο, με τον οποίο η μουσική γίνεται κατανοητή μέσα από τον τρόπο λειτουργίας της και από τους κανόνες που η ίδια θέτει. Προσπαθήσαμε συνειδητά να παραμείνουμε μακριά από τα διάφορα γνωστά

⁷²³ Η μελέτη του K. Jeppesen για το έργο του Palestrina (*The Style of Palestrina and the Dissonance* (αγγλική μτφ. από τα δανικά), Levin & Munksgaard, Μίτσιγκαν 1927) αποτελεί μία από τις πλέον αντιπροσωπευτικές μουσικολογικές εφαρμογές της επαγωγικής επιστημονικής μεθόδου στη μουσική ανάλυση. Διερευνώντας το σύνολο των φωνητικών συνθέσεων του μεγάλου Ιταλού συνθέτη της Αναγέννησης, διατύπωσε τους νόμους που διέπουν την αναγεννησιακή πολυφωνία και αποτελούν εκπαιδευτικό οδηγό για τη φωνητική αντίστιξη της Αναγέννησης, ενώ εξέλιξε την επαγωγική μέθοδο του Adler μη θέτοντας προκαθορισμένα κριτήρια εξέτασης των συνθέσεων, αλλά προσδοκώντας να προκύψουν αυτά μέσω της ανάλυσης.

⁷²⁴ Χρησιμοποιούνται αντίστοιχα οι όροι *small*, *middle* και *large dimensions*. (Jan, LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, Norton, Νέα Υόρκη 1970, σ. 2-9).

⁷²⁵ Ν., Μαλιάρας, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 1, Κ. Παπαρηγορίου - Χ. Νάκας, Αθήνα 2001.

συστήματα και τις μεθόδους ανάλυσης (αρμονικής, μορφολογικής, θεματικής ή άλλης), τα οποία, κατά τη γνώμη μας, πολύ συχνά παραμελούν, λανθασμένα, τη μουσική λειτουργία στο όνομα της εφαρμογής μιας θεωρίας αμφίβολης αξίας ... Πιστεύουμε σε αναλύσεις που δείχνουν σεβασμό στο ίδιο το μουσικό κείμενο, που προτιμούν μια περιγραφική πορεία (μέτρο προς μέτρο και φαινόμενο προς φαινόμενο) της μουσικής. Προσαρμόζουν, δηλαδή, τη μέθοδο στη μουσική που πρόκειται να αναλύσουν και όχι τη μουσική στη μέθοδο. Πιστεύουμε σε μεθόδους που δεν ξεκινούν από δεδομένα ή προκατασκευασμένα σχήματα -τα οποία ενίοτε διαστρεβλώνουν τη μουσική- αλλά από το ίδιο το μουσικό κείμενο, που γίνεται αντικείμενο επισταμένης μελέτης, χωρίς τάσεις σύντμησης, αφαίρεσης ή συρρίκνωσης, αλλά και χωρίς τη σχηματικότητα μιας καθαρά στατιστικής ή γραφικής παραμέτρου ... Για αυτούς τους λόγους ... (αλλού) δίνεται περισσότερο βάρος στον αρμονικό τομέα, αλλού στον μορφολογικό και αλλού σε συνδυασμό και των δύο, ή αυτών και άλλων παραγόντων (ενορχηστρωτικός, θεματικός - μοτιβικός, δομικός, μετρικός κ.ά.). Αυτό επιβάλλει, κατά τη γνώμη μας, η ίδια η σύνθεση, η οποία κάθε φορά θέτει τους κανόνες της ανάλυσης»⁷²⁶.

Επομένως, κινούμενοι επί αυτού του άξονα θα αποφύγουμε την αναλυτική αντιμετώπιση των μουσικών έργων του Μαργαρίτη με την *a priori* υπαγωγή τους σε αυστηρά, προκαθορισμένα και δογματικά πλαίσια μεθόδων μουσικής ανάλυσης, αλλά θα επιχειρήσουμε να προσαρμόσουμε τη μέθοδο στις ιδιαιτερότητες, τα χαρακτηριστικά και τον τρόπο γραφής των διαθέσιμων προς ανάλυση συνθέσεων με τελικό στόχο την επαγωγική εξαγωγή συμπερασμάτων για επιμέρους μουσικές παραμέτρους αλλά και το συνολικό μουσικό ύφος του συνθέτη γενικότερα. Η πορεία της ανάλυσης πραγματοποιείται κατά ενότητες, τμήμα με τμήμα και μέτρο προς μέτρο, ενώ, εκτός από τα ρυθμικά-μετρικά, αρμονικά-συνηχητικά, μελωδικά-αντιστικτικά, θεματικά-μοτιβικά, μορφολογικά-δομικά, στυλιστικά-αισθητικά και ενορχηστρωτικά στοιχεία των συνθέσεων, επισημαίνονται, όπου απαιτούνται, και κριτικά σχόλια για τυχόν εκδοτικά λάθη ή παραλείψεις στη μουσική παρτιτούρα, ενώ σχολιάζεται η πιανιστική υφή και γραφή του συνθέτη. Προσθέτουμε πως για τη σκιαγράφηση ενός συνθετικού μουσικού ύφους απαιτείται και ο συνυπολογισμός άλλων κύριων και δευτερευόντων παραγόντων, οι οποίοι συντελούν άμεσα ή έμμεσα στην διαμόρφωσή του: τα εμπειρικά βιώματα του συνθέτη, οι εξωγενείς και εσωτερικές επιδράσεις που υφίσταται από σχολές, πρόσωπα και γεγονότα, η ιδεολογική και αισθητική τοποθέτησή του απέναντι σε συνθετικά ζητήματα. Αυτά τα στοιχεία ωστόσο θα μας απασχολήσουν στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας.

⁷²⁶ Ο.π., σ. 66-68.

Οι σωζόμενες συνθέσεις, που θα αποτελέσουν αντικείμενο προς εξέταση και μουσική ανάλυση στην παρούσα εργασία, είναι οι παρακάτω:

- Παιδικές συνθέσεις: 1. *Σπουδή*. 2. *Ελληνική Ραψωδία*. (Δεν θα συνυπολογιστούν ωστόσο στις εκτιμήσεις και τα συμπεράσματα μας για τον συνθέτη ως ισότιμα συνθετικά δείγματα γραφής εξαιτίας της ευνόητης πρωιμότητάς τους ως αυτοτελή έργα).

- Έργα για σόλο πιάνο: 1. *Νεότης*, έργο 4. 2. *Σονατίνα*, έργο 5. 3. *Στίχοι για πιάνο*, έργο 10. 4. *Ελληνικά Βουκολικά*, έργο 18. 5. *Μακεδονικός Χορός του Γιδά*, έργο 22, αρ. 2⁷²⁷.

- Έργα για δύο πιάνο: 1. *Δύο Μακεδονικοί Χοροί*, έργο 22. 2. *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα*, έργο 23.

- *Τραγούδια για φωνή και πιάνο*, έργο 6, ως μοναδικό υπάρχον δείγμα φωνητικής μουσικής του συνθέτη.

- *Επική Συμφωνία*, το μόνο ορχηστρικό συμφωνικό έργο που υφίσταται μέχρι σήμερα.

4.2.2. Παιδικές συνθέσεις.

Όπως αναφερθήκαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο (πργφ. 2.6), το ερμηνευτικό καλλιτεχνικό ταλέντο στις περιπτώσεις των παιδιών - θαυμάτων στη μουσική τέχνη εμφανίζεται συνηθέστατα νωρίτερα από την όποια έκφραση συνθετικής δημιουργικότητας και πριν την ηλικία των οκτώ ετών. Στην πρώτη περίοδο της μουσικής τους δραστηριότητας τέτοιες περιπτώσεις παιδιών θαυμάζονται ως βιρτουόζοι των οργάνων τους, τη στιγμή που οι πρώτες αποτυπώσεις των δημιουργικών τους χαρισμάτων δύσκολα αντιμετωπίζονται ως άξιες λόγου και προσοχής. Ο G. Revesz στο σύγγραμμά του⁷²⁸ επιχειρώντας να αξιολογήσει το χρονικό πλαίσιο εκδήλωσης συνθετικών δεξιοτήτων σε ιδιαίτερες περιπτώσεις μουσικών ταλέντων εκθέτει και συγκρίνει τα πρώτα συνθετικά βήματα μεγάλων μουσουργών, τα οποία παραθέτουμε χωρίς ασφαλώς καμία διάθεση σύγκρισης με την

⁷²⁷ Η σύνθεση *Ελληνικό Στιγμιότυπο ή Ένα Στιγμιαίο*, που υφίσταται ούτως ή άλλως μόνο ηχογραφημένη και όχι σε παρτιτούρα, δεν εξετάζεται καθώς ταυτίζεται με τμήμα του έργου *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα για δύο πιάνο*, αρ. 23, του οποίου περιλαμβάνει την 3η και 4η παραλλαγή. (βλ. και 4.1.1.)

⁷²⁸ Revesz, σ. 11-16.

περίπτωση Μαργαρίτη όσον αφορά τη συνθετική τους αξία παρά μόνο ως άξονα συσσωρευμένης ιστορικής εμπειρίας.

Ο Bach στο προεφηβικό στάδιο της ζωής του στο Ohrdruff μεταξύ 10 και 14 ετών δεν είναι γνωστό με βεβαιότητα να είχε συνθέσει μουσική, μολονότι είναι πιθανό να κατέγραψε την πολύ πρώιμη φούγκα σε μι ελάσσονα σε αυτή την ηλικία και έπειτα, έως τα 18 του χρόνια, συνέθεσε κάποια έργα για όργανο. Βέβαια η αυτοσχεδιαστική ευχέρεια του Μπαχ αποδόθηκε σε νεαρή ηλικία παίζοντας τακτικά μπάσο κοντίνουο και αυτοσχεδιάζοντας πρελούδια⁷²⁹. Στην περίπτωση του Händel το δημιουργικό ένστικτο δεν εκδηλώθηκε σε νεαρή ηλικία παρά μόνο από τα 11 και μετά και αφού είχε λάβει ήδη μουσικά μαθήματα⁷³⁰. Οι πρώτες συνθέσεις του Beethoven καταγράφηκαν σε ηλικία 12-13 ετών⁷³¹, ενώ και ο Mendelssohn δεν ξεκίνησε να συνθέτει νωρίτερα από τα 10 του χρόνια. Ο βιογράφος του, Lampadius, αναφέρει⁷³² έναν αριθμό φουγκών που συνετέθησαν στα 11 του. Στην περίπτωση του αξιοπρόσεκτη δεν είναι τόσο η πρώιμη εκδήλωση συνθετικού ταλέντου όσο η ταχύτατη ανάπτυξη και εξέλιξή του, αφού στα 12 συνέθεσε ολοκληρωμένη όπερα και στα 13 ένα μεγάλο αριθμό μουσικών έργων, διαφορετικών ως προς το χαρακτήρα και την φόρμα. Στον Brahms η έφεση της οργανικής τεχνικής ικανότητας εκδηλώθηκε πριν την αντίστοιχη συνθετική. Οι πρώτες δημιουργικές του προσπάθειες τοποθετούνται μεταξύ 10-12 ετών⁷³³. Όσον αφορά τους Cherubini, Spohr, Löwe, Berlioz, Bruckner και Tchaikovsky, έδωσαν δείγματα του συνθετικού τους οίστρου σε νεαρή ηλικία μεν, αλλά όχι εξαιρετικά πρώιμα⁷³⁴. Ο Haydn αποτελεί έναν από τους λίγους μεγάλους μουσουργούς, ο οποίος παράλληλα με την επίδειξη δεξιοτήτων ως πιανίστας κατέγραψε σημάδια αξιοσημείωτης δημιουργικής ικανότητας σε πολύ νεαρή ηλικία, ξεκινώντας να συνθέτει από 6 ετών. Πριν από την ηλικία αυτή πιστεύεται πως συνέθεσε κομμάτια για πιάνο η εξαιρετική ιδιοφυία του Mozart, τα οποία όμως πιθανόν δεν κατεγράφησαν, ενώ ήδη από τα 6 του χρόνια μία σειρά καταγεγραμμένων μινουέτων με έκδηλη την πρωτογενή αγνότητα του στυλ, την απλότητα και καθαρότητα της μελωδίας, καταδεικνύουν την παρουσία ενός μεγάλου δημιουργικού ταλέντου. Ο Schubert είχε γράψει έναν αρκετά σεβαστό αριθμό

⁷²⁹ R., Batka, *J. S. Bach*, Λειψία 1892, σ. 34.

⁷³⁰ V., Schölcher, *The Life of Handel*, Λονδίνο 1857.

⁷³¹ A. B., Marx, *L. v. Beethoven, Leben und Schaffen*, τόμος II, Βερολίνο 1863, σ. 512.

⁷³² W. A., Lampadius, *Felix Mendelssohn - Bartholdy*, Leuckart, Λειψία 1886.

⁷³³ W. A., Thomas - San - Galli, *Johannes Brahms*, Μόναχο 1912.

⁷³⁴ O., Feis, *Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker*, Bergmann, Βίσμπαντεν 1910, σ. 21.

τραγουδιών και κομματιών για πιάνο πριν τα 10, ενώ η ταχύτατη εξέλιξή του σε ώριμο συνθέτη προσομοιάζει σε εκείνη του Mendelssohn⁷³⁵. Ο Chopin ξεκίνησε τους πρώτους συνθετικούς πειραματισμούς στο πιάνο οκταετής, αλλά οι πρώτες εκδόσεις καταγεγραμμένων έργων του τοποθετούνται στην ηλικία των 17⁷³⁶. Ο Meyerbeer υπήρξε τεχνικά βιρτουόζος από πολύ νεαρή ηλικία και συνέθεσε τα πρώτα φωνητικά και πιανιστικά έργα πριν τα 10. Τέλος, οι Saint-Saens και Richard Strauss αναφέρονται ως συνθέτες από την ηλικία των 5-6 ετών, παρότι το έργο τους αυτή την περίοδο παραμένει σχετικά άγνωστο.

Η βιογράφηση σπουδαίων συνθετών αποδεικνύει πως σε αντίθεση με το εκτελεστικό μουσικό ταλέντο το συνθετικό χάρισμα εκδηλώνεται σε πραγματικά νεαρή ηλικία σε εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις. Επομένως, αποτελεί την εξαίρεση και όχι τον κανόνα η επίδειξη συνθετικής ικανότητας σε πολύ μικρή ηλικία, σε μία περίοδο, κατά την οποία οι δημιουργικές δυνάμεις ακόμα και ενός χαρισματικού ατόμου υπολείπονται συνήθως της σωματικής και πνευματικής του ανάπτυξης. Για τον λόγο αυτό και η περίπτωση Μαργαρίτη παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς παρά τις σημαντικές ελλείψεις σε καθοδήγηση και θεωρητική γνώση που να αφορά τη συνθετική διαδικασία και πρακτική, εντοπίζουμε πρωτογενείς μουσικές σκέψεις να λαμβάνουν μια κάποια μορφή, να σχηματοποιούνται, να φιλοδοξούν να αποτελέσουν μουσικές ενότητες. Εξάλλου η μουσική ως τέχνη έγκειται λιγότερο σε σχέση με άλλες τέχνες στη γενικότερη πνευματική ανάπτυξη του ατόμου, με συνέπεια ένα χαρισματικό παιδί νεαρής ηλικίας, αν και ακόμα στην αρχή της σωματικής ανάπτυξης, να δύναται να κατέχει εντυπωσιακή δημιουργική ευφυΐα⁷³⁷. Ο Revesz επισημαίνει τη χαλαρή σύνδεση της μουσικής ανακάλυψης με την εμπειρία και την εξάσκηση σε αντίθεση με άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις και κυρίως τις επιστήμες, καθώς αυτή δεν λαμβάνει το αντικείμενό της από τη φύση, δεν πηγάζει από τον εξωτερικό κόσμο, αλλά πρωτίστως εκπορεύεται «εκ των έσω». Η εξωτερική εμπειρία ελάχιστη σχέση έχει με τον κόσμο των αισθήσεων ή τα αντικείμενα της αισθησιακής εμπειρίας (sensual experience). Καμία άλλη τέχνη όσο η μουσική δεν λαμβάνει τους κανόνες, τις αρχές που την διέπουν και το υλικό της τόσο ολοκληρωτικά από την ίδια, αυτόφωτα. Γι αυτό και αποτελεί την πλέον προσωπική τέχνη από όλες.

⁷³⁵ H., Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, W. Spemann, Βερολίνο 1901, σ. 52.

⁷³⁶ H., Leichentritt, *Friedr. Chopin*, Βερολίνο 1905.

⁷³⁷ Βλ. σχετικά και πργφ. 2.6.

Ο Μαργαρίτης ξεκίνησε να συνθέτει στην ηλικία των επτά ετών ως προέκταση των ήδη πρώιμα ανεπτυγμένων πιανιστικών του δεξιοτήτων. Κάποιες από τις 18 συνθέσεις της παιδικής περιόδου (βλ. πργφ. 4.1.1.) -27 σύμφωνα με άλλες πηγές⁷³⁸-, όλες για πιάνο, το όργανο με το οποίο πρωτοήρθε σε επαφή, χαρακτηρίζονται, όπως γίνεται αντιληπτό και από τους τίτλους των κομματιών, από την τάση ανάδειξης αγνών πρωτογενών συναισθημάτων και εμφανή την περιγραφική διάθεση πρόκλησης εντυπώσεων και απόδοσης εξωμουσικών εικόνων. Τη σύνθεση της *Chasse* αναφέρει ο Σκόκος⁷³⁹ πως συνέλαβε ο Μαργαρίτης με αφορμή μία διήγηση του πατέρα του σχετικά με τη διενέργεια του κυνηγιού των μεγάλων θηραμάτων στην Ευρώπη. Στον *Κατακλυσμό* περιγράφει «με πειστικό τρόπο» τη μανία των δυνάμεων της φύσης και την άγρια ορμή του νερού. Το αίσθημα της θεοσέβειας και της λατρείας προς το Θείο, με τα οποία γαλουχήθηκε από το οικογενειακό περιβάλλον ήδη σε νεαρή ηλικία, εκφράστηκε με τη σύνθεση του *Πατερ ημών*. Στη *Νοσταλγία*, έργο ιδιαίτερα δημοφιλές στο μουσικό κοινό του Μονάχου κατά τις πρώιμες εμφανίσεις του στη βαυαρική πόλη με δικές του συνθέσεις, μεταδίδει την παιδική ηρεμία και νοσταλγική διάθεση του ευαίσθητου ψυχισμού του μέσω ήπιων, μελαγχολικών αρμονιών, τις οποίες στο τέλος διαδέχονται σοβαρότεροι και επιβλητικότεροι αρμονικοί ήχοι, εκφράζοντας την εσωτερική ένταση της αναμφίβολα νοσταλγικής, μελαγχολικής ιδιοσυγκρασίας του⁷⁴⁰. Ως αποκορύφωμα δε των πρώιμων συνθετικών του προσπαθειών χαρακτηρίζει ο Σκόκος την «προγραμματική σύνθεση» *Η Απολεσθείσα*, μεγάλης μάλιστα διάρκειας για μία τόσο νεαρή ηλικία (20-25 λεπτά). Το κομμάτι βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Henri Greville που αφηγείται τις τραγικές περιπέτειες μίας ορφανής κοπέλας. Εμπνευσμένος από τη διήγηση της ιστορίας του βιβλίου από ένα συγγενικό του πρόσωπο, «...χωρίς ποτέ να ακούση ή ιδή από σκηνής μελόδραμα, χωρίς ακόμα να έχη σαφή περί του μουσικού αυτού είδους ιδέαν», επεχείρησε να αποδώσει τα συγκινησιακά συναισθήματα, τα οποία του προξένησε η αφήγηση της ιστορίας⁷⁴¹. Αξιοσημείωτη είναι, σύμφωνα πάντοτε με τον Σκόκο, η ικανότητα του Μαργαρίτη σε τόσο νεαρή ηλικία να χρωματίζει με το κατάλληλο εκάστοτε καλλιτεχνικό ύφος συναισθήματα και πάθη, τα οποία δεν είχε ακόμη βιώσει ο ίδιος. Στο διήγημα του Mann *Das Wunderkind* γίνονται αναφορές στη σύνθεση

⁷³⁸ Α. Μ., σ. 154.

⁷³⁹ Σκόκος.

⁷⁴⁰ «...εκφράζουσαι όλον το πάθος και την τρικυμίαν νοσταλγούσης ψυχής» (Α. Μ., σ. 154).

⁷⁴¹ «...προσεπάθησε και κατόρθωσε να διερμηνεύση τα πλημμυρούντα την αθάνα καρδίαν του συναισθήματα...με τόσην καλλιτεχνικὴν δύναμιν, ὥστε να συγκρατῇ τον ακροατὴν εἰς ἀδιάπτωτον συγκίνησιν» (Σκόκος).

Marche solennelle, στη *Reverie* («αποτελείται ολόκληρη από αρπισμούς, που πάνω τους σηκώνεται πολλές φορές μια μελωδία με αδύνατα φτερά») και στο *Le hibou et les moineaux* («πραγματικά παιδικό κομμάτι με θαυμαστή παραστατικότητα»), στο οποίο στις χαμηλές περιοχές του πιάνου σκιαγραφείται ο μπούφος, ενώ στις ψηλότερες τα σπουργίτια που επιθυμούν να τον πειράξουν. Τη *Fantasia* που αποτελεί «το αγαπημένο του κομμάτι», κατά τον Mann, «...την χειρίζεται ελεύθερα» οδηγώντας τη σε κορύφωση στο σημείο, όπου «*nach cis geht*», όπου δηλαδή πραγματοποιεί μετατροπία προς την τονικότητα της ντο δίεση. Στο παιδικό αυτό κομμάτι κυριαρχούν αντιθετικά συναισθήματα, «θρήνος και γιορτή, ανάταση και γκρεμοτσάκισμα». Η *Meditation* «μοιάζει πολύ με τη *Reverie*», επομένως αποτελείται και αυτή προφανώς ως επί το πλείστον από αρπίσματα και ρευστότητα γραμμής, ενώ αναφέρονται τέλος η τεχνικής δεξιοτεχνίας *Σπουδή* και η *Ελληνική Ραψωδία*, οι οποίες είναι και οι μόνες σωζόμενες καταγεγραμμένες συνθέσεις αυτής της περιόδου και αναλύονται παρακάτω. Μία ακόμη παρατήρηση, που χρήζει αναφοράς, αφορά τη χρησιμοποίηση στους τίτλους κάποιων συνθέσεων του νεαρού συνθέτη μορφολογικών όρων μουσικών φορμών, όπως *Σονάτα*, *Σονατίνα*, *Ροντό*. Ο χαρακτηρισμός αυτών των κομματιών με συγκεκριμένες φόρμες δεν σημαίνει απαραίτητα πως η σύνθεσή τους βασίζεται πιστά στα αντίστοιχα μορφολογικά πρότυπα, τη στιγμή μάλιστα που ο Μαργαρίτης ακόμα δεν διέθετε προχωρημένες θεωρητικές γνώσεις. Ωστόσο μας προϊδεάζει είτε για μία φιλότιμη πρώιμη προσπάθειά του να συμπεριλάβει βασικές δομικές αρχές των παραπάνω φορμών έχοντας πληροφορηθεί έστω επιδερμικά τη μορφολογία τους είτε πρόκειται απλά για μία αυθόρμητη (και αυθαίρετη) χρήση των όρων ορμώμενος από το άκουσμα άλλων έργων με αντίστοιχους τίτλους. Από τη στιγμή που οι συγκεκριμένες συνθέσεις δεν υφίστανται στη διάθεσή μας προς εξέταση, μόνο σε εικασίες δυνάμεθα να προβούμε. Σημειώνουμε τέλος, πως η όποια αξιολόγηση για τις παιδικές συνθετικές απόπειρες του Μαργαρίτη (με την εξαίρεση των δύο υπαρχόντων συνθέσεων) εκπορεύεται αποκλειστικά από περιγραφές και ακουστικές εντυπώσεις τρίτων προσώπων και ασφαλώς με την επιφύλαξη της υποκειμενικής έκφρασης υπερβολικών κρίσεων και εκτιμήσεων επηρεασμένων από τον θαυμασμό του εξαιρετικού της περίπτωσης του νεαρού μουσικού.

I. Σπουδή (*Etude*) op. 1⁷⁴²

Βρίσκεται στην τονικότητα της ντο ελάσσονος και μέτρο 2/4. Δομικά αποτελείται από δύο μουσικές ιδέες, οι οποίες επαναλαμβάνονται διαδοχικά σε διμερή μορφή A (A) B A B.

Τμήμα A (μ. 1-10): Σε ρυθμική αγωγή *Presto*. Ξεκινώντας με μέτρο ελλιπές εκτείνεται έως τα μισά του μ. 10. Αποτελείται από δύο επιμέρους σχήματα. Στα πρώτα 7 μέτρα υπάρχει μία καθοδική μονοφωνική κίνηση εκτάσεως 3 οκτάβων, κατά την οποία τα δύο χέρια παίζουν εναλλάξ υπογραμμίζοντας με το συγκεκριμένο σχήμα πιανιστικής γραφής τον δεξιотεχνικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Το αριστερό χέρι ουσιαστικά φέρει τη σκάλα,



η οποία στην καθοδική πορεία της περιέχει όξυνση της IV βαθμίδας της κλίμακας του ντο (φα#), αναίρεση της III βαθμίδας (μι φυσικό) και βάρυνση της II βαθμίδας (ρεb), για να καταλήξει στον κεντρικό πυρήνα, φθόγγο του ντο. Το δεξί κινείται διατονικά - διαβατικά. Στα 3 επόμενα μέτρα η ρευστή μονοφωνικότητα μετατρέπεται σε παράλληλες ταυτόσημες στα δύο χέρια κάθετες τρίφωνες και δίφωνες συνηχήσεις με έντονους τονισμούς (akzent) και εναλλαγή τονικής (I) και δεσπόζουσας με 13^η (V₁₃), σε μία πιο δυναμική μουσικά έκφραση.

Τμήμα A (μ. 10-20): Η πρώτη ενότητα επαναλαμβάνεται αυτούσια ολοκληρώνοντας την πρώτη μουσική ιδέα της σύνθεσης.

Τμήμα B (μ. 20-26): Σε ρυθμική αγωγή *Lento* και αλλαγή μέτρου σε 4/4⁷⁴³ εκτίθεται η δεύτερη μουσική ιδέα σε δύο μέρη. Το πρώτο (μ. 20-24) έχει λυρικό χαρακτήρα λειτουργώντας αντιθετικά ως προς το αρχικό πιο δυναμικό τμήμα του έργου και εναλλάσσει τις βαθμίδες της υποδεσπόζουσας και της τονικής. Το δεύτερο μέρος (μ.

⁷⁴² Γραμμένη στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 1901, αποτελεί την πρώτη σύνθεση του Μαργαρίτη, όπως αποδεικνύεται από την αναγραφόμενη ένδειξη στο χειρόγραφο «premiere composition». Πρόκειται για μία δεξιотεχνική σύνθεση, συνεπώς ο χρησιμοποιούμενος όρος *Etude* κρίνεται εύστοχος.

⁷⁴³ Ήδη από τις πρώτες συνθέσεις ο Μαργαρίτης επιδιέχεται σε αλλαγές μέτρου κατά τη ροή των κομματιών.

25-26) επανέρχεται σε μέτρο 2/4 και επαναφέρει την unisono κίνηση των δύο χεριών με εναλλαγές I και V₁₃ και τον «πρωτόγονο» χαρακτήρα.

Τμήμα Α (μ. 26-36): Πιστή επανάληψη του αρχικού τμήματος Α. Επισημαίνουμε την παράλειψη στο χειρόγραφο σημείωσης της επαναφοράς του tempo στην αρχική ένδειξη (Presto).

Τμήμα Β (μ. 36-45): Έως το μ. 42 σημειώνεται ακριβής επανάληψη των μ. 20-26. Τα τελευταία 3 μέτρα (μ. 43-45) ουσιαστικά αποτελούν την ουρά (coda) του κομματιού επαναλαμβάνοντας το σχήμα των μ. 41-42 και ολοκληρώνουν την πρώτη αυτή σύνθεση με παράθεση της τονικής 3φωνης συγχορδίας της ντο ελάσσονος σε εύρος 4 οκτάβων του κλαβιέ του πιάνου. Παρατηρούμε δύο «αμέλειες» του νεαρού συνθέτη: α) Παρότι η σύνθεση είχε ξεκινήσει με ελλιπές μέτρο, εντούτοις στο τέλος της υπάρχει πλήρες μέτρο (μ. 45). β) Στο μ. 41 αναγράφεται η υπόδειξη *a tempo*. Καθότι όμως προηγουμένως δεν υφίσταται ένδειξη επιβράδυνσης της ρυθμικής αγωγής (*ritenuto* ή *sostenuto*), ο σωστός όρος έπρεπε να είναι *tempo primo*, εννοώντας προφανώς την επαναφορά μετά το *Lento* της αρχικής ρυθμικής αγωγής της σύνθεσης.

II. Ελληνική Ραψωδία (*Rhapsodie Grecque*) op. 7⁷⁴⁴

Στην τονικότητα της ντο ελάσσονος με μετρική υπόδειξη 2/4 και ρυθμική αγωγή *Allegretto energico*. Η σύνθεση αποτελείται από δύο ξεκάθαρες ενότητες: Την 1^η (μ. 1-110) στην κύρια τονικότητα και την 2^η (μ. 111-169) στην τονικότητα της σολ ύφεση ελάσσονος, η οποία κανέναν αρμονικό συσχετισμό δεν έχει με την αρχική τονικότητα, τουλάχιστον υπό το πρίσμα της κλασικής παραδοσιακής αρμονίας που χειρίζεται ο Μαργαρίτης. Η τομή μάλιστα είναι τόσο ξεκάθαρη, ώστε προσδίδει την αίσθηση ότι πρόκειται για δύο διαφορετικά κομμάτια που συνδέθηκαν μεταξύ τους με μία μετατροπική γέφυρα (μ. 111-113). Ο τίτλος της σύνθεσης συνάδει τόσο με τον όρο της ραψωδίας ως μουσική μορφή, υπό την έννοια της αυτοσχεδιαστικής, σχετικά ελεύθερης στη φόρμα, παράθεσης επεισοδίων όσο και με τα αισθητικά και αρμονικά της χαρακτηριστικά: τον επικό χαρακτήρα, τα αντιθετικά μεταξύ τους ως προς τη διάθεση μουσικά θέματα και ηχοχρώματα και τη χρησιμοποίηση ποικίλων

⁷⁴⁴ Η χρησιμοποίηση αριθμού έργου (opus) για τις παιδικές συνθέσεις ουδεμία ταύτιση έχει με την αντίστοιχη αριθμολόγηση μελλοντικών έργων του.

τονικοτήτων⁷⁴⁵. Η μορφή, που διακρίνουμε στη σύνθεση, είναι του τύπου: Α Β Α Γ Α Γ' Δ Ε.

1^η ενότητα (μ. 1-110)

μ. 1-12: Τα πρώτα 12 μέτρα της σύνθεσης λειτουργούν εισαγωγικά υπογραμμίζοντας το επικό ύφος της ραψωδίας⁷⁴⁶. Με εκκίνηση τις συγχορδίες των βαθμίδων της μειζονοποιημένης υποδεσπόζουσας (φα μείζονα), της ομώνυμης μείζονος της τονικής (ντο μείζονα) και της δεσπόζουσας (σολ μείζονα), οι οποίες επαναλαμβάνονται σε παράλληλη κίνηση στα δύο χέρια σε 3 διαφορετικά ρετζίστρα (register)⁷⁴⁷ του πιάνου (μ. 1-6), και την προσθήκη της V₇ της υποδεσπόζουσας (μ. 7) και της τονικής της ντο ελάσσονος (μ. 9), προσεγγίζεται στο μ. 10 μία ελαττωμένη VII₇ (ντιμινουίτα) σε πρώτη αναστροφή της 7^{ης} βαθμίδας της ντο (σιb). Διατηρώντας την ελαττωμένη συγχορδία στο αριστερό χέρι ως ισοκράτημα στα τρία τελευταία μέτρα της εισαγωγής (μ. 10-12), το δεξί με μία καθοδική έμμεση χρωματική πορεία επιβράδυνσης (*ritenuto*) αναζητά και τελικά καταλήγει στον κεντρικό φθόγγο της 1^{ης} ενότητας του κομματιού (ντο) προετοιμάζοντας την είσοδο του κύριου θέματος.

μ. 13-34: Την αρμονική ρευστότητα της εισαγωγής ακολουθεί -σε *un poco tranquillo* υπόδειξη- ασύμμετρη θεματική φράση 9 μέτρων⁷⁴⁸ (μ. 13-21) στην τονικότητα της ντο ελάσσονος,



η οποία επαναλαμβάνεται αυτούσια στα επόμενα 9 μέτρα (μ. 22-30). Το αριστερό χέρι διατηρεί μια σταθερή κοφτή συνοδεία στις βαθμίδες της τονικής και της δεσπόζουσας που εκδηλώνεται με staccato τρίφωνες συγχορδίες. Ρυθμικά, ο τρόπος διαχωρισμού των μέτρων του θέματος ξενίζει στο άκουσμα δίνοντας την αίσθηση της τοποθέτησης του ισχυρού στην άρση και του ασθενούς στη θέση. Θα μπορούσε να είχε μετροποιηθεί με παράθεση ελλιπούς μέτρου στην αρχή ως ακολούθως:

⁷⁴⁵ «rhapsody», *The New Grove II*, τόμος 15, σ. 786-787.

⁷⁴⁶ Το επικό στοιχείο χαρακτηρίζει τη ραψωδία ως είδος ήδη από τη γέννησή της ως ποιητική σύνθεση. («ραψωδία», *Νεώτερο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ηλίου*, εκδόσεις Ήλιος, Αθήνα 1945, β' έκδοση συμπληρωμένη 1960, τόμος 16, σ. 610).

⁷⁴⁷ Εδώ ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις διαφορετικές ηχοχρωματικές περιοχές του οργάνου, όπως αυτές διαμορφώνονται από τη μεταβολή του τονικού ύψους.

⁷⁴⁸ Ασύμμετρη, υπό την έννοια ότι διαφοροποιείται από την παραδοσιακή συμμετρική 8μετρη (ή 4μετρη) φράση που συναντάται κυρίως σε μέτρο 2/4.



Η κατάληξη της επανάληψης της θεματικής φράσης (μ. 30) στη συγχορδία της κύριας τονικότητας (ντο ελάσσονα) σηματοδοτεί και την ολοκλήρωση του Α τμήματος της σύνθεσης με μία 4μετρη ουρά αποτελούμενη από το μουσικό υλικό των τελευταίων 4 μέτρων της εισαγωγής.

μ.35-55: Το Β τμήμα δεν περιέχει κάποιο νέο θεματικό υλικό παρά αποτελεί κυρίως ένα δεξιοτεχνικό, με στοιχεία από την εισαγωγή, επεισόδιο παράθεσης επαναλαμβανόμενων τρίφωνων συγχορδιών σε απόλυτη ταύτιση στα δύο χέρια, γρηγορότερη ρυθμική αγωγή (*piu mosso*) και αρμονική περιπλάνηση, διατονική και χρωματική, στις παρακάτω βαθμίδες, με εκκίνηση από τη μειζονοποιημένη υποδεσπούζουσα της ντο ελάσσονος και κατάληξη στην τονική της (μ. 55):



$IV^6_4 \text{ Do}^+ - I^6_4 \text{ Solb}^{749} - VII^6_6 \text{ Do}^+ - III - I_6 - I^6_4 \text{ La}^+ - I_6 \text{ Do}^+ - VII^6_6 - I^6_4 \text{ Solb}^+ - IV^6_4 \text{ Do}^+ - I \text{ Do}^-$.

Ρυθμικά χρησιμοποιεί αρχικά (μ. 35-37) σχήματα 3ηχων, 8^{ov} και παρεστιγμένων 8^{ov} (με παρεμβολή παύσης 16^{ov}) που είχαν εμφανιστεί ως μοτιβικό υλικό στο θέμα του Α και συνεχίζει με 16^a (από το μ. 38) πάνω στη βάση των 16^{ov} της εισαγωγής. Το επεισόδιο λειτουργεί ως προς τον χαρακτήρα αντιθετικά σε σχέση με το προηγούμενο θέμα, διακατεχόμενο από εσωτερική ένταση σε δυναμική αγωγή *ff*, η οποία με καθοδική χρωματική πορεία της πάνω φωνής αποκλιμακώνεται ρυθμικά (χρήση *ritenuto*) και ηχητικά (κατάληξη σε *pp*) προετοιμάζοντας την επανεμφάνιση του θέματος. Ως τρόπος πιανιστικής γραφής η «αγχώδης» ατμόσφαιρα αποδίδεται με την

⁷⁴⁹ Στο τονικό περιβάλλον της ντο, η συνήχιση μπορεί να χαρακτηριστεί ως δεσπόζουσα της ντο με βαρυμένους όλους τους φθόγγους της.

τραχύτητα του ακούσματος των επαναλαμβανόμενων συγχορδιών σε χαμηλό ρετζίστρο⁷⁵⁰.

μ. 56-65: Το θέμα επανεμφανίζεται αυτούσιο και επαναλαμβανόμενο, αλλά γραμμένο δύο οκτάβες χαμηλότερα. Ο νεαρός συνθέτης (ή ο αντιγραφέας του έργου) παραλείπει να σημειώσει τη ρυθμική υπόδειξη *a tempo*, η οποία θα έπρεπε να υφίσταται έπειτα από το Β τμήμα που προηγήθηκε σε γρηγορότερο tempo.

μ. 65-83: Παραμένοντας στην κύρια τονικότητα και αυξάνοντας τη ρυθμική αγωγή (*agitato et giocoso*), στο 3^ο αυτό τμήμα (Γ) παρατίθεται ένα ακόμη δυναμικό επεισόδιο, επίσης στη χαμηλή περιοχή του πιάνου⁷⁵¹. Η μονοφωνική γραφή του δεξιού εγκαταλείπεται ξανά και υιοθετείται και από τα δύο χέρια (εναλλάξ) η συγχορδιακή γραφή της συνοδείας του θέματος και το ρυθμικό μοτιβικό στοιχείο του παρεστιγμένου 8^{ου} με 16^ο, ενώ αρμονικά χρησιμοποιούνται με συμμετρικότητα 4μετρων οι τονικότητες της ντο ελάσσονος (τονική), φα ελάσσονος (υποδεσπόζουσα) και σολ ύφεση μείζονος (βαρυμένη δεσπόζουσα) που είχε χρησιμοποιηθεί και στο 1^ο επεισόδιο λειτουργώντας χρηστικά στη διαδικασία πρόκλησης έκπληξης και έντασης. Ανάλογα με το Β αποκλιμακώνεται (*dim., rit.*) και το Γ για να οδηγήσει στην επάνοδο του θέματος.

μ. 84-93: Πιστή επανάληψη του Α των μ. 56-65 στην κύρια τονικότητα και με επαναφορά του πρότερου ρυθμού (*a tempo*).

μ. 93-110: Το 2^ο επεισόδιο (Γ) επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο διατηρώντας τα ρυθμικά, δυναμικά, υφολογικά και δομικά στοιχεία των μ. 65-83 και διαφοροποιώντας μόνο την αρμονική διαδοχή των συγχορδιών παραμένοντας στην κύρια βαθμίδα της τονικής της ντο ελάσσονος, η οποία εκτίθεται σε ευθεία κατάσταση και στις δύο αναστροφές της.

2^η ενότητα (μ. 111-169)

μ. 111-138: Στο Δ τμήμα της Ραψωδίας με αφετηρία μία 3μετρη γέφυρα (μ. 111-113) εκτίθεται ένα νέο επεισόδιο (μ. 114-138). Η γέφυρα εκκινώντας από τη δεσπόζουσα της ομώνυμης μείζονος της ντο διαγράφει αρμονική πορεία με στόχο την προσέγγιση της νέας τονικότητας, σολ ύφεση μείζονος, η οποία είχε υπαινιχθεί στην πρώτη ενότητα με σποραδικές εμφανίσεις και εγκαθιδρύεται πλέον ως νέο τονικό κέντρο. Η μετατροπία πραγματοποιείται με χρωματικό τρόπο: V₆ N_{to}+ – IV₆ – III₆ – VI₆ S_{olb}+ – I.

⁷⁵⁰ Ο συγκεκριμένος τρόπος γραφής κρίνεται κάπως «αντιπιανιστικός» και φανερώνει ελλιπή, ακόμη σε αυτή την ηλικία, γνώση των ηχητικών ιδιοτήτων του οργάνου.

⁷⁵¹ Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση τονισμένων δυναμικών συγχορδιών στη χαμηλότερη οκτάβα του οργάνου εξαντλώντας την έκταση της μπάσας περιοχής.

Η παράλληλη συγχορδιακή κίνηση, που οδηγεί στην νέα τονικότητα, προσομοιάζει στην αντίστοιχη της εισαγωγής της 1^{ης} ενότητας του έργου και ένα δεξιοτεχνικό άρπισμα⁷⁵², που εμπεδώνει την νέα τονική, εισάγει την καινούρια μουσική ιδέα. Σε νέα μετρική ένδειξη 9/8 (που παραπέμπει περισσότερο σε μέτρο 3/4) και tempo *Allegretto*, διακατέχεται από έναν ζωνρό, ελαφρώς χιουμοριστικό χαρακτήρα διατηρώντας από το 1^ο θέμα το ρυθμικό μοτιβικό στοιχείο 3ηχων (το οποίο εδώ εκτίθεται «συγκαλυμμένο» σε 9/8) και τις 3φωνες συγχορδίες της συνοδείας και εισάγει ένα νέο μοτιβικό σχήμα 8^{ου} – παύσης 8^{ου} – 8^{ου} :

Ευκρινής μελωδία δεν υφίσταται παρά μόνο η παρουσίαση του ρυθμικού σχήματος στην τονική (μ. 114-117, 120-123, 131-132), στην VII σε ευθεία κατάσταση (μ. 117-120) και β' αναστροφή με 7^η (μ. 126-129) και την VI σε β' αναστροφή (μ. 123-126, 129-131), προτού καταλήξει «ανυπόμονα» με αύξηση της ρυθμικής αγωγής (*accelerando, vivo*) σε παράθεση του σχήματος στις τρεις καταστάσεις της τονικής βαθμίδας (μ. 132-138) και στη χρήση του πιανιστικού τεχνικού φαινομένου του tremolo (μ. 136-138).

μ. 139-169: Στο τελευταίο τμήμα του έργου (E) η «ενθουσιώδης» και ενεργητική ατμόσφαιρα επιτείνεται με το γρήγορο tempo (*Vivace et molto energico*), ενώ το μέτρο επανέρχεται στο αρχικό των 2/4. Η μουσική ιδέα -χωρίς μελωδική θεματική διάσταση- εκτίθεται δύο φορές, στα μ. 139-155 και 156-169, με κυρίαρχο στοιχείο την διατήρηση των 3φωνων συγχορδιών, οι οποίες εναλλάσσονται στις βαθμίδες της τονικής της σολ ύφεση μείζονος και της VII με όξυνση 3^{ης}. Την πρώτη φορά η συγχορδιακή εναλλαγή καταλήγει σε ισοκράτημα του αριστερού πάνω στην τονική βάση και δεξιοτεχνικό αρπισμό με 3ηχα του δεξιού (μ. 148-155), προερχόμενο από το μ. 113, όπου είχε πρωτοεμφανιστεί. Την δεύτερη, σε μία κορύφωση ενεργητικότητας και σχεδόν πανηγυρικό τόνο (εξ ου και η υπόδειξη *vivacissimo*⁷⁵³ από το μ. 156), χρησιμοποιείται το παρεστιγμένο ρυθμικο-μοτιβικό στοιχείο από τα μ. 36-37 επί της τονικής και σε διαφορετικά ρετζίστρα (μ. 164-166).

4.2.3. Έργα για σόλο πιάνο.

⁷⁵² Επισημαίνουμε στο σημείο αυτό (μ. 113) την υπόδειξη χρήσης πεντάλ (Ped.) για πρώτη φορά στην εργογραφία του συνθέτη.

⁷⁵³ Λανθασμένη ορθογραφική διατύπωση της λέξης *vivacissimo*.

Έχοντας πραγματοποιήσει τις πρώτες του συνθετικές απόπειρες στα παιδικά χρόνια, ο Μαργαρίτης επιδίδεται από τη δεκαετία του 1910 σε μία όχι ιδιαίτερα ευρεία παραγωγή συνθέσεων για πιάνο, η οποία και κορυφώνεται μέσα στην επόμενη δεκαετία.

Νεότης (*Jugend*) op. 4

Αποτελεί το έργο, το οποίο -θα μπορούσαμε να πούμε- γεφυρώνει την πρώιμη παιδική και την πιο ώριμη ενήλικη συνθετική δημιουργία του. Πρόκειται για ένα λεύκωμα, έναν κύκλο κομματιών στο πρότυπο αντίστοιχων συλλογών του Schumann: *Kinderszenen* op. 15 (*Παιδικές Σκηνές*), *Album für die Jugend* op. 68 (*Λεύκωμα για τη Νεότητα*) και *Waldszenen* op. 82 (*Σκηνές του δάσους*). Γραμμένα σε ένα ευρύ χρονικό φάσμα, που εκτείνεται μεταξύ του 1908 και του 1921, τα κομμάτια της συλλογής καλύπτουν ολόκληρη την περίοδο της εφηβείας και ενηλικίωσης του συνθέτη. Από αυτά, μόνο τα πρώτα τρία γνωρίζουμε πότε ακριβώς γράφτηκαν: το *Σκέρτσο* το 1908, το *Σκίτσο* το 1910 και το *Καρναβάλι* το 1914. Με κυρίαρχα στοιχεία τους αντιθετικούς χαρακτήρες των συνθέσεων, την έμφυτη αφέλεια, φρεσκάδα και ανεμελιά του ύφους και τη δόμησή τους κυρίως πάνω σε ελεύθερες φόρμες (αν και χρησιμοποιούνται και πιο αυστηρές μορφές σε κάποιες περιπτώσεις), η σειρά αυτή παραπέμπει στα «χαρακτηριστικά κομμάτια» (*Charakterstücke*)⁷⁵⁴ για πιάνο, ένα από τα δεσπόζοντα συνθετικά είδη της εποχής του ρομαντισμού στην Ευρώπη, διαθέτοντας στις περισσότερες συνθέσεις της περιγραφικό, εξωμουσικό περιεχόμενο.

I. Σκέρτσο (*Scherzo*)

Το πρώτο κομμάτι του κύκλου είναι γραμμένο, όπως δηλώνει ξεκάθαρα και ο τίτλος, στην παραδοσιακή μορφή του Σκέρτσο: Σκέρτσο - Τρίο - Σκέρτσο (A-B-A').

⁷⁵⁴ Τύπος ρομαντικής μουσικής σύνθεσης, προορισμένος κυρίως για πιάνο, που αναπτύχθηκε τον 19^ο αι. ιδιαίτερα στη Γερμανία. Με απλό και σύντομο συνήθως περιεχόμενο, περιγραφική και αυτοσχεδιαστική κάποιες φορές διάθεση, εκφραστική μελωδία και αρμονική υφή, συγκεκριμένο χαρακτήρα ή εξωμουσικό περιεχόμενο, αντλεί την έμπνευσή της από τη λογοτεχνία (Schumann, *Kreisleriana*), από προσωπικά βιώματα (Schumann, *Kinderszenen*), από συγκεκριμένα πρόσωπα άμεσα ή συγκαλυμμένα (Schumann, *Καρναβάλι*), από γεωγραφικές ή εθνικές εικόνες (Chopin, Πολωναίζες, Μαζούρκες, *Βαρκαρόλα*), από μουσικολογοτεχνικά είδη (Chopin, Μπαλάντες), από ειδυλλιακού ή μελαγχολικού ύφους συσχετισμούς (Chopin, Νυχτερινά) και μπορεί να ταυτοποιηθεί ως ένα οργανικό τραγούδι (Mendelssohn, *Τραγούδια χωρίς λόγια*) κατ' αντιστοιχία του γερμανικού lied. («characteristic (character-) piece», *The New Grove II*, τόμος 4, σ. 154).

Βρίσκεται στην τονικότητα της ρε μείζονος, με μετρική υπόδειξη 2/4⁷⁵⁵ και ρυθμική αγωγή *Allegretto (quasi Allegro)*.

Τμήμα Α (Σκέρτσο): μ. 1-34.

Τα μ. 1-12 περιέχουν την α' θεματική περίοδο. Στα πρώτα δύο μέτρα της σύνθεσης κάνει την εμφάνισή του στο αριστερό χέρι το κεντρικό θεματικό μοτίβο, μία χαριτωμένη ανάλαφρη μελωδία, σύμφωνη με το εφηβικό ιδίωμα του συνθέτη, την οποία μιμείται ακολούθως το δεξί στην οκτάβα και αφού την επεκτείνει, την ολοκληρώνει με απατηλή πτώση στην VI βαθμίδα (μ. 8). Το δίμετρο μοτίβο χαρακτηρίζεται τόσο από διαστηματική (μ. 1) όσο και από διατονική κίνηση (μ. 2). Το β' τμήμα της θεματικής φράσης (μ. 4-8) επαναλαμβάνεται στα μ. 8-12 σε χαμηλότερη δυναμική (pp) και καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονική. Η έναρξη του *Σκέρτσο* με τη μιμητική παρουσίαση του θέματος ενέχει ξεκάθαρες αναφορές στην αντιστικτική γραφή των *Inventionen* του Bach, από το έργο του οποίου δείχνει να επηρεάστηκε ο συνθέτης. Τα επόμενα μ. 12-14 έχουν τη λειτουργικότητα μίας μετατροπικής γέφυρας προς τη β' περίοδο. Η απότομη μεταβολή της δυναμικής σε f σε συνδυασμό με τη χρήση ενός επαναλαμβανόμενου σχήματος προκαλεί έκπληξη και εκφράζει ανυπομονησία. Η μετάβαση πραγματοποιείται στη σχετική κλίμακα της ρε μείζονος (σι ελάσσονα). Στη β' θεματική περίοδο των μ. 14-28 εκτίθεται αρχικά στην α' φράση (μ. 14-18) η χαρακτηριστική διαστηματική κεφαλή του θέματος στην VI βαθμίδα (σι-) κανονικά (μ. 14-16) και με πυκνότερες χρονικές αξίες μετατροπής των 8^{ων} σε 16^α (μ. 16-18). Στη συνέχεια, στη β' φράση (μ. 18-22) επαναλαμβάνεται κατά τον ίδιο τρόπο μεταφερόμενη στην III βαθμίδα (φα#-). Στην γ' φράση (μ. 22-28) ακολουθεί μία συμμετρική μελωδική κάθοδος (μ. 23-24) σε διαστήματα κατιούσας 3^{ης} στο μπάσο, η οποία μοτιβικά παραπέμπει στο β' τμήμα του θέματος (μ. 2) όντας σε ελεύθερη ανάστροφη κίνηση,



ενώ η αρμονική κάθοδος των μ. 25-26 με χαρακτηριστικό στοιχείο το διάστημα 4^{ης} στο αριστερό, προερχόμενο από το αρχικό διάστημα του θεματικού μοτίβου, οδηγεί

⁷⁵⁵ Αν και συνηθέστερα το Σκέρτσο βρίσκεται σε τριμερές μέτρο 3/4, ο Μαργαρίτης ακολουθεί την εξαίρεση των 2/4 που έχει εμφανιστεί προγενέστερα σε μερικά έργα μεγάλων συνθετών: Bach, *Παρτίτα* σε σι ελάσσονα - 6^ο μέρος, Schumann, 2^η *Συμφωνία* - 2^ο μέρος, Tchaikovsky, 4^η *Συμφωνία* - 3^ο μέρος, Beethoven, 9^η *Συμφωνία* - 2^ο μέρος (*Trio* σε 2/2).

σε πτώση στη δεσπόζουσα (λα μείζονα) στο μ. 28. Η Coda των μ. 28-34, με κατάληξη επίσης στη δεσπόζουσα, χρησιμοποιεί το μελωδικό μοτίβο 16^{ων} του θέματος (μ. 2) και το σχήμα ογδών του μ. 5 σε αναστροφή.

Τμήμα Β (Τρίο): μ. 34-43.

Το μεσαίο τμήμα του κομματιού μεταφέρεται στο παραδοσιακό μέτρο 3/4 του Τρίο και στην τονικότητα της φα μείζονος που βρίσκεται σε σχέση 3^{ης} τόσο με την κύρια τονικότητα (ρε+) όσο και με τη δεσπόζουσα της (λα+), στην οποία κατέληξε το Σκέρτσο. Σε αντίθεση με το ζωνρό staccato θέμα του Σκέρτσο, ο χαρακτήρας του θέματος του Τρίο είναι λυρικός, τραγουδιστικός και η γραμμή του βρίσκεται σε πιο δεμένη (legato) φραστική. Μοτιβικά το θέμα διατηρεί στην αρχή του το χαρακτηριστικό διάστημα της 4^{ης} καθαρής του αρχικού μοτίβου του Σκέρτσο, ενώ η συνοδεία - συμπλήρωση του θέματος στο αριστερό χέρι απορρέει από το καταληκτικό μέτρο του Σκέρτσο (μ. 34), εμφανίζοντας το διάστημα 5^{ης} εναλλάξ σε ανιούσα και κατιούσα κίνηση. Το θέμα παρουσιάζεται σε δύο παράλληλες φράσεις 4 και 5 μέτρων αντίστοιχα σχηματίζοντας μία ασύμμετρη θεματική περίοδο. Η α' φράση (μ. 34-38) πραγματοποιεί πτώση στη δεσπόζουσα της φα, ενώ η β' (μ. 38-43) σε αυτή της αρχικής τονικότητας (V της ρε+). Σε αντίθεση με την α' φράση, η β' δεν διέπεται στην κατάληξή της από ritenuto, αλλά παραμένει *in tempo*, ώστε να διευκολυνθεί μουσικά η επάνοδος του Σκέρτσο.

Τμήμα Α' (Σκέρτσο): μ. 43-73.

Με αφετηρία το τελευταίο όγδοο του μ. 43 το Σκέρτσο επανεκτίθεται. Η α' περίοδος (μ. 43-55) και η γέφυρα (μ. 55-57) παραμένουν τονικά ακριβώς ίδια με την έκθεση, ενώ η β' περίοδος (μ. 57-67) μεταβάλλεται στο μ. 61, όταν και παραλείπεται η β' φράση των μ. 18-22 στην III βαθμίδα και εμφανίζεται κατευθείαν η μελωδική και αρμονική κάθοδος των μ. 23-26, αυτή τη φορά στην κύρια τονικότητα (ρε+), όπου και καταλήγει. Τέλος, η Coda των μ. 67-73 παραμένει αυτούσια, αλλά πλέον στην τονικότητα της ρε.

II. Σκίτσο (Skitso)

Στην τονικότητα της μι ύφεση μείζονος, μέτρο 3/4 και ρυθμική αγωγή *Moderato*, το δισέλιδο δεύτερο κομμάτι του κύκλου είναι, όπως προδιαθέτει ο τίτλος του, ένα ελεύθερο ηχητικό σχέδιο σε ονειρική ατμόσφαιρα στο ύφος και στον χαρακτήρα

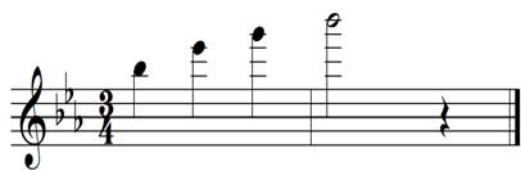
καλλιεργώντας την αίσθηση ενός βαλς όσον αφορά τη χορευτική κίνηση του τριμερούς μέτρου⁷⁵⁶.

μ. 1-5: Λειτουργούν εισαγωγικά εμπεριέχοντας ρυθμικο-μοτιβικά στοιχεία (το «κάθισμα» στον 2^ο χρόνο του μέτρου, το ζεύγος 8^{ον} σε οκτάβα) και αρμονικές αναφορές (εναλλαγή των αρμονιών της I βαθμίδας και V₇ με όξυνση 5^{ης}) που παρουσιάζονται ξεκάθαρα στη συνέχεια.

μ. 5-32: Εκτίθεται η θεματική ιδέα σε δύο μέρη. Στο α' τμήμα (μ. 5-16) με αφετηρία την εναλλαγή I και V βαθμίδας με όξυνση 5^{ης} (μ. 5-9) και το διαστηματικό μοτίβο της οκτάβας, που είχε υπαινιχθεί προηγουμένως στα εισαγωγικά μέτρα, μία ρευστή μελωδία παρατιθέμενη στο δεξί σε οκτάβες καταλήγει αρμονικά χρωματικά, μέσω της ντιμινουίτας της ρε, στη δεσπόζουσα με 7^η και β' αναστροφή της κύριας τονικότητας στο μ. 13. Στα μ. 14-15, την ουρά ουσιαστικά της θεματικής φράσης, επαναλαμβάνεται το μελωδικό υλικό των μ. 12-13 στη μεσαία φωνή επάνω στην ίδια αρμονική διαδοχή και το χαρακτηριστικό διάστημα δύο ογδών σε οκτάβα μετατρέπεται σε διάστημα 5^{ης} (μ. 16). Με εκκίνηση το τελευταίο διάστημα 5^{ης} του μ. 16, η β' 4μετρη θεματική φράση παρουσιάζεται στα μ. 17-32 συνολικά 4 φορές, πάντοτε ξεκινώντας από τη βαθμίδα της III₇: την πρώτη μονοφωνικά στην υψηλότερη φωνή (μ. 17-20), τη δεύτερη δίφωνα στις μεσαίες και ψηλότερες φωνές και σε διαστήματα από 3^{ης} έως 8ας (μ. 21-24), την τρίτη φορά με πιο πολυφωνικές συγχορδίες σε οκτάβες (μ. 25-28) και ρυθμική διαφοροποίηση στο μ. 27 (μετά την συγκοπή αντί για δύο τέταρτα ακολουθούν δύο όγδοα), ενώ την τέταρτη (μ. 29-32) με ανάλογη ρυθμική διαφοροποίηση, αν και δεν προηγείται συγκοπή (μ. 31), και συνδυαστική έκθεσή της στη μεσαία φωνή του δεξιού χεριού αρχικά και στο αριστερό στη συνέχεια (μ. 30-32). Την τελευταία φορά συντελείται η κορύφωση των επαναλήψεων και του κομματιού γενικότερα με αύξηση της δυναμικής σε ff και πλάτυνση της ρυθμικής αγωγής (*molto ritenuto*). Χαρακτηριστικό του 2^{ου} και 3^{ου} μέτρου της β' θεματικής φράσης (μ. 18-19) είναι η προέλευσή τους από τα μ. 11-12 της πρώτης, τα οποία μιμούνται σε αντίθετη κίνηση χωρίς ωστόσο να διατηρούν επακριβώς τα διαστήματα:

⁷⁵⁶ Σε σχέση ωστόσο με τη συνοδεία του βαλς (παράθεση τριών τετάρτων στο αριστερό χέρι), η συνοδευτική γραφή εδώ διαφοροποιείται (χρονικές αξίες τετάρτου και μισού).

μ. 11-12



μ. 18-19



Δύο ενδιαφέροντα στοιχεία, που χρήζουν επισημάνσης, αφορούν κατά πρώτον το στοιχείο των συγκοπών σε διάφωνες συγχορδίες που λύνονται στη θέση του μέτρου και σε δεσπόζουσα με 9^η (μ. 18-19, 22-23, 26-27),



κατά δεύτερον την αντιστικτική αντιπαράθεση μέρους του α' τμήματος του θέματος (μ. 10-13) στο β' τμήμα, αρχικά στο μπάσο του αριστερού (μ. 25-27) και έπειτα στην υψηλότερη φωνή του δεξιού χεριού (μ. 29-31).

μ. 33-44: Πραγματοποιείται μία στοιχειώδης ανάπτυξη της 4μετρης φράσης των μ. 6-9 του θέματος με απότομη επάνοδο στην εναρκτήρια ονειρική ατμόσφαιρα που ενισχύεται από την αιθέρια ανεπαίσθητη δυναμική (ppp). Χρησιμοποιούνται ξανά οι εναλλαγές αρμονιών των μ. 6-9, αλλά αυτή τη φορά η δεσπόζουσα με οξυμένη 5^η προηγείται της τονικής. Αρχικά (μ. 33-38) οι τρεις εναλλαγές εκτυλίσσονται στα πλαίσια της ντο μείζονος και συνεχίζονται (μ. 39-44) σε αυτή της κύριας τονικότητας, μι ύφεση μείζονος. Ωστόσο, στην τελευταία εναλλαγή δεσπόζουσας - τονικής ο συνθέτης χρησιμοποιεί στη θέση της συγχορδίας της τονικής μία σύντομη cadenza (μ. 44) με κατιόντες διαστηματικούς σχηματισμούς 16^{ων} που εμπεριέχουν σπασμένη την συνήχηση της τονικής, εμπλουτισμένης με 7^η και 6^η.

μ. 45-50: Αποτελούν την coda του κομματιού όντας ίδια με τα αντίστοιχα μ. 1-5 της εισαγωγής, με την εξαίρεση της κρατημένης βάσης της δεσπόζουσας στα μ. 45-46 σε διαφοροποίηση με τη συγχορδία της τονικής των μ. 1-2 και την προσθήκη ενός καταληκτικού μέτρου στην τονική της μι ύφεση (μ. 50), το οποίο ολοκληρώνει το κομμάτι.

III. Καρναβάλι (Γράμμα από το Μόναχον)

Το τρίτο κομμάτι της συλλογής, ένα από τα δεξιοτεχνικότερα έργα για πιάνο του Μαργαρίτη, βρίσκεται σε φόρμα φαντασίας⁷⁵⁷ (όπως μαρτυρά και η υπόδειξη *Alla fantasia* στην αρχή του). Εκθέτει, σύμφωνα με τον τίτλο του, εικόνες και εντυπώσεις από το καρναβάλι του 1914 στο Μόναχο μεταδίδοντας την αίσθηση αχαλίνωτου καλπασμού και τον χαρακτήρα μίας πανηγυρικής ατμόσφαιρας, ενώ με την περιγραφική, αυτοσχεδιαστική διάθεσή του αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα Charakterstück (χαρακτηριστικού κομματιού).

Εισαγωγή (μ. 1-17)

μ. 1: Αποτελεί το εναρκτήριο εισαγωγικό μέτρο στην τονικότητα της φα# μείζονος χωρίς μετρική υπόδειξη, στο ύφος ενός δεξιοτεχνικού αυτοσχεδιασμού (*cadenza*). Με αφετηρία την παράθεση της συνήχησης της τονικής ο αυτοσχεδιασμός επιδίδεται αφενός σε αλληπάλληλους ανιόντες αρπισμούς που καταλήγουν στον προσαγωγέα (μι#) και σε κορώνες αφετέρου -ως αντίβαρο- σε κατιούσες χρωματικές κινήσεις που οδηγούνται σε τρίλιες πάνω στον φθόγγο της τονικής (φα#) καλύπτοντας ένα μεγάλο εύρος ρετζίστρων του πιάνου, για να καταλήξει σε ένα χρωματικό μοτίβο, το οποίο εκτίθεται μιμητικά από τα δύο χέρια και περιέχει αναφορές στο μοτιβικό υλικό που πρόκειται να χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια (μ. 2-11).

μ. 2-11: Η εισαγωγική ενότητα της Φαντασίας συνεχίζεται σε συγκεκριμένη πια μετρική υπόδειξη 12/8 και στην ομώνυμη ελάσσονα (φα#-). Ταραχή (*agitato*), πάθος (*passionato*), ακραία δυναμική (*molto sforzato*) και θυμός (*aufbrausend*) προτείνονται από τον συνθέτη για την ερμηνευτική απόδοση. Πάνω στις βαθμίδες της VI₇ με όξυνση της βάσης (μ. 2) και της II₁₁ με όξυνση της 5^{ης} (μ. 4) προβάλλεται το βασικό ρυθμικό μοτίβο του κομματιού: , το οποίο στην προκειμένη περίπτωση σε μελωδικό επίπεδο αναφέρεται στην κατάληξη του μ. 1:



⁷⁵⁷ Η φαντασία ως μορφή ελεύθερης ενόργανης σύνθεσης αυτοσχεδιαστικού ύφους χωρίς ιδιαίτερο δομικό σχεδιασμό, στην οποία χρησιμοποιούνται θέματα χωρίς επιμελή επεξεργασία, αντιτίθεται στις πιο αυστηρές φόρμες. Η ύπαρξή της ανάγεται στον 16^ο και 17^ο αι., όταν γραμμένες σε αντιστικτικό στυλ χρησιμοποιούνταν ως αντιθετικά εισαγωγικά κομμάτια σε φούγκες. (Δ., Κατσίμπας, *Μορφολογία της Μουσικής*, Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1999, σ. 88).

Επί τη βάσει του μοτιβικού αυτού σχηματισμού δημιουργείται μιμητικός κανόνας μεταξύ αριστερού και δεξιού χεριού (μ. 4-7), αρχικά μονοφωνικά και έπειτα με χρήση δεξιοτεχνικών οκτάβων που από τη χαμηλή δυναμική του *pp* κορυφώνεται βαθμιδόν σε *ff* και επιστρέφει στην ελάχιστη ένταση (*ppp*, μ. 11) με μία κατιούσα πορεία στην υποδεσπόζουσα με αναιρεμένη 5^η (από το μ. 7), στην οποία το β' τμήμα του ρυθμικο-μελωδικού μοτίβου



εμφανίζεται με χαρακτηριστική συχνότητα καταλήγοντας σε τρίλια πάνω σε ισοκράτημα της IV βαθμίδας.

μ. 11-17: Στο 3ο τμήμα της εισαγωγής του έργου, επί της βάσης του ισοκρατήματος στην υποδεσπόζουσα το μέτρο μετατρέπεται σε 4/4 (μ. 12) και η ρυθμική αγωγή ατονεί (*tranquillo*). Μία μεγαλόπρεπη πλατιά ανιούσα μελωδία με επιβλητικό χαρακτήρα εμβατηρίου στη μείζονα IV βαθμίδα της φα δίεση ελάσσονος (σι μείζονα) λειτουργεί ως γέφυρα, για να οδηγήσει με άνοδο της δυναμικής (*cresc.*) χρωματικά στη V₇ με αυξημένη 5^η της ντο και να προετοιμάσει την είσοδο στο κύριο μέρος της Φαντασίας.

Τμήμα Α (μ. 18-37)

Σε *Allegro* και στην τονικότητα της ντο μείζονος εκτίθεται ένα εμβατήριο αποφασιστικό (*bestimmt*) και κεφάτο (*ausgelassen*), με μοτιβικά στοιχεία τις παρεστιγμένες αξίες και τα σχήματα τριών 8^{ων} που είχαν παρουσιαστεί στο εισαγωγικό τμήμα του έργου και χαρακτηριστική την εναλλαγή συγχορδιακής και αρπισματικής γραφής (ουσιαστικά παράθεση σπασμένων συγχορδιών). Το δίμετρο θέμα εκτίθεται διαδοχικά στη ντο+ (μ. 18-23), στη μι+ (μ. 24-26) και στη λαβ+ (μ. 27-29). Στην τελευταία τονικότητα από το μ. 31 το κατιόν μοτιβικό άρπισμα αναστρέφεται σε ανιόν:

μ. 28



μ. 31



Στο ίδιο μέτρο το απλό τετράσημο μέτρο των 4/4 αναγράφεται ως σύνθετο τετράσημο 12/8, ενώ πρωτοεμφανίζεται και το ρυθμικό στοιχείο του διήχου (σημείο αναφοράς

στη συνέχεια) είτε ως δύο ομοειδή 8^α είτε ως παρεστιγμένο 8^ο με 16^ο (μ. 32, παραπέμποντας ρυθμικά στο αντίστοιχο παρεστιγμένο του μ. 18), το οποίο αντιπαρατίθεται με τα τρία 8^α του άλλου χεριού, και η αρπισματική γραφή σπασμένων συγχορδιών εμπλουτίζεται με χρωματική κίνηση στον τελευταίο χρόνο κάθε μέτρου. Στα μ. 36-37 το χρωματικό στοιχείο της ουράς του αρπίσματος παρουσιάζεται μεγεθυμένο και καταλήγει σε κορώνα ολοκληρώνοντας το πανηγυρικό αυτό τμήμα της Φαντασίας.

Τμήμα Β (μ. 37-73)

Από το μ. 38 επαναφερόμαστε στην αρχική τονικότητα της φα# μείζονος και στο σύνθετο τρίσημο μέτρο των 9/8, το οποίο σε παρένθεση προτείνεται από τον συνθέτη και ως απλό τρίσημο 3/4⁷⁵⁸. Τα μ. 37 (από τον τελευταίο χρόνο) έως 42 γεφυρώνουν την Α και Β ενότητα της σύνθεσης με τη χρήση μοτιβικών στοιχείων του μ. 1 (αρπισματικός σχηματισμός που καταλήγει στον προσαγωγέα, μ. 38, 40, 42) και των μ. 12-16 της εισαγωγής (πλατιά ανιούσα μελωδική κίνηση, μ. 37-38), καθώς και τη χρησιμοποίηση του μοτίβου του μ. 31 από το Α τμήμα σε τρίσημο ρυθμό (μ. 39, 41). Το μοτίβο αυτό αξιοποιείται δημιουργικά στις δύο ακόλουθες φράσεις (μ. 43-47, 48-53) παρατιθέμενο στην κύρια τονικότητα και συμπληρωμένο από μία κατιούσα διατονική - χρωματική κίνηση στη δεσπόζουσα με 7^η (μ. 47, 52, 53), παρόμοια στο ύφος με την αντίστοιχη (πιο χρωματική) κίνηση του αρχικού μέτρου, ενώ η αντιπαραβολή στη μελωδική ροή παρεστιγμένων συγχορδιών στο αριστερό χέρι παραπέμπει στο χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο εμβατηρίου του μ. 18. Η σπασμένη συγχορδιακή γραφή σε συνδυασμό με το ρυθμικό σχήμα παρεστιγμένου διέρχεται στα μ. 54-65 διαδοχικά από τη δεσπόζουσα και την τονική της φα#+ (μ. 54-57), της σι+ (μ. 58-61) και της μι+ (μ. 62-65) σχηματίζοντας στο αριστερό χέρι χρωματική ανοδική κίνηση με παράλληλη αύξηση της δυναμικής, τη στιγμή που οι αρχικές συνοδευτικές φιγούρες τριών 8^{ων} στο δεξί πυκνώνουν σε 16^α (από το μ. 58). Στο ίδιο χέρι υπάρχει μία διακριτική αντιστικτική μελωδία, η οποία γίνεται έκδηλη με τις κρατημένες τονισμένες νότες αρχικά και χωρίς αυτές στα μ. 65-69 (στη δεσπόζουσα και τονική της σολ#, 2ης βαθμίδας της φα#+), για να οδηγηθεί σε τρίλια (70-72) και στον δεξιοτεχνικό καθοδικό σχηματισμό στη V₇ της κύριας τονικότητας (μ. 73). Την καλπάζουσα διάθεση του επεισοδίου αυτού ενισχύουν οι staccato αντιχρονισμοί στο

⁷⁵⁸ Είναι χαρακτηριστική στο κομμάτι είτε η εναλλαγή απλών και σύνθετων τετράσημων και τρίσημων μέτρων (4/4 και 12/8, 3/4 και 9/8) είτε η θεώρηση του μέτρου με δύο τρόπους.

μ. 72-73



Τμήμα Β' (μ. 74-117)

IV. Στο κούρδισμα (Μια Χουμορέσκα), για βιολί και πιάνο.

247

λεύκωμα. Ο διπλός τίτλος, που χρησιμοποιείται για να τιτλοφορήσει το κομμάτι, αντιπροσωπεύει αφενός μία μεταφορική διατύπωση (Στο κούρδισμα) αφετέρου μία περιγραφή του χαρακτήρα της σύνθεσης (Χουμορέσκα). Την πρώτη ονομασία δικαιολογεί η έναρξη του έργου, στην οποία το κύριο θεματικό μοτίβο παρουσιάζεται διαλογικά μεταξύ των δύο οργάνων πάνω στην ανοιχτή χορδή του λα (για την περίπτωση του βιολιού) θυμίζοντας συνειρμικά τη διαδικασία χορδίσματος του οργάνου. Ο δεύτερος τίτλος χαρακτηρίζει το χιουμοριστικό ανάλαφρο ύφος του έργου, στο πρότυπο αντίστοιχων συνθέσεων του ρομαντισμού⁷⁵⁹ (Schumann, *Humoreske* σε σι ύφεση μείζονα, έργο 20, 1839). Είναι φανερό από τον τρόπο γραφής στο μέρος του πιάνου πως ο συνθέτης παρείχε τη δυνατότητα στον εκτελεστή να ερμηνεύσει το έργο σόλο χωρίς τη σύμπραξη βιολιού, καθώς παραθέτει σε κάποια σημεία μικρότερους σε μέγεθος φθόγγους προκειμένου να παιχθούν στο πιάνο αποσπάσματα της πάρτας του βιολιού σε περίπτωση απουσίας του, τα οποία είναι είτε θεματικά είτε διαλογικά-αντιστικτικά ως προς το μέρος του πιάνου⁷⁶⁰. Η σύνθεση, γραμμένη στην τονικότητα της ντο μείζονος σε απλό τρίσημο μέτρο 3/8 με ρυθμική αγωγή *Allegretto (quasi Allegro)*, έχει έντονα αντιστικτικό-μιμητικό περιεχόμενο και συγκεκριμένη μορφολογική δόμηση τριμερούς μορφής ABA', όπου Α είναι η Έκθεση μιας μονοθεματικής ιδέας, Β η Ανάπτυξή της και Α' η Επανάκθεσή της, ελαφρώς διαφοροποιημένη.

Εισαγωγή (μ. 1-9)

Στο εισαγωγικό τμήμα του κομματιού εκτίθεται ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό - διαστηματικό μοτίβο δύο 16^{ων} σε διάστημα καθαρής 5^{ης} και 8^{ων} επί της VI βαθμίδας, το οποίο θα αξιοποιηθεί ως θεματικός πυρήνας επεξεργασίας. Η ακουστική εντύπωση του μοτίβου με τις ερωταποκρίσεις μεταξύ πιάνου και βιολιού δημιουργούν μία σαφή σατυρική διάθεση. Μετά την αρχική αντιπαραβολή του μοτίβου στα δύο όργανα (μ. 1-5) στην VI, βιολί και πιάνο πραγματοποιούν ατελή πτώση [II₉→(VII₇-)]⁷⁶¹→V₂→I₆] που ολοκληρώνεται στο μ. 10 συμπίπτοντας με την έναρξη της έκθεσης του θέματος.

Έκθεση (μ. 10-51)

⁷⁵⁹ Ο όρος απαντάται στα γερμανικά (*Humoreske*) από τις απαρχές του 19^{ου} αι. προκειμένου να τιτλοφορήσει ιστορίες με χιουμοριστικό περιεχόμενο. (βλ. περισσότερα: R., Grimm, *Begriff und Gattung Humoresk*,. Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft, 1968).

⁷⁶⁰ Το φαινόμενο παρατηρείται στα μ. 2, 4, 31-34, 42-51, 58-60, 71-73, 100-103, 107.

⁷⁶¹ Στη συγχχορδία αυτή χαρακτηριστική είναι η σύζευξη στην ίδια συγχχορδία της κλασικής δεσπόζουσας της ντο, η οποία σχηματίζεται από το βιολί και το μπάσο του πιάνου, και μιας ένθετης ελαττωμένης 7^{ης} (ένθετης ντιμινοῦτας) που παρατίθεται στο δεξί χέρι του πιάνου.

Το θέμα εκτίθεται σε δύο θεματικές περιόδους. Η α' περίοδος αποτελείται από δύο 8μετρες φράσεις: στην α' φράση (μ. 10-17) η μελωδία παρουσιάζεται από το βιολί στην κύρια τονικότητα, ενώ το πιάνο ντουμπλάρει το βιολί στην ταυτοφωνία και σε διαστήματα παράλληλων 6^{ον} (έως το μ. 15), έως ότου καταλήγουν από κοινού στη δεσπόζουσα (μ. 17) με την παρεμβολή ελαττωμένης VII της σι στο προηγούμενο μέτρο. Η ταυτοφωνία των οργάνων στη διαδρομή της φράσης καταλύεται μόνο στο τελευταίο όγδοο του μ. 15 (το βιολί παίζει λα, το πιάνο ντο). Τόσο κατά τη διάρκεια έκθεσης της μελωδικής φράσης όσο και μετά την ολοκλήρωσή της, το χαρακτηριστικό ρυθμικό - διαστηματικό μοτίβο της εισαγωγής εμφανίζεται στο πιάνο, στην πρώτη περίπτωση εναλλάξ στα δύο χέρια και στις βαθμίδες της τονικής και της επιδεσπόζουσας (μ. 11-14), στη δεύτερη περίπτωση στο δεξί και επί της αλληλουχίας των συγχορδιών που είχαν ολοκληρώσει τη φράση στα μ. 16-17: VII-σι → V⁹ και V⁷ ντο (μ. 17-19). Στη β' φράση (μ. 20-27) της α' περιόδου η μελωδία εκτίθεται από το πιάνο αυτή τη φορά μία 4^η ψηλότερα (φα μείζονα) σε παράλληλες 6^{ες} (έως το μ. 25) με διαφοροποιημένη κατάληξη (μ. 26-27) οδηγούμενη στην IV της φα μείζονος⁷⁶². Το βιολί αντίστοιχα δεν παραθέτει τη μελωδία ταυτόχρονα με το πιάνο, παρά την μιμείται στην ταυτοφωνία εκκινώντας ένα μέτρο αργότερα (μ. 21), αλλά καταλήγοντας μαζί με το πιάνο εξαιτίας της παράλειψης ενός θεματικού μέτρου (παραλείπεται το μ. 25 του μέρους του πιάνου). Ανάλογα με τα μ. 17-19 και τη συμπλήρωση της α' φράσης με το μοτίβο - πυρήνα, όμοια στα μ. 27-30 εμφανίζεται στο πιάνο με την ολοκλήρωση της β' φράσης (παραμένοντας στη σι ύφεση μείζονα) το ρυθμικό μοτίβο δύο 16^{ον} και 8^{ον}, χωρίς όμως τη διατήρηση αυτή τη φορά της διαστηματικής του μορφής. Στα συμπληρωματικά μέτρα - γέφυρες των δύο θεματικών φράσεων η ρυθμική ροή του τρίσημου μέτρου διασπάται από τη δίσημη μορφή του μοτίβου που περνά διαδοχικά από τη θέση και την άρση του μέτρου των 3/8 δημιουργώντας συγκοπές. Η β' θεματική περίοδος είναι συντομότερη και περιέχει μία 4μετρη φράση (μ. 31-34), στην οποία το πιάνο παραθέτει το αρμονικό υπόβαθρο με σπασμένες αρπισματικά εκτελεσμένες συγχορδίες και το βιολί εκθέτει τη μελωδία (ανά 2 μέτρα εν ίδει αρμονικής αλυσίδας και με εκκίνηση από την άρση). Η φράση παραμένει στη σι ύφεση μείζονα, όπου μας είχε οδηγήσει η κατάληξη της α' θεματικής περιόδου και εναρμονίζεται με τις βαθμίδες VI – III – IV – I. Η Έκθεση

⁷⁶² Ο συνθέτης αποφεύγει να ολοκληρώσει τη β' θεματική φράση στην τονική της ντο, όπως θα συνηθιζόταν στην παραδοσιακή αρμονία, αλλά την οδηγεί μέσω της IV βαθμίδας στη σι ύφεση μείζονα.

Ανάπτυξη (μ. 52-78)

μ. 52-53 (μοτίβο Ι)



μ. 10-11 (κεφαλή)

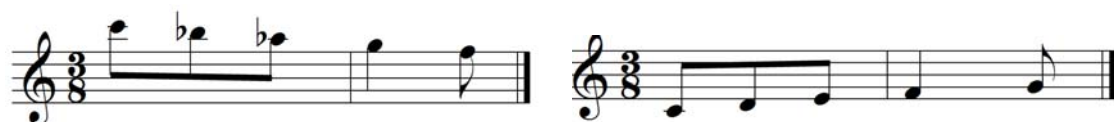


250

(αναστροφή) των δύο πρώτων μέτρων του θέματος, την οποία μιμείται το βιολί (μ. 55-60),

μ. 56-57 (μοτίβο II)

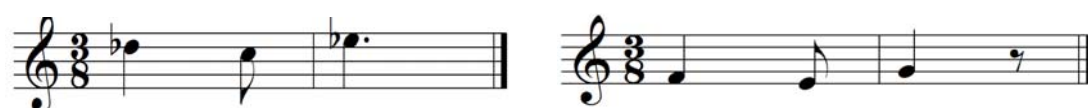
μ. 10-11



και μία δεύτερη φράση με αναφορές στην ουρά του θέματος,

μ. 61-62 (μοτίβο III)

μ. 16-17 (ουρά)



την οποία μιμείται ελεύθερα το βιολί και σε ταυτοφωνία το αριστερό χέρι του πιάνου (μ. 60-66). Στα μ. 66-78 το χρωματικό ανιόν τμήμα της παραλλαγμένης κεφαλής του θέματος (μοτίβο I) εμφανίζεται διαδοχικά σε παράλληλες 6^{ες} σε αριστερό, δεξί χέρι του πιάνου και βιολί (μ. 66-68) και εξακολουθεί ως το τέλος της ενότητας με 3φωνες και 4φωνες συγχορδίες να υποστηρίζει αντιστικτικά με περιοδική συμμετρία 2 μέτρων (μ. 70-71, 72-73, 74-75, 76-77 στο πιάνο, μ. 78 σε πιάνο και βιολί σε ένδειξη *pizzicato*) το ανεστραμμένο σε σχέση με το θέμα μοτίβο II, το οποίο διέρχεται διαδοχικά από την υψηλότερη φωνή του πιάνου (μ. 69-71), το βιολί (μ. 71-73), τη μεσαία φωνή (μ. 73-75), τη χαμηλότερη φωνή (μ. 75-77) και τη χαμηλότερη φωνή μία 8^α βαθύτερα (μ. 77-78), για να καταλήξει με ελάττωση έντασης και ρυθμού στη δεσπόζουσα σε γ' αναστροφή της κύριας τονικότητας και κορώνα (μ. 78) που σηματοδοτεί την τομή για την επάνοδο της Έκθεσης.

Επανάκθεση (μ. 79-105)

Το τμήμα της Επανάκθεσης των θεματικών φράσεων είναι ακριβώς ίδιο με την Έκθεση (στα μ. 10-34) με την εξαίρεση δύο διαφοροποιήσεων: α) Στα μ. 80 και 82 το ρυθμικό-διαστηματικό μοτίβο, που λειτουργεί αντιστικτικά στην παράθεση του θέματος, βρίσκεται στη δεσπόζουσα σε αντίθεση με τα ανάλογα μ. 11 και 13 της Έκθεσης, όπου εκτίθεται στην τονική. Αν και δεν πρέπει να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο να πρόκειται για τυχαίο γεγονός, πιθανότατα η διαφοροποίηση στην

εναρμόνιση υφίσταται σκοπίμως χάρη ποικιλίας. β) Στη θέση των μ. 35-51 της Coda της Έκθεσης, εδώ παρατίθενται ως πτώση τα δύο τελευταία συγχορδιακά μέτρα της εισαγωγής του κομματιού (πρβλ. μ. 104-105 με μ. 8-9).

Coda (μ. 106-113)

Οι δύο τελευταίες 4μετρες φράσεις της σύνθεσης διέπονται από μία έντονη εσωτερική αντίθεση μεταξύ τους ως προς τον χαρακτήρα και τη διάθεση. Η α' (μ. 106-109) σε ρυθμική αγωγή *Lento*, δυναμική *pp* και *legato* φραστική εκφράζει μία διάχυτη μελαγχολία και εσωστρέφεια. Εκτίθενται με κάποια ρυθμική διαφοροποίηση στο βιολί τα τρία πρώτα μέτρα του θέματος, ενώ το πιάνο επενδύει αρμονικά τη μελωδία πραγματοποιώντας πλάγια πτώση (I → IV → IV- → I) στην ντο. Η β' φράση (μ. 110-τέλος) σε πολύ πιο γρήγορο tempo (*Presto*), έντονη δυναμική (*ff*) και τονισμένη *staccato* φραστική υπενθυμίζει για τελευταία φορά το σατυρικό περιεχόμενο και το ανάλαφρο ύφος του κομματιού. Στα δύο πρώτα μέτρα της φράσης (μ. 110-111) χρησιμοποιούνται με εναλλαγή συγχορδιών δεσπόζουσας - τονικής οι τρεις κυρίαρχες τονικότητες που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια της σύνθεσης: η κύρια κλίμακα και τονικότητα της α' θεματικής φράσης (ντο+), η τονικότητα της β' θεματικής περιόδου (σιb+) και η τονικότητα του μεσαίου τμήματος της ανάπτυξης (λαb+). Στα δύο τελευταία μέτρα (112-113) το έργο ολοκληρώνεται σε τέλεια πτώση στη ντο με την κλασική διαδοχή II – V – I βαθμίδας και πραγματοποιείται μία τελευταία αναφορά στο αρχικό μοτίβο (μ. 112), το οποίο αξιοποιήθηκε ιδιαίτερα δημιουργικά και με συνθετική συνέπεια κατά τη θεματική επεξεργασία του κομματιού προσδίδοντάς του μοτιβική συνοχή.

Ως προς την οργανική γραφή έχουμε να παρατηρήσουμε την πολυφωνική ως επί το πλείστον συγχορδιακή υφή του μέρους του πιάνου που συμπληρώνει αρμονικά τη μονοφωνική διάσταση του βιολιού, το οποίο χρησιμοποιεί βασικές τεχνικές παιξίματος -με τσίμπημα (*pizzicato*), με δοξάρι (*arco*), με τρίλια (*tr.*)-, ενώ σπανιότερα εκτελεί σπασμένες συγχορδίες.

V. Τρίπτυχον

Στη μέση της *Νεότητας* ο Μαργαρίτης τοποθετεί τρία κομμάτια, τα οποία συνθέτουν μία επιμέρους αυτοτελή ενότητα στο λεύκωμα με την ονομασία *Τρίπτυχον* και προσφέρουν στον εκτελεστή την ευχέρεια να τα εκτελέσει ξεχωριστά από την υπόλοιπη συλλογή. Με αντιθετικούς χαρακτήρες και διαφορετικό ύφος, η πρώτη και

τρίτη σύνθεση της συλλογής έχουν σαφές περιγραφικό περιεχόμενο, όπως μαρτυρούν και οι τίτλοι τους (*Γλυκοχάραμα*, *Βράδυ*), επιχειρώντας να αποδώσουν τις αντίστοιχες εικόνες, ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλεται ένα *Ιντερμέτζο* που σηματοδοτεί τη μετάβαση από τη μία σύνθεση - εικόνα στην άλλη λειτουργώντας ως συνδετικός κρίκος.

1. Γλυκοχάραμα

Το πρώτο κομμάτι της τριλογίας χαρακτηρίζεται από έντονη βουκολική διάθεση, συμβατή με τη φυσικότητα και καθαρότητα του ελληνικού τοπίου, ονειροπόλο ατμόσφαιρα και επιτυχή απόδοση της αίσθησης του ξημερώματος που φέρνει την απαρχή του νέου, φρέσκου, διάφανου στοιχείου. Για την αναπαραγωγή μίας τέτοιας περιγραφικής κατάστασης και της πλαστικότητας του φυσικού τοπίου ο συνθέτης χρησιμοποιεί ρευστότητα πιανιστικής γραφής, γοητευτικούς ηχοχρωματισμούς και τροπικές ιμπρεσιονιστικών αποχρώσεων αρμονίες. Παράλληλα, η πληροφορία από την *Ida Μαργαρίτη* της ύπαρξης ενός παρόμοιου -ως προς τη μελωδική εξέλιξη- γερμανικού τραγουδιού, καταδεικνύει και τον συνεκτικό δεσμό του με τη γερμανική παράδοση.

Η σύνθεση βρίσκεται σε ελεύθερη φόρμα έχοντας το χαρακτήρα βαρκαρόλας, όπως αποτυπώνεται στη μέτριας ταχύτητας ρυθμική αγωγή με το σύνθετο δίσημο μέτρο των 6/8. Ευρισκόμενη στο τονικό κέντρο της ντο⁷⁶³ κυμαίνεται σε ολόκληρο το εύρος της σε *legato* φραστική και χαμηλή ένταση (*p* και *pp*) αποφεύγοντας τις δυναμικές εξάρσεις, οι οποίες ούτως ή άλλως δεν θα εξυπηρετούσαν την εύστοχη απόδοση της εικόνας ενός ήρεμου γλυκού χαράματος.

Στα πρώτα 6 μέτρα του έργου, που λειτουργούν εισαγωγικά, παρατίθενται δύο αντιθετικά στοιχεία ως συνθετικοί παράμετροι μέσα στο ίδιο μέτρο: αυτό της αρπισματικής κίνησης 16^{ων}, το οποίο αντιπαραβάλλεται με εκείνο της συγχορδιακής στατικότητας στο 2^ο μισό του μέτρου. Τα συγκεκριμένα συστατικά θα χρησιμοποιηθούν συνοδευτικά στη συνέχεια κατά την έκθεση των μελωδικών

⁷⁶³ Προτιμάται η ορολογία τονικό κέντρο αντί του όρου τονικότητα, υπό την έννοια ότι η τροπικότητα της συνθέτης αποδυναμώνει τις τονικές έλξεις δεσπόζοντας και τονικής που επικρατούν μικροδομικά και μακροδομικά στις κλίμακες της παραδοσιακής δυτικοευρωπαϊκής αρμονίας.

φράσεων, ενώ το διάστημα 2ας μεγάλης, που δημιουργείται μεταξύ του τελευταίου 16^{ου} του αρπίσματος και της επάνω φωνής της συγχορδίας, θα αξιοποιηθεί μοτιβικά. Η δε ανοδική πορεία της υψηλότερης φωνής των συγχορδιών, που εκτείνονται συνολικά σε διάστημα οκτάβας, σημειολογικά προκαλεί τον συνειρμό της ανοδικής κίνησης του ηλίου κατά την ανατολή. Το αρμονικό πλαίσιο ήδη από τα αρχικά μέτρα είναι ιδιαίτερο δίνοντας το στίγμα της επιλογής μίας πιο τολμηρής αρμονικής και μελωδικής γλώσσας που διαφοροποιείται από τις έως τότε συνθέσεις του. Τα κύρια χαρακτηριστικά της χρησιμοποιούμενης αρμονίας αφορούν την κάθετη ή οριζόντια χρήση διαστημάτων αυξημένης 6^{ης} (λαb-φα#, μιb-ντο#, ρεb-σι) και την παράθεση συνηχήσεων με υπέρθεση διαστημάτων 4^{ης} (σιb-μι-λαb-ρε, μ. 1-2). Ενδιαφέρουσα είναι και η πτώση που πραγματοποιείται στα μ. 5-6, όπου η συγχορδία γαλλικής II σε ευθεία κατάσταση οδηγείται μέσω της V με 7η και βάρυνση 5^{ης} σε β' αναστροφή στη συνήχηση της τονικής με 9^η και βάρυνση 5^{ης} και 7^{ης}. Η βάρυνση του υποτιθέμενου προσαγωγέα (σι → σιb) αντί της προφανούς λύσης του στον φθόγγο έλξης της τονικής (ντο) ενισχύει από τα πρώτα μέτρα το ρευστό και θολό αρμονικό υπόβαθρο αποκλίνοντας από το παραδοσιακό κεντροευρωπαϊκό ρομαντικό ύφος της υπόλοιπης συλλογής.

Από το επόμενο μέτρο τίθεται σε εξέλιξη το μελωδικό υλικό, το οποίο παρουσιάζεται σε συνεχόμενες φράσεις. Αρχικά, στην α' φράση (μ. 7-12) και με αφετηρία την τονική της ντο η μελωδία υπολανθάνει ένα συγκεκριασμό ολοτονικής κλίμακας και λύδιου μεσαιωνικού (δυτικού εκκλησιαστικού) τρόπου (μ. 8-12):

μελωδική σκάλα στη φράση



ολοτονική κλίμακα



λύδιος τρόπος (από ντο)



Στην εναρμόνιση εναλλάσσονται η τονική και η IV με αυξημένες τη βάση και την 3^η της: φα#-λα#-ντο-(μι), δομημένη από την ανημίτονη κλίμακα με ολόκληρους τόνους. Ακολούθως, στη β' φράση (μ. 13-16) η μελωδία παραπέμπει στον φρύγιο τρόπο (μ. 14-16),

φρύγιος τρόπος



μελωδία



ενώ η εναρμόνιση με αρμονικό πυλώνα τη μι ελάσσονα (III βαθμίδα της ντο) ακροβατεί μεταξύ της V₇ με βάρυνση της 5^{ης} (μ. 13), της VII⁶₅ με βάρυνση της 3^{ης} (μ. 14) και της VII⁶₄₃ με βάρυνση και λύση της 3^{ης} (στα μ. 15-16, όπου το φα αναίρεση λύνεται σε φα δίεση). Αυτή η ακροβασία μεταξύ βάρυνσης ή μη του φα σε συνδυασμό με την παρουσία προσαγωγέα στο αριστερό (ρε#) και απουσία του στο δεξί (ρε φυσικό) διαμορφώνει μία ρευστή αρμονική ατμόσφαιρα, όπου συμπλέουν ο τροπικός χαρακτήρας με τη ροπή στον ηχητικό πόλο έλξης της τονικότητας. Ακόμη, στις δύο αυτές μελωδικές φράσεις παρατηρείται η συνεπής διατήρηση των μοτιβικών χαρακτηριστικών της εισαγωγής (αρπισματικά 16^α και στατικές συγχορδίες).

Στα επόμενα τρία 4μετρα (μ. 17-20, μ. 21-24, μ. 25-28) ο συνθέτης επιλέγει τη δώρια τροπική κλίμακα με οξυμένη την 6^η και απουσία προσαγωγέα. Στο πρώτο 4μετρο στο τονικό κέντρο του μι,

δώριος τρόπος από μι



μελωδία



και στα δύο επόμενα σε αυτό του λα,

δώριος τρόπος από λα



μελωδία



με εναλλαγές τονικής και μείζονος υποδεσπόζουσας στην εναρμόνιση.

Όσον αφορά τη μελωδική εξέλιξη, αυτή μεταφέρεται πλέον στο αριστερό χέρι έως το τέλος του έργου δημιουργώντας δίμετρα, που επαναλαμβάνονται μέσα στο κάθε ένα 4μετρο. Στο 1^ο 4μετρο (μ. 17-20) διατηρείται το αρπισματικό μοτίβο της εισαγωγής, το οποίο αποτινάζει τώρα τον συνοδευτικό ρόλο του και λαμβάνει μελωδική διάσταση οδηγούμενο σε συγκοπή στο τρίτο 8^ο του μέτρου και σε ένα κατιόν διάστημα μεγάλης 3^{ης} (ντο#-λα) που προέρχεται μοτιβικά από το αντίστοιχο διάστημα 2ας μεγάλης της εισαγωγής. Στο 2^ο 4μετρο (μ. 21-24) η μελωδία απλώνεται περισσότερο εισάγοντας το νεοεισελθών στοιχείο παρεστιγμένης αξίας και διατηρώντας το διάστημα κατιούσας 3^{ης} μεγάλης (φα#-ρε), το οποίο παραλείπει στο επόμενο 4μετρο (μ. 25-28).

Από το μ. 29 μέχρι την ολοκλήρωση της σύνθεσης η δράση μεταφέρεται στη δεσπόζουσα της ντο. Η μελωδία (μ. 29-32) είναι ανάλογη με αυτή των προηγούμενων μ. 21-24, με τη διαφορά πως το μελωδικό μοτίβο επαναφέρει στη θέση του διαστήματος κατιούσας 3^{ης} μεγάλης της ουράς του αυτό της 2ας (λα-σολ) από την εισαγωγή. Απροσδόκητα (μ. 33) στο τέλος αυτής της διαδρομής ο συνθέτης

επαναφέρει τη στατικότητα με την ελαττωμένη συγχορδία των μ. 7-12, προτού προβεί σε μία τελευταία παράθεση του μελωδικού υλικού της προηγούμενης φράσης στα μ. 33-37 με εκκίνηση για πρώτη και μοναδική φορά από το ασθενές μέρος του μέτρου και στην παρουσίαση μίας τελικής νοσταλγικής υπενθύμισης των δύο τελευταίων φθόγγων της (λα-σολ, μ. 36-37). Σε όλη την παραπάνω μελωδική ανάπτυξη στο αριστερό από το μ. 17 και ύστερα, στο δεξί εμφανίζεται πρώτα ένα επαναληπτικό σχήμα 16^{ον} με διφωνίες διαστημάτων 4^{ης} καθαρής - 3^{ης} μικρής (μ. 17-20) και 5^{ης} ελαττωμένης - 4^{ης} καθαρής (μ. 21-24), σαν αργή τρίλια που προσδίδει την αίσθηση του μακρινού και άπιαστου και δημιουργεί ένα ατμοσφαιρικό ηχητικό χαλί σε αμελητέα δυναμική (pppp). Έπειτα (μ. 25-37), οι διφωνίες περιορίζονται στο πρώτο 16^ο κάθε σχηματισμού και τα σχήματα 16^{ον} εξελίσσονται σε κατιούσες και ανιούσες (σε δύο περιπτώσεις, μ. 26-28) αρπισματικού τύπου κινήσεις σπασμένων συγχορδιών δημιουργώντας πλαίσιο περιρρέουσας ατμόσφαιρας. Στα τελευταία δύο μέτρα η στατικότητα επανέρχεται με την παράθεση έντονα διάφωνων συγχορδιών⁷⁶⁴ (μ. 38), οι οποίες λύνονται σε σύμφωνη συγχορδιακή κατάληξη στη δεσπόζουσα (μ. 39) επιβεβαιώνοντας την ήρεμη και γαλήνια ταυτότητα της αρχικής σύνθεσης του *Τριπτύχου*. Το αξιοσημείωτο γεγονός της ολοκλήρωσής της στη δεσπόζουσα αντί της τονικής υπογραμμίζει τη θεώρηση του κομματιού περισσότερο ως τμήμα μίας ενότητας, η οποία συνεχίζεται, και τον προορισμό της εκτέλεσής του σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα μέρη της τριλογίας παρά ως αυτοτελές ανεξάρτητο έργο.

Συμπερασματικά, θα τολμούσαμε να πούμε πως το *Γλυκοχάραμα* αποτελεί σύνθεση - σταθμό στην πρώιμη εργογραφία του συνθέτη, καθώς σηματοδοτεί τη μετάβαση από τη στενή σφαίρα του γερμανικού ρομαντικού συνθετικού ιδιώματος προς μία πιο προχωρημένη μουσική γλώσσα, στην προκειμένη περίπτωση ιμπρεσιονιστικών επιδράσεων, η οποία χρονικά βρίσκεται κοντύτερα στην εποχή σύνθεσης του κύκλου. Θα μπορούσε η συγκεκριμένη σύνθεση να εκληφθεί ως ένας συνθετικός πειραματισμός του Μαργαρίτη, μία διερεύνηση της νεότερης τεχνοτροπίας και των πιο μοντέρνων αρμονικο - μελωδικό - συνθετικών προτύπων ενέχοντας αναφορές στο μουσικό γλωσσικό ιδίωμα του Debussy⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ Χαρακτηριστική είναι η δεύτερη συγχορδία του μέτρου με υπερέκθεση διαστημάτων 4^{ης}, ανάλογα με την αρχή της σύνθεσης.

⁷⁶⁵ Βλ. σχετικά στην πργφ. για τα συμπεράσματα, που αφορούν την αρμονία στα έργα του συνθέτη.

2. *Ιντερμέτζο (Intermetso)*

Η δεύτερη σύνθεση του Τριπτύχου, που ακολουθεί το *Γλυκοχάραμα* και προηγείται από το *Βράδυ*, επανέρχεται στο γνώριμο «οικείο» για τον συνθέτη ύφος του κεντροευρωπαϊκού ρομαντικού συνθετικού ιδιώματος. Παρουσιάζει δε μία ομοιότητα και μία διαφορά σε σχέση με το παραδοσιακό οργανικό ιντερμέτζο (ή ιντερμέδιο) του 19^{ου} αι. στην Ευρώπη. Η ομοιότητα αφορά τη συνήθη χρήση του ως γέφυρα ανάμεσα σε δύο μέρη ενός μεγαλύτερου έργου. Η διαφορά έγκειται στο στιλιστικό του ύφος, το οποίο ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις είναι λυρικό και μελωδικό σε αντιδιαστολή με τα έργα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλεται, στη συγκεκριμένη σύνθεση ο χαρακτήρας είναι ορμητικός, βίαιος και ελάχιστα μελωδικός. Η απόκλιση από το καθιερωμένο αιτιολογείται ωστόσο από το ήπιο ύφος των δύο άλλων συνθέσεων, στις οποίες προορίζεται να αντιτεθεί.

Το σύντομο αυτό κομμάτι συνεχίζει στην τονικότητα του προηγούμενου, στη ντο μείζονα, παρότι δεν διέρχεται ούτε για μια στιγμή από την τονική της, παρά μόνο προσεγγίζει στο β' μισό της τη δεσπόζουσα. Η απουσία αναγραφής μέτρου και διαστολών προδιαθέτει για την έντονη αυτοσχεδιαστική διάθεση και γεφυροποιό διάσταση της σελίδας αυτής ενισχύοντας την ελευθερία έκφρασης που προσφέρει στον εκτελεστή. Οι υποδείξεις *Rubato*, *Presto* και *Prestissimo* συνδυαζόμενες με την υψηλή δυναμική (*ff*, *sf*, *fff*, *martellato*) προσδίδουν στοιχεία ταραχής, έντασης, ανησυχίας και θυελλώδους ορμής στην πιανιστική μινιατούρα.

Έχοντας καταλήξει στη συγχορδία της δεσπόζουσας της ντο στο *Γλυκοχάραμα*, το *Ιντερμέτζο* ξεκινά από την 7^η της (φα) και προσεγγίζει ξανά τη δεσπόζουσα, αφού τα δύο χέρια επιδοθούν σε πέντε δεξιотεχνικά περάσματα με ποικίλους τεχνικούς σχηματισμούς. Το κάθε ένα πέρασμα ολοκληρώνεται σε *sf* συγχορδίες με χαρακτηριστική χρωματική ανοδική διαβάθμιση της υψηλότερης φωνής τους (σιb - σι - ντο - ντο#) και χρήση των βαθμίδων της σιb+, της σι-, της επιδεσπόζουσας με 7^η (VI₇) της ντο+ και της γερμανικής συγχορδίας με όξυνση 5^{ης} (IV^{6#}_{3#}) της ομώνυμης ελάσσονος. Το 1^ο πέρασμα παρουσιάζει στο δεξί χρωματική άνοδο με οκτάβες. Το 2^ο και 3^ο αντίθετες πορείες με χρωματισμένη κίνηση στα δύο χέρια που ξεκινούν από διφωνίες και εμπλουτίζονται με περισσότερες φωνές στο αριστερό, ενώ οι πυκνές ρυθμικές αξίες (32^α) αραιώνουν σταδιακά (σε 16^α και 8^α). Στο 4^ο πέρασμα χρησιμοποιούνται ανιόντα αρπίσματα στο δεξί, τα οποία στο 5^ο εκτελούνται διαδοχικά από τα δύο χέρια. Την απόλυτη κορύφωση στη δεσπόζουσα σε ακραία

δυναμική *fff* ακολουθεί κατιούσα εναλλάξ κίνηση των χεριών στο μεγαλύτερο εύρος της έκτασης του πιάνου, με καθυστερήσεις και λύσεις στη μείζονα και ελάσσονα *V* της ντο και με το αριστερό να εκτελεί τη θέση και το δεξί το στοιχείο των αντιχρονισμών, προτού καταλήξουν στο τελευταίο πεντάγραμμο με χρωματική κάθοδο σε ένα βιρτουόζικο άρπισμα στη *II* βαθμίδα και στην τελική κορύφωση του *ιντερμέδιου* που εκτονώνεται στην καταληκτική συγχορδία μιας ντιμινουΐτας της ντο σε *α'* αναστροφή (*VII⁶*). Το γεγονός της μη λύσης της ντιμινουΐτας αφήνει την αίσθηση αιώρησης και προσμονής για αυτό που επίκειται. Η αδυναμία προσέγγισης της τονικής αποτελεί ταυτόχρονα συμβολιστικά και αδυναμία επανάκτησης της γαλήνης και κατευνασμού της έντασης. Αίσθηση που επιτυγχάνεται αμέσως μετά με το διαμετρικά αντίθετου χαρακτήρα *Βράδν*. Ο αναμφίβολα δεξιοτεχνικός τρόπος γραφής δε (οκτάβες, γρήγορα αρπισματικά περάσματα, εναλλάξ εκτέλεση των δύο χεριών, οξεία δυναμική) θυμίζει έντονα πιανιστικές σελίδες, κυρίως του Liszt, όσον αφορά την επιλεγμένη χρήση τεχνικών φαινομένων.

3. Βράδν

Στηρίζεται στο παραμύθι *Die Glockentiefe* του Hans Christian Andersen⁷⁶⁶, το οποίο πραγματεύεται τις έννοιες της μοναξιάς, της προδοσίας, του μύθου, του θανάτου. Πρόκειται για την πρώτη σύνθεση του Μαργαρίτη, έπειτα από την παιδική του δημιουργία *Η Απολεσθείσα*, που αντλεί την έμπνευσή της από τη σφαίρα της λογοτεχνίας.

Σε διμερές μέτρο 4/4 και στην τονικότητα της φα μείζονος, όπου μεταφερόμαστε χρωματικά από την καταληκτική ντιμινουΐτα της ντο του *Ιντερμέτζο*, το τρίτο και τελευταίο κομμάτι του *Τριπτύχου* χαρακτηρίζεται μοτιβικά καθ' όλη τη διάρκειά του από μία επίμονη και συνεπή επαναλαμβανόμενη διατονική κίνηση ογδών σε διαστήματα 2ας, η οποία δημιουργεί εύστοχα μία ακαθόριστη ατμόσφαιρα σκοτεινών προαισθήσεων και απειλητική προδιάθεση δίνοντας μουσική πνοή στις παραπάνω έννοιες του παραμυθιού. Σε αυτό τον χαρακτήρα αντιπαρατίθεται ως αντίβαρο μία πλατιά λυρική μελωδία που υπογραμμίζει τα θετικά στοιχεία της ιστορίας (η καμπάνα, τα στοιχεία της φύσης). Επομένως, το κομμάτι περιλαμβάνει δύο δομικά στοιχεία: μία μονοθεματική μελωδία και ένα αντιστικτικό συνοδευτικό μοτιβικό σχήμα, τα οποία συμπορεύονται.

⁷⁶⁶ Hans Christian, Andersen και Maximilian, Dasio, *Die Glockentiefe und andere Märchen*, Fischer u. Franke, Βερολίνο 1903.

Πάνω στη βάση των πρώτων δύο εισαγωγικών μέτρων της σύνθεσης, όπου εκτίθενται σε ελάχιστη δυναμική (ppp) το 4φθογγο σχήμα 8^{ov}, οι αρμονικές εναλλαγές τονικής και δεσπόζουσας και η κεφαλή του θέματος στη μεσαία φωνή, προστίθεται στα μ. 3-9 η μελωδική φράση. Η μελωδία χτίζεται σταδιακά με προσθετική πρακτική: στα μ. 3-4 εκτίθενται οι δύο πρώτοι φθόγγοι και στα μ. 5-8 προστίθεται μελωδικό υλικό βαθμιδόν που ολοκληρώνεται στο μ. 9 καταλήγοντας στη δεσπόζουσα (πρώτα με 9^η και έπειτα με όξυνση 5^{ης}). Έπεται στα μ. 10-18 η β' μελωδική φράση. Το α' τμήμα της (μ. 10-13) είναι παρόμοιο με την αρχική έκθεση και επεκτείνεται με κατεύθυνση την υποδεσπόζουσα (sib+), στην οποία σημειώνεται η κορύφωση της σύνθεσης με σημαντική αύξηση της δυναμικής και portato εκτέλεση της κίνησης των ογδών που εκτελούνται τώρα από το αριστερό σε διφωνίες (μ. 14-15). Στα μ. 16-18 εκτίθεται τρεις φορές ρυθμικά διαφοροποιημένη η ουρά του θέματος των μ. 8-9 με το χαρακτηριστικό διάστημα 4^{ης} (που παρουσιάζεται καθαρό στα μ. 16 και 18 και αυξημένο στο ενδιάμεσο μ. 17), ενώ η μείωση της έντασης επαναφέρει την ηρεμία και τη δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας. Αξιοσημείωτη στις δύο πρώτες μελωδικές φράσεις είναι η ασυμμετρία τους που αποκλίνει από το 4μετρο ή 8μετρο σύνηθες πρότυπο. Στο γ' τμήμα του έργου (μ. 19-31) και στην τρίτη έκθεση του θέματος οι φράσεις λαμβάνουν συμμετρικότερη διάσταση. Η α' φράση είναι πιο συνεπτυγμένη (4μετρο μ. 19-22, όπου επισημαίνεται και η σύντομη εμφάνιση μίας νέας αντιστικτικής φωνής στο μπάσο στα μ. 19-20, προερχόμενης από την ουρά του θέματος σε μεγέθυνση και μετατροπή του διαστήματος 4^{ης} σε 5^{ης}), ενώ στη β' (5μετρο μ. 23-27) προκύπτει η σταδιακή αποδόμηση της μελωδίας σε αντιδιαστολή με τη βαθμιαία σύνθεσή της στην αρχή, που οδηγεί τελικά κατά την γ' φράση (μ. 28-31) μόνο στην αρμονική υπενθύμισή της (μ. 28-29 με διατήρηση του μοτίβου 8^{ov} και της εναλλαγής I και V βαθμίδας) και στην αραίωση αυτής (μ. 30-31 με την προσθήκη παύσεων). Το τελευταίο 4μετρο (μ. 32-35) αποτελεί την καταληκτική Coda του κομματιού με το συνοδευτικό σχήμα 8^{ov} να παύει να υφίσταται σηματοδοτώντας σημειολογικά την εξάλειψη της ατμόσφαιρας σκοτεινών προαισθήσεων και την τελική επικράτηση της γαλήνης. Μοτιβικά η Coda αντλεί στοιχεία αρχικά (με τις κάθετες συγχορδιακές συνηγήσεις του μ. 32, διαδοχικά στις τονικές βαθμίδες των μιb-, ρε-, σιb- και της εναρμόνιας κλίμακας της σιbb+) από την ανοδική διαστηματική πορεία της μελωδίας του μ. 8 και ακολούθως (μ. 33-35) από την ουρά του θέματος των μ. 8-9 που είχε αξιοποιηθεί και προηγουμένως. Το κατιόν διάστημα

4^{ης} αυξημένης, που ρυθμικά διπλασιάζεται (πρβλ. μ. 33 με μ. 34-35), εναρμονίζεται στην πρώτη περίπτωση με VI με βαρυμένη 5^η της φα+ και στο καταληκτικό μέτρο με ελασσονοποιημένη τονική, προσδίδοντας ένα νοσταλγικό τόνο στην παρέλευση του βραδιού. Η σύνθεση ολοκληρώνεται στην ελάχιστη δυναμική ppp, όπως ξεκίνησε, και σε συνδυασμό με τη συνολική σύνθεση και αποσύνθεση των θεματικών και μοτιβικών στοιχείων του έργου υπογραμμίζει την κυκλική διάστασή του.

VI. Δύο σταγόνες νερ' Ορσαί ('paar Tropfen d' Orsay)

Έπειτα από την ενότητα *Τρίπτυχον*, οι τρεις τελευταίες συνθέσεις της συλλογής είναι επίσης προορισμένες να εκτελούνται ως ομάδα και όχι μεμονωμένα, ενώ η τριμέρεια του μέτρου τους ενισχύει την εσωτερική συνοχή τους. Ο περιγραφικός χαρακτήρας των συνθέσεων συνεχίζει να υφίσταται με την πιανιστική αυτή μινιατούρα να αναφέρεται στα περίφημα αρώματα d' Orsay που πρωτοδημιούργησε στο Παρίσι τον 19^ο αι. ο ζωγράφος, γλύπτης και αλχημιστής Gabriel Alfred Guillaume d' Orsay (1801-1852), επωνομαζόμενος ως Chevalier d' Orsay⁷⁶⁷, και έγιναν ευρύτερα γνωστά μετά τον θάνατό του από το 1908 με την ίδρυση της εταιρείας Compagnie Francaise des Parfums d' Orsay. Αφοπλιστική λιτότητα, γλυκιά νοσταλγία και διάχυτη ελαφρότητα σε ένα ονειρικό περιβάλλον είναι οι προκληθείσες -από τα μόλις δύο πεντάγραμμα μουσικής του κομματιού- εντυπώσεις.

Στην τονικότητα της ρε μείζονος, η μινιατούρα στερείται υποδείξεων ρυθμικής αγωγής και μέτρου, υποδηλώνοντας κατά κάποιο τρόπο την «επιπόλαια» έμπνευση μίας πρόχειρης αυτοσχεδιαστικής στιγμής, τη θεώρησή της από τον συνθέτη όχι ως αυτοτελή σύνθεση παρά ως φευγαλέα αποτύπωση μιας μουσικής ιδέας στο χαρτί. Ωστόσο γίνεται εμφανής η αίσθηση του μέτρου των 6/8. Σε δυναμική pp καθ' όλη την διάρκειά της, η οποία συνάδει με τον αιθέριο χαρακτήρα, η σύνθεση στηρίζεται σε έναν μοτιβικό πυρήνα πέντε φθόγγων που συνειρμικά δημιουργεί την ακουστική εικόνα σταγόνων, όπως άλλωστε αναγράφεται και στον τίτλο.

Αν προβούμε σε μία θεωρητική μετροποίηση του κομματιού, διαπιστώνουμε ότι αποτελείται από ένα εισαγωγικό μοτιβικό μέτρο, ακολουθούμενο από δύο 4μετρες φράσεις, στις οποίες αξιοποιείται αρμονικά. Το μοτίβο αρχικά εκτίθεται στην I και V βαθμίδα με 7^η και όξυνση 5^{ης}. Στην α' φράση το μοτίβο παρουσιάζεται στο δεξί χέρι

⁷⁶⁷ W. Teignmouth, Shore, *D' Orsay*, ή *The complete dandy*, J. Long, Λονδίνο 1911.

σε τρία διαφορετικά ρετζίστρα του πιάνου μετατρέποντας όμως το διάστημα ελαττωμένης 4^{ης} (λα – μι#) σε διάστημα 3^{ης} μικρής (λα – φα#) και εμπλουτίζοντας τη μονοφωνική του παρουσίαση με επιπρόσθετες φωνές (στην οκτάβα και ενδιάμεσες). Το αριστερό επενδύει αρμονικά το επαναλαμβανόμενο μοτίβο διαγράφοντας χρωματική κατιούσα κίνηση από την τονική (ρε) προς τη δεσπόζουσα (λα). Η εναρμόνιση διαμορφώνεται στην α' φράση ως εξής στο τονικό κέντρο της ρε μείζονος:

$$I_2 \rightarrow I_2 \text{ ♯} \rightarrow VI \rightarrow VI_{b7} \rightarrow I^6_4 \rightarrow (VII_7) \rightarrow V_7 \rightarrow I$$

Στη β' φράση η κατιούσα χρωματική κίνηση στο αριστερό επαναλαμβάνεται δύο 8^{ες} ψηλότερα με την ίδια αρμονική ακολουθία ως προς την α' φράση, με τη διαφορά ότι η προτελευταία βαθμίδα (δεσπόζουσα) δεν βρίσκεται σε ευθεία κατάσταση, αλλά σε γ' αναστροφή, ενώ στο δεξί εκτίθεται επαναληπτικά το μοτίβο αυτή τη φορά στο ίδιο ρετζίστρο και κρατώντας ισοκράτη στον φθόγγο του ρε, ώσπου να οδηγηθούν σε τέλεια πτώση στην τονική. Αξιοσημείωτη στην τελευταία επανάληψη του μοτίβου είναι η επαναφορά του διαστήματος 4^{ης} ελαττωμένης της αρχικής έκθεσής του (λα – μι#), που υποκαθιστά το αντίστοιχο 3^{ης} μικρής (λα – φα#). Τέλος, διαφοροποιημένη είναι η φραστική απόχρωση των δύο φράσεων. Στην πρώτη το μελωδικό μοτίβο εκτίθεται δεμένο (legato), ενώ στη δεύτερη staccato προκαλώντας διαφορετικές ηχητικές εντυπώσεις.

VII. Μπενεντικτίν (Benedictine)

Ανάλογο εξωμουσικό ερέθισμα με το προηγούμενο κομμάτι έχει η παρούσα σύνθεση, η οποία αναφέρεται στο ομώνυμο λικέρ που ανάγει την προέλευσή του στους Βενεδικτίνους μοναχούς του 16^{ου} αι. και διαθέτει σε έντονο βαθμό το χαρακτήρα ενός ρομαντικού βαλς.

Η σύνθεση βρίσκεται στην κλίμακα της μι ύφεση μείζονος στο μέτρο 3/4 του βαλς και όμοια με το προηγούμενο κομμάτι απουσιάζει υπόδειξη ρυθμικής αγωγής.

Στα αρχικά, εισαγωγικής λειτουργίας, δύο μέτρα εμφανίζεται ένα μελωδικό μοτίβο πέντε φθόγων, το οποίο θα χρησιμοποιηθεί αντιστικτικά στη συνέχεια και αποτελεί ουσιαστικά μία ανάλυση της δεσπόζουσας με 9^η της μι ύφεση με αυξημένη 5^η, νότα από την οποία εκκινεί (φα#) καταλήγοντας σε κορώνα στη 9^η (ντο). Ανάλογα με προηγούμενες συνθέσεις του λευκώματος (Στο Κούρδισμα, ντ' Ορσαί), ο συνθέτης επιλέγει να παραθέσει στα πρώτα μέτρα, προτού προχωρήσει στην έκθεση της

θεματικής ιδέας, ένα ρυθμικό ή μελωδικό μοτίβο, το οποίο αξιοποιεί θεματικά ή αντιστικτικά στην πορεία επεξεργασίας της συνθετικής ανάπτυξης. Στα μ. 3-10 εκτίθεται μία 8μετρη θεματική φράση σε δύο 4μετρα τμήματα. Στο α' τμήμα εναλλάσσει -όμοια με το *Σκίτσο* (πρβλ. τα μ. 6-9)- τις βαθμίδες της τονικής και δεσπόζουσας με οξυμένη 5^η χωρίς σαφή μελωδικό σχηματισμό. Η μελωδία λαμβάνει ξεκάθαρη μορφή στο β' 4μετρο τμήμα, όπου παρατίθεται σε οκτάβες πάνω στις βαθμίδες της I σε ευθεία κατάσταση (μ. 7) και α' αναστροφή (μ. 8), της ελασσονοποιημένης II σε β' αναστροφή (μ. 9) και της V (μ. 10). Η 8μετρη φράση επαναλαμβάνεται ελαφρώς παραλλαγμένη στη συνέχεια (μ. 11-18). Στο α' 4μετρο (μ. 11-14) κατά την εναλλαγή I και V βαθμίδας χρησιμοποιείται αντιστικτικά στη δεσπόζουσα το εισαγωγικό μοτίβο, πυκνωμένο ρυθμικά (από 4^α σε 8^α) και παραλλαγμένο μελωδικά με διαφορετική σειρά έκθεσης των φθόγγων:

μ. 1-2



μ. 12



Μελωδική διαφοροποίηση ως προς την α' φράση έχει και η επανάληψη του β' 4μετρου στα πρώτα δύο μέτρα (πρβλ. μ. 7-8 με 15-16) διατηρώντας ωστόσο την ίδια εναρμόνιση, ενώ τα δύο τελευταία μέτρα του επιμηκύνονται με μελωδική αλυσίδα (μ. 19-22) καταλήγοντας σε χρωματική κατιούσα κίνηση της μελωδίας (στα μ. 20, 22, 23, 24 υπάρχει καθοδική πορεία σι-σιb-λα-λαb αντίστοιχα).

Οι δύο κρίκοι της αλυσίδας (μ. 19-20 και 21-22) διαφοροποιούνται σε σχέση με τον πρώτο κρίκο - πρότυπο των μ. 17-18 ως προς το αρχικό διάστημα που μετατρέπεται από 2^{ας} σε 3^{ης} μεγάλης. Ταυτόχρονα η εναρμόνιση κάθε κρίκου διαφέρει: μετά την ακολουθία II – V της μιb+ (μ. 17-18) χρησιμοποιούνται οι βαθμίδες VI – VII₇ της φα#- (μ. 19-20) και IV – VII₇- της λαb+ (μ. 21-22) σε αναστροφές, ακολουθούμενες από τη μειζονοποιημένη II βαθμίδα της κύριας τονικότητας (μ. 23) και τη II₇ της ομώνυμης ελάσσονος (μ. 24), οι οποίες εκτίθενται με αρπίσματα και οδηγούν στη δεσπόζουσα (μ. 25). Στα επόμενα 4 μέτρα (μ. 25-28) επί της V και πριν την κατάληξη στην τονική της μιb -με μία χαρακτηριστική αποτζιατούρα (επέρειση) στη γραμμή του μπάσου, ανάλογη με την κατάληξη του ντ' *Ορσαί*, που αναδεικνύει τον ανάλαφρο χαρακτήρα των συγκεκριμένων συνθέσεων- ακούγεται το εναρκτήριο μοτίβο,

ανάλογα με τα μ. 12 και 14, τέσσερις φορές σε διαφορετικά ρετζίστρα από το χαμηλότερο προς το ψηλότερο.

VIII. Νανούρισμα

Το τελευταίο κομμάτι της συλλογής, και πάλι δίχως υπόδειξη tempo, σε διμερές σύνθετο μέτρο 6/8, συνδέεται αρμονικά με τη μι ύφεση μείζονα του *Μπενεντικτίν* ευρισκόμενο στη μείζονα τονικότητα της λα ύφεση. Η παρουσία ενός μικρού κειμένου στο τέλος της σύνθεσης αποκαλύπτει την πηγή έμπνευσης για το κομμάτι και προΐδεάζει για την προγραμματική σύνδεση μουσικής και λόγου που επιλέγει ο Μαργαρίτης σε μελλοντικές συνθέσεις του (π.χ. *Στίχοι για πιάνο*): «Πού θέλετε αλήθεια να πάτε;», ρώτησε ο πελαργός την πεταλούδα, που πετούσε από λουλούδι σε λουλούδι. «Ρωτήστε τα λουλούδια, κύριε καθηγητά», απάντησε το λεπιδόπτερο, «σίγουρα όμως όχι στο ράμφος σας, εσείς, επικίνδυνε Φιλισταίε», είναι ο διάλογος ανάμεσα στον πελαργό και την πεταλούδα, που αποδίδει την εικόνα, την οποία επιχειρεί να μεταδώσει ο συνθέτης. Σημαντικά στοιχεία του κομματιού (το δίσημο μέτρο των 6/8, η επιλογή κλίμακας με αρκετές υφέσεις, η εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας στο αρμονικό υπόβαθρο, η λιτότητα του ύφους)⁷⁶⁸ συμπίπτουν με ιστορικά χαρακτηριστικά του τύπου μουσικής σύνθεσης του Νανουρίσματος (Berceuse, Lullaby) και δικαιολογούν απόλυτα τον αποδιδόμενο τίτλο. Χάρη πρακτικότητας της ανάλυσης διαχωρίζουμε το κομμάτι σε 3 τμήματα - ενότητες με κριτήριο τις εκθέσεις του θέματος.

1^η ενότητα (μ. 1-14)

Στα μ. 1-8 εκτίθεται 8μετρη θεματική περίοδος, αποτελούμενη από δύο 4μετρες φράσεις, όπου η α' με αφετηρία την τονική κατευθύνεται στη δεσπόζουσα (με 7^η σε β' αναστροφή) και η β' από την υποδεσπόζουσα επιστρέφει στην τονική (σε α' αναστροφή), σύμφωνα με το παραδοσιακό μορφολογικό πρότυπο αρμονικής δόμησης των περιόδων. Οι δύο φράσεις έχουν διαλογικό χαρακτήρα και ανεστραμμένες διαστηματικές μελωδικές σχέσεις, ενώ περιέχουν το κυρίαρχο στη σύνθεση ρυθμικό μοτιβικό στοιχείο της συγκοπής: στην α' (μ. 1-4) το χαμηλής δυναμικής και δεμένης φραστικής (*molto legato*) γλυκό λυρικό θέμα, που συνάδει με τον χαρακτήρα ενός νανουρίσματος, προσφέρει με την κατάληξη στην V την αίσθηση της ερώτησης του

⁷⁶⁸ J., Siepmann, *The Piano: The Complete Illustrated Guide to the World's Most Popular Musical Instrument*, Hal Leonard, Μιλγουόκι 1998, σ. 67.

πελαργού, την στιγμή που η χρωματική συνοδευτική κίνηση στο αριστερό φανερώνει την υπολανθάνουσα απειλητική διάθεση της ερώτησης. Ταυτόχρονα, το ανιόν διάστημα 2ας μικρής του αριστερού (μιb - φαb στο μ. 1, φαb - φα φυσικό στο μ. 2) αντιτίθεται στο αντίστοιχο κατιόν στο δεξί χέρι (μιb - ρε στα μ. 1 και 2). Με τη διαστηματική χρωματική άνοδο του μπάσου η εναρμόνιση της μελωδίας μεταβάλλεται στα μ. 1-2 από I - VI⁷_b (βαρυμένη VI) σε I - VI₇. Στη β' θεματική φράση της περιόδου (μ. 5-8) η κατάληξη στην τονική σηματοδοτεί την απάντηση της πεταλούδας. Τα διαστήματα της κεφαλής του θέματος βρίσκονται εδώ ελεύθερα ανεστραμμένα



και η χρωματικότητα της εναρμόνισης προκύπτει με τη βάρυνση 5^{ης} της δεσπόζουσας (μ. 5-6). Στα μ. 9-14 της ενότητας υπάρχει μελωδική καθοδική αλυσίδα, αρχικά με θεματικά στοιχεία της κεφαλής του θέματος (μ. 9-10) και ακολούθως με πολλαπλή επανάληψη διαστηματικού μοτίβου τριών φθόγγων σε δεξί και αριστερό (μ. 11-13), με εκκίνηση από την VI της ομώνυμης ελάσσονος της λαb (μ. 9), πέρασμα από την τονική (μ. 10) και V (μ. 11-12) της μιb+ και κατάληξη μέσω της II της κύριας τονικότητας (μ. 13) στη δεσπόζουσά της (μ. 14), επί της οποίας μία μεταβατική ανιούσα διαβατική κίνηση οδηγεί στη δεύτερη έκθεση του θέματος.

2^η ενότητα (μ. 15-27)

Κατά τη δεύτερη παρουσίαση της 8μετρης θεματικής περιόδου (μ. 15-22), το α' 4μετρο εκτίθεται πανομοιότυπο ως προς την αρχή της σύνθεσης, ενώ στο β' 4μετρο παρατηρούνται δύο διαφοροποιήσεις. Η πρώτη αφορά το μ. 20, όπου δίδεται στο αριστερό έμφαση στο στοιχείο της συγκοπής με την τονισμένη παράθεση συγχορδίας στο τρίτο 8^ο του μέτρου. Για την ενίσχυση της συγκοπής μάλιστα ο συνθέτης υποδεικνύει τον τρόπο εκτέλεσης των συγχορδιών του αριστερού *quasi corni* (να ηχήσουν δηλ. με το πλούσιο δυναμικό ηχόχρωμα των κόρνων). Η δεύτερη αλλαγή είναι μετατροπική: στο μ. 22, από την IV βαθμίδα του προηγούμενου μέτρου η αρμονία δεν οδηγείται στην τονική (ανάλογα με το μ. 8), αλλά σε συγχορδία φα μείζονος (ομώνυμη μείζονα της σχετικής ελάσσονος της κύριας τονικότητας του

έργου) και κορώνα προκαλώντας την αίσθηση του απροσδόκητου. Έπεται στα μ. 23-26 -σε αντιστοιχία με τα μ. 9-14 της 1^{ης} ενότητας- αρμονική αλυσίδα επίσης με στοιχεία της κεφαλής του θέματος, που διέρχεται από τα τονικά κέντρα της λα+ (μ. 23-24) και λαb+ (μ. 25-26) και προεκτείνει την ουρά της στη δεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος (λαb-) στο μ. 27.

3^η ενότητα (μ. 28-36)

Η τελευταία εμφάνιση του θέματος δεν συμβαίνει με έκθεση ολόκληρης της περιόδου παρά μόνο των πρώτων δύο μέτρων της (μ. 28-29), που ακολουθείται από επαναληπτική επίμονη παράθεση της συνοδευτικής χρωματικής κίνησης του 2^{ου} μέτρου του αριστερού χεριού (μ. 30-34), η οποία επιτείνει την σκοτεινή υπόνοια της ερώτησης του πελαργού, ενώ το δεξί υπογραμμίζει τη βαρύτητα των συγκοπών χρησιμοποιώντας τους φθόγγους του πέμπτου και αρχικού 8^{ου} της θεματικής κεφαλής (σι-ρε και ντο). Η γερμανική συγχορδία ελάσσονος αυξημένης IV⁷ -σε ευθεία όμως κατάσταση του μ. 35- προκαλεί ανάλογη με το μ. 22 έκπληξη και εγείρει ερωτηματικά για την τελική έκβαση, τα οποία όμως καταλύονται στο καταληκτικό μέτρο με την αιθέρια ανοδική κίνηση 16^{ων} επί της τονικής (με στοιχεία VI και V βαθμίδας), που εκφράζει την εντύπωση του αίσιου τέλους και την ανάλαφρη εικόνα του ελεύθερου πετάγματος της πεταλούδας. Στο ακροτελεύτιο μέτρο της συλλογής η σχετικά στατική ατμόσφαιρα της σύνθεσης υποκαθίσταται από κίνηση, ενώ αξιοσημείωτη είναι η απουσία διαστολών στο τέλος του κομματιού: μία τάση φυγής του «νεανικού» δημιουργού της *Νεότητας* προς το άγνωστο, μία αιώρηση στην αναζήτηση, μία αποστασιοποίηση από το γήινο στοιχείο της ύπαρξης.

Σονατίνα (Sonatina) op. 5

Στο δεύτερο σωζόμενο έργο του για σόλο πιάνο, γραμμένο το 1922, ο συνθέτης επιλέγει να προσδώσει τον τίτλο *Σονατίνα*. Η χρήση του όρου συνάδει αφενός με τα γενικά χαρακτηριστικά της σύνθεσης⁷⁶⁹: τη σύντομη διάρκεια σε μία κίνηση (μέρος) αντί των τριών ή τεσσάρων της παραδοσιακής κλασικής σονάτας, το ανάλαφρο λιγότερο σοβαρό ύφος της, τη σχετική απλότητα από τεχνικής άποψης (παρότι η

⁷⁶⁹ Ch., Woodstra/ G., Brennan / A., Schrott (επιμ.), *All Music Guide to Classical Music*, Backbeat Books, ΗΠΑ 2005, σ. 55.

συγκεκριμένη σύνθεση διαθέτει στοιχεία πιανιστικής δεξιοτεχνίας⁷⁷⁰), τη νεοκλασικού τύπου θεώρηση της, η οποία ενέχει αναφορές στη χρησιμοποίηση του όρου σε συνθετικές δημιουργίες του ύστερου μπαρόκ⁷⁷¹. Αφετέρου ο όρος σονατίνα είναι συμβατός με τη μορφολογική δομή που ακολουθείται στο έργο, την καθιερωμένη φόρμα σονάτας. Ο Μαργαρίτης παραμένει στη *Σονατίνα* του πιστός στις παραδοσιακές συνθετικές κατευθυντήριες γραμμές, διατηρώντας στο ακέραιο τις ισχυρές επιρροές του από τον κεντροευρωπαϊκό ρομαντισμό, απόλυτα κατανοητά από τη στιγμή που δεν είχε ακόμη αναπτύξει το ενδιαφέρον του για την ελληνική δημοτική μουσική παράδοση.

Η σύνθεση, στην τονικότητα της ντο μείζονος σε απλό τρίσημο μέτρο 3/4 και με ρυθμική ένδειξη *Allegro e leggiero* (γρήγορα και ελαφρά), έχει την τριμερή μορφή ABA (Έκθεση - Ανάπτυξη - Επανάθεση) της φόρμας σονάτας, χωρίς εισαγωγικό τμήμα. Είναι δε τέτοια η επικράτηση και αξιοποίηση, κατά τη συνθετική επεξεργασία, του πρώτου θέματος σε βάρος του δευτέρου, ποσοτικά και ποιοτικά, ώστε κατά μία έννοια η *Σονατίνα* αγγίζει τα όρια της μονοθεματικής φόρμας που χρησιμοποίησε ιδιαίτερα ο Haydn.

Έκθεση (μ. 1-112)

- 1η θεματική ενότητα, μ. 1-37: Αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-16) περιλαμβάνει τη βασική θεματική ιδέα του κυρίως θέματος στην τονική, η οποία εκτίθεται σε δύο οκτάμετρες περιόδους και οδηγείται σε μισή πτώση στη δεσπόζουσα. Τα συστατικά μοτιβικά στοιχεία του θέματος είναι αντιθετικά μεταξύ τους: η οριζόντια κίνηση μίας legato ανόδου ογδόων (μ. 1, 5) αντιτίθεται στην αντίστοιχη κάθετη κοφτών συγχορδιακών συνηχήσεων, με τις παράλληλες 6^{ες} στις ενδιάμεσες φωνές να πραγματοποιούν καθοδική πορεία (μ. 2-4, 6-8) δίνοντας την αίσθηση ερωταποκρίσεων. Η α' 4μετρη φράση της α' περιόδου ξεκινά από την τονική και καταλήγει στην V (της ντο), ενώ η β' επίσης 4μετρη φράση εκκινεί από τη II και οδηγείται αντίστοιχα στην V της (ρε-). Η β' περίοδος (μ. 9-16) του θέματος αποτελεί κατιούσα ανά τόνο αρμονική αλυσίδα τριών δίμετρων κρίκων και περιλαμβάνει δεμένο μελωδικό υλικό στην επάνω φωνή με αντίστιξη από το αρχικό μοτίβο ογδόων (κεφαλή θέματος) στη χαμηλότερη και μεσαία, ενώ η πτώση στη

⁷⁷⁰ Στο στίγμα των σύγχρονων ομώνυμων δημιουργιών των Ravel, Busoni και Alkan, οι οποίες παρουσιάζουν όχι αμελητέες τεχνικές απαιτήσεις και λιγότερο στις πιο μικρής δυσκολίας σονατίνες του Muzio Clementi.

⁷⁷¹ Όπως η σονατίνα για τσέμπαλο του Händel.

δεσπόζουσα προκύπτει με τη χρησιμοποίηση του άλλου συστατικού μοτίβου, αυτό των κάθετων συνηχήσεων που διακόπτουν τη μελωδική ροή διαστημάτων 2ας με αντίστοιχα 3^{ης}. Στο δεύτερο τμήμα της 1^{ης} θεματικής ενότητας της Έκθεσης (μ. 17-29) η 8μετρη συμμετρία των περιόδων διαταράσσεται: επί της I και V της ελάσσονος επιδεσπόζουσας της ντο (lab+) μία τραγουδιστική (*cantabile*) μελωδία εκτίθεται σε 7μέτρα και 6μετρη περίοδο αντίστοιχα (μ. 17-23: ασύμμετρες φράσεις 4+3 μέτρων/ μ. 24-29: φράσεις 4+2 μέτρων) θυμίζοντας έντονα στην πιανιστική γραφή της συνοδείας με τις ρευστές κινήσεις σπασμένων συγχορδιών τον τρόπο συνοδευτικής γραφής του Chopin. Στο τρίτο τμήμα (μ. 30-37) η απροσδόκητη χρησιμοποίηση της ντιμινουίτας της σιβ, στην οποία βρισκόταν το προηγούμενο μέτρο, αποτελεί την αφετηρία ενός δεξιοτεχνικού κανόνα ελεύθερης μίμησης⁷⁷² μεταξύ των δύο χεριών που επαναπροσεγγίζει την V βαθμίδα της κύριας τονικότητας δανειζόμενη μοτιβικό υλικό από την κίνηση 8^{ων} της κεφαλής (που εδώ έχει κατιούσα πορεία) και τη διατονική κάθοδο των τετάρτων αξιών της αρμονικής αλυσίδας της β' περιόδου του θέματος.

- Μεταβατική γέφυρα, μ. 38-82: Στην τονική της ντο και με κατάληξη στην V της δεσπόζουσας (σολ), περιλαμβάνει -ανάλογα με την α' θεματική ομάδα- τρία τμήματα. Το πρώτο (μ. 38-54) βασίζεται στο εναρκτήριο τμήμα της 1^{ης} θεματικής ενότητας με δύο διαφοροποιήσεις. Οι κάθετες συνηχήσεις συγχορδιών μετατρέπονται σε μία πιο ρευστή, εναλλάξ από τα δύο χέρια, παράθεσή τους (μ. 39-40, 43-44) και με εισαγωγή του ρυθμικού στοιχείου του αντιχρονισμού (μ. 41, 45), ενώ στα μ. 46-54 οι ασύμμετρες (3+2+4) φράσεις διαστηματικά χρησιμοποιούν τα διαστήματα της ουράς του θέματος (μ. 15-16, αρχικά 3^{ης} και έπειτα 2ας) αντί της διαβατικής πορείας των διαστημάτων 2ας⁷⁷³, καθώς και τις ρυθμικές αξίες αυτής:



Χαρακτηριστική είναι η κορύφωση της δυναμικής (μ. 47), την οποία ακολουθεί η σταδιακή πτώση της σε pp και η σύντομη στάση σε κορώνα. Από το σημείο αυτό και μετέπειτα, η ουρά του πρώτου θέματος της έκθεσης (μ. 15-16) διαστηματικά και ρυθμικά θα αποτελέσει τον μοτιβικό πυλώνα επεξεργασίας στη σύνθεση: στο δεύτερο τμήμα της γέφυρας (μ. 55-70) στην κλίμακα της μι ελάσσονος (III βαθμίδα της ντο)

⁷⁷² Ελεύθερης, υπό την έννοια ότι το μ. 33 του δεξιού χεριού δεν επαναλαμβάνεται ολόκληρο από το αριστερό στο επόμενο μέτρο.

⁷⁷³ Μία επισήμανση που αφορά τυπογραφικό ή εκδοτικό λάθος: στην υψηλότερη φωνή της πρώτης συγχορδίας του μ. 47 στο δεξί υπάρχει λανθασμένα μι αντί σολ, όπως προκύπτει από τα επόμενα μέτρα, στα οποία το μελωδικό σχήμα επαναλαμβάνεται πιστά (μ. 49-50, 51-52).

με διαστηματική μετατροπή, εισαγωγή συγκοπών και ενός μιμητικού διαλόγου μεταξύ των φωνών (μ. 62-67) και στο επόμενο μεταβατικό προς το 2^ο θέμα τμήμα (μ. 71-82) με μίμηση του μοτίβου σε ψηλότερη και μεσαία φωνή στις τονικότητες της φα (μ. 71-74) και ντο (μ. 75-78) μείζονος, για να οδηγηθούμε στο πλάγιο θέμα μέσω της V της σολ που χρησιμοποιεί την κατιούσα διαβατική κίνηση τετάρτων του μ. 9 του θέματος (μ. 79, 81)⁷⁷⁴ με αντιστικτικά στοιχεία του μοτίβου 8^{ων} της κεφαλής (μ. 79-80).

- 2^ο (πλάγιο) θέμα, μ. 82-91: Ευρισκόμενο στη δεσπόζουσα της ντο (σολ μείζονα), σύμφωνα με το κλασικό πρότυπο, πρόκειται για μία 8μετρη εκφραστική μελωδική περίοδο σε λυρικό ύφος, με κινούμενη συνοδευτική υποστήριξη σπασμένων συγχορδιών ανάλογη με τη β' θεματική περίοδο του κυρίως θέματος. Η διαβατική κίνηση τετάρτων από το πρώτο θέμα (μ. 9), που παρουσιάζεται σε κατιούσα (μ. 85-86, 90-91) και ανιούσα (μ. 87-89) πορεία, αποτελεί τη μήτρα γέννησης και του δευτερεύοντος θέματος.

- Κατάληξη (Codetta), μ. 92-112: Η Έκθεση δεν ολοκληρώνεται ακόμη με το πλάγιο θέμα στη δεσπόζουσα, αλλά μία απατηλή πτώση στην VI βαθμίδα της ομώνυμης ελάσσονος της τονικότητας της δεσπόζουσας (μι ύφεση μείζονα) με ξαφνική μεταβολή της δυναμικής από ff σε p σηματοδοτεί την έναρξη του καταληκτικού τμήματος. Το χρησιμοποιούμενο υλικό αντλείται από το πρώτο και προτελευταίο μέτρο του κυρίως θέματος (κεφαλή και ουρά) διασταυρώνοντας τους legato σχηματισμούς 8^{ων} με τις staccato κάθετες συνηχήσεις τετάρτων. Στις κατιούσες κινήσεις 8ων του δεξιού χεριού (μ. 92, 96) απαντούν αντίστοιχες ανιούσες του αριστερού (μ. 94, 98), ενώ στο 4μετρο των μ. 104-107 τα δύο χέρια συμπορεύονται και θυμίζουν με την παράλληλη διαστηματική τους άνοδο το χαρακτηριστικό μοτιβικό σχήμα της αρχής. Αξιοσημείωτη στο μ. 109 η ανιούσα κίνηση του πρώτου διαστήματος 2^{ας} και η αποκατάστασή του σε κατιόν διάστημα στο μ. 111. Ήδη από το μ. 97 η μιb+ έχει εγκαταλειφθεί και αντικατασταθεί από τη δεσπόζουσα, όπου και ολοκληρώνεται η Έκθεση.

Ανάπτυξη (μ. 113-192)

Αποτελείται από 3 ενότητες, στις οποίες ο συνθέτης διέρχεται από τις κύριες τονικότητες που χρησιμοποιήθηκαν κατά την Έκθεση: στην πρώτη (μ. 113-141)

⁷⁷⁴ Το ίδιο μοτιβικό στοιχείο παρουσιάζεται και στο προηγούμενο τμήμα της γέφυρας, στα μ. 69-70 στη γραμμή του μπάσου. Στην ίδια φωνή επισημαίνουμε νωρίτερα (μ. 60-63) και τη χρωματισμένη κατιούσα κίνηση.

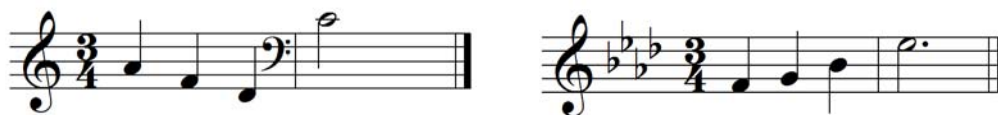
ξεκινά από τη μι ύφεση μείζονα (η οποία ακούστηκε στο β' τμήμα της 1^{ης} θεματικής ενότητας και ως κλίμακα έναρξης της codetta) και οδηγείται στην V της ρε ελάσσονος (όπου εκτέθηκε η β' 4μετρη φράση του κύριου θέματος), στη δεύτερη (μ. 142-172) επιλέγει τη λα ύφεση μείζονα (του β' τμήματος της 1^{ης} θεματικής ενότητας), ενώ στην τρίτη ενότητα (μ. 173-192) επανέρχεται στις βασικές τονικότητες δεσπόζουσας και τονικής (σολ και ντο μείζονα) της σύνθεσης. Ειδικότερα, στο αρχικό τμήμα της Ανάπτυξης το α' 4μετρο αποτελεί προέκταση της κατάληξης της Έκθεσης, ενώ στο αριστερό χρησιμοποιείται μοτιβικό υλικό από τη γέφυρα (μ. 55-56), μεταφερόμενο στη μιb+, και η χρωματική κατιούσα κίνηση των μ. 116-119, που έπεται, αναφέρεται στη χρωματική κάθοδο στη γραμμή του μπάσου από τα μ. 60-64. Με αξιοποίηση του θεματικού υλικού της κεφαλής του κυρίως θέματος (δεμένη κίνηση 8^{ων}) και των τετάρτων από τα θεματικά μ. 9 (όσον αφορά την χρήση διαστημάτων 2ας) και μ. 15 (staccato παράθεση κάθετων συνηχήσεων), η επεξεργασία επεκτείνεται στις τονικότητες της φα- (μ. 120-121), λαb+ (μ. 122-123), σολ+ (μ. 124-127), σιb+ (μ. 128-129), διεπόμενη από τις σχέσεις 3^{ης} των κλιμάκων και συνεχίζεται στη λα+ (μ. 130-131) και στο τονικό κέντρο της ρε (μ. 132-141), όπου καταλήγει στην V (με αναιρεμένο προσαγωγέα) και παράθεση στο αριστερό χέρι του διαστηματικού μοτίβου της έναρξης της Ανάπτυξης. Το στοιχείο δε της συγκοπής, που εισάγεται στο μ. 130 στον δεύτερο χρόνο του μέτρου, δεν είναι ξένο στην επεξεργασία, καθώς αναφέρεται στις συγκοπές (στον 3^ο χρόνο όμως) από το μ. 58 της γέφυρας και ύστερα⁷⁷⁵.

Η δεύτερη ενότητα (μ.142-172) της Ανάπτυξης πραγματοποιεί μετατροπία στη λαb μείζονα (επιδεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος της κύριας τονικότητας) εκπλήσσοντας με την απότομη και τολμηρή απευθείας μετάβαση από την αρμονική κατάληξη της προηγούμενης ενότητας. Έχει ένα σαφέστατα λυρικό χαρακτήρα στο ύφος νανουρίσματος, ενώ η τοποθέτησή της στο μέσο της σύνθεσης της προσδίδει την λειτουργικότητα του αργού μέρους μίας σονάτας. Αν και ο μοτιβικός πυρήνας της μελωδίας, που παρατίθεται στα μ. 142-143, είναι μία ελεύθερη διαστηματική αναστροφή της ουράς του κύριου θέματος (μ. 15-16),

μ. 15-16

μ. 142-143

⁷⁷⁵ Στο πρώτο τμήμα της Ανάπτυξης επισημαίνουμε την παράλειψη στο μ. 114 σημείωσης της ύφεσης στο σι της υψηλότερης φωνής, ανάλογα με το αντίστοιχο σι ύφεση μία 8^α χαμηλότερα.



εντούτοις είναι ο χαρακτήρας της τόσο ισχυρός που καταλήγει να δίνει την αίσθηση παρεμβολής ενός νέου (μεσαίου) θέματος στη συνθετική ανάπτυξη. Η μελωδία παρουσιάζεται σε μία μεγάλη ασύμμετρη περίοδο δύο φράσεων (α' φράση, μ. 142-150 με πτώση στην V, β' φράση, μ. 151-163 με κατάληξη στην I) ακολουθούμενη από μία καθαρά συμπληρωματική γ' συμμετρική 8μετρη φράση, σαν codetta (μ. 164-171, επίσης στην τονική). Τα κύρια χαρακτηριστικά του λυρικού αυτού «επεισοδίου» είναι ο διαχωρισμός της φραστικής της μελωδίας σε δίμετρες ομάδες με εναλλαγή βαθμίδων V και I, το ρυθμικό συνοδευτικό σχήμα μισού - τετάρτου (προερχόμενο από το μ. 4 του θέματος) στο αριστερό, η αξιοποίηση της συγκοπής (από το μεσαίο τμήμα της γέφυρας) στον 3^ο χρόνο (μ. 145, 148, 160 και μ. 159 στον 2^ο χρόνο), η έντονη χρησιμοποίηση ξένων φθόγγων στις συνηχήσεις και η αντιστικτική αντιπαράθεση στη μελωδία σε μεσαία και χαμηλή φωνή με τη χρήση μοτιβικών διαστηματικών θεματικών στοιχείων (στα μ. 150-151 η κεφαλή της μελωδίας σε καθρέπτη στο αριστερό, στα μ. 158 και 160-162 η κατιούσα διαβατική κίνηση τετάρτων). Αξιοσημείωτη είναι και η μεγέθυνση (τριπλασιασμός) των χρονικών αξιών της κεφαλής της μελωδίας στα μ. 160-163 (αν και δεν τηρούνται επακριβώς οι αποστάσεις των διαστημάτων):

μ. 142-143



μ. 160-163



Στην γ' φράση της ενότητας παραβάλλονται με επίμονο επαναλαμβανόμενο τρόπο μόνο τα δύο αρχικά μέτρα της μελωδίας (μ. 164-165, 166-167, 168-169) και τελικά με παρεμβολή κενού μέτρου (μ. 170) μόνο το 2^ο μέτρο της (μ. 171), σε μία αφαιρετική κατά κάποιο τρόπο διαδικασία που μεγιστοποιεί την ήπια εκφραστικότητα αυτού του «επεισοδίου» της Ανάπτυξης.

Τέλος, η τρίτη ενότητα (μ. 173-192) επανερχόμενη στη δεσπόζουσα της ντο παραθέτει δύο μοτιβικά στοιχεία. Από τη μία, ένα ήδη χρησιμοποιημένο στη

θεματική επεξεργασία, αυτό των staccato τετάρτων του τέλους της 1^{ης} ενότητας της Ανάπτυξης (μ. 139-140) που εμφανίζεται στα μ. 173-174, 180-181, 187-192). Από την άλλη, ένα νέο διαστηματικό μοτίβο κατιούσας και ανιούσας 2ας μικρής που προκύπτει στις ψηλότερες φωνές των συγχχορδιών των μ. 176-178 (στην V της σολ+) και μ. 183-185 (στην V της ντο+) και είχε εμφανιστεί κατά τη μελωδική ροή στο μ. 17 της Έκθεσης⁷⁷⁶. Τα δύο μοτιβικά υλικά της ενότητας διαχωρίζονται από μονόμετρες παύσεις, οι οποίες μετά το τέλος του 2^{ου} τμήματος της Αναπτύξεως, όπου χρησιμοποιήθηκαν, εξακολουθούν να υφίστανται (μ. 175, 179, 182, 186). Στην τελευταία ενότητα της θεματικής επεξεργασίας εναλλάσσονται η αίσθηση της κίνησης του staccato μοτίβου με την ακινησία των πλατιών συγχχορδιών και των παύσεων, έως ότου η μιμητική στα δύο χέρια κατάβαση του ζωηρού μοτίβου στη δεσπόζουσα (μ. 187-192) επαναφέρει την έκθεση των θεμάτων.

Επανάκθεση (μ. 193-299)

- 1η θεματική ενότητα, μ. 193-229: Είναι ακριβώς πανομοιότυπη με το πρωτότυπο της Έκθεσης, με αφετηρία την τονική και κατάληξη στη δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας.

- Μεταβατική γέφυρα, μ. 230-269: Διαφοροποιείται αρμονικά από αυτή της Έκθεσης στο μ. 238 του 1^{ου} τμήματός της (μ. 230-246) προκειμένου να οδηγηθεί στην V της υποδεσπόζουσας της ντο (φα+). Μία μικρή αλλαγή σημειώνεται και στο μ. 240 (σε σχέση με το αντίστοιχο μ. 48 της Έκθεσης), όπου προστίθεται στην ψηλότερη φωνή του αριστερού χεριού το διαβατικό μοτίβο τετάρτων του μ. 9 σε αντίθετη (ανιούσα) κίνηση. Το 2^ο τμήμα (μ. 247-257) της γέφυρας, στη σχετική ελάσσονα της φα (ρε-), είναι συντομευμένο κατά 5 μέτρα ως προς αυτό της Έκθεσης διατηρώντας όμως τα ίδια μοτιβικά στοιχεία στην επεξεργασία και ολοκληρώνεται αναλογικά στη δεσπόζουσα. Το 3^ο και τελευταίο μεταβατικό τμήμα (μ. 258-269) αντιγράφει αυτό της Έκθεσης έως το μ. 266, όπου σημειώνεται αρμονική διαφοροποίηση για να προετοιμαστεί η είσοδος του πλάγιου θέματος στην τονική της ντο.

- 2^ο (πλάγιο) θέμα, μ. 269-278: Χωρίς καμία μεταβολή ως προς το πρωτότυπο, με επιπλέον τονισμό του μοτίβου της διαβατικής καθόδου τετάρτων στο μ. 245.

- Κατάληξη (Coda), μ. 278-τέλος: Με τονική αφετηρία τη λα ύφεση μείζονα (VI βαθμίδα της ομώνυμης ελάσσονος της κύριας τονικότητας) και κατάληξη σε αυτή, διατηρεί αναλλοίωτες τις αρμονικές, μελωδικές και μοτιβικές σχέσεις της Έκθεσης,

⁷⁷⁶ Εδώ όμως παρουσιάζεται χρονικά τριπλασιασμένο.

με ελάχιστες μικροεξαιρέσεις: στα μ. 293-94 μεταβάλλεται η διαστηματική αναλογία, στο μ. 296 δεν υπάρχει παράλλαξη της φοράς του διαστήματος 2ας, όπως στο αντίστοιχο μ. 109, ενώ στα τέσσερα καταληκτικά μέτρα του έργου διατηρείται η δυναμική *f* σε αντίθεση με τη χαμηλή δυναμική των τελευταίων μέτρων της Έκθεσης και επιπλέον η προσθήκη της ένδειξης *ritenuto* επιτείνει την αίσθηση τέλους της Σονατίνας.

Στίχοι για πιάνο (*Verse für Klavier*) op. 10

Κύκλος τριών κομματιών, γραμμένος το 1923, με σημαντικές διαφορές μεταξύ τους ως προς το ύφος και τον χαρακτήρα. Ήδη από τον τίτλο του έργου προκύπτει πως οι τρεις συνθέσεις αποδίδουν μουσικά ποιητικούς στίχους λαμβάνοντας με τη σύζευξη μουσικής και λόγου προγραμματική διάσταση, η οποία στη μουσική του συνθέτη είχε ήδη θέση στα «χαρακτηριστικά κομμάτια» της *Νεότητας* και ιδιαίτερα στο καταληκτικό *Νανούρισμα* με την παράθεση ενός σύντομου λογοτεχνικού αποσπάσματος. Στον τωρινό κύκλο το προγραμματικό περιεχόμενο γίνεται απόλυτα ξεκάθαρο βασιζόμενο στους στίχους τριών ποιημάτων από τα *Μακεδονικά Σονέτα* του ιστορικού τέχνης, συγγραφέα, χορογράφου και προσωπικού φίλου του συνθέτη, Hans Scheider, σε ελεύθερη απόδοση (διασκευή) στην ελληνική γλώσσα από τον Θ. Αϊβάζη. Οι τίτλοι *Βοριάς* (*Βορηάς* στο πρωτότυπο), *Φεγγοβολιά* και *Ξύπνημα* εμπεριέχουν, όπως θα προκύψει και από την ανάγνωση των ποιημάτων, ισχυρές αναφορές στο φυσικό στοιχείο, το οποίο -ύστερα από το προγενέστερο *Τρίπτυχον*-επανέρχεται ως εξωμουσικό κυτταρικό ερέθισμα στην περιγραφική έκφραση της συνθετικής έκφρασης του Μαργαρίτη.

I. Σπουδή κοντσέρτου “Ο Βορηάς” (*Die Moraltraufe*)⁷⁷⁷

Η πρώτη σύνθεση της σειράς αναμφίβολα αποτελεί την πλέον δεξιοτεχνική πιανιστική σελίδα στη συνθετική δημιουργία του συνθέτη, εξ ου και ο χαρακτηρισμός της ως «σπουδή κοντσέρτου» στο πρότυπο των αντίστοιχων *Etudes de concert*⁷⁷⁸ του

⁷⁷⁷ Η γερμανική απόδοση των τίτλων των συνθέσεων του κύκλου αφορά τους αντίστοιχους τίτλους των ποιημάτων του Hans Scheider, οι οποίοι δεν ταυτίζονται με τις ονομασίες των συνθέσεων.

⁷⁷⁸ Συνθέσεις γραμμένες μεταξύ του 1845 και 1849 και εκδομένες στο Παρίσι, οι *Τρεις Σπουδές Κονσέρτου* (*Trois études de concert*), S. 144 του Franz Liszt είναι ένα σετ σπουδών, οι οποίες δεν στοχεύουν απλά στην εξάσκηση και βελτίωση της τεχνικής ικανότητας, αλλά προορίζονται επίσης για συναυλιακή παρουσίαση αποτελώντας αξιόλογα έργα που ξεχωρίζουν από μη

Fr. Liszt, με την πιανιστική γραφή του οποίου η σύνθεση έχει έντονες ομοιότητες όσον αφορά τη χρήση τεχνικών φαινομένων (εναλλαγή και ενίοτε διασταύρωση των δύο χεριών κατά την εκτέλεση, χρωματικές σκάλες με χρησιμοποίηση οκτάβων, δεξιοτεχνικά αρπισματικά περάσματα). Οι ποιητικοί στίχοι, στους οποίους στηρίζεται και αξιοποιούνται ως πρόγραμμα, είναι: «*Ο Βορράς που τα δέντρα πλανεύει/ στα λεπτά των χιμάει κλαδιά/ που του ανοίγουν δροσερή αγκαλιά/ και τον πόθο να σβήσει γυρεύει./ Με ξύλινα χέρια αυτά τον κρατάνε/ μ' αθώα παιχνίδια μπροστά του λυγάνε./ Μα το σύννεφο ψηλά τ' αγριωπό/ τι ντροπή μας! συλλογιέται με θυμό/ και στο σύμπλεγμα τ' αγνό και ταιριασμένο/ νερό χύνει παγωμένο*»⁷⁷⁹. Τα φυσικά στοιχεία, που περιγράφονται στους στίχους και αποδίδονται μουσικά με ηχητικές εικόνες, είναι ο μανιασμένος βοριάς, τα δέντρα που λυγίζουν από τη θυελλώδη ορμή του, το απειλητικό σύννεφο και η νεροποντή που τελικά ξεσπά. Η μανία των φυσικών φαινομένων, που εκφράζεται με ποιητικά χρώματα στους στίχους του Scheider, αποδίδεται από τον συνθέτη με τη χρήση ιλιγγιώδους ρυθμικής αγωγής και μιας πιο τολμηρής -σε σχέση με προγενέστερες συνθέσεις- αρμονικής γλώσσας.

Η Σπουδή έχει την ένδειξη *vivace* και *feroce* (με ορμή) και εντύπωση προξενούν δύο παρατηρήσεις. Αφενός το πρώτο εισαγωγικό της τμήμα στερείται μετρικής υπόδειξης, έως ότου εισαχθεί στο κυρίως μέρος της σύνθεσης το σύνθετο τετραμερές μέτρο 12/8. Η παράλειψη αυτή εξυπηρετεί την παράθεση ενός ελεύθερου δεξιοτεχνικού αποσπάσματος εν ίδει καντέντσας, παρόλο που η αίσθηση της ρυθμικής συμμετρίας ενυπάρχει και στην εισαγωγή. Αφετέρου είναι ασαφές το τονικό κέντρο (τονικότητα) του κομματιού: αν και δεν σημειώνεται οποιοσδήποτε οπλισμός στην αρχή, η τονικότητα της ντο μείζονος δεν γίνεται αισθητή παρά μόνο σε δύο σημεία (στα μ. 13-14 και στα αντίστοιχα 31-32). Τουναντίον το κυρίαρχο τονικό κέντρο είναι αυτό της φα, ενώ η σύνθεση ολοκληρώνεται στη σι ύφεση μείζονα⁷⁸⁰. Δομικά η Σπουδή αποτελείται από την εισαγωγή (*cadenza*, μ. 1), μία ρευστή θεματική

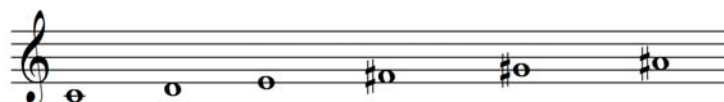
καλλιτεχνικές ασκήσεις δεξιοτεχνίας, ενώ οι τίτλοι τους (*Il lamento*, *La leggerezza*, *Un sospiro*), ανάλογα με τον *Βορρά*, υποδηλώνουν το περιγραφικό μουσικό τους περιεχόμενο. (Ben, Arnold, *The Liszt Companion*, Greenwood Publishing Group, ΗΠΑ 2002, σ. 103).

⁷⁷⁹ Παραθέτουμε τους πρωτότυπους γερμανικούς στίχους του Scheider: «*Der Sturm beugt sich die Bäume zu Willen/ Und wühlt sich tief in das wirre Geäst,/ Seine unersättliche Gier zu stillen./ Und die schlanken Bäume halten ihn fest/ Mit hölzernen Armen zärtlich umfängen/ Und biegen sich rückwärts in frohem Empfangen/ Aber der grauen Wolke Moral/ Hält es einfach für einen Skandal/ Und giesst auf das brennheisse Liebesgeraue/ Eine eiskalte Traufe*».

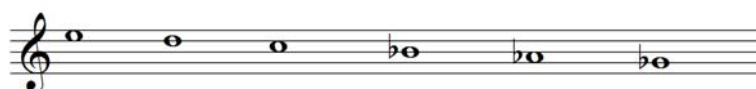
⁷⁸⁰ Στην τονική προσέγγιση του έργου αποφεύγουμε να δώσουμε αρμονικές εξηγήσεις υπό το πρίσμα της λειτουργικής αρμονίας του Riemann ή της σενκεριανής ανάλυσης, στις οποίες οι αρμονικές σχέσεις ανάγονται στη δυαδικότητα τονικής - δεσπόζουσας ή στην έλξη των πάντων από μία και μόνο κυρίαρχη τονικότητα.

ενότητα (μ. 2-19), η οποία επαναλαμβάνεται (μ. 20-36), και ένα καταληκτικό μέρος (coda, μ. 37-45).

Η εισαγωγή ξεκινά με ένα ρυθμικό μοτιβικό πυρήνα έξι 16^{ων}, στην τονική περιοχή της ντο δίεση ελάσσονος, που αναπτύσσεται στις κύριες βαθμιδωτές σχέσεις (υποδεσπόζουσας - δεσπόζουσας - τονικής) διατηρώντας κατά τη ροή του σταθερά ομαδοποιημένους τους φθόγγους ανά εξάδες, ενώ η άνοδος των μοτιβικών σχηματισμών από τις χαμηλές προς τις υψηλότερες περιοχές του πιάνου συνοδεύεται από ανάλογη αύξηση της έντασης (από το αρχικό pp και ppp σε ff) μετατρέποντας τις ακαθόριστες υποψίες μίας ανήσυχης δραστηριότητας σε βεβαιότητα για το ξέσπασμα της επερχόμενης θύελλας. Χαρακτηριστική είναι η υπόδειξη του συνθέτη για χρήση pedal στην έναρξη και μάλιστα σε χαμηλό ρετζίστρο προκειμένου να δημιουργήσει ένα σχετικά θολό ηχητικό άκουσμα προς εξυπηρέτηση της αισθητικής εντύπωσης, η σημείωση αναπνοής μετά το τέλος του αρχικού μοτίβου και στην συνέχεια, η οποία επίσης θα αποτελέσει ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της σύνθεσης, και η διασταύρωση των δύο χεριών κατά την εκτέλεση των δεξιοτεχνικών φιγούρων 16^{ων}. Στο πρώτο σύστημα δε μεταξύ των δύο μοτίβων παρεμβάλλεται αρπισματικός σχηματισμός εν ίδει αποτζιατούρας (που θα αξιοποιηθεί τεχνικά καθόλη τη διάρκεια του κομματιού), ο οποίος παραπέμπει σε μία ολοτονική εξάφθογγη κλίμακα ολόκληρων τόνων:



Στο πρώτο σύστημα της δεύτερης σελίδας εισάγεται στο αριστερό ένα δεύτερο ρυθμικό μοτίβο 8^{ον} - 8^{ον} παρεστιγμένου - 16^{ον} στην δεσπόζουσα μεθ' 7^{ης} με βαρυμένη 5^η της μι και ακολούθως στο επόμενο σύστημα στην αντίστοιχη δεσπόζουσα της φα που προετοιμάζει τη μετάβαση στο κυρίως τμήμα του έργου, ενώ το δεξί εκτελεί κατιούσες κινήσεις σπασμένων συγχορδιών. Στο τελευταίο αυτό μέρος της εισαγωγής μοτιβική συνάφεια με το προηγούμενο τμήμα δημιουργούν οι αρπισματικές αποτζιατούρες και η ολοτονική εξάφθογγη κατιούσα σκάλα με τις τονισμένες οκτάβες στο αριστερό:



Το διάστημα αυξημένης 6^{ης} του ρυθμικού σχήματος (φα-ρε# και σολb-μι) εντείνει την εσωτερική ένταση που προκαλείται από την αναμονή του ερχομού του ορμητικού ανέμου.

Από το τρίτο σύστημα της δεύτερης σελίδας (μ. 2) εισάγεται το μέτρο των 12/8 και εγκαθιδρύεται η ισχυρή δυναμική των ff. Η ορμητική μανία του βοριά είναι πια γεγονός και αποδίδεται με συγχορδίες τοποθετημένες στην αρχή και μέση των μέτρων (με μικρές τομές αναπνοών που είχαν εισαχθεί στην εισαγωγή), οι οποίες συνδέονται με κατιούσες χρωματικές οκτάβες και ανιόντες διαβατικούς αρπισμούς (στο ύφος των αποτζιατούρων της εισαγωγής). Η αρμονία πορεύεται διεπόμενη από σχέσεις 3^{ης} : ρεb+ (μ. 2-3, που λειτουργεί ως επιδεσπόζουσα της φα-), φα+ (μ. 4-5, που λειτουργεί και ως επιδεσπόζουσα της λα-), λα+ (μ. 6-12). Έως και το μ. 7 η σύνθεση δεν έχει κάποια συγκεκριμένη μελωδική μορφή παρά μόνο ρυθμικοαρμονικές δεξιολογικές φιγούρες, οι οποίες στοχεύουν στη δημιουργία της ηχητικής εικόνας των στίχων. Στα μ. 7-8 εμφανίζεται μία φράση με σαφέστερα μελωδικά χαρακτηριστικά, βασισμένη στο δεύτερο ρυθμικό μοτίβο 8^{ου} - 8^{ου} παρεστιγμένου - 16^{ου} της εισαγωγής, η οποία με τον εκφραστικό και ελαφρώς παιχνιδιάρικο χαρακτήρα της αντιστοιχεί σημειολογικά στο «λίκνισμα» των κλαδιών των δέντρων («και μ' αθώα παιχνίδια μπροστά του λυγάνε»). Το μελωδικορυθμικό μοτίβο του δεξιού χεριού στο μ. 8 μιμείται το αριστερό στο επόμενο μέτρο και η παραμονή στη δεσπόζουσα της λα+ ολοκληρώνεται στα μ. 9-12 με διαδοχική εκτέλεση από τα δύο χέρια ανοδικής χρωματικής πορείας, στο τεχνικό πρότυπο των μεγάλων ρομαντικών συνθετών, που οδηγεί στην κορύφωση της Σπουδής με χρωματική μετατροπία στην ντο+ (μ. 13). Η επαναληπτική τριπλή παράθεση ενός γεφυρικού αποσπάσματος στα μ. 13-14 (συσσωρευμένη οργή του σύννεφου) επιφέρει την κατιούσα χρωματική σκάλα με εναλλαγή οκτάβων των μ. 15-16 που δρα ως το αναμενόμενο ξέσπασμα της νεροποντής, ως ορμητικό υδάτινο κατέβασμα, και επαναφέρει τη διαστηματική γραμμή ολόκληρων τόνων (μ. 17-19) και την πιστή επανάληψη των μ. 2-18 στα επόμενα μ. 20-36. Τέλος, τα μ. 37-45 λειτουργούν ως το καταληκτικό μέρος (coda) του κομματιού. Με αφετηρία τη συγχορδία αυξημένης 5^{ης} του μ. 19 που επαναλαμβάνεται στο μ. 37 και επί της βάσης ομάδων δεξιολογικών διαβατικών οκτάβων στο αριστερό⁷⁸¹ (ως εξέλιξη της μονοφωνικής ολοτονικής γραμμής που προϋπήρξε), στο δεξί χέρι αναπτύσσεται μία συγχορδιακή μελωδική

⁷⁸¹ Οι επαναλαμβανόμενοι σχηματισμοί οκτάβων θυμίζουν ως τρόπο πιανιστικής τεχνικής γραφής το μεσαίο τμήμα από την *Ηρωική Πολωναίζα* του Chopin.

γραμμή (μ. 37-41) που πραγματοποιεί πτώση στη *sib+*. Το καταληκτικό τονικό κέντρο του *Βορηά* εμπεδώνεται από ένα τελευταίο δεξιοτεχνικό πέρασμα εναλλάξ εκτελεσμένων στα δύο χέρια $16^{\text{ον}}$ (μ. 41-42), ενώ μοτιβικές φιγούρες αρπισματικών αποτζιατούρων (μ. 43-44), *sf* τονισμένοι φθόγγοι (μ. 43-45) και μία ιδιάζουσα αρμονική σχέση συγχορδιών με αυξημένα διαστήματα στο τέλος (*ντοβ-ρε*, *ανιούσα* αυξημένη 2^α στη σοπράνο / *μι-σιβ*, *κατιούσα* αυξημένη 4^η στο μπάσο) ολοκληρώνουν το τεχνικά απαιτητικό πρώτο κομμάτι του κύκλου σε ορμητική και οξυμένη ατμόσφαιρα.

II. Φεγγοβολιά (Lichtblick)

Σε τελείως διαφορετικό ύφος και ποιητική διάθεση ακολουθεί η δεύτερη σύνθεση του κύκλου, η οποία βασίζεται στους στίχους: «*Χώρισαν τα σύννεφα μπρος στον αέρα/ και ξάφνου μια φούχτα φωτός ξεπετιέται/ και εκεί στο παλιό το σοκάκι σκορπιέται./ Μα η πρόσχαρη αχτίδα στιγμή δεν κρατιέται/ και διάβηκε πέρα*»⁷⁸². Φως και διάχυτη μελαγχολία απορρέουν από το ποιητικό απόσπασμα και αποδίδονται μουσικά με έντονα τραγουδιστικό χαρακτήρα δίνοντας την αίσθηση ενός «τραγουδιού χωρίς λόγια»⁷⁸³.

Σε ρυθμική αγωγή *non troppo lento* (όχι πολύ αργά), η σύνθεση, ανάλογα με την προηγούμενη, δεν έχει οπλισμό παρότι δεν βρίσκεται στις κλίμακες της ντο μείζονος ή της λα ελάσσονος. Το κυρίαρχο τονικό κέντρο είναι αυτό της λα μείζονος. Μετρικά το κομμάτι βρίσκεται σε σύνθετο δίσημο μέτρο 6/8, αν και είναι ολοφάνερη η αίσθηση της συχνής εναλλαγής του με το απλό τριμερές μέτρο των 3/4. Ο συνθέτης ωστόσο προβαίνει στην υπόδειξη *6/8 non 3/4* δείχνοντας την πρόθεση να αντιμετωπίσει τη χρονική αξία τετάρτου, που έπεται των αξιών μισού, όχι ως τρίτο χρόνο στο μέτρο 3/4, αλλά ως συγκοπή σε αυτό των 6/8.

Έπειτα από το πρώτο εισαγωγικό μέτρο, όπου εκτίθεται σε στοιχειώδη δυναμική (*pp*) ένα ανάλαφρο αιθέριο καθοδικό πέρασμα $16^{\text{ον}}$ εκτός μέτρου με διαστήματα 5^{ης} και

⁷⁸² Οι πρωτότυποι γερμανικοί στίχοι: «*Die Wolken haben sich plötzlich geteilt/ Und in die müdegetretenen Gassen/ Eine Handvoll Sonnenschein fallen lassen./ Doch der glückstrunkene Strahl liess sich nicht fassen./ Er ist weitergeil*».

⁷⁸³ Όρος που χρησιμοποιήθηκε από ρομαντικούς συνθέτες (Mendelssohn, Grieg, Anton Rubinstein, Alkan, Moscheles) για να περιγράψει κύκλους σύντομων σε διάρκεια κομματιών για πιάνο με λυρικό χαρακτήρα. Οι σημαντικότεροι κύκλοι «τραγουδιών χωρίς λόγια» είναι αυτοί των F. Mendelssohn (σε 8 τεύχη, γραμμένα την περίοδο 1829-1845) και E. Grieg (*Λυρικά κομμάτια*, σε 10 τεύχη από το 1867 έως το 1901).

4^{ης} επί της τονικής της λα⁺ (αχτίδα φωτός), οι αξίες του οποίου μεγεθύνονται στο τέλος του μέτρου, παρατίθεται στα μ. 2-20 μία ελεύθερη λυρική μελωδία. Με εκκίνηση μία συγχορδία δεσπόζουσας σε γ' αναστροφή της σιb, η ανοδική πορεία της μελωδίας, που κορυφώνεται στο ντο# του μ. 7, της δίνει μία ουράνια υπόσταση, προτού επανέλθει στη χαμηλότερη περιοχή και πραγματοποιήσει πτώση στη δεσπόζουσα της λαb⁺ (μ. 20). Το αίσθημα ανάτασης στη μελωδική ροή εξυπηρετείται από τη χρήση διαστημάτων ανιούσας 5^{ης} (μ. 4-5 και 6-7) και 6^{ης} (μ. 16-17 και αργότερα 22-23), ενώ χαρακτηριστικές είναι οι μελωδικές μιμήσεις ανάμεσα στη γραμμή του μπάσου και της σοπράνο (μ. 9-12 με 11-14 και 13-14 με 15-16, όπου μεταβάλλονται οι ρυθμικές αξίες στην ψηλότερη φωνή) και η εισαγωγή της ρυθμικής αξίας διήχου (μ. 16). Στη νέα φράση των μ. 21-26, με αφετηρία ένα ημιτόνιο ψηλότερα από την προηγούμενη φράση (δεσπόζουσα σε γ' αναστροφή της σι), η μελωδία είναι διαστηματικά και ρυθμικά αλλαγμένη ως προς την προηγούμενη συμπτύσσοντας μελωδικά στοιχεία των μ. 4-8 και οδηγείται στην V της σι (φα#⁺). Ακολουθώντας, μέσω της ελασσονοποιήσεως αυτής μεταφερόμαστε στα μ. 27-35 στη μι, όπου *leggiero* αρπίσματα στην V και IV βαθμίδα με παρεμβολή κενών μέτρων με παύσεις οδηγούν στην τονική της μι μείζονος (μ. 36). Στην επόμενη μελωδική φράση των μ. 36-47 η μελωδία αναπτύσσεται σταδιακά ξανά διατηρώντας διαστηματικά στοιχεία (διαστηματικές σχέσεις 4^{ης}, 5^{ης}) προηγούμενων φράσεων και επαναλαμβάνει τη μελωδική γραμμή των μ. 6-8 στα μ. 43-45. Στη νέα αυτή φράση εισάγεται αντιστικτικά στο αριστερό χέρι ένα χρωματικό μοτίβο τριών 8^{ων} που ρυθμικά αντλείται από το μ. 10 (χωρίς τη σύζευξη διαρκείας τώρα). Επανερχόμενοι στα αρμονικά πλαίσια της δεσπόζουσας της λαb⁺ σε ένα 4μετρο με χαρακτήρα γέφυρας προς την επόμενη φράση (μ. 48-51), το μοτίβο τριών 8^{ων} μετατρέπεται σε δύο 8^α (μ. 48, 49) μεταβαλλόμενα ρυθμικά, με τη μεγέθυνσή τους διαδοχικά σε διήχο 8^{ων} (μ. 50) και αξίες τετάρτων (μ. 51) και την ακόμα μεγαλύτερη σε μισά παρεστιγμένα (μ. 52-53, 55-56, 59-60, 61-62). Στο τελευταίο τμήμα του κομματιού (μ. 52-63) η πολυφωνική υφή εντείνεται. Επί του μεγεθυμένου μοτίβου κατιούσας 2ας μεγάλης της σοπράνο, αντιπαρατίθενται μιμητικές χρωματικές κινήσεις ημιτονίου σε τονική και δεσπόζουσα στις μεσαίες φωνές (μ. 52-55). Στα μ. 56-63 πάνω σε ισοκράτημα του μπάσου επί της λαb, οι υπόλοιπες τρεις φωνές αλληλοσυμπληρώνονται αξιοποιώντας με εναλλαγές ρυθμικά (διήχο 8^{ων}, μισό - τέταρτο, μισά παρεστιγμένα, τέταρτα) και διαστηματικά (2^α μικρή ή μεγάλη) το μοτίβο του μ. 50. Παράλληλα, μεταξύ των φωνών δημιουργούνται μεγάλες διαστηματικές σχέσεις (4^{ης} στα μ. 56-57

και 57-58, 6^{ης} αυξημένης στα μ. 57-58, 59-60 και 61-62, 5^{ης} στα μ. 60-61), τη στιγμή που η χρήση ελαττωμένων συγχορδιών (μ. 58, 60, 62-63, όπου ολοκληρώνεται η φράση) προσδίδει σκοτεινή διάθεση στην ατμόσφαιρα («και εκεί στο παλιό το σοκάκι σκορπιέται»). Στα δύο τελευταία μέτρα (μ. 64-65), η καταληκτική coda σηματοδοτεί σημειολογικά τη φυγή του φωτός («η πρόσχαρη αχτίδα ... διάβηκε πέρα»). Η δεσπόζουσα σε γ' αναστροφή της λα+ (μ. 64) επαναφέρει τη μετάβαση στο αρχικό τονικό κέντρο και σε αντίστοιχο με της αρχής -άνευ μέτρου και διαστολών- γρήγορο πέρασμα μικρών αξιών, αλλά με αντίθετη κίνηση αυτή τη φορά (ανοδική) που θυμίζει το τέλος του *Νανουρίσματος της Νεότητας*. Το κομμάτι ολοκληρώνεται σε ελάχιστη δυναμική (ppp), όπως ξεκίνησε, και σε εναλλαγές συγχορδιών V και I μεθ' όλης σε σιb και λα μείζονα, οι οποίες εξαίρουν τη διάφανη υφή του φωτός και τη φαντασιακή διάθεση προσέγγισης του άπιαστου και απραγματοποίητου που χαρακτηρίζει τη σύνθεση. Εξ ου και η υπόδειξη *unwirklich* (μη πραγματικά) του συνθέτη στο μ. 64.

III. Ξύπνημα (Fragment)

Το τρίτο και τελευταίο κομμάτι του κύκλου αποδίδει τους στίχους: «*Βαθειά σε δάσος μαγικό/ κάτω από πυκνόφυλλους θάμνους/ κοιμόσουνά ύπνο ονειρεμένο./ Ήλιου ακτίς κρυφοχάιδεψε το μέτωπό σου/ και ζαλισμένη εχάθη,/ κι εμπιστεύτηκε τη χαρά στη θαμπωμένη καρδερίνα./ Σιγοάνοιξες τα μάτια σου τότε.../ με χαμόγελο*»⁷⁸⁴. Η γαλήνια ατμόσφαιρα του ύπνου, η σύμπραξη του φυσικού στοιχείου (αχτίδα ηλίου) και η χαρούμενη διάθεση του περιεχομένου των στίχων προδιαθέτουν για το μουσικό ύφος της σύνθεσης, η οποία εμπεριέχει ιμπρεσιονιστικές αποχρώσεις, όπως αυτές εκφράζονται κυρίως με τις αρμονικές σχέσεις διαστημάτων 3^{ης} κατά τη συνηχητική ροή, την παρεμβολή ξένων φθόγγων και αλλοιώσεων στις συγχορδίες και τις παράλληλες συνηχητικές κινήσεις. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες δύο συνθέσεις των *Στίχων*, οι οποίες στερούνταν οπλισμού και συγκεκριμένης τονικότητας και βρίσκονταν σε σύνθετα μέτρα, το *Ξύπνημα* κινείται ξεκάθαρα στη μι μείζονα και σε απλό διμερές μετρό 2/4. Τουναντίον ο συνθέτης δεν σημειώνει ρυθμική αγωγή παρά μόνο μία γενική υπόδειξη δυναμικής *piano* για όλο το έργο. Όπως και η *Φεγγοβολιά*, το *Ξύπνημα* διαθέτει τον ρευστό λυρισμό του ύφους ενός τραγουδιού χωρίς λόγια,

⁷⁸⁴ Το πρωτότυπο στα γερμανικά: «*Im sonnendunklen Märchenwald/ Unter buntbeblätterten Büschen geborgen/ Schließen wir beide./ Ein Sonnenstrahl küsste verstohlen deine Stirne/ Taumelte trunken von dannen/ Und vertraute sein Glück einem staunenden Rotkehlchen./ Da schlugst du sachte die Augen auf/ Und lächeltest*».

ενώ η ηρεμία και αισιοδοξία, που αποπνέει, βρίσκονται σε διαμετρική αντίθεση με τον *Borhà*.

Η σύνθεση αποτελείται από δύο ενότητες. Στην πρώτη (μ. 16) εκτίθεται σε τέσσερις 4μετρες φράσεις το μελωδικό υλικό, ενώ η δεύτερη (μ. 17-36) αποτελεί μία παραλλαγή της πρώτης. Στα μ. 1-8 ηχεί το α' τμήμα της μελωδίας με την πρώτη 4μετρη φράση να καταλήγει στην τονική και τη δεύτερη στη δεσπόζουσα (σι+ με 6^η), ενώ στα μ. 13-16 και στο β' μελωδικό τμήμα η φράση επιστρέφει στην τονική (με 6^η). Τα ενδιάμεσα μ. 9-12 λειτουργούν ως γέφυρα ανάμεσα στα δύο μελωδικά τμήματα χρησιμοποιώντας διαστηματικές αρμονικές σχέσεις 3^{ης}: από τη σι+ του μ. 16 μεταφερόμαστε διαδοχικά στη σολ+ (μ. 9-10) και σιb+ (μ. 11-12). Η πρώτη ενότητα χαρακτηρίζεται από κάθετη συγχορδιακή γραφή και στατικότητα αντιπροσωπεύοντας την ακινησία της κατάστασης του ύπνου, η οποία περιγράφεται στους στίχους. Από το μ. 17 και τη δεύτερη ενότητα η μετάβαση από τη στατική κατάσταση του ύπνου σε εκείνη του ενεργητικού ξυπνήματος, στη ζωτικότητα και ρευστότητα του φωτός, εκφράζεται με ανάλογη ρευστότητα και κίνηση στην πιανιστική γραφή και αποδίδεται με την εισαγωγή τριήχων 8^{ων} σε νέο τριμερές μέτρο 3/4, το οποίο διατηρείται έως το τέλος. Τα τρίχα καταλήγουν σε συγχορδιακές συνηχήσεις σε κάθε μέτρο, στις οποίες επερίσεις προηγούνται της λύσης των φωνών. Τα μ. 17-21 επί της τονικής της μι μείζονος παραλλάσσουν την α' φράση της μελωδίας (μ. 1-4), τα μ. 21-26 τη β' φράση (μ. 5-8) οδηγούμενα στη δεσπόζουσα (σι+), τα μ. 27-28 αντιστοιχούν με τη μετατροπία στη σολ+ των μ. 9-10, ενώ στο τελευταίο 8μετρο των μ. 29-36 αναπτύσσεται η τελευταία μελωδική φράση των μ. 13-16. Οι staccato συγχορδίες των μ. 25-32 αποδίδουν τη ζωηρότητα της καρδερίνας και το απαλό χάιδεμα του μετώπου από το φως, ενώ από το μ. 32 επαναφέρεται η legato φραστική της συνοχής του φωτός. Το κομμάτι ολοκληρώνεται στα μ. 35-36, όπου ονειρικές διάφωνες παράλληλες συγχορδίες στην αρμονική σφαίρα της δεσπόζουσας καταλήγουν στη βαθμίδα της τονικής με 6^η της μι μείζονος (ανάλογα με το μ. 16) αποδίδοντας μουσικά τους δύο τελευταίους στίχους: το σιγοάνοιγμα των ματιών και το χαμόγελο που ανθίζει στο πρόσωπο, όπως το τελευταίο άρπισμα στο αριστερό επί της τονικής.

Ελληνικά Βουκολικά (Griechische Pastorale) op. 18

Συντιθέμενο το 1927, αποτελεί το γνωστότερο και αξιολογότερο έργο για ένα πιάνο, στο οποίο ο συνθέτης απομακρύνεται από την κεντροευρωπαϊκή μουσική παράδοση και επιχειρεί να χρησιμοποιήσει και να επεξεργαστεί συνθετικά ελληνικές δημοτικές μελωδίες, προερχόμενες από τον πλούτο του εθνικού λαϊκού πολιτισμού. Το μελωδικό υλικό του επεξεργάζεται με τρόπο διάφανο, διακριτικό και εκλεπτυσμένο έχοντας ως πρωταρχική επιδίωξη να αποφύγει την αλλοίωση του χαρακτήρα και του ύφους των δημοτικών θεμάτων. Μέσω των δύο συνθέσεων του σύντομου κύκλου μεταδίδει -όπως προδηλώνεται στην ονομασία του έργου- τη φυσική ατμόσφαιρα του ελληνικού τοπίου και αγνότητα της ποιμενικής ζωής, ενώ οι δημοτικές μελωδίες χρησιμοποιούνται διαδοχικά ως κολάζ (collage)⁷⁸⁵. Οι ιδιόμορφες ηχητικές εντυπώσεις, που δημιουργούνται αποσπασματικά, ενέχουν αναφορές στην τροπικότητα⁷⁸⁶ και φολκλορική διάσταση της μουσικής των Mussorgsky και Debussy, ενώ παράλληλα οι έντονες αντιστιτικές διαδικασίες, οι οποίες εκτυλίσσονται στο πρώτο κομμάτι, καταδεικνύουν την καταλυτική συνθετική επιρροή του Bach και της τέχνης της φούγκας.

I. Αρ. 1

Το 1^ο *Βουκολικό* αποτελείται από δύο τμήματα, σε κάθε ένα από τα οποία υπόκειται σε επεξεργασία ένα δημοτικό ή δημοτικής χροιάς τραγούδι. Το πρώτο τμήμα βρίσκεται σε μέτρο 2/4 και ρυθμική αγωγή *Moderato*. Το δίσημο απλό μέτρο των 2/4 λειτουργεί ουσιαστικά ως το χορευτικό μικτό μέτρο των 7/16 (3/16 + 2/16 + 2/16), στοιχείο που αποκαλύπτει ο ίδιος ο συνθέτης αργότερα κατά την έναρξη του δεύτερου τμήματος⁷⁸⁷.

Ρυθμικό σχήμα, που αναγράφεται στο μέτρο 2/4:



⁷⁸⁵ Προερχόμενος από τη γαλλική λέξη *coller*, που σημαίνει «κολλάω», ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη σύνθεση μίας καλλιτεχνικής δημιουργίας ενός νέου «όλου» από ετερόκλητα στοιχεία, στην προκειμένη περίπτωση τη σύνθεση ενός ενιαίου μουσικού έργου από διαφορετικά δημοτικά θέματα.

⁷⁸⁶ Κυρίως όσον αφορά την απουσία έλξεων προσαγωγή και τονικής.

⁷⁸⁷ Όπως σημειώνει και ο Samuel Baud-Bovy στο *Δοκίμιό για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* (Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1994, σ. 34), όλοι σχεδόν οι νησιώτικοι χοροί είναι δίσημοι, ακόμα και όταν η υποδιαίρεση του χρόνου είναι τρίσημη. «Το δίσημο ρυθμό όμως δεν τον παίζουν μονότονα, αλλά τον κάνουν ελαφρό και ευλύγιστο», εξ ου και η σχετική ανάλυση του μέτρου των 2/4 σε τριμερή υποδιαίρεση 3+2+2.

Εκτέλεσή του στο μικτό μέτρο 7/16: 

Η τονικότητα είναι αυτή της ντο μείζονος, αν και στην αρχή χρησιμοποιείται ο διατονικός τρόπος του ρε με χαρακτήρα ελάσσονος (στα μ. 1-6) και μείζονος με όξυνση της 3^{ης} (μ. 7-14) τόσο για την απόδοση της δημοτικής μελωδίας όσο και για το συνοδευτικό υπόβαθρο. Το δημοτικό μελωδικό υλικό βασίζεται στο νησιώτικο παραδοσιακό τραγούδι από τη Χίο *Νεραντζούλα*, το οποίο χειρίζεται μεταγενέστερα και στη συλλογή *Ελληνικών τραγουδιών για φωνή και πιάνο, έργο 6*.

Η σύνθεση ξεκινά με την είσοδο στα πρώτα δύο μέτρα στο αριστερό χέρι ενός ρυθμικού μοτίβου τριήχου τετάρτου - ογδού και δύο ογδών σε έκταση διαστήματος 5^{ης} καθαρής (βλ. παραπάνω), το οποίο επαναλαμβάνεται στα κατοπινά μ. 3-6 ως συνεπές συνοδευτικό σχήμα για την είσοδο στο δεξί ενός μελωδικού μοτίβου πάνω στην ίδια νότα (ρε). Οι συνεχείς επίμονες αποτζιατούρες επί του κύριου φθόγγου, που οδηγούν σε τρίλια, θυμίζουν αυτοσχεδιασμό φλογέρας και εξαίρουν τον ποιμενικό χαρακτήρα του κομματιού προοιδαίνοντας την εισαγωγή ενός δημοτικίζοντος θέματος. Η ρυθμική αντιπαράθεση των δύο χεριών (όπου το τριμερές στοιχείο του τριήχου στην συνοδεία συνυπάρχει με το διμερές των δύο 8^{ων} στη μελωδία), επαναλαμβάνεται με αντίστροφους ρόλους στα μ. 7-10: πάνω σε ισοκράτημα του μπάσου στο ρε, το μελωδικό μοτίβο μιμείται ο τενόρος του αριστερού χεριού στην 5^η (λα), ενώ η ρυθμική συνοδεία μεταφέρεται στην άλτο του δεξιού διαστηματικά παραλλαγμένη και σε μείζονα ύφος (φα# αντί φα). Τα εισαγωγικά μέτρα οδηγούν στην έκθεση της δημοτικής μελωδίας σε δύο διακοπτόμενες μεταξύ τους φράσεις. Στην α' (μ. 11-14) και ενώ το αριστερό συνεχίζει το εισαγωγικό «βουκολικό μοτίβο» των μ. 7-10 με ισοκράτημα στο φθόγγο του ρε, μεταφερόμενο μία 8^α ψηλότερα, παρουσιάζεται στη σοπράνο -πάνω σε τρίλια της άλτο επίσης στο ρε- το α' μελωδήμα του δημοτικού τραγουδιού ελασσονοποιημένο:

πρωτότυπη δημοτική μελωδία σε μείζονα τρόπο (διατονικός τρόπος του φα)



μετατροπή της σε ελάσσονα τρόπο (διατονικός τρόπος του ρε)



στην συγχορδία της τονικής (I μεθ' 6^{ης})⁷⁸⁸. Στο καταληκτικό μέρος της 1^{ης} ενότητας οι τρίλιες εναλλάσσονται στον κύριο και δεσπόζοντα φθόγγο της ντο (μ. 31-37), ενώ το εισαγωγικό βουκολικό μελωδικό μοτίβο επί της ίδιας νότας (των μ. 3-6) επανεμφανίζεται στην τονική (μ. 35-38), για να επιβεβαιώσει την τροπική διάσταση του κομματιού με την αποδυνάμωση του υποτιθέμενου προσαγωγέα (που προκαλείται με τη βάρυνση του σι στο μ. 37).

Το δεύτερο τμήμα μεταφέρεται στη σι ύφεση μείζονα και σε γρηγορότερη ρυθμική αγωγή *Allegretto*, ενώ διατηρεί το μέτρο των 2/4 που αναλύεται από τον συνθέτη στο μικτό χορευτικό μέτρο 7/16 (3/16 + 4/16)⁷⁸⁹. Για τη νέα ενότητα του *Βουκολικού* χρησιμοποιείται μία καινούρια δημοτική χορευτική μελωδία⁷⁹⁰. Ανάλογα με την αρχή, και στο 2^ο τμήμα εισάγεται στα δύο πρώτα μέτρα στο αριστερό ρυθμικό μοτίβο με χαρακτήρα συνοδείας. Αυτό δεν είναι άλλο από το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο τονισμένου 4^{ου} - δύο staccato 8^{ων}, που πρωτοεμφανίστηκε στο καταληκτικό μέρος του α' τμήματος της σύνθεσης και εισάγεται στα μ. 39-40 στην τονική της σιb+. Η α' φράση του δημοτικού θέματος παρουσιάζεται στη σοπράνο του δεξιού χεριού στο 8μετρο μ. 41-48:



Από το μ. 45, στην πορεία εξέλιξης της μελωδίας και έπειτα, ακολουθούνται πυκνές αντιστικτικές διαδικασίες. Το θέμα χωρίς την ουρά του περνά στην άλτο (μ. 45-48 με μικρή ρυθμικομελωδική παράλλαξη του στο 4^ο του μέτρο), ενώ η κεφαλή του εκτίθεται διαδοχικά στον βαρύτονο (μ. 45-46 και μ. 47-48), στη σοπράνο (μ. 49-50), στον τενόρο (μ. 51, 53-54), στον μπάσο (μ. 55) και το 4^ο μέτρο του θέματος εμφανίζεται στο μ. 56 στον τενόρο. Στη μιμητική διαδικασία αντιτάσσεται αντιστικτικά η 4μετρη β' μελωδική φράση, η οποία ουσιαστικά απορρέει μοτιβικά

⁷⁸⁸ Στην προκειμένη περίπτωση ο συνθέτης αντιλαμβάνεται την προσθήκη της 6ης περισσότερο ως αποτζιατούρα της 6^{ης} που λύνεται στην 5^η, σύμφωνα και με την υποσημείωση στο τέλος της σχετικής σελίδας:

quasi

⁷⁸⁹ Γρήγορος καλαματιανός συρτός.

⁷⁹⁰ Παραμένει ωστόσο αταυτοποίητη, καθώς δεν εντοπίστηκε στις διαθέσιμες συλλογές δημοτικών τραγουδιών.

από την α', με διαστηματική αναστροφή και ρυθμική παράλλαξη: εμφανίζεται στα μ. 48-50 στην άλτο και στα μ. 50-52 στη σοπράνο στη δεσπόζουσα και τονική της σιb+ και επαναλαμβάνεται στα μ. 52-56 στη σοπράνο σε V και I της μιb+. Η μετατροπική και αντιστικτική δράση μεταφέρεται από τη μιb μείζονα με σχέση διαστήματος 3^{ης} στην αντίστοιχη της σολ στα μ. 57-60. Η κεφαλή του θέματος εκτίθεται στη σοπράνο (μ. 57-58, 59-60) και η συνέχειά του απαντητικά στην άλτο (μ. 58, 60). Παρόμοια διαλογική αντιπαράθεση ακολουθείται στην επαναφορά στην αρχική τονικότητα της σιb μεταξύ σοπράνο και άλτο (μ. 61-62 και 65-66) και ανάμεσα σε τενόρο - μπάσο (σε παράλληλες 6^{ες}) και σοπράνο (μ. 63-64 και 67-68). Στα μ. 69-75 τίθενται σε αντίστιξη τα μ. 4 και 5 του θέματος σε αριστερό και δεξί χέρι αντίστοιχα προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα της σολ χωρίς την 3^η της⁷⁹¹ (μ. 76-78). Στην τονική της σολ+ επαναλαμβάνεται στα μ. 79-82 το αντίστοιχο 4μετρο των μ. 57-60 με την κεφαλή του θέματος στη σοπράνο και την απαντητική συνέχειά του στην άλτο. Ακολούθως στη δεσπόζουσα (μ. 83-86), ανάλογα με τα μ. 49-52, αντιπαρατίθενται η κεφαλή της μελωδίας στον τενόρο με το αντίθεμα στην σοπράνο. Η V της σολ στο καταληκτικό μέρος του κομματιού ελασσονοποιείται (από το μ. 88 έως το τέλος) και λειτουργεί ως ρε ελάσσονα, στην οποία και ολοκληρώνεται η σύνθεση. Με αφετηρία την τελευταία παράθεση της β' θεματικής φράσης (μ. 87) επανεμφανίζεται το αρχικό συνοδευτικό μοτίβο του 1^{ου} τμήματος του *Βουκολικού* (των μ. 1-6) στο αριστερό (στα μ. 87-92) καθώς και το ανάλογο μελωδικό μοτίβο της αρχής (πρβλ. μ. 3-6 με μ. 88-92) στο δεξί, αυτή τη φορά όχι επί του φθόγγου της τονικής αλλά σε αυτόν της IV (σολ)⁷⁹² δημιουργώντας την αίσθηση κύκλου που ολοκληρώθηκε και προσθέτοντας συνθετική συνοχή στα δύο τμήματα του έργου. Στα καταληκτικά μέτρα η μελωδική γραμμή της σοπράνο κινείται στο πλαίσιο της ελάσσονος αρμονικής της ρε (μ. 93-94, ως απόληξη της προηγούμενης τρίλιας) και της αντίστοιχης ελάσσονος μελωδικής (μ. 94-95, ως τεχνικό φαινόμενο *glissando* που είχε χρησιμοποιηθεί και στο 1^ο τμήμα της σύνθεσης) και ολοκληρώνεται σε ανεπαίσθητη ένταση (*ppp*) αποθεώνοντας την ανεμελιά και λαϊκότροπη αφέλεια της φυσικής ζωής. Χαρακτηριστικό δομικό στοιχείο του *Βουκολικού* αποτελεί η συμμετρία των τετράμετρων φράσεων, η οποία

⁷⁹¹ Η χρήση συγχορδιών, που στερούνται την 3^η τους, υπερτονίζει τα «τραχύτερα» διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} της συνήχησης και αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό κυρίως στα ελληνικά έργα του συνθέτη.

⁷⁹² Σε αντίθεση με την αρχή, αυτή τη φορά ο πρώτος φθόγγος του μοτίβου, όντας και τελευταίος της β' μελωδικής φράσης, δεν βρίσκεται στο ίδιο τονικό ύψος με το υπόλοιπο μοτίβο αλλά 3 οκτάβες χαμηλότερα (μ. 88-89).

δεν αίρεται παρά μόνο στα δύο εισαγωγικά μέτρα κάθε τμήματος και στο καταληκτικό μέρος, αυτό της επανόδου των αρχικών μοτίβων του έργου.

II. Αρ. 2

Το 2^ο Βουκολικό της σειράς αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα: μία ελεύθερη άμετρη ως επί το πλείστον εισαγωγή με εμφανώς αυτοσχεδιαστικό περιεχόμενο και δύο έμμετρες ενότητες⁷⁹³. Σε κάθε ένα τμήμα εκτίθενται διαφορετικές δημοτικές μελωδίες.

Το μέρος της εισαγωγής στον οπλισμό της μι ύφεση μείζονος και σε πολύ χαμηλή δυναμική διακατέχεται από πικρό λυρισμό, όπως μαρτυρεί και η ερμηνευτική υπόδειξη του συνθέτη *Mit etwas herber Lyrik*. Αρχικά, ένα σχήμα 8^{ων} στο αριστερό με αντίστοιχους αντιχρονισμούς στο δεξί, που εναλλάσσει την I και V βαθμίδα, επαναλαμβάνεται χωρίς περιορισμό, σύμφωνα με τη βούληση του εκτελεστή. Αν και δεν αναγράφεται μετρική υπόδειξη, άτυπα η μετρική αίσθηση είναι αυτή των 6/8. Την επαναληπτικότητα του παραπάνω σχήματος διακόπτει περιοδικά ο τροπικός βαρυμένος προσαγωγέας (ρεb) στο 2^ο και 3^ο σύστημα, ενώ η ρυθμική επιτάχυνση και επιβράδυνση (*accelerando* και *ritenuto*) των ελεύθερων πιανιστικών φιγούρων μεταβάλουν συνεχώς τη διάθεση από την ηρεμία στην προσμονή και το αντίστροφο. Ο φθογγικός πυρήνας φα – σολ – σιb - ντο του δεξιού χεριού συνοδεύει το αριστερό σε διάφορες ρυθμικές παραλλαγές (αρχικά με 8^α, έπειτα με 32^α, αργότερα με 6ηχα 16^{ων} και τέλος με 16^α) και ενίοτε μελωδικά ποικιλμένος (στο μοτίβο 6ηχων). Δημιουργεί δε ένα διάφανο ηχητικό χαλί που συνεχίζεται στο 5^ο σύστημα, για να επενδύσει συνοδευτικά τη μελωδία του δημοτικού τραγουδιού *Ο χορός του ζαλόγγου* (ή *Έχετε γεια, βρυσούλες*)⁷⁹⁴ που εκτίθεται αρχικά με το β' μελώδημά της στη γραμμή του μπάσου σε χορευτικό μικτό μέτρο αργού συρτού καλαματιανού 7/8 (3/8+2/8+2/8). Η μελωδία βρίσκεται στον απλό διατονικό τρόπο του ρε (με σι φυσικό στο τετράχορδο κάτω του ρε και χαρακτήρα ελάσσονα) και εκτίθεται μεταφερόμενη στη φα ελάσσονα:

⁷⁹³ Η αρίθμηση των μέτρων ξεκινά από την έναρξη της 2^{ης} ενότητας (βλ. παράρτημα μουσικών παρτιτούρων).

⁷⁹⁴ Η θεματολογία του τραγουδιού αφορά τη θυσία των γυναικών του Σουλίου στο Ζάλογγο, η οποία προηγήθηκε της Ελληνικής Επανάστασης του 1821.

μελώδημα β



Διαφοροποιείται από το πρωτότυπο στο προτελευταίο μέτρο της:

πρωτότυπη μελωδία (παρατιθέμενη επίσης στη φα- για να διευκολυνθεί η σύγκριση)



Το αυτοσχεδιαστικό μέρος επανέρχεται πιο σύντομο έως ότου προκύψει νέα παρεμβολή επί των επαναλαμβανόμενων φιγούρων, αυτή τη φορά του α' μελωδήματος του τραγουδιού στο μέτρο των 7/8:

μελώδημα α



πρωτότυπη μελωδία (μεταφερόμενη στη φα-)



Όπως προκύπτει από τη σύγκριση, η διαφοροποίηση σε αυτή τη μελωδική φράση είναι σημαντική σε σχέση με το πρωτότυπο. Ουσιαστικά ο Μαργαρίτης χρησιμοποιεί τα δύο πρώτα μέτρα (με μικρή ρυθμική παράλλαξη στο 2^ο, όπου χρησιμοποιούνται 3 8^α αντί για 4^ο - 8^ο) και έπειτα εξελίσσει τη μελωδία διαφορετικά, ενώ την ολοκληρώνει με αλλεπάλληλες επαναλήψεις του χαρακτηριστικού διαστήματος ανιούσας καθαρής 5^{ης} της κεφαλής της. Σημειώνουμε στο 4^ο μέτρο, κατά τη μελωδική κατάβαση, την αναίρεση του λα που δίνει μείζονα χαρακτήρα στον τρόπο του ρε. Το εισαγωγικό μέρος του 2^{ου} Βουκολικού ολοκληρώνεται με τη διάφωνη συνήχηση

288

(παρατίθεται το ρυθμικό συνοδευτικό μοτίβο δύο τετάρτων - μισού, μ. 34-35), την έλξη του προσαγωγέα (ο οποίος βαρύνεται, μ. 30) και τη συνοδευτική υποστήριξή της (αντικαθίσταται το ρυθμικομοτιβικό σχήμα αφενός με ισοκράτημα στο μπάσο στον φθόγγο της τονικής ως εξέλιξη της προηγούμενης παρουσίας του σε κάθε συνήχηση αφετέρου με εισαγωγή συγκοπών που αντιπαρατίθενται ρυθμικά στην μελωδία, μ. 29-32).

Το 2^ο *Βουκολικό* ολοκληρώνεται με την τελευταία ενότητα (μ. 36-60) στη ντο μείζονα, μέτρο επίσης τετράσημο *alla breve*, αλλά ταχύτερη ρυθμική αγωγή (*presto non troppo*) που οδηγεί σε ένα ενθουσιώδες φινάλε. Χρησιμοποιείται, όπως στο προηγούμενο *Βουκολικό*, το χιώτικο δημοτικό *Η Νεραντζούλα*. Μέσα από τη χρήση της ίδιας μελωδίας καταφαίνεται η ενιαία σκέψη του συνθέτη για τις δύο συνθέσεις, η πρόθεσή του να τις συνδέσει θεματικά ως κομμάτια ενός συνθετικού κύκλου. Το δομικό χαρακτηριστικό των δύο εισαγωγικών μέτρων συνεχίζει να υφίσταται με την έκθεση αυτή την φορά ως ρυθμικού σχήματος - μοτίβου, που θα συνοδεύσει τη μελωδία, αυτό των επαναλαμβανόμενων 8^{ων} στην «ουδέτερη» (άνευ 3^{ης}) δεσπόζουσα της ντο+ (μ. 36-37). Η α' 4μετρη φράση της *Νεραντζούλας* εκτίθεται τέσσερις φορές στα μ. 38-53 με συνεχώς αυξανόμενη δυναμική (μ. 38-41 στο αριστερό χέρι με συνοδεία στην V στο δεξί, μ. 42-45 στο δεξί με συνοδεία στη II στο αριστερό, μ. 46-49 στο αριστερό μία 5^η χαμηλότερα με συνοδεία στην V στο δεξί και μ. 50-53 στο δεξί σε οκτάβες με συνοδεία στην τονική στο αριστερό). Ακολουθεί η β' φράση του τραγουδιού στα μ. 54-58, εκτιθέμενη στο δεξί με συνοδεία του αριστερού επί της δεσπόζουσας και της τονικής, οι οποίες διατηρούν σε όλες τις συνηχήσεις τον φθόγγο της τονικής βάσης (ντο) αντίστοιχα με την προηγούμενη ενότητα. Στο μ. 57 η παροδική αλλαγή μέτρου σε 5/4 σε συνδυασμό με τη μεγέθυνση των μελωδικών αξιών (από όγδοα σε τέταρτα) δημιουργεί αίσθηση επιβράδυνσης του ρυθμού, ενώ στο αριστερό εκτελείται σε αντιχρονισμούς η τονική βαθμίδα με 6^η, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της συνηχητικής γραφής του συνθέτη. Η κατάληξη της τελευταίας επανάληψης της μελωδίας στην επιτονική (μ. 58 με tremolo) είναι ο αρμονικός κόμβος που σηματοδοτεί την επιλογή της παραδοσιακής τέλει πτώσης (VI – II – V – I, μ. 59-60) για την ολοκλήρωση του κομματιού στην τονική βαθμίδα. Όπως θα φανεί και στα συνθετικά έργα για δύο πιάνο, η χρήση καταληκτικών συνηχήσεων, που στερούνται της 3^{ης}, όπως στα δύο τελευταία μέτρα, καθιστά το άκουσμά τους πιο ουδέτερο και τροπικό και κατ' επέκταση κάπως πρωτόγονο, αφελές και λαϊκότροπο.

Συγκρίνοντας τα δύο *Βουκολικά* μεταξύ τους προβαίνουμε σε κάποιες γενικές παρατηρήσεις:

- α) Το 2^ο παρουσιάζει τις δημοτικές μελωδίες με απόλυτα απλό, διάφανο και μονοφωνικό τρόπο, αποφεύγοντας τις πυκνές αντιστικτικές διαδικασίες και πολυφωνικές επεξεργασίες του 1^{ου}.
- β) Η συμμετρία των φράσεων (4μετρων κατά κανόνα) εξάιρεται ιδιαίτερα κατά την έκθεση των δημοτικών μελωδιών.
- γ) Κάθε επιμέρους ενότητα και των δύο βρίσκεται σε διαφορετική κλίμακα.
- δ) Το 1^ο αρχίζει και ολοκληρώνεται με το εναρκτήριο συνοδευτικό μοτίβο του, ενώ το 2^ο τελειώνει με την αρχική δημοτική μελωδία του 1^{ου} αναδεικνύοντας την «κυκλική σκέψη» του συνθέτη.

Μακεδονικός Χορός του Γιδά, ορ. 22, αρ. 2

Συνεχίζοντας την προσέγγιση της δημοτικής παραδοσιακής μουσικής, που ξεκίνησε με τα *Βουκολικά*, ο συνθέτης μεταγράφει για σόλο πιάνο τους *Δύο Μακεδονικούς Χορούς* για δύο πιάνο, έργο 22, γραμμένους πριν το 1937. Ο πρώτος χορός στη μεταγραφή του για ένα πιάνο είναι χαμένος, ενώ σώζεται ένα τρισελίδο χειρόγραφο απόσπασμα του δεύτερου χορού, ο οποίος στηρίζεται στη μελωδία του μακεδονικού δημοτικού τραγουδιού *Στην κεντημένη σου ποδιά*⁷⁹⁵. Πρόκειται για ένα τραγούδι πασίγνωστο σε ολόκληρο τον ηπειρωτικό κορμό της χώρας. Στην Πελοπόννησο - ιδίως στην Αρκαδία⁷⁹⁶ - οι κάτοικοι το τραγουδούσαν και το χόρευαν πολύ συχνά, τουλάχιστον από τον περασμένο αιώνα⁷⁹⁷. Το τραγούδι απαντάται στους Βλάχους της Λάρισας Θεσσαλίας και της Κόνιτσας Ηπείρου, ενώ χορευόταν τακτικά στη Μακεδονία τόσο στη Σιάτιστα Κοζάνης με την ονομασία *Η Βλάχα*⁷⁹⁸ όσο και στην

⁷⁹⁵ Ανάλογα με την περιοχή προέλευσης απαντώνται διαφορετικές παραλλαγές στίχων. Η πλέον διαδεδομένη είναι:

Στην κεντημένη σου ποδιά, μωρ' βλάχα, (2) μωρ' βλάχα, βλαχοπούλα και τσελιγκοπούλα. (2) Λαλούν αηδόνια και πουλιά, μωρ' βλάχα, (2) μωρ' βλάχα, βλαχοπούλα και τσελιγκοπούλα. (2) Σαν μπαίνεις μέσα στο χορό, μωρ' βλάχα, (2) μωρ' βλάχα, βλαχοπούλα και τσελιγκοπούλα. (2) Αχ, μ' έχεις κάνει πια τρελό, μωρ' βλάχα, (2) μωρ' βλάχα, βλαχοπούλα και τσελιγκοπούλα. (2)

⁷⁹⁶ Στην Πελοπόννησο οι ορεσίβιοι Αρκάδες βοσκοί στα χειμαδιά τους ήδη προ του 1821 αποκαλούντο ως οι κατ' εξοχήν «βλάχοι».

⁷⁹⁷ Ανακοίνωση του Κώστα Ρωμαίου: *Η Ελληνική Λαογραφία αντίκρυ στο Μακεδονικό των Σκοπιών* (5ο Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου, Πρακτικά Συνεδρίου, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη 1989).

⁷⁹⁸ Βασ., Παπαχρήστος, *Ελληνικοί χοροί*, Αθήνα 1960, σ. 57.

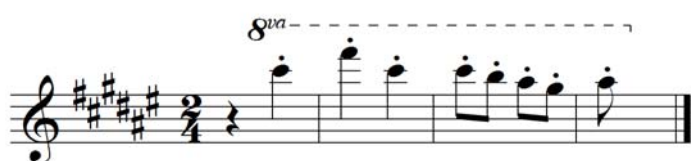
περιοχή του Γιδά Ημαθίας⁷⁹⁹ ως μακεδονικός κλέφτικος χορός με ρυθμό 2/4⁸⁰⁰, την οποία και χρησιμοποιεί ο συνθέτης στον τίτλο ως περιοχή προέλευσής του.

Ο Μαργαρίτης ουσιαστικά δεν προβαίνει σε αυτούσια μεταφορά της μελωδίας του τραγουδιού στο πιάνο, αλλά χρησιμοποιεί την κεφαλή του προς επεξεργασία. Η μελωδία βρίσκεται στον διατονικό τρόπο του ρε και για να διευκολύνουμε τη σύγκριση του πρωτότυπου με τη χρήση της από τον Μαργαρίτη, τη μεταφέρουμε στη φα#, όπου είναι γραμμένη η σύνθεση.

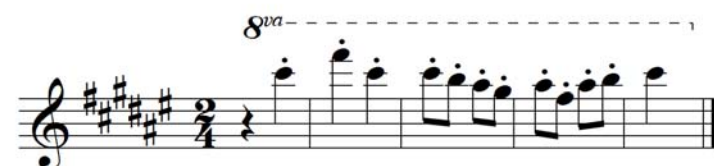
κεφαλή δημοτικής μελωδίας:



μειζονοποιημένη μεταφορά της κεφαλής από τον συνθέτη:



ολόκληρη η μελωδική φράση του *Χορού* στη φα δίεση μείζονα⁸⁰¹ με προέκταση της κεφαλής της δημοτικής μελωδίας:

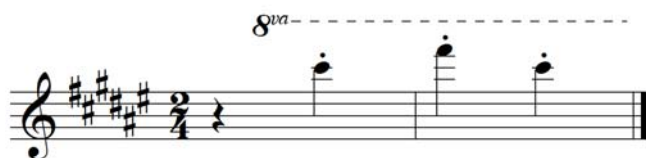


⁷⁹⁹ Γιδάς είναι η παλαιότερη ονομασία της Αλεξάνδρειας Ημαθίας. Για την προέλευση του παλιού ονόματος έχουν διατυπωθεί διάφορες απόψεις: η προέλευση από την τουρκική λέξη *gida* (τροφή), από τη βυζαντινή οικογένεια των Γιδων, καθώς και από το γνωστό οικόσιτο ζώο, ενώ κατά την άποψη τοπικών ερευνητών η παλαιά ονομασία, που είναι *Γηδός* και όχι *Γιδάς*, ανάγεται στο Βυζάντιο και σημαίνει "Γη Οδός". (Ιωάννης Δ., Μοσχόπουλος, *Ρομιλογκιώτικα Σημειώματα* 1980-1988, τόμος I, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 29-37).

⁸⁰⁰ Γυναικείος κυκλικός χορός σε 12 βήματα με τη λαβή των χεριών από τις παλάμες.

⁸⁰¹ Θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε στη θέση της δυτικοευρωπαϊκής ορολογίας της φα δίεσης μείζονας τον όρο «διατονικός τρόπος του ντο από φα#» για να περιγράψουμε την κλίμακα, στην οποία τοποθετεί ο συνθέτης τη δημοτική μελωδία.

Η μελωδία αυτή, στο δίσημο μέτρο των 2/4, παρουσιάζεται επανειλημμένως στα μ. 1-45 σε διάφορα ρετζίστρα του πιάνου. Αρχικά, έπειτα από ένα εισαγωγικό μέτρο, στο οποίο εκτίθεται στο αριστερό χέρι το συνοδευτικό υπόβαθρο της μελωδίας αποτελούμενο από επαναλαμβανόμενα ζεύγη 8^{ov} στην τονική με χαρακτηριστικό το διάφωνο διάστημα στο ισχυρό μέρος κάθε χρόνου (που δημιουργείται από την 5^η και 6^η νότα της φα δίεση)⁸⁰², η μελωδία παρατίθεται στο δεξί σε staccato φραστική και χαμηλή δυναμική (pp) 4 φορές, εναλλάξ στην υψηλότερη οκτάβα του κλαβιέ και στη μεσαία περιοχή (μ. 2-6, 6-10, 10-14, 14-18). Στις δύο τελευταίες επαναλήψεις ο εναρκτήριο φθόγγος της φράσης (ντο# στην άρση) διπλασιάζεται αριθμητικά και υποδιπλασιάζεται ρυθμικά (αντί για ένα τέταρτο παρατίθενται δύο 8^α). Ακολούθως, στα μ. 18-37 η αρχή της μελωδίας παραλλάσσεται. Τα πρώτα δύο μέτρα της 4μετρης μελωδίας



αντικαθίστανται με επαναλαμβανόμενα όγδοα στο ντο δίεση:



Η εμμονή στον ίδιο δεσπόζοντα φθόγγο ενέχει αναφορές στη μελωδία του δεύτερου στίχου του τραγουδιού:



Το παραλλαγμένο 4μετρο περνάει διαδοχικά 7 φορές από τα δύο χέρια και σε διαφορετικά ρετζίστρα με μία εμφανώς μιμητική διαδικασία που περιλαμβάνει και διασταυρώσεις μεταξύ τους: στο δεξί στα μ. 18-22, 22-26 (με προσθήκη στην αρχή ενός ακόμα 8^{ov}), 27-31, 31-37 (με επανάληψη των δύο τελευταίων μέτρων της

⁸⁰² Η συνηχητική δομή της συγχορδίας με έκτη (μεθ' 6^{ης}) χρησιμοποιείται από τον συνθέτη και σε άλλα «ελληνικά έργα» ως συνοδευτικό αρμονικό υπόβαθρο (βλ. *Ελληνικό Βουκολικό* αρ. 1).

μελωδίας), στο αριστερό στα μ. 25-29, 29-33, 33-37⁸⁰³. Αξιοσημείωτη είναι στις δύο πρώτες παραθέσεις της παραλλαγμένης μελωδίας στο δεξί η μετατροπή του συνοδευτικού σχήματος 8^{ων} στο αριστερό σε αντιχρονισμούς τρίφωνων συγχορδιών της II βαθμίδας. Τέλος, στα μ. 37-45 ο συνθέτης επαναφέρει το μεν αρχικό μελωδικό μοτίβο στην τονική σε υψηλή ένταση ff με οκτάβες, τη δε συνοδευτική υποστήριξη της αρχής παραλλαγμένη αλλά με τους ίδιους φθόγγους.

Ακολουθεί στα μ. 45-61 ένα ενδιάμεσο τμήμα, κατά το οποίο μεταφερόμαστε στον αντιπροσωπευτικότερο τρόπο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, στον χρωματικό τρόπο του ρε (από μι), και η μελωδία με την έναρξή της στον ίδιο επαναλαμβανόμενο φθόγγο παρουσιάζεται 4 φορές διαστηματικά τροποποιημένη και ενίοτε ανεστραμμένη. Την πρώτη (μ. 45-49) υπάρχει αναστροφή της στο βαρύ χρωματικό τετράχορδο του τρόπου:



Τη δεύτερη φορά (μ. 49-53) ομοίως, αλλά με βάρυνση της 5^{ης} νότας της κλίμακας (σιb):



Την επόμενη (μ. 53-57) εκτίθεται χωρίς αναστροφή με τις διαστηματικές αλλοιώσεις του χρωματικού τετραχόρδου:



Την τέταρτη φορά (μ. 57-61) ξανά σε αναστροφή με δύο διαφοροποιήσεις από το αρχικό πρότυπο: η αρχή της αυτή τη φορά είναι η πρώτη κεφαλή της μελωδίας (με το

⁸⁰³ Στην τελευταία επανάληψη του μ. 35 ο συνθέτης προσθέτει καλλωπιστικό mordant.

διάστημα 4^{ης}) σε καθρέπτη και στο τελευταίο μέτρο της πριν την κατάληξη χρησιμοποιείται λα αντί σι:



Συνολικά, η σύνθεση έχει ιδιαίτερα απλή μονοφωνική μελωδική γραφή και εξίσου λιτή συνοδεία με αποφυγή αρμονικών εμπλουτισμών και πολυφωνικών συνηχήσεων σε μια προσπάθεια διατήρησης της απλότητας και καθαρότητας που χαρακτηρίζει τη δημοτική παράδοση.

4.2.4. Έργα για δύο πιάνο.

Όπως παρατηρήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο Μαργαρίτης συνήθιζε να διασκεύαζε για δύο πιάνο οργανικές συνθέσεις της ευρωπαϊκής δημιουργίας και να μεταγράφει έργα συγχρόνων του Ελλήνων συνθετών (όπως τον κύκλο τραγουδιών *Γιασεμιά και μιναρέδες* του Ριάδη). Αν και η συνθετική γραφή του στα έργα για σόλο πιάνο υφίσταται ισομερώς υφολογικές επιρροές από το κεντροευρωπαϊκό ρομαντικό πνεύμα και την ελληνική δημοτική παράδοση και δευτερευόντως από ιμπρεσιονιστικού τύπου παραμέτρους, εντούτοις οι συνθέσεις για δύο πιάνο αντλούν υλικό και έμπνευση αποκλειστικά από το δημοτικό τραγούδι. Από την ούτως ή άλλως περιορισμένη συνθετική παραγωγή του για τον συνδυασμό δύο πιάνων διασώζονται σε ανολοκλήρωτα ή ελλιπή χειρόγραφα μόνο δύο έργα.

Δύο Μακεδονικοί Χοροί op. 22

Μεταγραμμένοι και για ένα πιάνο (από τους οποίους σώζεται εν μέρει ο δεύτερος) και συντεθειμένοι πριν το 1937 (άγνωστη η ακριβής χρονολογία), οι δύο χοροί βασίζονται ο μὲν πρώτος σε δύο μη ταυτοποιημένες δημοτικές μελωδίες του συνθέτη με τίτλο *Ποιμενικό*, ο δε δεύτερος στο μακεδονικό παραδοσιακό τραγούδι *Στην κεντημένη σου ποδιά* (βλ. *Μακεδονικός Χορός του Γιδά* για ένα πιάνο). Αποτελούν έργα απλά ως προς τις τεχνικές απαιτήσεις και τη μορφολογική δομή τους, με ελάχιστη θεματική επεξεργασία, σεβασμό στην απόδοση της ατμόσφαιρας του δημοτικού τραγουδιού και έμφαση στον προσεκτικό και λιτό χειρισμό των συνθετικών μέσων προκειμένου να διατηρηθεί κατά το δυνατόν αναλλοίωτη η αυθεντικότητα των μελωδιών και η ρυθμική καθαρότητα των χορών. Και στους δύο χορούς το διαθέσιμο χειρόγραφο υλικό αφορά μόνο το μέρος του 1^{ου} πιάνου. Στην περίπτωση του δεύτερου χορού ωστόσο, η μερικώς σωζόμενη μεταγραφή του για ένα πιάνο μας επιτρέπει να φανταστούμε κατά προσέγγιση το μέρος και του 2^{ου} πιάνου, γεγονός που απλοποιεί τη μουσική ανάλυσή του.

I. Αρ. 1

Αποτελείται από μία 5μετρη αργή εισαγωγή σε μέτρο 2/2 και από το κυρίως τμήμα σε πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή και μέτρο 2/4. Η εναλλαγή αργού και πιο κινημένου ρυθμικά μέρους παραπέμπει στον γνωστό χορό της γκάιντας⁸⁰⁶, με τη βουκολική φύση του οποίου σχετίζεται και ο τίτλος *Ποιμενικό*.

Έπειτα από μία αγνώστου περιεχομένου 2μετρη εισαγωγή από το 2^ο πιάνο, το 1^ο εκτελεί στο δεξί χέρι μία ελεύθερη, εκφραστική, δημοτικής χροιάς μελωδία πάνω στον α' χρωματικό τρόπο του ρε (οικογένεια Β', σύμφωνα με την ομαδοποίηση των τρόπων από τον Καλομοίρη⁸⁰⁷) με αφετηρία από σολ (μ. 3-5). Το τελευταίο μέτρο της εισαγωγικής μελωδίας είναι άμετρο υπογραμμίζοντας τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα της, τα χαρακτηριστικά τριημίτονα διαστήματα των χρωματικών 4χόρδων εξαίρουν το ποιμενικό πνεύμα, ενώ ο μονοφωνικός τρόπος γραφής παραπέμπει στο ηχοχρωματικό άκουσμα του παραδοσιακού κλαρίνου ή της βουκολικής γκάιντας. Η κλίμακα του τρόπου διαμορφώνεται ως εξής κατά την παράθεση της μελωδίας:



Ακολουθεί το 2^ο μέρος του χορού (μ. 6-25) με την 7μετρη δημοτική μελωδία (μ. 6-12) σε δύο ασύμμετρες φράσεις (μ. 6-8 και μ. 9-12) να βρίσκεται τώρα στον α' διατονικό τρόπο του ρε (της Α' οικογένειας κατά Καλομοίρη) και αφετηρία από λα. Στην α' φράση της το αριστερό εκτελεί unisono μία οκτάβα χαμηλότερα τη μελωδία του δεξιού χεριού, ενώ στη β' αναλαμβάνει με διαστήματα καθαρής 5^{ης} την αρμονική υποστήριξη της μελωδίας στις βαθμίδες της τονικής και υποτονικής (χωρίς έλξη προσαγωγέα). Χρηζουν παρατήρησης τα μοτιβικά ρυθμικά στοιχεία της συγκοπής (στον πρώτο χρόνο του μ. 10) και του παρεστιγμένου 8^{ου} με 16^ο (στους αρχικούς χρόνους των μ. 7 και 11), τα οποία σε συνδυασμό με την προσεγμένη φραστική του συνθέτη ενισχύουν τον χορευτικό χαρακτήρα της μελωδίας. Την έκθεση του

⁸⁰⁶ Η γκάιντα χορεύεται από άνδρες και γυναίκες σε ξεχωριστούς ανοιχτούς κύκλους. Ο χορός έχει δυο μέρη: στο πρώτο αργό μέρος (σε 4/4 ή 2/2) η λαβή των χεριών γίνεται από τους ώμους, ενώ στο δεύτερο πιο γρήγορο (σε μέτρο 2/4) η λαβή είναι από τις παλάμες με τα χέρια τεντωμένα προς τα κάτω. Αποτελείται από 6 κινήσεις που εκτελούνται σε 3 μουσικά μέτρα. (Παπαχρήστος, σ. 49).

⁸⁰⁷ Μ., Καλομοίρης, *Αρμονία*, εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1935, σ. 179.

μελωδικού υλικού ακολουθούν τρεις σύντομες παραλλαγές του, οι οποίες επαναλαμβάνονται κάθε φορά. Στην πρώτη (μ. 13-16), με μονοφωνικό χαρακτήρα unisono οκτάβες παράλληλα στα δύο χέρια επαναλαμβάνουν σχεδόν αυτούσια τη β' φράση της μελωδίας (των μ. 9-12) ολοκληρώνοντάς τη όμως στην τονική. Στην δεύτερη, πολυφωνικότερη παραλλαγή (μ. 17-20), μεταφέρεται στην III βαθμίδα (ντο) και περνώντας από υποδεσπόζουσα και δεσπόζουσα καταλήγει επίσης στην τονική. Εδώ αξιοποιούνται τα ρυθμικομοτιβικά σχήματα της μελωδίας (συγκοπής και παρεστιγμένου), ενώ η συνοδεία του αριστερού χρησιμοποιεί τις διφωνίες διαστημάτων καθαρής 5ης. Στην τρίτη, τελευταία 5μετρη -σε αντίθεση με τις προηγούμενες δύο 4μετρες- παραλλαγή (μ. 21-25), η μονοφωνικότητα επανέρχεται σε απόσταση οκτάβας στα δύο χέρια και συνεχόμενα 16^a, ποικιλμένα με καλλωπιστικά mordant, ολοκληρώνουν τον σύντομο χορό στην «στεγνή» (χωρίς την 3^η της) συγχορδία της τονικής της λα. Χαρακτηριστική στην κατάληξη είναι η αποτζιατούρα (μ. 25) που προηγείται της τελικής συγχορδίας και περιέχει αυξημένο διάστημα 4^{ης} (λα-ρε#) χρωματίζοντας περαιτέρω τη δημοτικίζουσα σύνθεση.

II. Αρ. 2

Στην τονικότητα της φα# μείζονος και σε απλό διμερές μέτρο 2/4, ο χορός είναι σχεδόν ίδιος με τον *Μακεδονικό Χορό του Γιδά* για ένα πιάνο με την κύρια διαφορά της παράλειψης των ενδιάμεσων εκθέσεων του μελωδικού υλικού στον χρωματικό τρόπο του ρε. Με την ερμηνευτική υπόδειξη στην αρχή «όχι πολύ γρήγορα αλλά με φρεσκάδα» ο συνθέτης δίνει το ρυθμικό και αισθητικό στίγμα του χορού.

Έπειτα από 7 κενά μέτρα (σε αντιδιαστολή με το μόλις ένα της διασκευής για ένα πιάνο), κατά τα οποία το 2^ο πιάνο προφανέστατα -σύμφωνα πάντοτε με τη διασκευή- εκτελεί συνοδευτικούς σχηματισμούς 8^{ων} στην κύρια τονικότητα, εισάγεται στο 1^ο πιάνο στο μ. 8 (έως 12) η 4μετρη μελωδία και ακολουθεί η έκθεσή της από το 2^ο πιάνο στα μ. 12-16, ενώ ταυτόχρονα το 1^ο πιάνο αναλαμβάνει το συνοδευτικό μοτίβο 8^{ων} με εμπλουτισμό των φθόγων της τονικής και δεσπόζουσας με τις γειτονικές νότες δημιουργώντας διάφωνα διαστήματα 2ας (φα#-σολ# και ντο#-ρε#). Η διαλογική διαδοχική έκθεση της μελωδίας με την ανάλογη συνοδεία επαναλαμβάνεται στα μ. 16-24 από 1^ο και 2^ο πιάνο. Στο επόμενο 8μετρο (μ. 24-32) η μελωδία παρουσιάζεται παραλλαγμένη στην αρχή της με επαναλαμβανόμενα στην ίδια νότα όγδοα, ενώ προφανώς το 2^ο πιάνο εκτελεί αντιχρονισμούς επί της

συγχορδίας της II βαθμίδας (πρβλ. μ. 19-24 της διασκευής). Από το τελευταίο 8^ο του μ. 31 έως το μ. 45 λαμβάνει τόπο μιμητική παρουσίαση της μελωδίας διαδοχικά από τα δύο πιάνο: στο 2^ο πιάνο στα μ. 31- 35, 35-39, 39-45 (με προέκταση των δύο τελευταίων μέτρων), ενώ στο 1^ο στα μ. 33-37, 37-41, 41-45. Οι μιμήσεις περνούν εναλλάξ από τη χαμηλότερη στην ψηλότερη περιοχή με σταδιακή αυξομείωση της δυναμικής οδηγώντας στα μ. 46-65 σε μία άτυπη coda του σύντομου αυτού έργου και στην τελική κορύφωσή του με ff, διαρκώς γρηγορότερο tempo και τελευταία τετραπλή παρουσίαση της μελωδίας με δεξιότεχνικές οκτάβες (μ. 46-50, 50-54, 54-58, 58-62) στο 1^ο πιάνο⁸⁰⁸. Χαρακτηριστική είναι η τροποποίηση του αρχικού φθόγγου της μελωδίας σε κάθε μία από τις 4 τελευταίες επαναλήψεις:

1^η, μ. 46



2^η, μ. 50



3^η, μ. 54



4^η, μ. 58



Το κομμάτι ολοκληρώνεται με επαναλαμβανόμενες αρπισματικές συγχορδίες της επιδεσπόζουσας (μ. 62-64) και κατάληξη στη συνήχηση της δεσπόζουσας (μ. 65) χωρίς την 3^η (προσαγωγή) που προσδίδει με τα διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} ένα σχετικά τραχύ άκουσμα στην τελική συνήχηση.

Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα op. 23

Σύνθεση αγνώστου χρόνου, οπωσδήποτε όμως γραμμένη μετά το 1932⁸⁰⁹, μέρη της οποίας είτε μεταγράφηκαν ως *Συμφωνικό Σκίτσο* για ορχήστρα (το 1^ο θέμα με την 3^η

⁸⁰⁸ Πιθανόν στην coda του κομματιού το 2ο πιάνο εκτελεί σε unisono το μέρος του 1ου.

⁸⁰⁹ Η χρονολογία σύνθεσης μετά το έτος 1932 προκύπτει από τη χρησιμοποίηση του τραγουδιού *Το γιλεκάκι* στην ε' παραλλαγή του έργου, το οποίο συνετέθη εκείνη τη χρονιά.

παραλλαγή) είτε εκτελούνταν ως ανεξάρτητο έργο με τίτλο *Ένα Στιγμαίο ή Ελληνικό Στιγμαίοτυπο* για δύο πιάνο ή ένα πιάνο σε διασκευή (3^η και 4^η παραλλαγή)⁸¹⁰. Όπως προκύπτει και από τον τίτλο, πρόκειται για καθαρά εθνικό έργο που ενσωματώνει στην κλασικίζουσα φόρμα θέματος και παραλλαγών⁸¹¹ δημοτικίζουσες ή δημοτικές μελωδίες, τις οποίες επεξεργάζεται, ενώ συνδυάζει μουσικά τις τονικότητες της παραδοσιακής δυτικοευρωπαϊκής αρμονίας με τις τροπικές κλίμακες της δημοτικής εθνικής παράδοσης αποκτώντας ενίοτε ένα ιδιαίτερο ανατολίτικο ηχητικό χρώμα (που εκφράζεται κυρίως με τη χρήση χρωματικών τετραχόρδων με αυξημένα διαστήματα). Τα δύο θέματα, τα οποία εκτίθενται στην αρχή για να ακολουθήσουν οι παραλλαγές τους, είναι διαμετρικά αντίθετα μεταξύ τους ως προς τον χαρακτήρα: το νοσταλγικό μελαγχολικό σε ελάσσονα τρόπο πρώτο θέμα συμπληρώνεται από ένα πιο ζωνρό και χορευτικό σε μείζονα κλίμακα δεύτερο, ενώ στην πορεία της συνθετικής επεξεργασίας των παραλλαγών προστίθενται τρία ακόμα ελληνικά θέματα, δύο δημοτικής και ένα ακόμη λαϊκής προέλευσης. Η έκθεση προς επεξεργασία δύο θεμάτων, ενός σε ελάσσονα και ενός δεύτερου σε μείζονα τονικότητα, απαντάται στον Haydn, ο οποίος είχε εξειδικευτεί στη σύνθεση διπλών παραλλαγών, όπου δύο συγγενή θέματα, συνήθως σε μείζονα και ελάσσονα κλίμακα, παρουσιάζονται σε εναλλάξ παραλλαγές⁸¹². Η ομοιότητα με τον Haydn ωστόσο έγκειται μόνο στη χρήση δύο θεμάτων προς επεξεργασία και όχι στη διαδοχική παράλλαξή τους. Παράλληλα, η επαναλαμβανόμενη προσθήκη στα δύο αρχικά επιπλέον θεμάτων, δίνει μία ελευθεριότητα στον τίτλο *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα* και φανερώνει περισσότερο μία αυθόρμητη συνθετική συμπεριφορά από την πλευρά του Μαργαρίτη κατά τη διάρκεια σύνθεσης του έργου παρά πιστό σχέδιο χωρίς αποκλίσεις από το αρχικό συνθετικό - μοτιβικό πλάνο. Φαίνεται πως τελικά η πρόθεση του συνθέτη, περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή, ήταν πάνω στη βάση δύο ελληνικών μελωδιών να προσθέτει συνεχώς νέο μελωδικό υλικό συγκεράζοντάς το κατά τη συνθετική επεξεργασία με το ήδη υπάρχον.

⁸¹⁰ Βλ. και πργφ. 4.1.1.

⁸¹¹ Σε συνάφεια με τη συνθετική τεχνική του *μπάσο οσινάτο* (*basso ostinato*), της *Πασσακάλια* (*Passacaglia*) και της *Σακών* (*Chaconne*) που εκθέτουν ένα επαναλαμβανόμενο θέμα στη γραμμή του βάσιμου, πάνω στην αρμονική βάση του οποίου «χτίζονται» προοδευτικά οι παραλλαγές, στην φόρμα *Θέμα και παραλλαγές* (*Variations*) -που υφίσταται από τον 16^ο αι. και το Μπαρόκ- το παραλλασσόμενο θέμα βρίσκεται στη μελωδική γραμμή και επιδέχεται επεξεργασίας και έντεχνης τροποποίησης στα δομικά του στοιχεία: στις παραμέτρους της μελωδίας, του ρυθμού, της αρμονίας, της αντίστιξης. (Κατσίμπας, σ. 74).

⁸¹² Εξέχον δείγμα της τεχνικής των διπλών παραλλαγών στην πιανιστική συνθετική δημιουργία του Haydn αποτελούν οι *Παραλλαγές σε φα ελάσσονα* (Hoboken 17/6), έργο του 1793, γνωστό με τον τίτλο *Un piccolo divertimento*.

Η πιανιστική παρτιτούρα του μουσικού κειμένου χαρακτηρίζεται από κάποια προχειρότητα, με παράλειψη σημείωσης παύσεων σε κενά μέτρα και ημιτελή - ουσιαστικά ανύπαρκτη- τη β' παραλλαγή, ενώ η αντιστικτική επεξεργασία και πολυφωνία στα δύο πιάνα γίνεται αρκετά μονοφωνική σε κάποια σημεία δίνοντας την αίσθηση ενός οργάνου. Άγνωστο παραμένει, αν ο συνθέτης σκόπευε να ολοκληρώσει το έργο με 5 μόλις παραλλαγές, τη στιγμή μάλιστα που παραμελεί την επεξεργασία του 1^{ου} θέματος (το χρησιμοποιεί μόνο στην γ' παραλλαγή) υπέρ του 2^{ου} και των νέων εισαγόμενων μελωδιών, ή προτίθετο να επανέλθει με νέες παραλλαγές, γεγονός που ωστόσο ουδέποτε συνέβη. Σε κάθε περίπτωση ο αριθμός των παραλλαγών κρίνεται ιδιαίτερα μικρός σε σχέση με την ιστορία της φόρμας ως ανεξάρτητου έργου που περιείχε συνήθως περί τις 30. Έστω όμως και ως ελάχιστο δείγμα, η σύνθεση αποκαλύπτει τον τρόπο επεξεργασίας του είδους από τον συνθέτη. Αναλυτικότερα:

1^ο Θέμα (μ. 1-28):

Σε τρίσημο απλό μέτρο 3/2 και αργό επιβλητικό tempo, βρίσκεται στην τονικότητα της ντο δίεση ελάσσονος που έχει το χαρακτήρα ελάσσονος του διατονικού τρόπου του ρε. Ο συνθέτης παραθέτει κάτω από τον τίτλο του έργου τον στίχο «Ξύπνα να πάμε μακριά, 'κει που η γης είναι γλυκειά»⁸¹³ που αναφέρεται στο δημοτικό τραγούδι από τη Μακεδονία, *Ξύπνημα*⁸¹⁴. Το ποιητικό περιεχόμενο αντικατοπτρίζει και το νοσταλγικό ύφος της μελωδίας, η οποία εκφράζει μία ατμόσφαιρα ιδεώδους ρομαντικής αναζήτησης και αέναης προσέγγισης του μακρινού και άτοπου.

Οι δύο φράσεις του δημοτικού θέματος, που επιλέγεται, είναι ασύμμετρες (5+4 μέτρα) και καταλήγουν στην τονική, ενώ η έκταση τους δεν υπερβαίνει εκείνη του διαστήματος καθαρής 5^{ης}:

α' φράση (μ. 3-7) σε δύο τμήματα (3 + 2 μέτρων) στο αριστερό χέρι του 1^{ου} πιάνου



⁸¹³ Τον στίχο αυτό (του Τάκη Θ. Θεοδωρίδη) χρησιμοποιεί και ως τίτλο για το 3^ο (χαμένο) κομμάτι από τα *Μακεδονίτικα* για ορχήστρα. Ο στίχος της β' φράσης του τραγουδιού: *Κύττα πώς φεύγουν τα παιδιά, πάνε να ζήσουν με χαρά.*

⁸¹⁴ Στην συλλογή του Γ. Δ. Παχτίκου (260 *Δημώδη Ελληνικά Άσματα*, εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Αθήνα 1905, σ. 6), το ίδιο τραγούδι απαντάται και με τον τίτλο *Σας περικαλώ κορίτσια.*

β' φράση (μ. 8-11) σε δύο τμήματα (2 + 2 μέτρων) σε δεξί και αριστερό χέρι του 1^{ου} πιάνου



Ρυθμικομοτιβικά χαρακτηριστικά στο θέμα αποτελούν οι παρεστιγμένες αξίες (σε όλο το εύρος του), το σχήμα τριήχου (στο 2^ο μέτρο του) και η συγκοπή (στο 4^ο μέτρο).

Αντίθετα, στην συλλογή του Παχτίκου (ό.π.) η μελωδία καταγράφεται σε δίσημο μέτρο 2/4 με τις δύο εξάμετρες μελωδικές φράσεις να είναι συμμετρικές:



Πριν την έκθεση του 1^{ου} θέματος της σύνθεσης προηγούνται δύο εισαγωγικά συνοδευτικά μέτρα στο 2^ο πιάνο, συνήθης πρακτική στις ελληνικές συνθέσεις του συνθέτη. Παρατηρούμε τη σταδιακή δόμηση της συγχορδίας της τονικής με επαναληπτικά τέταρτα, ξεκινώντας στο αριστερό από τη βάση της (μ. 1), προσθέτοντας την 5^η (μ. 2, διφωνία) και συνεχίζοντας -παράλληλα με την είσοδο του θέματος ως καθαρή συνοδεία- με την προσθήκη της 8^{ης} (μ. 3, τριφωνία) για να καταλήξει με τη συμμετοχή του δεξιού χεριού σε εξάφωνες συνηχήσεις κατά την εξέλιξη της α' φράσης, οι οποίες όμως στερούνται της 3^{ης} τους (με εξαίρεση το μ. 5). Αντίθετα κατά τη συνοδευτική επένδυση της β' φράσης οι συνηχήσεις του 2^{ου} πιάνου επανέρχονται σε τρίφωνες και δίφωνες καταστάσεις. Στην εναρμόνιση της μελωδίας αξιοσημείωτη είναι η παράθεση της συγχορδίας της IV βαθμίδας πάνω σε αυτή της τονικής (μ. 4 και 6):



Η κατάληξη της β' φράσης στην τονική συμπληρώνεται αντιστικτικά (στα μ. 11-12) με διπλή μεγεθυμένη μιμητική παράθεση της ουράς της επί της καθοδικής κίνησης στον διατονικό τρόπο του θέματος:

ουρά β' φράσης θέματος



1^η μεγέθυνση με διπλασιασμό αξιών



2^η μεγέθυνση με διπλασιασμό του πρώτου φθόγγου και τετραπλασιασμό των δύο επόμενων (ο τελευταίος φθόγγος της 1^{ης} μεγέθυνσης συμπίπτει με τον πρώτο της 2^{ης})



Τα πρώτα 12 μέτρα της σύνθεσης επαναλαμβάνονται στα επόμενα 10 (μ. 13-22) με αλλαγές ρόλων στα 2 πιάνο και κάποιες μετατροπές. Καταρχάς ο συνοδευτικός ρόλος των επαναληπτικών τετάρτων ανατίθεται στο 1^ο πιάνο, τη στιγμή που το 2^ο αναλαμβάνει την επανέκθεση των δύο φράσεων του ελληνικού θέματος μία 4^η χαμηλότερα με κατάληξη κάθε φράσης στη δεσπόζουσα:

α' φράση (μ. 15-18) στο αριστερό του 2^{ου} πιάνου



β' φράση (μ. 19-22) σε δεξί και αριστερό του 2^{ου} πιάνου



Παρατηρούμε κάποιες διαφοροποιήσεις στις δύο εκθέσεις του θέματος: α) Στο 3^ο μέτρο το ολόκληρο της 1^{ης} έκθεσης αντικαθίσταται στη 2^η από δύο μισά και προσθήκη του φθόγγου της 3^{ης} (μι). β) Τα μ. 4 και 5 της 1^{ης} παρουσίασης του θέματος «συμπιέζονται» ρυθμικά στη 2^η, ανάλογα με την κατάληξη της β' φράσης, αίροντας το στοιχείο της συγκοπής. γ) Απόρροια της ρυθμικής σμίκρυνσης των αξιών της κατάληξης της α' μελωδικής φράσης είναι και η μείωση του αριθμού των μέτρων της α' φράσης κατά ένα (από 5 σε 4) με αποτέλεσμα της αποκατάστασης της συμμετρίας ανάμεσα στις δύο φράσεις (4+4 μέτρα). δ) το 1^ο και 3^ο μέτρο της επανέκθεσης της β' φράσης είναι επίσης ρυθμικά μεταλλαγμένο, αφού το ρυθμικό σχήμα μισού παρεστιγμένου - τετάρτου αντικαθίσταται από δύο όμοια μισά, ενώ η μελωδική γραμμή παραμένει αμετάβλητη.

Σε συνηχητικό επίπεδο, έπειτα από την συνύπαρξη τονικής και υποδεσπόζουσας στην αρμονική υφή της 1^{ης} θεματικής έκθεσης, στη 2^η εμπλέκονται αρμονικά δεσπόζουσα και τονική καθ' όλη τη διάρκειά της.

Παράδειγμα στα μ. 17-18, όπου η συνοδεία στο 1^ο πιάνο βρίσκεται στη συγχορδία της τονικής, ενώ η μελωδία στο 2^ο «αναζητεί» αυτή της δεσπόζουσας (τροπικής άνευ προσαγωγέα):



Παράλληλα όμως, στη συνηχητική γραφή της συνοδείας του 1^{ου} πιάνου εξακολουθεί, ανάλογα με πριν, να παραλείπεται η 3^η.

Η αντιστικτική συμπλήρωση της κατάληξης της β' φράσης στην επανέκθεση του θέματος (μ. 22) συμβαίνει ξανά με μεγεθυμένη μίμηση της ουράς της (διπλασιασμός αξιών) στοχεύοντας αυτή τη φορά να επαναφέρει την αρμονία από τη δεσπόζουσα, στην οποία κινήθηκε η επαναδιατύπωση του θέματος, στην τονική της ντο ελάσσονος.

Τα τελευταία 6 μέτρα (μ. 23-28) με χαρακτήρα codetta επεξεργάζονται διαλογικά στα 2 πιάνο το ρυθμικομελωδικό μοτίβο της μεγεθυμένης σε αξίες ουράς του θέματος χωρίς την τελευταία καταληκτική της νότα, η οποία αντικαθίσταται από παύση μισού. Η μίμηση περνά, έπειτα από τον αρχικό διπλασιασμό στο 2^ο πιάνο (μ. 22), στο δεξί χέρι του 1^{ου} επί της ένθετης V₇ (μ. 23), στο αριστερό του 2^{ου} επί της II βαθμίδας (μ. 24), στο δεξί του 1^{ου} επί της ένθετης ντιμινοϋίτας (μ. 25) και τέλος στο δεξί του 2^{ου} στη δεύτερη φωνή (μ. 26) με ρυθμική μεταβολή της πρώτης νότας (διπλασιασμός σε ολόκληρο του ήδη διπλασιασμένου μισού) και διαστηματική τροποποίηση (ο τόνος μεταξύ 1^{ου} και 2^{ου} φθόγγου μετατρέπεται σε ημιτόνιο) που μειζονοποιεί την ελάσσονα τονικότητα της ντο# στην ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος του έργου. Μοτιβικά στο καταληκτικό μέρος αντιπαρατίθεται στη μεγεθυμένη ουρά στο μ. 26 και η κεφαλή του θέματος στο 1^ο πιάνο. Η codetta με τις αποσπασματικές αναφορές στο θέμα και την παρεμβολή παύσεων, σε μία συνθετική πράξη αφαιρετική, ενισχύει τον μετέωρο και ονειροπόλο χαρακτήρα του 1^{ου} θέματος.

2^ο Θέμα (μ. 29-64):

Από το τρίσημο πλατύ μέτρο των 3/2 του 1^{ου} θέματος μεταφερόμαστε στο πιο «ζωντανό» δίσημο των 2/4 και από την τονικότητα της ντο δίεση ελάσσονος στη σχετική της, μι μείζονα. Σε αυτή εκτίθεται το 2^ο θέμα του έργου, που είναι η μελωδία του χιώτικου δημοτικού τραγουδιού *Ένα καράβι από τη Χίο*⁸¹⁵, που είχαν

⁸¹⁵ Το τραγούδι υπάρχει στη συλλογή του Bourgault-Ducoudray: *Trente melodies populaires de Grece & d' Orient, recueillies et harmonisees* (Henry Lemoine et Cie, Παρίσι 1876, αρ. 25, σ. 72-75). Μία συνήθης εκδοχή των στίχων: *Καράβιν έν' από τη Χίο/ με τις βαρκούλες του τις δυο/ στη Σάμο πήγε κι άραξε/ κι έκατσε και λογάριασε./ Το πόσο πάγει το φιλί/ στη Δύση στην Ανατολή/ της παντρεμένης τέσσερα/ της χήρας δεκατέσσερα./ Και το κλεμμένο στα κρυφά/ και το αρπαχτό στα πεταχτά/ από σαράντα τέσσερα/ από σαράντα τέσσερα./ Της λεύθερης είναι φτηνό/ το παίρνεις με το χωρατό/ κι αν σε φιλήσει μια φόρα/ αλλού ψάχνει να βρει φωλιά./ Κι αφού εξεκίνησανε/ τον κόσμο κι αν γυρίσανε/ σαν του νησιού τους τα φιλιά/ αλλού δεν βρήκαν πουθενά.* Παράλληλα, στη συλλογή του Αργ. Ανδρεόπουλου (*Ελληνικοί χοροί και δημοτικά τραγούδια*, τεύχ. α', εκδόσεις

επεξεργαστεί προγενέστερα ο Σπ. Σαμάρας με τον Μ. Καλομοίρη και μεταγενέστερα ο Ν. Σκαλκώτας⁸¹⁶.

Το δημοτικό άσμα εντάσσεται στον διατονικό τρόπο του ντο, στην καθαρή διατονική μορφή του, η οποία συμπίπτει με τη μείζονα κλίμακα. Αποτελείται από δύο δμετρα μελωδήματα, τα οποία με την παρεμβολή ενδιάμεσων παύσεων επεκτείνονται σε 8μετρα:

α' μελωδήμα σε δύο τμήματα, στο δεξί του 1^{ου} πιάνου (μ. 30-37⁸¹⁷)



β' μελωδήμα σε δύο τμήματα, επίσης στο δεξί του 1^{ου} πιάνου (μ. 38-45)



Παραθέτουμε και την αντίστοιχη μελωδία που είχε επεξεργαστεί ο Καλομοίρης στην εκδοχή για φωνή και πιάνο και δημοσιεύτηκε στη συλλογή του 1922:



Θεοδωρίδου, Θεσσαλονίκη 1932, σ. 43) απαντάται και με τον τίτλο *Ο Ήλιος* ως άσμα για τον μακεδονικό και τον θρακικό χορό.

⁸¹⁶ Το τραγούδι αποτελούσε ένα από τα αγαπημένα του Καλομοίρη, ο οποίος το είχε ήδη χρησιμοποιήσει με την ονομασία *Το πόσο πάει το φιλί* ως τελευταίο από τις δημοτικές μελωδίες στο *Κουιντέτο με τραγούδι* το 1912 (Μαλιάρας, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι...*, σ. 31, 76). Πριν τον Καλομοίρη το είχε επεξεργαστεί ο Σαμάρας στην όπερα *Ρέα* που έκανε πρεμιέρα στη Φλωρεντία το 1908 και μετέπειτα (την περίοδο 1931-1936) ο Σκαλκώτας στους *36 Ελληνικούς Χορούς* (II 8). (Β., Φιδετζής, *Χρονικόν, Λεύκωμα δισκογραφικής έκδοσης της Ρέας*, μουσικές εκδόσεις ΥΠΠΟ, Αθήνα 1985, σ. 11).

⁸¹⁷ Ο συνθέτης αφήνει κενό το αρχικό μ. 29 και εκκινεί την έκθεση του 2^{ου} θέματος από το τελευταίο 8^ο του επόμενου μέτρου.

Σε σχέση με αυτή, η παρουσίαση της μελωδίας στον Μαργαρίτη διαφέρει ως προς την παρεμβολή παύσεων μεταξύ των 3μετρων τμημάτων των φράσεων, την απουσία ποικίλματος στην κατάληξη του α' μελωδήματος και τις κατάληξεις των δύο τμημάτων του β' μελωδήματος.

Ενώ στη συλλογή του Ανδρέοπουλου αποδίδεται σχεδόν πανομοιότυπα με τον Καλομοίρη, ως εξής:



Η έκθεση του 2^{ου} θέματος είναι απόλυτα μονοφωνική και απουσιάζει η οποιαδήποτε, έστω στοιχειώδης, συνοδευτική υποστήριξη. Τα δύο μελωδήματα του τραγουδιού εκτίθενται αυτούσια και επίσης απόλυτα μονοφωνικά από το αριστερό χέρι του 1^{ου} πιάνου δύο 8^{ες} χαμηλότερα στα επόμενα μ. 46-61. Στα τρία τελευταία μ. 62-64 διαδοχικά ανιόντα αρπίσματα στα δύο πιάνο ολοκληρώνουν το δεύτερο τμήμα της σύνθεσης στη βαθμίδα της τονικής μεθ' 6^{ης}.

Α' Παραλλαγή (μ. 65-85):

Βρίσκεται στην αρχική τονικότητα του 1^{ου} θέματος, ντο δίεση ελάσσονα, μέτρο 2/4 και επεξεργάζεται το 2^ο θέμα. Στο πρώτο μέτρο, στο αριστερό του 2^{ου} πιάνου εκθέτει την κεφαλή του θέματος, η οποία αποτελείται από ένα αρχικό ανιόν διάστημα καθαρής 4^{ης} και ένα σχήμα διαβατικών 16^{ων} που περιστρέφονται γύρω από τον κύριο τονικό φθόγγο (ντο#):



το αντικείμενο επεξεργασίας αποτελεί η αρχή του β' τμήματος του α' μελωδήματος, που εκτίθεται αρχικά από το 1^ο πιάνο:



Αφού υπάρξει διαλογική απόκριση των κατιόντων 16^{ων} από το 2^ο πιάνο μία 5^η χαμηλότερα και από το 1^ο μία 4^η ψηλότερα (μ. 70), μία χρωματική κάθοδος σε οκτάβες στο 2^ο πιάνο εισάγει στο 1^ο τη μοτιβική κεφαλή του β' μελωδήματος:

μ. 71-72



Στα μ. 73-76 παρατίθενται σε πυκνή μιμητική μορφή (stretto) από κάθε χέρι στα δύο πιάνο το διαβατικό μοτίβο 16^{ων} της κεφαλής του α' μελωδήματος που οδηγεί σε ανιόν διάστημα 7^{ης} μικρής και κατιόν 2^{ας} μεγάλης (με αναίρεση του ρε):



Η τελευταία μίμησή του στο αριστερό του 2^{ου} πιάνου (μ. 76) εισάγει στο ίδιο μέτρο (που μεταβάλλεται σε 3/4) στο δεξί και άμεσα μιμητικά στο αντίστοιχο δεξί του 1^{ου} πιάνου το κατιόν διαβατικό σχήμα 16^{ων} που έπεται της κεφαλής του α' τμήματος του β' μελωδήματος:



Ακολουθως, μία διαβατική γέφυρα με κατιούσες κινήσεις χρωματικών 8^{ων} στο 2^ο πιάνο και 3φωνων ελαττωμένων συγχορδιών 7^{ης} στο 1^ο επαναφέρουν την κύρια τονικότητα της ντο#- στο μ. 79, όπου και σημειώνεται επανάληψη της παραλλαγής από την αρχή. Στη 2^η εκτέλεση του μουσικού κειμένου τα μ. 78-79 παραλείπονται και

η κατιούσα χρωματική κίνηση συνεχίζεται στα μ. 80-81, για να οδηγήσει στα 4 καταληκτικά μέτρα (μ. 82-85) σε παράλληλη παράθεση συγχορδιών με σχέσεις διαστημάτων $3^{ης}$ ($\rho\epsilon+ \rightarrow \varphi\alpha- \rightarrow \lambda\alpha\beta+ \rightarrow \nu\tau\omicron-$) και στην ακροτελεύτια συνήχηση της τονικής συγχορδίας χωρίς την $3^{η}$ της⁸¹⁸.

Γενικά στην α' παραλλαγή, ο δεξιοτεχνικός τρόπος πιανιστικής γραφής, οι μιμητικές διαδικασίες και η χρωματικότητα της κίνησης αντιδιαστέλλονται στον απόλυτα λιτό και μονόφωνο χαρακτήρα της προηγούμενης ενότητας, αυτής της έκθεσης του 2^{ου} θέματος.

[B' Παραλλαγή (μ. ---)]:

Έχοντας τον οπλισμό της λα ύφεση μείζονος και μέτρο 4/4 η 2^η παραλλαγή της σύνθεσης ουσιαστικά δεν υφίσταται, αφού παρατίθεται ένα και μόνο μέτρο, από το οποίο δεν απορρέει ποιο θέμα επρόκειτο να γίνει αντικείμενο επεξεργασίας. Προφανώς ο συνθέτης εγκατέλειψε την ιδέα της συγκεκριμένης παραλλαγής ή το πιθανότερο, από τη στιγμή που δε διέγραψε τον όρο *B' παραλλαγή* και προχώρησε στην επόμενη ως *Γ'*, σκόπευε να επανέλθει αργότερα για να την καταγράψει, γεγονός που ωστόσο δε συνέβη καθιστώντας τη ως μη γενόμενη.

Γ' Παραλλαγή (μ. 86-174):

Παραμένοντας σε διμερές μέτρο 2/4, η γ' παραλλαγή αποτελεί τη γνωστότερη και περισσότερο εκτελεσμένη από το ζεύγος Μαργαρίτη, παιγμένη και ως ανεξάρτητο έργο είτε με τον τίτλο *Στιγμιαίο* ή *Ελληνικό Στιγμιότυπο* (σε συνδυασμό με την επόμενη δ' παραλλαγή) είτε ως *Συμφωνικό Σκίτσο* για ορχήστρα (με την προσθήκη του 1^{ου} θέματος)⁸¹⁹. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι το βαθύ ανατολι(τι)κό χρώμα που απορρέει από τη χρήση τριημιτονικών διαστημάτων. Αν και η απουσία οπλισμού παραπέμπει στη λα ελάσσονα, ωστόσο η παραλλαγή κινείται κυρίως στο τροπικό τονικό κέντρο της δεσπόζουσάς της. Η παραλλαγή επεξεργάζεται ελάχιστα τα δύο θέματα, ενώ τον κυρίαρχο ρόλο αναλαμβάνει μία νέα δημοτική μελωδία, η οποία εισάγεται, το ρουμελιώτικο δημοτικό τραγούδι *Η Μαλάμω*⁸²⁰.

⁸¹⁸ Η προτελευταία συνήχηση της παραλλαγής, αυτή της συγχορδίας της $\lambda\alpha\beta+$ (μ. 20), λειτουργεί εναρμονιώς ως δεσπόζουσα της $\nu\tau\omicron\#$, στην οποία καταλήγει.

⁸¹⁹ Βλ. πργφ. 4.1.1.

⁸²⁰ Συρτός «στα τρία» σε μέτρο 2/4, γνωστός και με τον τίτλο *Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό*, που απαντάται στη Στερεά Ελλάδα και την Πελοπόννησο όντας ένα από τα παλαιότερα τραγούδια. Από τις πρώτες εκδόσεις του στη δισκογραφία υπήρξε αυτή του Σίμωνος Καρά το 1937 στην πρώτη σειρά ηχογραφήσεων του Συλλόγου του, ενώ νωρίτερα είχε σημειωθεί μία ακόμα

Η μελωδία, αποτελούμενη από δύο μέρη, βρίσκεται στον μικτό τρόπο του ρε με χρωματικό το βαρύ 4χορδο και διατονικό το οξύ (εντάσσεται στην οικογένεια Γ του Καλομοίρη που συγχωνεύει τον διατονικό με τον χρωματικό τρόπο), με στοιχεία και από τον χρωματικό τρόπο του ντο με το χαρακτηριστικό διάστημα 2^{ας} αυξημένης μεταξύ 3^{ης} και 4^{ης} βαθμίδας (μ. 86-88) που ενισχύει τη λειτουργικότητα της υποτονικής του τρόπου ρε (ή τονικής του τρόπου ντο) δίνοντάς της κυρίαρχο ρόλο. Στην παραλλαγή ο τρόπος είναι μεταφερόμενος κατά μία ανιούσα 2^α, από μι (δεσπίζουσα της λα). Τα δύο μέρη της (μελωδήματα) αποτελούνται από 6 μέτρα το καθένα με δύο 3μετρα τμήματα:

μελώδημα α (με κατάληξη 1^{ου} τμήματος στην υποτονική και 2^{ου} στην τονική)



μελώδημα β (με κατάληξη και των δύο τμημάτων στην τονική)

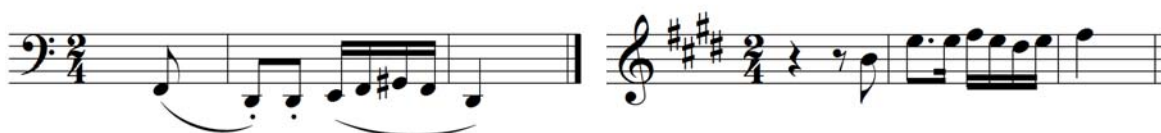


Το β' μέρος της μελωδίας είναι αυτούσια μεταφορά του αντίστοιχου μελωδήματος της *Μαλάμω*. Στο α' μέρος η προέλευση είναι διττή. Από μία σκοπιά απορρέει από το α' μελώδημα του νεοεισαγομένου τραγουδιού, από το οποίο διατηρεί το χαρακτηριστικό χρωματικό τετράχορδο:



εκτέλεση στην Αμερική (1927) με τον τραγουδιστή Σωτήριο Στασινόπουλο από τα Λαγκάδια Γορτυνίας. (Γ. Ε., Παπαδάκης, Προλεγόμενα του δίσκου του Μπάμπη Τσέρτου *Της Λυγερής απέναντι*, Δίφωνο 56, 2008). Οι στίχοι του δημοτικού τραγουδιού: *Σαν πας Μαλά Μαλά Μαλάμω μου, / σαν πας Μαλάμω μ' για νερό. / Σαν πας Μαλάμω μ' για νερό, / στη βρύση θα σε καρτερώ. / Να σου τσακί Μαλά Μαλάμω μου, / να σου τσακίσω το σταμνί. / Να σου τσακίσω το σταμνί, / να πας στη μάνας αδειανή.* Στη συλλογή του Ανδρεόπουλου (σ. 40) περιλαμβάνεται στα τραγούδια για τον μεκεδονικό και θρακικό χορό.

Ταυτόχρονα η κεφαλή του α' μελωδήματος της παραλλαγής είναι μία ελεύθερη αναστροφή της αντίστοιχης κεφαλής του 2^{ου} θέματος (*Ένα καράβι από τη Χίο*), με σημαντικές διαστηματικές και μία μικρή ρυθμική απόκλιση, αλλά και διατήρηση του ελλιπούς αρχικού μέτρου του 2^{ου} θέματος:



Ουσιαστικά οι αρχικοί φθόγγοι της μελωδίας είναι οι δύο προσαγωγείς (φα και ρε) των δύο 4χορδων (κατιόντος και ανιόντος) του τρόπου που αναζητούν την τονική βάση τους (μι).

Το α' μέρος της μελωδίας εκτίθεται στο αριστερό χέρι του 2^{ου} πιάνου στη γραμμή του μπάσου (μ. 86-91), αλλά καταλήγει και τη 2^η φορά στην υποτονική σε ισοκράτημα, όπου επανεισάγεται με την ολοκλήρωσή της στο δεξί χέρι του 1ου πιάνου (μ. 91-97) και στο αντίστοιχο δεξί του 2^{ου} χρονικά ένα τέταρτο αργότερα (μ. 92-97) με κατάληξη αυτή τη φορά στην τονική. Σημειώνουμε τις ρυθμικές μεταβολές που δέχεται η μελωδία κατά την 2^η και 3^η έκθεσή της: στη 2^η το β' τμήμα αρχίζει στο 1^ο πιάνο με χρονική μετάθεση ενός τετάρτου (μ. 95), ενώ στην 3^η στο 2^ο πιάνο μετατίθεται ένα χρόνο νωρίτερα (μ. 94). Οι χρονικές μετατοπίσεις τμημάτων μελωδίας εξυπηρετούν αντιστικτικούς σκοπούς με τα δύο πιάνο να μιμούνται το ένα το άλλο.

Το β' μέρος της μελωδίας πάνω σε ισοκράτημα επί της τονικής ακολουθεί στο δεξί του 2^{ου} πιάνου (μ. 97-103) και επιδέχεται άμεσα μιμητικών απαντήσεων στο δεξί του 1^{ου} πιάνου (μ. 103-110) και στο αριστερό του 2^{ου} (μ. 104-109) με ανάλογες χρονικές μετατοπίσεις του β' τμήματος: στη 2^η έκθεση κατά ένα ολόκληρο μέτρο αργότερα (μ. 106-107), στην 3^η κατά ένα χρόνο νωρίτερα (μ. 107).

Με την ολοκλήρωση των εκθέσεων των δύο μελωδικών μερών, το 2^ο πιάνο εισάγει ένα συνοδευτικό ρυθμικό σχήμα τριήχου δύο 8^{ων} και δύο 16^{ων} με τέσσερα 16^α (από το μ. 110), το οποίο δίνει μία αίσθηση ανάλυσης του διμερούς μέτρου 2/4 στο χορευτικό των 7/16⁸²¹. Επί του συνοδευτικού αυτού υποβάθρου επί της τονικής, το 1^ο πιάνο εκθέτει τη μελωδία με παραλλαγμένο το β' μέρος της (μ. 111-118)⁸²² που λειτουργεί τώρα ως μεταβατικό πέρασμα προς το 2ο πιάνο, όπου εμφανίζεται μία νέα μελωδική

⁸²¹ Ανάλογη ρυθμική αίσθηση υπήρξε και στο 1^ο Βουκολικό για πιάνο.

⁸²² Στα μ. 113 και 116 παρατίθενται στον ισχυρό χρόνο (θέση) του μέτρου δύο 8^α στην ίδια νότα (ρε) αντί για ένα 4^ο σε σχέση με την πρωτότυπη μορφή της μελωδίας.

φράση κατιούσων 3^{ων} σε δύο επίσης μέρη (το α' στα μ. 119-122, το β' στα μ. 123-125). Το 2ο οξύ τετράχορδο του μικτού τρόπου στο α' μέρος βαρύνει το σι και αναιρεί το ντο, ενώ στο β' μέρος απλά αναιρεί το ντο και διατηρεί το σι φυσικό:

α' τμήμα νέας μελωδικής φράσης (μ. 119-122)



μικτός τρόπος που προκύπτει:





όσο και στην αρμονία στη δεσπόζουσα:

μ. 126



μ. 128



Από το μ. 130 μεταφερόμαστε από τον μικτό χρωματικό-διατονικό τρόπο με δευτερεύοντες προσαγωγείς μεν (βάρυνσης 2^{ης} βαθμίδας και όξυνσης 3^{ης} βαθμίδας προς την 4^η) αλλά χωρίς κύριο προσαγωγή δε της οικογένειας Γ (κατά Καλομοίρη)⁸²³ σε καθαρά χρωματικό της οικογένειας Β με όξυνση 4^{ης} βαθμίδας προς 5^η στο α' 4χορδο και βάρυνση της 6^{ης} με όξυνση της 7^{ης} στο β' που δημιουργεί δύο τριημίτονα διαστήματα (2^{ας} αυξημένης). Στον νέο τρόπο εμφανίζεται στο 2^ο πιάνο στο 4μετρο των μ. 130-133 το μελωδικό μοτιβικό υλικό κατιούσων 3^{ων} των προηγούμενων μ. 119-122 που εκτελούν εναλλάξ τα δύο χέρια (σε 8^{ες} το αριστερό και αντιχρονισμούς το δεξί), ενώ το 1^ο πιάνο συνοδεύει με tremolo κάνοντας πτώση στη λα ελάσσονα και κάνοντας αισθητή για πρώτη φορά την υποτιθέμενη τονικότητα της παραλλαγής, η οποία λόγω της αυξημένης τροπικότητάς της «νοθεύει» την τονική της ταυτότητα.

Νέος χρωματικός τρόπος του ρε, μεταφερόμενος από λα, μ. 130-133⁸²⁴:

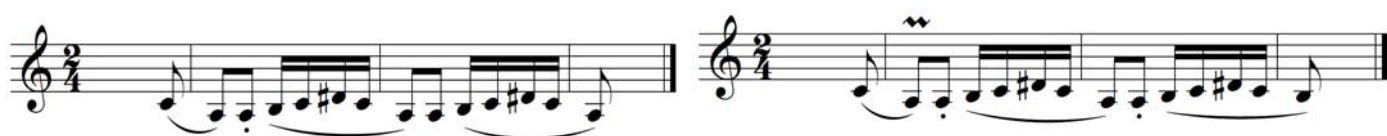


⁸²³ Καλομοίρης, *Αρμονία*, σ. 179.

⁸²⁴ Στο μ. 132 το ρε# του χρωματικού τρόπου αναιρείται προσωρινά για να διατηρηθεί η σχέση του διαστημάτος 3^{ης} με την προηγούμενη νότα.

Την προσέγγιση της λα ακολουθεί στα μ. 133 (από το τελευταίο 8^ο) έως 152 η επανέκθεση των δύο μερών της ανατολίτικης μελωδίας. Αυτή γίνεται, αντίστοιχα με την αρχική έκθεση, στον μικτό τρόπο του ρε (με χρωματικό α' 4χορδο και διατονικό β' χωρίς έλξη προσαγωγή) μεταφερόμενος τώρα από σι. Κατά συνέπεια η λα ελάσσονα λειτουργεί ουσιαστικά ως υποτονική της τροπικής κλίμακας σι. Τα δύο μέρη της μελωδίας, με δύο τμήματα το καθένα, διαμορφώνονται ως εξής:

Μέρος α (με κατάληξη 1^{ου} τμήματος στην υποτονική και 2^{ου} στην τονική)



Μέρος β (με κατάληξη και των δύο τμημάτων στην τονική)



Τα τέσσερα τμήματα της μελωδίας δεν εκτίθενται συνεχόμενα, αλλά παρεμβάλλονται ανάμεσά τους άλλα ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία. Το πρώτο τμήμα εκτελείται δύο φορές στα μ. 133-136 και 137-140 και το δεύτερο μία στα μ. 141-144 από το 2^ο πιάνο με unisono των δύο χεριών. Το τρίτο τμήμα στα μ. 145-148 και το τέταρτο στα μ. 149-152 εκτίθενται επίσης από το 2^ο πιάνο αλλά μόνο από το δεξί χέρι, ενώ το αριστερό εκτελεί χρέη συνοδείας (με συγκοπές). Τα νέα ρυθμικά και μελωδικά δεδομένα που παρουσιάζονται παράλληλα και μεταξύ της έκθεσης των μελωδικών τμημάτων είναι τρία: α) χρήση συγχορδιών πάνω σε συγκοπή σε 1^ο (μ. 134-135, 138-139, 142-143, 146-147) και 2^ο πιάνο (μ. 136-137, 140-141, 144-145, 146-151) που έχουν αρμονικό - συνοδευτικό χαρακτήρα (συνηχήσεις υποτονικής και τονικής με πολλούς ξένους φθόγγους) και προσδίδουν χορευτική διάσταση, β) κυματοειδή δεξιοτεχνικά σχήματα 32^{ων} (μ. 136-137, 140-141, 144-145) και 16^{ων} σε 3ηχα (μ. 148-149), εκτελούμενων διαδοχικά από τα δύο χέρια του 1^{ου} πιάνου ως σπασμένες συγχορδίες αποτελώντας αναλύσεις των συνοδευτικών συγκοπτόμενων συνηχήσεων του 2^{ου} πιάνου με τα χαρακτηριστικά αυξημένα διαστήματα 2ας και 4ης, και γ) τμηματική, αντιστικτική ως προς την κύρια μελωδία, παράθεση της α' φράσης του 1^{ου} θέματος του έργου στο αριστερό του 1^{ου} πιάνου, με μικρές ρυθμικές μεταβολές ως

προς το πρωτότυπο. Η παράθεση του μισού 1^{ου} θέματος ολοκληρώνεται σε 4 τμήματα με παρεμβολή κάθε φορά 2 μέτρων ανάμεσά τους:

Τμήμα α' (μ. 138-139), στη λα- (υποτονική της τροπικής σι)



Τμήμα β' (μ. 142-143), επίσης στη λα-



Τμήμα γ' (μ. 146-147), στη σι+ (τονική της τροπικής σι)



Τμήμα δ' (μ. 150-152), στη σι- (κατά τη μελωδική κάθοδο το ρε# της τροπικής κλίμακας αναιρείται)



Άξια παρατήρησης είναι η τονική μετάθεση του 1^{ου} θέματος από τη λα ελάσσονα των δύο πρώτων τμημάτων στη σι (μείζονα και ελάσσονα) των δύο επόμενων, παρότι το αρχικό θέμα βρισκόταν σε μία και μόνο τονικότητα (ντο# ελάσσονα). Η μετατροπική αυτή επέμβαση στο θέμα οφείλεται στην προσπάθεια αρμονικής συνύπαρξής του με το β' μέρος της βασικής μελωδίας της παραλλαγής που εκτίθεται ταυτόχρονα από το 2^ο πιάνο.

Ύστερα από την ολοκλήρωση και της 2^{ης} έκθεσης της μελωδίας με τις παράλληλες αναφορές στο 1^ο θέμα του έργου, παρουσιάζεται στα μ. 152-157 το μελωδικό μοτίβο κατιονσών 3^{ων} στο 1^ο (μ. 152-153 και 154-155) και 2ο πιάνο (μ. 156-157) διαδοχικά στα δύο χέρια (με 8^{ες} και αντιχρονισμούς), με ταυτόχρονη επανεμφάνιση του

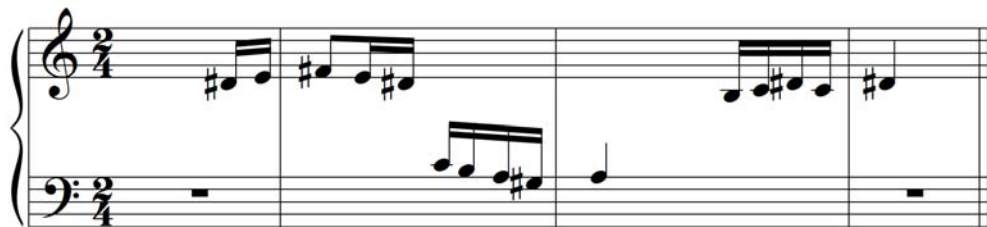
ρυθμικού συνοδευτικού σχήματος του μ. 110 στο 2ο πιάνο. Το διατονικό 4χορδο του μικτού τρόπου υφίσταται αναίρεση του σολ# και κατά περίσταση και του φα#, ενώ το χρωματικό 4χορδο παραμένει αναλλοίωτο κατά την κατάβαση.

Το δμετρο αυτό λειτουργεί ως γέφυρα προς το τελευταίο τμήμα της παραλλαγής με χαρακτήρα coda. Σε αυτή γίνονται τελευταίες υπενθυμίσεις τριών δομικών στοιχείων:

α) του συνοδευτικού ρυθμικού σχήματος του μ. 110 που εμφανίζεται στα μ. 160-167 στο 1^ο πιάνο.

β) του β' μέρους της κύριας μελωδίας, το οποίο εμφανίζεται σποραδικά πάντα στην τροπική κλίμακα της σι και ενίοτε μεταλλαγμένο μελωδικά και ρυθμικά:

μ. 157-160: αυτούσιο το α' τμήμα, 1^ο πιάνο



μ. 161-165: μελωδική προέκταση της κατάληξης του με ανάδειξη της σκάλας του τρόπου, 2^ο πιάνο



μ. 166-167: ρυθμικά παραλλαγμένα (σε συνεχόμενα 16^α και μετάθεση της άρσης στη θέση) η κεφαλή του β' μέρους της κύριας μελωδίας και με ανεστραμμένη κατάληξη προς τα πάνω (οι δύο τελευταίοι φθόγγοι είναι ντο-ρε# αντί για λα-σολ#), 2^ο πιάνο



μ. 168: ρυθμική μετατροπή της ίδιας κεφαλής χωρίς το levare της σε συνεχόμενα 16^α που συνενώνεται με την κεφαλή του α' μέρους της μελωδίας, 2^ο πιάνο



γ) του α' μέρους της κύριας μελωδίας, το οποίο παρατίθεται στο 2^ο πιάνο τρεις φορές διαστηματικά τροποποιημένο, με κυριότερη αλλαγή την μετατροπή του αυξημένου διαστήματος 4^{ης} (ρε-σολ#) σε αντίστοιχο 4^{ης} ελαττωμένο (σολ#-ντο) και απουσία τριημιτονίου. Σε κάθε αναφορά στο κεντρικό τροπικό μοτίβο της παραλλαγής ο συνθέτης «παίζει» με την τροπικότητα αλλοιώνοντας τη διαστηματική διαδοχή των φθόγγων και προσδίδοντας έναν σαρκαστικό τόνο:

1η αναφορά (μ. 157-160): συμβαίνει παράλληλα με την εκτέλεση του β' μέρους της μελωδίας από το 1^ο πιάνο. Ημιτονική ροή και αντικατάσταση του διαστήματος 4^{ης} αυξημένης σε 4^{ης} ελαττωμένης.



2^η αναφορά (μ. 168-171): ως προέκταση της μεταλλαγμένης κεφαλής του β' μέρους της μελωδίας. Όξυνση και μετέπειτα αναίρεση του λα που μεταβάλλει τις διαστηματικές σχέσεις του μοτίβου. Ρυθμικός υποδιπλασιασμός του καταληκτικού φθόγγου (σολ# σε όγδοο).



3^η αναφορά (μ. 171-174): Ανάλογη όξυνση και αναίρεση του λα με περαιτέρω ενίσχυση της χρωματικότητας και δημιουργία νέου ελαττωμένου διαστήματος 3^{ης} (λα#-ντο). Ρυθμικός διπλασιασμός του καταληκτικού φθόγγου (σολ# μισό).



Στην coda ο συνθέτης φροντίζει αφενός με τη μεταφορά του τροπικού μοτίβου της μελωδίας γύρω από τον πόλο μελωδικής και αρμονικής έλξης του λα και αφετέρου με την εναρμόνιση των μελωδιακών μοτίβων με χρήση της βαθμίδος όχι του φυσικού αλλά πλέον του οξυμένου προσαγωγέα (σολ#) με όξυνση της 5^{ης} του (ρε#), να εγκαθιδρύσει την αίσθηση της υποτιθέμενης τονικότητας της λα ελάσσονος. Ωστόσο η απόλυτη επιβεβαίωση της εν λόγω τονικότητας δεν θα ευοδωθεί ποτέ και η παραλλαγή θα καταλήξει με την αίσθηση του ανολοκλήρωτου στον τονικό προσαγωγέα (σολ δίεση).

Δ' Παραλλαγή (μ. 175-199):

Στην επόμενη παραλλαγή η σύνθεση μεταφέρεται στην τονικότητα της μι ύφεση ελάσσονος παραμένοντας στο μέτρο των 2/4 και επεξεργάζεται το 2^ο θέμα. Η επιλογή της συγκεκριμένης τονικότητας δεν έχει κάποια πρόδηλη σχέση με τις τονικότητες των δύο θεμάτων (ντο δίεση ελάσσονα και μι μείζονα αντίστοιχα) ή της προηγούμενης παραλλαγής. Ο συνθέτης συνδέει αρμονικά τις δύο παραλλαγές ξεκινώντας στο 2^ο πιάνο από τον εναρμόνιο (λαb) φθόγγο αυτού, στον οποίο κατέληξε στην γ' παραλλαγή (σολ#). Με αφετηρία τον φθόγγο αυτό παρατίθεται στο 2^ο πιάνο ένα 4μετρο εισαγωγικό αρπισματικό ανέβασμα της ελαττωμένης VII₇ (ντιμινουίτας) της μιb- (μ. 175-178). Το 1^ο πιάνο δε μένει ανενεργό, αλλά εκθέτει στο δεξί χέρι στα μ. 177-178 επί της αρμονικής αυτής υποστήριξης το α' μελωδικό τμήμα του 2^{ου} θέματος τροποποιημένο ως προς α) την απουσία των δύο αρχικών φθόγγων του μοτίβου, β) τη μετατροπή του ανιόντος διαστήματος 4^{ης} καθαρής (που σχηματίζεται μεταξύ του τρίτου και δεύτερου από το τέλος φθόγγου) σε ελαττωμένο 5^{ης} (φα-ντοb αντί για φα-σιb), και γ) τη ρυθμική μεγέθυνση των παραπάνω φθόγγων στο τελευταίο μέτρο. Το αριστερό χέρι του 1^{ου} πιάνου επαναλαμβάνει ακολούθως το ίδιο μοτίβο (μ. 178-181) με προσθήκη όμως των δύο αρχικών φθόγγων του πρωτοτύπου, διατήρηση του τροποποιημένου διαστήματος 5^{ης} ελαττωμένης και επαναφορά των τελικών φθόγγων στις αξίες της αρχικής έκθεσης του 2^{ου} θέματος. Το καταληκτικό διάστημα 3^{ης} μικρής του μοτίβου επαναλαμβάνεται σε διαφορετικά τονικά ύψη από 2^ο (μ. 181-182) και 1^ο πιάνο (μ. 182-183) επί των βαθμίδων της V₇ σε

2^η αναστροφή και V₉ σε ευθεία κατάσταση και ακολούθως εμφανίζεται ως μοτιβική υπενθύμιση σε ολόκληρη τη διάρκεια της σύντομης παραλλαγής στο 2^ο πιάνο (μ. 183-187, αρχικά με σχήμα 8^{ον} - 4^{ον} και έπειτα με πυκνότερη ρυθμική άρθρωση 16^{ον}-παρεστιγμένου 8^{ον}) και στο 1^ο πιάνο (μ. 188 μέχρι τέλους, σε τρία διαφορετικά ρετζίστρα και με διπλασιασμό των αξιών στις δύο τελευταίες επαναλήψεις). Από το μ. 188 εκτίθεται στη δεσπόζουσα της μιb στο 2^ο πιάνο μία 8μετρη, αταυτοποίητη δημοτικής χροιάς, μελωδική φράση σε δύο 4μετρα τμήματα (μ. 188-191 και μ. 192-195). Τα δεμένα ανά ζεύγη 16^α της φράσης δημιουργούν στην κάθοδό τους όλα τα διαστήματα 2ας (μικρής, μεγάλης, αυξημένης με το χαρακτηριστικό 3ημιτόνιο). Η φράση εκτίθεται στο δεξί, ενώ το αριστερό συνοδεύει με χορευτικό ρυθμικό σχήμα παρεστιγμένου 8^{ον} - 16^{ον} - δύο 8^{ον}. Στο μ. 191 ο συνθέτης χρησιμοποιεί, όπως και στο μ. 121 της προηγούμενης παραλλαγής, χρωματική αποτζιατούρα δημιουργώντας αυξημένη χρωματικότητα στη μελωδική υφή και επιπλέον την ακουστική εντύπωση ενός χρωματικού glissando πάνω στις χορδές του παραδοσιακού βιολιού. Η παραλλαγή ολοκληρώνεται στα μ. 196-199 με δύο τελευταίες αναφορές στη μελωδική χορευτική φράση πάνω στη δεσπόζουσα (με 7^η). Είναι χαρακτηριστική σε όλες τις συνηχήσεις δεσπόζουσας, που χρησιμοποιούνται στην παραλλαγή, με εξαίρεση την τελευταία (μ. 198-199), η συνεπής αντικατάσταση της 3^{ης} της συγχορδίας (ρε) από τον φθόγγο της τονικής (μιb), δημιουργώντας διαστήματα 4^{ης} με τη βάση της δεσπόζουσας συνήχησης και αλλοιώνοντας την καθαρότητα του ακούσματός της.

Ε' Παραλλαγή (μ. 200-270):

Η δεσπόζουσα της μι ύφεση ελάσσονος της δ' παραλλαγής (σι ύφεση) λειτουργεί αρμονικά - μετατροπικά ως υποδεσπόζουσα της φα μείζονος, νέας τονικότητας στην τελευταία ε' παραλλαγή. Το διμερές μέτρο γίνεται πιο βαρύ (2/2) και το θέμα, που χρησιμοποιείται προς επεξεργασία, είναι ξανά το 2^ο. Ωστόσο δεν είναι και το κύριο θέμα της παραλλαγής, καθώς ο συνθέτης επιδίδεται -ανάλογα με την γ' παραλλαγή- στην εισαγωγή μίας καινούριας γνωστής μελωδίας, η οποία προέρχεται αυτή τη φορά όχι από τη δεξαμενή της δημοτικής παράδοσης, αλλά από το πεδίο της λαϊκής μουσικής της Ελλάδας του Μεσοπολέμου. Η μελωδία είναι το πασίγνωστο τραγούδι

Το γελεκάκι⁸²⁵, γραμμένο το 1932 σε μουσική του βιολιστή Σπύρου Ολλανδέζου και στίχους Γιώργου Θεοδωρίδη⁸²⁶ στο ύφος του είδους της καντάδας, της σερενάτας της μεσαίας τάξης που άκμασε από την περίοδο της συνένωσης της ηπειρωτικής Ελλάδας με τα Επτάνησα μετά τα μέσα του 19^{ου} αι. έως τον 2^ο παγκόσμιο πόλεμο⁸²⁷. Ο Μαργαρίτης χρησιμοποιεί ολόκληρα ή μέρος από τα μελωδήματα και των τριών στροφών του τραγουδιού με μερικές διαστηματικές και ρυθμικές αλλοιώσεις και μελωδικές παραλείψεις, πάντοτε στην τονικότητα της φα μείζονος.

μελώδημα α' (μοτίβο Ι)⁸²⁸



πρωτότυπο μελώδημα α' (ακούγεται δύο φορές)



Η σημαντικότερη τροποποίηση αφορά τη βάρυνση του ρε (ρεb), δανειζόμενη από την ομώνυμη ελάσσονα της φα, που δημιουργεί τριημιτόνιο και προσδίδει ανατολίτικη χροιά στη λαϊκή μελωδία.

μελώδημα β' (μοτίβο ΙΙ)



⁸²⁵ Οι στίχοι των 3 στροφών: *Το γελεκάκι που φορείς/ εγώ το 'χω ραμμένο/ με πίκρες και με βάσανα/ το 'χω φοδραρισμένο./ Άντε το μαλώνω, το μαλώνω/ άντε κι ύστερα το μετανιώνω/ άντε το μαλώνω και το βρίζω/ άντε την καρδούλα του ραγίζω./ Φόρα το μωρό μου/ φόρα το μικρό μου/ γιατί δεν θα το ξαναφορέσεις άλλο πια/ φόρα το όπου να 'σαι, για να με θυμάσαι/ για μετάξι έχω τα σγουρά σου τα μαλλιά.* (έκδοση Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1932).

⁸²⁶ Η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού πραγματοποιήθηκε το 1932 με ερμηνευτή τον Πέτρο Επιτροπάκη, ενώ ακολούθησαν την ίδια περίοδο σημαντικές ερμηνείες της Μαρίκας Νέξερ και Σωτηρίας Μπέλλου.

⁸²⁷ Απόδειξη της ιδιαίτερης δημοφιλίας του τραγουδιού την εποχή εκείνη είναι οι εκτελέσεις του στα πλαίσια διαφόρων ετερόκλητων εκδηλώσεων. Κατά τον Παναγιώτη Σ. Γουδεντζίκη, το *Γελεκάκι*, αν και δεν ήταν δημοτικό τραγούδι, εκτελούνταν εξαιτίας της μελωδικότητάς του, που «δημιουργούσε πολύ ωραία βαλς», κατά τη διάρκεια του πανηγυριού της Αγίας Παρασκευής (Ζωοδόχου Πηγής) στην Πεντάπολη. (Εργασία με τίτλο: *Τραγούδια που ακούστηκαν και τραγουδήθηκαν στην Πεντάπολη*, δημοσιευμένη στην ιστοσελίδα www.darnakas.gr, Πεντάπολη 23/10/2006, τελευταία πρόσβαση: 04/11/2012).

⁸²⁸ Χαρακτηρίζουμε τα μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία της παραλλαγής ως μοτίβα Ι έως VI για να διευκολυνθεί η παρακολούθηση της ανάλυσης.

πρωτότυπο μελωδήμα β΄



Χρησιμοποιούνται αυτούσια μόνο το 2^ο και 4^ο μέτρο από την πρωτότυπη μελωδία.

μελωδήμα γ΄ (μοτίβο III)



πρωτότυπο μελωδήμα γ΄



Στη θέση του 2^{ου} και 4^{ου} μέτρου του πρωτότυπου μελωδήματος ο συνθέτης παρεμβάλει το 2^ο μέτρο του μοτίβου II.

Το ίδιο μέτρο του μοτίβου II με τη χαρακτηριστική συγκοπή χρησιμοποιείται και ως καθαρό ρυθμικό σχήμα (μοτίβο IV):



Ως καθαρά συνοδευτικά σχήματα χρησιμοποιούνται τέσσερα ακόμη ρυθμικά μοτίβα, εκ των οποίων τα δύο τελευταία εμφανίζονται μόνο μία φορά:

μοτίβο V



μοτίβο VI



μοτίβο VII



μοτίβο VIII



Στα εισαγωγικά πρώτα 4 μέτρα της παραλλαγής (μ. 200-203) στην τονική βαθμίδα εκτίθενται στο 1^ο πιάνο το ρυθμικό συνοδευτικό μοτίβο VI και στο 2^ο εναλλάξ τα μοτίβα V και II.

Ακολουθεί (μ. 204-211) η έκθεση στο 2^ο πιάνο της 8μετρης α' μελωδικής φράσης της λαϊκής μελωδίας (μοτίβο I), με τα συνοδευτικά μοτίβα V και IV στο 1^ο πιάνο, επίσης στη βαθμίδα της τονικής. Το ρυθμικά αλλοιωμένο μοτίβο II χωρίς συγκοπή στο μ. 212 (1^ο πιάνο) ενώνει το α' μελώδημα με το γ', που έπεται στο 2^ο πιάνο (4μετρο μ. 213-216) στη δεσπόζουσα, με χρήση του μοτίβου VI στη συνοδεία του 1^{ου}. Από την αρχή έως αυτό το σημείο (μ. 200-216) ολοκληρώνεται η έκθεση των τριών μελωδημάτων από το *Γελέκκι* και ακολουθεί η ανάπτυξη της παραλλαγής.

Στην III βαθμίδα εισάγεται στο 1^ο πιάνο το ρυθμικό μοτίβο VII με χρωματικές αποτζιατούρες στην 5^η της (μ. 217) για να εκτεθεί στο 2^ο η α' μελωδική φράση (μοτίβο I) στα μ. 218-225, διαφορετική ως προς την πρώτη έκθεσή της τόσο μελωδικά (με χρήση ποικιλματικών φθόγγων που προσομοιάζουν περισσότερο στην πρωτότυπη μελωδία) όσο και ρυθμικά: παρόλο που ο αριθμός των 8 μέτρων της φράσης διατηρείται, εντούτοις ο καταμερισμός των αξιών στη μελωδική πορεία είναι διαφορετικός, ενώ παρεμβάλλεται ένα μικτό μέτρο 5/4 που οδηγεί σε μετάβαση από το αρχικό μέτρο 2/2 στο πιο γρήγορο των 4/4:



Στο 8μετρο των μ. 224-231, του οποίου η αρχή συμπίπτει με την ολοκλήρωση του μοτίβου I, εκτίθεται σε 1^ο και 2^ο πιάνο με επαναφορά στη βαθμίδα της τονικής το



μελωδικό μοτίβο II δύο φορές. Τη δεύτερη φορά το 2^ο μέτρο (μ. 229) στερείται της συγχοπής, ενώ το 1^ο πιάνο συνοδεύει χρησιμοποιώντας το ρυθμικό μοτίβο VI. Η θεματική επεξεργασία στο εξής (στο παρόν 8μετρο και στα τρία επόμενα) γίνεται πιο ενδιαφέρουσα με την αντιστικτική εισαγωγή του 2^{ου} θέματος (*Ένα καράβι από τη Χίο*). Παραμένοντας στην τονική, επανεκτίθεται στο 1^ο πιάνο το μοτίβο I σε πιο απλή μελωδική και ρυθμική διάρθρωση (8μετρο μ. 231-238) με συνοδευτική χρήση των μοτίβων VI (μ. 234-235) και V (μ. 236-237), ενώ ταυτόχρονα το 2^ο πιάνο εισάγει το α' μελωδήμα του 2^{ου} θέματος με διπλασιασμό αξιών, και συνενώνει τα δύο τμήματα του μελωδήματος με τα 2 πρώτα μέτρα του μοτίβου II (μ. 234-235 και 238-239).

Το «πλέξιμο» των πρώτων μελωδημάτων των δύο τραγουδιών επαναλαμβάνεται στο επόμενο 8μετρο (μ. 239-246) με ανταλλαγή τους στα δύο πιάνο⁸²⁹. Επιπλέον στο 2^ο πιάνο στο δεξί χέρι εμπλουτίζει τη θεματική αντιπαράθεση το πρώτο δίμετρο του μοτίβου III (μ. 240-241), ενώ στο 1^ο στο αριστερό το πρώτο δίμετρο του μοτίβου II (μ. 242-243) και το τελευταίο μέτρο του (μ. 247, με παύση 8^{ου} στην αρχή αντί για 8^ο και κατάληξη σε φα αντί λα). Συνοδευτικά παρατίθεται και το μοτίβο VI (μ. 246) με αντικατάσταση της παύσης 8^{ου} παρεστιγμένου από νότα ίσης διάρκειας).

Ανάλογα γίνεται και η παράθεση του β' μελωδήματος του 2^{ου} θέματος στα επόμενα δύο 8μετρα στη δεσπόζουσα πάνω σε ισοκράτη τονικής και κατάληξη στην τονική. Στο πρώτο (μ. 247-254) εκτελείται -επίσης με διπλασιασμό αξιών⁸³⁰- από το 2^ο πιάνο, ενώ στο δεύτερο (μ. 255-262) από το 1^ο. Η μελωδική αντίστιξη στο β' μελωδήμα είναι το πρώτο δίμετρο του μοτίβου II με παύση 8^{ου} στην αρχή (μ. 250-251 στη δεσπόζουσα - 1^ο πιάνο, 254-255 στην τονική - 1^ο πιάνο) και με παύση 8^{ου} στην αρχή κάθε μέτρου (μ. 258-259 στη δεσπόζουσα - 2^ο πιάνο, 262-263 στην τονική - 2^ο πιάνο) ενώ η ρυθμική τα μοτίβα IV (μ. 248-249, 1^ο πιάνο), V (μ. 252-253, 1^ο πιάνο) και VI

⁸²⁹ Το μελωδήμα του 2^{ου} θέματος στην επανάληψη ξεκινά με την πρωτότυπη αξία 8^{ου} αντί για 4^ο (μ. 233, 1^ο πιάνο, δεξί χέρι).

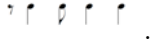
⁸³⁰ Με την εξαίρεση της αρχικής νότας *leware* που παραμένει 8^ο, όπως στο πρωτότυπο.

με παρεστιγμένη παύση ή νότα στην αρχή του (μ. 250-251 και 254-255, αριστερό 1^ο πιάνου, και μ. 258⁸³¹ - 259, αριστερό 2^ο πιάνου).

Στο καταληκτικό τμήμα της τελευταίας παραλλαγής (μ. 264-270), το μελωδικό μοτίβο II αποσυντίθεται με διαλογική διαδικασία στα 2 πιάνο. Το συγκοπτόμενο σχήμα του 2^ο μέτρου του παίζεται διαδοχικά από τους δύο εκτελεστές από την ψηλή προς τη χαμηλή περιοχή του κλαβιέ με μεγέθυνση (διπλασιασμό) των αξιών στις δύο τελικές εκφορές του στο 2^ο πιάνο: μ. 267-268 με αναστροφή του καταληκτικού διαστήματος 3^{ης} (κατιούσα κίνηση λα-φα αντί για ανιόν διάστημα λα-ντο), που επαναφέρει την τονική συνήχηση, και μ. 269-270 με μονοφωνική εκφορά και εγκατάλειψη των παράλληλων 6^{ων}, ενώ προηγείται η αρμονία της ναπολιτάνικης συγχορδίας στην αρπισματική αποτζιατούρα και έπεται ανάλογη αποτζιατούρα στην τονική.

4.2.5. Τραγούδια για φωνή και πιάνο.

Η ενσωμάτωση δημοτικών μελωδιών σε συνθέσεις για ένα και δύο πιάνο που αποκρυσταλλώνουν τη συνθετική στροφή του συνθέτη προς τη δημοτική μουσική παράδοση, όπως διαμορφώνεται κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1920, εκφράζεται εμφαντικά με τη συλλογή και επεξεργασία δημοτικών τραγουδιών για φωνή και πιάνο που ερμηνεύθηκαν κατεξοχήν από τις υψιφώνους Φέμπη Νικολαΐδου και Greta Scheider με τον συνθέτη στην πιανιστική συνοδεία. Από το πλήθος δημοδών ασμάτων, που παρουσίασε κατά καιρούς σε δημόσιες ή ιδιωτικές εμφανίσεις του ο Μαργαρίτης είτε πλήρως επεξεργασμένα και κατατεθειμένα ως ολοκληρωμένο συνθετικό προϊόν είτε απλά εναρμονισμένα με πρόχειρη αυτοσχέδια προσέγγιση, τελικά προέκυψαν δύο τραγουδιστικοί κύκλοι: το έργο 6 με τα τραγούδια *Στράτα, στράτα πήγαινα...*, *Ο Μπιστικός*, *Η Ελαφίνα*, *Ο Βοριάς* και *Φεγγοβολιά*, και το έργο 7 με τους τίτλους *Ξύπνημα*, *Σονέτο*, *Νεραντζούλα* και *Ελληνικό Ποιμενικό*. Από τις δύο συλλογές, τα πρώτα 3 τραγούδια της πρώτης και το 2^ο και 3^ο της δεύτερης αποτέλεσαν έναν ενιαίο κύκλο που εξεδόθη το 1929 ως *Ελληνικά τραγούδια op. 6*. Οι στίχοι των δημοτικών ασμάτων *Στράτα στράτα πήγαινα...*, *ο Μπιστικός*, *η Ελαφίνα* και *η Νεραντζούλα* αποδόθηκαν διασκευασμένοι για τη γερμανική γλώσσα από τον Hans Scheider, ενώ το *Μακεδονικό Σονέτο* του τελευταίου, το οποίο κλείνει τη συλλογή μη

⁸³¹ Στο μ. 258 το ρυθμικό σχήμα του μοτίβου VI τροποποιείται σε .

όντας δημοτικό τραγούδι, μεταφράστηκε ελεύθερα στην ελληνική γλώσσα από τον Θ. Αϊβάζη. Προχωρούμε παρακάτω στην αυτή καθεαυτή μουσική ανάλυση των τραγουδιών του κύκλου εξετάζοντας στο επόμενο κεφάλαιο τα ιδεολογικά ζητήματα της προσέγγισης του συνθέτη στο δημοτικό τραγούδι και τις συνισταμένες που διαμόρφωσε το περιβάλλον της Ελληνικής Εθνικής Σχολής όσον αφορά την αντιμετώπιση και αξιοποίησή του.

I. Στράτα, στράτα πήγαινα... (Trauemend, trauemend...)

Δημοτικό τραγούδι με τετράστιχο: *Στράτα, στράτα πήγαινα/ και μάζενα λουλούδια,/ και πιάστηκ' η αγάπη μου/ με γέλια, με τραγούδια.*⁸³² Ο στίχος είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος με επιφωνηματικό παράθεμα *αχ μωρέ*, τομή μετά την 8^η συλλαβή και μετρικό τόνο προπαροξύτονο στην 6^η και παροξύτονο στην 14^η συλλαβή. Χορεύεται ως συρτός καλαματιανός στο επτάσημο μέτρο των 7/8 (3/8, με τέταρτο και όγδοο, + 2/4) που απορρέει από τον δεύτερο επίτрито της βυζαντινής μουσικής⁸³³. Η δημοτική μελωδία βρίσκεται στον διατονικό τρόπο του ρε (με την 6^η βαρυμένη) και ο συνθέτης το μεταφέρει από σολ δίεση εναρμονίζοντας το τραγούδι στην τονικότητα της σολ δίεση ελάσσονος (χωρίς ωστόσο όξυνση του προσαγωγέα της). Στην έναρξη σημειώνει την ερμηνευτική υπόδειξη *Mit Poesie* (με ποιητικότητα) για να αποδώσει τον ζητούμενο λυρικό χαρακτήρα του κομματιού. Τόσο στο πρώτο, όπως και στα υπόλοιπα τραγούδια του κύκλου, δεν υποδεικνύεται συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή και ο συνθέτης αφήνει την ίδια τη φύση και τον εκάστοτε χορευτικό χαρακτήρα των δημοτικών μελωδιών να καθορίσουν το tempo. Δομικά, το πρώτο τραγούδι του κύκλου αποτελείται από μία κύρια μελωδία που εκτίθεται σε δύο φράσεις, των οποίων προηγείται μία πιανιστική εισαγωγή και έπεται μία coda.

μ. 1-12: Εισαγωγή από το πιάνο με διακριτική παρουσία της φωνής και αρμονική συγχорδιακή χρήση των κύριων βαθμίδων, στα μ. 1-4 της τονικής και δεσπόζουσας

⁸³² Στη διασκευή του Scheider στη γερμανική γλώσσα χαρακτηρίζεται ως *Volkslied* (δημοτικό τραγούδι). Οι γερμανικοί στίχοι: *Trauemend, trauemend.../ ach Kindchen ziellos trauemend wandert ich/ und sammelte mir Blumen./ Und Lieb'.../ ach ploetzlich Liebe fiel mich Kindchen an/ im Lachen, Liedersingen.*

⁸³³ Ο επτάσημος ρυθμός, ρυθμός της αρχαίας ελληνικής μουσικής και των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, θεωρείται ο κατεξοχήν χορευτικός ρυθμός. Στη βυζαντινή μουσική και στα δημοτικά τραγούδια ο επτάσημος ρυθμός ονόμαζεται και επίτрито με επικρατούν σχήμα στα τραγούδια αυτό του δεύτερου επίτрито, ο οποίος μετρίεται σε μία τρίσημη θέση και μία τετράσημη άρση σε δύο κινήσεις. (Διονύσιος, Ηλιόπουλος, *Μέθοδος βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, έκδοση νεότερα αναθεωρημένη και βελτιωμένη, Αθήνα 2011).

και στα επόμενα μ. 5-12 της υποδεσπόζουσας (με προσθήκη της επιτονικής). Το πιάνο εκθέτει τον χαρακτηριστικό επτάσημο ρυθμό του τραγουδιού και το μοτιβικό υλικό της κεφαλής της δημοτικής μελωδίας, συνεπές ως προς το ρυθμικό σκέλος και τροποποιημένο διαστηματικά.

μ. 1



μ. 5



μ. 13 (διαστηματικό και ρυθμικό μοτίβο της φωνητικής μελωδίας)



Η φωνή πραγματοποιεί την πρώτη της εμφάνιση στα μ. 9 και 11 στον φθόγγο της υποδεσπόζουσας και επί της εναρκτήριας λέξης των στίχων (*Στράτα*).

μ. 12-16: Εκτίθεται από τη φωνή η α' 4μετρη φράση της δημοτικής μελωδίας στην IV με κατάληξη στην τονική, ενώ το πιάνο συνεχίζει να κινείται στο αρμονικό υπόβαθρο της εισαγωγής μεγεθύνοντας το μοτίβο του μ. 5:



Χαρακτηριστικές είναι οι ιμπρεσσιονιστικού τόνου συνηχήσεις με διαστήματα 4^{ης} που δημιουργούνται μεταξύ πιάνου και φωνής (μ. 13, 15):

μ. 13



μ. 15



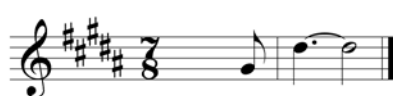
μ. 16-19: Στην κατάληξη του α' μέρους της φωνητικής μελωδίας το πιάνο εκφέρει μεταβατική 4μετρη επίσης φράση στα πλαίσια της τονικής (μ. 16, 17, 19), της υποτονικής (στον τελευταίο χρόνο των μέτρων) και της υποδεσπόζουσας (μ. 18). Το μελωδικό υλικό απορρέει από την υφή της φωνητικής μελωδίας και η χρήση καλλωπιστικών στοιχείων (ποικιλμάτων, αποτζιατούρας) παραπέμπουν στα «σπασίματα» της φωνής που απαντώνται στα δημοτικά τραγούδια.

μ. 19-21: Στη δεσπόζουσα, λειτουργούν εισαγωγικά για την έκθεση της β' φράσης της μελωδίας σε αντιστοιχία με τα μ. 9-12. Η φωνή εκφέρει τις δύο πρώτες συλλαβές του νέου διστίχου (*Και πια-*) με μετάβαση από τον τονικό στον δεσπόζοντα φθόγγο της κλίμακας χρησιμοποιώντας ανιόν διάστημα που αναφέρεται στην έναρξη της μελισματικής γραμμής:

Αρχή μελωδήματος



Φωνή, μ. 19-20



Αντίστοιχη αναφορά στο δικό του εναρκτήριο μοτίβο κάνει το πιάνο:

μ. 1



μ. 20



μ. 21-25: Εκτίθεται η β' 4μετρη φράση της δημοτικής μελωδίας με τον διατονικό τρόπο να λαμβάνει μείζονα χαρακτήρα (με όξυνση της 3^{ης} και 6^{ης} της κλίμακας) και εναρμόνιση αυτή τη φορά στη δεσπόζουσα και τονική της ομώνυμης μείζονος της σολ# και κατάληξη στη δεσπόζουσα. Το β' μελωδήμα διαφοροποιείται από το α' διαστηματικά στο δεύτερο μισό του και ρυθμικά στο καταληκτικό μέτρο του:



Η πιανιστική συνοδεία -ανάλογα με την α' φράση- παρουσιάζει το προηγούμενο μοτίβο (του μ. 20) μεγεθυμένο:



μ. 25-33: Στο μέτρο ολοκλήρωσης της φωνητικής μελωδίας το πιάνο ξεκινά την coda του κομματιού. Πρώτα η σοπράνο εκθέτει στα μ. 25-28 τη μεταβατική φράση των μ. 16-19 στις αρμονικές βαθμίδες δεσπόζουσας και υποδεσπόζουσας της σολ# μείζονος (πάντα χωρίς όξυνση του προσαγωγέα) και ακολούθως η άλτο (4μετρο μ. 28-32) σε IV και II βαθμίδα. Εντύπωση προκαλούν οι δύο καταληκτικές συνηχήσεις: η δεσπόζουσα σε 3η αναστροφή με βάρυνση της 5^{ης} της λύνεται στην υποδεσπόζουσα μεθ' 9^{ης} της κύριας κλίμακας του τραγουδιού, όπου και ολοκληρώνεται.

Χαρακτηριστική στη σύνθεση είναι η συνοχή, που υπάρχει μεταξύ φωνητικής και πιανιστικής γραμμής, καθώς το τέλος της μίας φράσης συμπίπτει με την αρχή της επόμενης, ενώ η συνοδεία μοτιβικά προέρχεται από το μέλος. Το αριστερό χέρι κινείται ως επί το πλείστον με παράλληλες 5^{ες}, οι οποίες με την απουσία της 3^{ης} προσθέτουν ποιμενικότητα στη μελοποίηση του τραγουδιού. Τέλος, εκδηλώνεται η πρακτική του συνθέτη -ανάλογα με την αντίστοιχη τάση του Γ. Κωνσταντινίδη- να εξελίσσει και να διαφοροποιεί την αρμονική επένδυση της μελωδίας στις επαναλήψεις της.

II. Ο Μπιστικός (Schaeferweise)

Πελοποννησιακό (μοραΐτικο) δημοτικό τραγούδι, το οποίο είχε εντάξει ήδη ο συνθέτης στο 2^ο από τα *Ελληνικά Βουκολικά*⁸³⁴ του, με στίχους: *Ας τον τραγουδήσουμε/ τούτον δω τον Μπιστικό/ με τα χίλια κόπαδα/ και τα μύρια πρόβατα.*⁸³⁵ Ο στίχος είναι επτασύλλαβος τροχαϊκός (με εναλλαγή τονισμένου και άτονου στην εκφορά των συλλαβών) και ο ρυθμός, σε μέτρο 4/4 *alla breve*, συρτός δίσημος. Η δημοτική μελωδία βρίσκεται στον διατονικό τρόπο του ντο, που συμπίπτει με τη

⁸³⁴ Βλ. πργφ. 4.2.3.

⁸³⁵ Στη γερμανική μετάφραση αποδίδεται ως *Peloponesische Schaeferweise* (Πελοποννησιακός ποιμενικός σκοπός). Η απόδοση των στίχων στα γερμανικά: *Lasst uns singen von dem greisen,/ grossen Schaefer unsrem Weisen,/ mit den hundert, hundert Herden/ und den tausend, tausend Schafen.*

δυτικοευρωπαϊκή μείζονα κλίμακα, και εκτίθεται στην τονικότητα της σι ύφεση μείζονος. Το κομμάτι παρουσιάζεται σχεδόν αυτούσιο σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα του 2^{ου} Βουκολικού, με τη διαφοροποίηση να έγκειται στην προσθήκη του φωνητικού μέλους και την εύλογη τροποποίηση της πιανιστικής συνοδείας. Εξίσου απλό με το πρώτο τραγούδι είναι ως προς τη δομή του παρουσιάζοντας τη δημοτική μελωδία στη φωνή σε δύο συμμετρικές τετράμετρες φράσεις με επαναλήψεις και προσθέτοντας στο πιάνο μικρή εισαγωγή και καταληκτική coda.

μ. 1-3: Πιανιστική εισαγωγή με χορευτικού χαρακτήρα συνοδευτικό μοτιβικό σχήμα δύο τετάρτων στην άρση - ενός μισού στη θέση του μέτρου, το οποίο διέπει ολόκληρο το τραγούδι, εναλλάσσοντας τις βαθμίδες δεσπίζουσας και τονικής και καθορίζοντας τον εσωτερικό ρυθμικό παλμό του δημοτικού άσματος.

μ. 3-7: Η α' φράση του δημοτικού τραγουδιού στη φωνή με κατάληξη στην τονική και εναρμόνιση αντίστοιχη με αυτή των εισαγωγικών μέτρων⁸³⁶.

μ. 7-9: Συνδετικό μεταβατικό πέρασμα στο πιάνο με το συνοδευτικό σχήμα στην τροπική δεσπίζουσα με βαρυμένο προσαγωγή (lab).

μ. 9-13: Επανάληψη της α' φράσης του δημοτικού άσματος στη φωνή με αλλαγή των συγχορδιακών θέσεων στην πιανιστική συνοδεία.

μ. 13-17: Νέο μεταβατικό πέρασμα στο πιάνο με εναλλαγή II και V βαθμίδας και μίμηση μίας διατονικής διαβατικής κίνησης από αριστερό και δεξί χέρι.

μ. 17-25: Η β' φράση του τραγουδιού, επίσης με κατάληξη στην τονική, εκτιθέμενη δύο φορές (μ. 17-21 και 21-25) χωρίς ενδιάμεση συνδετική γέφυρα αυτή τη φορά. Στην επανάληψη της φράσης παρουσιάζονται μικρές ρυθμικές διαφοροποιήσεις στο μέλος (μ. 22, 24 αξίες τετάρτων στη θέση των παρεστιγμένων αξιών).

μ. 25-31: Με την ολοκλήρωση της δημοτικής μελωδίας παρατίθεται καταληκτική coda στο πιάνο, βασισμένη στη β' μελωδική φράση, της οποίας τροποποιούνται: α) η έκταση, που επιμηκύνεται με την παρεμβολή τρίλιας (μ. 28-30), β) η κατάληξη, με παράθεση του ρυθμικού συνοδευτικού μοτίβου δύο τετάρτων - μισού (μ. 30-31), γ) η έλξη του προσαγωγέα, ο οποίος βαρύνεται (μ. 25-27), δ) η συνοδευτική υποστήριξή της, με αντικατάσταση του ρυθμικο - μοτιβικού σχήματος αφενός με ισοκράτη στη γραμμή του μπάσου στον φθόγγο της τονικής (ως εξέλιξη της προηγούμενης

⁸³⁶ Σημειώνουμε τη διατήρηση του τονικού φθόγγου sib σε κάθε συνήχηση στη γραμμή του μπάσου που λειτουργεί άτυπα ως ισοκράτημα.

παρουσίας του σε κάθε συνήχηση δεσπόζουσας και τονικής) αφετέρου με εισαγωγή συγκοπών που συμπληρώνουν ρυθμικό - αντιστικτικά τη μελωδία (μ. 25-27).

Η χρήση δε στην πιανιστική γραφή καλλωπιστικών τεχνικών φαινομένων, όπως ποικίλματα (μ. 7-8) και τρίλια (μ. 28-30), δημιουργούν ακουστικές ηχητικές εντυπώσεις παραδοσιακών λαϊκών οργάνων.

III. Η Ελαφίνα (Die Hirschkuh)

Δημοτικό τραγούδι της Μακεδονίας που χορεύεται ως συρτός καλαματιανός σε επτάσημο μέτρο 7/8 (3+2+2) και καταλήγει στην επεξεργασία του Μαργαρίτη σε τετράσημο ρυθμό (4/4). Οι στίχοι εκφράζουν συναισθήματα αβάσταχτης απώλειας μέσα σε μία ατμόσφαιρα βγαλμένη από την ελληνική φύση⁸³⁷: Όλα τα λάφια βόσκουνε/ κι' όλα δροσολογούνται/ και μια λαφίνα ταπεινή/ δεν πάει κοντά με τ' άλλα,/ μόνον τ' απόσκια περπατεί,/ τ' απόξερβ' αγναντεύει/ κι' οπ' εύρη γάργαρο νερό/ θολώνει και δεν πίνει./ Ο ήλιος την αντάμωσε,/ στέκει και τη ρωτάει./ Γιατί λαφίνα μ' ταπεινή/ δεν πας κοντά με τ' άλλα,/ μόνον τ' απόσκια περπατείς,/ τ' απόξερβ' αγναντεύεις/ κι' οπ' εύρεις γάργαρο νερό/ θολώνεις και δεν πίνεις;/ Ήλιε μου σαν με ρώτησες/ να σου το 'μολογήσω./ Δώδεκα χρόνια έκαμα/ στείρα χωρίς ελάφι/ κι' από τους δώδεκα κι' εμπρός/ εβγήκα μ' ελαφάκι./ Το έθρεψα τ' ανάθρεψα,/ και τ' όκαμα δυο χρόνων./ Και 'κει που βγηκ' ο βασιλιάς/ να λαφιοκυνηγήσει/ το βρήκε βόσκον μοναχό,/ ρίχνει και το σκοτώνει.../ Ο ήλιος εδάκρυσε/ και έσβησ' το φεγγάρι./ Οι λαγκαδιές κ' οι ρεματιές,/ βαριά αναστενάζαν⁸³⁸. Ο στίχος είναι ιαμβικός

⁸³⁷ Ο Γάλλος φιλέλληνας καθηγητής, λαογράφος και φιλόλογος Claude Fauriel (1772-1844) στην πρώτη συλλογή του *Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια* (1824-1825) κατατάσσει το αλληγορικό τραγούδι της *Λαφίνας* στην κατηγορία των πλαστών με τον τίτλο *Το ελάφι και ο ήλιος*. Σύμφωνα με τον Fauriel «το ύφος του τραγουδιού παρουσιάζει ευαισθησία στη ζωντάνια του και τολμηρή χάρη». Ο τόπος γεννήσης του άσματος είναι η μεσημβρινή Ακαρνανία, όπου ο λαός συνήθιζε να το τραγουδά σε στιγμές λύπης, «οπότε η ανθρώπινη ψυχή είναι προετοιμασμένη να δεχθεί σα δική της κάθε αληθινή εκδήλωση πόνου κάποιου άλλου» (Αλ., Μοτετζάγιας, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, εκδόσεις Φ. Νάκα, Αθήνα 1973, σ. 86).

⁸³⁸ Οι γερμανικοί στίχοι της διασκευής του δημοτικού τραγουδιού (Volkslied): *Die ganze Schar der Hirsche/ weidete am Waldesrand./ Nur eine Hirschkuh ging verzagt/ und abseits ihrer Wege./ in schattenloser Sonnenglut./ auf trocken, duerren Pfaden./ versagt sich Trunk aus klarem Quell/ truebt ihn und will entsagen./ Begegnete die Sonne ihr./ stand still, verwundert, fragte:/ "Warum Du gute so verzagt/ und abseits Deiner Wege?/ In schattenloser Sonnenglut./ auf trocken, duerren Pfaden./ versagt Dir Trunk aus klarem Quell/ truebst ihn und willst entsagen?"/ "So Du mich fragst, o Sonne mein./ will ich es Dir gestehen:/ Zwoelf Jahre blieb ich unfruchtbar/ und ohne Mutterwehen./ Doch dann nach zwoelf Jahr Ewigkeit/ ward endlich ich gesegnet./ Mein goldnes Hirschlein saugte ich/ und wartet es zwei Jahre./ Da kam der Koenig in den Wald/ sich Hirsche zu erjagen./ und traf mein Hirschlein weidend an./ zielt gut...und toetet es!"/ Da weint*

δεκαπεντασύλλαβος παροξύτονος με χώρισμα στην 8^η συλλαβή και μετρικούς τόνους στην 8^η και 14^η συλλαβή. Ο συνθέτης μελοποιεί τις δύο πρώτες από τις τέσσερις στροφές του άσματος. Στην τονικότητα της φα ελάσσονος, το δημοτικό μέλος βρίσκεται στον διατονικό τρόπο του ρε με βάρυνση της 6^{ης} του και μεταφερόμενο κατά μία ανιούσα 3^η μικρή. Όπως στα προηγούμενα τραγούδια του κύκλου, έτσι και στη *Λαφίνα* η δημοτική μελωδία περιβάλλεται από πιανιστική εισαγωγή και ουρά (coda).

μ. 1-4: Η εισαγωγή στο μέρος του πιάνου ξεκινά με τη γαλλική συγχορδία της φα-, η οποία θα χρησιμοποιηθεί κατά την εναρμόνιση του άσματος. Το γρήγορο πέραςμα (σαν *cadenza*), που ακολουθεί σε κατιούσα διατονική κίνηση και σύντομη στάση στον τονικό φθόγγο (φα σε κορώνα), θυμίζει αυτοσχεδιασμό λαϊκού παραδοσιακού οργάνου και οδηγεί σε αρμονικό - ρυθμικό συνοδευτικό σχήμα (εναλλαγή γαλλικής - δεσπόζουσας - τονικής συγχορδίας).

μ. 4-8: Στη φωνή εκτίθεται η α' φράση του δημοτικού τραγουδιού επί του αρμονικού και ρυθμικού σκελετού της εισαγωγής. Σημειώνουμε την καλλωπιστική αποτζιατούρα στο φωνητικό μέρος (μ. 6), που υπαινίσσεται τα «γλιστρίματα» της φωνής των τραγουδιστών της δημοτικής μας παράδοσης.

μ. 8-10: Πραγματοποιείται αναφορά στο συνεπτυγμένο μοτίβο της φωνητικής μελωδίας από το πιάνο, με ανάλογο καλλωπιστικό «γλίστριμα».

μ. 10-14: Η α' φράση του μέλους επαναλαμβάνεται στη φωνή μελοποιώντας το επόμενο δίστιχο και μία αμελητέα διαστηματική διαφοροποίηση σημειώνεται πριν την κατάληξη της φράσης χάρη μελισματικής παραλλαγής (μ. 13, στο τελευταίο 8^ο υπάρχει φα αντί σολ). Αξιοσημείωτη είναι η αντικατάσταση της γαλλικής συγχορδίας αυξημένης 4^{ης} με αντίστοιχη ιταλική.

μ. 14-16: Μεταβατικό πέραςμα στο πιάνο με στοιχεία της κατιούσας κίνησης της εισαγωγής⁸³⁹ (μ. 15) και του μοτίβου αμοιβαίας έλξης των φθόγγων τονικής και υποτονικής (μ. 16).

μ. 16-24: Η β' φράση του δημοτικού μέλους τραγουδιέται με ρυθμικές παραλλαγές στην εκφορά του μικτού μέτρου (3+2+2 στα μ. 17, 19, 21, 23/ 2+2+3 στο μ. 18, 2ηχο 4^{ov}+2+2 στο μ. 22). Ανάλογος με την α' φράση διαβατικός μελισματικός

die Sonne bitterlich,/ der Mond huetlt sich in Dunkel,/ und Berg und Wald und Baum und Busch/ und Schluchten, Mulden schluchzen.

⁸³⁹ Η εκκίνηση της διατονικής κίνησης πραγματοποιείται τώρα από τον τροπικό προσαγωγέα (μib) σε αντίθεση με τον φυσικό προσαγωγέα της αρχής (μi φυσικό).

καλλωπισμός στο φωνητικό σκέλος σημειώνεται στο μ. 20. Το πιάνο επιδίδεται σε μελωδική στήριξη της φωνής στο δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό εμφανίζονται αντιστικτικά διαβατικά σχήματα ογδόων που προέρχονται από την ουρά (των μ. 7-8) της α' φράσης του τραγουδιού. Στην εναρμόνιση της φράσης ξεχωρίζει μια πλούσια πολυφωνική αρμονική κίνηση συγχορδιών με 7^η, που ξεκινούν από τη βαθμίδα της επιδεσπόζουσας (μ. 17) και μέσω χρησιμοποίησης τροπικής δεσπόζουσας, τονικής, γαλλικών και γερμανικών αυξημένων συνηχήσεων οδηγούνται σε παρένθετη υποτονική (VII της ντο-, τροπικής δεσπόζουσας της φα).

μ. 24-26: Η ολοκλήρωση της β' φωνητικής φράσης στην παρένθετη VII της κύριας τονικότητας συμπληρώνεται -με αλλαγή του μέτρου σε απλό τετραμερές (4/4)- από πιανιστική διαβατική κίνηση στο ήδη χρησιμοποιούμενο μοτίβο της κατάληξης της α' φράσης που πραγματοποιεί πτώση στην ουδέτερη (χωρίς 3^η τονική ή τροπική) δεσπόζουσα. Στο σημείο αυτό το κομμάτι επιστρέφει στην αρχή του (da capo) με την επόμενη στροφή.

μ. 24-31: Με την ολοκλήρωση της επανάληψης του φωνητικού μέλους το διαβατικό πέρασμα στο πιάνο εξελίσσεται περαιτέρω με την παράλληλη κίνηση των ογδόων σε απόσταση διαστήματος 6^{ης} στα πλαίσια της φυσικής δεσπόζουσας της φα (με έλξη προσαγωγή). Σε αυτή καταλήγει και το κομμάτι, αφού εναλλαχθεί αρμονικά με τη βαθμίδα της μέσης (III) με βάρυνση της 7^{ης} της (μ. 28-30) που προκαλεί διπλή χρωματικότητα στη συνηχητική διαδοχή (σολb και μιb λύνονται χρωματικά σε σολ και μι φυσικό).

Οι μικρές καλλωπιστικές νότες στο μέλος και τη συνοδεία και τα δεξιότεχνικά περάσματα του πιάνου προσομοιάζουν στο ακουστικό ύφος των λαϊκών οργάνων και του δημοτικού άσματος αναδεικνύοντας σε συνδυασμό με τις συνηχήσεις αυξημένων συγχορδιών και συγχορδιών με 7^η τον ιδιαίτερο και εξωτικό χαρακτήρα της συνθετικής επεξεργασίας του συγκεκριμένου τραγουδιού.

IV. Η Νερατζούλα (Neranzula)

Χιώτικο δημοτικό τραγούδι που απαντάται και με τον τίτλο *Κάτω στο γιαλό*⁸⁴⁰ και χρησιμοποιείται προηγουμένως από τον συνθέτη και στα δύο *Ελληνικά Βουκολικά*. Χορεύεται ως συρτός και δεν αφορά το επιτραπέζιο (της τάβλας) δημοτικό τραγούδι

⁸⁴⁰ Στη συλλογή του Φαρδύ (βλ. Μ., Δραγούμης, 85 *δημοτικές μελωδίες από τα κατάλοιπα του Ν. Φαρδύ*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 1991, σ. 67).

της ξενιτιάς με προέλευση από την Πιερία Μακεδονίας *Νεραντζούλα φουντωμένη*, που χορεύεται ως τσάμικος, ούτε και την παραλλαγή *Πέντε Ποντικοί...*, καθιστός χορός της Ρούμελης⁸⁴¹. Οι στίχοι του άσματος: *Κάτω στο γιαλό, κάτω στο περιγιαλί/ πλέναν παπαδιές, πλέναν παπαδοπούλες,/ πλέναν παπαδιές, κοντή/ νερατζούλα φουντωτή. ||: Σήκωσε βορηάς, καθάρια τραμουντάνα,:|| / σήκωσε βορηάς κοντή/ νερατζούλα φουντωτή. ||: Και τσή σήκωσε το μεσοφούστανό της,:|| / και τσή σήκωσε, κοντή/ νερατζούλα φουντωτή. ||: Και τσή φάνηκε ο ποδοστραγάλος της,:|| / και τσή φάνηκε, κοντή/ νερατζούλα φουντωτή. ||: Άστραψ' ο γιαλός, αστράψαν τα καράβια,:|| / άστραψ' ο γιαλός, κοντή/ νερατζούλα φουντωτή.:||⁸⁴² Πρόκειται για τετράστιχες στροφές, με τον επιθετικό προσδιορισμό «κοντή» ως τσάκισμα, θεμελιώδες χαρακτηριστικό στη μορφή του χορευτικού δημοτικού τραγουδιού⁸⁴³ που συνδέεται με τις ανάγκες της μελωδίας και του ρυθμού. Το μετρικό σχήμα είναι τροχαϊκός δωδεκασύλλαβος παροξύτονος στίχος με τομή μετά την 5^η συλλαβή και μετρικούς τόνους στην 5^η και 11^η συλλαβή στο πρώτο δίστιχο και τροχαϊκός επτασύλλαβος στο δεύτερο. Το δημώδες άσμα έχει τον χαρακτηριστικό νησιώτικο δίσημο ρυθμό των 2/4, ο οποίος με τις κοντυλιές του οργανοπαίχτη προσδίδει ελαφρότητα και ευλυγισία στο χορό και το τραγούδι. Στον διατονικό τρόπο του φα, μεταφερόμενη ένα ημιτόνιο ψηλότερα, η δημοτική μελωδία είναι εναρμονισμένη στη φα δίεση μείζονα⁸⁴⁴. Μία τετράμετρη ρυθμική πιανιστική εισαγωγή, το κυρίως τραγούδι με τις 4 στροφές του (δεν μελοποιείται η 5^η, αν και αναγράφεται πριν την έναρξη του τραγουδιού) και μία*

⁸⁴¹ Η παραλλαγή απαντάται στη συλλογή *Τραγούδια της Ρούμελης* της Μέλπω Μερλιέ (Βιβλιοπωλείον Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1931, σ. 92-93). Άλλες παραλλαγές του απαντώνται στη συλλογή του H. Pernot *Melodies populaires grecques de l' ile de Chio* (Imprimerie nationale, Παρίσι 1903, αρ. 44, σ. 60-61).

⁸⁴² Ο Scheider το μεταφράζει ως *Strandlied aus Chios* (Τραγούδι της ακτής από τη Χίο). Οι διασκευασμένοι στίχοι στα γερμανικά: *Dort am Meeresrand, dort unten am Gestade,/ wuschen Maegdelein, des Pfarrers schoene Tochter./ Schoene Tochter, Meeresschaum,/ buschiger Neranzenbaum./*

Hub ein Nordwind an, ein boeser, scharfer Nordwind, (2)/ scharfer Nordwind, Meeresschaum,/ buschiger Neranzenbaum./

Und was tat er gar-er hob das Unterroeckchen, (2)/ Unterroeckchen, Meeresschaum,/ buschiger Neranzenbaum./

Und man sah – oh Gott – die zarten weissen Fesseln, (2)/ weisse Fesseln, Meeresschaum,/ buschiger Neranzenbaum./

Da ward Schiff und Strand, von so viel Glanz geblendet, (2)/ ganz geblendet, Meeresschaum,/ buschiger Neranzenbaum.

⁸⁴³ Βλ. σχετικά με τα τσάκισματα στο δημοτικό τραγούδι το άρθρο της Χαρίκλειας Τσοκανή: *Το τσάκισμα: ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό στη μορφή του δημοτικού τραγουδιού* (Πολυφωνία, τεύχος 12, άνοιξη 2008).

⁸⁴⁴ Στο 2^ο *Ελληνικό Βουκολικό* η δημοτική μελωδία είχε παρατεθεί στη δεσπόζουσα και τονική της ντο μείζονος (βλ. πργφ. 4.2.3).

καταληκτική πεντάμετρη coda από το πιάνο αποτελούν τον μορφολογικό σκελετό του.

μ. 1-4: Εισαγωγή από το πιάνο, στην οποία καθορίζεται το συνοδευτικό σχήμα με επαναλαμβανόμενες συνηχήσεις στην τονική βαθμίδα χωρίς την 3^η, στο ίδιο τονικό ύψος και σε χρονικές αξίες ογδόων. Η επαναληπτικότητα προσδίδει και τον χορευτικό ρυθμικό παλμό στο τραγούδι.

μ. 5-12: Επί της συνοδευτικής πιανιστικής επένδυσης εισάγεται η α' φράση του δημοτικού μέλους στη φωνή με εναρμόνιση του πρώτου 4μετρου στην I (μ. 5-8) και του δευτέρου στην II βαθμίδα (μ. 9-12).

μ. 13-16: Εκτίθεται η β' φράση του άσματος στη φωνή με εναλλαγή δεσπόζουσας και τονικής στην πιανιστική εναρμόνιση. Χαρακτηριστική είναι η διατήρηση του τονικού φθόγγου (φα#) και στις συνηχήσεις της V, αρμονικό στοιχείο που παρατηρήθηκε σε αρκετά σημεία άλλων «δημώδων» συνθέσεων του Μαργαρίτη. Όσο για το φα# αντί του σολ#, που αναγράφεται στο τελευταίο 8^ο του μ. 15, πρόκειται ξεκάθαρα για απροσεξία του εκδότη κατά τη μεταφορά του χειρογράφου.

μ. 17-20: Η β' μελωδική φράση εκτίθεται από το πιάνο ως απάντηση στη φωνή διατηρώντας την εναρμόνιση δεσπόζουσας - τονικής (με σπασμένο ισοκράτη του τονικού φθόγγου στη γραμμή του μπάσου).

Τα πρώτα 20 μέτρα επαναλαμβάνονται άλλες δύο φορές με τους στίχους των δύο επόμενων στροφών.

μ. 21-24: Σε αντιστοιχία με τα τέσσερα αρχικά μέτρα, αποτελούν το εισαγωγικό μέρος του πιάνου για την έκθεση της 4^{ης} και τελευταίας στροφής.

μ. 25-32: Η α' φράση στη φωνή εκτίθεται στην 4^η στροφή με μεγέθυνση (διπλασιασμό αξιών) και χαλαρότερη ρυθμική αγωγή (*ritenuto*) στην τονική.

μ. 33-36: Ακολουθεί η επανέκθεση της α' φράσης στο αρχικό tempo και στις αρχικές της αξίες στη βαθμίδα της επιτονικής.

μ. 37-45: Δύο διαδοχικές εκθέσεις της β' φράσης στη φωνή, με μελωδική υποστήριξη από το πιάνο στη δεύτερη.

μ. 46-50: Coda στο μέρος του πιάνου. Στο μ. 46 με πρόσκαιρη αλλαγή μέτρου στα 5/4 παρουσιάζεται συνεπτυγμένο το μελωδικό μοτίβο της β' φράσης με παρεμβολή αντιχρονισμών στο αριστερό χέρι και κατάληξη -μετά την επαναφορά στο αρχικό δίσημο μέτρο- σε tremolo μεταξύ των χεριών και κορώνα στην επιτονική (μ. 47), για

να ολοκληρωθεί το κομμάτι στο αρμονικό αρχέτυπο της τέλει πτώσης με «τραχιές» συνηχήσεις καθαρών 5^{ων} και 4^{ης}.

Η πιανιστική συνοδεία του τραγουδιού είναι χαρακτηριστικά λιτή και απέριτη τόσο αρμονικά (χρήση βαθμίδων I, II και V) όσο και με τη μονοφωνική σχεδόν γραφή της προκειμένου να υποστηρίξει χωρίς συνθετικές πολυπλοκότητες το αναλλοίωτο δημοτικό μέλος, ενώ αναδεικνύει τη χορευτική διάσταση του άσματος με την ζωνρή επαναληπτικότητα των ογδών και τους ενίοτε τονισμούς τους. Άξια αναφοράς είναι και η κλιμάκωση της δυναμικής τόσο στο πρώτο (μ. 1-20, p – mf – f) όσο και ακόμα εντονότερη στο δεύτερο τμήμα του τραγουδιού (μ. 21-50, pp – mf – ff).

V. Μακεδονικό Σονέτο (Makedonisches Sonett)

Το 5^ο και τελευταίο τραγούδι του κύκλου δεν αφορά επεξεργασία δημοτικού άσματος, αλλά μελοποίηση ενός από τα *Μακεδονικά Σονέτα* του Hans Scheider που διασκευάστηκε από τη γερμανική στην ελληνική γλώσσα από τον Θ. Αϊβάζη⁸⁴⁵. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί ύφος δημοτικοφανές στην επεξεργασία του τραγουδιού που του επιτρέπει να ενσωματώσει το Σονέτο στη σειρά των *Ελληνικών Τραγουδιών* χωρίς να αλλοιωθεί η συνοχή του κύκλου σε συνθετικό ή θεματικό επίπεδο. Εξάλλου και οι στίχοι του Scheider κινούνται στο θεματολογικό περιβάλλον των δημοτικών στίχων, εμποτισμένοι από τη βουκολική ατμόσφαιρα της ελληνικής φύσης. Οι στίχοι της ελεύθερης μετάφρασης του Αϊβάζη, *Σ' ατέλειωτα αυλάκια αργοκυλά/ μελαγχολικό της γης το κύμα,/ με κόπο σιγασέρνει κάθε βήμα/ για να γυρίσει στις πλαγιάς τα βάθη./ Στην άκρη ξεφουτρώνει ντροπαλή/ η χλόη πεισματάρια σταχτερή,/ να μεγαλώσει δεν μπορεί/ στην αγκαλιά της μάνας ουτ' ανθεί./ Κι ενώ εκεί κατηφορίζει/ στη μέση μια καλύβα αντικρύζει,/ οι τοίχοι της με πείσμα να προβάλλουν./ Και θυμωμένο χρώματα μαζεύει,/ και στα θεμέλια μ' άχτι τα σωρεύει,/ σαν πλήθη καλογήρων όταν ψάλλουν...*⁸⁴⁶, είναι μεν ασύμμετροι μεταξύ τους όσον αφορά τον αριθμό των

⁸⁴⁵ Στα *Μακεδονικά Σονέτα* του Scheider ανήκαν και τα ποιήματα *Βοριάς, Φεγγαβολιά* και *Εύπηγμα*, τα οποία επίσης μελοποιήθηκαν από τον Μαργαρίτη, αλλά δεν συμπεριλήφθηκαν στην επιλογή των τραγουδιών που εκδόθηκαν ως *Ελληνικά Τραγούδια*. Τα ίδια ποιήματα ωστόσο χρησιμοποιούνται ως προγραμματικοί στίχοι στο πιανιστικό έργο *Στίχοι για πιάνο*, έργο 10 (βλ. πργφ. 4.2.3).

⁸⁴⁶ Οι αυθεντικοί στίχοι του Scheider στα γερμανικά: *Die lehmig – rote Bodenwelle/ schwingt melancholisch steife, weite Falten,/ ein leises Aufwaertsgleiten, Innehalten/ um rückzuliessen nach der tiefsten Stelle./ Dort wuchert kurzes, schüchtern-lichtes Gruen/ in braunes Etwas trotzig festgepresst,/ das es nicht groesser werden laesst/ in muetterlicher Baengnis – und nicht bluehn./ Auf halbem Hang, noch fast im Fallen/ Gestattets einer Huette sich zu heben,/ doch ungern, nur*

συλλαβών μην τηρώντας απόλυτα τον ιαμβικό ενδεκασύλλαβο της ποιητικής φόρμας του Σονέτου, αλλά συνθέτουν το καθιερωμένο 14στιχο ομαδοποιημένοι σε δύο 4στιχες και δύο 3στιχες στροφές, όπως και στο γερμανικό πρωτότυπο κείμενο⁸⁴⁷. Το τραγούδι βρίσκεται σε μέτρο 4/4 και στο τονικό περιβάλλον της λα ελάσσονος. Τη δομή του καθορίζει η ίδια η ομαδοποίηση των στίχων: κάθε στροφή του ποιήματος χωρίζεται από την επόμενη με μία τομή (κορώνα ή αλλαγή ρυθμού) δημιουργώντας τέσσερα τμήματα στην επεξεργασία. Σε μελωδικομοτιβικό επίπεδο ωστόσο σε όλα τα τμήματα γίνονται αναφορές σε επιμέρους μελωδικά στοιχεία τους με την κεφαλή της αρχικής φράσης να διέπει όλο το τραγούδι.

Τμήμα α (μ. 1-9)

Παρουσιάζεται η πρώτη 4στιχη στροφή του τραγουδιού σε δύο 4μετρες φράσεις (μ. 1-5 και 5-9). Η πρώτη είναι πιο «συντηρητική» ως προς τη μελωδική της υφή και χαρακτηρίζεται από συγκοπή (μ. 3), ενώ βρίσκεται στον διατονικό τρόπο του ρε μεταφερόμενη κατά μία ανιούσα 5^η (ή κατιούσα 4^η). Η επόμενη χρησιμοποιεί πιο τολμηρά διαστήματα στην κίνησή της: αρχικά 5^ης ελαττωμένο (μι-σιb, μ. 5-6), στο β' μισό του μ. 6 4^ης ελαττωμένο (σι-μιb), 5^ης ελαττωμένο (σι-φα) και 3^ης ελαττωμένο (ντο#-μιb), στον τελευταίο χρόνο του μ. 7 εναρμόνιο διάστημα (μιb-ρε#). Ανάλογο ενδιαφέρον έχει και η αρμονική υφή. Η α' φράση εξελίσσεται στη βαθμίδα της τονικής της λα ελάσσονος με προσθήκη τροπικής οξυμένης 6^ης και δεμένες ανά δύο συνηχήσεις. Χαρακτηριστική είναι η χρήση διάφωνης VI με όξυνση 5^ης πριν την κατάληξη στην I και την ολοκλήρωση της φράσης (μ. 5). Η β' φράση έχει πλουσιότερη αρμονική ρευστότητα ξεκινώντας από ναπολιτάνικη συνήχηση (μ. 6) και πραγματοποιώντας πτώση στην τονική της ομώνυμης μείζονος της λα (μ. 9). Το μέλος υποστηρίζεται μόνο στο μ. 6 από το πιάνο, το οποίο αργότερα μιμείται ελεύθερα τη φωνή (μ. 8-9):

mit starkem Widerstreben./ Und knotet trotzig erdig-braune Ballen/ in seine Mauern – muerrisch unergeben/ wie Priester monotone Lieder lallen...

⁸⁴⁷ Η ποιητική φόρμα του σονέτου, αποτελούμενη από 14 στίχους, χρησιμοποιήθηκε ως είδος αρχικά από τον Δάντη και τον Πετράρχη. Στην ελληνική ποίηση συναντούμε σονέτα στο έμμετρο δράμα του κρητικού θεάτρου *Βασιλεύς Ροδολίνος*, ενώ στη σύγχρονη εποχή τα καλύτερα σονέτα αποδίδονται στον Μαβίλη. Οι στίχοι του είδους είναι συνηθέστερα ιαμβικοί ενδεκασύλλαβοι και χωρίζονται σε δυο στροφές τετράστιχες και δυο τρίστιχες, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις ομαδοποιούνται σε τρεις τετράστιχες και μία δίστιχη στροφή. (Θρασύβουλος, Σταύρου, *Νεοελληνική Μετρική*, έκδ. Α. Π. Θ. / Ίδρυμα Μαν. Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1974, α' έκδ.: Βιβλιοπ. Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1930).

φωνή, μ. 7-9



πιάνο, μ. 8-9



Τμήμα β (μ. 10-24)

μ. 10-13: Μεταβατική γέφυρα στο πιάνο σε ζωηρότερη ρυθμική αγωγή (*proco più vivo*), η οποία συνδέει πρώτη και δεύτερη στροφή, κινούμενη αρμονικά από την VI βαθμίδα (φα μείζονα) στη II βαθμίδα (σι ελάσσονα) μέσω της δεσπόζουσάς της. Εισάγεται το ρυθμικό στοιχείο παρεστιγμένων αξιών που παρατίθεται σε διαλογική μορφή στα δύο χέρια.

μ. 13-24: Εκτίθεται η δεύτερη 4στιχη στροφή, επίσης σε δύο φράσεις. Η πρώτη (μ. 13-17) βρίσκεται στη σι ελάσσονα, στην οποία οδήγησε το προηγούμενο πιανιστικό πέρασμα, και αποτελεί παραλλαγή της αντίστοιχης α' φράσης του πρώτου 4στιχου με υιοθέτηση του παρεστιγμένου ρυθμικομελωδικού μοτίβου της γέφυρας:

γέφυρα πιάνου, μ. 10



φωνή, μ. 14



Η β' φράση (μ. 17-23), στο αρμονικό πλαίσιο της λα ελάσσονος, καταλήγει στην υποτονική (σολ μείζονα) και συμπληρώνεται με ένα δίμετρο στο μέρος του πιάνου επαναφέροντας τις χρονικές αξίες ογδών. Η πιανιστική συνοδεία και στις δύο φράσεις υποστηρίζει σε ταυτοφωνία τη φωνητική μελωδία μιμούμενη παράλληλα (όχι πάντα αυτούσια) ρυθμικομελωδικά μοτίβα της φωνής:

φωνή, μ. 14



πιάνο, μ. 15



φωνή, μ. 16



πιάνο, μ. 17



φωνή, μ. 18-19



πιάνο, μ. 19



φωνή, μ. 20-22



πιάνο, μ. 22-24



Τμήμα γ (μ. 25-32)

Η πρώτη 3στιχη στροφή του *Σονέτου* εκτίθεται στο επόμενο 8μετρο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετατροπική μετάβαση: η σολ μείζονα, στην οποία ολοκληρώνεται το πρώτο τμήμα του τραγουδιού, αποκτά τον λειτουργικό χαρακτήρα ναπολιτάνικης συγχορδίας της φα δίεση ελάσσονος, στην οποία μετακυλά το κομμάτι με ταυτόχρονη πρόσκαιρη (για 3 μέτρα) αλλαγή μέτρου σε 3/4 (μ. 25-27) που δίνει την αίσθηση της σύντομης παρεμβολής του τσάμικου χορού. Άξια παρατήρησης είναι η αρμονική κάθοδος που συντελείται σταδιακά από τη δεύτερη προς την τρίτη στροφή: σι ελάσσονα (μ. 13-17), λα ελάσσονα (μ. 18-21), σολ μείζονα (με στοιχεία ελάσσονος, μ. 22-24), φα δίεση ελάσσονα (από το μ. 25). Η μελωδική γραμμή παρουσιάζει

στοιχεία αφενός της κεφαλής της αρχικής φράσης με μετατροπή του ανιόντος διαστήματος 6^{ης} σε 8^{ης}:

μελωδική κεφαλή (μ. 1-2)



μ. 27-28



αφετέρου το μελωδικό υλικό της κατάληξης της 2^{ης} στροφής:

μ. 20-23



μ. 29-32



Η συνοδευτική παρουσία του πιάνου χρησιμοποιεί το ρυθμικό στοιχείο παρεστιγμένου, το οποίο εναλλάσσει με αξίες μισών και ντουμπλάρει το φωνητικό μέρος στα δύο τελευταία μέτρα πριν την πτώση στη δεσπόζουσα της φα# (με οξυμένο προσαγωγή αυτή τη φορά). Αρμονικά ξενίζουν οι διαφωνίες που προκύπτουν μεταξύ φωνής και πιάνου (στα μ. 28-30 η φωνή τραγουδά ντο δίεση, ενώ το πιάνο ντο φυσικό). Στην κατάληξη της ενότητας στη δεσπόζουσα το 5ηχο στη γραμμή του μπάσου του πιάνου πριν την κορώνα αποτελεί ουσιαστικά παραλλαγή του ρυθμικομελωδικού μοτίβου της γέφυρας:

μοτίβο γέφυρας, μ. 10



μ. 32



Τμήμα δ (μ. 32-39)

Στο τελευταίο τμήμα του τραγουδιού μελοποιείται η δεύτερη 3στιχη στροφή σε δύο φράσεις. Η μεν πρώτη (μ. 32-35) βασίζεται στο αρχικό μελωδικό υλικό των μ. 1-2 (με

ρυθμικό διπλασιασμό του εναρκτήριου φθόγγου) και επαναφέρει την πιανιστική συνοδευτική γραφή της αρχής στη φα#- (δεμένες ανά δύο συνηχήσεις τονικής με προσθήκη τροπικής οξύμενης 6^{ης}), η δε δεύτερη (μ. 36-38) -με την ίδια συνοδεία να επιστρέφει και να καταλήγει στην αρχική τονικότητα της λα ελάσσονος- υπενθυμίζει τη μελωδική επιμονή στον ίδιο φθόγγο των μ. 17-19. Με την κατάληξη του φωνητικού μέλους το πιάνο αξιοποιεί μοτιβικά τη συγκοπή του μ. 3 ολοκληρώνοντας τον κύκλο σε στοιχειώδη δυναμική (ppp).

Η συνοχή μεταξύ των γραμμών φωνής και πιάνου στο *Σονέτο* ενισχύεται από τις μοτιβικές μιμήσεις τους, ενώ αν και δεν υφίσταται δημοτική μελωδία, όπως στα άλλα τραγούδια του κύκλου, η λαϊκή δημοτικοφανής χροιά του κομματιού ενυπάρχει. Στη δημιουργία αυτής συντελούν τα αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα (2ας αυξημένης στο πιάνο: μ. 17, 23, 27, 32, και 3^{ης} ελαττωμένης στη φωνή: μ. 6, 35), τα καλλωπιστικά ποικίλματα σε φωνή και πιάνο (αποτζιατούρες: μ. 21, 23, 27, 31, *mortant*: μ. 16), η ποικιλία ρυθμικών σχημάτων (πεντάηχα, τρίηχα, παρεστιγμένα) και η τροπικότητα της μελωδικής υφής και της πιανιστικής εναρμόνισης. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, πως στο *Μακεδονικό Σονέτο* συντελείται η ένωση δύο κόσμων: αυτού του δημοτικού τραγουδιού και εκείνου του γερμανικού *lied*, παρόλο που ο συνθέτης δεν αναπαράγει πιστά τη μορφολογική (μονομερή, διμερή ή τριμερή) δομή της δυτικοευρωπαϊκής αυτής τραγουδιστικής φόρμας.

4.2.6. Επική Συμφωνία *Οδυσσεύς και Ναυσικά*.

Η ατυχής συγκυρία της απώλειας συνθετικών έργων του Μαργαρίτη επεκτείνεται και στις ορχηστρικές του δημιουργίες είτε αυτές αφορούν σκηνική μουσική (όπερα *Ιωάννης Καποδίστριας*, χορόδραμα *Ένα Παραμύθι*) είτε φωνητική (*Μακεδονικά Τραγούδια* για χορωδία και ορχήστρα) είτε αμιγώς ορχηστρική μουσική (*Μακεδονικοί χοροί* για ορχήστρα)⁸⁴⁸. Ωστόσο μοναδικό φάρο, που απέμεινε παρακαταθήκη να φωτίζει την ορχηστρική συνθετική σκέψη του, αποτελεί η *Επική Συμφωνία* για μεγάλη ορχήστρα. Έργο του 1928, θεωρήθηκε ως το επιφανέστερο και επιβλητικότερο έργο του. Η συμφωνία τιτλοφορείται *Οδυσσεύς και Ναυσικά*, βασιζόμενη στην υπόθεση της 6^{ης} ραψωδίας του έπους της *Οδύσσειας* του Ομήρου, εξ ου και ο επιθετικός προσδιορισμός *Επική* που της αποδίδει ο Μαργαρίτης. Από τον

⁸⁴⁸ Βλ. πργφ. 4.1.1.

τίτλο της ραψωδίας γίνεται φανερό ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα ένδοξο ιστορικό λογοτεχνικό-ποιητικό κείμενο ως πρόγραμμα για τη σύνθεση της μουσικής. Κατά συνέπεια το έργο εντάσσεται αφενός στο είδος της *προγραμματικής συμφωνίας*, που άκμασε στην Ευρώπη τον 19^ο αι., αφετέρου διαθέτει ξεκάθαρα εθνικό χαρακτήρα, όπως αυτός εκφράζεται με τη θεματική χρησιμοποίηση μελωδιών δημοτικής προέλευσης και ελληνικής χροιάς. Ο συγκεκρισμός δύο βασικών συνθετικών αξόνων, του προγραμματικού στοιχείου και του εθνικού ιδιώματος, ακολουθεί τις αντίστοιχες συνθετικές τάσεις που παρουσιάστηκαν, διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν τον 19^ο αιώνα πρώτα στον ευρωπαϊκό χώρο και στη συνέχεια, στις αρχές του 20^{ου}, στην ελληνική συνθετική δράση⁸⁴⁹.

Στην ηλικία των 33 ετών ο Μαργαρίτης ξεκίνησε τη σύνθεση της συμφωνίας στην Ελλάδα και ολοκλήρωσε το έργο στο Salzburg το καλοκαίρι του 1928, κατά την πρώτη του επίσκεψη ως διδάσκων στη Sommerakademie της αυστριακής πόλης. Η εκτέλεση της συμφωνίας τα επόμενα χρόνια σε ευρωπαϊκά πολιτιστικά κέντρα (Βιέννη 1931, Βουδαπέστη 1932 και 1935, Βουκουρέστι 1937)⁸⁵⁰ αντιμετωπίστηκε από ακροατήριο, συντελεστές και έντυπη κριτική θετικά⁸⁵¹ και συνετέλεσε στην αναγνώριση του ήδη γνωστού ως πιανίστα Μαργαρίτη στους ευρωπαϊκούς καλλιτεχνικούς κύκλους και ως συνθετική οντότητα: ενός συνθέτη, ο οποίος δεν αναλώνεται σε απλή απομίμηση της ευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής, αλλά αναζητά νέες πηγές έμπνευσης στον παραδοσιακό εθνικό πολιτισμό, τον αξιοποιεί, τον επεξεργάζεται και τον αναδεικνύει καθιστώντας την Ελλάδα του Μεσοπολέμου συμμετοχο στο πολιτιστικό γίγνεσθαι της Ευρώπης και προσδίδει στην ελληνική συνθετική δημιουργία ενεργό ρόλο.

Η υπόθεση της 6^{ης} (ζ') ραψωδίας⁸⁵², που ενέπνευσε τον συνθέτη και υπάγεται στην ενότητα *Φαιάκιδα* (μαζί με τις ραψωδίες ε' έως ν'), αφορά την άφιξη του

⁸⁴⁹ Διεξοδικά για το προγραμματικό και εθνικό στοιχείο στη μουσική του Μαργαρίτη καθώς και τη γέννηση και εξέλιξη της προγραμματικής συμφωνίας θα αναφερθούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

⁸⁵⁰ Βλ. πργφ. 4.1.4 αναλυτικά για τις συναυλιακές παρουσιάσεις του έργου.

⁸⁵¹ Βλ. πργφ. 4.1.5 για τις κριτικές της *Deutschoesterreichische Zeitung* της Βιέννης (1931), της *Märkische Zeitung* του Elberfeld (1931), της *Tagblatt* της Βιέννης (1932) και τις εντυπώσεις των μουσικών κύκλων της Βιέννης και της Βουδαπέστης.

⁸⁵² Η ραψωδία -ως λογοτεχνικό είδος- είναι επικό ποίημα που αναφέρεται στη ζωή και τα κατορθώματα κάποιου ονομαστού ήρωα ή μίας ομάδας ηρώων ή ακόμα στη δράση και εξέλιξη μιας επιφανούς πόλεως. Αρχικά, η δημιουργία της προερχόταν από ανώνυμους λαϊκούς ποιητές και προέκυπτε σε μικρά σχετικά μεταξύ τους τμήματα που το καθένα εξιστορούσε ένα άρτιο και αυτοτελές επεισόδιο. Η μετάδοση από γενιά σε γενιά διεξάγονταν είτε μέσω της παράδοσης είτε μέσω των αοιδών. Με την πάροδο των χρόνων εκτός από τους αοιδούς και ονομαστοί ποιητές, οι οποίοι διέθεταν πλούσια φαντασία και άπογη γνώση της έμμετρης σύνθεσης, συνέθεσαν εξ' αρχής εκτενές έπος (Ομηρος, Ησίοδος) ή συναρμολογούσαν με προσθήκες, τροποποιήσεις και

ταλαιπωρημένου ναυαγού Οδυσσέα στο νησί των Φαιάκων και την απρόσμενη συνάντησή του με τη Ναυσικά, κόρη του βασιλιά Αλκίνοου. Η περιληπτική αναδιήγηση του περιεχομένου της ραψωδίας *Οδυσσέως άφιξης εις Φαίακας* έχει ως εξής⁸⁵³:

Την ίδια νύχτα, αφού ο Οδυσσέας ταλαιπωρημένος και εξαντλημένος από την άνιση μάχη με τα κύματα της θάλασσας και την οργή του Ποσειδώνα κατόρθωσε να φτάσει στο νησί των Φαιάκων και να αποκοιμηθεί βαθιά δίπλα στο ποτάμι, η θεά Αθηνά, προστάτης του επικού ήρωα, παρουσιάστηκε στο όνειρο της πανέμορφης Ναυσικάς με τη μορφή μίας φίλης της και την παρακίνησε να πάει την επόμενη μέρα τα ρούχα για πλύσιμο στο ποτάμι, καθώς βρισκόταν σε ώρα γάμου. Σκοπός της θεάς ήταν η πρόκληση συνάντησης ανάμεσα σε αυτή και τον Οδυσσέα, ώστε να του προσφέρει τη βοήθειά της. Η Ναυσικά, συνεπαρμένη από το όνειρο, ζητά και παίρνει την άδεια του πατέρα της Αλκίνοου να κατέβει στο ποτάμι με την άμαξα συνοδευόμενη από τις ακόλουθές της. Αφού έπλυναν και άπλωσαν τα ρούχα να στεγνώσουν, οι κοπέλες λούστηκαν, έφαγαν και άρχισαν το παιχνίδι με μια μπάλα. Πρώτη και καλύτερη ανάμεσα στις όμορφες κοπέλες ξεχώριζε η Ναυσικά που παρομοιάζεται με τη θεά Άρτεμη. Μία άστοχη προσπάθεια ρίχνει την μπάλα στο ποτάμι και οι φωνές των κοριτσιών ξυπνούν τον κουρασμένο Οδυσσέα. Μετά το αρχικό σάστισμα και δισταγμό, αυτός καλύπτει τη γύμνια του με ένα κλαρί και βγαίνει από την κρυψώνα του. Οι ακόλουθες της Ναυσικάς υποχωρούν τρομαγμένες και μόνο εκείνη με το θάρρος, που της δίνει η Αθηνά, παραμένει άφοβη και ψύχραιμη. Ο Οδυσσέας την παινεύει για την ομορφιά και το μεγαλείο της, επιδίδεται στην εξιστόρηση των κακουχιών, που βίωσε στη θάλασσα, της ζητάει ένα κουρέλι να ντυθεί και την παρακαλεί να τον βοηθήσει. Η βασιλοπούλα του συστήνεται και τον καθησυχάζει. Εντυπωσιάζεται από τον ήρωα και τον περιποιείται. Του υποδεικνύει πώς να φερθεί, όταν φτάσει στο παλάτι, μιλά για το λαό της και του ζητά να μην τη συνοδέψει στην πόλη για να μην την παρεξηγήσουν και την κακολογήσουν. Τέλος, η κόρη του Αλκίνοου επιστρέφει στην πόλη και ο Οδυσσέας δέεται στην Αθηνά να δείξουν έλεος οι Φαίακες.

κατάλληλες συμπληρώσεις τα επιμέρους ποιήματα σε ένα ενιαίο μεγάλο ποίημα, αποκαλούμενοι ως ραψωδοί. Έτσι παγιώθηκε μέχρι τις μέρες μας να αποκαλείται ραψωδία κάθε ένα από τα ποιητικά επεισόδια των ομηρικών επών. («ραψωδία», *Νεώτερο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ηλίου*, τόμος 16, σ. 610).

⁸⁵³ *Ομήρου Οδύσσεια. Ραψωδίες α-μ*, μετάφραση Δ. Ν. Μαρωνίτης, εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα 1996.

Από την πλοκή της ραψωδίας προκύπτουν συγκεκριμένα στοιχεία, στα οποία εστιάζει ο συνθέτης: ο βασανισμένος Οδυσσέας, το ποτάμι που εκβάλλει στη θάλασσα, η βοσκή των ζώων της άμαξας στο λιβάδι, το πλύσιμο των ρούχων, το άπλωμα τους στο ακρογιάλι της θάλασσας, το λουτρό των γυναικών στην ποταμίσις όχθη κάτω από το φως του ηλίου, το παιχνίδι με την πετόσφαιρα ανάμεσα στις κοπέλες, η Ναυσικά, η οποία είναι ίδια η Άρτεμη «η τοξεύτρα, που στα όρη κατεβαίνει ή στον πανύψηλο Ταϋγετο ή στον Ερύμανθο, για να χαρεί με κάπρους και με ελάφια ωκύποδα»⁸⁵⁴. Ακόμη η συνάντηση και συνομιλία Οδυσσέα και Ναυσικάς και τέλος η επίκληση του Οδυσσέα στη θεά Αθηνά να τον βοηθήσει. Παρατηρούμε πως ο Μαργαρίτης χρησιμοποιεί εικόνες από την ελληνική φύση, την ανέμελη ζωή στο φυσικό περιβάλλον με τις ανθρώπινες καθημερινές δραστηριότητες και από την ελληνική αρχαιότητα και μυθολογία, της οποίας υπήρξε λάτρης. Επομένως η ραψωδία *Οδυσσεύς και Ναυσικά* λειτουργεί ως η αφορμή για τη σύνθεση του συμφωνικού έργου, με σαφή στόχο, όπως και σε άλλα μικρότερα έργα του, την ηχητική αναπαράσταση του ελληνικού φυσικού τοπίου, της ποιμενικότητας της λαϊκής ζωής, της προβολής των ηθών και εθίμων που διαμόρφωσαν σταδιακά την ελληνική παράδοση στο πέρασμα των χρόνων. Ταυτόχρονα όμως η επιλογή και άντληση του προγράμματος από το ομηρικό έπος, που αποτελεί επιτομή και απαύγασμα της αρχαιοελληνικής πνευματικής παρακαταθήκης, υπηρετεί την προσπάθεια εγκαθίδρυσης εθνικής σχολής στον ελληνικό χώρο, από τη στιγμή που η αρχαία παράδοση και θεματολογία αποτελούν εχέγγυα και σταθερές αξίες για την προβολή και προώθηση του συγκεκριμένου οράματος. Και η απόδοση της ελληνικότητας στο μουσικό έργο δεν θα μπορούσε να εκφραστεί καλύτερα από τη χρήση δημοτικών και ελληνιζουσών μελωδιών, χωρίς -εμφανείς τουλάχιστον- ξενικές προσμίξεις στη μελωδική τους υφή προσεγγίζοντας το «καθαρό ύφος» της ελληνικής αρχαιότητας. Την επιδίωξή του αυτή υπερτονίζει και αναλύει ο συνθέτης στη διάλεξή του που προηγήθηκε της εκτέλεσης της *Επικής Συμφωνίας* στη Θεσσαλονίκη τον Οκτώβριο του 1930. Σε αυτή εντόπισε τον στενό συσχετισμό της αρχαίας προς τη σύγχρονη λαϊκή τέχνη και τις αναγωγές που μπορούν να γίνουν στη μουσική, υπογράμμισε τον στόχο του να δημιουργήσει έργο εμπνεόμενο από ελληνικές μελωδίες «καθαρές» με επιρροές περισσότερο από το αρχαιοελληνικό πνεύμα και

⁸⁵⁴ μτφ. Μαρωνίτη.

λιγότερο από ξενικά στοιχεία (σλαβικά, ανατολίτικα, ιταλικά) και ακόμη αναφέρθηκε στη χρήση αρχαίων τρόπων (του λύδιου) και μέτρων στη σύνθεση του έργου⁸⁵⁵.

Αποτέλεσμα των κινήτρων του ήταν η δημιουργία ενός προγραμματικού έργου με εναλλαγές επικού ύφους και λυρικού χαρακτήρα, το οποίο προβάλλει την ατόφια ελληνικότητα αξιοποιώντας τα μέσα της ευρωπαϊκής μουσικής δημιουργίας, ενώ ταυτόχρονα σε συνθετικό επίπεδο απορρίπτει παραδοσιακές φορμαλιστικές προσεγγίσεις στη δομή της ορχηστρικής σύνθεσης, ώστε να αποδεσμευτεί από καθιερωμένες μορφολογικές συμβάσεις.

Η συμφωνία αποτελείται από 20 επιμέρους, αριθμημένα με λατινικούς αριθμούς, τμήματα / μέρη που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μουσικά στιγμιότυπα, τα οποία διαδραματίζονται με βάση τη ροή της ραψωδίας παρακολουθώντας συνειρμικά την εξέλιξή της. Καθέ ένα έχει υπόδειξη ρυθμικής αγωγής, ενώ σε ορισμένα μέρη (στη μέση και το τέλος της συμφωνίας) σημειώνονται επιπλέον προγραμματικοί τίτλοι. Αναλυτικά τα μέρη, κάποια από τα οποία συνδέονται *attacca* μεταξύ τους:

I. Vivo, ma non troppo Allegro – Piu lento – Tempo I

II. Tranquillo

III. Moderato pastorale

IV. L' istesso tempo

V. Allegretto giocoso

VI. Moderato - Poco piu Allegro

VII. Allegro

VIII. (Allegro): *Ballspiel* (Παιχνίδι με τη μπάλα)

IX. Allegro con brio: *Tanzlied der Artemis* (Χορευτικό τραγούδι της Αρτέμιδος)

X. a tempo – Lento – Allegro – Lento – Allegro – Lento - Poco piu vivo, ma espressivo: *Lied der Nausikaa* (Τραγούδι της Ναυσικάς)

XI. Allegro - Poco piu lento: *Chortanz* (Χορωδιακός χορός)

XII. Allegro (moderato)

XIII. Andante

XIV. Poco piu mosso, cantabile - Poco tranquillo

⁸⁵⁵ Αναλυτικότερα για το περιεχόμενο της διάλεξης και ζητήματα ιδεολογίας του συνθέτη αναφορικά με την καθαρότητα του εθνικού τραγουδιού, βλ. πργφ. 5.2.1.

- XV. Moderato pastorale
 XVI. (Moderato pastorale)
 XVII. (Moderato pastorale)
 XVIII. (Moderato pastorale)
 XIX. (Moderato pastorale) – Adagio
 XX. Coda: *Gebet des Odysseus* (Προσευχή του Οδυσσέα)

Από την ανάλυση προκύπτει πως στα πρώτα 10 τμήματα της συμφωνίας πραγματοποιείται διαδοχικά η έκθεση των δημοτικών και «ελληνικών» θεμάτων καθώς και διαφόρων άλλων ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων, ενώ στο β' μισό της (μέρη 11-20) ακολουθεί η ανάπτυξη, επεξεργασία, σύνθεση και αντιπαραβολή όλων των στοιχείων του α' μισού της (με κύριο άξονα τα ενδιάμεσα μέρη XI-XIV), αλλά και η επανέκθεση ολόκληρων μερών ή αποσπασμάτων (κυρίως από το μέρος XV και μετά, με σποραδική συνέχιση ωστόσο των αναπτυξιακών διαδικασιών).

Όσον αφορά τον σκελετό της συμφωνικής ορχήστρας που χρησιμοποιείται στο έργο, αυτή περιέχει 2 φλάουτα (εκ των οποίων το δεύτερο αναλαμβάνει και ρόλο πίκολο φλάουτου, όπου αυτό απαιτείται), 2 όμποε, 2 κλαρινέτα (σε σι ύφεση), 2 φαγκότα, αγγλικό κόρνο (σε φα, το οποίο εκτελεί ο 2^{ος} ομποΐστας), 3 κόρνα (σε φα), 3 τρομπέτες (σε ντο), 3 τρομπόνια (σε ντο), τούμπα, 2 τύμπανα, κύμβαλα (με και χωρίς επικρουστήρες), ταμ ταμ (gong), τρίγωνο, μικρό ταμπούρο, το πρώιμο ηλεκτρονικό όργανο κύματα Μαρτενό⁸⁵⁶, άρπα, πιάνο και πλήρες σώμα εγχόρδων. Η γραφή όσον αφορά τις υποδείξεις ρυθμικής και δυναμικής αγωγής βρίσκεται στην καθιερωμένη ιταλική ορολογία, ενώ η ονοματολογία των οργάνων, οι προγραμματικοί τίτλοι και οι όποιες διευκρινιστικές ερμηνευτικές και άλλες επισημάνσεις του συνθέτη είναι στη γερμανική γλώσσα.

Προχωρούμε παρακάτω στη μουσική ανάλυση της συμφωνίας μέρος προς μέρος:

I. Vivo, ma non troppo Allegro – Piu lento – Tempo I (μ. 1-64)

Το αρχικό μέρος της συμφωνίας λειτουργεί εισαγωγικά πριν την έκθεση των ελληνικών θεμάτων και παραθέτει σε μέτρο 6/8 στην τονικότητα της ντο μείζονος, η

⁸⁵⁶ Το οποίο παραλείπεται στην έντυπη ηλεκτρονική έκδοση του έργου από τον Χρ. Γιαννούλη. Στην πρωτότυπη παρτιτούρα του Μαργαρίτη το όργανο (στα γαλλικά *Ondes Martenot*) αναγράφεται στα γερμανικά ως *Wind Martenot* αντί για τη συνήθη απόδοσή του ως *Martenot Wellen*.

οποία ταυτίζεται με την αρχαιοελληνική «λύδιο αρμονία»⁸⁵⁷, έναν σημαντικό μοτιβικό πυρήνα του έργου:



Το μοτίβο εμπεριέχει σημαντικά στοιχεία σε όλες τις κομβικές μουσικές παραμέτρους:

α) σε μελωδικό άμεσο και έμμεσο διαστηματικό επίπεδο (ντο-ρε και σιb-ντο, διαστήματα 2ας / σολ-σιb, διάστημα 3^{ης} / ρε-σολ και σολ-ντο, διαστήματα 4^{ης} / ντο-σολ, διάστημα 5^{ης}).

β) σε μετρικό, με το αρχαιοελληνικό τροχαϊκό μέτρο⁸⁵⁸ εναλλαγής μακρού και βραχέως στην ποιητική εκφορά των συλλαβών να χρησιμοποιείται σε μουσική απόδοση με τη σχέση τονισμένου - άτονου / ισχυρού - ασθενούς⁸⁵⁹: αρχικά εναλλάσσονται ρυθμικές αξίες μισού - τετάρτου και από το μ. 15 τετάρτου - ογδόου. Η αντιστοιχία προκύπτει λαμβανομένου υπ' όψη πως μία μακρά συλλαβή ισούται με δύο βραχείες.

γ) σε συνηχητικό, με τη δόμηση συγχορδιακών σχηματισμών αποτελούμενων από τους φθόγγους του μοτίβου:



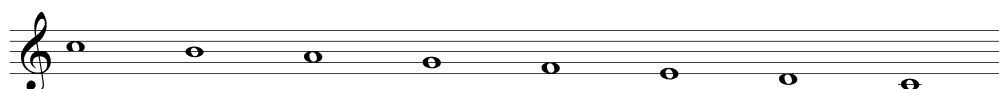
⁸⁵⁷ Η λύδιος αρμονία ή «λύδιστί αρμονία» για τους περισσότερους αρχαίους θεωρητικούς και συγγραφείς περιλάμβανε το διατονικό γένος του οκτάχορδου ντο-ντο, ενώ για ορισμένους, όπως για τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, το οκτάχορδο φα-φα. Ανάλογα με τη φρυγική, η λυδική αρμονία ανήκε στις μη ελληνικές μελωδίες, οι οποίες εισήχθησαν στην Ελλάδα από τη Μ. Ασία. Για την πρώτη της εμφάνιση στην αρχαία ελληνική μουσική παρατηρείται διάσταση απόψεων. Σύμφωνα με τον Διονύσιο τον Ταμβό, χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Τόρηβο, κατά τον Πίνδαρο (Πλούταρχος, 1136C, 15) στους παιάνες αναφέρεται πως πρωτοεκτελέστηκε στους γάμους της Νιόβης, ενώ ο Αριστόξενος υποστηρίζει (Πλούταρχος, ό.π.) πως ο Όλυμπος υπήρξε ο πρώτος, που έπαιξε στον αυλό μία επικήδειο μελωδία για το θάνατο του Πύθωνα στη λυδική αρμονία. (Σόλων, Μιχαηλίδης «λύδιος αρμονία», *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, γ' έκδοση, Αθήνα 1999, σ. 191). Επίσης, ο Τ. Καλογερόπουλος («λύδιος τρόπος», *Λεξικό*, τόμος 3, σ. 523) αναφέρει πως η εφεύρεση του τρόπου αποδίδονταν είτε σε θεότητες (Κυβέλη) είτε σε μυθικούς ποιητές και μουσικούς (Υαγνι, Μαρσύα, Όλυμπο) και καθιερώθηκε κατ' άλλους από τον Αλκμάνα το 670 π.Χ., κατ' άλλους από τον Πολύμνηστο τον Κολοφώνιο.

⁸⁵⁸ «Μέτρο, που αποτελείται από τροχαϊκούς πόδες» κατά τον Αριστείδη (*Περί μουσικής* 50 Mb). (Μιχαηλίδης, «τροχαίος», σ. 328).

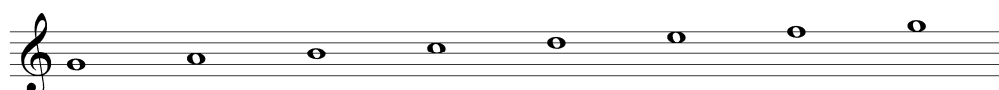
⁸⁵⁹ Στην αρχαία ελληνική ορολογία η αντιστοιχία υφίσταται με την έννοια θέση - άρση. (Κατσίμπας, σ. 10).

δ) σε τονικό, με τη βάρυνση του προσαγωγέα που αλλοιώνει τον χαρακτήρα της μείζονος κλίμακας προσδίδοντάς της τροπική διάσταση, αλλά και μετατρέπει τον αρχαίο «λύδιο τόνο»⁸⁶⁰ σε δυτικό εκκλησιαστικό μιξολύδιο τρόπο μεταφερόμενο από την 4^η βαθμίδα του αυθεντικού:

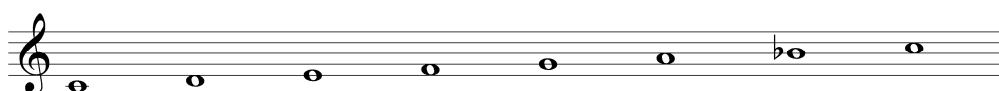
αρχαίος λύδιος τρόπος (σε κατιούσα φορά)⁸⁶¹



μεσαιωνικός (δυτικός εκκλησιαστικός) αυθεντικός μιξολύδιος τρόπος



μιξολύδιος “από μεταφορά” στην 4^η βαθμίδα⁸⁶²



μ. 1-14:

Ο μοτιβικός πυρήνας εκτίθεται στα αρχικά 9 μέτρα διαδοχικά σε κόρνα και τρομπέτες, έπειτα σε κλαρινέτα, φαγκότα και έγχορδα και τέλος σε φλάουτα, όμποε και πιάνο. Η συνήχηση της τονικής μεθ’ 9^{ης} σε γ’ αναστροφή με 7^η βαρυμένη (σι ύφεση) του μ. 9 προσφέρει τη βάση για τον ισοκράτη των τυμπάνων έως το μ. 27 επί

⁸⁶⁰ Στην προκειμένη περίπτωση ο όρος «τόνος» χρησιμοποιείται με την έννοια της «κλίμακας». Αλλωστε σε πολλά αρχαία κείμενα οι όροι *τόνος*, *τρόπος* και *αρμονία* παρουσιάζονται συχνά ως συνώνυμοι: στον Αριστείδη (*Περί μουσικής*, 136 Mb), στον Αλύπιο (*Εισ.* 3), στον Πλούταρχο (*Εις πρεσβυτέρω πολιτευτέον*, 793A, 18 και *Περί του Ε του εν Δελφοίς*, 389E, 10). Ο λύδιος τόνος ήταν ο τέταρτος στη σειρά των 13 τόνων του αριστοξένειου συστήματος και έκτος στη σειρά των 15 τόνων του νέο-αριστοξένειου συστήματος. (Χ.Χ., Σπυρίδης, *Ευκλείδου - Κατατομή Κανόνος*, εκδόσεις Γεωργιάδη, β’ έκδοση, Αθήνα 1998, σ. 159-168). Ενώ στον μεσαίωνα ανήκε στους 8 τρόπους του μεσαιωνικού μουσικού συστήματος (7ος-9ος αι.), λεγόμενος «πέμπτος τρόπος» ή «τρίτος αυθεντικός». (Καλογερόπουλος, ό. π.).

⁸⁶¹ Οι κλίμακες στο αρχαίο ελληνικό μουσικό σύστημα ήταν κατιούσες, όπως και οι χορδές στο κράτημα του οργάνου της λύρας.

⁸⁶² Η συχνή χρήση του λύδιου τρόπου κατά την αρχαιότητα περιορίστηκε στον μεσαίωνα εξαιτίας της παρέμβασης των θεωρητικών του γρηγοριανού μέλους, οι οποίοι μετατόπισαν τη βάση του τρόπου στον φθόγγο φα με αποτέλεσμα να γίνει αρκετά τραχύς περιέχοντας το διάστημα αυξημένης 4ης (φα - σι). Ο Μαρκέττους της Πάδουας γράφει (Καλογερόπουλος, ό.π.), ότι κατά τον 13ο αι. μεταχειρίζονταν λύδιο τρόπο με σι φυσικό για την ανιούσα κλίμακα (*genus durum*: σκληρό γένος) και σι ύφεση για την αντίστοιχη κατιούσα (*genus molle*: μαλακό γένος), ώστε να αποφεύγεται το διάστημα τριτόνου.

των φθόγγων της τονικής και βαρυμένης υποτονικής, ενώ κύμβαλα, ταμ ταμ και κύματα Μαρτενό δημιουργούν συνεχόμενες και σποραδικές ηχητικές αυξομειώσεις.

μ. 15-27:

Από το μ. 15 αρχίζει μία χρωματική μελωδική άνοδος διαστημάτων 2ας μικρής που εκτείνεται έως το μ. 27 και υποστηρίζεται αρμονικά από αντίστοιχη ημίτονη ανοδική παράθεση δεσποζουσών με 7^η σε α' αναστροφή με προσθήκη και της οξύμένης 4^{ης} στη συγχορδιακή τους υφή, με εξαίρεση την καταληκτική συνήχηση (δεσπόζουσα σε β' αναστροφή με βάρυνση 5^{ης}):⁸⁶³

μ. 18-21 και μ. 24-27



Χαρακτηριστική είναι η αντιστικτική κίνηση της άρπας και των οξύφωνων ξύλινων πνευστών (μ. 16, 19, 21, 23) που αναλύουν σε αρπίσματα τις κάθετες συνηχήσεις των υπόλοιπων πνευστών, του πιάνου και των εγχόρδων.

μ. 27-36:

Της χρωματικής ανόδου έπεται στα μ. 27-30 διαλογική διαδικασία μεταξύ ξύλινων πνευστών, που φέρουν στοιχεία εξάφθογγων κλιμάκων με ολόκληρους τόνους, και των άλλων σωμάτων της ορχήστρας, τα οποία εκθέτουν κάθετες pizzicato συνηχήσεις στις άρσεις του μέτρου διατηρώντας τα ημίτονα διαστήματα.

Σειρές ολόκληρων τόνων:

μ. 27-28, 1^ο φλάουτο

⁸⁶³ Δύο κριτικές επισημάνσεις αναφορικά με τη μουσική ορθογραφία: στο μ. 16 στο δεξί χέρι του πιάνου λανθασμένα παραβάλλονται οι φθόγγοι σι-ρε-μι με υφέσεις, ενώ είναι αναιρεμένοι σε σχέση με το προηγούμενο μέτρο, όπως προκύπτει από την πρωτότυπη χειρόγραφη παρτιτούρα. Αντίστοιχα στο μ. 22, επίσης στο πιάνο, στο αριστερό χέρι αντί για ντο#-ρε η σωστή εκφορά είναι σι-ντο#.



μ. 27-28, 2^ο όμποε και μ. 28-29 και τα δύο όμποε



μ. 27-30, κλαρινέτα



μ. 29-30, 2^ο φαγκότο



Η διαλογική πρακτική συνεχίζεται στα μ. 31-36 -επί ηχητικής επένδυσης με glissandi από άρπα και πιάνο- μεταξύ εγχόρδων και τρομπετών από τη μία, που συνεχίζουν τις *pizzicato* ημίτονες συγχορδιακές συνηγήσεις στα ασθενή όγδοα του α' μισού του μέτρου, και των οξύφωνων ξύλινων που υιοθετούν επίσης τα διαστήματα 2ας μικρής στο δευτερεύον ισχυρό μέρος του μέτρου αλλά σε αξίες διήχου ογδών.

μ. 37-44:

Αντίστοιχα με τα μ. 15-27, στα μ. 37-40 επανέρχεται η χρωματική μελωδική και συνηχητική ανοδική πορεία διαστημάτων 2ας μικρής, με αφετηρία αυτή τη φορά μία 3^η μεγάλη χαμηλότερα, που οδηγεί ανάλογα με προηγούμενα σε κορύφωση της δυναμικής και κυριαρχία των χάλκινων πνευστών (μ. 41-44), πάντοτε επί του «τροχαϊκού» ρυθμικού στοιχείου 4^{ου} - 8^{ου} ⁸⁶⁴.

μ. 45-64:

⁸⁶⁴ Δύο ακόμα κριτικές επισημάνσεις για τη μουσική ορθογραφία στο μέρος του πιάνου: στο μ. 37 στο δεύτερο και τέταρτο 16^ο αντί για σιb είναι σολb, ενώ στο μ. 39 στο δεύτερο 16^ο του τέταρτου χρόνου του μέτρου το σι δεν είναι φυσικό αλλά, ανάλογα με πριν, βαρυμένο.

Από το *levare* του μ. 45 έως και την ολοκλήρωση του I μέρους της συμφωνίας το μοτιβικό διαστηματικό στοιχείο ανιόντος ημιτονίου μετατρέπεται σε κατίον διάστημα τόνου:

μ. 44-45, φλάουτα και 1^η τρομπέτα

Flute

Trumpet in C

μ. 47-48, τρομπόνια και τούμπα

Trombone

Tuba

μ. 50-53, 1^ο φλάουτο, 1^ο όμποε, 1^ο κλαρινέτο, πιάνο δεξί χέρι

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Piano

μ. 55-56, πιάνο

Piano

μ. 56-57, 1^α και 2^α βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλο

Violin I
pizz. pizz.

Violin II
pizz. pizz.

Viola
pizz. pizz.

Cello
pizz. pizz.

μ. 58-60, 1^α και 2^α βιολιά, βιόλες

Violin I
arco Con sordina

Violin II
arco Con sordina

Viola
pizz. Con sordina

μ. 61-62, 1^α βιολιά

Violin I

Παράλληλα παρατίθενται αντιστικτικά σε οργανικές ομάδες δεξιοτεχνικοί σχηματισμοί με απουσία ημίτονων διαστηματικών σχέσεων:

μ. 45, άρπα, 1° φλάουτο, κλαρινέτα

Flute 1

Clarinet in B $\flat$

Harp

12 10 10

3 3

tr

tr

Detailed description: This musical score block covers measures 45 and 46. It features three staves: Flute 1, Clarinet in B $\flat$ (with parts for 1 and 2), and Harp. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. In measure 45, the Flute 1 plays a quarter note G4, followed by a half rest. The Clarinet in B $\flat$ plays a quarter note B $\flat$ 3, followed by a half rest. The Harp plays a half note G2. In measure 46, the Flute 1 plays a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) and a triplet of eighth notes (D5, E5, F#5). The Clarinet in B $\flat$ plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a triplet of eighth notes (C5, D5, E5). The Harp plays a half note G2. The Harp part includes fingerings 12, 10, and 10 for the right hand.

μ. 46, άρπα, όμποε, κλαρινέτα

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Harp

Detailed description: This musical score block covers measures 46 and 47. It features three staves: Oboe, Clarinet in B $\flat$, and Harp. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. In measure 46, the Oboe plays a quarter note G4, followed by a half rest. The Clarinet in B $\flat$ plays a quarter note B $\flat$ 3, followed by a half rest. The Harp plays a half note G2. In measure 47, the Oboe plays a quarter note A4, followed by a half rest. The Clarinet in B $\flat$ plays a quarter note B $\flat$ 3, followed by a half rest. The Harp plays a half note G2.

μ. 57, άρπα

Harp

Detailed description: This musical score block covers measure 57. It features a single staff for the Harp. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Harp plays a half note G2.

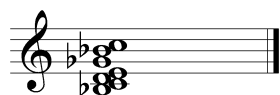
Επίσης χρησιμοποιούνται χρωματικές ανιούσες και κατιούσες κινήσεις: μ. 46-47 σε πιάνο και βαθύφωνα έγχορδα⁸⁶⁵, μ. 55 σε τσέλα και κοντραμπάσα.

Σε αρμονικό - συνηχητικό επίπεδο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χρήση του φθόγγου της βαρυμένης υποτονικής (σιb) στη γραμμή του μπάσου (τσέλα, κοντραμπάσα, φαγκότα, τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα, άρπα) που αναζητά τη λύση της στον τονικό φθόγγο (ντο):

μ. 45-46 (συγχορδιακή συνήχηση με ολόκληρους τόνους, που λύνεται σε «ουδέτερη» τονική με 9^η χωρίς ενδιάμεσους φθόγγους)



Επίσης ο φθόγγος της βαρυμένης υποτονικής εμφανίζεται στο βάσιμο στα μ. 34-36 λυμένος στον τονικό φθόγγο στο επόμενο μ. 37, καθώς και στα μ. 56-60 ως βάση της συγχορδίας της τονικής σε γ' αναστροφή με 9^η και βαρυμένες την 5^η και την 7^η,



η οποία έρχεται σε ευθεία κατάσταση στο καταληκτικό μ. 64 σηματοδοτώντας την attacca μετάβαση στο επόμενο τμήμα της συμφωνίας με την αρπισματική ανάλυση της συνήχησης από την άρπα.



II. Tranquillo (μ. 65-98)

Στο 2^ο στιγμιότυπο του έργου, παραμένοντας στο μέτρο των 6/8 και στο τονικό κέντρο της ντο αλλά σε πιο ήρεμη ρυθμική αγωγή και legato φραστική, εκτίθεται η πρώτη «ελληνικής» απόχρωσης μελωδία. Το χρησιμοποιούμενο μελωδικό και

⁸⁶⁵ Σε συνδυασμό με τα βαθύφωνα χάλκινα πνευστά δημιουργείται το ηχόχρωμα μιας σκοτεινής, απειλητικής και απαισιόδοξης ατμόσφαιρας, η οποία προκύπτει από τις ατελείωτες κακουχίες που έχουν προηγηθεί της άφιξης του βασανισμένου επικού ήρωα στο νησί των Φαιάκων.

συνοδευτικό υλικό είναι το ίδιο που είχε χρησιμοποιήσει προγενέστερα ο συνθέτης στο *Γλυκοχάραμα* από το *Τρίπτυχον της Νεότητας*. Η επιλογή της συγκεκριμένης μελωδίας με τα εμφανώς βουκολικά χαρακτηριστικά εξυπηρετεί την επιδίωξη του συνθέτη να αποδώσει μουσικά τη διάφανη καθαρότητα και πλαστικότητα του φυσικού τοπίου και να προσδώσει ελληνικότητα στο συνθετικό ιδίωμα της συμφωνίας. Σε συνδυασμό με τη ρευστότητα της ορχηστρικής γραφής, τα γοητευτικά ηχοχρώματα που προκύπτουν και την τροπικότητα της αρμονικής υφής με αναγωγές στον ιμπρεσιονιστικό Debussy⁸⁶⁶ αναδεικνύονται οι θεμελιώδεις άξονες του έργου.

μ. 65-75:

Η μελωδική γραμμή εκτίθεται σε δύο ασύμμετρες φράσεις. Η α' (μ. 66-71) σε 1^α βιολιά και σόλο κλαρινέτο unisono με χαρακτηριστικά στη μεν μελωδική υφή εκτός της βάρυνσης της 7^{ης} (σιb) την όξυνση της 4^{ης} (φα#), στη δε ρυθμική διάρθρωση τη ζεύξη διήχων και τριήχων ογδών. Οι αξίες των διήχων είχαν πρωτοεμφανιστεί στο I μέρος, στο μ. 23 στα φλάουτα και στα μ. 31-36 στα οξύφωνα ξύλινα πνευστά.

α' μελωδική φράση στην τονική βαθμίδα με κατάληξη στη μέση (III)



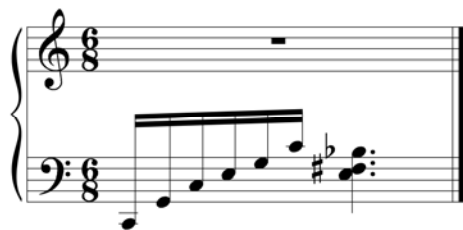
Στη β' φράση (μ. 72-75) στο αρμονικό πλαίσιο εναλλαγής I και V (με ενίοτε βαρυμένη την 5^η της) της μι ελάσσονος προστίθεται στη μελωδική εκφορά και σόλο όμποε.

β' μελωδική φράση



Πριν την έκθεση της μελωδίας παρουσιάζεται στο μ. 65 το συνοδευτικό σχήμα της σε έγχορδα, πιάνο, άρπα, κόρνα και φαγκότα:

⁸⁶⁶ Για τα ιμπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά του μέρους, τη δομή και τα μελωδικοαρμονικά στοιχεία του, ανάτρεξε στη μουσική ανάλυση του *Γλυκοχάραματος* (πργφ. 4.2.3.)



Τα μοτιβικά της χαρακτηριστικά είναι αφενός η αντιπαράβολή δύο αντιθετικών στοιχείων, της ανοδικής αρπισματικής κίνησης 16^{ων} στο α' μισό του μέτρου και της συγχορδιακής στατικότητας στο β' μισό. Αφετέρου το διάστημα 2ας μεγάλης (ντο-σιβ) που δημιουργείται μεταξύ υποτονικού και τονικού φθόγγου και προέρχεται από το αρχικό μοτίβο του I, ενώ εξαιρείται σε ισομερείς αξίες 4^{ων} παρεστιγμένων από κόρνα και 1^α βιολιά. Σε αυτή ακριβώς την προέλευση έγκειται και η διαφοροποίηση από τη χρησιμοποίηση του ίδιου μοτιβικού υλικού στο *Γλυκοχάραμα*, όπου τόσο στη μελωδία όσο και στη συνοδεία χρησιμοποιείται όχι σιβ αλλά λα# (βλ. πργφ. 4.2.3).

μ. 75-85:

Την έκθεση των μελωδικών φράσεων ακολουθεί παράλλαξη του εισαγωγικού μοτίβου του μέρους που αποποιείται τον συνοδευτικό χαρακτήρα του και αποκτά μελωδική οντότητα οδηγημένο πλέον σε συγκοπή στο τρίτο 8^ο του μέτρου: η ανιούσα αρπισματική κίνηση 16^{ων} διατηρείται, ενώ το κατιόν διάστημα 2^{ας} μεγάλης μετατρέπεται σε αντίστοιχο 3^{ης}, πιο απλωμένο ρυθμικά. Το μοτίβο επαναλαμβάνεται ανά δύο μέτρα. Πρώτα συνδυαστικά σε φαγκότο, τρομπέτα, κλαρινέτο, άρπα και πιάνο στη μι ελάσσονα (III βαθμίδα της ντο) με όξυνση 6^{ης} (ντο#)⁸⁶⁷:



⁸⁶⁷ Είναι αξιοσημείωτη, κατά την εκφορά του μοτίβου, η παράλληλη κίνηση μία 5^η χαμηλότερα που δημιουργεί συγκεχυμένη αρμονική αίσθηση της ταυτόχρονης παρουσίας τονικής και υποδεσπόζουσας:



Στο επόμενο 4μετρο (μ. 78-81) σε βιόλες, κόρνα, πιάνο, τρομπόνια και όμποε στη ντο μείζονα (τονική βαθμίδα) με όξυνση 5^{ης} (σολ#) στο άρπισμα και 4^{ης} (φα#) στο διάστημα 3^{ης}:



και συμπληρώνεται μελωδικά στην πρώτη περίπτωση από το κόρνο (μ. 90-92), ενώ στη δεύτερη από το τρομπόνι (μ. 92-94).

Στα τελευταία μέτρα του μέρους (μ. 94-98) η ρευστότητα της ορχηστρικής υφής αντικαθίσταται από τη στατικότητα διάφωνων συγχορδιών, οι οποίες λύνονται σε σύμφωνη συνηχητική κατάληξη στη δεσπόζουσα, όπου και ολοκληρώνεται το τμήμα με *pizzicato* εκτελέσεις του δεσπόζοντα φθόγγου από άρπα και έγχορδα.

Ενδιαφέρουσα είναι μία σύγκριση των πτώσεων στις καταλήξεις των δύο πρώτων τμημάτων της συμφωνίας⁸⁶⁹:

μ. 62-64, στην ντο μείζονα: γαλλική II με 7^η (με όξυνση 3^{ης} και βάρυνση 5^{ης}) σε β' αναστροφή → V με 7^η και βάρυνση 5^{ης} → I με 9^η και βάρυνση 5^{ης} και 7^{ης}

Violin I

Violin II

Viola

Cello

μ. 94-96, στην σολ μείζονα: IV σε α' αναστροφή (με ταυτόχρονη παρουσία φυσικής και οξυμένης βάσης) → VII με 11^η και βάρυνση 7^{ης} σε γ' αναστροφή → I

Violin I

Viola

Violoncello

Contrabass

⁸⁶⁹ Εξάλλου το τέλος του 1^{ου} τμήματος αποτελεί ταυτόχρονα και μία εισαγωγή - μετάβαση στο 2^ο.

Παρά την έντονη χρωματικότητα των συνηγήσεων το παραδοσιακό αρχέτυπο υποδεσπόζουσας (ή επιτονικής) - δεσπόζουσας (ή υποτονικής) - τονικής διατηρείται, ενώ η ανοδική κίνηση της ψηλότερης φωνής της μελωδίας στην πρώτη περίπτωση δημιουργεί αίσθημα ανάτασης σε αντιδιαστολή με την υπολανθάνουσα μελαγχολία της κατιούσας πορείας της δεύτερης κατάληξης.

III. Moderato pastorale (μ. 99-136)

Όπως το II, ανάλογα τα δύο επόμενα μέρη της συμφωνίας χρησιμοποιούν ελληνικές μελωδίες που αξιοποιήθηκαν από τον συνθέτη σε άλλα προγενέστερα έργα. Στο III επιλέγεται το χιώτικο δημοτικό τραγούδι *Νεραντζούλα*. Ουσιαστικά το συμφωνικό αυτό τμήμα δεν αποτελεί νεότευκτη συνθετική δημιουργία παρά είναι η ενορχηστρωμένη έκδοση του α' τμήματος του 1^{ου} *Βουκολικού*, έργο 18. Από το σύνθετο δίσσημο μέτρο 6/8 μεταβαίνουμε σε απλό 2/4 και από τη δεσπόζουσα της ντο στη II της (ρε). Ανάλογα με το *Βουκολικό*, το απλό μέτρο των 2/4 ενέχει τη λειτουργικότητα του χορευτικού μικτού μέτρου των 7/16 (3/16 + 2/16 + 2/16).

μ. 99-108:

Τα πρώτα 10 μέτρα του III λειτουργούν εισαγωγικά πριν την έκθεση της δημοτικής μελωδίας. Από την ενορχήστρωση προκύπτει πλέον ξεκάθαρα η «κρυμμένη» μελωδική γραμμή της εισαγωγικής συνοδείας του *Βουκολικού*, η οποία γίνεται εμφανής σε κλαρινέτα και βιόλες:

Βουκολικό αρ. 1, μ. 1-2



μ. 99-100



Χαρακτηριστικό της είναι η διατήρηση του διαστήματος 2ας μεγάλης είτε με ανιούσα είτε με κατιούσα κατεύθυνση. Η διαστηματική σχέση συνεχίζει να υφίσταται και μετά την όξυνση του φα (μ. 105-108) και τη μεταφορά της συνοδείας σε κόρνα και β' βιολιά:



Οι αλληπάλληλες αποτζιατούρες επί του φθόγγου βάσης της II βαθμίδας, που οδηγούν σε τρίλια και ενέχουν ποιμενικό αυτοσχεδιασμό φλογέρας προετοιμάζοντας την είσοδο του δημοτικού θέματος, δεν θα μπορούσε να αποδοθεί ιδανικότερα από το φλάουτο (1^ο, στα μ. 101-105), το οποίο διαδέχεται το 1^ο φαγκότο στον φθόγγο της δεσπόζουσας (μ. 105-108).

μ. 109-120:

Η δημοτική μελωδία εκτίθεται στη II βαθμίδα σε δύο διακοπτόμενες μεταξύ τους φράσεις. Το α' μελωδήμα παρουσιάζεται στο 4μετρο των μ. 109-112 με *levare* από το φλάουτο, ενώ ο προηγούμενος εισαγωγικός βουκολικός αυτοσχεδιασμός στον δεσπόζοντα φθόγγο μεταφέρεται αντιστικτικά στα κλαρινέτα (στα ίδια μέτρα).

α' μελωδήμα στην τροπική ρε ελάσσονα (χωρίς βάρυνση της 6^{ης} και όξυνση του προσαγωγέα)



Το β' μελωδήμα εκτίθεται στο 4μετρο των μ. 117-120 στο αρμονικό περιβάλλον της δεσπόζουσας (της ντο). Αρχικά στο α' δίμετρο σε φλάουτα, όμποε, πιάνο και στο επόμενο δίμετρο σε φαγκότα, άρπα, πιάνο και 1^α βιολιά.

β' μελωδήμα



Ανάμεσα στα δύο μελωδήματα παρεμβάλλονται στο 4μετρο των μ. 113-116 διαδοχικές μιμήσεις της κεφαλής του α' τμήματος της δημοτικής μελωδίας είτε σε ευθεία είτε σε ανάστροφη κίνηση:

ευθεία μίμηση σε *legato* φραστική (όμποε, μ. 113-114 / κλαρινέτο, μ. 116-117)



ανάστροφη μίμηση σε staccato φραστική (άρπα / α' βιολιά, μ. 113-114 και μ. 115-116)



Οι μιμήσεις της κεφαλής συνεχίζουν να υφίστανται σε ευθεία κίνηση ως αντίστιξη στο β' μελωδήμα: διαδοχικά σε κόρνο (μ. 117-118), κλαρινέτο και β' βιολιά (μ. 118-119), τρομπέτα (μ. 119-120), όμποε (μ. 120-121). Ταυτόχρονα το β' μελωδήμα μιμούνται σε απόσταση διαστήματος 6^{ης} χαμηλότερα το 2^ο όμποε και τα α' βιολιά με τρίλιες (μ. 117-118) καθώς και τα β' βιολιά επίσης με τρίλιες (μ. 119-120).

μ. 121-136 (coda):

Την έκθεση του δημοτικού θέματος ακολουθεί ένα συμπληρωματικό τμήμα, στο οποίο επί των συνηγήσεων κυρίως της τονικής και δευτερευόντως της δεσπόζουσας εκτυλίσσονται ιδιαίτερα βουκολικά ηχοχρωματικά σχήματα: glissandi που καταλήγουν σε τρίλιες (σε ξύλινα πνευστά, άρπα και πιάνο) και tremoli (σε έγχορδα και πιάνο). Παράλληλα, στο μεγαλύτερο εύρος της ορχήστρας εμφανίζεται διαδοχικά το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα τετάρτου και δύο staccato ογδών που θα αποτελέσει τη ρυθμική βάση στο επόμενο (IV) μέρος του έργου⁸⁷⁰. Στο καταληκτικό δμετρο του μέρους σημειώνεται αφενός εναλλαγή στον κύριο και δεσπόζοντα φθόγγο της κύριας τονικότητας, σε pizzicato μορφή σε έγχορδα και άρπα και σε τρίλια στα ξύλινα (μ. 129-135), αφετέρου το εισαγωγικό βουκολικό μοτίβο αποτζιατούρων επί του ίδιου φθόγγου εν ίδει ισοκρατήματος επανεμφανίζεται στην τονική στα φλάουτα (μ. 133-135) και καταλήγει στον φθόγγο της δεσπόζουσας (σολ) μέσω της βάρυνσης του προσαγωγέα (σι ύφεση), η οποία ενισχύει και υπενθυμίζει την τροπικότητα της σύνθεσης⁸⁷¹.

IV. L' istesso tempo (μ. 137-175)

Παραμένοντας στο ίδιο tempo (*Moderato pastorale*) το μέρος IV μεταφέρεται στη σι ύφεση μείζονα διατηρώντας το μέτρο 2/4, που επισήμως αυτή τη φορά αναλύεται από τον συνθέτη στο περιθώριο της χειρόγραφης παρτιτούρας στο μικτό μέτρο 7/16 (3/16

⁸⁷⁰ Όπως και στο αντίστοιχο σημείο του *Βουκολικού*, αξιοσημείωτη είναι στην αξία τετάρτου του ρυθμικού σχήματος η προσθήκη της 6ης στη συγχορδία της τονικής (I μεθ' 6^{ης}).

⁸⁷¹ Κριτική διόρθωση: οι αποτζιατούρες στον τονικό φθόγγο ντο των φλάουτων είναι ρε και όχι σι.

+ 2/8)⁸⁷². Στο IV ουσιαστικά ενορχηστρώνεται το β' τμήμα του 1^{ου} Βουκολικού, έργο 18 και κατά συνέπεια χρησιμοποιείται η ίδια, δημοτικής απόχρωσης, αταυτοποίητη μελωδία με το πιανιστικό έργο.

μ. 137-155:

Το συνοδευτικό ρυθμικό μοτίβο τονισμένου 4^{ου} - δύο staccato 8^{ων}, που αναφέρθηκε στο καταληκτικό τμήμα του III, εισάγεται στα πρώτα δύο μέτρα σε φαγκότα και έγχορδα στη συγχορδία της τονικής με προσθήκη της 6^{ης}. Κατόπιν εκτίθεται, επίσης στην τονική, η α' φράση της δημοτικής μελωδίας στο 8μετρο των μ. 139-146 παράλληλα και συμπληρωματικά από α' βιολιά (μ. 139-142, 145-146), βιόλες (μ. 139-142), κλαρινέτα (μ. 141-142, 145-146), όμποε και φλάουτα (μ. 143-144):



Στο επόμενο 4μετρο (μ. 147-150) παρατίθεται στη δεσπόζουσα με κατάληξη στην τονική από φαγκότα αρχικά (μ. 147-148 με *levare*) και σόλο όμποε στη συνέχεια (μ. 149-150 με *levare*) η β' 4μετρη μελωδική φράση με συστατικά στοιχεία από το θέμα τη διαστηματική αναστροφή και ρυθμική παράλλαξη της κεφαλής του:



Η β' φράση επαναλαμβάνεται κατόπιν (μ. 151-155 με *levare*) στην V της μιb+ (υποδεσπόζουσα της σιb+) και κατάληξη στην τονική της από το σύνολο των δύο σωμάτων των βιολιών σε ταυτοφωνία.

Σε ολόκληρη τη διάρκεια της μελωδικής εξέλιξης γίνονται αισθητές έντονες μιμητικές διαδικασίες στην ορχηστρική παλέτα. Κατά οργανικό σώμα η κεφαλή του δημοτικού θέματος εμφανίζεται σποραδικά σε: βιολοντσέλα (μ. 154-155), βιόλες (μ. 143-144, 152-153 με διαστηματική διαφοροποίηση), α' βιολιά (μ. 143-144), α' κόρνο (μ. 152-153 με διαστηματική τροποποίηση) και β' κόρνο (μ. 152-153 με προσθήκη

⁸⁷² Ο συνθέτης σημειώνει: quasi 7/16



μοτιβικών στοιχείων και από το 4^ο μ. του θέματος), κλαρινέτα (μ. 143-144, 145-146 σε β', 147-148, 149-150 σε α' με παράλλαξη της κατάληξης, μ. 155 με μοτιβική αναφορά στο 4^ο μ. της κύριας μελωδίας) και αγγλικό κόρνο (το οποίο εισάγεται για πρώτη φορά στα μ. 145-146 εκτελώντας ως συνέχεια της κεφαλής και το 4^ο μ. του θέματος, ρυθμικά τροποποιημένο στην αρχή του)⁸⁷³.

μ. 156-175:

Η θεματική επεξεργασία και αντιστικτική - μιμητική δραστηριότητα μεταφέρεται στη σολ μείζονα (4μετρο μ. 156-159), η οποία διατηρεί σχέση διαστήματος 3^{ης} τόσο με την προηγούμενη (μib) όσο και με την κύρια τονικότητα του μέρους (σιb). Η κεφαλή του δημοτικού θέματος εμφανίζεται στο φλάουτο (μ. 156-157) και το όμποε (μ. 158-159), ενώ τα μ. 3 (χωρίς 3ηχο) και 4 της μελωδίας απαντητικά σε κλαρινέτα (μ. 156-157) και φλάουτα (μ. 158-159) και η ουρά του θέματος σε όμποε (μ. 156-157), κλαρινέτο (μ. 158-159) και πιάνο (μ. 156-159). Αντίστοιχη αντιστικτική πρακτική ακολουθείται στην επαναπροσέγγιση της τονικότητας της σιb. Αντικείμενα επεξεργασίας παραμένουν τα μοτιβικά συστατικά της δημοτικής μελωδίας: η κεφαλή, τα ενδιάμεσα μ. 3-4 και η ουρά. Στο 4μετρο των μ. 160-163 -το οποίο επαναλαμβάνεται- η κεφαλή παρατίθεται σε φλάουτα, β' κλαρινέτο, κόρνα, α' τρομπέτα, α' και β' τρομπόνι, α' και β' βιολιά και βιόλες. Τα ενδιάμεσα θεματικά μ. 3-4 σε οξύφωνα ξύλινα και έγχορδα. Και τέλος, η ουρά σε α' και β' κόρνα και τρομπόνια (χωρίς τον καταληκτικό φθόγγο), άρπα και πιάνο. Τα δύο τελευταία όργανα σε συνδυασμό με βαθύφωνα έγχορδα, φαγκότα και τύμπανα εκτελούν το ρυθμικό συνοδευτικό χορευτικό μοτίβο. Στο επόμενο 8μετρο (μ. 164-171) υπόκειται σε αντίστιξη τα μ. 4 και 5 του θέματος: η ανοδική κίνηση του μ. 5 χρησιμοποιείται ελεύθερα σε δίμετρα στα οξύφωνα όργανα της ορχήστρας, ενώ η κατιούσα κίνηση του μ. 4 αντιπαραβάλλεται στις βαθύφωνες οργανικές ομάδες. Η προσέγγιση στο μ. 171 της ρε ελάσσονος (χωρίς της 3^η της), η οποία στο *Βουκολικό* είχε τη λειτουργικότητα δεσποζούσης της σολ μείζονος χωρίς την 3^η της, αποκτά εδώ τον χαρακτήρα της III βαθμίδας της σιb, καθώς το μέρος ολοκληρώνεται στο σημείο αυτό και δεν επαναπροσεγγίζει τη σολ, όπως είχε συμβεί στο πιανιστικό έργο. Οι εναλλαγές ανιόντων διαστημάτων 4^{ης} και 5^{ης} σε έγχορδα και πιάνο (μ. 172-174) παραπέμπουν στα αντίστοιχα -σε καθοδική όμως κίνηση διαστήματα- των μ. 129-133 της coda του μέρους III:

⁸⁷³ Τα μ. 139-150, πριν τη μετατροπή στη μι ύφεση μείζονα, επαναλαμβάνονται.

μ. 129-132, α' βιολιά



μ. 172-174, β' βιολιά



Χαρακτηριστική είναι η καταληκτική πτώση του μέρους, κατά την οποία της III βαθμίδας προηγείται η VII⁷ σε β' αναστροφή.⁸⁷⁴



V. Allegretto giocoso (μ. 176-197)

Το μέρος V επανέρχεται στο αρχικό μέτρο των 6/8 και από την τελευταία συνήχηση της ρε του προηγούμενου τμήματος βηματικά μεταφέρεται στην τονικότητα της μι ύφεση ελάσσονος. Ωστόσο παραδόξως σημειώνεται ως οπλισμός εκείνος της σι ύφεση ελάσσονος (παραλείπεται δηλ. η 6^η ύφεση του ντο) και αυτό συμβαίνει γιατί ο συνθέτης χρησιμοποιεί την 6^η της κλίμακας ως ανιούσα μελωδική (ντο φυσικό). Η νέα, χορευτικού χαρακτήρα, αταυτολόγητη δημοτική μελωδία χρησιμοποιεί τις ρυθμικές αναλογίες του αρχικού μοτίβου του I (δύο προς ένα – τέταρτο με όγδοο).

μ. 176-184:

Παρουσιάζεται η χορευτική μελωδία σε δύο 4μετρες φράσεις (μελωδήματα):

α' μελώδημα (μ. 176-180) σε α' βιολιά και βιόλες στην τονική με κατάληξη στη δεσπόζουσα



⁸⁷⁴ Κριτική επισήμανση: στο μ. 173 στο μέρος του πιάνου, στο 2^ο τέταρτο του μέτρου έχει παραλειφθεί, σε σχέση με το πρωτότυπο χειρόγραφο, να σημειωθεί ο φθόγγος ρε πάνω από το πεντάγραμμο ως ψηλότερη νότα της συγχορδίας.

Ξύλινα πνευστά, τύμπανα, πιάνο και βαθύφωνα έγχορδα αναλαμβάνουν τη συνοδευτική υποστήριξη του μελωδήματος σε χαρακτηριστικά την τονισμένη απόδοση των συνηχήσεων που εξαίρει τον χορευτικό παλμό της μελωδίας, την προσθήκη του -συνηθισμένου στην αρμονική υφή του συνθέτη- 6^{ου} φθόγγου της συγχορδίας και την συμπληρωματική παράθεση στο τέλος του μελωδήματος (μ. 180) ενός staccato διαστήματος 5^{ης} στη γραμμή του μπάσου, ενώ τα β' βιολιά εκτελούν τη μελωδία παράλληλα με τα α' μία 3^η μικρή χαμηλότερα.

Ακολουθεί στο επόμενο 4μετρο η έκθεση της β' φράσης:

β' μελωδήμα (μ. 180-184) συνδυαστικά σε όμποε και φλάουτα στην τονική και κατάληξη επίσης στην τονική.⁸⁷⁵



Εδώ, το συνοδευτικό ρόλο των βαθύφωνων εγχόρδων αναλαμβάνουν τα χάλκινα πνευστά με την υποστήριξη του ταμπουρίνου, ενώ τα ξύλινα πνευστά, που δεν φέρουν τη μελωδία, συμπορεύονται μαζί της κατά συνθήκη στην ταυτοφωνία και σε διάστημα 3^{ης}.

μ. 184-197:

Της ολοκλήρωσης της έκθεσης των δύο δημοτικής χροιάς μελωδημάτων έπεται διαλογική διαδικασία μεταξύ οξύφωνων και βαθύφωνων οργανικών ομάδων με αξιοποίηση του προηγούμενου χαρακτηριστικού διαστήματος 5^{ης} του μ. 180 στο μπάσο στην άρση του μέτρου επί της τονικής (μ. 184-185), επιτονικής σε α' αναστροφή (μ. 186-189)⁸⁷⁶ και δεσπόζουσας (μ. 190-191), ενώ στα αντίστοιχα ισχυρά μέρη των μέτρων το διάστημα κατιούσας 5^{ης} μεταλλάσσεται σε μικρότερα διαστήματα (2ας, 3^{ης} και 4^{ης}) είτε ανιόντα είτε κατιόντα. Έπειτα από την επαναπροσέγγιση της V (στο μ. 193) μέσω της II με 11^η σε α' αναστροφή (μ. 192), η ενότητα επαναλαμβάνεται από την αρχή και ολοκληρώνεται στην επανάληψη με παράλειψη της δεσπόζουσας και απευθείας μετάβαση από την επιτονική στην τονική, η οποία όμως εμφανίζεται μειζονοποιημένη και με προσθήκη της 6^{ης} της στην τελική συνηχήση (μ. 195-197).

⁸⁷⁵ Κριτική επισήμανση: Στο β' μελωδήμα, στο μ. 182 στη γραμμή του φλάουτου λανθασμένα σημειώνεται σολ αναίρεση αντί για σολ ύφεση (που αναγράφεται στο χειρόγραφο).

⁸⁷⁶ Κριτική επισήμανση: στο μ. 188 στην άρπα λανθασμένα σημειώνεται μι αναίρεση στη γραμμή του μπάσου.

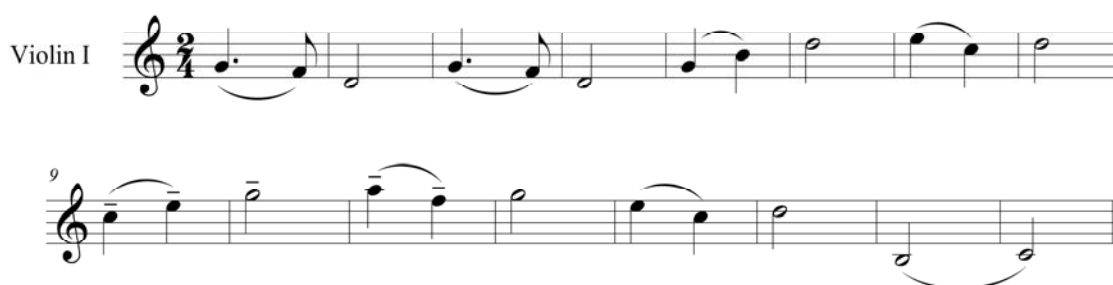
VI. Moderato - Poco piu Allegro (μ. 198-247)

Το επόμενο τμήμα της συμφωνίας βρίσκεται σε τριμερή μορφή ΑΑ'Α με κυρίαρχο θεματικό υλικό μία ελληνίζουσα μελωδία, η οποία εκτίθεται επανειλημμένα. Από την κατάληξη στη μι ύφεση μείζονα του προηγούμενου μέρους μεταφερόμαστε με σχέση 3^{ης} στη δεσπόζουσα της ντο μείζονος (κύριας τονικότητας της συμφωνίας) και μετρικά επανέρχεται το διμερές απλό μέτρο 2/4. Η νοσταλγική ατμόσφαιρα της ενότητας και οι πλατιές λυρικές φράσεις της συμπλέουν με την αισθητική του II μέρους.

μ. 198-231 (Α):

Αποτελείται από δύο 16μετρες θεματικές περιόδους με δύο συμμετρικές 8μετρες φράσεις. Στην πρώτη περίοδο (μ. 198-213) η α' φράση βρίσκεται στη δεσπόζουσα (με σύντομη παρεμβολή της I στο προτελευταίο της μέτρο) και η β' εκκινεί και καταλήγει στην τονική (με ενδιάμεση χρήση και των άλλων κύριων βαθμίδων):

θεματική περίοδος



Η κεφαλή του ελληνίζοντος θέματος (τα δύο πρώτα μέτρα του), που αποτελεί σημαντικό μοτιβικό στοιχείο επεξεργασίας, απορρέει διαστηματικά από τους τρεις τελευταίους φθόγγους του μοτίβου του I, τους οποίους ουσιαστικά εκθέτει με οπισθοβατική κίνηση από το τέλος προς την αρχή (καρκινική αναστροφή):

κατάληξη μοτίβου από το μέρος I (μ. 6-7)



κεφαλή θέματος μέρους VI (μ. 198-199)



Ταυτόχρονα, μοτιβικά συμπίπτει και με την κατάληξη του μέρους III στα φλάουτα (μ. 135-136):



Η μελωδία εκτίθεται στα α' βιολιά στο σύνολό της και στα β' βιολιά στην α' 8μετρη φράση της. Επιπρόσθετα η κεφαλή της εμφανίζεται αντιστικτικά σε ευθεία κατάσταση σε κλαρινέτο, βιόλες (μ. 204-205) και β' βιολιά (μ. 210-211), σε αναστροφή καρκίνου⁸⁷⁷ σε βιολοντσέλα (μ. 202-203) και βιόλες (μ. 206-207) και με διαστηματικές τροποποιήσεις σε βιόλες (μ. 206-207) και β' βιολιά (μ. 208-209). Στα σημεία δε εμφάνισής της η κεφαλή με την παρεστιγμένη αξία συμπληρώνει ρυθμικά τα τέταρτα της μελωδίας. Σε ρυθμικό επίσης επίπεδο χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση της συνήχησης 5^{ov} στη γραμμή των φαγκότων στην άρση των μέτρων σε αντίθεση με την παρουσία των αντίστοιχων συνηγήσεων των βαθύφωνων εγχόρδων στη θέση.

Στη β' θεματική περίοδο (μ. 214-229) η α' φράση ξεκινά και καταλήγει στη δεσπόζουσα, ανάλογα με την α' περίοδο, ενώ η β' φράση ενώ εκκινεί -όπως πριν- στην τονική καταλήγει στην υποδεσπόζουσα (φα μείζονα). Σε επίπεδο ενορχηστρωτικού οργανικού μελωδικού καταμερισμού η α' φράση στην β' έκθεσή της παρουσιάζεται συνδυαστικά από α' κλαρινέτο (μ. 214-215, 218-221, 226-227), α' όμποε (μ. 216-217, 222-225), α' φλάουτο (μ. 222-225), α' κόρνο και βιολιά (μ. 228-229). Επιπλέον η θεματική κεφαλή περνά στην αρχική μορφή της διαδοχικά από φλάουτα και β' κλαρινέτο (μ. 220-221) και αγγλικό κόρνο (μ. 226-227), ενώ με διαστηματικές παραλλάξεις από β' όμποε (μ. 222-223) και α' κλαρινέτο (μ. 224-225). Οι αντιχρονισμοί στις συνηγήσεις των 5^{ov} μεταφέρονται στη β' περίοδο από τα φαγκότα στα βιολοντσέλα και το Α ολοκληρώνεται με την επαναφορά της συγχορδίας της τονικής (μ. 230-231) που ακολουθεί τη δεύτερη έκθεση της μελωδίας. μ. 232-247 (Α'):

Στο ενδιάμεσο τμήμα της ενότητας -σε ελαφρώς πιο κινημένη ρυθμική αγωγή- η θεματική περίοδος εκτίθεται για τρίτη φορά, στο τονικό περιβάλλον της φα μείζονος (IV βαθμίδας της ντο). Η α' φράση αρχίζει και τελειώνει στη δεσπόζουσα της φα και

⁸⁷⁷ Καρκίνος σε αντίθετη κίνηση.

η β' κατά αρμονική αντιστοιχία με το Α στην τονική (της φα), για να οδηγήσει ως υποδεσπόζουσα της ντο στην επανέκθεση του Α στη δεσπόζουσα. Αυτή τη φορά η μελωδική ροή διαμοιράζεται σε α' κλαρινέτο (μ. 232-233, 236-239), α' όμποε (μ. 234-235), α' βιολιά (μ. 240-247) και β' βιολιά (μ. 240-243, 246-247). Η κεφαλή σποραδικά εμφανίζεται σε ευθεία μορφή σε α' (μ. 238-239) και β' βιολιά (μ. 244-245), σε ανάστροφη καρκινική σε αγγλικό κόρνο και βιόλες (μ. 236-237), ενώ με διαστηματικές μετατροπές σε β' (μ. 239-240) και α' τρομπέτα (μ. 241-242) και βιόλες (μ. 240-241). Συνοδευτικά εισάγεται ένα μοτίβο 3ηχων με συγκοπές σε διάστημα καθαρής 5^{ης} (με τους φθόγγους τονικής και δεσπόζουσας), το οποίο ανάγεται όσον αφορά τη διαστηματική του προέλευση στο αρχικό μοτίβο του I, και διατρέχει ξύλινα και χάλκινα πνευστά.

μ. 198-231 (Α):

Το πρώτο τμήμα της ενότητας επαναλαμβάνεται αυτούσιο με μοναδικές διαφοροποιήσεις τις υποδείξεις του συνθέτη για απουσία μουσικής συμμετοχής (*tacet*) των φαγκότων στα μ. 198-213 και των κόρνων στα μ. 214-221⁸⁷⁸ της επανάληψης, στοιχείο που αδυνατίζει τη γραμμή του μπάσου περιορίζοντας την αρμονική συνοδεία της μελωδίας σε βιολοντσέλα και κοντραμπάσα.

VII. Allegro (μ. 248-275)

Το 7^ο στιγμιότυπο της συμφωνίας είναι και το πρώτο, στο οποίο δεν εκτίθεται νέο μελωδικό υλικό, αλλά αντίθετα υπόκειται σε θεματική επεξεργασία μία από τις ελληνικές μελωδίες που είχαν προηγηθεί. Συγκεκριμένα, γίνεται αντικείμενο συνθετικής ανάπτυξης η *Νεραντζούλα* (από το μέρος III), στο μέτρο 2/4.

μ. 248-263:

Μετά από ένα κενό μέτρο με κορώνα για το σύνολο της ορχήστρας το μέρος ξεκινά στην VI βαθμίδα με tremolo των βιολιών και του πιάνου, staccato όγδοα στα όμποε και επαναλαμβανόμενα 16^a επί του ίδιου φθόγγου στη γραμμή των φλάουτων, που παραπέμπουν με την επαναληπτικότητα ως τρόπου γραφής στο τελευταίο τμήμα του 2^{ου} Βουκολικού. Σε αυτό το συνοδευτικό πλαίσιο εμφανίζονται από το μ. 251 διαδοχικές φιγούρες της κεφαλής του δημοτικού θέματος σε σμίκρυνση σε σχέση με το μέρος III:

⁸⁷⁸ Στην περίπτωση των κόρνων σύμφωνα με τη χειρόγραφη παρτιτούρα, αφού στην έντυπη μεταφορά της δεν σημειώνεται η ένδειξη *tacet* από τον επιμελητή.

μ. 251, κεφαλή σε σμίκρυνση



μ. 109-110, κεφαλή στο μέρος III



Η κεφαλή σε σμίκρυνση εισάγεται στα κλαρινέτα στο ισχυρό μέρος του μέτρου και έπονται μιμητικά από την άρση του επόμενου μ. 252 ανάλογες είσοδοι στη γραμμή των φαγκότων κατά μία 5^η χαμηλότερα (από ρε). Από το μ. 254 οι κεφαλές επεκτείνονται ενσωματώνοντας στον σχηματισμό και την αντίθετη κίνησή τους:



Τα έγχορδα εισάγουν την επεξεργασμένη κεφαλή -είτε με συνδυασμό ανιούσας και κατιούσας πορείας (ευθείας και αντίθετης κίνησης) είτε με συνεχόμενη καθοδική-διαδοχικά από το μ. 257 με τις βιόλες, τα βιολιά (μ. 258), τα βιολοντσέλα (μ. 259) και τα κοντραμπάσα (μ. 260), ενώ το πιάνο συμπορεύεται μαζί τους από το επόμενο μ. 261. Αρμονικά η δράση από το μ. 260 μεταφέρεται από την VI στην III βαθμίδα.

μ. 264-275:

Ενώ φαγκότα και βαθύφωνα έγχορδα συνεχίζουν να επιδίδονται σε κεφαλικές μιμήσεις, τα άλλα ξύλινα και έγχορδα μαζί με πιάνο και άρπα εισάγουν το β' μελωδία της δημοτικής μελωδίας σε παράλληλες 5^{ες} και 6^{ες} ως προς τις ψηλότερες φωνές (μ. 264-265) και χωρίς ρυθμική μετατροπή:

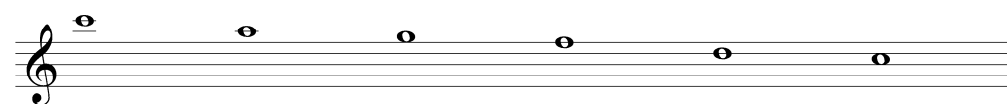


Η κεφαλή σε καθοδική σκάλα 8^{ων} (μ. 266-267) και ανοδική 16^{ων} (μ. 268-269) οδηγεί στη δεσπόζουσα με tremolo και τρίλιες (μ. 270-271) και το μέρος ολοκληρώνεται

μέσω VI και II βαθμίδας, που φέρουν συνηχήσεις καθαρών 5^{ων},⁸⁷⁹ σε μισή πτώση στην V προκειμένου να προετοιμαστεί η μετάβαση στο επόμενο μέρος στην τονική.

VIII. (Allegro) (μ. 276-293): *Ballspiel* (Παιχνίδι με τη μπάλα)

Το 8^ο μέρος του έργου σε alla breve μέτρο φέρει προγραμματικό τίτλο. Ως μουσικό περιεχόμενο δεν παρουσιάζει μελωδικό υλικό παρά μόνο γρήγορες καθοδικές φιγούρες 32^{ων}, τις οποίες φέρουν ξύλινα πνευστά και πιάνο και καταλήγουν σε ταυτόφωνες κοφτές (pizzicato) συνηχήσεις των εγχόρδων. Ο προφανής σκοπός είναι να αποδοθεί μουσικά με παραστατικό τρόπο με τις μεν μικρές αξίες η κίνηση της μπάλας στον αέρα, με τα δε staccato τσιμπήματα των χορδών η αναπήδησή της στο έδαφος. Για τον σχηματισμό των φθογγικών καταβάσεων χρησιμοποιείται πεντατονική ανημίτονη κλίμακα (με τρεις τόνους και 2 διαστήματα 3^{ης} μικρής) σε έκταση μίας οκτάβας στα πνευστά και δύο στο πιάνο:



Όλες οι καταβάσεις διέπονται από τη σχέση I και V, οι οποίες εναλλάσσονται σε ισχυρό και ασθενές μέρος του μέτρου ανεβαίνοντας μετατροπικά ανά 4 μέτρα τις τονικότητες κατά ένα τόνο. Αρχικά στη ντο μείζονα (μ. 276-279), έπειτα στη ρε μείζονα (μ. 280-283), στη συνέχεια στη μι μείζονα (μ. 284-287) και τελικά στη φα δίεση μείζονα (μ. 288-291). Καταληκτικά τα τύμπανα παραθέτουν τον φθόγγο μι, ο οποίος θα σηματοδοτήσει την απευθείας (attacca) μετάβαση στο επόμενο προγραμματικό τμήμα με χρωματικό τρόπο.

IX. Allegro con brio (μ. 294-331): *Tanzlied der Artemis* (Χορευτικό τραγούδι της Αρτέμιδος)

Αν και παρατίθεται το σιb ως οπλισμός, η κυρίαρχη τονικότητα του μέρους παραμένει η ντο, ενώ η αφετηρία πραγματοποιείται στη μι ύφεση με εναλλαγή I και V στα τύμπανα. Το μέτρο από διμερές αλλάζει σε τρίσημο με διπλή ανάγνωση από τον συνθέτη (απλό 3/4 ή σύνθετο 9/8), τη στιγμή που ρυθμικά επανέρχεται η σχέση 2 προς 1 του εισαγωγικού μοτίβου του I και της χορευτικής μελωδίας του V. Η έντονη κίνηση και φρεσκάδα του μέρους συνάδει με την ορμητικότητα της θεάς του

⁸⁷⁹ Αξιοσημείωτη είναι στο σημείο αυτό η «μίξη» συγχορδιών, στις οποίες προβαίνει ο συνθέτης. Η II περιέχει την 5^η της V που προηγήθηκε, η VI αντίστοιχα της προηγούμενης II κτλ.

κυνηγιού, Αρτέμιδος, η οποία παρομοιάζεται με τη Ναυσικά και αναγράφεται στον τίτλο, ωστόσο ο όρος «τραγούδι», που χρησιμοποιείται, κρίνεται σχετικά αδόκιμος, αφού η ενότητα διαθέτει περισσότερο το χαρακτήρα επικού εμβατηρίου.

μ. 294-308:

Από την εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας είτε με ρυθμική αναλογία τετάρτου - ογδού (μ. 294) είτε με 3 όγδοα (μ. 295, εκ των οποίων τα δύο πρώτα φέρουν την I και το τρίτο την V) στα τύμπανα προκύπτει το διάστημα καθαρής 4^{ης} που υφίσταται άμεσα αλλοίωση μετατρέπόμενο σε αυξημένο στα επόμενα μέτρα σε χάλκινα και υπόλοιπα ξύλινα. Η δεσπόζουσα στο β' ασθενές κάθε τριμερούς χρονικής μονάδας παρουσιάζεται με αλλοιωμένες μορφές: με βάρυνση 3^{ης} και όξυνση 7^{ης} (ή βάρυνση της βάσης και όξυνση της 5^{ης} της, αν θεωρηθεί ως υποτονική, μ. 296 φαγκότα) ή με όξυνση της βάσης (μ. 300, πιάνο⁸⁸⁰). Από το μ. 301 σε κόρνα και τρομπέτες η εναλλαγή των κύριων βαθμίδων αντιστρέφεται: η σχέση γίνεται δεσπόζουσας - τονικής και το διάστημα αυτό της 5^{ης} καθαρής, ενώ στο μ. 302 τη δεσπόζουσα διαδέχεται η II ναπολιτάνικη συγχορδία (με βαρυμένη τη βάση και την 5^η της). Στα μ. 305-308 επί της V (των τυμπάνων) σημειώνεται διαβατική κατάβαση, που θυμίζει την αντίστοιχη των μ. 113-114 του III (προέλευση από το β' μελώδημα της *Νεραντζούλας*), αν και εδώ επιδέχεται ευρύτατων χρωματικών παρεμβάσεων καταλήγοντας στη βάρυνση ακόμα και της βάσης της δεσπόζουσας (σολb) και στην πρόκληση διαστηματικής σχέσης τριτόνου με την έλευση της τονικής βαθμίδας στο μ. 309 (βλ. φλάουτο, β' τρομπέτα, πιάνο-άρπα).

μ. 309-331:

Η προηγούμενη κινητικότητα στην ορχηστρική παλέτα, που διέπεται από την κυριαρχία του τονικού και δεσπόζοντα φθόγγου και από τις χρωματισμένες βαθμιδικές σχέσεις, προετοιμάζουν την έλευση της κύριας τονικότητας της ντο και του πανηγυρικού μοτίβου των μ. 309-312. Το μοτίβο με τους φθόγγους ντο, ρε και σολ, που περιέχει, ανάγεται στο μοτίβο - πυρήνα των αρχικών μέτρων της συμφωνίας, ενώ η παρεστιγμένη αξία ογδού με δύο 32^α προσδίδει εμβατηριακό χαρακτήρα. Στα μ. 313-315 το ανοδικό πέρασμα επί τονικής και δεσπόζουσας βαθμίδας δημιουργεί εντυπώσεις απουσίας ημιτονικών έλξεων και υπολανθάνουσας ολοτονικότητας (ντο-ρε-μι-σολb-σιb-ντο). Από το μέρος I απορρέει και το διάστημα

⁸⁸⁰ Ορθογραφική διόρθωση: στο 3^ο όγδοο το σι είναι ύφεση.

κατιούσας 2ας μεγάλης που διατρέχει τα ξύλινα στα μ. 316-318. Η συνθετική επεξεργασία του μέρους ολοκληρώνεται στα μ. 318-326 με διαλογικές εκθέσεις δεσπόζοντος και κύριου φθόγγου μεταξύ χάλκινων - φαγκότων στην τονική και τυμπάνων στην βαρυμένη (στη βάση και την 5^η) δεσπόζουσα, οι οποίες γίνονται όλο και πυκνότερες λαμβάνοντας μορφή stretto. Η παράθεση του τονικού φθόγγου σε πιάνο και άρπα (μ. 327⁸⁸¹) σηματοδοτεί την πραγματοποίηση μίας ιδιότυπης πλάγιας πτώσης (μ. 329-331), στην οποία η μεν τονική έχει βαρυμένη την 7^η της (όπως και σε όλο το μέρος), ενώ στη θέση της IV βαθμίδας ακούγεται η γαλλική συγχορδία II₇ σε β' αναστροφή με το χαρακτηριστικό διάστημα αυξημένης 6^{ης}. Δύο αξιοπρόσεκτα χαρακτηριστικά των τελευταίων μέτρων είναι το μεν ανιόν άρπισμα (μ. 329), που παραπέμπει μοτιβικά στο εισαγωγικό μέτρο του II, ο δε γρήγορος πεντατονικός σχηματισμός στην άρπα στο καταληκτικό μέτρο⁸⁸², με απουσία των φθόγγων που δημιουργούν ημιτονικές σχέσεις, και απαντάται τόσο στο I όσο και στο προηγούμενο μέρος VIII (βλ., μ. 276).

X. a tempo – Lento – Allegro – Lento – Allegro – Lento - Poco piu vivo, ma espressivo (μ. 332-364): *Lied der Nausikaa* (Τραγούδι της Ναυσικάς)

Το πανηγυρικό εμβατηριακό τραγούδι της θεάς στη ντο μείζονα διαδέχεται στη σχετική ελάσσονα (λα-) το πιο εσωστρεφές και λυρικό της Ναυσικάς. Για την απόδοση της βουκολικής ατμόσφαιρας του επεισοδίου επιλέγεται το δημοτικό μακεδονικό άσμα *Η λαφίνα*, επεξεργασμένο και στα *Ελληνικά Τραγούδια* έργο 6, το οποίο μάλιστα ο συνθέτης σημειώνει στην παρτιτούρα ως «Griechisches Volkslied *Die Hirschkuh*» (ελληνικό δημοτικό τραγούδι *Η ελαφίνα*) και το εκθέτει τμηματικά διακοπτόμενο από μοτιβικές αναφορές στο προηγούμενο μέρος.

a tempo (μ. 332-337):

Τα αρχικά 6 μέτρα του μέρους, που προηγούνται της έκθεσης της δημοτικής μελωδίας, στοχεύουν στη μοτιβική σύνδεσή του με το IX. Αυτή πραγματοποιείται με τη διαλογική παράθεση των διαστημάτων 5^{ης} καθαρής (με δεσπόζοντα και κύριο φθόγγο της λα-) στο γνωστό ρυθμικό μοτίβο 4^{ov}-8^{ov} (2 με 1) σε φαγκότα και πιάνο και 4^{ης} αυξημένης σε βαθύφωνα έγχορδα και τύμπανα:

⁸⁸¹ Ορθογραφική διόρθωση: στο μ. 329 στην άρπα το σι είναι ύφεση.

⁸⁸² Ορθογραφική διόρθωση: ο καταληκτικός φθόγγος της άρπας είναι σολ και όχι μι.

μέρος IX, μ. 307, κόρνα



Χαρακτηριστικό στη μελωδικο-αρμονική άρθρωση του β' μελωδήματος (σε σύγκριση με την αντίστοιχη χρησιμοποίησή του στα *Ελληνικά Τραγούδια*) είναι η αντικατάσταση του φθόγγου μι με ρε δίεση (όξυνση της 4^{ης} του τρόπου) και κατά συνέπεια η εναρμόνισή του όχι με τονική ή επιτονική βαθμίδα, αλλά με γαλλική συγχορδία II, την οποία διαδέχεται η V₇ έπειτα από την αναίρεση της όξυνσης του ρε. Παράλληλα εμφανίζονται αντιστικτικά διαβατικά σχήματα ογδών προερχομένων από την κατάληξη του α' μελωδήματος σε: κλαρινέτα (μ. 348-349), βιόλες και τσέλα (μ. 349-351), κοντραμπάσα (μ. 351).

Allegro (μ. 352-353):

Σημειώνεται, ανάλογα με προηγούμενως, διακοπή της εκφερόμενης μελωδικής ροής με μεταβολή της ρυθμικής αγωγής και του μέτρου και χρήση στα ξύλινα πνευστά των βασικών μοτιβικών διαστηματικών σχέσεων του IX: διαστήματα καθαρής 5^{ης} και 4^{ης} καθώς και 4^{ης} αυξημένης (στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ως διάστημα 5^{ης} ελαττωμένης).

Lento - Poco piu vivo, ma espressivo (μ. 354-364):

Επανερχόμενο το μέρος στο αργό tempo του τραγουδιού και στο επτάσημο μέτρο του, παρουσιάζει αρχικά σε φλάουτα και κλαρινέτο και κατόπιν συνδυαστικά στα προαναφερόμενα όργανα και σε όμποε, φαγκότα, α' τρομπέτα, άρπα, πιάνο, α' βιολιά και βιόλες το β' 4μετρο τμήμα του β' μελωδήματος, το οποίο επεκτείνεται σε 7μετρο με την επαναληπτική προήγηση των δύο πρώτων μέτρων και την προέκταση της καταληκτικής νότας του κατά ένα μέτρο⁸⁸⁶:



Για την εναρμόνιση του μελωδήματος χρησιμοποιείται η διαδοχή των βαθμίδων I - VI - I⁶⁴₃ - IV₇ - III - V⁶⁴₃ (βλ. πιάνο, μ. 356-357), για να καταλήξει όχι σε μία προσδοκώμενη τονική, αλλά στη γερμανική συγχορδία αυξημένης 6^{ης}, η οποία εδώ βρίσκεται σε β' αναστροφή.

Στην ίδια αρμονία (μ. 359-360) -αλλά επιπλέον με όξυνση εκτός του ρε, της 4^{ης} νότας της λα ελάσσονος, και του 6^{ου} φθόγγου της, του λα-, η οποία λύνεται στη δεσπόζουσα (μ. 361-363), την ολοκλήρωση του δημοτικού μέλους συμπληρώνει -με αλλαγή

⁸⁸⁶ Επισημαίνουμε πως η ουρά του μελωδήματος εμφανίζεται πρώιμα σε όμποε, β' κλαρινέτο και γ' τρομπέτα στα μ. 356-357 ως αντιστικτική παράθεση στο υπόλοιπο μελωδήμα.

μέτρου σε τετράσημο (4/4)- διαβατική κίνηση παράλληλων 6^{ov} στο σώμα των εγχόρδων πάνω στο διαστηματικό μοτίβο της ουράς της μελωδίας:

κατάληξη δημοτικής μελωδίας, μ. 358-359



διαβατικό πέρασμα σε ευθεία μίμηση, βιολιά μ. 359



διαβατικό πέρασμα σε αντίθετη κίνηση, βιολιά μ. 360



Η χρήση μίας ακόμα συνήχησης αυξημένης 6^{ης} (στο πιάνο, μ. 363), που παρεμβάλλεται μεταξύ των δύο καταληκτικών συγχορδιών δεσποζούσης της λα (στην προκειμένη περίπτωση είναι παρένθετη γερμανική συγχορδία της δεσπόζουσας), υπογραμμίζει την προτίμηση σε αλλοιωμένες συνηχήσεις κατά την αρμονική επεξεργασία του δημοτικού άσματος και του συμφωνικού αυτού μέρους εν γένει.

XI. Allegro - Poco piu lento (μ. 365-457): Chortanz (Χορωδιακός χορός)

Έχοντας πλέον ολοκληρωθεί η έκθεση του όποιου θεματικού υλικού ελληνικού εθνικού ιδιώματος και ευρισκόμενο το έργο στο μέσο του, στο μέρος πραγματοποιείται μία μεγάλη μουσική κορύφωση, η οποία με τον αποδιδόμενο τίτλο παραπέμπει κατά αντιστοιχία στα χορικά που τραγουδούσε ο χορός στην αρχαιοελληνική τραγωδία ύστερα από την ολοκλήρωση των επεισοδίων, τα οποία προωθούσαν τη θεατρική δράση. Το μέρος, το μεγαλύτερο σε έκταση της συμφωνίας, αναπτύσσει μοτιβικό υλικό, το οποίο εκτέθηκε στα προηγούμενα μέρη. Χωρίζεται σε δύο επιμέρους τμήματα με μία ξεκάθαρη τομή ανάμεσά τους, εκ των οποίων το

πρώτο επαναλαμβάνεται ύστερα από την πάροδο του δεύτερου και κατά συνέπεια έχει τριμερή μορφή A A' A⁸⁸⁷.

Τμήμα Α (μ. 365-436):

μ. 365-375:

Χρησιμοποιείται προς επεξεργασία θεματικό υλικό από την κατάληξη της μελωδίας της *Λαφίνας* (το ορίζουμε ως μοτίβο I για να διευκολυνθεί η ανάλυση του μέρους), το οποίο δημιουργεί αρμονική αλυσίδα με δύο κρίκους. Στα ξύλινα πνευστά η ουρά του δημοτικού μέλους βρίσκεται σε ευθεία μίμηση με αξίες σε σμίκρυνση,

παράδειγμα: όμποε, μ. 365



και η μιμητική απάντηση σε αντίθετη κίνηση unisono σε α' και β' βιολιά (στο ύφος της μεταβατικής γέφυρας των μ. 359-363 του προηγούμενου μέρους, με χαρακτηριστικό την ανιούσα κλίμακα ελάσσονος μελωδικής).

παράδειγμα: βιολιά, μ. 367



Οι μετατροπικές αρμονικές συνδέσεις πραγματοποιούνται με διαστηματικές σχέσεις 3^η: μετά τη μι μείζονα (ως δεσπίζουσα της λα ελάσσονος), στην οποία κατέληξε το μέρος X, χρησιμοποιείται η IV (στο ασθενές *levare*) και I της σολ ελάσσονος (μ. 365 με *levare* - μ. 368), στον πρώτο κρίκο της αλυσίδας αντίστοιχα η IV και I της σι ύφεση ελάσσονος (μ. 369 με *levare* - μ. 372), ενώ στον δεύτερο κρίκο παραλείπεται η ρεβ (ή ντο#) ελάσσονα και με το χαρακτηριστικό αυξημένο διάστημα τριημιτονίου (βιολιά, μ. 372, σιb-ντο#) μεταβαίνει κατευθείαν στην IV και I της μι ελάσσονος (μ. 373 με *levare* - μ. 375)⁸⁸⁸.

⁸⁸⁷ Το μεσαίο τμήμα του μέρους χαρακτηρίζεται ως A' από τη στιγμή, που χρησιμοποιείται και αναπτύσσεται ίδιο θεματικό υλικό με το προηγούμενο A.

⁸⁸⁸ Ενδιαφέρον αρμονικό στοιχείο στα μέτρα αυτά είναι η «μίξη» των συγχορδιών της IV και V βαθμίδας σε σημείο που, αν εξαιρέσουμε την αρμονική ταυτότητα που δίνει η βάση τους, προκύπτει ένα άκουσμα, το οποίο δεν είναι ξεκάθαρο αν ηχεί περισσότερο ως υποδεσπίζουσα ή

μ. 376-397:

Μεταβαίνοντας σε τριμερές μέτρο 9/8 (ή 3/8), στην προηγούμενη μοτιβική μιμητική σμίκρυνση από το X (που εξακολουθεί να παρατίθεται αντιστικτικά σποραδικά σε φαγκότο και βαθύφωνα έγχορδα) προστίθενται κυρίαρχα δομικά διαστηματικά και ρυθμικά στοιχεία του I και του IX: διαστήματα 4^{ης} αυξημένης (μ. 376-377, τσέλα – φαγκότα - κλαρινέτα), κατιούσας 2^{ας} μεγάλης (μ. 377-378, όμποε - φλάουτα) και 4^{ης} καθαρής (μ. 379-380, διαδοχικά στις οργανικές ομάδες) στη μετρική σχέση 2 με 1 (ορίζονται ως μοτίβο II), τα οποία παρατίθενται στο αρμονικό περιβάλλον δεσπόζουσας και τονικής της φα μείζονος (5μετρο μ. 376-380) και ακολούθως στις αντίστοιχες βαθμίδες της σολ μείζονος (5μετρο μ. 381-385). Η ανάπτυξη των διαστηματικών σχέσεων συμπεριλαμβάνει και αρμονικές αναφορές στις συνδέσεις I και V βαθμίδας με βάρυνση της βάσης και της 5^{ης} της (πρβλ. μ. 318-321 του IX με τις εναλλαγές συνηχήσεων του μ. 376).

μ. 386-457:

Στα μ. 386-387 εισάγεται στις τρομπέτες το πανηγυρικό μοτίβο των μ. 309-310 (ομοίως από το μέρος IX) στη λα ύφεση (μοτίβο III), το οποίο μέσω της δεσπόζουσας με όξυνση 5^{ης} των επόμενων δύο μέτρων απαντάται στη ρε ύφεση μείζονα σε φαγκότα και βιολιά (μ. 390-391), ενώ η υπόλοιπη ορχήστρα συνεχίζει την αντιστικτική παράθεση της σμικρυνμένης θεματικής ουράς και των διαδοχικών εναλλαγών διαστημάτων 4^{ης} (καθαρής ή αυξημένης). Η μοτιβική αντιπαράθεση γίνεται όλο και πυκνότερη με την εισαγωγή στα κόρνα στη μι ελάσσονα (μ. 394-395) και στο σύνολο της ορχήστρας (tutti) στη λα ύφεση (μ. 398-399) ενός τέταρτου μοτιβικού στοιχείου (μοτίβο IV), αυτή τη φορά από το τελευταίο τμήμα της μελωδίας της *Λαφίνας* (μέρος X), που περιλαμβάνει ανιόντα και κατιόντα διαστήματα 4^{ης}:

μέρος X, μ. 355-358, φλάουτα



μέρος XI, μ. 398-399, φλάουτα



ως δεσπόζουσα της εκάστοτε τονικότητας (βλ. π.χ. τις συνηχήσεις στους τελευταίους χρόνους των μ. 372-374).

Το μοτίβο IV διαδέχεται στα μ. 400-403 διαβατική κατάβαση, που παραπέμπει στην αντίστοιχη των μ. 113-116 του III, προερχόμενη από την αναστροφή της κεφαλής της *Νεραντζούλας* (μοτίβο V). Η κατάβαση, σε τριμερές μέτρο εδώ, λαμβάνει σταδιακά από την αρχική διατονική μορφή ολοένα αυξανόμενη χρωματική διάσταση.

Προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα της ντο στο μ. 404, ο συνθέτης χρησιμοποιεί συνδυαστικά τα ακόλουθα προηγούμενα μοτίβα στη συνθετική επεξεργασία:

μ. 404-405: μοτίβα I και III.

μ. 406-407: μοτίβα I, II (διάστημα 4^{ης}) και III.

μ. 408-411: μοτίβα II (διάστημα 5^{ης} στα χάλκινα και 4^{ης} στα ξύλινα πνευστά) και V και χρήση της χαρακτηριστικής αρμονικής σύνδεσης βαρυμένης δεσπόζουσας στη βάση και την 5^η (σολb) με τονική.

μ. 412-413: μοτίβο IV στην τονική της ντο.

μ. 414-415: μοτίβα I και III στη μι ύφεση.

μ. 416-419: μοτίβα IV και V (με μεγέθυνση των αξιών των ογδόων σε τέταρτα) στην τροπική δεσπόζουσα.

μ. 420-423: διαδοχική παράθεση συγχορδιών με κύριο χαρακτηριστικό την ανημίτονη γραμμή ολόκληρων τόνων που σχηματίζεται στην ψηλότερη φωνή⁸⁸⁹.

μ. 424-436: μοτίβα I, II (με διαστήματα 2ας μεγάλης και 4^{ης} καθαρής είτε με ρυθμική σχέση 4^{ου} - 8^{ου} είτε με δύο 8^α στον ίδιο τόνο και ένα 8^ο μία 4^η χαμηλότερα) και III στη ντο μείζονα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μιμητική απόκριση από τα τύμπανα, στα δύο προτελευταία μέτρα, του μοτίβου II διαστήματος 4^{ης} που προηγείται σε φλάουτα, όμποε και πιάνο (μ. 430-433), καθώς και η διάφωνη πεντάφθογγη καταληκτική συγχορδία στο μ. 436, η οποία συμπεριλαμβάνει στην τονική συνήχηση τους φθόγγους της 2^{ης} (ρε) και 6^{ης} (λα) της κλίμακας.

Η κατάληξη στο σημείο αυτό με τον πλούσιο ορχηστρικό όγκο, την έντονη δυναμική και την ξέφρενη, ενθουσιώδη, επική ατμόσφαιρα, η οποία κυριαρχεί, μεταδίδει την αίσθηση του τέλους του έργου. Ωστόσο δεν αποτελεί παρά μόνο την κεντρική κορύφωση της συμφωνίας.

Τμήμα Α' (μ. 437-457):

Η γραφή του μεσαίου τμήματος βρίσκεται ξεκάθαρα στο μέτρο των 3/4 και εγκαταλείπεται η ταύτιση με το μέτρο 9/8 που χρησιμοποιείται από τον συνθέτη στο Α. Αξιοποιούνται δε τέσσερα θεματικά στοιχεία: κατά σειρά το μοτίβο II με διάστημα

⁸⁸⁹ Βλ. αναλυτικότερα στο τελευταίο μέρος XX.

κατιούσας 5^{ης} καθαρής και τη ρυθμική αναλογία 2 με 1, το μοτίβο I της σμικρυνμένης κατάληξης της *Λαφίνας*, το μοτίβο V της διαβατικής κίνησης 8^{ων} από την κεφαλή της *Νεραντζούλας*, που όμως εδώ δεν βρίσκεται σε αντίθετη κίνηση, όπως προηγουμένως, αλλά σε ευθεία μορφή με ανοδική επέκταση της διαβατικότητας, ακόμη γίνεται ρυθμική αναφορά στην παρεστιγμένη αξία του μοτίβου III, και τέλος πραγματοποιείται διαστηματική μετατροπή του μοτίβου I με διατήρηση ωστόσο της σμίκρυνσής του. Η χρήση των τεσσάρων αυτών μοτιβικών στοιχείων διεξάγεται σε 4 συμμετρικά 5μετρα (μ. 437-441⁸⁹⁰, 442-446, 447-451, 452-456), κάθε ένα εκ των οποίων ξεκινά με τη μέση και δεσπίζουσα (χωρίς την 3^η) βαθμίδα της σολ μείζονος και ολοκληρώνεται με τον σχηματισμό 16^{ων} του τροποποιημένου μοτίβου I στη μι ύφεση ελάσσονα (IV της σι ύφεση ελάσσονος)⁸⁹¹. Μεταξύ των παραπάνω σταθερών αρμονιών χρησιμοποιούνται ελάσσονες κλίμακες και αρμονίες χωρίς οξύνσεις του προσαγωγέα και με σχέσεις ανιούσας 3^{ης} στη μεταξύ τους διαδοχή: στο α' 5μετρο η I και IV της σι ύφεση ελάσσονος, στο β' 5μετρο η I και IV της ρε ελάσσονος, στο γ' 5μετρο η I και IV της φα ελάσσονος και στο τελευταίο 5μέτρο η I της σολ δίεση ελάσσονος, της οποίας αυτή τη φορά δεν έπεται η IV της, αλλά η αναίρεση αυτής (ντο μείζονα). Στις εκάστοτε ανιούσες σκάλες δημιουργούνται παράλληλες κινήσεις 6^{ων} μεταξύ οξύφωνων και βαθύφωνων οργάνων, ενώ σε κάθε 5μετρο συμμετέχουν όλο και περισσότερες οργανικές ομάδες εμπλουτίζοντας την ορχηστρική ήχηση. Το *levare* του μ. 457 επανεισάγει το τμήμα A που ολοκληρώνει το μέρος χρησιμοποιώντας δεσπίζουσα της σολ σε αντίθεση με το αντίστοιχο σημείο του μ. 364, όπου είχε επιλεχθεί η υποδεσπίζουσα.

XII. Allegro (moderato) (μ. 458-493)

Σε *alla breve* μέτρο 4/4 και ασαφή τονική ταυτότητα, αν και φαινομενικά το τονικό κέντρο της ντο παραμένει, το μέρος αξιοποιεί μοτιβικά στοιχεία προηγούμενων μερών. Κάποια από αυτά αποτέλεσαν ήδη αντικείμενο συνθετικής ανάπτυξης στο μέρος XI, ενώ παράλληλα εισάγονται νέα θεματικά στοιχεία προς επεξεργασία. Οι μοτιβικές αναφορές, που ενυπάρχουν στο μέρος είναι -κατά σειρά εμφάνισής τους στην επεξεργασία- οι εξής:

⁸⁹⁰ Κριτική διόρθωση: στο μ. 439 στα έγχορδα οι φθόγγοι σολ, λα, σι, ρε και μι είναι με ύφεση.

⁸⁹¹ Εξαιτίας της παρουσίας του φυσικού ντο στο σχηματισμό 16^{ων}, η μιb ελάσσονα χαρακτηρίζεται αρμονικά ως IV της σιb ελάσσονος.

- α) το tremolo, προερχόμενο πρωτογενώς από την coda του III και δευτερογενώς από τα αρχικά μέτρα του VII (χαρακτηρίζεται ως μοτίβο VI),
- β) το μοτίβο εναλλαγής κατιόντων διαστημάτων 4^{ων} και 5^{ων}, επίσης από την coda του III (χαρακτηρίζεται ως μοτίβο VII),
- γ) το μοτίβο II του μέρους XI (εναλλαγές διαστήματος 5^{ης} και χρονικών αξιών 4^{ον} – 8^{ον} από το IX),
- δ) το τροποποιημένο διαστηματικά μοτίβο I του μέρους XI (ουρά της δημοτικής μελωδίας της *Λαφίνας* από το X),
- ε) το θέμα του V μεγεθυμένο και ελαφρώς τροποποιημένο ρυθμικά (χαρακτηρίζεται ως μοτίβο VIII),
- στ) το staccato διάστημα 5^{ης} μεταξύ ασθενούς και ισχυρού μέρους του μέτρου που συμπληρώνει αντιστικτικά το μελώδημα του V στο μ. 180 (χαρακτηρίζεται ως μοτίβο IX),
- ζ) το πανηγυρικό μοτίβο III του μέρους XI (προερχόμενο από το IX) σε ρυθμική μεγέθυνση και διαφοροποίηση, και τέλος
- η) το μοτίβο πεντατονικών ανημίτονων καταβάσεων του μέρους VIII (χαρακτηρίζεται ως μοτίβο X).

Το μέρος χωρίζεται σε δύο επιμέρους τμήματα:

Τμήμα α (μ. 458-474):

Επί του μοτίβου VI (τρέμολο) σε οξύφωνα έγχορδα και πιάνο, στο οποίο προστίθενται τρίλιες των οξύφωνων ξύλινων πνευστών (από το μ.466), τσέλα και κοντραμπάσα (μ. 460-461, 468-469, 472-473) αλλά και η άρπα (μ. 464-465, 468-469) πραγματοποιούν σποραδικές ανά δύο μέτρα αναφορές του μοτίβου VII (pizzicato κατιόντα διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης}). Επιπλέον στο μ. 470 τα κόρνα παρουσιάζουν το επιβλητικό μοτίβο II και τα βαθύφωνα ξύλινα και έγχορδα το διαστηματικά διαφοροποιημένο μοτίβο I. Η ανάπτυξη των παραπάνω μοτίβων λαμβάνει τόπο στο αρμονικό υπόβαθρο τεσσάρων δεσποζουσών που η μία διαδέχεται την επόμενη ανά 4μετρο: V της λα ύφεση (μ. 458-461), V της σολ (μ. 462-465), V της μι ύφεση (μ. 466-469) και V της ρε ύφεση (μ. 470-473). Επισημαίνουμε πως οι αρμονίες δεσποζουσών είναι επεκταμένες με προσθήκη επάλληλων 3^{ων} που φθάνουν ως την 11^η και τη 13^η. Τέλος, η κατάληξη στον δεσπόζοντα φθόγγο της ντο (μ. 474), η οποία δημιουργεί ισοκράτημα, συνδέει το πρώτο τμήμα του μέρους με το επόμενο.

Τμήμα β (μ. 475-493):⁸⁹²

Σε σύνθετο μέτρο 6/4 πλέον, επί του ισοκρατήματος της βάσης της δεσπόζουσας της ντο, στα κλαρινέτα (μ. 475-477) χρησιμοποιείται σε παράλληλες κινήσεις 3^{ον} τμήμα του δημοτικίζοντος θέματος του μέρους V διπλασιασμένο ρυθμικά, χωρίς την παρεστιγμένη αξία του και διαφοροποιημένο ως προς τη διαστηματική μορφή της μελωδικής εκφοράς του (μοτίβο VIII). Από τον φθόγγο σολ του βάσιμου στα 3 επόμενα μέτρα δημιουργείται απόκλιση ημιτονίου προς τα κάτω (φα#) στο μπάσο και ανιόντος ημιτονίου (λαb) στις ψηλότερες ορχηστρικές φωνές. Στο σημείο αυτό εμφανίζεται διαδοχικά σε β' βιολιά, βιόλες και τσέλα - μπάσα το μοτίβο IX (το pizzicato διάστημα 5^{ης} μεταξύ ασθενούς και ισχυρού μέρους του μέτρου που είχε τη λειτουργία αντιστικτικού συμπληρώματος της μελωδίας του μέρους V). Κατεβαίνοντας στο βάσιμο ένα ακόμη ημιτόνιο, δημιουργείται νέος ισοκράτης στο φα, πάνω στον οποίο στα μ. 481-483 σόλο φλάουτο και έγχορδα επανεκθέτουν το μοτίβο VIII, αυτή τη φορά τονικά και διαστηματικά στην πρωτότυπη μορφή του με διατήρηση του διπλασιασμού αξιών και της παράλειψης της παρεστιγμένης αξίας:

τμήμα μελωδήματος μέρους V, μ. 176-178



μοτίβο μέρους XII, μ. 481-483



Συνακόλουθα, στο δίμετρο μ. 484-485 α' φαγκότο και α' κόρνο εκθέτουν το πανηγυρικό μοτίβο III με ρυθμική μεγέθυνση και τροποποίηση στη σολ ύφεση και συνέχιση του ισοκρατήματος του φα στο μπάσο:

μοτίβο μέρους IX (μοτίβο III του μέρους XI), μ. 309-310



⁸⁹² Κριτική διόρθωση: Στη γραμμή του α' κλαρινέτου στα μ. 475-476 το ντο είναι δίεση και στο β' φαγκότο στο μ. 488 το ντο είναι ύφεση.

μοτίβο μέρους XII, μ. 484-485



Στο επόμενο δίμετρο, μ. 486-487, επανέρχεται το μοτίβο IX στη μι ύφεση και - ανάλογα με προηγούμενως- διαδοχικά σε β' βιολιά, βιόλες και τσέλα - μπάσα. Με την είσοδο νέου ισοκράτη στο ρε στο 4μετρο μ. 488-491 τα φαγκότα επιδίδονται σε μία τελευταία αναφορά στο μοτίβο VIII, το οποίο επεκτείνουν τροποποιώντας τις διαστηματικές σχέσεις της μελωδικής ροής, από την οποία ξεχωρίζουν τα αλλοιωμένα διαστήματα αυξημένης 4^{ης} (μιb-λα, λα-ρε#). Το θεματικό μοτίβο οδηγεί στο μ. 492 σε μία πεντάφθογγη ανημίτονη συγχορδία επί της βάσης του ντο δίεση (ντο#-ρε#-φα#-σολ#-λα#), η οποία αναλύεται αμέσως με τους κατιόντες σχηματισμούς των ξύλινων πνευστών (μοτίβο X) και παραπέμπει στις αντίστοιχες καταβάσεις του μέρους VIII στη φυσική κλίμακα του ντο που συμβολίζουν το παιχνίδι με τη μπάλα. Το καταληκτικό μέτρο στο ιδιαίτερα ρευστό αρμονικά αυτό μέρος είναι η συγχορδία της ρε χωρίς την 3^η της.

XIII. Andante (494-514)

Στην κύρια τονικότητα και σε 6/8, στο τμήμα περιέχονται πολύ έντονα στοιχεία από το μέρος II που αγγίζουν την παράθεση ολόκληρων φράσεων.

μ. 494-499:

Στο πιάνο πραγματοποιείται η εισαγωγή του μέρους με πιστή αντιγραφή του εισαγωγικού τμήματος από το πιανιστικό *Γλυκοχάραμα* της *Νεότητας*. Η γραφή των μέτρων αυτών περιέχει τα δομικά συστατικά της συνοδείας του μέρους II, δηλ. τα αντιθετικά στοιχεία της αρπισματικής κίνησης 16^{ov} στο α' μισό του μέτρου και της συγχορδιακής στατικότητας στο β' μισό και παράλληλα το κατίον διάστημα 2ας μεγάλης που προκύπτει μεταξύ του τελευταίου 16^{ov} του αρπίσματος και της ψηλότερης φωνής της συγχορδίας. Η αρμονία χαρακτηρίζεται από οριζόντια και κάθετη χρήση αυξημένων διαστημάτων 6^{ης} (λαβ-φα#, μιb-ντο#, ρεβ-σι), συνηχήσεις με υπέρθεση διαστημάτων 4^{ης} (σιb-μι-λαb-ρε, μ. 494) και την χρωματική πτώση γαλλικής συγχορδίας αυξημένης 6^{ης}, δεσπόζουσας μεθ' 7^{ης} με βάρυνση 5^{ης} χωρίς τη θεμέλιο και τονικής μεθ' 9^{ης} με βάρυνση 5^{ης} και 7^{ης} (μ. 498-499).

μ. 500-505:

Την εισαγωγή του πιάνου ακολουθεί η επαναληπτική έκθεση των μ. 65-70 του μέρους II, που περιλαμβάνουν την εναλλαγή τονικού και υποτονικού φθόγγου, σε συνδυασμό με την αρπισματική κίνηση ως συνοδευτικό σκελετό και την παράθεση της α' μελωδικής φράσης σε α' βιολιά και κλαρινέτα σε ταυτοφωνία. Η διαφοροποίηση έγκειται στη μειωμένη συμμετοχή οργανικών ομάδων στην ενορχήστρωση.

μ. 506-508:

Η αναμενόμενη κατάληξη της φράσης στην III βαθμίδα -όπως στο μέρος II- μετατίθεται με την παρεμβολή διάφωνων συνηχήσεων, μεθ' 7^{ης} (μ. 506) και αλλοιωμένων με αυξημένα και ελαττωμένα διαστήματα (μ. 507-508) που κινούνται σε παράλληλες ανοδικές ημιτονικές κινήσεις και παραπέμπουν σε ανάλογες χρωματικές μελωδικές ανόδους στο αρχικό μέρος της συμφωνίας.

μ. 509-514:

Η β' μελωδική φράση των μ. 72-74 του μέρους II στη μι ελάσσονα, με εναλλαγή αρμονιών τονικής και διάφωνης δεσπόζουσας με βάρυνση 5^{ης}, εκτίθεται σε σόλο όμποε και κλαρινέτο με τη συμμετοχή στο τρίτο μέτρο φλάουτων και α' βιολιών, ενώ η ουρά της φράσης επαναλαμβάνεται διαδοχικά σε όμποε (μ. 513) και κλαρινέτο (μ. 514). Αξιοσημείωτη στο τελευταίο μέτρο του μέρους είναι η αντιστικτική μοτιβική αναφορά σε φαγκότα, βιόλες και τσέλα στην κεφαλή της δημοτικής μελωδίας του μέρους IV. Η μοτιβική αυτή υπενθύμιση στο σημείο αυτό δεν γίνεται τυχαία, αλλά στοχεύει στη θεματική σύνδεση του μέρους με το επόμενο που εκκινεί με το μοτίβο του IV.

XIV. Poco piu mosso, cantabile - Poco tranquillo (μ. 515-556)

Στη σολ μείζονα, σχετική μείζονα της πρόσφατης ελάσσονος τονικότητας της μι, όπου ολοκληρώθηκε το προηγούμενο μέρος, στο τμήμα συντίθενται θεματικά στοιχεία από τα μέρη II, IV και V.

Poco piu mosso (μ. 515-534):

Στην έναρξη του τμήματος αντιπαραβάλλονται η κεφαλή και η ουρά δύο διαφορετικών μελωδιών: το μοτίβο της αρχής του δημοτικού θέματος του IV εκτίθεται σε παράλληλες 6^{ες} σε α' βιολιά και βιόλες στο αρχικό 4μετρο για να ακολουθήσει η κατάληξη του θέματος του II σε βιολιά, κλαρινέτα και φλάουτα στο

επόμενο 4μετρο, παράλληλα με την περαιτέρω χρήση της κεφαλής του IV και επιπρόσθετα της συνέχειάς της, αυθεντικής (μ. 520)



ή αλλαγμένης ρυθμικά (μ. 522),



ενώ στο σόλο όμποε (μ. 523-524) διενεργείται μεταλλαγμένη μοτιβική αναφορά στην ουρά της μελωδίας του IV:

μ. 523-524, όμποε

μ. 143-144, ουρά μελωδίας μέρους IV, φλάουτο



Το 4μετρο μ. 525-528 είναι σχεδόν αυτούσια μεταφορά των μ. 156-159 από το IV που στηρίζεται στην αντιστικτική συμπλήρωση κεφαλής (δύο πρώτων μέτρων) και συνέχειας (τέταρτο μέτρο) του συγκεκριμένου ελληνικού θέματος. Στο τελευταίο 6μετρο του τμήματος στην VI βαθμίδα της σολ, μι ελάσσονα, στα ήδη ακουσθέντα μοτιβικά στοιχεία (ουρά μελωδίας μέρους II, κεφαλή και συνέχεια μελωδίας μέρους IV) προστίθεται και το συνοδευτικό μοτίβο του μέρους II, αυτό της ανιούσας αρπισματικής κίνησης 16^{ων} που οδηγεί στη δεσπόζουσα με και χωρίς βάρυνση της 5^{ης} της.

Poco tranquillo (μ. 535-556):

Σε πιο ήρεμη ατμόσφαιρα και ρυθμική αγωγή, στο 4μετρο μ. 535-538 προκύπτει η μοτιβική σύνθεση τριών στοιχείων στην VI βαθμίδα της σολ, λα ελάσσονα (με όξυνση 6^{ης}): α) του ανιόντος αρπισμού 16^{ων} που εμφανίζεται συνδυαστικά σε α' φαγκότο και κόρνο (μ. 535) και λειτουργεί ως συνδετική μοτιβική γέφυρα με το προηγούμενο πιο κινημένο ρυθμικά τμήμα, β) των διπλών συνοδευτικών συνηχήσεων της ανάπτυξης του μέρους II (με εναλλαγές ανιόντων και κατιόντων 4^{ων} και 5^{ων} στην προκειμένη περίπτωση), εκτελεσμένων από τα οξύφωνα έγχορδα, και γ) του α' μελωδήματος του μέρους V, εκτιθέμενου από σόλο βιολοντσέλο σε παράλληλες 6^{ες} με μεταβολή ωστόσο των ρυθμικών αξιών όσον αφορά την αποβολή του

παρεστιγμένου στοιχείου και τη χρήση διήχου, το οποίο αναφέρεται στην ανάλογη εμφάνιση διήχων κατά τη ρυθμική εκφορά της ελληνίζουσας μελωδίας του II.

Στο υπόλοιπο τμήμα ο συνθέτης παραθέτει αυτούσια αποσπάσματα από το μέρος II με ελάχιστες διαφοροποιήσεις ως προς την ενορχηστρωτική γραφή. Το 8μετρο μ. 539-546⁸⁹³ επαναλαμβάνει κατά αντιστοιχία τα μ. 82-89 στη συγχορδία της σολ με όξυνση 5^η (τονική) και της ντο (υποδεσπόζουσα), ενώ τα μ. 550-556 στην τονική της σολ αντιστοιχούν στα μ. 90-96. Τα μοτιβικά χαρακτηριστικά περιλαμβάνουν την ανιούσα αρπισματική κίνηση 16^{ων} που οδηγείται σε συγκοπή στο τρίτο όγδοο του μέτρου και ακολουθείται από τονισμένο κατιόν διάστημα 3^η μεγάλης αρχικά (πρώτο 4μετρο) και 2ας μεγάλης (επόμενο 4μετρο), συνεπικουρούμενα από καθοδικές και ανοδικές κινήσεις σπασμένων συγχορδιών. Το 4μετρο (μ. 547-550), που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα επανατιθέμενα αποσπάσματα του II, προεκτείνει στα πνευστά (κυρίως στα χάλκινα) τη μοτιβική χρήση του διαστήματος κατιούσας 2ας (στην αρμονία της ντο). Στην καταληκτική πτώση στη σολ (με υποδεσπόζουσα, ελασσονοποιημένη διάφωνη δεσπόζουσα χωρίς τη θεμέλιο και τονική) η συμμετοχή των ξύλινων γίνεται πρωταγωνιστική εις βάρος του σώματος των εγχόρδων και σε αντιδιαστολή με την ενορχηστρωτική επιλογή στην αντίστοιχη πτώση του II.

XV. Moderato pastorale (μ. 557-578)

Έχοντας ο συνθέτης ακολουθήσει την πρακτική σύνθεσης μοτίβων, θεματικών στοιχείων και αποσπασμάτων των αρχικών θεματικών μερών της συμφωνίας στα επόμενα αναπτυξιακά μέρη, στο σημείο αυτό απλοποιεί σημαντικά τη συνθετική διαδικασία επεξεργασίας με την απλή επανέκθεση του μέρους III. Δεν παρατηρείται καμία διαφοροποίηση στην επανάληψη του μέρους σε μουσικό ή ενορχηστρωτικό επίπεδο. Εντύπωση ωστόσο προκαλεί ο χαρακτηρισμός της coda του μέρους XV (από το μ. 579, κατά αντιστοιχία των μ. 121-136 της coda του III) ως νέο μέρος XVI, χωρίς μάλιστα να υπάρχει τομή στη μουσική ροή. Καθότι ο συνθέτης στη χειρόγραφη παρτιτούρα δεν επεξηγεί την ενέργειά του αυτή, η επιλογή του παραμένει ανεξήγητη και ανορθόδοξη.

⁸⁹³ Κριτική παρατήρηση: στα μ. 539 και 541 στη γραμμή των φαγκότων τα δύο σι στον 3^ο και 4^ο χρόνο των μέτρων είναι ενωμένα με σύζευξη διάρκειας, η οποία έχει παραληφθεί. Ανάλογα ενωμένα είναι τα ρε στο α' κόρνο στο μ. 543.

XVI. (Moderato pastorale) (μ. 579⁸⁹⁴-594)

Το συμπληρωματικό τμήμα του μέρους III (μ. 121-136) επανεκτίθεται επίσης αυτούσιο με μία μοναδική διαφοροποίηση στο καταληκτικό 4μετρο, το οποίο δεν βρίσκεται στην τονική αλλά στη δεσπόζουσα και κατά συνέπεια το χαρακτηριστικό βουκολικό μοτίβο στα φλάουτα εμφανίζεται μία 4^η χαμηλότερα σε σχέση με το III.

XVII. (Moderato pastorale) (μ. 595-642)

Σε μέτρο 2/4 και στη δεσπόζουσα της ντο, όπου η σύνθεση μεταφέρθηκε στο προηγούμενο μέρος, η συνθετική ανάπτυξη επανέρχεται και επεξεργάζεται συνδυαστικά θεματικά στοιχεία από τα μέρη VI (κεφαλή θέματος), IV (όλα τα επιμέρους τμήματα της α' θεματικής φράσης), II (μελωδική κατάληξη και επανέκθεση εκτενών αποσπασμάτων του μέρους) και V (α' θεματική φράση). Ουσιαστικά στο μέρος αυτό αναπαράγεται σχεδόν πιστά το μέρος XIV με την προσθήκη ή παρεμβολή τριών επιπλέον αποσπασμάτων:

α) στα μ. 595-598 προστίθεται στην έναρξη η κεφαλή της μελωδίας του VI στο α' κλαρινέτο, απαντημένη από το α' όμποε.

β) στα μ. 606-607 παρεμβάλλεται διαστηματικά παραλλαγμένη η μελωδική κατάληξη του II ως προέκταση των αμέσως προηγούμενων παρόμοιων μελωδικών καταληκτικών μοτίβων.

γ) στα μ. 620-623 αναπαράγονται τα μ. 75-78 του II με τα μοτιβικά στοιχεία του ανιόντος αρπίσματος 16^{ων}, που οδηγείται σε συγκοπή στο τρίτο 8^ο του μέτρου και ακολουθείται από κατιόν διάστημα 3^{ης} μεγάλης, και της συνοδευτικής εναλλαγής διπλών συνηγήσεων 4^{ης} και 3^{ης}, επίσης σε 16^α.

Το μέρος XVII -σε αντίθεση με το XIV- δεν πραγματοποιεί πτώση (πρβλ. μ. 554-556), αλλά από τη δεσπόζουσα της ντο (σολ μείζονα) μεταβαίνει *attacca* στο επόμενο μέρος στη σι ύφεση μείζονα με μετατροπική σχέση διαστήματος 3^{ης} μικρής.

XVIII. (Moderato pastorale) (μ. 643-658)

Ανάλογα με τα πρόσφατα τρία μέρη, το μέρος αναπαράγει αυτούσια αποσπάσματα προηγούμενων μερών. Στην προκειμένη περίπτωση επανέρχεται το θεματικό υλικό του μέρους IV με τις μοτιβικές αντιστικτικές παραθέσεις και το χαρακτηριστικό

⁸⁹⁴ Κριτική διόρθωση: το tremolo του πιάνου, που βρίσκεται στο μ. 579, έχει μετατεθεί λανθασμένα από το μ. 580, στο οποίο θα έπρεπε να είναι γραμμένο.

χορευτικό ρυθμικό σχήμα: τα μ. 643-654 αντιστοιχούν στα μ. 160-171 (από το IV) και τα επόμενα μ. 655-658 στα μ. 156-159.

XIX. (Moderato pastorale) - Adagio (μ. 659-718)

Με άμεση μετάβαση στο επόμενο μέρος XIX, η αναπαραγωγή τμημάτων του IV συνεχίζεται: τα μ. 659-674, όπου στη θεματική δημοτική φράση προστίθεται το αντίθεμα της μελωδίας, επαναφέρουν τα μ. 143-159. Παρομοίως τα μ. 675-678, που έπονται, παραπέμπουν στα μ. 139-142 με διαφοροποίηση ως προς την αντικατάσταση των α' βιολιών από τα κλαρινέτα και την αντιστικτική προσθήκη της ουράς της μελωδίας σε α' τρομπέτα (μ. 675-676) και α' όμποε (μ. 677-678). Ακολούθως προκύπτει σταδιακή αποσύνθεση του μοτιβικού υλικού: στο 4μετρο των μ. 679-682 (αναλογία με μ. 139-140) χρησιμοποιείται επαναλαμβανόμενα μόνο η θεματική κεφαλή στα α' βιολιά ως ντουμπλάρισμα στις βιόλες στην 6^η και στα μ. 683-684 τα θεματικά στοιχεία αποβάλλονται εντελώς και απομένει απογυμνωμένο το εισαγωγικό ρυθμικό μοτίβο των μ. 137-138. Αυτό επαναλαμβάνεται στα μ. 687-688 και 691 (με αποκορύφωμα της αφαιρετικής διαδικασίας την αντικατάσταση του 2^{ου} μέτρου με γενική παύση), ενώ ενδιάμεσα στα δίμετρα 685-686 σε αγγλικό κόρνο (το οποίο αναλαμβάνει ο εκτελεστής του β' όμποε) και 689-690 σε α' κλαρινέτο παρεμβάλλεται η κεφαλή της μελωδίας του μέρους VI στη δεσπόζουσα της ντο.

Με αφετηρία το ίδιο αρμονικό περιβάλλον, αυτό της V της ντο, στα μ. 693-704 εκτίθεται (όπως στα μ. 200-211) η θεματική περίοδος⁸⁹⁵ του μέρους VI στα α' βιολιά, τα οποία ντουμπλάρουν στα μ. 699-703 φλάουτα και α' όμποε. Παράλληλα, πραγματοποιείται αντίστιξη με θεματικά στοιχεία του IV σε βιόλες και τσέλα, ενώ παρατίθενται πιστές ή διαστηματικά παραλλαγμένες αναφορές της κεφαλής του VI σε ευθεία και ανάστροφη μορφή διαδοχικά σε β' βιολιά (μ. 695-696, 697-698, 701-702), κλαρινέτα (μ. 701-702), κόρνα (μ. 703-704), όμποε (μ. 705-706) και φαγκότα (μ. 707-708, 709-710).

Το μέρος ολοκληρώνεται σε *Adagio* ρυθμική αγωγή και ελάχιστο δυναμική (μ. 714-718) με μία συγχορδιακή ακολουθία σε χάλκινα πνευστά και φαγκότα, η οποία εκκινεί στη μέση βαθμίδα της ντο (μ. 714) και καταλήγει στη δεσπόζουσα (μ. 718)

⁸⁹⁵ Σε αντιδιαστολή με την 16μετρη περίοδο του μέρους IV με τις δύο 8μετρες θεματικές φράσεις της, εδώ με την παράλειψη των δύο πρώτων και δύο τελευταίων μέτρων η περίοδος μετατρέπεται σε 12μετρη με δύο επιμέρους 6μετρες φράσεις.

μέσω της μετατροπικής χρωματικής παρεμβολής των βαθμίδων της I, VI και V της μι ύφεση ελάσσονος, στο ύφος ενός σύντομου χορικού πρελούδιου.

XX. Coda (μ. 719-752): *Gebet des Odysseus* (Προσευχή του Οδυσσέα)

Σε μέτρο 3/4, το καταληκτικό μέρος του συμφωνικού έργου, το οποίο συνάδει με την τελευταία σκηνή της ραψωδίας, διαθέτει φανερά πανηγυρικό τόνο αφήνοντας στον ακροατή την τελική εντύπωση της αισιόδοξης έκβασης της τύχης του ομηρικού ήρωα έπειτα από τη δέησή του στη θεά για βοήθεια και σωτηρία. Για την απόδοση μίας τέτοιας διάθεσης επιλέγεται μοτιβικό υλικό από το ενθουσιώδες μέρος XI, ενώ η θεϊκή επίκληση στην αρχή του μέρους αποδίδεται με συγχορδιακή μετατροπική ακολουθία στα μ. 719-736, η οποία ρυθμικά γίνεται ολοένα πυκνότερη (οι συνηχήσεις αλλάζουν στα μ. 719-726 ανά δίμετρο, στα μ. 727-732 ανά μέτρο και στα μ. 733-736 ανά χρονική μονάδα) και η δυναμική της συνεχώς αυξανόμενη. Παραθέτουμε την εναρμόνιση της κάθετης συνηχητικής ακολουθίας με αφετηρία τη φα μείζονα (IV της κύριας τονικότητας) και ολοκλήρωση στην τονική της ντο:

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Φα+ Μι+ Ντο#+ Σι+ Σιb+ Σολ+

Φα+ Μι+ Ντο#+ Σι+ Φα⁸⁹⁶ Μιb+ Ρε Σι Λα+ Λαb Φα Μιb+ Ρεb Σιb Σολ+ Ντο+

Το χαρακτηριστικό της παραπάνω συνηχητικής διαδοχής είναι η σκάλα ολόκληρων τόνων, η οποία προκύπτει στην υψηλότερη φωνή των συγχορδιών και διακόπτεται στο τελευταίο μέτρο υπενθυμίζοντας τα ολοτονικά και πεντατονικά στοιχεία, που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της συμφωνίας:

Το τελευταίο τμήμα του έργου επαναφέρει το φινάλε του μέρους XI με τα χαρακτηριστικά μοτιβικά του στοιχεία: τα χαρακτηρισμένα ως μοτίβα I (ουρά της δημοτικής μελωδίας του X), II (διαστήματα 2ας μεγάλης και 4^{ης} καθαρής είτε με ρυθμική σχέση 4^{ου} - 8^{ου} είτε με δύο 8^α στον ίδιο τόνο και ένα 8^ο μία 4^η χαμηλότερα) και III (πανηγυρικό μοτίβο του IX). Συγκεκριμένα τα μ. 733-748 επαναλαμβάνουν τα μ. 420-435, τα μ. 749-750 προεκτείνουν το προηγούμενο δίμετρο των τυμπάνων με προσθήκη κάθετων συνηχήσεων της τονικής στη θέση του μέτρου και τα τελικά μ. 751-752 σημειώνουν «επική» κατάληξη στην τονική της ντο μείζονος στο σύνολο των εγχόρδων, των πνευστών και των τυμπάνων. Η τελική συγχορδία τώρα βρίσκεται σε «καθαρή» κατάσταση σε αντίθεση με τη διάφωνη πεντάφθογγη καταληκτική συγχορδία του μέρους XI (μ. 436).

⁸⁹⁶ Οι συνηχήσεις, που δεν χαρακτηρίζονται ως μείζονες ή ελάσσονες, δεν περιέχουν την 3^η τους, ώστε να αποσαφηνιστεί το αρμονικό τους ύφος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Συμπεράσματα της μουσικής ανάλυσης και κρίσιμες παράμετροι διαμόρφωσης της συνθετικής ταυτότητας του Α. Μαργαρίτη.

5.1. Συμπεράσματα της μουσικής ανάλυσης.

Έπειτα από την πραγματοποίηση, στο προηγούμενο κεφάλαιο, της διαδικασίας μουσικής ανάλυσης των σωζόμενων συνθέσεων του Μαργαρίτη με την επιλογή του τρόπου της ενότητας προς ενότητα, τμήματος προς τμήμα και μέτρου προς μέτρο εξέτασης όλων των γενικών και ειδικών χαρακτηριστικών τους, προχωρούμε στην επαγωγική εξαγωγή συμπερασμάτων για κάθε μία από τις βασικές συνθετικές παραμέτρους. Σε κάθε κατηγορία επισημαίνουμε τα ιδιαίτερα φαινόμενα που έθελξαν την προσοχή μας κατά την πορεία της ανάλυσης και χαρακτηρίζουν, βάσει της ποσοτικής και ποιοτικής τους χρήσης και εφαρμογής, τη συνθετική υφή των έργων, ενώ παραθέτουμε σε κάθε περίπτωση και αντιπροσωπευτικά μουσικά παραδείγματα για την πρακτική τεκμηρίωση των παρατηρήσεων μας.

5.1.1. Μελωδία.

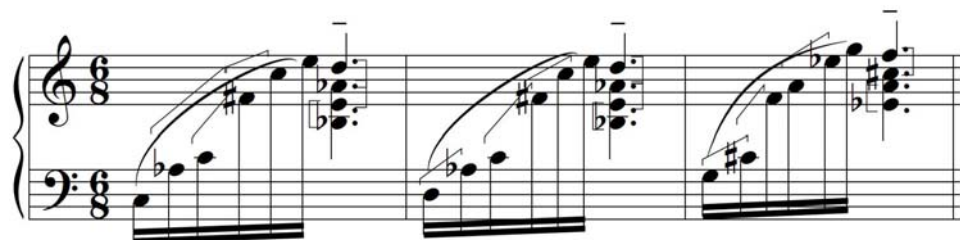
Η συνθετική συμπεριφορά του Μαργαρίτη απέναντι στο μελωδικό υλικό, το οποίο χρησιμοποιεί και διαχειρίζεται στα έργα του, είναι διττή: από τη μία το ύφος των μελωδιών των συνθέσεών του ανάγεται στο κεντροευρωπαϊκό ρομαντικό ιδίωμα, με κάποιες περιορισμένης κλίμακας σποραδικές αναφορές σε πιο ιμπρεσσιονιστικές ή τροπικές αποχρώσεις, από την άλλη εντάσσει και προσαρμόζει το παραδοσιακό μουσικό υλικό είτε αυθεντικό είτε διακριτικά επεξεργασμένο στην έντεχνη μουσική δημιουργία. Θα πρέπει να σημειώσουμε πως ο Μαργαρίτης ουδέποτε ασχολήθηκε επισταμένα και συστηματικά με τη συλλογή δημοτικών μελωδιών προς συνθετική αξιοποίηση, κατά το παράδειγμα του Bartok, εμβριθούς μελετητή και ερευνητή του παραδοσιακού μελωδικού πλούτου ως επί το πλείστον των Βαλκανίων και της πατρίδας του. Αντιθέτως, οι επιλεγόμενες δημοτικές μελωδίες είναι κυρίως αποτέλεσμα αγαπημένων βιωματικών ακουσμάτων του και σε καμία περίπτωση προϊόν συνειδητής εθνομουσικολογικής έρευνας και καταγραφής παραδοσιακού υλικού. Το δημοτικό μέλος ωστόσο μεταφέρεται στο συγκεκριμένο τονικό μουσικό σύστημα και αποτελεί θεματικό υλικό ενταγμένο στις μορφολογικές αρχές της

θεωρίας της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Εξετάζουμε ακολούθως χαρακτηριστικές παραμέτρους της χρήσης της μελωδίας από τον συνθέτη, όπως προέκυψαν από τη μουσική ανάλυση, οι οποίες διαμορφώνουν σε ένα σημαντικό βαθμό τη μελωδική υφή των συνθέσεών του.

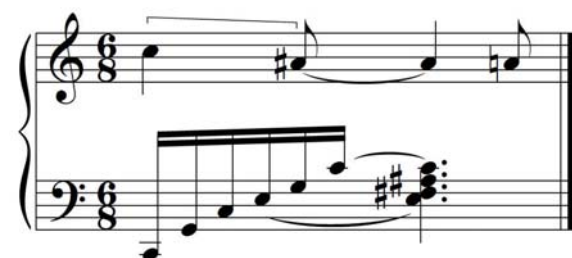
1. Χρωματικότητα του μέλους και χρήση αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων.

Πέρα από τη δεδομένη και σύμφωνη με τις αρχές της δυτικοευρωπαϊκής ρομαντικής μελωδίας ύπαρξη διατονικότητας και καθαρών διαστημάτων στις συνθέσεις του Μαργαρίτη, αξιοσημείωτη είναι η κατά συνθήκη προσθήκη χρωματικότητας στη μελωδική υφή, η οποία κατά κύριο λόγο εκφράζεται με τη χρήση αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων και αφορά πρωτίστως τις βασισμένες σε δημοτικό μελωδικό υλικό συνθετικές δημιουργίες.

Μία πρώτη χαρακτηριστική χρωματική ανοδική διαβάθμιση παρατηρείται στο *Ιντερμέτζο* από το *Τρίπτυχο* της *Νεότητας*. Βέβαια η χρωματικότητα του αποσπάσματος δεν αφορά ξεκάθαρα μελωδική παράμετρο, καθώς η σύνθεση δεν έχει σαφή μελωδία παρά κυρίως εξελισσόμενες δεξιότεχνικές πιανιστικές φιγούρες. Αντίθετα στο προηγούμενο *Γλυκοχάραμα* η χρωματικότητα ενυπάρχει τόσο στην εισαγωγική συνοδεία με την οριζόντια χρήση μη καθαρών διαστημάτων (μ. 1-3)



όσο και στην α' θεματική μελωδική φράση, με το διάστημα 3^{ης} ελαττωμένης στο μ. 11:



Σημαντικά χαρακτηριστικότερα χρωματικά στοιχεία εντοπίζονται στις ελληνικότερες συνθέσεις. Στον 1^ο από τους *Μακεδονικούς Χορούς* για δύο πιάνο, στο τελευταίο μέτρο της εισαγωγικής μελωδίας (μ. 5, 1^ο πιάνο) σχηματίζονται ανατολικής χροιάς τριημίτονα διαστήματα αυξημένης 2ας στα χρωματικά τετράχορδα, τα οποία αναδεικνύουν τη φωνητική διάσταση της μελωδίας με τους συνειρμούς των γλιστρημάτων της φωνής και εξαίρουν τη λαϊκή προέλευση της μελωδικής πηγής:



Ανάλογα έκδηλο ανατολίτικο χρώμα ενέχει η γ' από τις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο με τα διαστήματα αυξημένης 2^{ας} στο χρωματικό τετράχορδο της θεματικής μελωδίας:

μ. 86-88



Ενώ η χρήση διαβατικών χρωματικών αποτζιατούρων (όπως στο μ. 121 της ίδιας παραλλαγής ή στο μ. 191 της επόμενης) υπογραμμίζουν εξίσου τη χρωματικότητα της μελωδικής υφής παραπέμποντας στις τεχνικές γλιστρήματος επί των χορδών του παραδοσιακού βιολιού:

Δ' *Παραλλαγή*, μ. 191, στο 2^ο πιάνο χρησιμοποιείται στη χορευτική μελωδία αρχικά τριημίτονο διάστημα και κατόπιν χρωματική ημιτονική ανιούσα κίνηση.



Πιο τολμηρά διαστήματα στη μελωδική έκφραση παρατηρούνται εν αφθονία στο *Μακεδονικό Σονέτο* από τα *Ελληνικά Τραγούδια*. Η β' μελωδική φράση του α' τμήματος περιέχει άμεσα και έμμεσα ελαττωμένα διαστήματα: 5^{ης} (μι-σιβ, μ. 5-6/ σι-φα, μ. 6), 4^{ης} (σι-μιβ, μ. 6), 3^{ης} (ντο#-μιβ, μ. 6) και 2ας (εναρμόνιο διάστημα μιβ-ρε#, μ. 7):



Ενώ ο συνθέτης πραγματοποιεί εκτεταμένη χρήση μη καθαρών διαστημάτων σε ολόκληρο το εύρος του τραγουδιού τόσο στη φωνή όσο και στο πιάνο (διαστήματα 2ας αυξημένης στο πιάνο: μ. 17, 23, 27, 32 και 3^{ης} ελαττωμένης στη φωνή: μ. 6, 35), τα οποία σε συνδυασμό με αρκετά καλλωπιστικά ποικίλματα (αποτζιατούρες: μ. 21, 23, 27, 31, *mortant*: μ. 16) προσδίδουν τροπική έκφραση στη μελωδική υφή.

Αναζητώντας χρωματικότητα σε μελωδικές γραμμές της *Επικής Συμφωνίας* ξεχωρίζουμε αναμφίβολα τη διαστηματική παράλλαξη στη γραμμή του φαγκότου της θεματικής μελωδίας του μέρους V στο μέρος XII. Στο 4μετρο μ. 488-491 το αλλοιωμένο διάστημα τριτόνου αυξημένης 4^{ης} (έμμεσα μιβ-λα, άμεσα λα-ρε#) μεταλλάσσει τα καθαρά διαστήματα της πρωτότυπης μελωδίας:



2. Πεντατονικά και ολοτονικά μελωδικά στοιχεία.

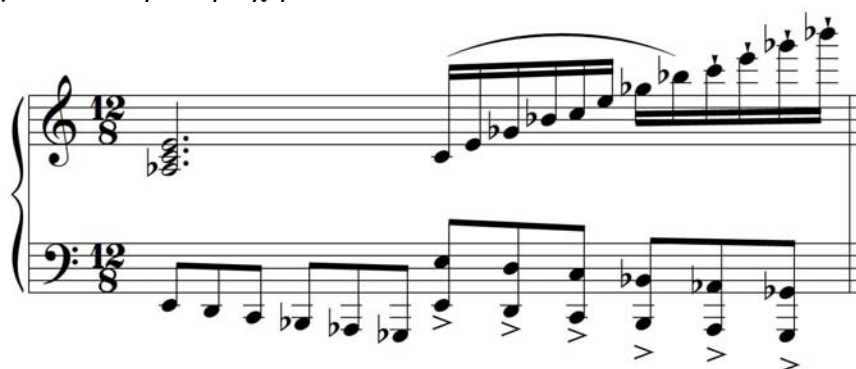
Η πεντατονικότητα ως στοιχείο στη μελωδική υφή συνθέσεων του Μαργαρίτη ενέχει ασφαλώς αναφορές σε πιο ιμπρεσιονιστικές και εξωτικές μουσικές κατευθύνσεις και αφορά όχι μόνο τη μελωδία, αλλά κατ' επέκταση και την παράμετρο της αρμονίας (βλ. σχετικά, επόμενη πργφ.) Η χρήση κλιμάκων με πεντατονικό υπόβαθρο⁸⁹⁷ σε

⁸⁹⁷ Η πεντατονική κλίμακα δημιουργείται από έναν κύκλο ανερχόμενων 5^{ων} ακολουθώντας τη δομή των μαύρων πλήκτρων του πιάνου. Με αφετηρία την κάθε μία από τις πέντε βαθμίδες της μεταβάλλεται κάθε φορά η σειρά των σχηματιζόμενων διαστημάτων 2ας μεγάλης και 3^{ης} μικρής. Αν και συνήθως επικρατεί η τάση να σχετίζεται ο ήχος της πεντατονικής κλίμακας με τη μουσική της Άπω Ανατολής, η συγκεκριμένη κλίμακα συναντάται σε πλείστες περιπτώσεις στην παραδοσιακή μουσική και άλλων λαών δημιουργώντας τη βάση των μελωδιών μίας μεγάλης

μελωδικές εκθέσεις ή μελωδικές μεταβάσεις κορυφώνεται όχι τυχαία στην *Επική Συμφωνία* που θεωρείται το ωριμότερο έργο του συνθέτη και προσφέρει τον κατάλληλο χρονικό χώρο για επιπρόσθετους μελωδικούς πειραματισμούς.

Και αν στο *Γλυκοχάραμα της Νεότητας* ο συνθέτης προβαίνει κατά την έκθεση της α' μελωδικής φράσης (μ. 7-12) σε μία σύζευξη στοιχείων ολοτονικής κλίμακας και λύδιου μεσαιωνικού τρόπου (βλ. ανάλυση της σύνθεσης στο προηγούμενο κεφ.), στον *Βοριά* από τους *Στίχους* για πιάνο χαρακτηριστική σκάλα ολόκληρων τόνων ως αρπισμός χρησιμοποιείται στη μελωδική διαβατική κατάβαση:

μ. 19 στο αριστερό χέρι του πιάνου



Στην *Επική Συμφωνία* εντοπίζονται αρκετές περιπτώσεις χρήσης πεντατονικών ή ολοτονικών μελωδικών στοιχείων. Στο εναρκτήριο μέρος στα μ. 27-30 τα ξύλινα πνευστά φέρουν παράλληλες στην κίνησή τους σκάλες ολόκληρων τόνων με απουσία ημίτονων διαστηματικών σχέσεων:

ποικιλίας τραγουδιών που συναντούμε στον ευρωπαϊκό χώρο σε χώρες, όπως η Ουγγαρία, η Σκωτία, η Ιρλανδία, η Αγγλία, αλλά και εξωευρωπαϊκά στην Αμερική, την Ινδία και την Αφρική. Μέχρι και την περίοδο χρήσης της από τον Μαργαρίτη χαρακτηριστική εφαρμογή της γίνεται στη *Σπουδή* έργο 10, αρ.5 του Chopin, σε έργα του Dvorak (*Σονατίνα* έργο 100, *Κουαρτέτο* έργο 96), του Debussy (*Pagodes*), του Ravel (*Ma Mere l' Oye*). (βλ. *Μουσική Ι: Ήχος-Ρυθμός-Μελωδία-Αρμονία*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Λευκωσία 1999, σ. 83-84).

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Fagotto

Ανάλογα στο μέρος IX, παρατηρείται απουσία ημιτονικών έλξεων στο ανοδικό πέρασμα επί τονικής και δεσπόζουσας βαθμίδας (μ. 313-315) που δημιουργεί αίσθηση ολοτονικής κλίμακας (ντο-ρε-μι-σολ $\flat$ -σι $\flat$ -ντο):

μ. 313-315, πιάνο

8 ^{va}

Ενώ στο XI (μ. 420-423), σχηματίζεται στην υψηλότερη φωνή της συγχχορδιακής ακολουθίας μεταβατική μελωδική ανάβαση με ανημίτονη γραμμή ολόκληρων τόνων:

Violin

8 ^{va}

Από την άλλη, στο μέρος VIII για τον σχηματισμό προγραμματικού χαρακτήρα φθογγικών καταβάσεων επιλέγεται πεντατονική ανημίτονη κλίμακα με τρεις τόνους και δύο διαστήματα 3^{ης} μικρής:

μ. 276-277

The musical score for measures 276-277 shows the following parts:

- Flute:** Melodic line in the first measure, then rests.
- Clarinet in Bb:** Melodic line in the second measure, then rests.
- Klavier:** Descending scale in the first measure, then rests.
- Violin I:** Rests in both measures.
- Violin II:** Rests in both measures.
- Viola:** Rests in both measures.
- Cello:** Rests in both measures.
- Double Bass:** Rests in both measures.

Οι σχηματισμοί αυτοί στην προκειμένη περίπτωση ανάγονται στην ακόλουθη μορφή πεντατονικής κλίμακας:

The pentatonic scale is shown in treble clef, consisting of the notes C, D, E, F, and G.

Οι ίδιοι ανημίτονοι σχηματισμοί χρησιμοποιούνται στα ξύλινα πνευστά στο μέρος XII (μ. 492) μεταφερόμενοι κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα (ντο#-ρε#-φα#-σολ#-λα#):

Piccolo

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Fagotto

Διαστηματικές σχέσεις τόνων και 3^{ης} μικρής χρησιμοποιούνται και στο προηγθέν μέρος IX με τον γρήγορο σχηματισμό στην άρπα στο καταληκτικό μ. 331:

Harp

Επιστέγασμα των στοιχείων μελωδικής ολοτονικότητας στο συμφωνικό έργο αποτελεί η δομημένη με ολόκληρους τόνους σκάλα στην υψηλότερη φωνή της συνηχητικής διαδοχής των μ. 719-736 στο καταληκτικό μέρος XX:

10

2

3. Σύνδεση διαστήματων και εκφραστικότητας του μέλους.

Η κατεύθυνση της μελωδικής κίνησης σε ένα μουσικό κείμενο συχνά αποκαλύπτει τη διάθεση του έργου και αποδίδει περιγραφικές εικόνες. Συνήθως η ανοδική κίνηση της μελωδίας δείχνει ενεργητικότητα, ενώ μία καθοδική μελωδική πορεία φανερώνει έλλειψη ενέργειας, παραίτηση, αλλά και ενίοτε χαλαρή διάθεση. Το είδος των χρησιμοποιούμενων διαστημάτων προσδιορίζει την εκφραστικότητα της μελωδίας. Και παρότι τα μικρά διαστήματα επενδύουν κατά βάση εκφραστικές μελωδίες, εντούτοις τα μεγαλύτερα -με χαρακτηριστικότερο αυτό της ανιούσας μεγάλης έκτης- χρησιμοποιούνται κατά κανόνα σε στιγμές μεγάλης εκφραστικότητας. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, στο οποίο οι διαστηματικές επιλογές προκαλούν έντονες συναισθηματικές διαβαθμίσεις απαντάται στη *Φεγγοβολιά των Στίχων* για πιάνο. Η χρήση διαστημάτων ανιούσας 5^{ης} (μ. 4-5 και 6-7) και 6^{ης} (μ. 16-17 και 22-23) προκαλούν αίσθημα ανάτασης στη μελωδική ροή, σύμφωνα με το περιγραφικό περιεχόμενο των παρατιθέμενων στο τέλος του κομματιού στίχων:

μ. 22-23



4. Τροπικότητα της μελωδικής υφής.

Η χρήση τροπικών κλιμάκων στη μελωδική γραμμή έργων του συνθέτη λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Από τη μία με τις περιορισμένες αναφορές σε τρόπους της μεσαιωνικής και δυτικής εκκλησιαστικής μουσικής που αντλούν την «φύτρα» τους από τους αρχαιοελληνικούς τρόπους. Ασφαλώς το φαινόμενο αυτό δεν είναι πρωτόγνωρο ούτε πρωτοεμφανίζεται στην ελληνική δημιουργία. Ήδη από την εποχή της αστικής επανάστασης στη Γαλλία συντελείται μια πρώτη απόπειρα εφαρμογής αρχαίων ελληνικών κλιμάκων και εισαγωγής ενός τροπικού ομοφωνικού στυλ με πρωτεργάτη τον αρχιμουσικό του Ναπολέοντα και καθηγητή του Κονσερβατουάρ κατά την ίδρυσή του, Ζαν Φρανσουά Λεσυέρ (1760-1837). Η διδακτική συνθετική παράδοση, που δημιουργείται και αφήνει τα αποτυπώματά της στους μεταγενέστερους Berlioz,

Debussy και Satie, δείχνει τον -παρά τις ποικίλες επιρροές- εθνικό χαρακτήρα του γαλλικού μοντερνισμού που αποτελεί, κατά την αποστροφή της Ολ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη, «ένα δείγμα δυτικής μεσογειακής και λατινικής κουλτούρας, στο οποίο ορισμένοι Έλληνες συνθέτες μπόρεσαν εξαιτίας εθνικών και υποκειμενικών προδιαθέσεων να ανακαλύψουν το αισθητικό και ιδεολογικό τους πρότυπο»⁸⁹⁸. Παράλληλα στην εκ νέου ανακάλυψη της τροπικότητας πρωτοστατούν και οι Ρώσοι με οδηγό τον Glinka που χρησιμοποίησε κλίμακες της λαϊκής μουσικής⁸⁹⁹.

Τρόποι αρχαίας και μεσαιωνικής προέλευσης εντοπίστηκαν κατά την ανάλυση στη μελωδική υφή στο *Γλυκοχάραμα* από το *Τρίπτυχο* της *Νεότητας* και στο αντίστοιχο μέρος II της *Επικής Συμφωνίας*, όπου αναπαράγεται η ίδια θεματική μελωδία (συγκεκριμένα απαντώνται στοιχεία λύδιου, φρύγιου και δώριου τρόπου), καθώς και στο εναρκτήριο μέρος του συμφωνικού έργου, όπου το κεντρικό μοτίβο με τη βάρυνση του προσαγωγέα του αποκτά την τροπική διάσταση του αρχαιοελληνικού «λύδιου τόνου» και εκκλησιαστικού μιξολύδιου τρόπου μεταφερόμενου στην 4^η βαθμίδα του αυθεντικού (βλ. περισσότερα στη μουσική ανάλυση των συγκεκριμένων αποσπασμάτων στο προηγούμενο κεφάλαιο).

Από την άλλη η εφαρμογή τροπικών κλιμάκων στη μελωδική χροιά αναφέρεται στις οικογένειες τρόπων που εγκαθιδρύθηκαν στην ελληνική μουσική δημιουργία ως εξέλιξη των βυζαντινών ήχων και αποτέλεσαν απαρέγκλιτη συνιστώσα της μελωδίας του δημοτικού τραγουδιού. Δύο σημαντικές κατατάξεις των ελληνικών τρόπων παρέχουν -ανάμεσα σε άλλες⁹⁰⁰- σε μελέτες τους οι Σπυριδάκης / Περιστέρης⁹⁰¹ και ο Καλομοίρης⁹⁰². Σύμφωνα με τους πρώτους, οι τρόποι χωρίζονται ως προς τα γένη τους, δηλ. ως προς τη διάταξη των φθόγγων των τετραχόρδων τους, σε διατονικούς, χρωματικούς και μικτούς. Στην περίπτωση αυτή η διάταξη των φυσικών φθόγγων με

⁸⁹⁸ Ολ., Φράγκου - Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών μελετών, Αθήνα 1990, σ. 76.

⁸⁹⁹ Στην εισαγωγή της όπερας *Μια ζωή για τον Τσάρο* (1834-36) χρησιμοποιεί τον αιολικό τρόπο ως μι ελάσσονα χωρίς προσαγωγέα.

⁹⁰⁰ Ο S. Baud - Bony αναφέρεται στην εργασία του *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* (εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Αθήνα (α' τόμος) 1935, (β' τόμος) 1938, τόμος α' σ. κε'-κη') στην τροπική κατάταξη των (δωδεκανησιακών) παραδοσιακών μελωδιών. Επίσης ο Γ. Δ. Παχτικός στα *260 Δημόδη Ελληνικά Ασμάτα* (εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Αθήνα 1905, σ. στ'-οζ', με'-να', και νζ'-ξ') περιγράφει τις κλίμακες της δημοτικής μουσικής, απασχολείται με τη μεταφορά του παραδοσιακού μουσικού υλικού στο συγκεκριμένο σύστημα και εξετάζει τις δυνατότητες εναρμόνισής του.

⁹⁰¹ Γ. Κ., Σπυριδάκης και Σπ. Δ., Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια* (Μουσική Εκλογή), τόμος Γ', Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1968, σ. κα'.

⁹⁰² Καλομοίρης, «Περί της εναρμόνισης των δημοτικών ασμάτων», Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 23 (1948), αναδημοσίευση στο περιοδικό *Μουσικολογία* 2/1 (1986), σ. 420-1. Οι απόψεις του παρατίθενται επίσης στο 16^ο κεφάλαιο της *Αρμονίας* του (Αρμονία, τομ. 1-2, Αθήνα 1935).

ορισμένη αφετηρία και ο συνδυασμός τους με αλλοιωμένους φθόγγους δημιουργούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά διαστήματα ορίζοντας το είδος του τρόπου. Κάθε ένας αποτελείται από διαζευγμένα τετράχορδα, το βαρύ και το οξύ (ή α' και β'). Η ύπαρξη αλλοιωμένων φθόγγων και αντίστοιχης διαμόρφωσης διαστημάτων σε καθένα από αυτά ορίζει τον χαρακτηρισμό του κάθε τετραχόρδου ως διατονικό ή χρωματικό και αντίστοιχα τον χαρακτηρισμό του τρόπου. Από τους χρωματικούς τρόπους ο πιο συνηθισμένος στην ελληνική δημοτική μουσική είναι ο χρωματικός τρόπος του ρε, είτε με τη μορφή δύο διαζευγμένων χρωματικών τετραχόρδων είτε με ένα χρωματικό και ένα διατονικό τετράχορδο (συνήθως το β'). Και η κύρια επισήμανση τους αφορά την ουσιώδη διαφορά ανάμεσα στις κλίμακες των δημοτικών τραγουδιών και σε αυτές της ευρωπαϊκής μουσικής με την ύπαρξη και άλλων μικρότερων διαστημάτων μεταξύ των φθόγγων σε σχέση με τα καθιερωμένα διαστήματα (ημιτονίου, τόνου και τριημιτονίου) του δυτικοευρωπαϊκού τονικού συστήματος.

Ο Καλομοίρης στην δική του κατάταξη, στην οποία αναφερόμαστε διεξοδικά καθώς με βάση τη δική του κατηγοριοποίηση τρόπων χαρακτηρίσαμε τις δημοτικές μελωδίες στις συνθέσεις του Μαργαρίτη, δίνει έμφαση στη σημασία του προσαγωγέα στα πλαίσια της δυτικοευρωπαϊκής λογικής και τοποθετεί τους τρόπους της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε τρεις κατηγορίες με κριτήριο την ύπαρξη ή την έλλειψη πρωτευόντων και δευτερευόντων προσαγωγέων στις κλίμακες που τους απαρτίζουν. Αναλυτικά οι τρεις μεγάλες οικογένειες τρόπων της κατηγοριοποίησης του Καλομοίρη, τους οποίους εξετάζει διεξοδικά και ο Ν. Μαλιάρας στη μελέτη του για τον συνθέτη⁹⁰³, είναι οι ακόλουθες:

Οικογένεια Α: Περιλαμβάνει τρόπους, οι οποίοι στερούνται προσαγωγέα. Στη συγκεκριμένη κατηγορία το διάστημα μεταξύ 7^{ης} και 8^{ης} βαθμίδας είναι μεγαλύτερο του ημιτονίου και η φυσική ανοδική έλξη μεταξύ τους δεν υφίσταται, αλλά η 7^η βαθμίδα αντί να έλκεται από την τονική απλά οδηγεί προς αυτή «και καταλήγει χωρίς να δημιουργή την σχέσιν δεσποζούσης - τονικής, όπως συμβαίνει εις την συνηθισμένην αρμονικήν πτώσιν της κλασσικής αρμονίας»⁹⁰⁴.

Οικογένεια Β: Αφορά τρόπους που έχουν μεν προσαγωγέα από την 7^η προς την 8^η βαθμίδα, αλλά παράγουν μέσω των αλλοιώσεων άλλων βαθμίδων διαστηματικές αποστάσεις ημιτονίου και ανάμεσα σε άλλους φθόγγους με αποτέλεσμα τη δημιουργία επιπρόσθετων έλξεων (δευτερευόντων προσαγωγέων) μεταξύ βαθμίδων

⁹⁰³ Μαλιάρας, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι...*, σ. 240-244.

⁹⁰⁴ Καλομοίρης, *Περί της εναρμονίσεως*, σ. 420.

της κλίμακας, κατιούσας ή ανιούσας κίνησης (μεταξύ 3^{ης} και 4^{ης} ή μεταξύ 4^{ης} και 5^{ης} βαθμίδας). Ως διαστηματικό αποτέλεσμα προκύπτει και το χαρακτηριστικό στην ελληνική μουσική τριημιτόνιο (διάστημα 2ας αυξημένης) που προσδίδει στους τρόπους της οικογένειας αισθησιακό χαρακτήρα συγγενεύοντας με το ηχητικό ιδίωμα της τσιγγάνικης και ανατολίτικης μουσικής.

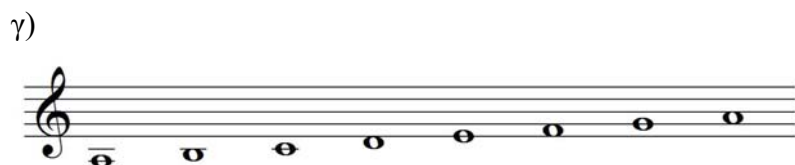
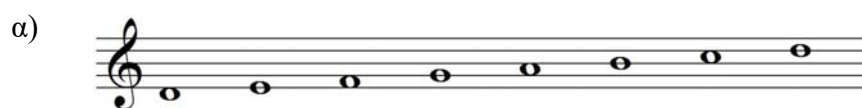
Οικογένεια Γ: Συγκεράζει τους τρόπους των δύο προηγούμενων οικογενειών δημιουργώντας ένα μικτό σύστημα, στο οποίο το ένα τετράχορδο προέρχεται από την οικογένεια Α και το άλλο από την οικογένεια Β. Παρά την απουσία κύριου προσαγωγέα -όπως στην οικογένεια Α- υφίστανται ένας ή περισσότεροι δευτερεύοντες προσαγωγείς μεταξύ των άλλων βαθμίδων.

Παράλληλα με τις τρεις παραπάνω κατηγορίες ελληνικών τρόπων, ο Καλομοίρης τοποθετεί κάποιες από τις μελωδίες της δημοτικής παραδοσιακής μουσικής στους καθιερωμένους τρόπους της δυτικής έντεχνης μουσικής, μείζονα και ελάσσονα: «Αν εις τας οικογενείας αυτάς προσθέσωμεν και τας μελωδίας, αι οποίαι έχουν ως βάσιν αυτών τον μείζονα τρόπον της Δυτικής μουσικής ... καθώς και τον καθαρόν ελάσσονα, που και αυτός απαντά αρκετά συχνά εις το νεώτερον ελληνικόν δημοτικόν τραγούδι, θα ίδωμεν πόσον πλούτον προσφέρει η Ελληνική μούσα...», σημειώνει χαρακτηριστικά⁹⁰⁵.

Παραθέτουμε ακολούθως τις κλίμακες τρόπων των 3 οικογενειών:

Οικογένεια Α΄:

1. με χαρακτήρα ελάσσονα

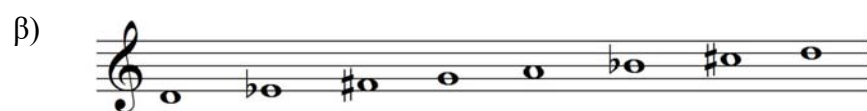


⁹⁰⁵ Ο.π., σ. 421.

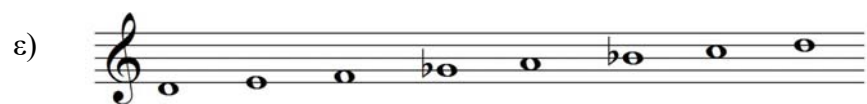
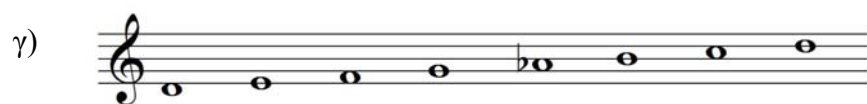
2. με χαρακτήρα μείζονα



Οικογένεια Β΄:



Οικογένεια Γ΄ (συγχώνευση των δύο οικογενειών):



Στην ανάλυση των συνθέσεων του Μαργαρίτη, οι οποίες περιέχουν δημοτικό μελωδικό υλικό, χαρακτηρίσαμε τους διατονικούς, χρωματικούς και μικτούς τρόπους των τριών οικογενειών που χρησιμοποιεί ο συνθέτης και καθορίζονται από την ίδια τη φύση της εκάστοτε δημοτικής μελωδίας. Συνοπτικά, συναντήσαμε τους παρακάτω τρόπους:

- Στα Ελληνικά Βουκολικά: Στο 1^ο χρησιμοποιείται ο διατονικός τρόπος του ρε με χαρακτήρα ελάσσονος (μ. 1-6) και μείζονος με όξυνση της 3^{ης} (μ. 7-14) για την απόδοση της δημοτικής μελωδίας. Η πρωτότυπη δημοτική μελωδία βρίσκεται σε μείζονα τρόπο (διατονικός τρόπος του φα), αλλά η α' φράση μετατρέπεται σε ελάσσονα τρόπο (διατονικός τρόπος του ρε). Στο β' τμήμα του κομματιού χρησιμοποιείται μείζων τρόπος. Στο 2^ο, η δημοτική μελωδία του *χορού του Ζαλόγγου*, βρίσκεται στον απλό διατονικό τρόπο του ρε (με σι φυσικό στο τετράχορδο κάτω του ρε και χαρακτήρα ελάσσονα) και εκτίθεται μεταφερόμενη στη φα ελάσσονα. Το β' (*ο Μπιστικός*) και γ' τμήμα (*Νεραντζούλα*) της σύνθεσης βρίσκονται σε μείζονα τρόπο.
- Στον *Χορό του Γιδά*: Η μελωδία βρίσκεται στον διατονικό τρόπο του ρε (μεταφερόμενη στη φα# μείζονα) και η ενδιάμεση ενότητα (μ. 45-61) στον χρωματικό τρόπο του ρε (μεταφερόμενη από μι).
- Στους 2 *Μακεδονικούς Χορούς*: Στον 1^ο, η εισαγωγική δημοτικής έκφρασης μελωδία βρίσκεται στον α' χρωματικό τρόπο του ρε (της οικογένειας Β') με αφετηρία από σολ (μ. 3-5) και το κύριο μέρος του χορού (μ. 6-25) στον α' διατονικό τρόπο του ρε της Α' οικογένειας και αφετηρία από λα.
- Στις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο: Το α' δημοτικό θέμα (μ. 1-28) εκτυλίσσεται στην τονικότητα της ντο δίεση ελάσσονος που έχει το χαρακτήρα ελάσσονος του διατονικού τρόπου του ρε, ενώ το β' θέμα εντάσσεται στον καθαρό διατονικό τρόπο του ντο που ταυτίζεται με τη μείζονα κλίμακα. Στην γ' παραλλαγή η δημοτική μελωδία βρίσκεται στον μικτό τρόπο του ρε (μεταφερόμενη από μι) με χρωματικό το βαρύ 4χορδο και διατονικό το οξύ (οικογένεια Γ' του Καλομοίρη με απουσία κύριου προσαγωγέα αλλά ύπαρξη δευτερευόντων: βάρυνση 2^{ης} βαθμίδας και όξυνσης 3^{ης} βαθμίδας προς την 4^η), ενώ λαμβάνει στοιχεία και από τον χρωματικό τρόπο του ντο με το χαρακτηριστικό διάστημα 2^{ας} αυξημένης μεταξύ 3^{ης} και 4^{ης} βαθμίδας (μ. 86-88) ενισχύοντας τη λειτουργικότητα της υποτονικής του τρόπου ρε. Στην πορεία της παραλλαγής (από το μ. 130) χρησιμοποιείται καθαρά χρωματικός τρόπος της οικογένειας Β' με όξυνση 4^{ης} βαθμίδας προς 5^η στο α' 4χορδο και βάρυνση της 6^{ης} με όξυνση της 7^{ης} στο β' που δημιουργεί δύο τριημίτονα διαστήματα (2^{ας} αυξημένης).

Στην δ' παραλλαγή χρησιμοποιείται για τη μελωδία ελάσσων και στην τελευταία ε' μείζων τρόπος.

- Στον κύκλο των *Ελληνικών Τραγουδιών*: Στο 1^ο (*Στράτα στράτα...*) η δημοτική μελωδία βρίσκεται στον διατονικό τρόπο του ρε (με την 6^η βαρυμένη) και μεταφερόμενη από σολ δίεση. Στο 2^ο (*Ο μπιστικός*) χρησιμοποιείται ο διατονικός τρόπος του ντο μεταφερόμενος στη σι ύφεση μείζονα. Στο επόμενο (*Η λαφίνα*) επιλέγεται για την παρουσίαση του δημοτικού μέλους ο διατονικός τρόπος του ρε με βάρυνση της 6^{ης}, μεταφερόμενος στη φα ελάσσονα. Ενώ η *Νεραντζούλα*, αυθεντικά ευρισκόμενη στο διατονικό τρόπο του φα, μεταφέρεται κατά μισό τόνο ψηλότερα (φα δίεση).

- Τέλος, στην *Επική Συμφωνία* παρατηρείται ταύτιση στην τροπική χρησιμοποίηση των δημοτικών μελωδιών που αναπαράγονται από προηγούμενα έργα. Οι δύο επιπλέον -ελληνικού ύφους- μελωδίες βρίσκονται στο μέρος V σε ελάσσονα τρόπο με της 6^η της κλίμακας αναιρεμένη ως ανιούσα μελωδική και στο επόμενο μέρος VI σε μείζονα τρόπο.

Επαγωγικά, κρίνοντας από την ποσοτική χρήση των ελληνικών τρόπων στα «εθνικά» έργα του συνθέτη συμπεραίνουμε πως την σπανιότερη παρουσία έχει ο μικτός τρόπος, με κάπως μεγαλύτερη συχνότητα χρησιμοποιείται ο χρωματικός τρόπος και την εμφανή πρωτοκαθεδρία στο δημοτικό μελωδικό υλικό εμφανίζει ο διατονικός τρόπος με τους χαρακτήρες ελάσσονος και μείζονος σχεδόν ισομερώς κατανεμημένους.

5. Προέλευση του παραδοσιακού μουσικού υλικού και πιστότητα μεταφοράς του μέλους.

Οι δημοτικής έμπνευσης θεματικές μελωδίες του συνθέτη καταγράφονται στο Παράρτημα II της παρούσας μελέτης που παρατίθεται στο τέλος της διατριβής. Για τις ευρεθείσες, ταυτοποιημένες σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών και χορών, μελωδίες παρατίθεται ο τίτλος του σχετικού άσματος. Για την περίπτωση μελωδιών, οι οποίες καταφανέστατα έχουν δημοτική χροιά, αλλά δεν εντοπίστηκαν καταλογογραφημένες, χρησιμοποιείται ο όρος «δημοτική». Ενώ μελωδίες, οι οποίες δεν έχουν μεν δυτικοευρωπαϊκό ιδίωμα, αλλά παρουσιάζουν σαφή ελληνικότητα στο άκουσμα τους, χαρακτηρίζονται ως «ελληνίζουσες». Ανάμεσά τους χρησιμοποιείται και μία μελωδία προερχόμενη από το λαϊκό τραγούδι και όχι τη δημοτική παράδοση,

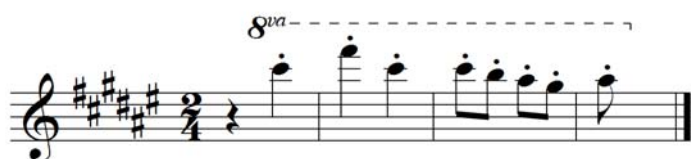
η οποία και συνετέθη κατά τη σύγχρονη του συνθέτη περίοδο. Γι' αυτό και χαρακτηρίζεται ως «λαϊκή»⁹⁰⁶. Συνολικά εντοπίστηκαν 17 μελωδίες των παραπάνω τεσσάρων κατηγοριών στη σωζόμενη, καταγεγραμμένη στο χαρτί, εργογραφία του συνθέτη. Οι περισσότερες από τις δημοτικές μελωδίες εκτίθενται αυτούσιες ή σχεδόν αυτούσιες (με κάποιες διαστηματικές ή ρυθμικές τροποποιήσεις) λαμβάνοντας πάντα υπόψη ασφαλώς και τις εκάστοτε διαφοροποιήσεις και παραλλάξεις που παρουσιάζονται στην ίδια μελωδία από συλλογή σε συλλογή, ανάλογα με την περιοχή προέλευσης του μέλους, καθώς σύνηθες είναι το φαινόμενο η ίδια μελωδία να παρουσιάζεται λιγότερο ή περισσότερο διαφοροποιημένη από τη μία περιοχή στην άλλη⁹⁰⁷.

Σημαντικές μετατροπές στην πρωτότυπη μορφή της δημοτικής μελωδίας εντοπίζονται στον *Μακεδονικό Χορό του Γιδά*. Η μελωδία *Στην κεντημένη σου ποδιά* δεν εκτίθεται ως έχει, αλλά χρησιμοποιείται η κεφαλή της επεξεργασμένη τονικά (από τον διατονικό τρόπο του ρε, όπου βρίσκεται το πρωτότυπο, μεταφέρεται σε μείζονα τονικότητα), διαστηματικά (με μικρές τροποποιήσεις διαστημάτων) και ρυθμικά (με την παράλλαξη και μεγέθυνση χρονικών αξιών):

κεφαλή πρωτότυπης δημοτικής μελωδίας



και η επεξεργασμένη έκθεση της



⁹⁰⁶ Πρόκειται για τη λαϊκή μελωδία *Το γελεκάκι* που χρησιμοποιείται στην τελευταία ε' παραλλαγή από το έργο *Παραλλαγές* για δύο πιάνα.

⁹⁰⁷ Σχετικά με το ζήτημα της αυθεντικότητας στη μεταφορά της παραδοσιακής μελωδίας δεν πρέπει να μας διαφεύγει επίσης πως ότι η εκάστοτε καταγραφή προέρχεται από σημειογράφηση μίας συγκεκριμένης εκτέλεσης και στη δημοτική μουσική παράδοση οι εκτελέσεις του ίδιου τραγουδιού ποικίλουν. Επομένως φθογγικές ή ρυθμικές μεταβολές κατά τη μεταφορά της παραδοσιακής μελωδίας από τον συνθέτη δεν συνεπάγεται απαραίτητα αλλοίωση της ταυτότητας του πρωτογενούς υλικού, εφόσον τα βασικά χαρακτηριστικά στοιχεία του άσματος, η μελωδική δομή και έκταση του καθώς και η διατήρηση του τρόπου στον οποίο ανήκει, κρίνονται πλέον σημαντικά κριτήρια πιστότητας στη μεταφορά του δημοτικού μέλους.

Κατά τα άλλα, παρατηρούνται ενίοτε κάποιες ελαφρές μετατροπές στις μελωδιακές επαναλήψεις χάριν μελωδικής ποικιλίας, αλλά και σύμφωνα με την πρακτική των παραδοσιακών τραγουδιστών να παραλλάσουν το μέλος στις επαναλήψεις του. Οι πλέον χαρακτηριστικές μεταβολές εντοπίζονται:

- στον *Μακεδονικό Χορό*, αρ. 2 (του *Γιδά*), όπου ο αρχικός φθόγγος του δημοτικού μέλους τροποποιείται ρυθμικά σε κάθε μία από τις τέσσερις τελευταίες επαναλήψεις του (μ. 46-62).

- στις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο: στην γ' παραλλαγή, ο συνθέτης παραλλάσει διαστηματικά το α' τμήμα της κύριας τροπικής μελωδίας στο 2^ο πιάνο τρεις φορές (μ. 157-160, 168-171, 171-174) μετατρέποντας το αυξημένο διάστημα 4^{ης} σε αντίστοιχο 4^{ης} ελαττωμένο (βλ. προηγούμενο κεφάλαιο στην ανάλυση του έργου). Η αλλοίωση της διαστηματικής διαδοχής των φθόγων της δημοτικής μελωδίας υπογραμμίζει τον αυτοσχεδιαστικό μελισματικό της χαρακτήρα και την τροπική υφή της. Επιπλέον, στην τελευταία παραλλαγή η λαϊκή χρησιμοποιούμενη μελωδία σε κάθε μία από τις επανεκθέσεις της εκτός από την εμφανή ρυθμική της μετάλλαξη (βλ. σχετικά, πργφ. Ρυθμός - Μέτρο) υπόκειται σε μικρότερη κλίμακα και σε διαστηματική τροποποίηση.

5.1.2. Αρμονία.

Ως κρίσιμη συνθετική παράμετρος στη διαδικασία μουσικής ανάλυσης η αρμονική υφή χρήζει ιδιαίτερης παρατήρησης τόσο στο πλαίσιο οργάνωσης του συνηχητικού υλικού σύμφωνα με τις αρχές της δυτικοευρωπαϊκής αρμονίας, την επιλογή τονικοτήτων και τρόπων, τις αρχές κατασκευής συγχορδιών και τις μεταξύ τους λειτουργικές σχέσεις και συνδέσεις, αλλά και τις τυχόν ιδιαιτερότητες που απαντώνται στο αρμονικό συντακτικό του εκάστοτε συνθέτη. Στην περίπτωση του Μαργαρίτη η αρμονία, ως διακριτή συνθετική διαδικασία με συγκεκριμένες αρχές οργάνωσης, γεφυρώνει τη δυτικοευρωπαϊκή μουσική παράδοση με την ελληνική δημοτική μουσική. Και, αν τα χαρακτηριζόμενα ως «ευρωπαϊκά» έργα του συνθέτη ακολουθούν αναμενόμενα την παραδοσιακή αρμονική πεπατημένη, οι εμπνευσμένες από λαϊκό μελωδικό υλικό συνθέσεις, παρότι ενίοτε ακολουθούν τροπικές οδούς, κατά βάση συγκεράζονται στις κατασκευαστικές αρχές της τονικής συγχορδιακής δομής και αρμονικής συνοδείας. Τα αρμονικά στοιχεία που θα μας απασχολήσουν για την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς την μουσική αυτή παράμετρο, είναι:

- οι χρησιμοποιούμενες τονικότητες υπό το πρίσμα της ύπαρξης ή μη τονικής και αρμονικής συνάφειας μεταξύ τους και των αντίστοιχων διαστηματικών σχέσεων που προκύπτουν από τη μετατροπική χρήση τους κατά τη συνθετική μουσική εξέλιξη.
- τα φαινόμενα πτώσεων που άλλοτε κινούνται στα παραδοσιακά πλαίσια των καθιερωμένων πτωτικών διαδικασιών και άλλοτε παρουσιάζουν ιδιοτυπίες στις μουσικές καταλήξεις.
- οι συνηχητικές επιλογές του συνθέτη ως προς τη δόμηση συγχορδίων και την αλληλουχία συγχορδιακών σχηματισμών.
- η χρήση του ιδιαίτερου αρμονικού φαινομένου του ισοκράτη και των αρμονικών αλυσίδων.
- η ύπαρξη ιμπρεσιονιστικών επιρροών στην αρμονική συμπεριφορά.

1. Τονικότητες.

α) Αρμονική - Τονική συνάφεια:

Ο συνθέτης επιδιώκει κατά βάση την ύπαρξη τονικής συνοχής κατά τις αρμονικές συνδέσεις είτε ολόκληρων μερών είτε επιμέρους ενοτήτων είτε ακόμα καίριων μετατροπικών σημείων. Κυρίαρχη θέση στις συνδέσεις αυτές κατέχουν οι σχέσεις διαστημάτων 3^{ης}. Επισημαίνουμε κάποιες αξιοσημείωτες περιπτώσεις που καταδεικνύουν την εκτεταμένη χρήση της συγκεκριμένης αρμονικής συνδετικής σχέσης:

Από τις πιανιστικές συνθέσεις, στο αρχικό κομμάτι της *Νεότητας* σχέση 3^{ης} προκύπτει στις χρησιμοποιούμενες τονικότητες μεταξύ των δύο ενοτήτων της σύνθεσης: του Σκέρτσο (Α, στη ρε μείζονα) και του Τρίο (Β, στη φα μείζονα). Ενώ στον *Βοριά των Στίχων για πιάνο* οι σχέσεις 3^{ης} αφορούν αρμονική μετατροπική ακολουθία (μ. 2-3, 4-5, 6-12), κατά την οποία οι διαστηματικές σχέσεις έχουν ανοδική ροπή: ρεβ+ → φα+ → λα+ → ντο+. Ανάλογα στο *Ξύπνημα* από τον ίδιο κύκλο, όπου η διαστηματική σχέση εμφανίζει αρχικά κατιούσα και έπειτα ανιούσα μετατροπική ροή:

μ. 8-12, σι+ → σολ+ → σιb+



Μετατροπικές επιδιώξεις ικανοποιεί η διαστηματική σχέση 3^{ης} και σε δημοτικής έμπνευσης συνθέσεις. Στο 1^ο από τα *Ελληνικά Βουκολικά* η μετατροπική και αντιστικτική δράση μεταφέρεται από τη μιb μείζονα με σχέση διαστήματος 3^{ης} στην αντίστοιχη της σολ στα μ. 57-60. Ενώ στην 1^η από τις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο οι σχέσεις διαστημάτων 3^{ης} προκύπτουν σε αμεσότερη μορφή μέσω παράλληλης παράθεσης συγχορδιών (ρε+ → φα- → λαb+ → ντο-):

Α΄ Παραλλαγή, μ. 82-85, 1^ο πιάνο



Ανάλογες διαστηματικές αρμονικές σχέσεις παρατηρούνται στην ορχηστρική *Επική Συμφωνία*. Αφορούν κατά πρώτον την τονική μετάβαση από μέρος σε μέρος: Στο VI από την κατάληξη στη μι ύφεση μείζονα του προηγούμενου μέρους μεταφερόμαστε με σχέση κατιούσας 3^{ης} στη δεσπόζουσα της ντο μείζονος, κύριας τονικότητας της συμφωνίας. Στο XIV η εναρκτήρια σολ μείζονα αποτελεί σχετική μείζονα της πρόσφατης ελάσσονος τονικότητας της μι, στην οποία ολοκληρώθηκε το προηγούμενο μέρος XIII. Και το μέρος XVII από τη δεσπόζουσα της ντο, σολ μείζονα, μεταβαίνει απευθείας (*attacca*) στο επόμενο μέρος στη σι ύφεση μείζονα με μετατροπική σχέση διαστήματος ανιούσας 3^{ης} μικρής. Κατά δεύτερον, εντοπίζονται κατά την θεματική επεξεργασία: Στο IV η συνθετική δράση μεταφέρεται στη σολ μείζονα (4μετρο μ. 156-159) που διατηρεί σχέση διαστήματος 3^{ης} τόσο με την προηγούμενη (μιb) όσο και με την κύρια τονικότητα του μέρους (σιb):

μέρος IV, μ. 154-160

1
Flute

2

1
Oboe

2

1
Clarinet in B $\flat$

2

1
Fagotto

2

Hrn 1

2

Hrn 3

Trumpet in C1

2

3

Pos. 3
Tuba

Timpani

Piat, T-T,
Trngl

Harp

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Χαρακτηριστικές είναι και οι σχετικές μετατροπικές αρμονικές συνδέσεις 3^{ης} στο μέρος XI. Από τη μι μείζονα (ως δεσπόζουσα της λα ελάσσονος), στην οποία κατέληξε το μέρος X, επιλέγεται το τονικό περιβάλλον της σολ ελάσσονος στη μετάβαση στο μέρος (μ. 365-368), και ακολούθως στον πρώτο κρίκο της αλυσίδας η σι ύφεση ελάσσονα (μ. 369-372). Αντίθετα στον δεύτερο κρίκο παραλείπεται η ρεβ (ή ντο#) ελάσσονα και πραγματοποιείται απευθείας μετάβαση στην επόμενη τονικότητα

με σχέση διαστήματος 3^{ης}, αυτή της μι ελάσσονος (μ. 373-375). Και παρακάτω, στα μ. 437-456 οι διαστηματικές σχέσεις ανιούσας 3^{ης} προκύπτουν στη διαδοχή τονικοτήτων ανά 5μετρο με εναλλαγή τονικής και υποδεσπόζουσας στην εκάστοτε τονικότητα: α' 5μετρο σι ύφεση ελάσσονα, β' 5μετρο ρε ελάσσονα, γ' 5μετρο φα ελάσσονα και τελευταίο 5μέτρο σολ δίεση ελάσσονα.

Ενδιαφέρουσα είναι η εφαρμογή διαστηματικής σχέσης 3^{ης} στην ολοκλήρωση του προτελευταίου μέρους XIX. Δημιουργείται μεταξύ των συνηχίσεων μιb- και ντοb- (μ. 715-716), καθώς και ανάμεσα σε σιb+ και σολ+ (μ. 717-718). Παραθέτουμε το απόσπασμα:

μ. 714-718

The musical score for measures 714-718 is presented in a system of six staves. The instruments are Flute (Fg), Horn (Hr), Trumpet (Tr), and three Posons (Pos 1, Pos 2, Pos 3). The time signature is 2/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes marked with accidentals (flats and naturals). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Επιπλέον στην εργογραφία του συνθέτη εντοπίζονται και άλλες ενδιαφέρουσες αρμονικές συνδέσεις σε μακροδομικό ή μικροδομικό επίπεδο:

Στο *Κούρδισμα (Νεότητα)* ο συνθέτης αποφεύγει να ολοκληρώσει τη β' θεματική φράση στην τονική της κύριας τονικότητας (ντο), σύμφωνα με το πρότυπο της παραδοσιακής αρμονίας, αλλά πραγματοποιεί μέσω της IV βαθμίδας μετατροπία στη σι ύφεση μείζονα (μ. 27), ενώ ανάλογα με την πρακτική του Γ. Κωνσταντινίδη⁹⁰⁸, διαφοροποιεί την εναρμόνιση του ίδιου θέματος στην επανάληψή του: η πρώτη

⁹⁰⁸ Για τις αρχές εναρμόνισης μελωδιών στο έργο του Γιάννη Κωνσταντινίδη, βλ. αναλυτικά στη διδακτορική διατριβή του Γιώργου Σακαλλιέρου.

θεματική έκθεση εναρμονίζεται με τονική βαθμίδα (μ. 11, 13), ενώ η επανάληψή της με δεσπόζουσα (μ. 80, 82). Ωστόσο η αλλαγή εναρμόνισης στις μελωδικές επαναλήψεις αποτελεί την εξαίρεση και όχι τον κανόνα στους αρμονικούς χειρισμούς του Μαργαρίτη. Το *Νανούρισμα* (καταληκτικό κομμάτι της *Νεότητας*) εμφανίζει αρμονική συνάφεια με το προηγούμενο *Μπενεντικτίν* της μι ύφεση μείζονος ευρισκόμενο στη μείζονα τονικότητα της λα ύφεση (σχέση δεσπόζουσας - τονικής). Στις *Παραλλαγές*, η δ' παραλλαγή συνδέεται με την γ' εναρμόνια, καθώς ο καταληκτικός φθόγγος (σολ#) της γ' εκκινεί στην επόμενη ως εναρμόνιος λαb. Στα *Ελληνικά Βουκολικά*, παρότι κάθε επιμέρους ενότητα και των δύο συνθέσεων βρίσκεται σε διαφορετική κλίμακα, εντούτοις υπάρχει συσχετισμός τονικοτήτων: στο μεν 1ο από το τονικό κέντρο της ντο μείζονος μεταφέρεται στο β' τμήμα στη σι ύφεση μείζονα (διαστηματική σχέση κατιούσας 2ας), ενώ στο καταληκτικό μέρος του κομματιού η δεσπόζουσα της σολ ελασσονοποιείται (από το μ. 88 έως το τέλος) και αποκτά τον λειτουργικό χαρακτήρα της ρε ελάσσονας, όπου και ολοκληρώνεται η σύνθεση. Το 2ο *Βουκολικό* από το αρμονικό περιβάλλον της εναρκτήριας μι ύφεση μείζονος οδηγείται στο μεσαίο τμήμα στη δεσπόζουσα σιb+ (σχέση V-I) και στο τρίτο και τελευταίο στη ντο+ μέσω της δεσπόζουσάς αυτής.

Όσον αφορά την τονική σκιαγράφηση της *Επικής Συμφωνίας*, η κύρια τονικότητα του έργου είναι η ντο μείζονα, στην οποία ο Μαργαρίτης δίνει την υπόσταση του αρχαιοελληνικού λύδιου τρόπου. Άλλες βασικές τονικότητες, οι οποίες αποτελούν αφετηρίες μερών είναι η λα ελάσσονα, ως σχετική της κύριας τονικότητας (στο VII), η σι ύφεση μείζονα (στο IV) και η μι ύφεση ελάσσονα (στο V), οι οποίες εμφανίζουν μεταξύ τους αρμονική σχέση δεσπόζουσας - τονικής. Επιπλέον, σε επίπεδο αρμονικού συντακτικού σημαντικές αρμονίες, που κατέχουν εξέχοντα ρόλο, είναι αυτές της σολ μείζονος (ως δεσπόζουσας της ντο), της ρε ελάσσονος (ως 2^{ης} βαθμίδας της ντο) και της μι ελάσσονος (ως 3^{ης} βαθμίδας της κύριας τονικότητας). Δεν αποφεύγει μάλιστα ο συνθέτης να πραγματοποιεί ολόκληρες καταλήξεις μερών στις δύο πρώτες (π.χ. το μέρος XII καταλήγει στη ρε και το μέρος XIV στη σολ). Άξια αναφοράς είναι η βηματική αρμονική διασύνδεση των μερών IV και V: από την τελευταία συνήχηση της ρε του IV μεταφέρεται στην τονικότητα της μι ύφεση ελάσσονος. Ωστόσο σημειώνεται ως οπλισμός εκείνος της σι ύφεση ελάσσονος (με παράλειψη της ύφεσης του ντο) εξαιτίας της αντιμετώπισής της ως ανιούσας μελωδικής. Ενώ στο μέρος VIII η μετατροπική αρμονική σχέση πραγματοποιείται με σχέσεις ανιόντων διαστημάτων 2ας μεγάλης, κατά τόνο: ανά 4 μέτρα

χρησιμοποιούνται στα μ. 276-291 οι τονικότητες της ντο, της ρε, της μι και τελικά της φα δίεση μείζονος. Ο δε καταληκτικός φθόγγος μι στα τύμπανα πραγματοποιεί την απευθείας (*attacca*) μετάβαση στο επόμενο συμφωνικό μέρος με τρόπο χρωματικό (μι → μιb). Ανάλογη μετατροπική σχέση διαστημάτων 2ας, αλλά σε κατιούσα κίνηση, παρατηρείται στο *Μακεδονικό Σονέτο* από τα *Ελληνικά Τραγούδια*. Η αρμονική κάθοδος συντελείται από τη δεύτερη προς την τρίτη στροφή με την ακολουθία σι ελάσσονα (μ. 13-17), λα ελάσσονα (μ. 18-21), σολ μείζονα (με αναφορές στον ελάσσονα τρόπο, μ. 22-24) και φα δίεση ελάσσονα (από το μ. 25). Στην τελευταία αρμονική διασύνδεση η τονικότητα της σολ αποκτά τον λειτουργικό χαρακτήρα ναπολιτάνικης συγχορδίας της φα δίεση ελάσσονος, στην οποία μεταφέρεται το τραγούδι.

Ωστόσο στην πρώιμη εργογραφία, που αφορά παιδικές συνθέσεις του Μαργαρίτη, εντοπίζεται και δείγμα απουσίας τονικής συνάφειας. Στην *Ελληνική Ραψωδία* χρησιμοποιούνται ως βασικές τονικότητες στις δύο επιμέρους ενότητες του έργου η ντο ελάσσονα και σολ ύφεση μείζονα, οι οποίες δεν παρουσιάζουν κάποια στενή αρμονική διασύνδεση μεταξύ τους.

β) Απουσία συγκεκριμένης τονικότητας:

Σε περιορισμένο βαθμό παρατηρούνται περιπτώσεις, κατά τις οποίες δεν γίνεται εύληπτη από τον παρατιθέμενο οπλισμό η ύπαρξη συγκεκριμένης κλίμακας παρά μόνο η επικράτηση στο άκουσμα κάποιου τονικού κέντρου. Στο μέρος ΙΧ της *Επικής Συμφωνίας*, παρότι σημειώνεται ως οπλισμός το σιb, κυρίαρχη τονικότητα παραμένει η ντο, κύρια κλίμακα της συμφωνίας. Στη *Φεγγοβολιά* από τους *Στίχους* η απουσία οπλισμού δεν συνδέεται με τις κλίμακες της ντο μείζονος ή της λα ελάσσονος, καθότι το κυρίαρχο τονικό κέντρο είναι αυτό της λα μείζονος. Ενώ στον *Βοριά* (επίσης των *Στίχων*), αν και δεν σημειώνονται οποιεσδήποτε αλλοιώσεις στην αρχή, η τονικότητα της ντο μείζονος γίνεται αισθητή μόνο σε δύο σημεία (στα μ. 13-14 και στα αντίστοιχα 31-32), ενώ και το τονικό κέντρο του κομματιού είναι αρκετά ασαφές. Αξιοσημείωτη είναι δε η κατάληξη της σύνθεσης στη σι ύφεση μείζονα.

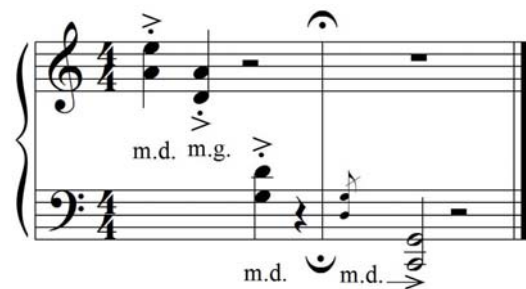
2. Φαινόμενα πτώσεων.

Ως βασικό δομικό στοιχείο αρμονικών καταλήξεων οι πτώσεις, που επιλέγονται από τον συνθέτη στην εργογραφία του, ακολουθούν κατά βάση τα αρχέτυπα της παραδοσιακής αρμονίας με κάποιες ωστόσο εξαιρέσεις ιδιότυπων καταλήξεων. Επισημαίνουμε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα κατά κατηγορία του είδους της πτώσης:

α) Τέλειες πτώσεις:

Στην πρόθεση του συνθέτη να επιτύχει λιτότητα στην αρμονική ροή επιλέγεται η κλασική τέλεια πτώση με απουσία διάφωνων συνηχήσεων ή ξένων φθόγγων στη συγχορδιακή δόμηση. Τυπικό παράδειγμα απαντάται στην ολοκλήρωση του 2^{ου} *Βουκολικού*:

μ. 59-60, εναρμόνιση: VI – II – V – I.



Αντιστοίχως, με ανάλογη «καθαρή» εναρμόνιση πραγματοποιείται η τέλεια πτώση στη *Νεραντζούλα* από τα *Ελληνικά Τραγούδια*:



Ενώ και στον πρώιμο κύκλο της *Νεότητας* ο συνθέτης κατά βάση τηρεί τα παραδοσιακά πρότυπα της τέλειας πτώσης:

Σκέρτσο, μ. 11-12: Η ολοκλήρωση της θεματικής ιδέας στην κύρια τονικότητα της ρε μείζονος χρησιμοποιεί την αλληλουχία $I^6_4 - V_7 - I$.



Και η κατάληξη του τμήματος Α στην δεσπόζουσα το βαθμιδικό πρότυπο VI – II₆ – V₁₃ – I (μ. 33-34).



Σε άλλες περιπτώσεις η απόλυτη αρμονική λιτότητα αίρεται και οι βαθμιδικές σχέσεις εμπλουτίζονται. Χαρακτηριστική είναι η τέλεια πτώση στο *Γλυκοχάραμα* της *Νεότητας*: η συγχορδία γαλλικής II σε ευθεία κατάσταση οδηγεί μέσω της V με 7^η και βάρυνση 5^η σε β' αναστροφή στη συνήχηση της τονικής με 9^η και βάρυνση 5^η και 7^η. Ξεχωρίζει δε η βάρυνση του υποτιθέμενου προσαγωγέα (σι → σιβ) στη θέση της αναμενόμενης λύσης του στον φθόγγο έλξης της τονικής (ντο)⁹⁰⁹:

μ. 5-6



Αξιοσημείωτος χρωματικός εμπλουτισμός των συνηχήσεων, οι οποίες όμως διατηρούν το δομικό αρχέτυπο υποδεσπόζουσας (ή επιτονικής) - δεσπόζουσας (ή υποτονικής) - τονικής πραγματοποιείται στην πτώση του μέρους IV της *Επικής Συμφωνίας*: IV σε α' αναστροφή (με ταυτόχρονη παρουσία φυσικής και οξυμένης βάσης) → VII με 11^η και βάρυνση 7^η σε γ' αναστροφή → I (στη σολ μείζονα).

⁹⁰⁹ Πανομοιότυπη πτώση παρατηρείται και στο μέρος XIII της *Επικής Συμφωνίας* (μ. 498-499).

μ. 94-96

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß (Kb) staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score shows the progression of notes for each instrument across three measures.

Στην επιλογή χρήσης τέλειων πτώσεων παρατηρείται μία ακόμη παρέκκλιση που αφορά παρέμβαση στη δεσπόζουσα, προτελευταία συνήχηση πριν την καταληκτική τονική. Στο μέρος XIV της συμφωνίας, στην ακροτελεύτια τέλεια πτώση στη σολ μείζονα η δεσπόζουσα, που έπεται της υποδεσπόζουσας, παρουσιάζεται αλλοιωμένη με 13^η, βαρυμένη 9^η (δανεισμένη από τον ελάσσονα τρόπο) στο μπάσο και χωρίς τη θεμέλιό της:

μ. 555, πιάνο

Piano (πιάνο) score for measure 555. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score shows the piano accompaniment for this measure.

Ενώ σε άλλη περίπτωση επιλέγεται η παράθεσή της σε γ' αναστροφή, η οποία όμως λύνεται στην τονική σε ευθεία κατάσταση:

Λίγες σταγόνες ντ' Ορσαί (Νεότητα), κατάληξη, πτώση V₂ – I

Musical score for the ending of 'Λίγες σταγόνες ντ' Ορσαί (Νεότητα)'. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 8/8. The score shows the piano accompaniment for this section.

β) Μισές πτώσεις:

Οι πτωτικές απολήξεις στη δεσπόζουσα βαθμίδα, που χαρακτηρίζουν την αποκαλούμενη ως μισή πτώση και αποτελούν αναπόσπαστο φαινόμενο της εγκαθιδρυμένης δυτικοευρωπαϊκής αρμονικής συμπεριφοράς, είναι επίσης μία συνήθης πρακτική του συνθέτη. Μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα χρήσης της:

Κούρδισμα (Νεότητα), μ. 7-9, μισή πτώση στη δεσπόζουσα της ντο μείζονος στην ολοκλήρωση της εισαγωγής του κομματιού.



Σονατίνα, μ. 51-54: σε μισή πτώση στην V της σολ μείζονος ολοκληρώνεται το πρώτο τμήμα της μεταβατικής γέφυρας της Έκθεσης. Της καταληκτικής δεσπόζουσας προηγούνται η II και η I⁶₄ με παρεμβολή αυξημένης συγχορδίας.



Στον 2^ο από τους *Μακεδονικούς Χορούς* στη συγχορδία της δεσπόζουσας καταλήγει όχι κάποιο επιμέρους τμήμα, αλλά το ίδιο το κομμάτι (στο τελευταίο μέτρο 65). Το ίδιο συμβαίνει στην ολοκλήρωση του τραγουδιού *Η λαφίνα* που καταλήγει στη δεσπόζουσα της φα ελάσσονος (μ. 31), της οποίας προηγείται η III βαθμίδα με βαρυμένη 7^η δημιουργώντας αυξημένη χρωματικότητα στη συνηχητική διαδοχή:



Παρομοίως, το μέρος VII της *Επικής Συμφωνίας* ολοκληρώνεται μέσω VI και II βαθμίδας, που φέρουν συνηχήσεις καθαρών 5^{ων}, σε μισή πτώση στη δεσπόζουσα (της ντο μείζονος). Η πτωτική αυτή κατάληξη εξυπηρετεί στην προκειμένη περίπτωση τη μετάβαση στο επόμενο μέρος στην τονική βαθμίδα.

μ. 272-275

The musical score for measures 272-275 of the *Epical Symphony* is presented for a full orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Fagotto, Horns, Posaunen, Triangle, Harp, Klavier, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The score shows a transition from a 5th interval to a half-step descent in the final measure (measure 275). The Harp and Klavier parts feature a glissando in the final measure.

γ) Πλάγιες πτώσεις:

Σπανιότερα απαντάται η χρήση της εκκλησιαστικής ή πλάγιας πτώσης. Στην ολοκλήρωση του μέρους IX της συμφωνίας συναντάται μία ιδιότυπη μορφή της: μεταξύ των τονικών βαθμίδων στη θέση της IV βαθμίδας χρησιμοποιείται η γαλλική συγχορδία II με 7η σε β' αναστροφή με το χαρακτηριστικό διάστημα αυξημένης 6^{ης}:

μ. 329-331

1
Flute

2

1
Oboe

2

1
Clarinet in B $\flat$

2

1
Fagotto

2

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

δ) Ιδιότυπες καταλήξεις:

Κατά την αναλυτική παρατήρηση των συνθέσεων προέκυψαν και περιπτώσεις καταλήξεων, κατά τις οποίες δεν επιλέγεται κάποιο καθιερωμένο πτωτικό φαινόμενο στη συνηχητική ακολουθία. Ήδη από την παιδική *Ελληνική Ραψωδία* αρμονικά ο συνθέτης εκπλήσσει με την παράθεση ντιμινουίτας κατά την ολοκλήρωση του εισαγωγικού τμήματος της πρώιμης δημιουργίας του (μ. 10) στη θέση κάποιας κύριας βαθμίδας. Αντίστοιχα καταληκτική συγχορδία ντιμινουίτας (σε α' αναστροφή) χρησιμοποιείται στο *Ιντερμέτζο* της *Νεότητας*. Έπεται της επιτονικής βαθμίδας της ντο και παραμένει άλυτη:

Στον *Βοριά* από τους *Στίχους* η κατάληξη εμπεριέχει μία ιδιάζουσα αρμονική σχέση μεταξύ των δύο τελευταίων συνηχήσεων που καθορίζεται από την ύπαρξη αυξημένων διαστημάτων 2ας και 4ης:

μ. 45



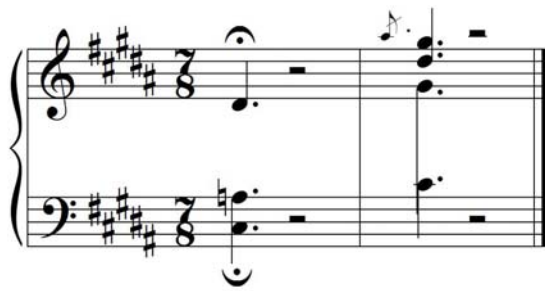
Χαρακτηριστική στην ιδιοτυπία της είναι και η κατάληξη στις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο. Στην τελευταία ε' παραλλαγή, της τονικής βαθμίδας προηγείται η αρμονία της ναπολιτάνικης συγχορδίας που εμφανίζεται ως αρπισματική αποτζιατούρα:

μ. 269-270



Άξια αναφοράς είναι και η κατάληξη του τραγουδιού *Στράτα στράτα*, κατά την οποία της δεσπόζουσας σε γ' αναστροφή και βάρυνση της 5ης της έπεται η υποδεσπόζουσα μεθ' 9ης της κύριας κλίμακας του τραγουδιού, σολ δίεση ελάσσονος, όπου ολοκληρώνεται το άσμα:

μ. 32-33



Ενώ σε άλλη περίπτωση επιλέγεται ως καταληκτική συνήχηση αυτή της μέσης βαθμίδας. Σε αυτή καταλήγει το μέρος IV της *Επικής*, όπου της III βαθμίδας προηγείται η VII₇ σε β' αναστροφή:

μ. 174-175

3. Συνηχητικές επιλογές.

Ο τρόπος δόμησης των συγχορδιών στα έργα του συνθέτη σκιαγραφεί το περίγραμμα των κύριων αρμονικών επιλογών του σε συνηχητικό επίπεδο. Τα βασικά χαρακτηριστικά -βάσει της συχνότητας εμφάνισής τους- ανάγονται κατά κύριο λόγο σε συγχορδιακούς σχηματισμούς, οι οποίοι στερούνται την 3^η τους, σε ανάμειξη βαθμίδων στα πλαίσια της ίδιας συνήχησης, στην προσθήκη ξένων φθόγγων που αλλοιώνουν την «καθαρότητα» του ακούσματος των συγχορδιών και στη χρήση αυξημένων διαστημάτων που εξαίρουν ενίοτε τη χρωματικότητα της αρμονικής έκφανσης. Αναλυτικά:

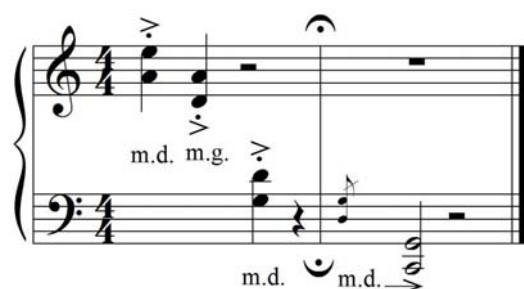
α) Απουσία 3^{ης} στη συγχορδιακή δομή.

Προτιμάται κατά κόρον σε συνθέσεις βασισμένες σε ελληνικά μελωδικά στοιχεία. Η παράλειψη του μερικώς συμφώνου διαστήματος 3^{ης} στα πλαίσια των συγχορδιών υπερτονίζει τα «τραχύτερα» αλλά απόλυτα σύμφωνα διαστήματα 4ης και 5ης των συνηχήσεων, καθιστά το άκουσμά τους πιο ουδέτερο και τροπικό -από τη στιγμή που η 3^η καθορίζει τον μείζονα και ελάσσονα τρόπο στη συγχορδία- και αποδίδει εύλωττα τη λαϊκότροπη χροιά των δημωδών συνθετικών δημιουργιών. Είθισται μάλιστα να χρησιμοποιείται κυρίως στην κατάληξη των έργων, γεγονός που κατά συνέπεια ενισχύει την τελευταία «αποστειρωμένη» ακουστική εντύπωση. Αντιπροσωπευτικά δείγματα της συγκεκριμένης συνηχητικής πρακτικής:

Βουκολικό αρ. 1, μ. 76-78:



Βουκολικό αρ. 2, καταληκτικά μ. 59-60



Μακεδονικός Χορός αρ. 1, καταληκτικό μ. 25 στην τονική



Μακεδονικός Χορός αρ. 2, καταληκτικό μ. 65 στη δεσπόζουσα χωρίς την 3^η της (προσαγωγέας)



β) Ανάμειξη βαθμίδων στην ίδια συνήχηση.

Αφορά την πρακτική του συνθέτη να ενσωματώνει στην ίδια συνήχηση περισσότερες της μίας βαθμιδικές σχέσεις με αποτέλεσμα την επίτευξη ενός πιο ασαφούς ηχητικού πλαισίου και αρμονικού υποβάθρου. Η μίξη βαθμιδικών σχέσεων σε μία συγχορδία αναφέρεται είτε σε κύριες βαθμίδες είτε σε δευτερεύουσες.

Στην πρώτη περίπτωση χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα στο πρώτο θέμα των *Παραλλαγών* για δύο πιάνο: Στην 1^η θεματική έκθεση, κατά την εναρμόνιση της μελωδίας που εκφέρει το 1^ο πιάνο, στο 2^ο πιάνο συμπλέουν υποδεσπόζουσα και τονική (μ. 6, στη ντο δίσση ελάσσονα):



Ενώ στην επόμενη θεματική έκθεση εμπλέκονται αρμονικά δεσπόζουσα και τονική σχεδόν σε όλη τη διάρκειά της (μ. 15-21). Το 2^ο πιάνο σε αυτή την περίπτωση φέρει τη μελωδία στην V (τροπική άνευ προσαγωγέα) και το 1^ο εκτελεί τη συνοδεία στην αρμονία της τονικής (της ντο δίσση ελάσσονος):

μ. 17-18



Επιπλέον στο ίδιο έργο, στην δ' παραλλαγή στις περισσότερες συνηχήσεις δεσπόζουσας η 3^η της συγχορδίας (ρε) αντικαθίσταται από τον φθόγγο της τονικής (μιβ) με αποτέλεσμα τη δημιουργία διαστήματος 4^{ης} με τη βάση της δεσπόζουσας και την αλλοίωση της καθαρότητας του ακούσματος της:

μ. 188-191



Ανάλογα χαρακτηριστικά δείγματα ανάμιξης κύριων βαθμίδων εντοπίζονται στην *Επική Συμφωνία*. Στο μέρος II (από το μ. 75) δημιουργείται συγκεχυμένη αρμονική

αίσθηση της ταυτόχρονης παρουσίας τονικής και υποδεσπόζουσας στο αρμονικό περιβάλλον της μι ελάσσονος που εκφράζεται μεταξύ των πλατιών συνηχήσεων στα βαθύφωνα όργανα και της ρευστής κίνησης 16^{ov} στα ψηλότερα:

μ. 75

The musical score for measures 75-76 is written for a large orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Two staves, both playing a rapid sixteenth-note melody in the right hand.
- Clarinet in B $\flat$:** Two staves, both playing a melody in the right hand with some rests.
- Fagotto:** Two staves, both playing a melody in the right hand with some rests.
- Horn 1:** Two staves, both playing a sustained chord.
- Trumpet in C:** Two staves, both playing a melody in the right hand.
- Harp:** Two staves, both playing a melody in the right hand with some rests.
- Klavier:** Two staves, both playing a melody in the right hand with some rests.
- Violin I:** Two staves, both playing a rapid sixteenth-note melody in the right hand.
- Violin II:** Two staves, both playing a rapid sixteenth-note melody in the right hand.
- Viola:** Two staves, both playing a sustained chord.
- Violoncello:** Two staves, both playing a sustained chord.
- Kontrabass:** Two staves, both playing a sustained chord.

Στο μέρος XI, η σύζευξη αφορά τις συγχορδίες IV και V βαθμίδας (της μι ελάσσονος). Αν και η βάση προσδίδει την αρμονική ταυτότητα της δεσπόζουσας, εντούτοις η προσθετική παράθεση της υποδεσπόζουσας στον συνηχητικό σχηματισμό συγγέει την αρμονία:

μ. 373-374, τελευταίοι χρόνοι

The image displays a musical score for measures 272 and 273. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The instruments listed on the left are: Flute (1 and 2), Oboe (1 and 2), Clarinet in Bb (1 and 2), Fagotto (1 and 2), Hrn 1 and 2, Trumpet in C1 (1 and 2), Trumpet in C 3, Timpani, Piat, Harp, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ενώ στην ολοκλήρωση του μέρους VII αξιοσημείωτη είναι η ανάμειξη δευτερευουσών συγχορδιών, κατά την οποία η II βαθμίδα περιέχει την 5η της προηγούμενης V και η VI αντίστοιχα την 5^η της προηγούμενης II:

μ. 272

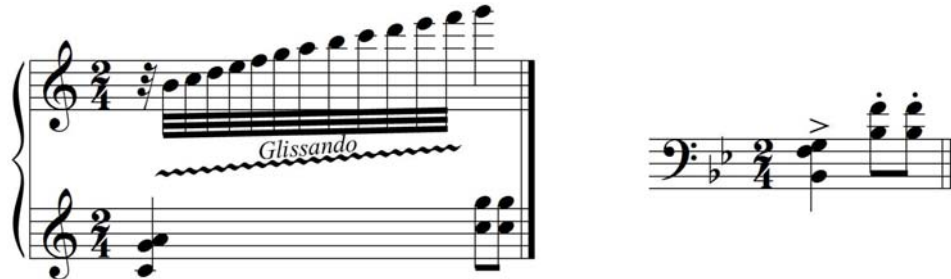
Ενδιαφέρουσα βαθμιακή ανάμειξη παρατηρείται και στο *Κούρδισμα (Νεότητα)*: Στην εισαγωγική πτώση η συγχορδία, που σχηματίζεται σε βιολί και πιάνο στο μ. 8, ενσωματώνει δεσπόζουσα (της ντο) και παρένθετη ελαττωμένη 7^η (παρένθετη ντιμινοϋίτα):

γ) Προσθήκη ξένων φθόγγων και αλλοιώσεις στον συγχορδιακό σχηματισμό.

Κατέχει κυρίαρχη θέση στις συνηχητικές επιλογές του συνθέτη και φανερώνει την επιδίωξή του να εμπλουτίσει την αρμονική του γλώσσα παραμένοντας ωστόσο σε μη πρωτοποριακό αρμονικό περιβάλλον. Οι παρεμβάσεις στη συγχορδιακή δομή εκδηλώνονται με ποικίλους τρόπους:

1. Εμπλουτισμός της τονικής βαθμίδας με τον φθόγγο της 6^{ης}, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στη συνηχητική γραφή ιδίως σε δημώδεις συνθέσεις. Παραδείγματα:

Βουκολικό αρ.1, μ. 23 και μ. 39 στο αριστερό χέρι.

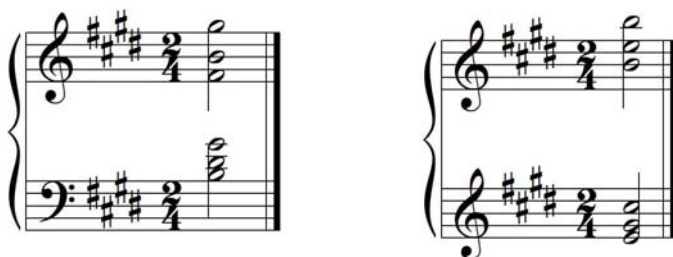


Βουκολικό αρ. 2, μ. 57 στους αντιχρονισμούς του αριστερού χεριού.



Χορός του Γιδά: Διάφωνο διάστημα 2ας, που αποτελείται από τον 5^ο και 6^ο φθόγγο της φα δίεση και τοποθετείται στη συνοδευτική υποστήριξη της μελωδίας στο αριστερό χέρι στο ισχυρό μέρος κάθε χρονικής μονάδας.

Ξύπνημα, μ. 8 και 16 κατά την ολοκλήρωση των φράσεων.



Επική Συμφωνία, μέρος V, μ. 176-179 κατά την έκθεση του α' μελωδήματος.

1
Oboe

2

1
Clarinet in B $\flat$

2

Bassoon

Timpani

Klavier

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Kontrabass

2. Τακτική προσθήκη του διάφωνου διαστήματος της 7^{ης}, ιδιαίτερα στις συνηχήσεις της δεσπόζουσας, που ενίοτε συνοδεύεται και από άλλους ξένους προς τη συγχορδία φθόγγους. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα απαντάται στην *Επική Συμφωνία*, όπου στο εναρκτήριο μέρος I (μ. 15-27) οι δεσπόζουσες μεθ' 7^{ης} βρίσκονται σε α' αναστροφή εμπλουτισμένες με οξυμένη την 4^η στη συνηχητική τους δομή:

μ. 15, πιάνο και έγχορδα

Klavier

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Ενώ στο τραγούδι *Η Λαφίνα* η αρμονική χρήση συγχορδιών με 7^η, που αφορούν τις βαθμίδες της επιδεσπόζουσας (μ. 17) και τροπικής δεσπόζουσας (μ. 19), σε συνάρτηση με τις συνηχήσεις αυξημένων διαστημάτων εξαίρουν το εξωτικό ύφος που επιλέγεται στην επεξεργασία του.

3. Συγχορδιακές συνηχήσεις, κατά τις οποίες καθυστερήσεις προηγούνται της λύσης των φωνών. Παράδειγμα:

Εύπνημα, μ. 17-18



4. Συγχορδίες με πενταφθογγικά στοιχεία που προσδίδουν εξωευρωπαϊκή διάσταση στο αρμονικό άκουσμα. Τέτοια παραδείγματα απαντώνται στην *Επική Συμφωνία*:

μέρος XI, μ. 436: Η διάφωνη πεντάφθογγη καταληκτική συγχορδία του μέρους προσθέτει στην τονική συνήχηση της ντο τους φθόγγους της 2^{ης} (ρε) και 6^{ης} (λα) της κλίμακας.

1
Flute

2

1
Oboe

2

1
Clarinet in B $\flat$

2

1
Fagotto

2

Hrn 1

2

Hrn 3

Trumpet in C1

2

Trumpet in C 3

Pos. 1

2

Pos. 3

Tuba

Timpani

Piat

Tamtam

Kl. Tr

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

μέρος XII, μ. 492: Πεντάφθογγη συγχορδία πάνω στη βάση του ντο δίεση (ντο#-ρε#-φα#-σολ#-λα#) στον πρώτο χρόνο του μέτρου.

5. Εκτεταμένη χρήση αλλοιωμένων συγχορδιών με αυξημένα διαστήματα.

Προτιμάται ως πρακτική εναρμόνισης, η οποία χρωματίζει την αρμονική υφή. Μερικά τυπικά δείγματα της συγκεκριμένης χρήσης:

Γλυκοχάραμα (Νεότητα), μ. 1-5: κάθετη και οριζόντια χρήση διαστημάτων αυξημένης 6^{ης} (λαb-φα#, μιb-ντο#, ρεb-σι) σε συνδυασμό με παράθεση συνηχήσεων με υπέρθεση διαστημάτων 4^{ης} (σιb-μι-λαb-ρε, μ. 1-2).



Επική Συμφωνία, μέρος X, μ. 358-359: η ολοκλήρωση του μελωδήματος δεν καταλήγει στην αναμενόμενη τονική, αλλά σε γερμανική συγχορδία αυξημένης 6^{ης}.

1
Flute

2
Oboe

1
Clarinet in B $\flat$

2

1
Fagotto

2

Horn 1

2

Horn 3

Trumpet in C 1

2

3

1
Posaunen

2

Pos. 3
Tuba

Timpani

Harp

Klavier

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Kontrabass

Επική Συμφωνία, μέρος XIII, μ. 507-508: αλλοιωμένες συνηγήσεις αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων, οι οποίες παρουσιάζουν παράλληλη ανοδική ημιτονική κίνηση.

The image shows a page of a musical score for a piece titled 'Μακεδονικό Σονέτο, μ. 5'. The score is written for a large ensemble, including Flute (1 and 2), Oboe (1 and 2), Clarinet in Bb (1 and 2), Trumpet in C, Harp, Klavier (Piano), Violin I, Violin II, and Viola. The music is in 6/8 time. The notation is dense, with many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as 'm.g.' (mezzo-forte) and '8va' (octave). The Harp part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Klavier part has a 'm.g.' marking in the first measure. The string parts (Violin I, Violin II, Viola) play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwind and brass parts have more complex, often chromatic, lines.

Μακεδονικό Σονέτο, μ. 5: Χαρακτηριστική χρήση της VI βαθμίδας με όξυνση 5^{ης} που καταλήγει στην τονική συνήχηση κατά την ολοκλήρωση της μελωδικής φράσης.

Σκίτσο (Νεότητα): Σε ολόκληρο το εύρος του κομματιού γίνεται εκτεταμένη εφαρμογή της οξυμένης 5^{ης} της δεσπόζουσας, η οποία εναλλάσσεται με την τονική της μι ύφεση και ντο μείζονος αντίστοιχα.

6. Παράθεση τροπικής δεσπόζουσας.

Πραγματοποιείται μέσω της βάρυνσης της 3^{ης} της συγχορδίας και προσδίδει τροπικότητα στο αρμονικό συνταντικό του συνθέτη, στοιχείο αδήρητο ειδικά στις ελληνότροπες συνθέσεις. Αντιπροσωπευτικό είναι το δείγμα από το 2^ο Βουκολικό:

μ. 11-13 (ο υποτιθέμενος προσαγωγέας της σι ύφεση βαρύνεται σε λαb).



Άλλοτε ωστόσο η βάρυνση δύναται να αφορά όλους τους φθόγγους της συνήχησης της δεσπόζουσας και όχι μόνο τον προσαγωγέα:

Επική συμφωνία, μέρος IX, μ. 308-309: η ολική βάρυνση της δεσπόζουσας σολ σε σολβ μείζονα (μ. 308) προκαλεί διαστηματική σχέση τριτόνου με την έλευση της τονικής βαθμίδας στο επόμενο μ. 309.

Piccolo

1
Flute

2

1
Oboe

2

1
Clarinet in B $\flat$

2

1
Fagotto

2

Hrn 1

2

Hrn 3

Trumpet in C1

2

3

1
Posaunen

2

Pos.3
Tuba

Timpani

Piat, T-T,
Triangl

Harp

Klavier

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Kontrabass

Παράλληλα σε δημώδεις συνθέσεις, οι οποίες δεν βρίσκονται σε δυτικοευρωπαϊκές αλλά σε τροπικές κλίμακες, αναπόφευκτα προκύπτει απουσία όξυνσης του προσαγωγέα και η έλξη του με τον τονικό φθόγγο αποκτά την τροπική διάσταση των ελληνικών μελωδιών. Χαρακτηριστικά, στον 1^ο από τους *Μακεδονικούς Χορούς* για

δύο πιάννα, στο δεύτερο πιο γοργό τμήμα στον διατονικό τρόπο του ρε μεταφερόμενο στη λα, η υποτονική βαθμίδα εμφανίζεται με φυσικό σολ χωρίς όξυνση. Αντίστοιχα στην γ' από τις *Παραλλαγές* στον μικτό τρόπο του ρε μεταφερόμενη από μι, η υποτονική στον φθόγγο του ρε διατηρεί την καθαρότητα της χωρίς περαιτέρω οξύνσεις.

δ) Χρήση συγχορδιών που στοχεύουν στην πρόκληση συγκεκριμένων συναισθημάτων⁹¹⁰.

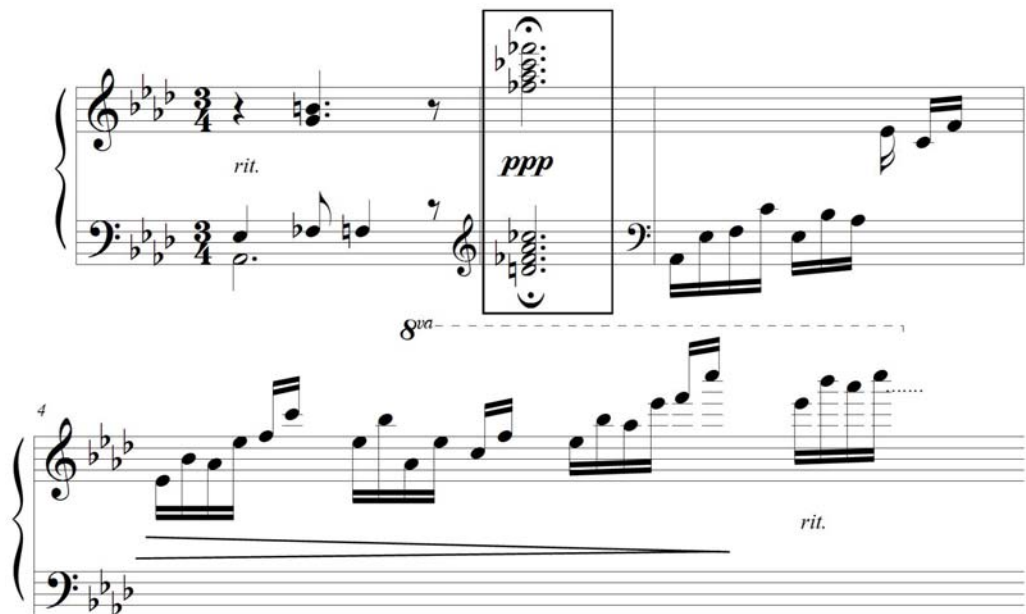
Πρόκειται για επιλογή του συνθέτη να παραθέτει συγχορδίες κατά τη διάρκεια της μουσικής ροής, οι οποίες είναι αρμονικά μη προσδοκώμενες για το άκουσμα του ακροατή. Αποτέλεσμα είναι η πρόκληση έκπληξης, συγκεκριμένου συναισθήματος ή εξωμουσικής εντύπωσης και εικόνας που μπορεί να σχετίζεται με τον τίτλο της σύνθεσης ή το λογοτεχνικό κείμενο, από το οποίο αντλεί το μουσικό της περιεχόμενο. Σε αυτή την περίπτωση η αρμονία πέρα από τον καθαρά λειτουργικό της ρόλο προσλαμβάνει και την έννοια του χρώματος⁹¹¹.

Η παράθεση σχετικά απροσδόκητων συγχορδιών αφορά είτε μία μεμονωμένη συγχορδία:

Νανούρισμα (Νεότητα), μ. 34-36: η παρένθετη ντιμινουίτα με βαρυμένη την 3^η της στο μ. 35, που έπεται της ντιμινουίτας σε α' αναστροφή του προηγούμενου μέτρου και οδηγεί στον καταληκτικό -εν είδει καντέντσας- σχηματισμό 16^{ov} στην τονική, προκαλεί έκπληξη στον ακροατή και συνταυτίζεται με το παρατιθέμενο κείμενο στο τέλος του κομματιού.

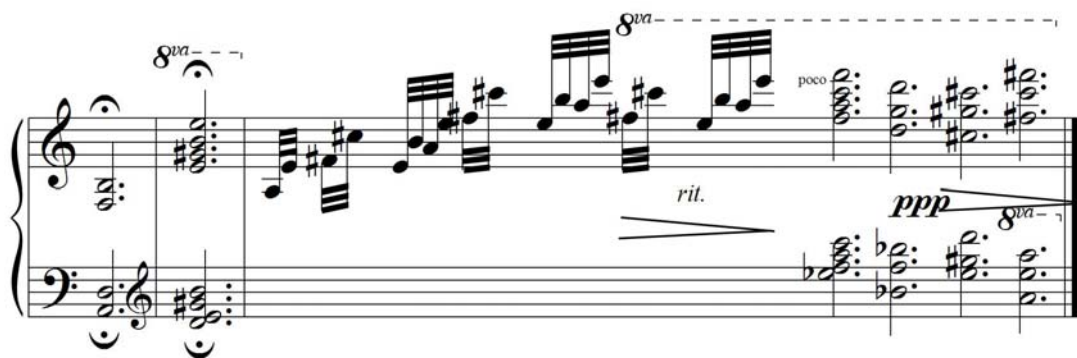
⁹¹⁰ Στην παράμετρο αυτή πρέπει να λαμβάνεται υπόψη η βαρύτητα και ο ρόλος που διαδραματίζουν συγκεκριμένοι τύποι συγχορδιών στις εκάστοτε εποχές. Σε κάθε μία υφίστανται στερεότυπα σχήματα που μεταφέρουν ειδικές συναισθηματικές φορτίσεις και περιεχόμενα. Στην ιστορική εξέλιξη της αρμονίας ωστόσο και εξαιτίας της εκτεταμένης χρήσης τους στο πέρασμα του χρόνου, χαρακτηριστικοί τύποι συγχορδιών (όπως δεσπόζουσα με έβδομη, ελαττωμένη υποτονική βαθμίδα, ναπολιτάνικη συγχορδία) υπόκεινται σε σταδιακή αποδυνάμωση του ρόλου επιρροής τους και της αρμονικής δυναμικής που ασκούν, με αποτέλεσμα την ανάγκη χρησιμοποίησης συνεχώς πολυπλοκότερων συγχορδιών και αρμονικών σχέσεων για την επίτευξη ανάλογων αποτελεσμάτων.

⁹¹¹ Σε τέτοια σημεία η καταστρατήγηση των αναμενόμενων αρμονικών σχέσεων εξυπηρετεί απότομες αλλαγές ατμόσφαιρας και κλίματος και χρωματίζει ειδικές συναισθηματικές φορτίσεις και έννοιες.



Είτε αφορά μία αλληλουχία διαδοχικών συγχορδιών:

Φεγγοβολιά (Στίχοι), μ. 63-65: Ανάλογα με πριν, της ντιμιனுίτας σε α' αναστροφή του μ. 63 έπεται συγχορδιακή δεσπόζουσα της λα (μ. 64) που οδηγεί σε παρόμοιο γρήγορο σχηματισμό στην τονική, ακολουθούμενο αυτή τη φορά από νέες συνηγήσεις με έλξεις δεσπόζουσας - τονικής που καταλήγουν στον μείζονα τρόπο της κλίμακας (μ. 65). Είναι φανερό στην περίπτωση αυτή πως η αρμονία τίθεται στην υπηρεσία δημιουργίας συγκεκριμένης εντύπωσης και εικόνας.



Βράδυ (Νεότητα), μ. 31-33: Μεταξύ της δεσπόζουσας του μ. 31 και της επιδεσπόζουσας του μ. 33 παρεμβάλλονται συνηγήσεις (μ. 32), κάποιες από τις οποίες σε σχέσεις διαστήματος 3^{ης} μεταξύ τους, που ενισχύουν την απόδοση της ατμόσφαιρας του τίτλου της πιανιστικής σελίδας.



4. Αρμονικό φαινόμενο ισοκράτη και αλυσίδες.

Η χρήση του ισοκράτη απαντάται σε κάποιες δημώδεις συνθέσεις, γεγονός απολύτως λογικό, από τη στιγμή που ως αρμονικό φαινόμενο κατέχει ιδιαίτερη θέση στην ελληνική παραδοσιακή και βυζαντινή μουσική.

Χαρακτηριστική χρήση του φαινομένου γίνεται στο *Βουκολικό*, αρ.2, στο δεύτερο τμήμα του. Αρχικά σε έμμεση μορφή, κατά την οποία ο φθόγγος σιβ της τονικής βάσης διατηρείται στο βάσιμο επαναλαμβανόμενος ακόμα και όταν χρησιμοποιείται η αρμονία της δεσπόζουσας κατά την έκθεση της δημώδους μελωδίας του *Μπιστικού*. Έπειτα σε αμεσότερη μορφή (μ. 29-32), με τον ισοκράτη του τονικού φθόγγου να εμφανίζεται κρατημένος⁹¹²:



Ανάλογη χρήση εφαρμόζεται στην επεξεργασία του τραγουδιού *Νεραντζούλα*. Ο τονικός φθόγγος (φα#) διατηρείται και στις συνηχήσεις δεσπόζουσας. Κατά την εναρμόνιση της β' μελωδικής φράσης με εναλλαγή δεσπόζουσας - τονικής ο ισοκράτης του τονικού φθόγγου στη γραμμή του μπάσου εκτελείται σπασμένος στο πιάνο τόσο στη συνοδευτική υποστήριξη της φωνής όσο και στη μιμητική μελωδική πιανιστική παράθεση:

μ. 13-20



⁹¹² Η ίδια περίπτωση ισοκράτη επαναλαμβάνεται στο *Ελληνικό τραγούδι*, αρ. 2, *Ο Μπιστικός*.

Οι αλυσίδες ως αρμονική επιλογή βασίζονται στην ύπαρξη ενός προτύπου και στη μελωδική μίμησή του στα πλαίσια της ίδιας ή άλλης τονικότητας. Κατά κανόνα οι κρίκοι των αλυσίδων, που χρησιμοποιούνται, είναι περιορισμένοι. Παραθέτουμε δύο τυπικά δείγματα αλυσίδων, εκ των οποίων το πρώτο αφορά τον τύπο της μελωδικής αλυσίδας και το δεύτερο τη μορφή της αρμονικής αλυσίδας (με μετατροπία στην αναπαραγωγή του προτύπου της):

Σκέρτσο (Νεότητα), μ. 25-26: το πρότυπο εναρμονίζεται με V και I, ενώ ο κρίκος της μελωδικής αλυσίδας μεταφερόμενος κατά ένα τόνο χαμηλότερα με IV και VII.



Βενεδικτίνη (Νεότητα), μ. 19-22: το πρότυπο βρίσκεται στο πρώτο 2μετρο και ο κρίκος της αρμονικής αλυσίδας στο επόμενο 2μετρο κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα.



5. Ιμπρεσιονιστικές αρμονικές επιρροές.

Όπως και στην περίπτωση άλλων συνθετών της ελληνικής Εθνικής Σχολής, ανάλογα στο αρμονικό συντακτικό του Μαργαρίτη, παράλληλα με τις ισχυρές αρμονικές επιρροές από την παραδοσιακή δυτικοευρωπαϊκή αρμονία, σε μικρότερη κλίμακα και ένταση προκύπτουν αναφορές στο ιμπρεσιονιστικό μουσικό αρμονικό ιδίωμα που εισήγαγε πρωτίστως ο Debussy.

Οι συνθέσεις *Ξύπνημα των Στίχων* για πιάνο και *Γλυκοχάραμα* από τον κύκλο *Νεότητα*, όπως και οι αντίστοιχες με το *Γλυκοχάραμα* μελωδικές ενότητες που

χρησιμοποιούνται στην *Επική Συμφωνία*, αποτελούν χαρακτηριστικά αποσπάσματα επιλογής μίας πιο τολμηρής αρμονικής και μελωδικής γλώσσας σε σχέση με το κύριο μέρος της εργογραφίας του. Συνοψίζοντας τα στοιχεία, που ενέχουν ιμπρεσιονιστικές επιρροές και αναφορές στον Debussy, καταλήγουμε στα εξής:

1. Χρήση τροπικών και πεντατονικών - ολοτονικών (σε συγκερασμό με δυτικοευρωπαϊκές στον Μαργαρίτη) κλιμάκων που αποδυναμώνει τις σχέσεις έλξης προσαγωγή - τονικής και διαμορφώνει τονική ασάφεια.
2. Αλλοιώσεις στους παραδοσιακούς τύπους συγχορδιών με την προσθήκη ξένων φθόγγων που μεταλλάσσουν το «συντηρητικό» άκουσμα τους.
3. Δημιουργία συγχορδιών που προκύπτουν από πεντατονικές κλίμακες, καθώς και δόμηση συγχορδιακών σχηματισμών με χαρακτηριστικές συνηχήσεις τετάρτης που διαφοροποιούνται από τον κλασικό τρόπο υπέρθεσης διαστημάτων τρίτης προκαλώντας την ακουστική εντύπωση όχι μίας συγκεκριμένης μείζονος, ελάσσονος, ελαττωμένης ή αυξημένης συγχορδίας, αλλά μία ουδέτερη τονικά συνήχηση, απαρτιζόμενη από συμπλεκόμενους φθόγγους.
4. Αρμονικές σχέσεις διαστημάτων $3^{η5}$ κατά τη συνηχητική ροή.
5. Αλληλουχία συνηχήσεων που κινούνται σε παράλληλη πορεία⁹¹³.

5.1.3. Ρυθμός - Μέτρο.

Ο ρυθμός⁹¹⁴, ως το πρωτογενές, στοιχειωδέστερο και πλέον άμεσα αντιληπτό συστατικό στοιχείο ενός μουσικού ακούσματος -συγκριτικά με τη μελωδία και την αρμονία⁹¹⁵- αποτελεί κομβική παράμετρο στην αναλυτική διαδικασία. Τα αξιοσημείωτα ρυθμικά φαινόμενα, που εντοπίστηκαν κατά την ανάλυση των έργων

⁹¹³ Βλ. αναφορικά με τα ιμπρεσιονιστικά συνθετικά χαρακτηριστικά: Roy, Howat, *Debussy in Proportion: A musical analysis*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1983.

⁹¹⁴ Ως ρυθμός ορίζεται μία ταξινομητική και μορφοποιητική χρονική αρχή, η οποία είναι ενταγμένη σε ένα γενικότερο συνολικό φαινόμενο. Στον όρο «τάξη - ταξινόμηση», περιλαμβάνεται η άποψη της κανονικότητας (ομοιομορφία, αναφορά σε ένα σταθερό χρονικό μέτρο), στον όρο «μορφοποιητικός» η άποψη της ομαδοποίησης, της διαίρεσης σε μέρη, της εναλλαγής). (Μαλιάρας, *Μουσική Ανάλυση*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2009, σ. 87).

⁹¹⁵ Υπό το πρίσμα, ότι αφενός οι όποιοι αρμονικοί σταθμοί δεν γίνονται με την ίδια ευκολία αντιληπτοί από το αυτί του μέσου ακροατή αφετέρου η μελωδία συχνά λαμβάνει αναγνωρισσιμότητα βάσει των ρυθμικών χαρακτηριστικών της πρωτίστως, προκύπτει η υπεροχή του ρυθμού έναντι των άλλων δομικών στοιχείων στην αποκρυστάλλωση του μουσικού χαρακτήρα με την εμπειρική του αντιληπτικότητα.

και διαμορφώνουν μια ροπή τακτικής χρήσης τους από τον συνθέτη, εξετάζονται παρακάτω ένα προς ένα:

1. Ρυθμικά στοιχεία ως μοτιβικές παράμετροι.

Στη συνολική επισκόπηση της σωζόμενης εργογραφίας του συνθέτη διακρίνουμε περιπτώσεις σύνδεσης ή επίδρασης μοτιβικών - θεματικών συστατικών στο ρυθμικό περιβάλλον, συνήθως πρακτική στη συνθετική διαδικασία εν γένει, η οποία υιοθετείται και από τον Μαργαρίτη ενίοτε.

Στον κύκλο της *Νεότητας*, στο *Καρναβάλι* το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο του , ιδιαίτερα το στοιχείο παρεστιγμένου (μ. 2-3) διατρέχει τη σύνθεση ως

θεμελειώδες θεματικό συστατικό της. Και στο *Κούρδισμα* το εναρκτήριο μοτίβο

 στο αρχικό μέτρο λαμβάνει αντιστικτική λειτουργικότητα κατά τη μελωδική εξέλιξη όχι μόνο σε διαστηματικό αλλά και ρυθμικό επίπεδο. Στο 2^ο *Βουκολικό*, στο γ' τμήμα του (δημοτική μελωδία *Νεραντζούλας*) η συνοδεία των συνεχόμενων επαναλαμβανόμενων 8^{ων} (μ. 36-37) ρυθμικά απορρέει από την αντίστοιχη κίνηση 8^{ων} της μελωδίας, ενώ το ίδιο συμβαίνει στο β' τμήμα, στο οποίο τη συνοδευτική υποστήριξη του θέματος του *Μπιστικού* σχηματίζουν ρυθμικές αξίες του δημοτικού μέλους:

μ. 1-2 

Ανάλογη ρυθμική αλληλεπίδραση παρατηρείται στα αντίστοιχα τραγούδια για φωνή και πιάνο (αρ. 2 - *Μπιστικός*, αρ. 4 - *Νεραντζούλα*). Παρόμοια πρακτική ως προς τη συνοχή θεματικών και ρυθμικών στοιχείων ακολουθείται στις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο: στην α' παραλλαγή τα 16^α, που αντιπαρατίθενται στα δύο πιάνο, προέρχονται από τα αντίστοιχα 16^α του 2ου θέματος (*Ένα καράβι από τη Χίο*) της σύνθεσης (μ. 31) και στην ε' παραλλαγή τρία χαρακτηριστικά συνοδευτικά σχήματα του μουσικού κειμένου, τα μοτίβα IV, V και VI

	(μοτίβο IV)
	(μοτίβο V)
	(μοτίβο VI)

ανάγονται σε ρυθμικά συστατικά του β' και γ' μελωδήματος του τραγουδιού (*Το γελεκάκι*):

μελώδημα β' (μοτίβο II)



μελώδημα γ' (μοτίβο III)



Στο *Μακεδονικό Σονέτο*, η πιανιστική γέφυρα (μ. 10-13) αντλεί τον παρεστιγμένο ρυθμικό χαρακτήρα της από το επερχόμενο μέλος (μ. 13-16):

πιάνο, μ. 10

φωνή, μ. 14



Ενώ στο ορχηστρικό έργο *Επική Συμφωνία*, το εισαγωγικό μοτίβο του μέρους I, το οποίο εκτίθεται αρχικά στα α' βιολιά,



λαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο κατά τη συνθετική πορεία της συμφωνίας εμπεριέχοντας έναν βασικό ρυθμικό πυρήνα της σύνθεσης, το αρχαιοελληνικό τροχαϊκό μέτρο εναλλαγής μακρού - βραχέως, όπου την αρχική διαδοχή των ρυθμικών αξιών μισού και τετάρτου ακολουθεί από το μ. 15 η διαδοχή τετάρτου με όγδοο. Η μοτιβική εμφάνιση του συγκεκριμένου ρυθμικού σχηματισμού σε επόμενα μέρη του έργου είτε ως πρωτεύουσα θεματική παράμετρος (μέρη II, V, XIII - παρουσία ρυθμικής αναλογίας 2 προς 1, 4^{ov} - 8^{ov}, ως ουσιώδες θεματικό στοιχείο κατά τις μελωδικές εκθέσεις / μέρος XII στην ενότητα των 6/4 με αναλογία μισού - 4^{ov} / μέρη XIV και XVII ξανά με σχέση 4^{ov} - 8^{ov} στα σημεία, όπου γίνονται θεματικές

αναφορές στο μέρος II) είτε ως δευτερεύουσα αντιστικτική αξιοποίηση (μέρος IX, σε ολόκληρη τη διάρκειά του / μέρος X, στην εισαγωγή και στις παρεμβολές των αποσπασμάτων σε μέτρο 4/4 / μέρος XI, από το μ. 376 και μετά⁹¹⁶ / μέρος XX, στα χάλκινα πνευστά με μετρική σχέση 4^ο - 8^ο στο μ. 741 και μισού - 4^ο στα μ. 743-746) προσδίδει στο μοτίβο τη βαρύτητα και φυσιογνωμία του μετρικού ποδός⁹¹⁷. Το χαρακτηρισμένο δε ως «πανηγυρικό μοτίβο»,



το οποίο πρωτοεμφανίζεται στο μέρος IX και επανέρχεται στα επόμενα μέρη XI, XII (μεγεθυμένο) και XX αποτελεί μία ακόμη πιστοποίηση ρυθμικής σημαντικότητας και επίδρασης σε κύριους μοτιβικο-θεματικούς συνθετικούς πυλώνες.

2. Σταθερή σχηματοποιημένη ρυθμική συνοδεία.

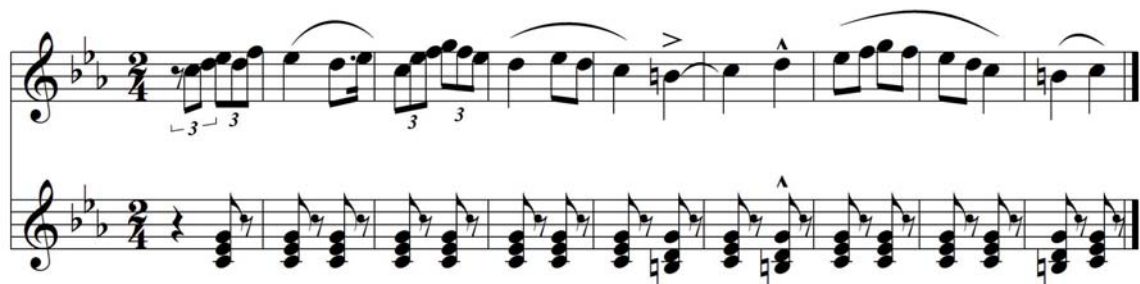
Ως συνθέτης ο Μαργαρίτης καθορίζει τα ρυθμικά σχήματα, που χρησιμοποιεί για τη συνοδευτική υποστήριξη των συνθέσεών του, βάση της εκάστοτε μορφολογικής φόρμας, της πηγής του μελωδικού υλικού (αν πρόκειται για δημοτικό χορό ή άσμα, ελληνικού τύπου δημιουργία ή σύνθεση στον άξονα του δυτικοευρωπαϊκού συνθετικού ιδιώματος) και του ύφους και χαρακτήρα που επιθυμεί να διαμορφώσει στα έργα του. Σε αρκετές περιπτώσεις η συνθετική του σκέψη εμπεριέχει την τάση αναζήτησης σταθερών συνοδευτικών σχηματισμών και τυποποιημένης ρυθμικής υφής.

Το πρώτο σχετικό δείγμα φανερώνεται στο παιδικής έμπνευσης κομμάτι *Ελληνική Ραψωδία*, στο οποίο κάνει χρήση σταθερών ρυθμικών σχημάτων και στις δύο κύριες ενότητες:

⁹¹⁶ Κατά την ανάλυση του μέρους το μοτιβικό σχήμα 4^ο - 8^ο είχε χαρακτηριστεί ως μοτίβο II.

⁹¹⁷ «Ως μετρικός πόδας (Takt) ορίζεται η ομαδοποίηση ρυθμικών αξιών σε μια ενότητα που χρησιμεύει ως βάση και ως ομοιόμορφα επαναλαμβανόμενο σχήμα αναφοράς διαφορετικών κάθε φορά ρυθμικών μορφών». (Μαλιάρας, *Μουσική Ανάλυση*, σ. 87).

μ. 13-21 (staccato συνηγήσεις 8^{ov} σε κάθε χρονική μονάδα των μέτρων)



μ. 114-116



Έπειτα, από τον κύκλο *Νεότητα*, στο *Σκίτσο* παραθέτει συνοδεία στο ύφος του βαλς, παρότι προτιμά σχήμα 4^{ov} - μισού στη θέση του παραδοσιακότερου των τριών 4^{ov}:

μ. 6-7



Το παραπάνω μοτίβο χρησιμοποιεί και στη *Βενεδικτίνη* προσθέτοντας επιπλέον και ένα ακόμη, αυτό της παύσης 4^{ov} ακολουθούμενης από δύο 4^α:

μ. 3-4



Στο *Γλυκοχάραμα*, το εναρκτήριο μοτιβικό σχήμα αρπίσματος 16^{ων} και συγχορδίας (μ. 1) χρησιμοποιείται σχηματοποιημένα και για την υποστήριξη της μελωδικής έκθεσης:

μ. 8-9



Ενώ στο *Βράδυ* τα 8^α επαναλαμβάνονται ως σταθερή αντιστικτική συνοδεία σε όλη την έκταση του κομματιού:

μ. 1-2



Εξετάζοντας πιο «ελληνικές» συνθέσεις, ο συνθέτης συνηθίζει να παρουσιάζει στα εναρκτήρια μέτρα μιας δημοτικής χροιάς μελωδίας το υποστηρικτικό συνοδευτικό ρυθμικό μοτίβο της. Στα πιανιστικά *Βουκολικά* χρησιμοποιείται στο 1^ο αρχικά το ρυθμικό μοτίβο 3ηχου 4^{ον}-8^{ον} με δύο 8^α,

μ. 1-2



με υπολανθάνουσα τη μετρική αίσθηση , και στο β' τμήμα του

εισάγεται στα δύο πρώτα μέτρα (μ. 39-40), στο αριστερό χέρι, σταθερό σχήμα 4^{ov} και 2 8^{ov}.⁹¹⁸



Στο 2ο Βουκολικό, όμοια με το πρώτο, παρουσιάζεται στα εναρκτήρια μέτρα μιας δημοτικής μελωδίας (*Ο Μπιστικός*) η σχηματοποιημένη ρυθμική συνοδεία που θα ακολουθήσει (2 τέταρτα στην άρση και μισό στη θέση του μέτρου):

μ. 1-3



Η ίδια πρακτική εφαρμόζεται σε συνέπεια στο τελευταίο τμήμα της σύνθεσης με την τυποποιημένη ρυθμική επένδυση επαναλαμβανόμενων συνηχήσεων 8^{ov} της *Νεραντζούλας*.

μ. 36



Αντίθετα στην εισαγωγική, πιο ελεύθερη ρυθμικά και μετρικά ενότητα του Βουκολικού, η συνοδεία του δεξιού χεριού στο αριστερό εμφανίζεται μη τυποποιημένη και με ροπή προς τον αυτοσχεδιασμό.

Σταθερό ρυθμικό σχήμα 8^{ov} εισάγει και τη μελωδία του *Χορού του Γιδά*:

μ. 1-3

⁹¹⁸ Επίσης αναλύονται σε επτάσημο μέτρο 7/16 (3/16 + 4/16).



Η σχηματοποιημένη συνοδεία πριν και κατά την έκθεση του 1^{ου} θέματος των *Παραλλαγών* για δύο πιάνο έχει χαρακτήρα ισοκράτη επί του τονικού φθόγγου, πάνω στον οποίο προστίθενται βαθμηδόν νέοι φθόγγοι της συνήχησης της τονικής:

μ. 1-4

Στην γ' παραλλαγή, με την ολοκλήρωση των εκθέσεων των δύο μελωδικών μερών, το 2^ο πιάνο εισάγει ένα συνοδευτικό ρυθμικό σχήμα τριήχου δύο 8^{ων} - δύο 16^{ων} με τέσσερα 16^α (από το μ. 110), το οποίο δίνει μία αίσθηση ανάλυσης του διμερούς μέτρου 2/4 στο χορευτικό των 7/16:

μ. 110

Ωστόσο η συνοδευτική δραστηριότητα στην παραλλαγή δεν παραμένει σε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό σχηματισμό, αλλά εμπλουτίζεται με συγκοπές, αντιχρονισμούς και δεξιοτεχνικές καταβάσεις.

Σταθερό ρυθμικό συνοδευτικό σχήμα εντοπίζουμε και στην επόμενη, δ' παραλλαγή, από το μ. 188 (8^ο παρεστιγμένο - 16^ο - δύο 8^α):



Αντίθετα στην τελευταία, ε' παραλλαγή, εναλλάσσονται στη ρυθμική υποστήριξη των διαλογικών -ανάμεσα στα δύο πιάνο- μελωδημάτων περισσότερα του ενός συνοδευτικά σχήματα (βλ. παραπάνω τα ρυθμικά μοτίβα IV, V και VI).

Σχηματοποιημένες ρυθμικές συνοδείες, οι οποίες μάλιστα προηγούνται της εισόδου του μέλους, χρησιμοποιούνται -αναμενόμενα στην περίπτωση του συνθέτη- και στον κύκλο των *Ελληνικών Τραγουδιών* (με εξαίρεση το τελευταίο, το οποίο δεν έχει αυθεντική δημοτική μελωδία). Στον *Μπιστικό* (ανάλογα με το 2^ο *Βουκολικό*), η πιανιστική εισαγωγή αναδεικνύει τον χορευτικό παλμό του άσματος. Στη *Λαφίνα*, το συνοδευτικό σχήμα, με την εναλλαγή συνηχήσεων γαλλικής - δεσπόζουσας - τονικής, καθορίζει ξεκάθαρα και το αρμονικό πλαίσιο έκθεσης της δημοτικής μελωδίας:

μ. 2-4



Και στη *Νεραντζούλα* η πιανιστική συνοδεία του τραγουδιού με τη σχηματοποιημένη επαναληπτικότητα των ογδών εξαίρει το χορευτικό ύφος του νησιώτικου τραγουδιού.

Επιπλέον, στην ελληνικού ύφους *Επική Συμφωνία* σταθεροί ρυθμικοί μοτιβικοί σχηματισμοί συναντώνται: στο μέρος II (ανάλογα με το *Γλυκοχάραμα*) σε εισαγωγή και μελωδική έκθεση. Στην αρχή του μέρους III (όπως στο όμοιο 1^ο *Βουκολικό*). Στην coda του συγκεκριμένου μέρους (από το μ. 121), όπου πραγματοποιείται η ρυθμικομοτιβική σύνδεση του με το επόμενο μέρος IV με την παράθεση - προειδεασμό της νέας ρυθμικής βάσης, του συνοδευτικού σχήματος τετάρτου με δύο staccato ογδόα. Στο μέρος V με τη διατήρηση των ρυθμικών αναλογιών του αρχικού τροχαϊκού ρυθμικού μοτίβου (2 προς 1) και στο X με τον χαρακτηριστικής αρμονικής σύστασης επτάσημο συνοδευτικό σχηματισμό⁹¹⁹.

3. Φαινόμενα συγκοπών.

Η συγκοπή -ως χρονικό φαινόμενο ανάλογη του τονικού φαινομένου της διαφωνίας- με το χαρακτηριστικό αποτέλεσμα της διατάραξης της ρυθμικής αίσθησης του ισχυρού σε ένα σταθερό μετρικό πλαίσιο, λαμβάνει εξέχουσα θέση στη ρυθμική ροή αρκετών συνθέσεων του Μαργαρίτη παρουσιάζοντας διαφορετική λειτουργική χροιά ανάλογα με την περίπτωση χρήσης της και το σημείο εμφάνισής της.

Μία διαπιστωμένη έκφραση του φαινομένου αφορά τη σύνδεσή του με αρμονικές παραμέτρους. Στο *Σκίτσο* από τη *Νεότητα* τις συγκοπές επενδύουν αρμονικά διάφωνες συγχορδίες, οι οποίες λύνονται στη θέση των μέτρων (σε δεσπόζουσες με 9^η):

μ. 18-19 μ. 22-23 μ. 26-27



⁹¹⁹ Αναφέρονται μόνο τα συμφωνικά μέρη που περιέχουν πρωτογενές θεματικό υλικό. Αυτονόητα παρεμφερής ρυθμική συνοδεία χρησιμοποιείται και σε επόμενα μέρη που αποτελούν επανάληψη, επανέκθεση ή ανάπτυξη των αρχικών μερών.

Στο *Γλυκοχάραμα*, επίσης της *Νεότητας*, οι συγχοπές αποκτούν αρμονική χροιά είτε με την τοποθέτησή τους σε πτώση (μ. 5-6),



είτε ως σταθερό συνοδευτικό υπόβαθρο που εναρμονίζει την έκθεση της μελωδικής φράσης (μ. 9-12):

μ. 9



Ενώ στη *Φεγγοβολιά των Στίχων*, οι συγχοπές προς το τέλος του κομματιού προετοιμάζουν την αρμονική διαδοχή (π.χ. μ. 57-58):



Με μελωδικές εκφάνσεις συσχέτιση του φαινομένου εντοπίζεται στο *Γλυκοχάραμα*, στο οποίο συγχοπές χαρακτηρίζουν την έκθεση της θεματικής μελωδίας,

μ. 11-12



μ. 17-18



και ομοίως στο II μέρος της *Επικής Συμφωνίας*, όπου χρησιμοποιείται το ίδιο μελωδικό υλικό. Στοιχεία συγχοπών με ουσιώδη συμμετοχή στη μελωδική εκφορά σημειώνονται και στο καταληκτικό κομμάτι της *Νεότητας*, το *Νανούρισμα*:

μ. 1-4



Στην τελευταία παραλλαγή των *Παραλλαγών* για δύο πιάνο, οι συγκοπές διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο στα μελωδήματα του λαϊκού άσματος *Το γελεκάκι*.

Αντιστικτικά ξεχωρίζει η ύπαρξη στοιχείων συγκοπών σε γεφυρικά συνθετικά αποσπάσματα, όπως στη *Σονατίνα* (μ. 57-60), όπου το δεξί χέρι μιμείται διαστηματικά το αριστερό,



καθώς και σε συμπληρωματικά τμήματα, όπως στο τραγούδι *Ο Μπιστικός*, στην coda του οποίου εισάγονται συγκοπές στη μεσαία φωνή, οι οποίες συμπληρώνουν χρονικά τις παρεστιγμένες αξίες της ψηλότερης φωνής (μ. 25-27):



Με τη λειτουργικότητα συνοδευτικής χρήσης χαρακτηριστικές είναι οι συγκοπές που εμφανίζονται διαδοχικά στα δύο πιάνο στις *Παραλλαγές* τους, από το μ. 134 στην γ' παραλλαγή, και στο -εκπορευόμενο από τη μελωδική υφή- ρυθμικό μοτίβο IV στην ε'. Στο τελευταίο τραγούδι *Μακεδονικό Σονέτο* οι συγκοπές στα καταληκτικά μέτρα του πιάνου αλλοιώνουν ρυθμικά την αμέσως προηγούμενη συνοδευτική μορφή:

μ. 36-39



Από τις υπόλοιπες πιανιστικές συνθέσεις χαρακτηριστικές συγχοπές προκύπτουν στα κομμάτια *Σκίτσο* και *Βενεδικτίνη* στο συνοδευτικό ρυθμικό σχήμα 4^{ov} - μισού (βλ. μ. 6-7 και 7-8 αντίστοιχα).

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και κάποιες συνοδευτικές συγχοπές σε συγκεκριμένα τμήματα της *Επικής Συμφωνίας*. Στην εισαγωγή του μέρους III (μ. 99-104) στη γραμμή των όμποε:

μ. 99-100

The image shows a musical score for measures 99-100. It features two staves: Oboe (top) and Clarinet in Bb (bottom). The Oboe part has two first endings (labeled 1 and 2) and two second endings (labeled 1 and 2). The Clarinet part has two first endings (labeled 1 and 2) and two second endings (labeled 1 and 2). The music is in 2/4 time and includes triplets (indicated by a '3' over the notes) and slurs.

Και στο μέρος VI, κατά την έκθεση της μελωδίας, όπου σε συγχοπή (στην άρση του μέτρου των 2/4) τοποθετούνται συνηγήσεις 5^{ov} αρχικά στα φαγκότα (μ. 198-213) και ακολούθως στα βιολοντσέλα (μ. 214-227),

μ. 198-199

The image shows a musical score for measures 198-199. It features five staves: Violin I (top), Violin II, Viola, Vc (bottom), and Kb. The music is in 2/4 time and includes slurs and ties.

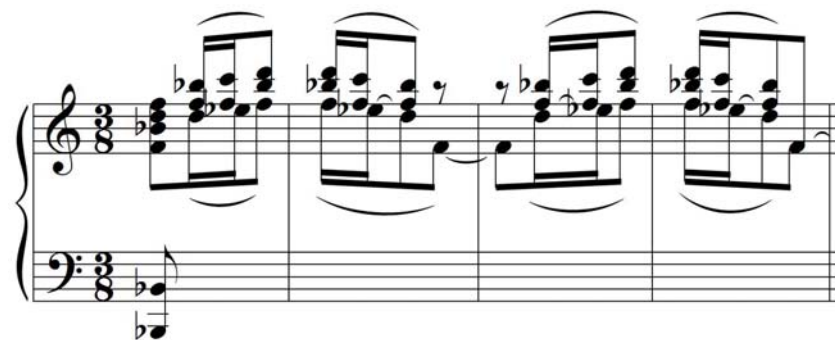
ενώ στο μεσαίο τμήμα (από το μ. 232) συγχοπές στο 3^o όγδοο των 3ηχων διέπουν το μεγαλύτερο μέρος ξύλινων και χάλκινων πνευστών.

Αξιοσημείωτη είναι η επίδραση του χρονικού φαινομένου και σε επίπεδο μετρικό. Στο *Κούρδισμα (Νεότητα)*, στις πιανιστικές γέφυρες των θεματικών φράσεων τη ρυθμική ισορροπία του τρίσημου μέτρου των 3/8 αναστέλλουν οι δίσημοι μετρικοί μοτιβικοί σχηματισμοί που προκαλούν συγκοπές με τη διαδοχική παράθεσή τους:

μ. 17-19



μ. 27-30



Στη *Φεγγαβολιά* από τους *Στίχους* πρόκληση μετρικής απόκλισης και αίσθησης σποραδικών συγκοπών δημιουργείται από την άτυπη μίξη διμερούς (6/8) και τριμερούς (3/4) μέτρου. Στην κατεύθυνση αυτή συντελεί η εναλλαγή χρονικών αξιών μισού - 4^{ov} των 3/4 με αυτές των δύο παρεστιγμένων 4^{ov}, τα οποία διχοτομούν το τριμερές μέτρο:

μ. 2-8



Συνήθης, και συχνά λιγότερο ή περισσότερο συσχετιζόμενη με την πιανιστική γραφή αλλά και την πρόκληση συγκεκριμένων ηχητικών εντυπώσεων, είναι η παρουσία μίας άλλης έκφρασης του φαινομένου της συγκοπής, αυτής του αντιχρονισμού⁹²⁰. Την παραπάνω λειτουργικότητα λαμβάνει στο *Καρναβάλι (Νεότητα)*, όπου δημιουργούνται αντιχρονισμοί στη συνοδεία του αριστερού χεριού στα μ. 65-72 και στα αντίστοιχα μ. 96-103, οι οποίοι ενισχύουν τη ρυθμική αίσθηση καλπασμού της φαντασίας. Στο *Ιντερμέτζο (Νεότητα)*, με το δεξί χέρι να επαναλαμβάνει τις συνηχήσεις του αριστερού σε απόσταση οκτάβας στη δραματική κορύφωση της σελίδας. Στον *Βοριά (Στίχοι για πιάνο)*, στον οποίο η αντιχρονιστική αντιπαράθεση των δύο χεριών στην αρχική άμετρη σελίδα διαμορφώνει ακουστικά την εικόνα του ορμητικού ανέμου εξυπηρετώντας και δεξιολογικές επιδιώξεις ταυτόχρονα. Από την άλλη, η χρήση αντιχρονισμών λειτουργεί σε πλαίσιο συνοδευτικό: στη *Σονατίνα* αντιχρονισμοί εμπλουτίζουν συνοδευτικά μέρος του κύριου θέματος (μ. 39-41, 43-45), στο 2^ο *Βουκολικό* εμφανίζονται με χαρακτήρα συνοδείας τόσο στην έναρξη (στο δεξί) όσο και στην κατάληξη (μ. 57, στο αριστερό), όπως και στο Χορό του *Γιδά* (μ. 19-24), ενώ στην γ' από τις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο αντιχρονισμοί χρησιμοποιούνται τόσο ως αρμονικό υπόβαθρο (μ. 125, 127, 129) όσο και ως μελωδική μίμηση του δεξιού στην κάθοδο του αριστερού χεριού (μ. 130-133).

4. Ρυθμικές μεταλλάξεις.

Συνηθισμένη τεχνική στη συνθετική έκφραση του Μαργαρίτη αναδεικνύεται η χρήση ρυθμικών μεταλλάξεων που αφορούν μεγεθύνσεις, σμικρύνσεις ή άλλες χρονικές αλλοιώσεις του εκάστοτε πρωτότυπου μοτίβου. Η παρατηρούμενη συχνότητα της συγκεκριμένης συνθετικής τεχνικής εξάγει τη διαπίστωση πως αυτή επιλέγεται συνειδητά από τον συνθέτη σε ολόκληρο το εύρος της εργογραφίας του ως ένας ενδιαφέρων και προτιμητέος τρόπος συνθετικής επεξεργασίας. Από τις ρυθμικές μετατροπές, που εντοπίστηκαν κατά την ανάλυση, ξεχωρίζουμε για τη βαρύτητα και τη λειτουργικότητά τους τις παρακάτω:

⁹²⁰ Η διαφορά του από τη συγκοπή έγκειται στην παρουσία παύσης αντί φθόγγου στο ισχυρό ή κύριο μέρος του μέτρου και φθόγγου στο ασθενές ή δευτερεύον μέρος.

- Από τη συλλογή *Νεότητα*, στο *Καρναβάλι* συντελείται κατά την ολοκλήρωση της α' ενότητας της φαντασίας διπλασιασμός αξιών στο χρωματικό τμήμα της ουράς του αρπίσματος (μ. 36-37):



Εντονότερες μεγεθύνσεις σημειώνονται στο καταληκτικό τμήμα της σύνθεσης: το ρυθμικό μοτίβο του αριστερού χεριού των μ. 103-104, το οποίο έχει ήδη μεταλλαχθεί από την αρχική διμερή μορφή του (μ. 18) σε τριμερή,

μ. 18

μ. 103-104



πρώτα τριπλασιάζεται (μ. 105-106, 109-110, 111-112) και ακολούθως η χρονική πλάτυνσή του οξύνεται στα μ. 113-115 με την παράθεσή του ανά ολόκληρο μέτρο:

μ. 103-104

μ. 105-106

μ. 113-115



Ανάλογη μεγέθυνση πραγματοποιείται στο δεξί χέρι στον διαβατικό σχηματισμό της κατάληξης της τρίλιας (μ. 114), όπου τα 32^α του μ. 105 τριπλασιάζονται σε 8^α:

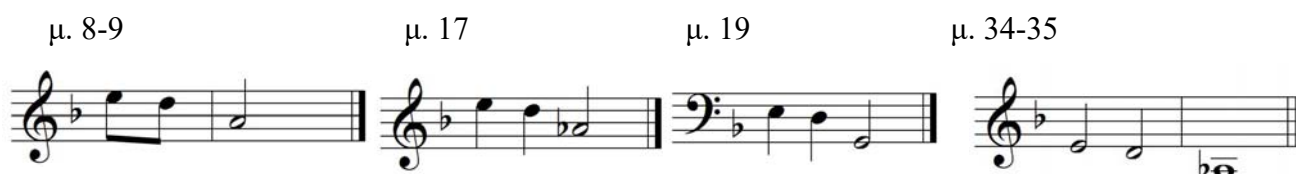
μ. 114

μ. 105



Στο *Βράδυ* η ουρά της θεματικής φράσης (μ. 8-9) διπλασιάζεται χρονικά στα μ. 17 και 18 στην υψηλότερη φωνή, στα επόμενα δύο μέτρα (μ. 19, 20) στη γραμμή του μπάσου και στην coda της πιανιστικής σελίδας και πάλι στη σοπράνο (μ. 33), ενώ στα

καταληκτικά δύο μέτρα (μ. 34-35) η χρονική μετατροπή περιλαμβάνει τετραπλασιασμό του πρωτότυπου μοτιβικού υλικού:



- Από τον κύκλο *Στίχοι* για πιάνο, ξεχωρίζει στη *Φεγγοβολιά* η διαδοχική και συνεχόμενη χρονική μετατροπή του μοτίβου τριών 8^{ων} (μ. 48, 49) αρχικά σε δίηχο 8^{ων} (μ. 50), έπειτα σε αξίες τετάρτων (μ. 51) και τελικά σε παρεστιγμένα μισά (μ. 52-53, 55-56, 59-60, 61-62), διαδικασία που συνιστά ρυθμική αραίωση στην πορεία προς την κατάληξη του κομματιού.

- Στις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο αντίστοιχη μεγέθυνση διπλασιασμού της χρονικής διάρκειας των φθόγγων πραγματοποιείται σε κατάληξη στην γ' παραλλαγή, στο αντιστικτικό ρυθμικό μοτίβο με συγκοπή (χαρακτηρισμένο κατά την ανάλυση ως μοτίβο IV που όμως υποκαθιστά εδώ τον πρώτο και τελευταίο φθόγγο του με χρονικά αντίστοιχες παύσεις):

μ. 266, 2^ο πιάνο



μ. 267-268 (μεγέθυνση)



μ. 269 (μεγέθυνση)



Από τις παραπάνω συνθέσεις προκύπτει ένα χρήσιμο συμπέρασμα: παρατηρείται η τάση κορύφωσης της ρυθμικομεγεθυντικής διαδικασίας όσο αυτές οδεύουν προς την

ολοκληρώσή τους συνδυάζοντας την αίσθηση του τέλους του έργου με την αραίωση και αποσύνθεση του μοτιβικού υλικού.

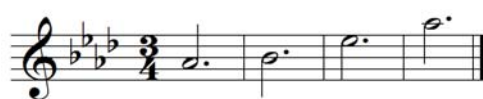
Άλλοτε οι ρυθμικές μεταλλάξεις αφορούν επεμβάσεις συντελούμενες σε επαναλήψεις θεματικού υλικού:

- Στη *Σονατίνα* θεματικό υλικό, που υπόκειται σε μεγέθυνση των χρονικών αξιών του, είναι αφενός η κεφαλή της μελωδίας της β' ενότητας της Ανάπτυξης (μ. 142-143), η οποία τριπλασιάζεται στα μ. 160-163,

μ. 142-143



μ. 160-163



αφετέρου το αρχικό μέτρο (μ. 17) του δεύτερου τμήματος της α' θεματικής ενότητας της Έκθεσης, το οποίο επίσης τριπλασιάζεται προς το τέλος της Ανάπτυξης και λίγο πριν την είσοδο της Επανέκθεσης (μ. 176-178, 183-185):

μ. 17



μ. 176-178



- Στον *Χορό του Γιδά* ενίοτε ο εναρκτήριο φθόγγος της μελωδίας (ντο# στην άρση) υφίσταται αριθμητικό (ποσοτικό) διπλασιασμό και ταυτόχρονα χρονικό υποδιπλασιασμό (στη θέση ενός 4^{ου} χρησιμοποιούνται δύο 8^α) ή παραλλάσσεται με επαναλαμβανόμενα 8^α πάνω στον ίδιο φθόγγο.

- Στις *Παραλλαγές* σε δύο ελληνικά θέματα για δύο πιάνο χρονικές μεγεθύνσεις αξιών θεματικού υλικού αξιοποιούνται χωρίς φειδώ κατά την επεξεργασία. Στο 1^ο θέμα μεγεθύνεται με αντιστικτική μίμηση - συμπλήρωση στα μ. 11-12 η κατάληξη της β' φράσης του θέματος,



η οποία αρχικά διπλασιάζεται



και ακολούθως τετραπλασιάζεται (με εξαίρεση τον πρώτο φθόγγο, ο οποίος παραμένει διπλασιασμένος),



ενώ στα τελευταία 6 μέτρα (μ. 23-28) η διαλογική ανάμεσα στα δύο πιάνο παράθεση του ρυθμικομελωδικού μοτίβου της μεγεθυμένης ουράς του θέματος αντικαθιστά τον καταληκτικό της φθόγγο με παύση μισού. Η αλλαγή αυτή σε συνδυασμό με τις συνεχόμενα διακοπτόμενες θεματικές αναφορές ενέχουν πράξη αφαίρεσης του μελωδικού υλικού. Παράλληλα οι δύο εκφορές του θέματος έχουν κάποιες μικρές χρονικές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους φανερώνοντας την πρόθεση του συνθέτη να προσθέσει ρυθμική ποικιλία στην επαναληπτική έκθεση της ίδιας μελωδίας. Το σημαντικότερο αποτέλεσμα των όποιων ρυθμικών μετατροπών (δύο μισά στη 2^η έκθεση στη θέση του ενός ολοκλήρου του μ. 3 της 1^{ης}, ρυθμική συμπίεση των μ. 4 και 5 της 1^{ης} θεματικής παράθεσης στη 2^η, αντικατάσταση του σχήματος μισού παρεστιγμένου - τετάρτου από δύο μισά στο 1^ο και 3^ο μέτρο της επανέκθεσης της β' φράσης) είναι η δημιουργία δύο συμμετρικών τετράμετρων μελωδικών φράσεων στη 2^η θεματική εκφορά σε σχέση με την ασυμμετρία (5 + 4 μέτρα) των φράσεων της 1^{ης}. Στην ε' παραλλαγή, κάθε νέα εκφορά της λαϊκής μελωδίας *Το γελεκάκι* επιδέχεται ρυθμικών μεταλλάξεων χάρη ρυθμικής ποικιλότητας, ενώ η παράλληλη και σταδιακή εισαγωγή των δύο μελωδημάτων του 2^{ου} θέματος στα δύο πιάνο (από το μ. 231) συντελείται με μεγέθυνση (διπλασιασμό) αξιών:

α' μελωδήμα (μεγεθυμένο)

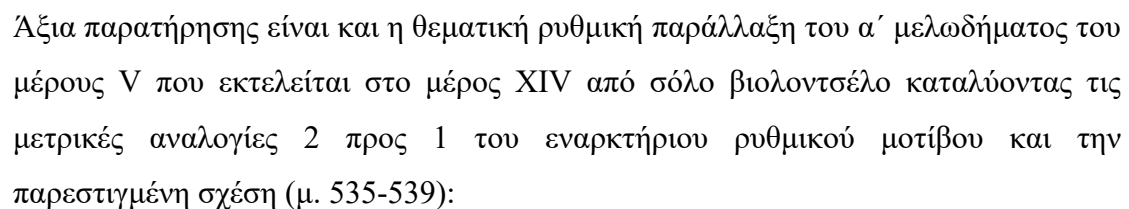
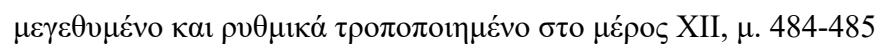
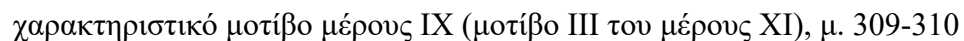
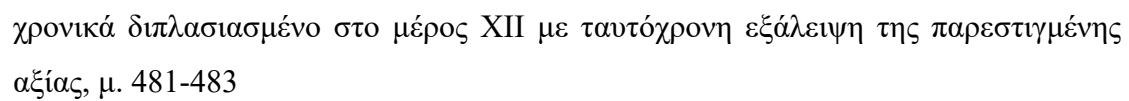


β' μελωδήμα (μεγεθυμένο)



- Στην *Επική Συμφωνία*, στο εναρκτήριο μέρος I ο κύριος μετρικός πόδας μακρού - βραχέως (2 προς 1 - μισό προς τέταρτο) υποδιπλασιάζεται (σε 4^ο - 8^ο) από το μ. 15.

πρωτότυπο μελωδικό υλικό μέρους V, μ. 176-178



Από την άλλη, ρυθμικές μετατροπές εξυπηρετούν και αντιστικτικούς σκοπούς. Στην γ' παραλλαγή του ίδιου έργου σημειώνονται χρονικές μετατοπίσεις στο β' τμήμα του α' μελωδήματος της παραλλαγής, οι οποίες υπηρετούν διαλογικές αντιστικτικές διαδικασίες μεταξύ των δύο πιάνων: στην 1^η μιμητική έκθεσή του στο 1^ο πιάνο μετατίθεται κατά ένα τέταρτο (μ. 95), ενώ στην 2^η επαναληπτική εκφορά στο 2^ο πιάνο ακούγεται μία χρονική μονάδα νωρίτερα (μ. 94). Ανάλογη χρονική μετατόπιση για λόγους αντίστιξης συμβαίνει και στο β' τμήμα του β' μελωδήματος: στη 1^η έκθεση του στο 1^ο πιάνο η μετάθεση αφορά ένα ολόκληρο μέτρο (μ. 106-107), ενώ στην επαναληπτική εκφορά του στο 2^ο πιάνο ένα χρόνο νωρίτερα (μ. 107).

- Τέλος, και στα *Ελληνικά Τραγούδια* εντοπίζονται αξιοσημείωτα σημεία ρυθμικών μεταλλάξεων: στη *Λαφίνα* η β' φράση του δημοτικού μέλους σημειώνει ακανόνιστη ρυθμική εκφορά του μικτού μέτρου 7/8 τόσο στο μ. 18, όπου η μετρική σχέση 3 + 2 + 2 αντιστρέφεται σε 2 + 2 + 3, όσο και στο μ. 22 με την υποκατάσταση της αναλογίας 4^{ου} - 8^{ου} με δύο όμοια 4^α σε δίηχο. Στη *Νεραντζούλα* η α' φράση του α' μελωδήματος του δημοτικού άσματος παρουσιάζεται στην 4^η στροφή στη φωνή χρονικά διπλασιασμένη (μ. 25-32), ενώ στο πρώτο τραγούδι του κύκλου (*Στράτα στράτα*) μεγέθυνση αξιών του συνοδευτικού μοτίβου (των μ. 11-12) προκύπτει στην πιανιστική συνοδεία στα αμέσως επόμενα μ. 13-15:

μοτίβο μ. 11-12



μοτίβο με χρονική αύξηση, μ. 13-15



5. Ρυθμική κινητικότητα και ποικιλία.

Η παρουσία περιπτώσεων στη συνθετική παραγωγή του Μαργαρίτη, όπου η ακινησία ή έντονη ροή των φθογοσήμων και η ύπαρξη ή έλλειψη ρυθμικής ποικιλίας αποβαίνουν με τρόπο καθοριστικό στην ηχητική εικόνα, καθιστούν τη ρυθμική κινητικότητα σημαντικό στοιχείο κατάταξης, καθώς διαμορφώνει εν πολλοίς το χαρακτήρα του μουσικού έργου. Από την παρατήρηση των συνθέσεων ανάγουμε δύο χαρακτηριστικά στοιχεία σε άξια επισήμανσης: αφενός την σύμπλευση τριμερών και διμερών χρονικών αξιών αφετέρου την απόδοση περιγραφικών προγραμματικών τίτλων μέσω της ύπαρξης ή μη ρυθμικής κίνησης στη μουσική παρτιτούρα.

Αναλυτικότερα, στη φαντασία *Καρναβάλι* χαρακτηριστική είναι η αντιπαραβολή τριμερών (3 όγδοα) και διμερών (4 16^α, 8^ο παρεστιγμένο - 16^ο) αξιών (από το μ. 39), καθώς και μικρότερων χρονικών αξιών (32^α σε μορφή καντέντσας) που εναλλάσσονται με στατικότερα πιο στομφώδη τμήματα (κατάληξη άμετρης εισαγωγής / μ. 12-16). Στο *Γλυκοχάραμα* του *Τριπτύχου* η αρχική εναλλαγή ρευστής αρπισματικής κίνησης 16^{ων} στο α' μισό του μέτρου και συγχορδιακής στατικότητας στο β' μισό (μ. 1-4) αντικαθίσταται από πυκνότερη και πιο συνεχή ροή έπειτα από την έκθεση του λυρικού θέματος (από το μ. 17), για να επέλθει ρυθμική επιβράδυνση στο μοτίβο του αριστερού χεριού (μ. 34-37) και να καταλήξει η σύνθεση στα δύο τελικά της μέτρα σε συνηχητική ακινησία. Στο *Ιντερμέτζο*, επίσης από το *Τριπτύχο* της *Νεότητας*, οι πυκνές χρονικές αξίες, που πλαταίνουν σε κάθε νέα ανοδική κίνηση των φθόγων, εξυπηρετούν τον επιθυμητό σκοπό δραματουργικής κορύφωσης, ενώ στο *Βράδυ* παρατηρείται στο τέλος αραίωση της ρυθμικής κίνησης αφενός με αφαίρεση του χαρακτηριστικού σε ολόκληρο το κομμάτι μονότονου ρυθμικού μοτίβου 8^{ων} και αντικατάστασή του από παύσεις (μ. 30-31) αφετέρου με την χρονική αύξηση αξιών στα 3 καταληκτικά μέτρα, που σηματοδοτεί το τέλος, την ολοκλήρωση μίας ημέρας πριν την έναρξη μίας νέας. Στους *Στίχους* για πιάνο, ο *Βοριάς* διατηρεί σε όλη τη διάρκειά του γρήγορη και πυκνή ρυθμική ροή για πειστική απόδοση του προγραμματικού τίτλου του, στη *Φεγγαβολιά* δε και το *Ξύπνημα* σημειώνεται αλληλουχία τριμερών (3 8^α) και διμερών αξιών: 3 8^α με δίηχα 8^{ων} και 4ηχα 16^{ων} στην πρώτη περίπτωση, 3ηχα 8^{ων} με 2 8^α στη δεύτερη. Στη σειρά *Ελληνικά Βουκολικά*, στο 1^ο επίσης ακούγεται έντονα η συνύπαρξη του τριμερούς στοιχείου (του τριήχου στη συνοδεία) με το διμερές (των δύο 8^{ων} στη μελωδία, μ. 5, 9) στο α', αλλά και στο β' τμήμα του (μ. 49-56 4 16^α με 3 8^α). Στην ορχηστρική *Επική Συμφωνία*, στο μέρος II

επισημαίνουμε την εναλλαγή 2ήχων και 3ήχων στο λυρικό θέμα ελληνικής χροιάς και φυσικά ξεχωρίζουμε όλα τα στοιχεία κινητικότητας που παρατηρήθηκαν στο προγενέστερο *Γλυκοχάραμα*, με το οποίο έχουν κοινό μοτιβικό υλικό. Επιπλέον στη συνέχεια, τα 16^α στα ξύλινα πνευστά δημιουργούν ρευστότητα στη ρυθμική κίνηση. Ανάλογες είναι οι επισημάνσεις στο μέρος III που αντιστοιχεί στο 1^ο *Βουκολικό*. Στο μέρος VIII -με το προγραμματικό περιεχόμενο- το ρυθμικό μοντέλο μικρών αξιών καθοδικών 6ηχων και 11ηχων αποδίδει εύστοχα την απεικόνιση της κίνησης της μπάλας⁹²¹, ενώ στο μέρος XI (από το μ. 384 και ύστερα) 4ηχα 16^{ων} αντιπαρατίθενται με σχήματα 3 8^{ων}. Το ίδιο συμβαίνει στο τελευταίο μέρος XX (από το μ. 738 αντιπαραβολή 16^{ων} με 3ηχα 8^{ων}). Στην έναρξη αυτού δε (μ. 719-736) σημειώνουμε τη σταδιακή πύκνωση των ρυθμικών αξιών των συνηχήσεων τόσο για λόγους δραματικής τελικής κορύφωσης του συμφωνικού έργου όσο και για την παραστατική απόδοση της αρχικής κατανυκτικής δέησης του ομηρικού ήρωα στη θεά, η οποία σύντομα εξελίσσεται σε πανηγυρική αισιοδοξία για την τύχη του.

6. Είδη και αλλαγές μέτρων - Απουσία μετροποίησης.

Κατά την ανάλυση των ρυθμικών παραμέτρων των συνθέσεων διαπιστώθηκε εναλλαγή μέτρων σε αρκετές από αυτές, καθώς και σποραδική αποφυγή μετροποίησης στη μουσική παρτιτούρα, η οποία αποδίδεται με την απουσία διαστολών, βάσει συγκεκριμένων μουσικών και εξωμουσικών κινήτρων.

Σε αλλαγές μέτρου κατά τη μουσική ροή ο συνθέτης επιδίδεται ήδη από τις δύο πρώτες (παιδικές) δημιουργίες του. Στη *Σπουδή* επιλέγει τη μετρική ένδειξη 2/4 για τα γρήγορα τμήματα του κομματιού και την ένδειξη 4/4 για τα ενδιάμεσα πιο αργά επεισόδια, ενώ στην *Ελληνική Ραψωδία* στο απλό δίσχημο μέτρο των 2/4 παρεμβάλλεται το σύνθετο τρίσημο των 9/8. Έπειτα, στη σουίτα *Νεότητα* παρατηρείται ποικιλία μετρικών ενδείξεων. Στο *Σκέρτσο*, το σύνθετες τριμερές μέτρο της συγκεκριμένης φόρμας (3/4) υφίσταται μεν στο τμήμα Β, τη στιγμή που το Α ακολουθεί τη μετρική εξαίρεση των 2/4, η οποία απαντάται σπανιότερα. Από τα υπόλοιπα κομμάτια του κύκλου σε τρίσημο μέτρο βρίσκονται το *Σκίτσο* (3/4), η *Βενεδικτίνη* (3/4) και το *Κούρδισμα* (3/8). Η επιλογή του τριμερούς μέτρου συνδέεται

⁹²¹ Ως ιστορικό δείγμα επαναλαμβανόμενου κινητικού ρυθμικού μοντέλου, το οποίο αναπαριστά την κίνηση του ροδανιού (αλλά ταυτόχρονα και την ψυχική αναστάτωση), αναφέρουμε το lied *Gretchen am Spinnrade* του Schubert.

ασφαλώς με τη φόρμα των συνθέσεων: οι πρώτες δύο ενέχουν το χαρακτήρα βαλς και η τρίτη αποτελεί μια Χουμορέσκα, χαρακτηριστικοί δηλαδή τύποι φορμών του ρομαντισμού σε τρίσημο μέτρο. Ανάλογα το *Γλυκοχάραμα* σε ύφος βαρκαρόλας και το *Νανούρισμα* τοποθετούνται στο καθιερωμένο για τις φόρμες αυτές σύνθετο διμερές μέτρο των 6/8. Από τα άλλα έμμετρα κομμάτια του λευκώματος το *Βράδυ* βρίσκεται σε μέτρο 4/4, ενώ το *Καρναβάλι* συνδυάζει τετράσημο σύνθετο (12/8) και απλό (4/4) μέτρο με τρίσημο σύνθετο (9/8), το οποίο λαμβάνει από τον συνθέτη και ανάγνωση ως αντίστοιχο απλό (3/4). Η συγκεκριμένη σύνθεση ωστόσο στερείται μετρικής υπόδειξης στην αρχή εξάιροντας τον ελεύθερο χαρακτήρα της φόρμας της φαντασίας, όπου είναι γραμμένη. Παρομοίως στο *Σκίτσο* και το *Νανούρισμα* στην κατάληξη των συνθέσεων εντοπίζεται απουσία διαστολών: στο μεν πρώτο το «εκτός μέτρου» απόσπασμα λειτουργεί ως σύντομη *cadenza*, στο δεύτερο υποδηλώνει τη συμβολική περιγραφή της εικόνας που αποδίδει το παρατιθέμενο κείμενο στο τέλος του κομματιού, σύμφωνα με την οποία η πεταλούδα «δραπετεύει» από την αδιόρατη απειλή του πελαργού πετώντας μακριά, αποστασιοποιημένη από μετρικούς ρυθμικούς φορμαλισμούς που θα υπαγόρευε στη σύνθεση η ύπαρξη διαστολών. Στο *Ιντερμέτζο* από το *Τρίπτυχο* η απουσία αναγραφής μέτρου και διαστολών υπολανθάνει το αυτοσχεδιαστικό περιεχόμενο της πιανιστικής σελίδας, πρακτική που επαναλαμβάνεται και στη μινιατούρα *Ντ' Ορσαί*, αν και είναι εμφανής η συμμετρική ρυθμική αίσθηση του μέτρου των 6/8.

Μεταφερόμενοι σε ένα άλλο σημαντικό κύκλο για πιάνο, τους *Στίχους*, διαπιστώνουμε επίσης φαινόμενα απουσίας διαστολών στα δύο πρώτα κομμάτια, βασικά για λόγους προγραμματικούς. Στη σπουδή κοντσέρτου *Ο Βοριάς* η μανία των φυσικών φαινομένων και ιδιαίτερα του ορμητικού ανέμου, που αποδίδεται με τους ποιητικούς στίχους του Scheider, εισάγεται με ένα ελεύθερο δεξιολογικό απόσπασμα στο εναρκτήριο τμήμα χωρίς μέτρο, προτού προστεθεί στο κυρίως μέρος της σύνθεσης το σύνθετο τετράσημο μέτρο 12/8. Ωστόσο η αίσθηση ρυθμικής συμμετρίας ενυπάρχει και στην εισαγωγή. Στο 2^ο κομμάτι, *Φεγγοβολιά*, σε άμετρη μορφή βρίσκονται το πρώτο και τελευταίο μέτρο. Και εδώ η μετρική παράλειψη - ελευθερία τίθεται στην υπηρεσία μουσικής απεικόνισης του ποιητικού κειμένου: η ηχητική απόδοση της κινητικότητας των συννέφων και της ρευστότητας και φυγής του φωτός διευκολύνεται από την ύπαρξη άμετρων αποσπασμάτων στην αρχή και την κατάληξή της. Ενδιάμεσα η σύνθεση τοποθετείται σε σύνθετο μέτρο 6/8 και, παρότι ο συνθέτης αναγράφει τη διευκρινιστική ένδειξη *6/8 non 3/4*, προκύπτει από το

άκουσμα η αίσθηση περιστασιακής εναλλαγής των δύο μέτρων, σύνθετου διμερούς και απλού τριμερούς αντίστοιχα. Όσον αφορά το 3^ο και τελευταίο κομμάτι των *Στίχων*, το πρώτο, θεματικό, τμήμα (μ. 1-16) στα 2/4 διαδέχεται σε τρίσημο μέτρο (3/4) η παραλλαγή του (μ. 17-36).

Αλλα σωζόμενα πιανιστικά έργα, που βρίσκονται σε απλά μέτρα, είναι η *Σονατίνα* (3/4), ο *Χορός του Γιδά* (2/4), οι 2 *Μακεδονικοί Χοροί* (σε 2/4 ο 2^{ος}, σε 2/2 για το πιο «καθισμένο» αρχικό μέρος και 2/4 για την πιο «κινημένη» συνέχεια ο 1^{ος})⁹²², οι *Παραλλαγές* για δύο πιάνο (1^ο θέμα τρίσημο αργό, 3/2. 2^ο θέμα δίσημο γρήγορο, 2/4. Η α' παραλλαγή στα 2/4, η β' στα 4/4⁹²³, η γ' στα 2/4, η δ' στα 2/4 και η ε' στα 2/2 και 4/4 με παρεμβολή μεταξύ τους ενός μικτού μέτρου 5/4 στο μ. 223, το οποίο συνδέει τα δύο απλά μέτρα).

Ασύμμετροι ρυθμοί και παρουσία μικτών μέτρων παρατηρείται, όπως είναι φυσικό, στην «ελληνική» εργογραφία του συνθέτη, ώστε να επενδυθούν ρυθμικά οι μελωδίες δημοτικής χροιάς και προέλευσης. Στα πιανιστικά *Βουκολικά*, στο μεν πρώτο, το αρχικό μέτρο των 2/4 εμπεριέχει στο β' τμήμα το μικτό χορευτικό μέτρο 7/16 (αναλυμένο από τον ίδιο τον συνθέτη σε 3/16 + 4/16), που αποτελεί επτάσημο συρτό χορό. Στο δε δεύτερο κομμάτι, την εναλλαγή άμετρης γραφής και ασύμμετρου ρυθμού 7/8 για τη μελωδία του *Χορού του Ζαλόγγου* στο πρώτο αυτοσχεδιαστικό τμήμα, διαδέχεται στη συνέχεια το *alla breve* μέτρο 4/4 για τη συνοδευτική ρυθμική υποστήριξη του *Μπιστικού*⁹²⁴. Στον κύκλο των *Ελληνικών Τραγουδιών* χρησιμοποιείται επτάσημος συρτός 7/8 (3/8 + 2/8 + 2/8) για το 1^ο και 3^ο τραγούδι, τη *Στράτα* και τη *Λαφίνα*, η οποία ολοκληρώνεται στην επεξεργασία του Μαργαρίτη σε τετράσημο ρυθμό (4/4). Επισημαίνουμε στη *Λαφίνα* τη ρυθμική μετατροπή, η οποία συντελείται σε δύο μέτρα κατά τη ροή του β' μελωδήματος και ενισχύει την ενίοτε αυτοσχεδιαστική συμπεριφορά του δημοτικού μέλους στην λαϊκή παράδοση: στο μ. 18 το ρυθμικό μελωδικό σχήμα 3 + 2 + 2 αντιστρέφεται σε 2 + 2 + 3, ενώ στο μ. 22 το μοτίβο 4^{ον} - 8^{ον} του πρώτου μέρους των 7/8 εκφέρεται ως δίηχο 4^{ον}. Από την άλλη, το 2^ο και 4^ο τραγούδι, τον *Μπιστικό* και τη *Νεραντζούλα*, διέπει δίσημος συρτός: στον

⁹²² Στον Χορό αρ. 1 το τελευταίο μέτρο (μ. 5) της εισαγωγικής μελωδίας είναι επίσης άμετρο στο πλαίσιο ανάδειξης της περιστασιακής ρυθμικής ελευθερίας των αυτοσχεδιασμών της λαϊκής μουσικής παράδοσης.

⁹²³ Το μέτρο των 4/4 μπορεί να εκληφθεί και ως σύνθετο διμερές.

⁹²⁴ Επισημαίνουμε, πως ακόμα και στο πλαίσιο της ρυθμικής αστάθειας και ασυμμετρίας, που διέπουν το χωρίς διαστολές και ένδειξη μέτρου αρχικό μουσικό απόσπασμα, εντούτοις ενυπάρχει η μετρική αίσθηση των 6/8. Πρόσκαιρος ρυθμικός αποσυντονισμός σημειώνεται και στο τέλος του κομματιού με την παρεμβολή για ένα μέτρο των ασύμμετρων 5/4 στο υπάρχον μέτρο 4/4 (μ. 57).

μεν *Μπιστικό* σε μέτρο 4/4 *alla breve*, στη *Νεραντζούλα* δε στον χαρακτηριστικό νησιώτικο διμερή ρυθμό των 2/4⁹²⁵, ο οποίος «πάνω στις κοντυλιές του οργανοπαίχτη» αποδίδεται με ελαφρότητα και ευλυγισία στο χορό και το τραγούδι⁹²⁶. Στο 5^ο και τελευταίο τραγούδι της σειράς, το τετράσημο μέτρο (4/4) διακόπτει για 3 μέτρα το τρίσημο 3/4 (μ. 25-27) δίνοντας -σε συνδυασμό με το ρυθμικό σχήμα 8^ο παρεστιγμένου - 16^ο στον πρώτο χρόνο του πιάνου- την ακουστική ρυθμική αίσθηση της παροδικής παρεμβολής του τσάμικου χορού⁹²⁷.

Τέλος, στην *Επική Συμφωνία* ασύμμετρος ρυθμός παρατηρείται στο μέρος X, στο οποίο χρησιμοποιείται ξανά το δημοτικό θέμα της *Λαφίνας* σε μέτρο επτάσημου συρτού (7/8). Ωστόσο η μελωδική έκθεση διακόπτεται επανειλημμένα από μετρικές εναλλαγές με τετράσημο μέτρο, ενώ χαρακτηριστική είναι στο μ. 357 η ρυθμική ένταξη της μελωδίας στα 4/4. Συνολικά οι μετρικές επιλογές στα 20 μέρη της Συμφωνίας είναι:

- απλό δίσσημο μέτρο 2/4: μέρη III, IV, VI, VII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX.
- απλό τρίσημο μέτρο 3/4: μέρη IX, XI, XX.
- σύνθετο τετράσημο μέτρο 4/4: σε συγκεκριμένα τμήματα του μέρους X.
- σύνθετο μέτρο 4/4, αλλά με αντιμετώπιση στα δύο (*alla breve*): μέρη VIII, XII.
- σύνθετο διμερές μέτρο 6/4: μέρος XII (από το μ. 475).
- σύνθετο διμερές μέτρο 6/8: μέρη I, II, V, XIII, XIV.
- σύνθετο τριμερές μέτρο 9/8: μέρη IX, X (μ. 332-337), XI (μ. 376-412).
- μικτό επτάσημο μέτρο 7/8: μέρος X (από το μ. 338).

Όπως προκύπτει από την ανάλυση, στα κεντρικά μέρη του συμφωνικού έργου ενσωματώνονται και κατά συνθήκη εναλλάσσονται διαφορετικά μέτρα (στο X εναλλάσσονται 3/4 (ή 9/8) με 7/8 και 4/4, στο XI 3/4 με 9/8, στο XII 4/4 *alla breve* με 6/4), ενώ σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει η τάση διπλής ανάγνωσης συγκεκριμένων μέτρων: 2/4 με 6/8 στο XVII, 3/4 με 9/8 στα μέρη IX, X (μ. 332-337) και XI (μ. 376-412), τα οποία αφήνουν υπόνοιες μιας κάποιας πολυμετρικότητας, έστω σε πρωτογενές επίπεδο.

⁹²⁵ Ανάλογα με την κατάληξη του 2^{ου} *Βουκολικού*, ομοίως στη *Νεραντζούλα* πραγματοποιείται ξαφνική παρεμβολή ενός ασύμμετρου μέτρου 5/4 στο δίσσημο των 2/4 (μ. 46).

⁹²⁶ Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, σ. 34.

⁹²⁷ Χρήσιμη στο σημείο αυτό και με έναυσμα την παρουσία στίχων στα τραγούδια είναι η επισήμανση του Δ. Θέμελη πως «...ο στίχος έχει κι αυτός το ρυθμό του, που επιδρά με τον τρόπο του στο ρυθμό της μελωδίας του δημοτικού τραγουδιού. Του λείπουν όμως οι χαρακτηριστικές χρονικές διάρκειες, αυτό δηλ. που προσδίδει στο ρυθμό της μελωδίας υλική χροιά και τον κάνει άμεσα προσιτό». (*Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, ανάπτυπο από τη *Λαογραφία*, τομ. ΚΠ' (XXVIII), Αθήνα 1972, σ. 69).

7. Ελλιπή μέτρα - Θεματικά στοιχεία στην άρση.

Εποπεύοντας το διαθέσιμο αναλυμένο μουσικό υλικό εξάγεται η παρατήρηση της περιορισμένης χρήσης ελλιπών μέτρων, ενίοτε στην εκκίνηση μερικών συνθέσεων και σε κάποιες περιπτώσεις κατά την είσοδο θεματικού υλικού, το οποίο έχει ως αφετηρία την άρση και όχι την θέση του μέτρου.

Πιο συγκεκριμένα, ελλιπές μέτρο παρατηρείται στην αρχή της *Σπουδής* στο μέτρο των 2/4. Έπειτα στο *Σκέρτσο* στην έναρξη της θεματικής έκθεσης στο Α (στα 2/4) αλλά και στην αντίστοιχη στο Β (στα 3/4). Με ελλιπές μέτρο αρχίζει στο 2^ο *Βουκολικό* το β' τμήμα του σε μέτρο 4/4 alla breve και αφορά τόσο την αρχή του συνοδευτικού ρυθμικού μοτίβου όσο και την έναρξη της δημοτικής μελωδίας. Στην άρση των 2/4 ξεκινά το παραδοσιακό θέμα στον *Χορό του Γιδά* και ομοίως στον *Μακεδονικό Χορό* για δύο πιάνο, αρ. 2. Στις *Παραλλαγές*, επίσης για δύο πιάνο, εντοπίζεται ελλιπές μέτρο (στα 2/4) στην έκθεση του 2^{ου} θέματος από το 1^ο πιάνο (μ. 30), καθώς και στην μελωδική έναρξη της γ' παραλλαγής στο 2^ο πιάνο (μ. 86, μέτρο 2/4), ενώ η παράθεση της λαϊκής μελωδίας στην ε' παραλ. πραγματοποιείται με σημείο εκκίνησης την άρση του μέτρου των 2/2 στο β' πιάνο (μ. 204). Ομοίως στα *Τραγούδια* -με εξαίρεση το 4^ο (*Νεραντζούλα*)- η εκφορά των δημοτικών μελωδιών αρχίζει στην άρση των μέτρων, ενώ στο 2^ο (*Μπιστικός*) -αντίστοιχα με το παρεμφερές 2^ο *Βουκολικό*- σε ελλιπές μέτρο 4/4 alla breve τοποθετείται η χορευτική σχηματική συνοδεία του μέλους. Στην *Επική Συμφωνία* μοτιβικό υλικό, που ρέπει από το ασθενές μέρος του μέτρου προς το επόμενο ισχυρό, συναντούμε στο μέρος Ι στις καθοδικές κινήσεις διαστήματος 2ας (μ. 50-53), στην έναρξη της μελωδίας του μέρους ΙΙ (μ. 66-67) που απαντάται και στο *Γλυκοχάραμα της Νεότητας*, στο «αντίθεμα» της δημοτικής μελωδίας του μέρους ΙV (μ. 146, 151), στο δημοτικό θέμα της *Λαφίνας* του μέρους Χ, το οποίο εκτίθεται σταδιακά (μ. 339, 347, 353), στο εναρκτήριο μοτίβο του μέρους ΧΙ (μ. 364-365), ενώ στο μέρος V τόσο το μελώδημα όσο και η συνοδευτική υποστήριξή του, που προηγείται, εκκινούν σε μέτρο ελλιπές (των 6/8)⁹²⁸.

8. Ενδείξεις ρυθμικής αγωγής - Άλλες αγωγικές ερμηνευτικές ενδείξεις.

⁹²⁸ Στην περίπτωση της συμφωνίας αναφέρονται μόνο οι περιπτώσεις εμφάνισης ελλιπών μέτρων ή μοτιβικών στοιχείων στην άρση που απαντώνται κατά την πρωτογενή έκθεση των θεμάτων. Αντίστοιχα φαινόμενα παρατηρούνται και στη συνέχεια κατά την επεξεργασία του θεματικού υλικού.

Η αγωγική, την οποία επιλέγει ο συνθέτης για να χαρακτηρίσει τα έργα του, διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες:

α) Σημείωση ενδείξεων, που αφορούν αποκλειστικά τη ρυθμική αγωγή στην αρχή των συνθέσεων αλλά και κατά τη διάρκεια αυτών, εφόσον προκύπτουν παροδικές ή μόνιμες μεταβολές ρυθμού. Αυτές αναγράφονται στη διεθνή λατινική ορολογία με την εξαίρεση των *Μακεδονικών Χορών* για δύο πιάνα, στους οποίους χρησιμοποιούνται ελληνικοί ρυθμικοί όροι⁹²⁹.

β) Απουσία οποιασδήποτε ρυθμικής υπόδειξης, η οποία μαρτυρά την πρόθεση του συνθέτη να προσφέρει το ερμηνευτικό περιθώριο στους εκτελεστές να επιλέξουν οι ίδιοι κατά το δοκούν και με γνώμονα τον εκάστοτε χαρακτήρα και ύφος της σύνθεσης το υποκειμενικά καταλληλότερο tempo. Στην κατηγορία αυτή -χωρίς ρυθμικό αγωγικό χαρακτηρισμό- εντάσσονται η *Σπουδή*, τα κομμάτια της *Νεότητας* από το *Γλυκοχάραμα* και έπειτα -με εξαίρεση το *Ιντερμέτζο*-, το *Ξύπνημα* από τους *Στίχους* για πιάνο, το 2^ο *Βουκολικό*, ο *Χορός του Γιδά*, οι *Παραλλαγές* για δύο πιάνα, τα *Ελληνικά Τραγούδια*⁹³⁰ και τέλος λίγα μέρη από την *Επική Συμφωνία* (μέρη VIII, XVI, XVII, XVIII, XIX, X), στα οποία ωστόσο η παράλειψη ρυθμικής σημείωσης υποδεικνύει τη συνέχιση της ρυθμικής αγωγής του προηγούμενου μέρους.

γ) Χρήση άλλων αγωγικών όρων, οι οποίοι άλλοτε εκτίθενται σε συνδυασμό με ρυθμικές ενδείξεις και άλλοτε μόνοι τους με παράλειψη καθορισμού tempo και αφορούν είτε την ελευθερία εκτέλεσης (*rubato* στο *Ιντερμέτζο* της *Νεότητας*) είτε τη δυναμική (*piano* στο *Ξύπνημα* των *Στίχων*) είτε τον τρόπο παιξίματος (*leggiero* στη *Σονατίνα*) είτε ακόμη και τον προσδιορισμό της φόρμας (*alla fantasia* στο *Γράμμα* από το *Μόναχο* της *Νεότητας*) είτε τον χαρακτηρισμό της συναισθηματικής διάθεσης και την απόδοση μιας συγκεκριμένης εκφραστικότητας στη σύνθεση: *energico* (ενεργητικό) στην *Ελληνική Ραψωδία*, *feroce* (ορμητικό) στο *Βοριά*, "Mit etwas herber Lyrik" (με κάπως πικρό λυρισμό) στο 2^ο *Βουκολικό*, "με φρεσκάδα" στον 2^ο *Μακεδονικό Χορό*, "mit Poesie" (ποιητικό) στο 1^ο *Τραγούδι*, *pastorale* (ποιμενικό), εύθυμο (*giocoso*), εκφραστικό (*espressivo*), τραγουδιστό (*cantabile*) στην *Επική Συμφωνία*. Στην τελευταία μάλιστα σε κάποια μέρη, αντί για αγωγικό χαρακτηρισμό ή σε συνύπαρξη με τέτοιο, σημειώνεται προγραμματικός τίτλος που αποτυπώνει την

⁹²⁹ Αργά, Μέτρια, Όχι πολύ γρήγορα, Πιο γρήγορα, Πολύ γρήγορα.

⁹³⁰ Σε όλα τα τραγούδια του κύκλου το tempo καθορίζεται από την ίδια τη φύση και τον ιδιαίτερο χορευτικό χαρακτήρα των δημοτικών μελωδιών.

εικόνα, την οποία αποσκοπεί να αποδώσει η μουσική: VIII. *Ballspiel* (Παιχνίδι με τη μπάλα), IX. *Tanzlied der Artemis* (Χορευτικό τραγούδι της Αρτέμιδος), X. *Lied der Nausikaa* (Τραγούδι της Ναυσικάς), XI. *Chortanz* (Χορωδιακός χορός), XX. Coda: *Gebet des Odysseus* (Προσευχή του Οδυσσέα).

Επισημαίνουμε πως οι παραπάνω όροι αφορούν ερμηνευτικές ενδείξεις τοποθετημένες στην έναρξη των συνθέσεων, το οποίο και μας απασχολεί στο σημείο αυτό. Προφανέστατα ο συνθέτης προβαίνει σε καθοδηγητική ή διευκρινιστική χρήση παρόμοιων όρων και κατά τη ροή των έργων, όπου το κρίνει απαραίτητο.

5.1.4. Μορφολογία.

Στο ιδιαίτερα ευρύ αυτό πεδίο της μουσικής αναλυτικής διαδικασίας εξετάστηκαν κύρια δομικά ζητήματα που αφορούν συνθετικές μορφές, οι οποίες χρησιμοποιούνται στην εργογραφία του συνθέτη, αλλά και επιμέρους παράμετροι που αναφέρονται σε μορφολογικές ενότητες, φράσεις και περιόδους, ύπαρξη θεματικής συνοχής, τρόπους μοτιβικής και θεματικής επεξεργασίας και στοιχεία αντίστιξης που διαμορφώνουν εν πολλοίς την πολυφωνική και (μον)ομοφωνική διάσταση της συνθετικής υφής του. Σε κάθε περίπτωση οι μορφολογικές επιλογές και η συνθετική επεξεργασία του συνθέτη, παρότι ενίοτε παραμένουν σε τυποποιημένα και καθορισμένα πλαίσια, γενικότερα συνάδουν με την ως ένα βαθμό «χαλαρή» και αυτοσχεδιαστική δημιουργική του προσέγγιση, η οποία δεν υπόκειται απaráβατα σε περιορισμούς και συγκεκριμένα συνθετικά καλούπια διαμορφώνοντας ένα σχετικά «αφελές» -θα τολμούσαμε να πούμε- συνθετικό ύφος.

5.1.4.1. Δομή - Φόρμα.

α) Χρησιμοποιούμενες συνθετικές φόρμες.

Από την μία προς μία αναλυτική εξέταση των καταγεγραμμένων συνθέσεων προκύπτει η τάση εκ μέρους του συνθέτη επιλογής μορφών που άκμασαν και αποτέλεσαν κεντρικούς μορφολογικούς πυλώνες κατά την περίοδο άνθισης του κεντροευρωπαϊκού ρομαντισμού με κυρίαρχο μέσο έκφρασής τους το όργανο του πιάνου. Η προτίμηση σε συνθετικές μορφές «χαρακτηριστικών κομματιών» (*Charakterstücke*) και κύκλων κομματιών μικρής έκτασης έχουμε ήδη αναφέρει πως

ανάγεται στη στενή σχέση του συνθέτη με τη γερμανική σχολή του 19^{ου} αι. και τις επιρροές που δέχτηκε και υιοθέτησε από τους κύριους εκπροσώπους της. Παράλληλα, δεν εγκαταλείπονται και μορφές που αντλούν την εκκίνησή τους από προγενέστερες του ρομαντισμού εποχές. Συνοπτικά οι φόρμες, που βρίσκουν εφαρμογή στις συνθέσεις του Μαργαρίτη, είναι οι ακόλουθες⁹³¹:

1. Σκέρτσο [Μορφή Σκέρτσο-Τρίο-Σκέρτσο (A B A')]:

Στο εναρκτήριο ομώνυμο κομμάτι του λευκώματος της *Νεότητας*.

2. Φαντασία:

Στο *Γράμμα από το Μόναχο* (ή *Καρναβάλι*) της *Νεότητας*.

3. Χουμορέσκα:

Στο *Κούρδισμα* της *Νεότητας* (τριμερής μορφή A B A').

4. Βαλς⁹³²:

Στο *Σκίτσο* και τη *Βενεδικτίνη* από τη συλλογή *Νεότητα*.

5. Ιντερμέτζο:

Στο ομώνυμο κομμάτι από το *Τρίπτυχο* της *Νεότητας*, το οποίο τοποθετείται μεταξύ δύο ξεκάθαρα περιγραφικών συνθέσεων (*Γλυκοχάραμα*, *Βράδυ*).

6. Σπουδή:

Στη δεξιοτεχνικής αλλά και περιγραφικής λογικής πρώτη σύνθεση των *Στίχων* για πιάνο που τιτλοφορείται ως *Ο Βοριάς*, *Σπουδή κονσέρτου*.

7. Νανούρισμα:

Στην ομώνυμη σύνθεση της *Νεότητας*.

8. Βαρκαρόλα:

Τον χαρακτήρα αυτής της φόρμας με τη ρευστότητα του μέτρου των 6/8 συναντούμε στο *Γλυκοχάραμα* (*Τρίπτυχο Νεότητας*).

9. Φόρμα Σονάτας:

Στη *Σονατίνα* για πιάνο, η οποία παρουσιάζει την παραδοσιακή δομή της φόρμας (Εκθεση – Ανάπτυξη – Επανεκθεση)⁹³³.

10. Θέμα και παραλλαγές:

⁹³¹ Για τα ιστορικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά της κάθε φόρμας, βλ. προηγούμενο κεφάλαιο στη μουσική ανάλυση.

⁹³² Είναι το ύφος, η χορευτική διάθεση και το χαρακτηριστικό μέτρο 3/4 που μας επιτρέπει να αποδώσουμε στις συγκεκριμένες συνθέσεις τον όρο του βαλς.

⁹³³ Ως ενδιαφέρον σημείο διαφοροποίησης από το αυστηρά παραδοσιακό πρότυπο της συγκεκριμένης φόρμας εντοπίσαμε την εισαγωγή στο μέσο της Ανάπτυξης ενός μεσαίου θέματος, το οποίο, αν και αποτελεί μοτιβικά μία ελεύθερη διαστηματική αναστροφή της ουράς του κύριου θέματος του έργου, εντούτοις αποκτά την οντότητα ενός νέου θέματος και η συγκεκριμένη ενότητα της Ανάπτυξης τη λειτουργικότητα αργού μέρους σονάτας.

Στο *Ξύπνημα* από τους *Στίχους* για πιάνο.

Στις *Παραλλαγές* σε δύο ελληνικά θέματα για δύο πιάνο⁹³⁴.

Στον 1^ο από τους *Μακεδονικούς Χορούς* για δύο πιάνο.

Παράλληλα εντοπίζονται συνθέσεις με απουσία συγκεκριμένης φόρμας που είτε φανερώνουν μία πρόχειρη αυτοσχεδιαστική στιγμή (πιανιστική μινιατούρα *Λίγες σταγόνες ντ' Ορσαί* της *Νεότητας*) είτε δίνουν την αίσθηση ενός τραγουδιού χωρίς λόγια (*Φεγγαβολιά* από τους *Στίχους* για πιάνο) είτε εκθέτουν απλά μία μονοθεματική μελωδία (*Βράδυ Νεότητας*) είτε αποτελούν μια συρραφή ουσιαστικά δημοτικού μελωδικού υλικού (*Ελληνικά Βουκολικά*) παρουσιάζοντας ωστόσο την πρόθεση θεματικού συσχετισμού και κυκλικότητας στη φόρμα⁹³⁵.

Όσον αφορά τον κύκλο των *Ελληνικών Τραγουδιών* -με την εξαίρεση του τελευταίου (*Μακεδονικό Σονέτο*), του οποίου η επεξεργασία συντελείται σε τέσσερα επιμέρους τμήματα βάσει της ομαδοποίησης των στίχων- τα τραγούδια αρ. 1-4 δομικά ακολουθούν κοινή συνισταμένη: σύντομη πιανιστική εισαγωγή με μοτιβικά στοιχεία της δημοτικής μελωδίας και καθορισμό του βασικού ρυθμικού συνοδευτικού σχήματος του τραγουδιού⁹³⁶, έκθεση των δημοτικών μελωδικών φράσεων και κατάληξη με σύντομη coda στο πιάνο εμπνευσμένη επίσης από τα κυρίαρχα θεματικά χαρακτηριστικά του εκάστοτε άσματος.

Σε καθαρά μακροδομικό επίπεδο, έμμεση μορφή Έκθεσης - Ανάπτυξης - Επανάκτησης παρουσιάζει η προγραμματική *Επική Συμφωνία*, καθώς στο α' μισό της (μέρη I-X) εκτίθενται διαδοχικά τα παραδοσιακά και ελληνικής ή δημοτικής χροιάς θέματα σε συνδυασμό με άλλα ρυθμικά και μελωδικά μοτιβικά στοιχεία, στη συνέχεια (μέρη XI-XIV) έπεται η διαδικασία αναπτυξιακής επεξεργασίας των ήδη εκτιθέμενων θεματικών μελωδιών και από το μέρος XV έως το καταληκτικό XX πραγματοποιείται η επανάκτηση του θεματικού υλικού είτε με επανάληψη ολόκληρων

⁹³⁴ Ωστόσο στο συγκεκριμένο έργο, κατά την παράλλαξη των αρχικών δύο θεμάτων, διαδοχικά προστίθενται νέες, ελληνικής προέλευσης, μελωδίες, οι οποίες υπόκεινται σε συνθετική επεξεργασία και συγκεράζονται με τα κύρια θέματα. Επομένως ο χαρακτηρισμός του έργου ως *Παραλλαγές* με την παραδοσιακή έννοια του όρου κρίνεται αδόκιμος. Η σύνθεση αφορά περισσότερο μία διαδοχική παράθεση μελωδιών ελληνικής χροιάς.

⁹³⁵ Το στοιχείο της κυκλικότητας επιτυγχάνεται στην προκειμένη περίπτωση μέσω της χρησιμοποίησης της ίδιας δημοτικής μελωδίας (Νεραντζούλα) στην αρχή και το τέλος του 1^{ου} *Βουκολικού*, καθώς και στο καταληκτικό τμήμα του 2^{ου} *Βουκολικού*.

⁹³⁶ Σημειώνουμε πως το μοντέλο παραβολής εισαγωγικών μέτρων, που προηγούνται της θεματικής παρουσίασης ελληνότροπων μελωδικών γραμμών και τα οποία εισάγουν το κύριο ρυθμικό και αρμονικό υπόβαθρο των εκτιθέμενων μελωδιών, απαντάται ως συνεπές χαρακτηριστικό στο σύνολο σχεδόν των «ελληνικών» συνθέσεων του Μαργαρίτη.

μερών είτε με επαναφορά επιμέρους αποσπασμάτων. Το στάδιο της θεματικής επανέκθεσης συμπεριλαμβάνει ωστόσο και μία πιο χαλαρή διατήρηση αναπτυξιακής επεξεργασίας.

β) Συμμετρία και ασυμμετρία των θεματικών φράσεων.

Η αντιμετώπιση των θεματικών περιόδων και φράσεων από τον συνθέτη όσον αφορά τον αριθμό των μέτρων, από τα οποία αποτελούνται, τείνει προς την παραδοσιακή συμμετρικότητα είτε αυτή αφορά μεγαλύτερες είτε μικρότερες ενότητες⁹³⁷. Σημειώνουμε μερικές αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις φραστικής συμμετρίας που παρουσιάζουν ωστόσο διαφοροποιήσεις μεταξύ τους:

- *Επική Συμφωνία*, μέρος VI, μ. 198-213: 16μετρη διμερής συμμετρική θεματική περίοδος με δύο ισομερείς 8μετρες φράσεις. Η α' βρίσκεται στη δεσπόζουσα της ντο, ενώ η β' ολοκληρώνεται στην τονική αυτής.



- *Σκέρτσο*, Τμήμα Β (Τρίο), μ. 34-42: 8μετρη διμερής συμμετρική θεματική περίοδος με δύο ισομερείς 4μετρες φράσεις. Η α' πραγματοποιεί πτώση στην V της φα μείζονος, ενώ η β' αντί της αναμενόμενης τονικής κατευθύνεται στη δεσπόζουσα της ρε μείζονος για να προετοιμάσει τη μετάβαση στο Σκέρτσο (τμήμα Α).

⁹³⁷ Ως βάση του ομοφωνικού συστήματος θεωρείται η διμερής συμμετρική περίοδος των 8 μέτρων που αποτελείται από δύο φράσεις των 4 μέτρων. Με τον όρο φράση ορίζεται μία ολοκληρωμένη σκέψη μελωδία, η οποία είτε χωρίζεται ευκρινώς σε δίμετρες ομάδες (ή τρίμετρες ή ακόμα και τετράμετρες) είτε αποτελεί ένα ενιαίο σύνολο μη χωριζόμενο σε μικρότερα μέρη. Η περίοδος ως μορφολογικός όρος είναι πιο ευρεία σε έκταση και περιλαμβάνει δύο φράσεις, εκ των οποίων η πρώτη καταλήγει στα παραδοσιακά πλαίσια σε ατελή (V) ή απατηλή (VI) ή ημιτελή πτώση (στην 3^η της I) και η δεύτερη ολοκληρώνεται σε τέλεια πτώση (I). (Κατσίμπας, σ. 58).



- Βουκολικό αρ. 1, μ. 11-22: Μεταξύ των δύο θεματικών τετράμετρων φράσεων της συμμετρικής περιόδου (μ. 11-14 και μ. 19-22) παρεμβάλλεται στο ενδιάμεσο τετράμετρο (μ. 15-18) μεταβατική γέφυρα με μοτιβικό υλικό αντλημένο από την κεφαλή του δημοτικού θέματος.

Ο κανόνας της φραστικής συμμετρικότητας αίρεται σε κάποιες αποκλίνουσες περιπτώσεις. Και αν ενίοτε η ασυμμετρία είναι αποτέλεσμα της ίδιας της φύσης της μελωδικής γραμμής, άλλοτε πιστοποιεί την «αμέλεια» που επιδεικνύει ο συνθέτης στην προσήλωση του σε μορφολογικά στεγανά. Παραθέτουμε αντίστοιχα χαρακτηριστικά δείγματα ασύμμετρων φράσεων:

- Στην πρώιμη *Ελληνική Ραψωδία* του, η τότε ακόμα έλλειψη συγκροτημένης συνθετικής γνώσης τον οδηγεί στην έκθεση εννιάμετρων θεματικών φράσεων (μ. 13-21 και 22-30) στη θέση των παραδοσιακών συμμετρικών οκτάμετρων ή τετράμετρων φράσεων.

- Στη *Σονατίνα*, παρότι κατά κανόνα επιλέγονται συμμετρικές περίοδοι στη ροή της σύνθεσης, εντούτοις η συμμετρικότητα διαταράσσεται στο β' τμήμα της 1^{ης} θεματικής ενότητας της Έκθεσης (μ. 17-29). Ασύμμετρες φράσεις 4+3 μέτρων (μ. 17-23) και 4+2 μέτρων (μ. 24-29) σχηματίζουν επτάμετρη και εξάμετρη περίοδο αντιστοίχως.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the right hand and a bass clef on the left hand. The time signature is 3/4. The first system shows measures 1 through 4. The second system, marked with a '5' at the beginning, shows measures 5 through 8. The third system, marked with a '10' at the beginning, shows measures 10 through 13. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a harmonic and rhythmic foundation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

- Στον περιορισμένης έκτασης 1^ο *Μακεδονικό Χορό*, η επτάμετρη μελωδική περίοδος (μ. 6-12) εκτίθεται σε δύο ασύμμετρες φράσεις 3 και 4 μέτρων (μ. 6-8 και μ. 9-12) που καταλήγουν και οι δύο στην υποτονική βαθμίδα του τρόπου.

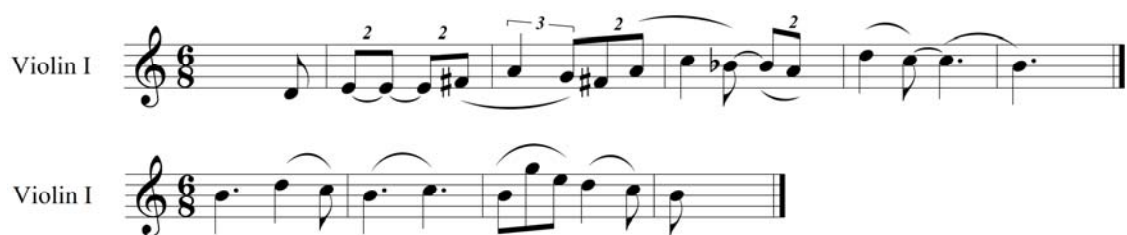


- Στις *Παραλλαγές* για δύο πιάνο, οι δύο φράσεις του 1^{ου} ελληνότροπου θέματος είναι ασύμμετρες (5+4 μέτρα):

μ. 3-11, 1^ο πιάνο



- Στο II μέρος της *Επικής*, η ασύμμετρη μελωδική περίοδος των μ. 66-75 αποτελείται από μία πεντάμετρη (μ. 67 με *levare* -71) και μία τετράμετρη (μ. 72-75) φράση:



Σε κάθε περίπτωση η άτακτη και απροσδόκητη άρση της φραστικής συμμετρίας σε κάποια σημεία της εργογραφίας του συνθέτη αίρει την κανονικότητα της μελωδικής μορφολογικής δόμησης και αποτελεί αναμφίβολα ένα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της συνθετικής συμπεριφοράς του.

5.1.4.2. Θεματική επεξεργασία.

α) Θεματικές - μοτιβικές αναφορές και συνδέσεις.

Η θεματική διασύνδεση επιμέρους μερών και ενοτήτων ενός συγκεκριμένου έργου ή κύκλου συνθέσεων με την έννοια της επαναχρησιμοποίησης και επαναφοράς θεματικού μοτιβικού υλικού ενισχύει τη συνοχή της συνθετικής επεξεργασίας και καθιστά τη σύνθεση περισσότερο συμπαγή μορφολογικά. Και αν στους κύκλους κομματιών για πιάνο δεν παρατηρούνται μοτιβικές αναφορές από το ένα στο άλλο, με την εξαίρεση των δύο *Ελληνικών Βουκολικών*, στα οποία το δημοτικό θέμα της Νεραντζούλας διέπει και τις δύο συνθέσεις του κύκλου, πρόσφορο πεδίο εφαρμογής διαδικασιών συσχετισμού θεματικών στοιχείων αποτελεί το προγραμματικό έργο της *Επικής Συμφωνίας* με τα 20 συνολικά σε αριθμό μέρη.

Ως κύριος άξονας μοτιβικής διασύνδεσης στην εξέλιξη του συμφωνικού έργου λειτουργεί στο εναρκτήριο μέρος το εισαγωγικό μοτίβο ντο - ρε - σολ - σιb - ντο, το οποίο εκτιθέμενο σχεδόν στο σύνολο του ορχηστρικού ιστού περιέχει σημαντικά μοτιβικά στοιχεία σε μετρικές (με το τροχαϊκό μέτρο), διαστηματικές (ντο-ρε και σιb-ντο διάστημα 2ας, ρε-σολ και σολ-ντο διάστημα 4^{ης}, ντο-σολ διάστημα 5^{ης}) και αρμονικές (με την τροπικότητα που δημιουργεί η έλλειψη προσαγωγή) παραμέτρους (βλ. αναλυτικά στην ανάλυση της συμφωνίας). Από τη μοτιβική αυτή βάση απορρέει το χρησιμοποιούμενο λυρικό θέμα στο μέρος VI, του οποίου η κεφαλή (σολ-φα-ρε) είναι η καρκινική (οπισθοβατική) αναστροφή της κατάληξης του αρχικού μοτίβου (σολ-σιb-ντο), ενώ παράλληλα ταυτίζεται διαστηματικά και με το καταληκτικό μοτίβο του μέρους III στη γραμμή των φλάουτων (μ. 135-136). Στον μοτιβικό πυρήνα του I μέρους αναφέρεται έμμεσα διαστηματικά και το χαρακτηριστικό πανηγυρικό μοτίβο (ντο-σολ-ντο-ρε) του μέρους IX. Επιπλέον, στην έναρξη του μέρους X (μ. 332-337) πραγματοποιείται μοτιβική σύνδεση με το προηγούμενο μέρος IX και αφορά τη χρήση διαστημάτων 5^{ης} καθαρής και 4^{ης} αυξημένης στην πρωτογενή ρυθμική αναλογία του έργου (2 προς 1), ενώ στην αποσπασματική έκθεση της νέας

δημοτικής μελωδίας παρεμβάλλονται επίσης τα άνωθεν μοτιβικά στοιχεία του προηγούμενου μέρους (μ. 344-345 και μ. 352-353). Τέλος, στην ολοκλήρωση του μέρους XIII επανεμφανίζεται η κεφαλή της δημοτικής χροιάς μελωδίας του μέρους IV (σε φαγκότα και βιόλες) με στόχο τη θεματική σύνδεση του μέρους με το επόμενο XIV, το οποίο και επαναφέρει τη συγκεκριμένη μελωδία:

μ. 513-516, θεματική σύνδεση μερών XIII και XIV

The musical score is for measures 513-516. It features a variety of instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Fagotto, Horns 1 and 3, Harp, Klavier, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Fagotto and Viola parts are circled in the original image, highlighting the thematic material. The score shows a clear thematic connection between parts XIII and XIV, with the Fagotto and Viola parts playing a prominent role in this connection.

β) Θεματική σύνθεση και αποσύνθεση.

Πρόκειται για συνθετική διαδικασία που απαντάται στη μουσική παρτιτούρα του συνθέτη και ενέχει ταυτόχρονα στοιχεία πύκνωσης και αφαίρεσης θεματικού υλικού.

Η έναρξη ενός μουσικού έργου γενικότερα ορίζει τις κατευθυντήριες μορφολογικές και θεματικές γραμμές, ωστόσο δεν συμπίπτει πάντοτε με την άμεση εμφάνιση του θέματος, που είναι και το συνηθέστερο⁹³⁸.

Στο πλαίσιο αυτό χαρακτηριστική περίπτωση σταδιακής δόμησης της μελωδικής γραμμής, που υπολανθάνει την εντύπωση ακαθόριστης αναζήτησης της θεματικής ιδέας και συνάδει με τον σκοτεινό τίτλο της πιανιστικής σελίδας, απαντάται στο *Βράδυ (Νεότητα)*. Η μελωδική φράση εκτίθεται επί της εισαγωγικής βάσης ενός 4φθογγου σχήματος 8^{ov} με εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας στην εναρμόνιση σταδιακά με προσθετική διαδικασία: αρχικά εκτίθενται οι πρώτοι δύο φθόγγοι της (μ. 3-4), στο επόμενο 3μετρο (μ. 5-7) το πρωτογενές μελωδικό υλικό εξελίσσεται για να ολοκληρωθεί στο δίμετρο των μ. 8-9 στη δεσπόζουσα πλήρως δομημένο:



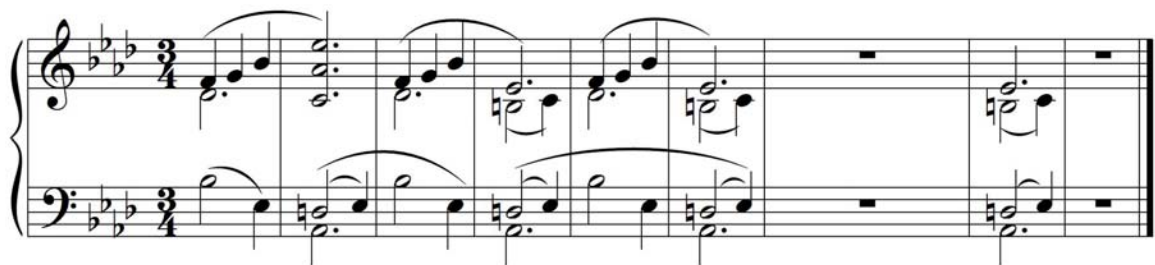
Το αντίθετο παρατηρείται καθώς το κομμάτι οδεύει προς την κατάληξή του. Το θεματικό υλικό τώρα αποσυντίθεται βαθμηδόν (μ. 23-31) υπογραμμίζοντας την τάση για κυκλικότητα στη φόρμα με την έννοια της σύνθεσης - αποσύνθεσης / δόμησης - αποδόμησης μίας θεματικής ιδέας στην αρχή και το τέλος ενός συνθετικού έργου. Η δίμετρη μελωδική φράση στην ψηλότερη φωνή (μ. 23-24) επαναλαμβάνεται και επεκτείνεται στη μεσαία στο επόμενο τρίμετρο (μ. 25-27) για να αποδομηθεί με την αφαίρεση της μελωδικής γραμμής και τη διατήρηση μόνο του συνοδευτικού μοτίβου 8^{ov} και της αρμονικής εναλλαγής τονικής και δεσπόζουσας βαθμίδας (μ. 28-29) και

⁹³⁸ Ενδιαφέρον είναι το παράδειγμα, στο οποίο αναφέρεται ο Ν. Μαλιάρας (*Μουσική Ανάλυση*, σ. 90-91) συγκρίνοντας την 5η και 9η συμφωνία του Beethoven. Στην μεν 5η το θέμα τοποθετείται αμέσως στην αρχή, ενώ στην 9η αναδύεται σταδιακά συγκροτούμενο από τα ίδια τα μοτιβικά στοιχεία του. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε άμεση θεματική παρουσία και στη δεύτερη σταδιακή ανάδυση του θέματος.

να καταλήξει στην αραίωση ακόμα και αυτών των μοτιβικών και αρμονικών στοιχείων με την ταυτόχρονη προσθήκη παύσεων (μ. 30-31)⁹³⁹:



Τυπικό δείγμα αφαιρετικής πρακτικής στο μοτιβικό υλικό αποτελεί και η κατάληξη μιας ενότητας της Ανάπτυξης στη *Σονατίνα* (μ. 170-172). Τη μοτιβική αποσύνθεση ενισχύουν -όπως και στο προηγούμενο παράδειγμα- οι παρεμβαλλόμενες παύσεις ολόκληρων μέτρων:



Αντιστοίχως, στο 1^ο θέμα των Παραλλαγών η καταληκτική codetta με τις διαλογικές μοτιβικές αναφορές στην ουρά του θέματος στα δύο πιάνο και την παρεμβολή παύσεων συνιστά κατά κάποιο τρόπο θεματική αποδόμηση - αραίωση (μ. 23-25):

⁹³⁹ Η κρίσιμη σημασία που κατέχουν συχνά οι παύσεις στη μουσική πράξη, ίσως και ανάλογη με το ίδιο το μουσικό κείμενο που ακούγεται, είναι στοιχείο άξιο αναφοράς και πρόκλησης ενδιαφέροντος στην αναλυτική διαδικασία. Η απουσία μουσικής σε συγκεκριμένα σημεία δύναται να μεταφράζεται ανάλογα με το ίδιο το μουσικό περιεχόμενο σε έντονη ή περιορισμένη συναισθηματική φόρτιση, να υποδηλώνει φυγή, παραίτηση ή αδιέξοδη ένταση, ή ακόμη να ενέχει τα στοιχεία της έκπληξης και του απροσδόκητου.



Ανάλογα στην τελευταία παραλλαγή του έργου, το ένα από τα μελωδικά μοτίβα του λαϊκού τραγουδιού (το χαρακτηριζόμενο στην ανάλυση ως μοτίβο II) αποσυντίθεται διαδοχικά στα δύο πιάνο και απλώνεται χρονικά στο καταληκτικό τμήμα (μ. 264-270):

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The second system includes a grand staff and a single treble staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A '8va' marking indicates an octave shift, and a '5' marking indicates a fifth interval. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Το πλέον αντιπροσωπευτικό παράδειγμα θεματικής - μοτιβικής αποσύνθεσης εντοπίζεται στο προτελευταίο μέρος της Συμφωνίας (XIX). Η θεματική κεφαλή, που εκτίθεται επαναλαμβανόμενα (μ. 679-682), αποβάλλεται και παραμένει μόνο το ρυθμικό συνοδευτικό της μελωδίας μοτίβο (μ. 683-684). Η επανάληψή του και εναλλαγή με δίμετρης διάρκειας συνηχήσεις καταλήγει σε γενική παύση στο μ. 692 ως κορύφωση της διαδικασίας μοτιβικής αποδόμησης και αφαίρεσης:

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Kontrabass

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

K.B.

Αντίθετα, ως αντιπροσωπευτικό σημείο πύκνωσης μοτιβικού υλικού παραθέτουμε το απόσπασμα από το μέρος IX της *Επικής*. Στα μ. 318-326 η διαλογική απόκριση χάλκινων πνευστών, φαγκότων και τυμπάνων γίνεται όλο και πιο άμεση:

Και στην ε' παραλλαγή από το ομώνυμο έργο, ενισχυμένη αίσθηση θεματικής πύκνωσης προσδίδει η σύνθεση του μελωδήματος της παραλλαγής (*Το γελεκάκι*) με το 2^ο θέμα του έργου (*Ένα καράβι από τη Χίο*) για 4 συνολικά οκτάμετρα (μ. 224-231, 231-238, 239-246, 247-254) δημιουργώντας αντιστικτικό μελωδιακό «πλέξιμο».

γ) Μιμητικές διαδικασίες.

Η τεχνική της μίμησης, κατά την οποία μία οργανική φωνή αναπαράγει πιστά ή μη ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό ή μελωδικό θέμα ή μοτίβο⁹⁴⁰ ή ακόμη και ολόκληρη μελωδική ενότητα, κατέχει κεντρικό ρόλο στην πολυφωνική επεξεργασία και σημαντική θέση στη συνθετική ανάπτυξη του συνθέτη. Στις παρτιτούρες των έργων του παρατηρούνται διαφορετικές εκφράσεις της συγκεκριμένης τεχνικής (ευθεία κίνηση, αναστροφή, καρκίνος⁹⁴¹, αναστροφή καρκίνου, μεγέθυνση, σμίκρυνση⁹⁴²,

⁹⁴⁰ Με τον όρο *μοτίβο* (μοτίβο = κίνητρο, αίτιο), από το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, υποδηλώνεται το μικρότερο τμήμα μιας σύνθεσης με συγκεκριμένη μουσική έννοια, η μικρότερη νοητή και αυθύπαρκτη μελωδική και ρυθμική ενότητα. Η έννοια του θέματος (από το ρήμα τίθημι = θέτω, βάζω) είναι ευρύτερη και αφορά μια αυτοτελή και χαρακτηριστική μελωδική ενότητα με πλήρες νόημα που δίνει μία ξεχωριστή φυσιογνωμία κατέχοντας ιδιαίτερη θέση στη φόρμα και αποτελώντας την κυρίαρχη παράμετρο της συνθετικής δημιουργίας και επεξεργασίας. (Κατσιμπας, σ. 22, 26).

⁹⁴¹ Η ονομαζόμενη ως οπισθοβατική κίνηση.

ετεροχρονισμός⁹⁴³, περιοδική μίμηση⁹⁴⁴, σύμπτυξη, κανόνας), η οποία ενέχει ξεκάθαρες επιρροές από την αντιστικτική γραφή του J. S. Bach που αποτελούσε για τον συνθέτη σημείο αναφοράς στην πολυφωνική επεξεργασία. Παραθέτουμε ακολούθως χαρακτηριστικές περιπτώσεις μιμητικών φαινομένων και αντιστικτικών διαδικασιών που αναδεικνύουν την έμφαση του συνθέτη στον συγκεκριμένο τρόπο μοτιβικής επεξεργασίας:

- Ευθεία μίμηση:

Το εναρκτήριο μοτίβο του *Σκέρτσο της Νεότητας* στο αριστερό χέρι του πιάνου γίνεται αντικείμενο μίμησης από το δεξί στο πρότυπο των δίφωνων *Inventionen* του Γερμανού δημιουργού της εποχής του Μπαρόκ (μ. 1-4):



Στη *Φεγγαβολιά (Στίχοι)*, ανάλογα χαρακτηριστική είναι η ευθεία μελωδική μίμηση μεταξύ των φωνών μπάσο και σοπράνο (μ. 10-13):



Ενώ στη *Σονατίνα* παρατηρείται ευθεία μίμηση, αλλά με διαστηματικές παραλλάξεις στην πορεία της κατά τη διαλογική απόκριση των φωνών (μ. 62-70):

⁹⁴² Οι τεχνικές μίμησης, που αφορούν ρυθμική σμίκρυνση και μεγέθυνση αξιών, εξετάζονται στην πργφ. Ρυθμός - Μέτρο του κεφαλαίου.

⁹⁴³ Στις περιπτώσεις, κατά τις οποίες η μίμηση ξεκινά σε διαφορετικό μέρος του μέτρου σε σχέση με το πρωτότυπο μοτίβο.

⁹⁴⁴ Όταν οι φωνές εναλλάσσονται ως προς την έκθεση του θέματος ή του μοτίβου.



- Αναστροφή μίμησης (καθρέπτης):

Στο μεσαίο τμήμα της Ανάπτυξης της Σονατίνας η θεματική κεφαλή της ενότητας εμφανίζεται σε ανάστροφη κίνηση στο αριστερό χέρι (μ. 149-152):



Και στον Χορό του Γιδά, στην ενδιάμεση ενότητα η θεματική μελωδία εκτίθεται σε καθρέπτη:

μ. 18-22, κανονική κίνηση μελωδίας σε διατονικό τρόπο



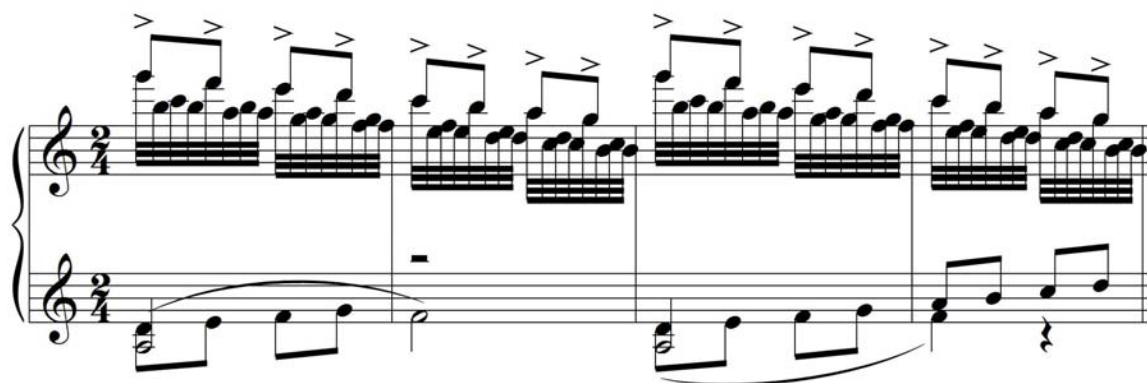
μ. 45-49, ανάστροφη κίνηση σε χρωματικό τρόπο



- Μίμηση με οπισθοβατική κίνηση (καρκίνος):

Έντονα αντιστικτικές διαδικασίες παρουσιάζουν τα *Ελληνικά Βουκολικά*. Χαρακτηριστικό είναι το σημείο στο 1^ο κομμάτι του κύκλου (μ. 15-18), όπου η κεφαλή του δημοτικού θέματος παρουσιάζεται με αντίθετες κινήσεις σε αριστερό και

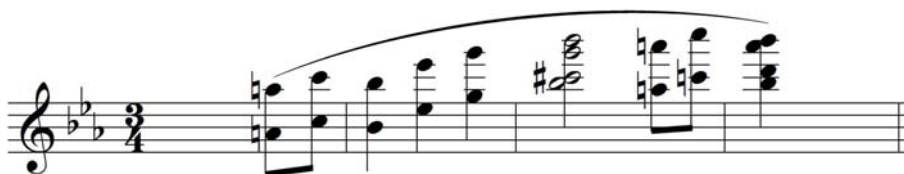
δεξί χέρι: ευθεία μίμηση με ανιούσα κίνηση στο αριστερό, καρκινική μίμηση με κατιούσα κίνηση στο δεξί:



- Ετεροχρονισμένη μίμηση:

Στο 2^ο κομμάτι του λευκώματος της *Νεότητας*, στο *Σκίτσο*, η θεματική μελωδία των μ. 10-13 στο δεξί εμφανίζεται σε μίμηση ετεροχρονισμένα και με ρυθμικές παραλλάξεις μετέπειτα στο μπάσο (μ. 25-27) και ξανά στη σοπράνο (μ. 29-31):

μ. 10-13, δεξί χέρι



μ. 25-27, αριστερό χέρι



- Κανόνας:

Στο *Κούρδισμα (Νεότητα)*, η πιο πολυφωνική συνηχητική γραφή του μέρους του πιάνου συνδυάζεται αρμονικά με τη μονοφωνικότητα του βιολιού και η μιμητική αντιστικτική δραστηριότητα, που εκφράζεται με τους θεματικούς και μοτιβικούς διαλόγους των δύο οργάνων, αποκτά μορφή κανόνος κατά την έκθεση της β' φράσης της θεματικής περιόδου (μ. 20-27). Το βιολί μιμείται το πιάνο στην ταυτοφωνία εκκινώντας μεν ένα μέτρο αργότερα (μ. 21), αλλά καταλήγει ταυτόχρονα μαζί του μέσω της παράλειψης ενός θεματικού μέτρου (του μ. 25 του πιάνου):



- Παράθεση, στα αρχικά μέτρα της σύνθεσης, θεματικού μελωδικού ή ρυθμικού μοτίβου, το οποίο αξιοποιείται κατά την πορεία επεξεργασίας της συνθετικής ανάπτυξης ως αντιστικτικό αντίβαρο στο θέμα. Χαρακτηριστικές τέτοιες περιπτώσεις απαντώνται σε κομμάτια της *Νεότητας* (*Κούρδισμα, Μπενεντικτίν*).

Παράλληλα, στην *Επική Συμφωνία* οι μιμητικές διαδικασίες βρίσκουν, όπως είναι φυσικό για τα δεδομένα επεξεργασίας ενός συμφωνικού έργου, πρόσφορο έδαφος. Ως αντιπροσωπευτικά σημεία αντιστικτικής σημαντικότητας στο έργο παραθέτουμε:

- στο μέρος IV, στη δημοτικής έκφανσης μελωδία (που απαντάται και στα *Ελληνικά Βουκολικά*) σε δύο φράσεις, η κεφαλή της β' φράσης είναι -αν και ρυθμικά παραλλαγμένος- διαστηματικός καθρέπτης της κεφαλής της α':



- Στο μέρος VI, κατά την αρχική έκθεση της θεματικής μελωδίας, η κεφαλή της εμφανίζεται αντιστικτικά σε ευθεία μίμηση σε κλαρινέτο, βιόλες (μ. 204-205) και β' βιολιά (μ. 210-211), σε ανάστροφη μίμηση σε βιολοντσέλα (μ. 202-203) και βιόλες (μ. 206-207) και διαστηματικά τροποποιημένη σε βιόλες (στο ίδιο σημείο, μ. 206-207) και β' βιολιά (μ. 208-209). Η ίδια θεματική κεφαλή αξιοποιείται μιμητικά και στο προτελευταίο μέρος XIX της συμφωνίας με διαστηματικά ακριβείς ή παραλλαγμένες μιμήσεις σε ευθεία και ανάστροφη μορφή κατά σειρά σε β' βιολιά (μ. 695-696, 697-698, 701-702), κλαρινέτα (μ. 701-702), κόρνα (μ. 703-704), όμποε (μ. 705-706) και φαγκότα (μ. 707-708, 709-710).

- Στο XI, η κατάληξη της δημοτικής μελωδίας της Λαφίνας από το προηγούμενο μέρος X, χρησιμοποιείται σε ευθεία μίμηση (και σμικρυμένη) στα όμποε (μ. 365) και σε αντίθετη κίνηση στα βιολιά (μ. 367):

μέρος X, μ.358-359, β' όμποε, ουρά θεματικής δημοτικής μελωδίας



μέρος XI, μ. 365, α' όμποε, ευθεία μίμηση



μ. 367, α' βιολιά, ανάστροφη μίμηση



δ) Πολυφωνικότητα - Μονοφωνικότητα.

Δύο βασικές μουσικές παράμετροι, η αντίστιξη, που θεωρείτο έως τον 18ο αιώνα η πεμπτουσία της συνθετικής πράξης, και η αρμονία, η οποία απέκτησε σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα συνθετική εξέλιξη, αποτελούν τους θεμελιώδεις πυλώνες της πολυφωνικής και ομοφωνικής υφής του μουσικού έργου. Η συνθετική θέση του Μαργαρίτη απέναντι στην πολυφωνία και την ομοφωνία, όπως προκύπτει από την εξέταση της εργογραφίας του, συνίσταται στα εξής χαρακτηριστικά:

- Στα τραγούδια για φωνή και πιάνο επιδιώκει τη συνοχή μεταξύ φωνητικής και πιανιστικής γραμμής, η οποία επιτυγχάνεται είτε με την ταύτιση του τέλους μίας φράσης στη φωνή με την αρχή της επόμενης στο πιάνο είτε με τη μοτιβική διασύνδεση της πιανιστικής συνοδείας με το μέλος. Παράλληλα, για την διακριτική αντιστικτική υποστήριξη και αρμονική επένδυση της τραγουδιστικής μελωδίας επιλέγει ανάλογα μία σχετικά μονοφωνική συμπεριφορά στο πιανιστικό μέρος.

- Στα πιανιστικά έργα δημοτικής έκφρασης, όπως και στην ορχηστρική *Επική Συμφωνία*, συγκεράζει και εναλλάσσει κατά συνθήκη από τη μία τον απλό, διάφανο και μονοφωνικό τρόπο παρουσίασης της ελληνότροπης μελωδίας (π.χ. στο 2^ο

Βουκολικό), ενώ άλλοτε δεν αποφεύγει πυκνότερες αντιστικτικές διαδικασίες και πολυφωνική επεξεργασία (όπως στο 1^ο *Βουκολικό* σε αντιδιαστολή με το επόμενο).

- Στα επίσης ελληνικού ύφους έργα για δύο πιάνο, αν και στην επεξεργασία τείνει να επιδίδεται σε πολυφωνικούς εμπλουτισμούς, κατά βάση αγγίζει τα όρια της μονοφωνικότητας στις πιανιστικές γραμμές, που δημιουργεί σε μερικές περιπτώσεις την εντύπωση ύπαρξης ενός οργάνου και όχι δύο. Το φαινόμενο αυτό οφείλεται και στην ανύπαρκτη ή στοιχειώδη συνοδευτική παρουσία του ενός πιάνου, όταν το άλλο παραθέτει μελωδικές γραμμές (π.χ. στην έκθεση του 2^{ου} θέματος των *Παραλλαγών σε δύο ελληνικά θέματα*).

- Οι πιο «ευρωπαϊκές» πιανιστικές συνθέσεις διέπονται από το δίπολο μονοφωνίας - πολυφωνίας. Οι πιο λιτές, λιγότερο δεξιοτεχνικές και αυτοσχεδιαστικές συνθέσεις με τον λυρικό και ονειροπόλο χαρακτήρα, παρουσιάζουν τάση απουσίας πολυφωνικών στοιχείων σε αντιδιαστολή με τις πιο ενταγμένες σε φορμαλιστικά πλαίσια πιανιστικές σελίδες, οι οποίες αξιοποιούν σε ένα βαθμό τις αντιστικτικές και πολυφωνικές δυνατότητες συνθετικής επεξεργασίας.

5.1.5. Τρόπος γραφής - Ηχόχρωμα.

5.1.5.1. Πιανιστική γραφή.

Ως επαγγελματίας σολίστ του πιάνου με ενδελεχή γνώση του πιανιστικού ρεπερτορίου και κατά συνέπεια κάτοχος εξειδικευμένων γνώσεων ως προς τη χρήση και τις ηχητικές ιδιαιτερότητες και δυνατότητες του οργάνου, στην περίπτωση του Μαργαρίτη σημειώνεται ένα αναμενόμενο και ένα παράδοξο. Από τη μία -όπως θα ανέμενε κανείς- αποδεικνύεται ως συνθέτης απόλυτα «πιανιστικός» στον τρόπο γραφής και τον χειρισμό των τεχνικών μέσων αποφεύγοντας κακοτοπιές που χαρακτηρίζουν συνθέτες χωρίς επαρκή γνώση της τεχνικής του οργάνου, για το οποίο γράφουν⁹⁴⁵. Το παράδοξο αφορά τη σχετική απλότητα, η οποία χαρακτηρίζει την τεχνική δυσκολία των περισσότερων συνθέσεων για πιάνο (με την εξαίρεση πρωτίστως του *Βοριά*, του *Καρναβαλιού* και σε δεύτερο πλάνο του *Ιντερμέτζο* και της *Σονατίνας*). Φαίνεται πως επιδίωξη και προτεραιότητα του Μαργαρίτη δεν αποτελούσε η σολιστική του ιδιότητα να εκδηλωθεί, αντανakλάσει και αποτυπωθεί

⁹⁴⁵ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Dvorak, τα έργα για πιάνο του οποίου παρουσιάζουν σε μερικές περιπτώσεις «αντιπιανιστικό» τρόπο μουσικής γραφής.

και στον συνθετικό εαυτό του. Αντίθετα, δείχνει να επιλέγει στις δημιουργίες του για πιάνο τη μετατόπιση του βάρους από την τεχνική δεξιοτεχνία στη λιτότητα που υπαγορεύει η παιδική αφέλεια και ο λυρισμός της συνθετικής του ιδιοσυγκρασίας. Μην παραβλέπουμε παράλληλα το γεγονός πως ο Μαργαρίτης συνέθετε για το πιάνο έχοντας υπόψη και την πρόθεση να εκτελούνται περιστασιακά οι συνθέσεις του από τους σπουδαστές της τάξης του και εν γένει από το μαθητικό ηλικιακά και τεχνικά επίπεδο. Εξ ου και η προτίμηση του στη δημιουργία κύκλων μικρών κομματιών στα πρότυπα αντίστοιχων κύκλων του Schumann (*Kinderszenen, Album für die Jugend*) και η αποφυγή μεγάλων σε διάρκεια και απαιτητικών σε εκτελεστική δεινότητα έργων⁹⁴⁶. Η παρατήρηση της πιανιστικής παρτιτούρας κατά τη μουσική ανάλυση εξήγαγε ενδιαφέροντα στοιχεία αναφορικά με τον τρόπο γραφής και τις αναγωγές, επιρροές και συγκρίσεις που μπορούν να γίνουν με μεγάλους παρελθόντες ρομαντικούς συνθέτες.

Όσον αφορά τις πρώιμες συνθετικές του απόπειρες, τα δείγματα από τις εναπομένουσες παιδικές συνθέσεις φανερώουν στη μεν *Σπουδή* μία προτίμηση εναλλαγής μονοφωνικής (με καταμερισμό της μελωδικής ροής σε αριστερό και δεξί, μ. 1-7) και συγχορδιακής (με ταύτιση στα δύο χέρια, μ. 8-10) γραφής, στη δε *Ελληνική Ραψωδία* η διατήρηση της συγχορδιακής γραφής εκφράζεται είτε ως συνοδευτικό υπόβαθρο της κύριας μελωδίας είτε με ένα σχετικά τραχύ ακουστικό αποτέλεσμα επαναλαμβανόμενων συγχορδίων στην περιοχή του μπάσου. Ενώ για πρώτη φορά στην εργογραφία υποδεικνύεται η χρήση πεντάλ (μ. 113).

Προχωρώντας την παρατήρηση στις μεταγενέστερες συνθέσεις για πιάνο εστιάζουμε στα ακόλουθα χαρακτηριστικά στοιχεία γραφής, τα οποία ασφαλώς δεν αποτελούν προσωπικά ευρήματα του συνθέτη παρά αξιοποίηση της υπάρχουσας εγκαθιδρυμένης στον κεντροευρωπαϊκό χώρο ρομαντικής τεχνικής έκφανσης, ενώ παρουσιάζουν κατά συνθήκη διαφορετική λειτουργική χρήση:

α) Διασταύρωση χεριών κατά την εκτέλεση.

Χρησιμοποιείται στη *Νεότητα* κατά κόρον στο μεσαίο τμήμα του *Σκέρτσο* (Τρίο) ως συνοδευτική αντιστικτική συμπλήρωση του αριστερού στη μελωδία του δεξιού χεριού (μ. 35, 37, 39, 41), στο *Σκίτσο* στο καταληκτικό μέτρο (μ. 50) ως απόληξη

⁹⁴⁶ Είναι αξιοσημείωτη στο πλαίσιο αυτό η διαπίστωση πως ο συνθέτης δεν επιδόθηκε στη σύνθεση κάποιου κονσέρτου για πιάνο υπό τη συνοδεία ορχήστρας, που αναδεικνύει τη δεξιοτεχνία του εκτελεστή, στο πρότυπο του ρομαντικού κοντσέρτου του 19^{ου} αι.

αρπισματικής κίνησης και στο *Νανούρισμα* (μ. 30-34) ως αφαιρετική έκθεση της μελωδίας στη χαμηλότερη περιοχή. Στον *Χορό του Γιδά* διασταύρωση χεριών προκύπτει κατά τη διαδικασία μελωδικών μιμήσεων (μ. 29-31), ενώ στο 1^ο *Βουκολικό* κατά την εναλλαγή τονικού και δεσπόζοντα φθόγγου (μ. 31-37).

β) Εναλλάξ εκτέλεση από τα δύο χέρια.

Δεξιότεχνικότερη διάσταση λαμβάνουν οι περιπτώσεις διαδοχικής παράθεσης αριστερού και δεξιού χεριού που παραπέμπουν σε μία από τις πλέον χρησιμοποιούμενες τεχνικές επιλογές των βιρτουόζων ρομαντικών συνθετών. Χαρακτηριστικά σημεία τέτοιας εκτέλεσης συναντώνται στην κορύφωση του *Ιντερμέτζο* (3^ο και 4^ο σύστημα) και στη Σπουδή Κονσέρτου *Βοριάς*, τόσο στα μ. 9-12 της σύνθεσης με τη διαδοχική εκτέλεση στα δύο χέρια ανοδικής χρωματικής πορείας όσο και στην εισαγωγική σελίδα, στην οποία ο εν λόγω δεξιότεχνικός σχηματισμός εξυπηρετεί την απόδοση συγκεκριμένης ηχητικής εικόνας. Μάλιστα, αν και προερχόμενο από εντελώς διαφορετική αφετηρία, το τεχνικό αυτό πρότυπο θυμίζει συνειρμικά έντονα την πολύ μεταγενέστερη χρήση του στο μινιμαλιστικό έργο για δύο πιάνα *Piano Phase* (1967) του Steve Reich⁹⁴⁷:



8va-



489



Ενώ στη συνέχεια της σπουδής, στα μ. 38-40 οι επαναλαμβανόμενοι σχηματισμοί σε οκτάβες στο αριστερό χέρι



παραπέμπουν στην τεχνική γραφή του μεσαίου τμήματος της *Ηρωικής Πολωνάιζας* έργο 53 του Chopin:



Τέλος, δεξιотεχνική διάσταση του τεχνικού φαινομένου των οκτάβων παρατηρείται στη *Σονατίνα* (μ. 34-36)



και στο *Καρναβάλι*, όπου χρησιμοποιούνται οκτάβες και στα δύο χέρια σε αντίθετη μεταξύ τους κίνηση (μ. 6-7):



δ) Αρπισματική κίνηση.

Χρησιμοποιείται ως τεχνικό σχήμα είτε ως συνοδεία είτε ως μελωδικός φορέας είτε με μεταβατικό χαρακτήρα. Στην πρώτη περίπτωση της συνοδευτικής υποστήριξης, στο *Γλυκοχάραμα* η αρπισματική χρήση προκαλεί ρευστότητα γραφής αναδεικνύοντας με τους γοητευτικούς ηχοχρωματισμούς τον τίτλο του κομματιού. Ενώ στη *Σονατίνα*, στο β' τμήμα της 1^{ης} θεματικής ενότητας της Έκθεσης (μ. 17-29), οι ανάλογα ρευστές κινήσεις σπασμένων συγχορδιών αναπαράγουν ρομαντικού τύπου συνοδευτική γραφή της μελωδικής ροής:

μ. 17-20



Παράδειγμα τυποποιημένης συνοδείας σε μελωδική έκθεση: Chopin, *Scherzo* αρ. 2 έργο 31:



Στην περίπτωση μελωδικής οντότητας των αρπισμάτων, εκτενής χρήση γίνεται σχεδόν σε ολόκληρο το εύρος του *Καρναβαλιού* από το Allegro (μ. 18) και έπειτα.

Μάλιστα χρησιμοποιείται ιδιαίτερα ο τύπος κρατήματος του αρχικού φθόγγου κάθε σπασμένης συγχορδίας για την πιο διάφανη ανάδειξη της κρυμμένης μελωδικής γραμμής:

π.χ. μ. 58-61



Στην τρίτη περίπτωση, αρπισματικών μεταβάσεων, ξεχωρίζουν τα γρήγορα δεξιοτεχνικά μεταβατικά αποσπάσματα που συνδέουν συγχορδιακές συνηχήσεις μετατροπικού ή μη χαρακτήρα. Στο *Ιντερμέτζο*:



Και στον *Βοριά* (π.χ. μ. 3):



ε) Χρήση καλλωπιστικών (διακοσμητικών) στοιχείων: Ο συνθέτης εμπλουτίζει τον τρόπο γραφής του αξιοποιώντας τα ακόλουθα βασικά στοιχεία καλλωπισμού:

1. Τρίλιες: άμεσες (1^ο Βουκολικό, μ. 23, 25, 27-29, 31-37), έμμεσες (με ταχύτατες εναλλαγές των χεριών, μ. 24, 26) και με ενδιάμεσους διαβατικούς φθόγγους (Καρναβάλι, μ. 11-16 στο αριστερό, τελευταία σελ. στο δεξί).

2. Αποτζιατούρες: Εμφανίζονται απλές ως μελωδικός στολισμός (αρχή του Σκέρτσο) ή στο μπάσο προκειμένου να προσδώσουν πλουσιότερο ηχόχρωμα και ηχητικό όγκο στην αρμονία (στο *Ιντερμέτζο*, στις καταλήξεις των *Ορσαί* και *Μπενεντικτίν*, στο 1^ο Βουκολικό στα μ. 63, 67). Στην περίπτωση χρήσης τους σε συνθέσεις δημοτικής χροιάς αποκτούν διάσταση μίμησης ηχοχρωμάτων, τεχνικών και αυτοσχεδιασμών λαϊκών μουσικών οργάνων και τυγχάνουν αυξημένης χρωματικότητας: στο *Ελληνικό Βουκολικό* αρ. 1 οι επαναλαμβανόμενες αποτζιατούρες επί του κύριου τονικού φθόγγου (μ. 35-36) μιμούνται αυτοσχεδιασμό φλογέρας. Στον *Μακεδονικό Χορό* αρ. 1 οι χρωματικές αποτζιατούρες τριημίτων διαστημάτων στο τελευταίο μέτρο της εισαγωγικής μελωδίας (μ. 5) και διαστήματος 4^{ης} αυξημένης, που προηγείται της καταληκτικής συγχορδίας (μ. 25), αποτυπώνει ηχητικά παραδοσιακά πνευστά (κλαρίνο, γκάιντα). Στις δε *Παραλλαγές*, στην γ' η διαβατική χρωματική αποτζιατούρα του μ. 121 υπογραμμίζει το ανατολίτικο ύφος της παραλλαγής, ενώ στην δ' η αντίστοιχη χρωματική αποτζιατούρα στο μ. 191 δίνει την ακουστική εντύπωση του «γλιστρήματος» του δοξαριού πάνω στις χορδές του παραδοσιακού βιολιού. Αναμενόμενα η χρήση αποτζιατούρας κορυφώνεται στα *Ελληνικά Τραγούδια* τόσο στο μέλος όσο και στην πιανιστική συνοδεία, η οποία τείνει να μιμηθεί σε κάποιες περιπτώσεις τα «σπασίματα» της φωνής του παραδοσιακού τραγουδιστή (1^ο: μ. 18, 33, 2^ο: μ. 14,16, 3^ο: μ. 1, 9, 10, 15, 16, 29-31).

3. Ποικίλματα: Αντίστοιχο ρόλο μίμησης της μελικής ευλυγισίας άσματος και παραδοσιακών λαϊκών οργάνων διαδραματίζουν τα ποικίλματα που

χρησιμοποιούνται ευρύτερα στην πιανιστική συνοδεία των *Ελληνικών Τραγουδιών*. Είτε σε μορφή mordant (στο 1^ο: μ. 16, 18, 25, 27, 28, στο 3^ο: μ. 25, 28, στο 5^ο: μ. 12, 16, 21) είτε με έναρξη από τον υψηλότερο του κύριου φθόγγου (στο 2^ο: μ. 7-8) είτε με διαβατική έκφανση (στο 5^ο: μ. 9, 23) είτε τέλος ως ρυθμικό σχήμα ενταγμένο σε χρονικό πλαίσιο: στο 1^ο *Βουκολικό* στα μ. 15-22 ποικιλιματικό σχήμα 32^{ων} επενδύει την κατιούσα διαβατική κίνηση 8^{ων} της μελωδίας.



Η ομοιότητα της γραφής με την cadenza του 1^{ου} μέρους από το κοντσέρτο αρ. 1 έργο 23 του Tchaikovsky είναι ολοφάνερη και αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα επιβεβαίωσης της επιρροής της ρομαντικής τεχνικής γραφής στην πιανιστική εργογραφία του συνθέτη:



στ) Καντέντσες: Χρησιμοποιούνται ως επί το πλείστον σε άμετρα αποσπάσματα. Κάποιες ενέχουν χαρακτήρα δεξιοτεχνικό (*Καρναβάλι* στο εισαγωγικό μέτρο, *Βοριάς* στο εναρκτήριο απόσπασμα), άλλες σηματοδοτούν απλές μεταβάσεις (*Σκίτσο*, μ. 44), άλλες προσβλέπουν στην απόδοση συγκεκριμένων ηχητικών περιγραφών (*Νανούρισμα* στην κατάληξη, *Φεγγοβολιά* στο εισαγωγικό και καταληκτικό μέτρο), ενώ στις δε «ελληνικές» συνθέσεις εξαίρουν τον αυτοσχεδιαστικό παλμό της δημοτικής μουσικής παράδοσης (*Τραγούδι*, αρ. 3: μ. 1, 15 μέσω των χαρακτηριστικών καταβάσεων, *Μακεδονικός Χορός* αρ. 1: μ. 5, *Βουκολικό* αρ. 2: στο αρχικό τμήμα με τις ελεύθερες κατά τη βούληση του εκτελεστή επαναλήψεις σχημάτων).

ζ) Άλλες τεχνικές παρατηρήσεις:

1. Χρήση ορολογίας ως υπόδειξη αναπαραγωγής ορχηστρικών ήχων (*Νανούρισμα*: μ. 20, ένδειξη quasi corni).

2. Αξιοποίηση του μέσου του pedal προς επίτευξη συγκεκριμένων ηχοχρωμάτων (Βοριάς: στην έναρξη χρησιμοποιείται σε χαμηλό ρετζίστρο του κλαβιέ αναμειγνύοντας αρμονίες προς πρόκληση ενός θολού ηχητικού ακούσματος και εξυπηρέτηση του περιγραφικού τίτλου).
3. Glissandi (Βουκολικό αρ. 1: η χρήση τους στα μ. 23, 25, 27-30 προκαλεί ηχητικές εντυπώσεις, οι οποίες ενισχύουν τον ποιμενικό χαρακτήρα της σύνθεσης).
4. Παράθεση συνηχήσεων καθαρών 4ων ή 5^{ων} με παράλειψη της 3^{ης} τους: προτιμάται κατά κόρον σε δημοτικίζουσες συνθέσεις για να προδώσει τραχύτητα στο άκουσμα της συνοδείας (χαρακτηριστικά παραδείγματα: *Μακεδονικός Χορός* αρ. 1, μ. 6-12, *Χορός του Γιδά*, μ. 19-24, *Δύο Βουκολικά*, στη συνοδευτική επένδυση των δημοτικών μελωδιών. *Ελληνικά Τραγούδια*, αρ. 1, 2, 4 και 5 σε ολόκληρο το εύρος τους).

Προκύπτει λοιπόν στην πιανιστική γραφή του συνθέτη αφενός η συνάφεια στις αποκαλούμενες «ευρωπαϊκές» του συνθέσεις με τα πιανιστικά τεχνικά σχήματα σημαντικών εκπροσώπων της ρομαντικής συνθετικής περιόδου και εναλλαγή στις τεχνικές απαιτήσεις της απλότητας από τη μία και της ανεπιτήδευτης δεξιοτεχνίας από την άλλη. Αφετέρου, όσον αφορά τα εμπνευσμένα από τη λαϊκή παράδοση έργα, η επιδίωξη κατά κόρον για λιτότητα στην πιανιστική επεξεργασία, η οποία αγγίζει συχνά τα όρια της μονοφωνικότητας με αποφυγή υπερβολικών αρμονικών εμπλουτισμών και πολυφωνικών συνηχήσεων, με στόχο τη μη αλλοίωση και διατήρηση της καθαρότητας και αυθεντικότητας των χρησιμοποιούμενων δημοτικών μελωδιών και την ανεμπόδιστη ανάδειξη της χορευτικής διάστασής τους.

5.1.5.2. Ορχηστρική γραφή - Ενορχήστρωση.

Ως μοναδική σωζόμενη συμφωνική παρτιτούρα η *Επική Συμφωνία* για μεγάλη ορχήστρα αποτελεί το μόνο ολοκληρωμένο δείγμα εξαγωγής συμπερασμάτων για τον ενορχηστρωτικό χειρισμό του συνθέτη, ο οποίος αποδεικνύεται εξαιρετικά συμβατός και σχεδόν καθόλου νεωτεριστικός σε σχέση με την ρομαντική / υστερορομαντική ορχήστρα του 19^{ου} αι. και τις παρυφές του ιμπρεσιονιστικού ορχηστρικού ιδιώματος.

Ξεκινώντας τις παρατηρήσεις μας εξωτερικά, από την δομή του ορχηστρικού ιστού και το χρησιμοποιούμενο οργανολόγιο του έργου, παραθέτουμε την κατανομή των μουσικών οργάνων της συμφωνίας κατά είδος και ποσότητα, με τη σημείωση ότι

στην πρωτότυπη χειρόγραφη παρτιτούρα του συνθέτη οι ονομασίες των οργάνων βρίσκονται στη γερμανική γλώσσα.

ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟ

ΞΥΛΙΝΑ ΠΝΕΥΣΤΑ

Φλάουτο πίκολο⁹⁴⁸: 1

Φλάουτα: 2

Όμποε: 2

Αγγλικό κόρνο (σε φα)⁹⁴⁹: 1

Κλαρινέτα (σε σι ύφεση): 2

Φαγκότα: 2

ΧΑΛΚΙΝΑ ΠΝΕΥΣΤΑ

Κόρνα (σε φα): 3

Τρομπέτες (σε ντο): 3

Τρομπόνια (σε ντο): 3

Τούμπα: 1

ΚΡΟΥΣΤΑ

Τύμπανα: 2

Κύμβαλα⁹⁵⁰: 2

Ταμ-Ταμ: 1

Τρίγωνο: 1

Ταμπούρο μικρό: 1

ΕΓΧΟΡΔΑ⁹⁵¹

Άρπα: 1

Βιολιά I: 16

Βιολιά II: 14

Βιόλες: 12

Βιολοντσέλα: 10

Κοντραμπάσα: 8

⁹⁴⁸ Εκτελείται από τον 2^ο φλαουτίστα.

⁹⁴⁹ Εκτελείται από τον 2^ο ομποϊστα.

⁹⁵⁰ Εκτελούνται με και χωρίς επικρουστήρες. Η τεχνική παιξίματος των κυμβάλων με επικρουστήρες εισήχθη και καθιερώθηκε από τον Berlioz.

⁹⁵¹ Οι αριθμοί, που χαρακτηρίζουν την ποσότητα κάθε ομάδας του σώματος των εγχόρδων, δεν ορίζονται από τον συνθέτη παρά αποτελούν τον ενδεικτικό ποσοτικό σχηματισμό στη σύγχρονη ορχήστρα.

ΑΛΛΑ ΟΡΓΑΝΑ

Πιάνο: 1

Κύματα Μαρτενό⁹⁵²: 1

Ο χαρακτηρισμός της συμφωνίας ως *Επικής* θα προδιέθετε -στο πλαίσιο ενός Mahler ή ενός Wagner- για μεγαλύτερη και πληθωρικότερη χρήση οργανικού όγκου. Τουναντίον ο συνθέτης δεν υπερφορτώνει τον ορχηστρικό του ιστό, αποφεύγει την χρήση επιπρόσθετων βαθύφωνων οργάνων (μπάσο κλαρινέτο, κόντρα φαγκότο) και πολυάριθμων ιδιόφωνων κρουστών, τηρεί σε συμβατικά πλαίσια την παραδοσιακή ποσότητα οργάνων κάθε ορχηστρικού σώματος, ασπάζεται τη χρήση άρπας και πιάνου προς ηχοχρωματικό και αρμονικό εμπλουτισμό⁹⁵³, ενώ εισάγει στην παλέτα του στις πρώτες σελίδες της παρτιτούρας το νεωτεριστικό ηλεκτρόφωνο όργανο με ταστιέρα Κύματα Μαρτενό δείχνοντας ενήμερος για τις καινοτόμες δράσεις και τάσεις στην Ευρώπη και επιδεικνύοντας εντυπωσιακά αντανακλαστικά. Καθώς μόλις κατά τον ίδιο χρόνο σύνθεσης της συμφωνίας (1928) ο Δημήτρης Λεβίδης (1886-1951) υπήρξε ο πρώτος συνθέτης που χρησιμοποίησε το όργανο συνθέτοντας μουσική (*Poeme symphonique* για βιολί και ορχήστρα, έργο 43, σε μεταγραφή και για Κύματα Μαρτενό⁹⁵⁴) για τον ίδιο τον Maurice Martenot (1898-1980)⁹⁵⁵ προσωπικά και συνδέοντας το όνομά του με τις πρώτες συναυλιακές παρουσιάσεις του οργάνου στο Παρίσι (20/4/1928) και στην Αθήνα (22 και 24/3/1932). Στη συνέχεια το νέο όργανο, το οποίο στην αρχική του μορφή παρήγαγε ήχο παρόμοιο με το αιθερόφωνο (τερεμινόφωνο)⁹⁵⁶ προκαλώντας ηχητικές εντυπώσεις δονούμενων κυμάτων, αξιοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον A. Honegger το 1935 στο ορατόριο *Jeanne d'Arc au bucher*, H 99⁹⁵⁷ και από τον O. Messian το 1937 στο έργο *Fête des Belles*

⁹⁵² Ο συνθέτης αναγράφει το όργανο (γαλλική απόδοση Ondes Martenot) στα γερμανικά ως Wind Martenot και όχι ως Martenot Wellen που αναφέρεται συνηθέστερα ως όρος στην ονοματολογία του.

⁹⁵³ Η χρήση της άρπας, όπως και η χρησιμοποίηση του αγγλικού κόρνου, το οποίο εισάγεται στη ρομαντική ορχήστρα από τον Berlioz, φανερώνουν γαλλικές ενορχηστρωτικές επιρροές, καθώς απαντώνται ιδιαίτερος στα ορχηστρικά έργα των ιμπρεσιονιστών Debussy και Ravel (Paul, Bekker, *Η Ορχήστρα*, μτφ. Μ. Γρηγορίου, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 123, 233), ενώ τις επιδράσεις αυτές ενισχύουν οι πρακτικές της μουσικής τους εκτέλεσης και οι ενορχηστρωτικοί συνδυασμοί των οργάνων αυτών με το υπόλοιπο ορχηστρικό σώμα. Παράλληλα η χρήση του πιάνου ως όργανο της ορχήστρας απαντάται στον σύγχρονο του Μαργαρίτη, Igor Stravinsky.

⁹⁵⁴ Γ., Λεωτσάκος, «Ο Δημήτριος Λεβίδης και το αίνιγμα της “Μικρής Φαντασίας”», *Μουσικολογία* 1 (1986), σ. 13.

⁹⁵⁵ Γάλλος τσελίστας που διετέλεσε και ραδιοτηλεγραφιστής κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

⁹⁵⁶ Όπως αποκαλείται από το όνομα του Ρώσου εφευρέτη του Leon Theremin (1896-1993).

⁹⁵⁷ Σε λιμπρέτο του Paul Claudel και μεταγενέστερη έκδοση με πρόλογο το 1941.

Eaux για έξι τέτοια όργανα, που παρουσιάστηκε στη Διεθνή Έκθεση Μοντέρνας Τέχνης και Τεχνολογίας του Παρισιού.

Συνεχίζοντας την παρατήρησή μας σε επίπεδο ενορχηστρωτικού χειρισμού και επιλογών του συνθέτη -που για τον Καλομοίρη προϋποθέτουν μία «εξίσου αγνή και άδολη μουσική έμπνευση όση και η δημιουργία μιας ωραίας μελωδίας ή ενός πρωτότυπου αρμονικού συνδυασμού»⁹⁵⁸- εστιάζουμε σε δύο βασικά επίπεδα, στο μελωδικό υλικό ως απόδοση θεματικών ενοτήτων σε ένα πλαίσιο απλών παραθέσεων ή διαδοχικών επαναλήψεων και της συνοδείας ως απόδοση της αρμονικής και ρυθμικής πλαισίωσης. Εξάλλου, σημειώνει ο Γ. Σακαλλιέρος, «στην ορχηστρική γραφή η έκφραση του μελωδικού υλικού δεν είναι έκφραση ενός οργάνου ή μιας ομάδας κατά την απόδοση διαδοχικών ενοτήτων ή υποενοτήτων. Βασικό πρώτο στοιχείο της ενορχηστρωτικής τεχνικής του συνθέτη είναι η εναλλαγή ηχοχρώματος μέσω συνδυασμών και εναλλαγής διαφορετικών οργάνων και ομάδων οργάνων σε κάθετο (ταυτόχρονη χρήση και ήχηση) και οριζόντιο (κατά τη διαδοχή ενοτήτων) επίπεδο. Η παρατήρηση δε του αρμονικού περιεχομένου είναι πιο δυσδιάκριτη στην ορχηστρική παρτιτούρα (από ότι στην πιανιστική αναγωγή) καθώς εκφράζεται με ταυτόχρονη ήχηση, που επιφέρουν το αρμονικό αποτέλεσμα»⁹⁵⁹.

Τα εξαγωγήμα συμπεράσματα των ενορχηστρωτικών επιλογών του συνθέτη συμπυκνώνονται στις ακόλουθες κύριες παρατηρήσεις:

1. Τα οξύφωνα έγχορδα συχνά εκφέρουν ταυτόχρονα το μελωδικό υλικό με αντίστοιχα ξύλινα (και σπανιότερα χάλκινα) πνευστά, τη στιγμή που συνταύτιση σημειώνεται σε συνοδευτικό πλαίσιο και ανάμεσα στις πιο βαθύφωνες οργανικές ομάδες. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα:

μέρος IV, μ. 160-167

(α' και β' βιολιά άλλοτε στην ταυτοφωνία και άλλοτε σε διαστηματική απόσταση 6^η και βιόλες μία 8^α χαμηλότερα συνδυάζονται με φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα και τρομπέτες κατά τη μελωδική εκφορά. Ενώ ταυτόχρονα βιολοντσέλα - κοντραμπάσα, φαγκότα και τρομπόνια αντιπαραβάλλουν θεματικά στοιχεία με τη λειτουργικότητα συνοδευτικού αντιθέματος με ταυτόχρονη ήχηση)

⁹⁵⁸ Καλομοίρης, *Τα θεωρητικά της μουσικής*, αρ. 6, *Οργανογνωσία και στοιχεία από την ενορχήστρωση*, εκδόσεις Μ. Γαϊτάνου, Αθήνα 1957, σ. 48.

⁹⁵⁹ Σακαλλιέρος, σ. 331.

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written in 2/4 time and includes multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are:

- Flute 1 and 2
- Oboe 1 and 2
- Clarinet in B $\flat$ 1 and 2
- Fagotto 1 and 2
- Horn 1 and 2
- Horn 3
- Trumpet in C1 1, 2, and 3
- Pos. 1 and 2
- Pos. 3
- Tuba
- Timpani
- Piat, T-T, Trngl
- Harp
- Piano
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Kontrabass

The score features complex musical notation, including triplets, sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B $\flat$). The score is arranged in a standard orchestral format, with woodwinds and brass in the upper staves and strings in the lower staves.

Επιπλέον, οι παράλληλες μελωδικές εκθέσεις μεταξύ οξύφωνων και βαθύφωνων οργανικών ομάδων δύνανται να μην περιέχουν απαραίτητα θεματικό - μελωδικό υλικό, παρά απλά και μόνο ταυτόσημες φθογγικές σειρές:

μέρος XI, μ. 420-423

The musical score is for measures 420-423, marked 'μέρος XI'. It is written for a large orchestra in 3/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** 1 and 2 parts, both playing a melodic line with some trills.
- Oboe:** 1 and 2 parts, playing a similar melodic line to the flutes.
- Clarinet in B $\flat$:** 1 and 2 parts, playing a lower melodic line.
- Fagotto:** 1 and 2 parts, playing a bass line with some trills.
- Horn:** 1, 2, and 3 parts, playing a harmonic accompaniment.
- Trumpet in C1:** 1 and 2 parts, playing a harmonic accompaniment.
- Trumpet in C3:** 1 part, playing a harmonic accompaniment.
- Pos. 1:** 1 and 2 parts, playing a harmonic accompaniment.
- Pos. 3:** 1 part, playing a harmonic accompaniment.
- Tuba:** 1 part, playing a harmonic accompaniment.
- Timpani:** Playing a rhythmic pattern with a wavy line indicating a tremolo.
- Violin I:** 1 part, playing a melodic line with some trills.
- Violin II:** 1 part, playing a melodic line with some trills.
- Viola:** 1 part, playing a harmonic accompaniment.
- Violoncello:** 1 part, playing a harmonic accompaniment.
- Kontrabass:** 1 part, playing a harmonic accompaniment.

2. Η μελωδική ενότητα στις περισσότερες περιπτώσεις δεν εκφέρεται από ένα όργανο ή ένα οργανικό σώμα παρά διαμοιράζεται σε περισσότερα:

μέρος IV, μ. 139-146

(Η 8μετρη φράση μοιράζεται σε α' βιολιά - βιόλες, κλαρινέτα και φλάουτα - όμποε)

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Fagotto

Harp

Klv

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Kontrabass

μέρος V, μ. 176-183

(Η α' μελωδική υποενότητα εκφέρεται στο σώμα των εγχόρδων σε α' βιολιά - βιόλες στην 8^α και β' βιολιά μία 3^η χαμηλότερα, ενώ η β' υποενότητα εκτίθεται στα ξύλινα πνευστά συνδυαστικά σε κλαρινέτα, όμποε και φλάουτα)

1
Flute

2

1
Oboe

2

1
Clarinet in B $\flat$

2

1
Fagotto

2

Hrn 1

2

Hrn 3

Trumpet in C1

2

3

Timpani

Klavier

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Kontrabass

μέρος VI, μ. 214-247

Η θεματική ενότητα εκτίθεται την πρώτη φορά στα μ. 198-213 ακέραη από τα βιολιά, ενώ στις δύο επόμενες διαδοχικές επαναλήψεις της διαμοιράζεται: την 2^η (μ. 214-229) στα πνευστά (α' κλαρινέτο, όμποε, φλάουτο και κόρνο), την 3^η (μ. 232-247) σε πνευστά (α' κλαρινέτο και όμποε) η α' υποενότητα και έγχορδα (βιολιά) η β' μελωδική φράση.

3. Σπανιότερα επιδιώκεται ηχοχρωματική ποικιλία κατά τη διαδικασία επανέκθεσης θεματικών μελωδιών. Για παράδειγμα η α' μελωδική φράση του μέρους V (μ. 176-

180), που εκτίθεται στα α' βιολιά και τις βιόλες, εκτελείται στο μέρος XIV από σόλο βιολοντσέλο (μ. 535-538).

4. Γενικά, όλες οι οργανικές ομάδες είναι σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό φορείς μελωδικού υλικού, με τα έγχορδα με τόξο να έχουν -ως είθισται- την πρωτοκαθεδρία και τα ξύλινα πνευστά να ακολουθούν στην προτίμηση του συνθέτη για ανάληψη του ρόλου εκτέλεσης των μελωδικών εκθέσεων.

5. Σε συνάφεια και με τις προηγούμενες παρατηρήσεις, όσον αφορά την παράμετρο του ηχοχρωματικού ρυθμού⁹⁶⁰, δηλ. τον βαθμό συχνότητας στην εναλλαγή οργάνων - οργανικών ομάδων, που παρουσιάζουν μελωδικό υλικό στα πλαίσια των θεματικών ενοτήτων, παρατηρείται μία κανονική ροή που δεν θα χαρακτηρίζαμε ούτε αργή ούτε γρήγορη. Ποικίλλει ωστόσο ανά μελωδική θεματική ενότητα έχοντας σε κάποιες μελωδικές εκθέσεις πιο συχνή και σε κάποιες άλλες πιο αραιή οργανική εναλλαγή. Ένα δείγμα σχετικά γρήγορου ηχοχρωματικού ρυθμού στην εναλλαγή των οργάνων που αφορά έκθεση μελωδικής ενότητας και διεξάγεται στο σώμα των πνευστών, τα οποία εναλλάσσονται ανά 2 ή 4 μέτρα στη μελωδική ροή:

μέρος VI, μ. 214-229



6. Σταδιακή είσοδος οργάνων από τα βαθύφωνα προς τα πιο οξύφωνα σε μεταβατικές γέφυρες πριν από δυναμικές κορυφώσεις. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα:

⁹⁶⁰ Ο ηχοχρωματικός ρυθμός, σε επίπεδο μελωδικής υποενότητας, συνδέεται συνειρμικά με την ενορχηστρωτική τεχνική της «ηχοχρωματικής μελωδίας» (Klangfarbemelodie) που αποδίδεται στους εκπροσώπους της β' σχολής της Βιέννης, Schönberg και Webern. Βέβαια στην περίπτωση της Klangfarbemelodie η συνεχής διαδοχή ηχοχρωμάτων, που προκύπτει από τις εναλλαγές των οργάνων, πραγματοποιείται επί ενός σταθερού τονικού ύψους (Samuel, Adler, *The study of orchestration*, 3^η έκδοση, W.W. Norton & Co., Νέα Υόρκη 2002, σ. 603-605). Η αναγωγή της ηχοχρωματικής μελωδίας με τον ηχοχρωματικό ρυθμό μας αφορά από την πλευρά της μελέτης του εναλλασσόμενου ηχοχρώματος κατά τις θεματικο - μελωδικές εκφορές.

μέρος IX, μ. 313-315

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Fagotto 1 and 2, Horns 1, 2, and 3, Trumpet in C 1, 2, and 3, Posaunen 1 and 2, Pos. 3 Tuba, and Piano, T-T, Triangl. The second system includes Klavier, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The score is in 3/8 time and features a variety of musical notations, including rests, eighth notes, sixteenth notes, and chords. The key signature has one flat (Bb).

7. Εμπλουτισμός μελωδικού υλικού. Συντελείται μέσω της παρεμβολής ή προσθήκης φθόγγων, οι οποίοι υποδιαιρούν μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες της μελωδίας. Στο παράδειγμα, που παρατίθεται, επαναλαμβανόμενα 32^α αλλοιώνουν την αξία τετάρτου παρεστιγμένου του κύριου φθόγγου:

μέρος IX, μ. 309-312

This musical score page contains measures 309 through 312. The instrumentation includes:

- Piccolo**: One part.
- Flute**: Two parts (1 and 2).
- Oboe**: Two parts (1 and 2).
- Clarinet in B $\flat$** : Two parts (1 and 2).
- Fagotto**: Two parts (1 and 2).
- Horn**: Three parts (1, 2, and 3).
- Trumpet in C1**: Three parts (1, 2, and 3).
- Posaunen**: Two parts (1 and 2).
- Pos. 3 Tuba**: One part.
- Timpani**: One part.
- Piat, T-T, Triangl**: One part.
- Harp**: One part.
- Klavier**: One part.
- Violin I**: One part.
- Violin II**: One part.
- Viola**: One part.
- Violoncello**: One part.
- Kontrabass**: One part.

The score is written in 8/8 time and features various musical notations including rests, eighth notes, sixteenth notes, and dynamic markings such as *8^{ma}* and *2*.

8. Σε πλείστες περιπτώσεις η ενορχήστρωση τίθεται στην υπηρεσία της αντιστικτικής επεξεργασίας. Τα όργανα διαχωρίζονται σε αυτά που εκφέρουν θεματικά και σε εκείνα που αντιπαραβάλουν αντιστικτικά στοιχεία. Μία από τις περιπτώσεις αυτές είναι και η ακόλουθη:

μέρος XVII, μ. 602-607

(Τα α' και β' βιολιά μαζί με τα οξύφωνα ξύλινα εκθέτουν θεματικά στοιχεία, ενώ φαγκότα, τρομπόνια, βιόλες και βιολοντσέλα διαδραματίζουν αντιστικτικό ρόλο).

The musical score for measures 602-607 features a complex orchestration. The woodwind section, including Flute (1, 2), Oboe (1, 2), Clarinet in Bb (1, 2), and Fagotto (1, 2), plays a melodic theme with triplets and slurs. The brass section, consisting of Horns 1, 2, and 3, Posaunen 1 and 2, and Pos. 3 Tuba, provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The string section, including Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabass, plays a counter-melody with triplets and slurs, creating a rich, textured sound.

9. Επιλογή του κατάλληλου κατά περίπτωση οργάνου για την ιδανικότερη απόδοση του χαρακτήρα της εκάστοτε μελωδίας και την επίτευξη του κατάλληλου ως προς το

επιζητούμενο ύφος ηχοχρώματος⁹⁶¹. Πλέον χαρακτηριστική περίπτωση είναι η χρησιμοποίηση στο μέρος X οργάνων με κατεξοχήν ποιμενικό χαρακτήρα για την εκφορά της βουκολικής δημοτικής μελωδίας της *Λαφίνας*, του χάλκινου κόρνου στην α' μελωδική φράση (μ. 339-343) και των ξύλινων φλάουτου, όμποε και κλαρινέτου συνδυαστικά στην β' (μ. 347-351 και 353-359). Ενώ το χαρακτηριστικό πανηγυρικό μοτίβο του μέρους IX (μ. 309-312), παρότι κυρίως για λόγους ηχητικής δυναμικής ακούγεται από το σύνολο του ορχηστρικού ιστού, εντούτοις κατέχει εξέχουσα θέση στα ψηλότερα χάλκινα πνευστά (τρομπέτες και κόρνα).

10. Πολυδιάστατη χρήση της άρπας και του πιάνου:

α) Προς ενίσχυση του αρμονικού υποβάθρου. Πραγματοποιείται συνηθέστερα παράλληλα με άλλα οργανικά σώματα ή σπανιότερα ανεξάρτητα από αυτά.

μέρος I, μ. 24-26

(Στο παράδειγμα η άρπα εκτελεί τις αρμονίες ως κάθετες συνηχήσεις, ενώ το πιάνο τις αποδίδει ως σπασμένες συγχορδίες)

The image shows a musical score for Harp and Piano (Klv) in 8/8 time. The Harp part (top) is written in treble clef and shows vertical chords in the right hand and single notes in the left hand. The Piano part (bottom) is written in treble and bass clefs and shows broken chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

β) Άλλοτε επιλέγεται η χρήση των συγκεκριμένων οργάνων για παράθεση γρήγορων δεξιοτεχνικών σχηματισμών. Σε τέτοιες περιπτώσεις συνδυάζονται με αντίστοιχες κινήσεις ξύλινων πνευστών, με τα οποία δημιουργούν ένα εύηχο ακουστικά,

⁹⁶¹ Επιπρόσθετα, οι φωνές και τα όργανα, που επιλέγονται να χρησιμοποιηθούν σε μια μουσική σύνθεση, έχουν συχνά μικρότερο ή μεγαλύτερο συμβολικό περιεχόμενο, προερχόμενο από την παράδοση της χρήσης τους σε παλαιότερες εποχές (π.χ. κόρνο).

ταιριαστό ηχοχρωματικά και λειτουργικό ενορχηστρωτικά αποτέλεσμα. Στο πρώτο παράδειγμα άρπα⁹⁶² και οξύφωνα ξύλινα συμπλέουν:

μέρος I, μ. 45-46

Στη δεύτερη περίπτωση, τα ψηλότερα ξύλινα συνδυάζονται με το πιάνο στην παράθεση γρήγορων φθογγικών καταβάσεων προς απόδοση συγκεκριμένων προγραμματικών εικόνων⁹⁶³:

⁹⁶² Για τον ορχηστρικό ρόλο της άρπας γράφει ο Καλομοίρης σχετικά: «Ο ρόλος της κυρίως είναι να ομορφαίνει με τον αιθέριο ήχο της τη συνοδεία. Εκτός αυτού η άρπα με αρπίσματα, glissandi και φηγούρες μπορεί να γεμίσει την κίνηση ενός μέτρου σε κρατημένες συγχορδίες άλλων οργάνων». (Καλομοίρη, *Τα θεωρητικά της μουσικής...*, σ. 53).

⁹⁶³ Κίνηση της μπάλας και αναπήδησή της στο έδαφος.

μέρος VIII, μ. 284-288

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Timpani

Klv

The score for measures 284-288 shows five staves. The Flute, Oboe, and Clarinet in B $\flat$ staves each contain a melodic line with a sixteenth-note triplet (marked '6') in measures 284, 286, and 288. The Timpani staff has a single note in measure 288. The Klavier (Klv) staff consists of two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, with fingerings 11, 10, 11, 11, and 11 indicated in measures 284 through 288 respectively.

γ) Προς εκφορά μοτιβικών στοιχείων σε μελωδικό ή ρυθμικό επίπεδο. Αντιπροσωπευτικά αποσπάσματα του συγκεκριμένου ρόλου των δύο οργάνων απαντώνται στο μέρος IV, όπου είτε εκτελούν το ρυθμικό συνοδευτικό μοτίβο της θεματικής μελωδίας,

μ. 143-144

Harp

Klv

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Kontrabass

The score for measures 143-144 shows seven staves. The Harp and Klavier (Klv) staves have a simple harmonic accompaniment. The Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Kontrabass staves all play a melodic line with a triplet (marked '3') in measure 143, followed by a single note in measure 144. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

είτε πραγματοποιούν αναφορές στο ίδιο το μελωδικό υλικό:

μ. 160-163

Score for measures 160-163. The instruments are Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The Harp and Piano play chords and arpeggios. Violin I and Violin II play eighth-note patterns with triplets. Viola plays eighth-note patterns. Violoncello and Kontrabass play eighth-note patterns.

11. Εκτενής αξιοποίηση συγκεκριμένων οργανικών τεχνικών και καλλωπισμών για επίτευξη του επιθυμητού ηχητικού ακούσματος:

α) Τεχνικές παιξίματος των εγχόρδων (arco, pizzicato, con sordina).

μέρος I, μ. 57-60

Score for measures 57-60. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Kontrabass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. Violin I and Violin II play eighth-note patterns with pizzicato and arco markings. Viola plays eighth-note patterns with pizzicato and arco markings. Cello and Kontrabass play eighth-note patterns with pizzicato, arco, and Unis. markings. All instruments have a 'Con sord.' marking in the final measure.

β) Παροδικός διαχωρισμός στην ομάδα των βιολιών (divisi) που απαντάται ήδη στην υστερορομαντική και ιμπρεσιονιστική ορχήστρα.

μέρος II, μ. 75-77

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Kontrabass

γ) Χρήση glissandi με ηχητικές αναφορές στα ακούσματα παραδοσιακών λαϊκών οργάνων. Επιλέγονται κατά συνέπεια συνήθως σε μελωδικές ενότητες δημοτικής χροιάς, στις οποίες συνιστούν υπόμνηση της λαϊκής μουσικής εκτέλεσης.

μέρος III, μ. 121-127

(Στο απόσπασμα, τα γλιστρήματα σε άρπα και πιάνο -που για το δεύτερο αποτελεί όλο και συχνότερα χρησιμοποιούμενο τεχνικό εφέ την περίοδο αυτή- συνδυάζονται με tremolo των εγχόρδων και τρίλιες των ξύλινων πνευστών).

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written in 2/4 time. The instruments listed on the left are: Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Fagotto 1 and 2, Horn 1 and 2, Horn 3, Trumpet in C, Posaunen 1 and 2, Pos. 3 Tuba, Piat, T-T, Triangl, Harp, Klavier, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A tremolo effect is indicated in the string section (Violoncello and Kontrabass) with a '13' marking. The Harp and Klavier parts feature glissando markings.

δ) Χρησιμοποίηση τεχνικής τρέμολο. Πραγματοποιείται σε οξύφωνα έγχορδα (βιολιά - βιόλες) και πιάνο ως ηχητικό και αρμονικό χαλί - πλαίσιο, επί του οποίου

εκτυλίσσονται θεματικές επεξεργασίες και αναπτυξιακές διαδικασίες από τον υπόλοιπο ορχηστρικό ιστό.

μέρος XII, μ. 458-462

The musical score is for measures 458-462. It features six staves: Klavier (Piano), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Kontrabass (Double Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The Klavier part consists of a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a similar pattern in the left hand. The Violin I and Violin II parts play sustained chords with long slurs. The Viola part also plays sustained chords. The Cello and Kontrabass parts enter in measure 460 with a pizzicato (pizz.) marking, playing a descending eighth-note scale.

ε) Στο πλαίσιο μίμησης λαϊκών μουσικών οργάνων προτιμάται σε δημοτικές μελωδίες ο εμπλουτισμός του μελωδικού υλικού με τον καλλωπισμό της αποτζιατούρας. Αυτός επιλέγεται από τον συνθέτη σε ξύλινα πνευστά ενισχύοντας το ήδη υπάρχον βουκολικό χρώμα τους και παραπέμπει στην πρακτική παιξίματος του παραδοσιακού εκτελεστή.

μέρος III, μ. 99-108

(Οι αποτζιατούρες στον κύριο φθόγγο εν ίδει ισοκρατήματος συντελούνται στο φλάουτο που θυμίζει στο άκουσμα τη λαϊκή φλογέρα και απαντώνται στον δεσπόζοντα φθόγγο από το φαγκότο).

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Fagotto

Fl.

Ob.

B $\flat$ Cl.

Fg

12. Απόδοση στα κρουστά και συγκεκριμένα στα μεμβρανόφωνα τύμπανα όχι μόνο ενός ρυθμικού - συνοδευτικού ρόλου, αλλά και ανάδειξή τους κατά περίσταση σε ισότιμο φορέα μοτιβικού υλικού.

μέρος IX, μ. 318-323

(Στο απόσπασμα τα τύμπανα βρίσκονται σε διαλογική μοτιβική σχέση με φαγκότα και χάλκινα πνευστά).

1
2
Flute

1
2
Oboe

1
2
Clarinet in B $\flat$

1
2
Fagotto

Hrn 1
2

Hrn 3

1
2
Posaunen

Pos.3
Tuba

Timpani

13. Σε στιγμές δραματικών κορυφώσεων (π.χ. στο καταληκτικό μέρος XX) επιλέγεται να χρησιμοποιηθεί το σύνολο του ορχηστρικού δυναμικού (*tutti*) και η ορχηστρική γραφή λαμβάνει πιο ομοφωνικό και κάθετο χαρακτήρα, ενώ αντίθετα σε πιο λυρικά αποσπάσματα της συμφωνίας οι λεπτές μελωδικές γραμμές υποστηρίζονται από μία διακριτική και διάφανη συνοδεία. Εξάλλου πρωταρχική επιδίωξη του συνθέτη είναι η απόδοση εικόνων του ελληνικού πλαστικού φυσικού τοπίου, που δεν θα υπαγόρευε η υπερφόρτωση των ορχηστρικών γραμμών, στην οποία αρέσκονταν οι μεγάλοι Γερμανοί συνθέτες του ύστερου ρομαντισμού (Wagner, Mahler).

14. Παρατηρούνται κατά κόρον φαινόμενα υποδείξεων διαφορετικής δυναμικής μεταξύ των οργανικών σωμάτων της ορχήστρας αλλά και ανάμεσα στα όργανα της ίδιας ομάδας. Στις περιπτώσεις αυτές είναι έκδηλη η ιμπρεσιονιστική επιρροή του Debussy, ο οποίος συνήθιζε να σημειώνει έως και 3 διαφορετικά επίπεδα δυναμικής ταυτόχρονα⁹⁶⁴. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα:

μέρος V, μ. 176-180

(Τα ξύλινα πνευστά βρίσκονται σε *mf*, τα τύμπανα σε *p*, το πιάνο εκτελεί σε *ff*, ενώ στο *f* των εγχόρδων, τα οποία εκθέτουν την μελωδία, αναγράφεται στα κοντραμπάσα ακόμα μεγαλύτερη δυναμική *ff*, προφανώς για να ακουστεί ικανοποιητικά το παίξιμο με τα δάχτυλα (*pizzicato*) που επιλέγεται).

⁹⁶⁴ Bekker, σ. 257.

Allegretto Giocoso

1 Oboe 2 *mf*

1 Clarinet in B $\flat$ 2 *mf*

1 Fagotto 2 *mf*

Hrn 1 2

Hrn 3 *subito p*

Trumpet in C1 2 3

Timpani *Allegretto Giocoso p* *pp*

Klavier *Allegretto Giocoso* *sf* *subito p*

Violin I *Allegretto Giocoso*

Violin II *f*

Viola *f*

Violoncello *Div.* *pizz. sf* *Unis.* *sf*

Kontrabass *pizz. sf*

15. Στο πλαίσιο μπρεσσιονιστικών αναφορών, παρατηρείται η χρήση ισοκράτη⁹⁶⁵ σε σημεία αναπτυξιακών διαδικασιών, επί του οποίου εκφέρονται μοτιβικά στοιχεία μελωδίας ή συνοδείας. Ένα δείγμα, που περιέχει και τα δύο στοιχεία:

μέρος XII, μ. 474-480

Αρχικά βαθύφωνα έγχορδα, τύμπανα και κόρνα κρατάνε ισοκράτημα (μ. 474-477), ενώ το σόλο κλαρινέτο εκφέρει μελωδικό απόσπασμα. Έπειτα, τον ισοκράτη υποστηρίζουν οξύφωνα ξύλινα και α' βιολιά (μ. 478-480), με τα άλλα έγχορδα με τόξο να πραγματοποιούν μοτιβικές αναφορές σε στοιχεία συνοδείας.

⁹⁶⁵ Ο.π., σ. 233.

The image shows a musical score for a symphony orchestra, measures 16-20. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Fagotto, Horn 1 & 2, Pk (Percussion), Klv (Klaviers), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Kontrabass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music features a variety of instruments playing in unison or harmony, with some instruments having melodic lines and others providing harmonic support.

16. Στα μέρη, που εκφέρουν προγραμματικούς τίτλους, η ποσότητα και το είδος των χρησιμοποιούμενων οργάνων συνδέεται με τον τίτλο και το επιδιωκόμενο περιεχόμενο του μέρους, ενώ οι εξωμουσικοί συμβολισμοί πραγματώνονται και διαμέσου της ενορχηστρωτικής οδού: στο *Παιχνίδι με την μπάλα* (μέρος VIII) με τον ανάλαφρο χαρακτήρα επιλέγεται μία λιτή ενορχήστρωση, με τα ξύλινα πνευστά και το πιάνο να αποδίδουν τα γρήγορα φθογγικά περάσματα και τα έγχορδα την κατάληξη κάθε περάσματος σε *pizzicato*. Απέριτη ενορχήστρωση με μελωδικές εκφορές από τα βουκολικού ύφους πνευστά και διακριτική συνοδεία των εγχόρδων παρατηρείται στο *Τραγούδι της Ναυσικάς* (μέρος X). Αντιθέτως, στο προηγούμενο

μέρος IX, για το *Χορευτικό τραγούδι της Αρτέμιδος*, που χαρακτηρίζεται από κινητικότητα, εξωστρέφεια και πανηγυρικό τόνο, προτιμάται μία πιο δυναμική ενορχήστρωση που απαιτεί τη σταδιακή συμμετοχή ολόκληρου του ορχηστρικού όγκου, με τα τύμπανα και τα χάλκινα πνευστά (κατεξοχήν οργανική ομάδα της μουσικής απεικόνισης της πράξης του κυνηγιού) να διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στη μουσική ροή. Ανάλογες δυναμικές ενορχηστρωτικές επιλογές παρατηρούνται και στα επόμενα προγραμματικά μέρη XI (*Χορωδιακός Χορός*) και XX (*Προσευχή του Οδυσσέα*).

17. Τέλος, σε κάποιες καταλήξεις μερών του έργου συντελείται αραίωση του ορχηστρικού όγκου που κατά την ακροαματική διαδικασία αποκτά και τη λειτουργικότητα αντίληψης της μεταβολής της δυναμικής, της επίτευξης δηλ. ενός ορχηστρικού *diminuendo* εκτός από τις ενδείξεις δυναμικής και μέσω της δραστικής μείωσης της συμμετοχικότητας των οργάνων. Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση ενορχηστρωτικής αποδόμησης αφορά την ολοκλήρωση του μέρους XIX που προηγείται της καταληκτικής ενότητας της συμφωνίας: Τα έγχορδα και ξύλινα σταδιακά υποχωρούν για να απομείνει τελικά η ήχηση μόνο των χάλκινων πνευστών και των φαγκότων στην ελάχιστη δυναμική.

5.2. Κρίσιμες παράμετροι διαμόρφωσης της συνθετικής και ιδεολογικής ταυτότητας του Α. Μαργαρίτη.

Είναι γενικά παραδεκτό πως για την πληρέστερη απόδοση και σκιαγράφηση του μουσικού ύφους ενός συνθέτη, εκτός από την απαραίτητη ανάλυση του συνθετικού του έργου και την εξαγωγή επαγωγικών συμπερασμάτων και παρατηρήσεων που αφορούν όλες τις παραμέτρους της συνθετικής διαδικασίας, κρίνεται το λιγότερο χρήσιμος -αν όχι απαραίτητος- και ο συνυπολογισμός άλλων κύριων και δευτερευόντων παραγόντων, οι οποίοι συντελούν σε άμεσο και έμμεσο επίπεδο στη διαμόρφωση μιας συνθετικής ταυτότητας: η καταγωγή και οι σπουδές του συνθέτη, τα εμπειρικά βιώματά του ως απόρροια αυτών, οι εξωγενείς και εσωτερικές επιδράσεις που δέχεται από συγκεκριμένα πρόσωπα, γεγονότα και κινήματα ή σχολές, η αισθητική του τοποθέτηση απέναντι σε ζητήματα συνθετικού ύφους και μουσικής γλώσσας και ασφαλώς οι ιδεολογικές επιδιώξεις του όσον αφορά το τι επιθυμεί να επιτύχει στο ευρύτερο μουσικό περιβάλλον μέσω της συνθετικής

του δημιουργίας, διατελούν σημαντικές παραμέτρους για την εγκαθίδρυση ενός συγκεκριμένου στυλ και την ανάδειξη αυτού από τους μελετητές. Στην παράγραφο αυτή θα αναφερθούμε σε συγκεκριμένα ζητήματα, τα οποία -κατά τη γνώμη μας- διαδραμάτισαν κρίσιμο ρόλο στην αντιμετώπιση της συνθετικής πράξης από τον Μαργαρίτη.

5.2.1. Το δημοτικό τραγούδι στην Ελληνική Εθνική Σχολή Μουσικής.

Η συνθετική στροφή του συνθέτη από τον κεντροευρωπαϊκό (ιδίως τον γερμανικό) ρομαντισμό προς τη δημοτική μουσική παράδοση προς το τέλος της δεκαετίας του 1920 ασφαλώς δεν μπορεί να διαχωριστεί από την αντίστοιχη τάση άλλων συνθετών της ελληνικής Εθνικής Σχολής Μουσικής και τις ιδεολογικές θέσεις και επιδιώξεις τους. Η ενσωμάτωση από τον Μαργαρίτη του δημοτικού τραγουδιού ως πηγή έμπνευσης σε συνθετικά έργα, σύγχρονα με άλλους Έλληνες συνθέτες της εποχής του -φορείς των μεγαλεπήβολων σχεδίων για τη δημιουργία εθνικής μουσικής⁹⁶⁶-, φανερώνει την πρόθεσή του να συνδράμει ουσιαστικά και μέσω της συνθετικής πράξης στο εγχείρημα αυτό, παρότι δεν συνδέθηκε ιδιαίτερα διαπροσωπικά στη διάρκεια της ζωής του με τον πρωτεργάτη του μουσικού αυτού οράματος, Μανώλη Καλομοίρη. Για να προσδιορίσουμε την ιδεολογική και πρακτική θέση του Μαργαρίτη απέναντι στο δημοτικό τραγούδι, χρήσιμο είναι να εξετάσουμε πρώτα τον τρόπο, με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε και αξιοποιήθηκε από τους κύριους συνθέτες - πυλώνες της Εθνικής Σχολής⁹⁶⁷.

Ήδη από τις αρχές του 20ου αι. εμφανίζονται καταθέσεις θεωρητικών απόψεων σχετικά με την αποτελεσματική χρήση και συνετή ένταξη στοιχείων της δημοτικής παραδοσιακής μουσικής στην έντεχνη, οι οποίες και εστιάζουν στο φλέγον για την εποχή ζήτημα της εναρμόνισης του δημοτικού τραγουδιού⁹⁶⁸. Παράλληλα, αξίζει να

⁹⁶⁶ Ήδη σε συνθετικό επίπεδο, ο Καλομοίρης είχε συνθέσει το 1915 τις όπερες *Πρωτομάστορας*, αναθεωρημένης το '29 και το '40, και το 1917 *Το δαχτυλίδι της μάνας*, αναθεωρημένης το '39.

⁹⁶⁷ Πολύτιμο οδηγό για την κατανόηση των συνθηκών διαμόρφωσης της ελληνικής Εθνικής Σχολής αποτελεί το επιστημονικό σύγγραμμα της Ολ. Φράγκου – Ψυχοπαίδη *Η Εθνική Σχολή Μουσικής...*, στο οποίο περιγράφονται τα κύρια χαρακτηριστικά των ευρωπαϊκών εθνικών σχολών, τοποθετείται η ελληνική έντεχνη μουσική στο πλαίσιο της ελληνικής και ευρωπαϊκής πνευματικής δημιουργίας και ιδεολογίας, αναλύονται αισθητικές παράμετροι και ιδεολογικά προβλήματα της ελληνικής εθνικής σχολής, κυρίως μέσα από την οπτική του Μ. Καλομοίρη, και εξετάζεται μεταξύ άλλων το κεντρικό για την ελληνική μουσική δημιουργία ζήτημα της εναρμόνισης του δημοτικού τραγουδιού.

⁹⁶⁸ Κάποιες από τις χαρακτηριστικότερες είναι οι απόψεις των Γ. Λαμπελέτ («Η Εθνική Μουσική», *Παναθήναια*, τόμος β', Αθήνα, τεύχ. 15/11/1901 και 30/11/1901), Μ. Καλομοίρη

αναφέρουμε τον Περικλή Αραβαντινό, τον γνωστό ως Άραμι, ο οποίος παρουσιάστηκε το 1903 στην Αθήνα ως ένας «Μεσσίας» του δημοτικού τραγουδιού πραγματοποιώντας συναυλίες, διαλέξεις και εκδίδοντας συλλογή για το δημοτικό τραγούδι, εναρμονισμένο, με στόχο την ευρύτερη γνωστοποίησή του στον μουσικό κόσμο της εποχής προκειμένου να αποτελέσει αυτό πηγή και πρώτη ύλη για δημιουργία έντεχνης εθνικής μουσικής. Κατά το α΄ μισό του 20 αι. συναντάμε στη νεοελληνική μουσική δημιουργία ποικίλες εκφάνσεις χρήσης ελληνικού δημοτικού υλικού που αποσκοπεί στην απόδοση εθνικής ταυτότητας στο μουσικό έργο. Η ένταξη της παραδοσιακής μελωδίας στην έντεχνη ελληνική μουσική -η οποία δεν αποτελεί ασφαλώς προϊόν συνθετικής «παρθενογένεσης» πάρα έλκει την καταγωγή της από κινήματα των αποκαλούμενων «Εθνικών Σχολών» που προέκυψαν και αναπτύχθηκαν μετά τα μέσα του 19ου αι. σε χώρες κυρίως της κεντρικής και ανατολικής Ευρώπης- συνδυάζεται με συνθετικά μέσα και τεχνικές της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης: ύστερος γερμανικός ρομαντισμός και ρωσική σχολή που χαρακτηρίζουν την α΄ περίοδο του Καλομοίρη (έως το 1921-22), ρεύμα αντιρομαντισμού - νεοκλασικισμού με γαλλικές επιρροές (από την 3η δεκαετία του αιώνα) που εντοπίζεται στην β΄ περίοδο Καλομοίρη, στον Πετρίδη και μετέπειτα στον Κωνσταντινίδη, συνδυασμός εθνικών στοιχείων με εισαγωγή μοντερνιστικών συνθετικών τάσεων προερχομένων από τη μουσική πρωτοπορία, με κύριο εκπρόσωπο τον Σκαλκώτα⁹⁶⁹. Αξιοσημείωτη δε είναι και η κοινή καταγωγή (ανατολική προέλευση - περιοχή της Μικράς Ασίας) αρκετών από τους σημαντικότερους συνθετικούς φορείς της Εθνικής Σχολής: Καλομοίρης και Κωνσταντινίδης από τη Σμύρνη, Πονηρίδης από τη Χαλκηδόνα, Πετρίδης από τη Καπαδοκία.

Ο Μανώλης Καλομοίρης, το πρόσωπο - κορωνίδα της ελληνικής Εθνικής Σχολής, διέθετε την ακλόνητη πίστη πως ο πρωτοπόρος της πολιτιστικής αναγέννησης του έθνους, με τον οποίο όφειλε να συμπορευθεί και η ελληνική μουσική, ήταν το κίνημα του δημοτικισμού. Για τον λόγο αυτό απολύτως συνειδητά συντάχθηκε από την αρχή με το συγκεκριμένο κίνημα, το οποίο με προεξέχοντες τον

(κείμενο στο περιοδικό *Νουμάς*, τεύχ. 8/6/1908, σ. 4-5, το ίδιο κείμενο και στα απομνημονεύματά του με τίτλο *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου*, Αθήνα 1988, σ. 145-147) και Π. Πετρίδη (αρθρογραφία για την ελληνική μουσική δημοσιευμένη στην ελληνική εφημερίδα του Λονδίνου *Εσπερία*, μεταξύ Μαΐου και Σεπτεμβρίου 1916, αναδημοσιευμένη στο περιοδικό *Μουσικολογία* 7-8, 1989, σ. 130-146, 153-163 και Β., Φιδετζής, «Πέτρος Ι. Πετρίδης, Τα πρώτα (;) κείμενα», *Μουσικολογία* 7-8, σ. 119-129).

⁹⁶⁹ Σακαλλιέρης, σ. 372.

Ψυχάρη και τον Παλαμά είχε ήδη επικρατήσει στη λογοτεχνία και στο αστικό προοδευτικό περιβάλλον της εποχής του. Η συμπόρευσή του με τον δημοτικισμό, που αποτέλεσε βασικό άξονα της μουσικής ιδεολογίας του, τον κατέστησαν στη συνείδηση του μουσικού κόσμου σε προσωπικότητα «μουσικού εθνάρχη, ενός Βενιζέλου και Παλαμά της μουσικής»⁹⁷⁰. Το πλέον δημιουργικό μέσο για την προώθηση των «εθνικών» του οραμάτων υπήρξε η πλούσια δεξαμενή του δημοτικού τραγουδιού, η σημαντικότερη πηγή έμπνευσής του. Εξάλλου, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά και ο Κ. Θ. Δημαράς, «πραγματικά πουθενά αλλού δεν θα βρούμε ένα πιο καθαρό και ανεπηρέαστο αντιφέγγισμα της ελληνικής ψυχής όσο μέσα στα τραγούδια του ελληνικού λαού»⁹⁷¹. Και αν στον Καλομοίρη της πρώτης περιόδου είναι έκδηλη η βαγκνερική επιρροή ως ένα πνεύμα ρομαντικής ταύτισης μουσικής και ποίησης, στην οποία «τα περιεχόμενα των μύθων της εποχής του βασίζονται στον έντεχνο λόγο του και όχι στον αρχαϊσμό του έπους»⁹⁷² και οι αναφορές στη σύγχρονη ποίηση τον συνδέουν έντονα με τους Ρώσους, η μεσαία συνθετική του περίοδος του, μετά το 1925, είναι ιμπρεσιονιστικής τεχνοτροπίας και σηματοδοτεί μία ψυχολογική στροφή προς τη Γαλλία ως αποτέλεσμα ιστορικών γεγονότων του ελληνικού χώρου (καταστροφή Σμύρνης), προσωπικών απωλειών (θάνατος του γιου του) και της σύσφιξης κατά την τρέχουσα δεκαετία των ελληνογαλλικών σχέσεων.

Φυσικά, όπως συμβαίνει με κάθε σημαντικό ιδεολογικό νεωτερισμό της ιστορίας, με αφορμή την αφομοίωση του παραδοσιακού μελωδικού πλούτου στην έντεχνη σύνθεση διαμορφώθηκαν στον ελληνικό χώρο διαφορετικές τάσεις σχετικά με την ιδεώδη χρήση του και δημιουργήθηκαν αναπόφευκτα «συγκρούσεις». Από την μία υπήρχε η άποψη όσων επιθυμούσαν την ενσωμάτωση της νεότερης Ελλάδας στον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό θεωρώντας τη γνήσια λαϊκή έκφραση απολίτιστη ή ανατολίτικη. Στο αντίπαλο ιδεολογικό στρατόπεδο βρίσκονταν όσοι υπεραμύνονταν της καθαρότητας της λαϊκής παράδοσης με στόχο την προστασία της από οποιαδήποτε εξωτερική επίδραση, ως μία άλλη έκφανση «καθαρευουσιανισμού»⁹⁷³. Αντίπαλο δέος του Καλομοίρη σε αυτή την ιστορική «διαμάχη» υπήρξε ο Γεώργιος Λαμπελέτ. Η νεοελληνική Εθνική Μουσική Σχολή περιστρέφει τις βασικότερες κατευθύνσεις των αισθητικών της αναζητήσεων γύρω από την απάντηση στο θεμελιώδες ερώτημα για τη φύση της ελληνικής μουσικής και τον τρόπο επικοινωνίας

⁹⁷⁰ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, σ. 77.

⁹⁷¹ Κ. Θ., Δημαράς, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 2009, σ. 6.

⁹⁷² Φράγκου-Ψυχοπαίδη, σ. 75.

⁹⁷³ Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, σ. 13.

της με την ελληνική ψυχή. Ο Λαμπελέτ αναφέρεται σχετικά στα *Παναθήναια* το 1901, ενώ στο άρθρο του με τίτλο *Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημόδης Μουσική* του 1928 διατυπώνει τον ορισμό της «εθνικής τέχνης», σύμφωνα με τις πεποιθήσεις του:

«Ως νασιοναλιστική τέχνην συνήθως εννοούμεν την τέχνην την αντλούσαν την υπόστασιν της από το πνεύμα των λαϊκών προτύπων, εις τα οποία ευκρινέστερα και αγνότερα αντανακλάται η ψυχή και ο χαρακτήρας μιας ωρισμένης φυλής».

Επομένως, κατά αυτόν, αληθινή τέχνη είναι μόνο η εθνική. Τα γερμανικά πρότυπα λειτουργούν ως οδηγός για τον προσδιορισμό της λεγόμενης «ελληνικής ψυχής» σε εκπροσώπους της Εθνικής Σχολής με βάση την πεποίθηση πως ο ευρωπαϊκός πολιτισμός έχει την ελληνικότητα ως κεντρικό σημείο αναφοράς⁹⁷⁴ και πως ο χειρισμός της παράδοσής τους από τους Γερμανούς συνθέτες -έντονα επηρεασμένους εξάλλου από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό- είναι υποδειγματικός ως προς τον τρόπο, με τον οποίο εκφράζουν την ψυχή του λαού τους. Αντίθετα, στην προσπάθεια αναζήτησης της αληθινής έκφρασης της ελληνικότητας τα ιταλικά πρότυπα αντιμετωπίζονται με υποτίμηση και καχυποψία ως ανεπαρκή. Όπως εύστοχα διατυπώνει και η Αν. Σιώψη, κατά τις επικρατούσες απόψεις τη δεκαετία του 1930

«τα ιταλικά πρότυπα ενθαρρύνουν τη μίμηση των ξένων από τους Έλληνες καλλιτέχνες και τα πρωτοποριακά μουσικά στοιχεία απειλούν την ελληνικότητα της τέχνης ... με το να εκτοπίζουν τα ζωτικά εκείνα στοιχεία, από τα οποία θεωρείται ότι η ελληνικότητα αντλεί νόημα και μορφή».

Αντίθετα,

«η ελληνική παράδοση, όπως και οι τρόποι με τους οποίους Ευρωπαίοι - κυρίως Γερμανοί- συνθέτες αντλούν στοιχεία και έμπνευση από την παράδοση των χωρών τους, είναι τα εργαλεία με τα οποία ο Έλληνας συνθέτης ανοικοδομεί το έργο του»⁹⁷⁵.

Η διάσταση ανάμεσα στις δύο τάσεις μεταφέρεται τόσο στο πεδίο του τρόπου ένταξης του δημοτικού τραγουδιού στην έντεχνη νεοελληνική δημιουργία όσο και στο ακανθώδες ζήτημα της εναρμόνισής του. Ο Καλομοίρης στο μεγαλύτερο μέρος

⁹⁷⁴ Οι Έλληνες συνθέτες ωστόσο υιοθετούν μουσικά πρότυπα άλλων εθνικοτήτων, υπό την προϋπόθεση πως οι επιρροές αυτές δεν αλλοιώνουν, αλλά αντιθέτως ενισχύουν την ελληνικότητα της δημιουργίας τους.

⁹⁷⁵ Αναστασία, Σιώψη, «'Γιγάντιος κόσμος δε θα γκρεμιστεί, δε θα φκιαστεί': Εκδηλώσεις εθνικισμού μέσω της υποδοχής της όπερας του Μανόλη Καλομοίρη Το Δακτυλίδι της Μάνας (1917) στην Ελλάδα της εποχής του μεσοπολέμου», ομιλία στο 1ο διεθνές συνέδριο με θέμα *Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας*, Πρακτικά Συνεδρίου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 26-28 Νοεμβρίου 1999.

της συνθετικής του δράσης αποφεύγει τη χρησιμοποίηση αυθεντικών δημοτικών μελωδιών και πρωτίστως επιδιώκει την αναπαραγωγή της ατμόσφαιρας της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής απορρίπτοντας την απλή μεταγραφή και εναρμόνιση του δημοτικού τραγουδιού ως στείρα: «Η απλή μεταγραφή και εναρμόνιση ακόμη ενός λαϊκού τραγουδιού σε ευρωπαϊκή παρασημαντική δεν μπορεί να θεωρηθεί πως αποτελεί μουσική δημιουργία», επισημαίνει χαρακτηριστικά το 1946 σε ομιλία του στην Ακαδημία Αθηνών⁹⁷⁶. Και επανειλημμένα υπερτονίζει την αξία της ατομικής έμπνευσης σε σχέση με την ανεπαρκή αναπαραγωγή δημοτικών μελωδιών:

«Δυστυχώς, το κακό είναι πως πολλοί νομίζουνε, πως η απλή χρησιμοποίησις του δημοτικού τραγουδιού αυτούσιου με στοιχειώδεις αρμονικές κοινοτυπίες αποτελεί αυτή καθεαυτή μουσική δημιουργία, και παραβλέπουν ή αγνοούνε τη σημασία της ατομικής έμπνευσης και της τεχνικής εξέλιξης των λαϊκών μουσικών, ακόμη και ποιητικών στοιχείων για τη δημιουργία μιας σοβαρής και βιώσιμης ελληνικής μουσικής τέχνης»⁹⁷⁷.

Με γνώμονα την πεποίθηση αυτή, το δημοτικό παραδοσιακό στοιχείο υπήρξε για τον Καλομοίρη απλώς το έναυσμα για μία πολύ προσωπική και πρωτότυπη δημιουργική έκφραση. Ως αναπόφευκτη «παρενέργεια» της θέσης του επέλεξε συνειδητά να θυσιάσει τις ιδιαίτερες μελωδικές και ρυθμικές αποχρώσεις του μονοφωνικού, δημοτικού ή βυζαντινού γένους, προκειμένου να επιτύχει την ευκολότερη και αποτελεσματικότερη προσαρμογή του στο συγκεκριμένο δυτικοευρωπαϊκό μουσικό σύστημα. Όπως σημειώνει ο Μαλιάρας, ο Καλομοίρης αναγνωρίζει την ύπαρξη μικροδιαστημάτων και άλλων ιδιαιτεροτήτων μιας γνήσιας ελληνικής δημοτικής μελωδίας που δεν είναι δυνατό να επιβιώσουν στη συγκεκριμένη μεταφορά τους. Ωστόσο αποδέχεται και πραγματοποιεί το συμβιβασμό της συνειδητής νοθείας τους, επειδή πιστεύει στην αξία της θυσίας τους «για να μπορέσει το δημοτικό τραγούδι να ενταχθεί ανεμπόδιστα στο χώρο της έντεχνης μουσικής» και να «καταστεί δυνατή η αξιοποίηση της παραδοσιακής ελληνικής μουσικής ως σημαντικότετου πρωτογενούς υλικού για τη δημιουργία εθνικής μουσικής»⁹⁷⁸. Το δημοτικό τραγούδι με τις λεπτές του ιδιαιτερότητες λειτουργεί μεν ως μία ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία δημοτικοφανών θεμάτων και μοτίβων εμποτισμένων με αυθεντικό

⁹⁷⁶ Καλομοίρης, «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής», (ομιλία της 8^{ης} Ιουνίου 1946 στην Ακαδημία Αθηνών), Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 21 (1946), σ. 282.

⁹⁷⁷ Καλομοίρης, «Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία», στο: *Μουσική ζωή*, μηνιαίο μουσικό περιοδικό, έτος α', τεύχ. 11-12, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1931.

⁹⁷⁸ Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, σ. 18.

ελληνικό χρώμα αποτελώντας κεντρικό μοχλό για την επιτυχημένη παραγωγή ελληνικής μουσικής⁹⁷⁹, ωστόσο μόνο όταν αποφεύγεται το «ολίσθημα» της στείρας απομίμησής του και η ένταξη αυτούσιων λαϊκών μελωδιών στα συνθετικά έργα. Αντιλαμβάνεται περισσότερο μια μουσική δημιουργία που λειτουργεί ως «γλωσσοπλάστρα» ηχητικών ποιημάτων, ως έκφραση «μιας εντελώς νέας προσωπικής, υποκειμενικής δημιουργίας, που δεν μπορεί να είναι παρά ελληνική, εφόσον ο συνθέτης - υποκείμενο αισθάνεται έτσι»⁹⁸⁰. Η θέση του παραμένει σταθερή και απαρέγκλιτη σε όλη τη διάρκεια του βίου του⁹⁸¹. Για τον Καλομοίρη, «η εναρμόνις του λαϊκού μέλους δεν αποτελεί σκοπόν αλλά μόνον μέσον»⁹⁸². Με την τεχνική συνοδεία της δημοτικής μελωδίας που δεν περιορίζεται στην απλή εναρμόνισή της με βάση την καθιερωμένη αρμονία του μείζονος και ελάσσονος τρόπου, αλλά επιδιώκει την δημιουργία ενός ολόκληρου συστήματος αρμονικών συνηχήσεων, ικανού να υποστηρίξει συνοδευτικά την παραδοσιακή μελωδία, το οποίο να απορρέει από την ίδια τη φύση και την υφή του δημοτικού άσματος, ο ηγέτης της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής αποσκοπεί στην απόδοση της ατμόσφαιρας και του παλμού που θα δημιουργούσε η αυθεντική δημοτική μελωδία στο φυσικό της περιβάλλον, την ελληνική ύπαιθρο⁹⁸³. Ωστόσο το εγχείρημα εναρμόνισης και στολισμού των παραδοσιακών μελωδιών του δημοτικού τραγουδιού με τη δυτική αισθητική της πολυθεματικής ανάπτυξης και διογκωμένης πολυφωνίας καυτηριάστηκε από τους εκπροσώπους της αντίπερα όχθης ως αυθαίρετη καταστρατήγηση των ελληνικών ακουσμάτων⁹⁸⁴.

⁹⁷⁹ Ο Α. Τουρνάισεν στην κριτική του για την *Συμφωνία των Ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων* (εφημ. *Βραδυνή*, 12/1/1932) αποκρούει την αναφορά στο δημοτικό τραγούδι ως κριτήριο της ελληνικότητας της μουσικής του Καλομοίρη, το αντιμετωπίζει απλώς ως ένα ιστορικό συμπλήρωμα και θέτει ως πρωταρχικό κριτήριο για τον ελληνικό χαρακτήρα του έργου του το στοιχείο της ελληνικής φύσης και τον υποκειμενισμό του Έλληνα συνθέτη στις προσωπικές του δημιουργίες.

⁹⁸⁰ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, σ. 72.

⁹⁸¹ Στα τελευταία του διατυπώνει: «Πρέπει να το νοιώσουμε καλά. Ελληνική μουσική δεν γίνεται με μίαν απλή απομίμηση του δημοτικού τραγουδιού». (Πρόλογος έκδοσης της τελευταίας του όπερας *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος*, 1961). Και προσθέτει σχετικά, πως στον μουσικό «θα χρησιμεύσει και η γνώση, το περίγυρο, η ατμόσφαιρα της λαϊκής μουσικής του τόπου του, όπως στον ποιητή η λαϊκή ποίηση. Όχι όμως για να την αντιγράψει, ή να την απομιμηθεί, αλλά για να εμπνευστεί από αυτή και να δημιουργήσει αυτός μια προσωπική του γλώσσα, που να αποδίνει καλλιτεχνικά τον παλμό, την ψυχή του έθνους του». (Ομιλία στην Ακαδημία Αθηνών με τίτλο «Ο εθνικός παλμός στη μουσική του Chörin», Αθήνα 12/3/1960, σ. 23-24).

⁹⁸² *Μουσικολογία*, τεύχ. 4, «Περί της εναρμόνισης των δημοτικών ασμάτων» (του Μανώλη Καλομοίρη), Αθήνα, Μάιος 1986, σ. 42.

⁹⁸³ Μαλιάρας, *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι...*, σ. 19-20.

⁹⁸⁴ Ο Μ. Δούνιας εξέφραζε καυστικά την ανησυχία του το δημοτικό τραγούδι, απομακρυσμένο από το φυσικό του περιβάλλον, «να γίνει παρατράγουδο».

Ο Λαμπελέτ, κύριος υπέρμαχος του άλλου δρόμου, ναι μεν αναγνωρίζει τη σπουδαιότητα της προσωπικής δημιουργίας, αλλά ταυτόχρονα θεωρεί ως πιο σημαντικό τον τρόπο εναρμόνισης των δημοτικών μελωδιών και αντιλαμβάνεται την ορθή εναρμόνιση ως προϋπόθεση μιας επιτυχημένης δημιουργίας. Ιδιαίτερα τον απασχολεί η διαδικασία της συλλογής των δημοτικών τραγουδιών και τα κριτήρια επιλογής αυτών προς συνθετική αξιοποίηση:

«...έργον του λαογράφου συλλέκτου λαϊκών μελωδιών δεν είναι να συλλέγη όσα τραγούδια ή χορούς συναντά εις τον δρόμον του (όπως ατυχώς έκαμαν έως τώρα πολλοί από τους συλλέκτας μας), αλλά να εκλέγη μεταξύ αυτών όσα έχουν αισθητικήν εκφραστικήν αξίαν και είναι ακόμα κατά ένα ουσιωδέστερον τρόπον περισσότερον αντιπροσωπευτικά της ευγενεστερας μουσικής λαϊκής εμπνεύσεως».

Η ελληνικότητα δε των χαρακτηριστικών τους κρίνεται ως απαραίτητος όρος:

«Τους συλλέκτας των λαϊκών μελωδιών πρέπει, νομίζω, να απασχολή κυρίως η ελληνικότης των τραγουδιών, ή χορών, που συλλέγουν. Όταν δε ένα τραγούδι ή ένας χορός περιέχη όλα τα χαρακτηριστικά αυτής της ελληνικότητος, έχει δε ακόμη άρτιαν την μορφήν και αναμφισβήτητον καλλιτεχνική αξίαν, δικαιούται να καθιερωθή, έστω και αν φαίνεται ότι υπέστη επιρροάς και αλλοιώσεις».

Και όσον αφορά το σύννηθες φαινόμενο της ύπαρξης πολλών διαφορετικών παραλλαγών για το ίδιο δημοτικό τραγούδι, ο Λαμπελέτ προκρίνει την ικανότητα επιλογής από τον συνθέτη ή μελετητή της πλέον ελληνικής μορφής του:

«Ένα άλλο ακόμη ζήτημα, το οποίον εμβάλλει εις απορίαν τους μελετητάς της ελληνικής μουσικής λαογραφίας, είναι η περίπτωση κατά την οποίαν εν και το αυτό δημοτικόν τραγούδι, εκτελεσμένον χωριστά από δέκα π.χ. τραγουδιστάς, διαφόρων τόπων, εμπορεί να παρουσιάξη δέκα διαφορετικούς μελωδικούς τύπους. Το γεγονός τούτο οφείλεται κατά πολύ βεβαίως και εις τας τοπικάς επιρροάς, τας οποίας υπέστη το τραγούδι, μεταφερθέν εις διαφόρους εποχάς από τόπου εις τόπον. Εν τοιαύτη περιπτώσει είναι φυσικόν, ότι ο συλλέκτης πρέπει από τους δέκα αυτούς μελωδικούς τύπους να εκλέξη τον αρτιώτερον και ελληνικότερον όλων. Εμπορεί δε να εκλέξη και περισσότερους του ενός ... αρκεί να είναι άρτιοι κατά την μορφήν και να έχουν όλα τα βασικά συστατικά μιας μελωδίας ελληνικού χαρακτήρος»⁹⁸⁵.

Σύμφωνα και με την Ολ. Φράγκου - Ψυχοπαίδη⁹⁸⁶ τα βασικά σημεία της διάστασης των απόψεων Καλομοίρη και Λαμπελέτ που άπτονται του παραδοσιακού τραγουδιού συνοψίζονται στα εξής: α) αντίθεση στις αισθητικές τους απόψεις που αφορά τη

⁹⁸⁵ Γ., Λαμπελέτ, *Η ελληνική δημώδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί.*, Αθήνα 1933, σ. 32.

⁹⁸⁶ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, σ. 81.

σχέση της μουσικής με την ποίηση και την αισθητική τους στάση προς το δημοτικό τραγούδι, και β) αντίθεση στις γενικότερες ιδεολογικές τους αντιλήψεις και ειδικότερα ως προς την έννοια του «εθνικού» στοιχείου στην Ελλάδα, τη σχέση τους προς την καθαρεύουσα ή τη δημοτική, προς τον «βενιζελισμό» ή «αντιβενιζελισμό», προς την έννοια της παγκοσμιότητας. Ο Λαμπελέτ συνδέει τη συνετή και ορθή επεξεργασία της δημοτικής μελωδίας με τη δημιουργία «καθαρής» μουσικής, τη στιγμή που ο Καλομοίρης δίνει έμφαση στην ατομική έμπνευση και τεχνική εξέλιξη του παραδοσιακού υλικού στην έντεχνη μουσική με τρόπο πιο αφηρημένο. Η έκφραση συγκεκριμένων θεωρητικών απόψεων δεν συνεπάγεται βέβαια ότι εφαρμόστηκαν από τους δυο τους στον απόλυτο βαθμό και στην πράξη⁹⁸⁷.

Σε παρόμοιο ιδεολογικό πλαίσιο με τον Καλομοίρη κινείται ο Μάριος Βάρβογλης, ο πρώτος, κατά τον Σ. Σκίππη⁹⁸⁸, που αντιλήφθηκε τις ευρείες δυνατότητες αξιοποίησης του θησαυρού «των δημοτικών και λαϊκών τραγουδιών». Υιοθέτησε και εκείνος την άποψη πως τα δημοτικά μοτίβα δεν πρέπει να διατηρούνται αυτούσια, αλλά αντιθέτως δύνανται να υπόκεινται σε συνθετική επεξεργασία, εκπλάτυνση, εξέλιξη, διάνθιση. Η εναρμόνιση του Βάρβογλη στηρίζεται στα τετράχορδα των ελληνικών ήχων, διαθέτει χαρακτήρα λιτό και φωτεινό, ενώ ο ίδιος αποδεικνύεται ικανότατος τεχνίτης της αντίστιξης. Ο γερμανικός ρομαντισμός απουσιάζει, αντίθετα με γαλλικές επιρροές που εμφανίζονται σε ορισμένα «μη εθνικά» έργα του⁹⁸⁹. Σύμφωνα με τη Ρωμανού, «η γαλλική επιρροή εκδηλώνεται επίσης με τη στάση του απέναντι στη μουσική και την αισθητική του, κυρίως ως άρνηση του γερμανικού υπερβατισμού: η μουσική είναι τέχνη, με την αρχική έννοια της λέξης, και δεν τείνει να αντικαταστήσει τη ζωή»⁹⁹⁰.

Ο Αιμίλιος Ριάδης, εκτός του ότι εισήγαγε το ελληνικό δημοτικό τραγούδι στις δυτικές κλασσικές φόρμες διατηρώντας ωστόσο την ιδιάζουσα αρμονική και ρυθμική δομή του, διακρίθηκε στην δημιουργία κύκλων τραγουδιών με συνοδεία πιάνου, βασισμένους σε δημοτικούς στίχους ή σε δικούς του ή σε στίχους άλλων ποιητών που

⁹⁸⁷ Σε λίγες περιπτώσεις ο Καλομοίρης χρησιμοποίησε αυθεντικές δημοτικές μελωδίες με σκοπούς είτε παιδαγωγικούς (συνοδεία δημοτικών μελωδιών στο πιάνο) είτε δραματουργικούς (στην όπερα).

⁹⁸⁸ Ρωμανού, *Η Εθνική Σχολή* (σημειώσεις), Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1997, σ. 1.

⁹⁸⁹ Όπως στα *Δεκατέσσερα Παιδικά Κομμάτια* για πιάνο.

⁹⁹⁰ Ρωμανού, *Η Εθνική Σχολή*, σ. 5.

διατηρούν τη γνησιότητα των δημοτικών και δημοτικοφανών στοιχείων. Προφανώς το έντονο ενδιαφέρον που επέδειξε για την ιστορία και τον πολιτισμό των λαών της ευρύτερης Ανατολής, μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναζητήσεων «εξωτισμού»⁹⁹¹ στο έργο του, επεκτάθηκε και στη μουσική του έκφραση, όπως προκύπτει από την εργογραφία του (κύκλοι τραγουδιών για φωνή και πιάνο με εξωτικούς τίτλους και περιεχόμενο)⁹⁹² και από κείμενα προχωρημένων για την εποχή του διαλέξεων που πραγματοποίησε στη Θεσσαλονίκη κατά τη δεκαετία του 1920 σχετικά με το «παρθένο» πεδίο της μουσικής εξωτικών, μη ευρωπαϊκών, πολιτισμών. Εμφανώς επηρεασμένος από τους Γάλλους ιμπρεσιονιστές και ειδικότερα τον Ravel αρέσκεται στη χρησιμοποίηση αρμονικών σχημάτων και ποικιλιμάτων ανατολικής χροιάς, στη χρήση χρωματικών τετραχόρδων από την ελληνική δημοτική μουσική με το χαρακτηριστικό διάστημα 2ας αυξημένης (τριημιτόνιο) και στην εμπνευσμένη απόδοση του ακούσματος του ήχου λαϊκών μουσικών οργάνων που ευνοεί τη δημιουργία της κατάλληλης δημοτικής ατμόσφαιρας, υποστηρικτικής προς το φωνητικό μέρος.

Ο Πέτρος Πετρίδης, που από τους «μοντερνιστές» Έλληνες συνθέτες υπήρξε ο πρώτος, ο οποίος ασχολήθηκε «τόσο συνειδητά με το θέμα της αρμονικής συνοδείας του δημοτικού τραγουδιού»⁹⁹³, υιοθέτησε μία έντονα αντιστικτική αισθητική στη συνοδεία ακολουθώντας το δρόμο της γαλλικής παράδοσης, στόχευε σε ένα «σύστημα σύγχρονης μουσικοσυνθετικής δημιουργίας», το οποίο να στηρίζεται στην «κωδικοποίηση των τροπικών κλιμάκων»⁹⁹⁴ και καθιέρωσε μία τεχνική, η οποία συνδυάζει ισορροπημένα την αντίστιξη και την τροπικότητα με εμφανές το ιδίωμα των Debussy και Mussorgsky στη συνθετική δημιουργική του έκφραση.

Στον αντίθετο πόλο σε σχέση με τους Καλομοίρη και Βάρβογλη, όσον αφορά τη στάση του απέναντι στο δημοτικό τραγούδι, βρίσκεται ο Γιάννης Κωνσταντινίδης. Αναδείχτηκε σε υπέρμαχο της αναλλοίωτης διατήρησης του περιγράμματος των αυθεντικών δημοτικών θεμάτων στα έργα του προβάλλοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, τους ρυθμικούς τονισμούς και τα λεπτεπίλεπτα μελωδικά

⁹⁹¹ Σακαλλιέρος, σ. 390.

⁹⁹² Όπως: *Γιασεμιά και μιναρέδες, Κινέζικα νυχτερινά, Ανατολίτικα τραγούδια, Τρία τσιγγάνικα τραγούδια, Εξωτικά Τραγούδια.*

⁹⁹³ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, σ. 74-75.

⁹⁹⁴ Π., Πετρίδης, «Ραδιοφωνική ομιλία», Ιούλιος 1958, στο: Β. Φιδετζής, Πρόλογος στην έκδοση του *Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο*, μουσικές εκδόσεις ΥΠ. Π. Ε., Αθήνα 1983.

ποικίλματα της δημοτικής φράσης, η οποία πάντοτε κυριαρχεί και επιπλέει μέσα σε διάφανη εναρμόνιση και περίτεχνη ενορχήστρωση με διακριτικές ιμπρεσιονιστικές αποχρώσεις. Για τον Κωνσταντινίδη η δημοτική μουσική λειτουργούσε πολυδιάστατα: τόσο ως πλούσια δεξαμενή παροχής συνθετικού υλικού, αυτούσιου ή επεξεργασμένου, όσο και ως συνειδησιακή αξία, καθώς η παραδοσιακή μουσική είχε αναχθεί σε ιδέα - σύμβολο που αντιπροσώπευε την έννοια της Μητέρας, η οποία, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Απ. Κώστιος, «αντικειμενοποιείται μέσα από θρησκευτικά - κοινωνικά στερεότυπα, όπως: μάνα - Μάνα Παναγιά παρθένα - πατρίδα»⁹⁹⁵. Σε αυτό το πρίσμα του άκρατου σεβασμού για το σύμβολο της κυρίαρχης ιδέας της δημοτικής μουσικής ο Κωνσταντινίδης αποφεύγει τη θεματική ανάπτυξη των λαϊκών μελωδιών και ρυθμών προκειμένου να μην αλλοιώσει τη φυσιογνωμία τους και να διατηρήσει την πρωτογενή τους υφή. Επιδίδεται μιν σε έντεχνους στολισμούς και εναλλακτικούς τρόπους εναρμόνισης, ιδιαίτερα κατά την διαδικασία επαναλήψεων των δημοτικών μελωδικών φράσεων, αλλά όχι σε παραποίηση της αυθεντικής τους ταυτότητας κατορθώνοντας να διατηρήσει τον αρχικό τους χαρακτήρα. Η δε μεταφορά της παραδοσιακής μελωδίας στο συγκεκριμένο τονικό μουσικό σύστημα πραγματοποιείται κατά το δυνατόν πιστότερα, με αποφυγή ρυθμικών και διαστηματικών παρεμβάσεων στην επεξεργασία και με κεντρικό άξονα εξέλιξης της μουσικής πλοκής στα ορχηστρικά του έργα την ευφάνταστη ενορχήστρωση⁹⁹⁶.

Ως άξιος ισορροπιστής των δύο βασικών προσεγγίσεων χρησιμοποίησης και εναρμόνισης του δημοτικού τραγουδιού στα πλαίσια του δυτικοευρωπαϊκού συνθετικού περιβάλλοντος και εύρων τη «χρυσή τομή» για την πλέον γόνιμη αξιοποίησή του θεωρείται, κατά σχεδόν γενική ομολογία και καθολική αποδοχή, ο Νίκος Σκαλκώτας. Συνθέτοντας σε τρία διαφορετικά μουσικά ιδιώματα (δωδεκαφθογγικό, ελεύθερο ατονικό και τονικό) και μολονότι δεν συνέθεσε αποκλειστικά «εθνικά» έργα έχοντας πλατύτερες συνθετικές επιλογές, χρησιμοποιεί

⁹⁹⁵ Απ., Κώστιος, «Αφιέρωμα: Με αφορμή την περίπτωση του Γιάννη Κωνσταντινίδη – Κώστα Γιαννίδη», *Μούσα*, τεύχος 3ο, Αθήνα 1996, σ. 41.

⁹⁹⁶ Ο Γ. Σκαλλιέρος στη διατριβή του για τον συνθέτη (σ. 299) συνοψίζει ως εξής τα βασικά στοιχεία υφής στο πεδίο της διαδικασίας εναρμόνισης: 1. Παράλληλη κίνηση του συνηχητικού υλικού, κατά σταθερά διαστήματα, απέναντι στους φθόγγους του αντίστοιχου μελωδικού. 2. Εναρμόνιση με συγχορδιακό υλικό, το οποίο κατά την πορεία εξέλιξής του εμφανίζει συγγενικές τροπικές διαστηματικές σχέσεις με το μελωδικό υλικό ή και απομάκρυνση από αυτό, και 3. Εναρμόνιση μέσω συμπληρωματικών προς το μελωδικό υλικό μελωδικών γραμμών (αντιστικτική υφή).

εκτενώς στοιχεία δημοτικής μουσικής ανεξαρτήτως του μουσικού ιδιώματος, στο οποίο γράφει. Σύμφωνα με τον Σκαλκώτα, «η επεξεργασία των δημοτικών τραγουδιών μας είναι αναγκαία για το μεγάλο δημιουργό, που θέλει να παραδώσει έργα έτοιμα, δουλεμένα με τη στερεότητα μιας μελλοντικής αξίας»⁹⁹⁷. Επομένως η επεξεργασία της πρώτης ύλης του δημοτικού μελωδικού πλούτου ήταν εκ των ουκ άνευ για την αποτελεσματική ανάδειξη της υψηλής καλλιτεχνικής του αξίας. Η συνθετική επεξεργασία, που πραγματοποιεί ο Σκαλκώτας, αναφέρεται σε όλες τις μουσικές παραμέτρους, ξεχωριστά ή σε συνδυασμό μεταξύ τους: τη μορφολογία (με τις προσθαφαιρέσεις ολόκληρων μέτρων), τη μελωδία (με φθογγικές μετατροπές στη δημοτική μελωδία), το ρυθμό και τη ρυθμική αγωγή (με σποραδικές μεταβολές), την αρμονία (με την πιστή διατήρηση της αυθεντικής αρμονίας του δημοτικού τραγουδιού ή την παραγωγή μιας νέας που προέρχεται από την πρωτότυπη ή αποτελεί αποκλειστικά δική του έμπνευση). Στο κορυφαίο έργο του *36 Ελληνικοί Χοροί για ορχήστρα*, φιλόδοξο εγχείρημα συστηματοποίησης και υποδειγματική προσπάθεια επεξεργασίας του δημοτικού τραγουδιού στην πράξη⁹⁹⁸, οι περισσότερες από τις χρησιμοποιημένες δημοτικές μελωδίες παραμένουν αναλλοίωτες. Η πρωτότυπη και τολμηρή ενορχήστρωση του έργου και οι ενδιαφέρουσες αρμονικές συνηχήσεις, οι οποίες αν και αγγίζουν τα όρια της ατονικότητας υποστηρίζουν επιτυχημένα, διακριτικά και εκλεπτυσμένα το ιδιάζον χρώμα της παραδοσιακής μουσικής, αποτελούν υπόδειγμα επεξεργασίας της δημοτικής μελωδίας στα πλαίσια της δυτικής τεχνοτροπίας⁹⁹⁹. Και αν στους *Χορούς* οι παραδοσιακές μελωδίες χρησιμοποιούνται αναλλοίωτες και εύκολα αναγνωρίσιμες από τον καθένα, σε άλλες περιπτώσεις -τόσο τονικών όσο και δωδεκαφθογγικών έργων του- παρουσιάζεται δυσκολία ταυτοποίησης μιας μελωδίας ως προς την προέλευσή της, αν πρόκειται δηλ. για αυθεντική δημοτική μελωδία ή δημοτικοφανή σύλληψη του συνθέτη. Μία χαρακτηριστική κίνηση, την οποία συναντούμε και στη μουσική του Μαργαρίτη, αφορά την ενσωμάτωση στην έντεχνη μουσική δημιουργία, εκτός του δημοτικού, και του λαϊκού στοιχείου διευρύνοντας με αυτό τον τρόπο την έννοια του «εθνικού» στοιχείου: στο *Κοντσέρτο για δύο βιολιά* εισάγεται το τραγούδι του Τσιτσάνη *Θα πάω*

⁹⁹⁷ Τις απόψεις του για το δημοτικό τραγούδι κατέθεσε σε αδημοσίευτο κείμενό του, τιτλοφορούμενο ως «Το Δημοτικό Τραγούδι». (Γ. Γ., Παπαϊωάννου, *Αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα*, Ορχήστρα των Χρωμάτων - Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1993).

⁹⁹⁸ Μαλιάρας, «Οι 36 Ελληνικοί Χοροί.», αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα, *Η Καθημερινή* (Επτά Ημέρες), φύλλο Κυριακής 19 Σεπτεμβρίου 2004, σ. 14.

⁹⁹⁹ Ο Δούνιας ενθουσιασμένος υπερτονίζει πως «αποτελούν το τελευταίο στάδιο προς τη δημιουργία εθνικής νεοελληνικής μουσικής». (Μαλιάρας, ό.π., σ. 17).

εκεί στην *Αραπιά*¹⁰⁰⁰. Αντίστοιχη χρήση λαϊκού μελωδικού υλικού πραγματοποιεί ο Μαργαρίτης στις *Παραλλαγές* του για δύο πιάνο με την ένταξη στην ε' παραλλαγή της λαϊκής μελωδίας *Το γελεκάκι*. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Σκαλκώτας στέκεται στη σχέση του προς το δημοτικό τραγούδι ανάμεσα στον Καλομοίρη και τον Κωνσταντινίδη: ούτε απορρίπτει τη χρησιμοποίηση αυτούσιων δημοτικών μελωδιών, όπως ο Καλομοίρης που επεδίωκε την πρωτότυπη δημιουργία με τα χαρακτηριστικά και το ύφος του παραδοσιακού μέλους, ούτε διατηρεί αποκλειστικά αναλλοίωτη την υφή του κατά την επεξεργασία, όπως ο Κωνσταντινίδης. Αντίθετα, αξιοποιώντας ο Σκαλκώτας το προσωπικό του ιδιαίτερο μουσικό αισθητήριο συγκεράζει τους δύο δρόμους επεξεργαζόμενος με δημιουργική ελευθερία το δημοτικό υλικό και επεμβαίνοντας ενίοτε δραστικά στο ύφος, στη ρυθμική αγωγή και στο περιεχόμενο του. Το παραδοσιακό τραγούδι δεν λειτουργεί για τον Σκαλκώτα, όπως για τους «σκληροπυρηνικούς» συνθέτες της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής, ως αδήρητο μέσο για την εγκαθίδρυσή της παρά μόνο ως αφορμή μουσικής δημιουργίας που θα παρέχει στον ακροατή την εντύπωση ελληνικής μουσικής.

Από τις ατέρμονες συζητήσεις σχετικά με το ζήτημα του τρόπου ένταξης του δημοτικού τραγουδιού στην έντεχνη σύνθεση, που -όπως είδαμε- απασχολεί σχεδόν όλους τους μείζονες Έλληνες συνθέτες και θεωρητικούς του α' μισού του 20^{ου} αι., αμέτοχος δεν έμεινε ο Μαργαρίτης. Τις θέσεις του και τα ιδανικά του αναφορικά με το συγκεκριμένο ζήτημα, από τα οποία προκύπτει και η στάση αντιμετώπισης του εθνικού μελωδικού στοιχείου στη συνθετική του πράξη, εξέθεσε σε δύο διαλέξεις που πραγματοποίησε κατά τη διετία 1930-31, εμφανώς κατασταλαγμένος πια σε θέματα ιδεολογικής φύσης, αισθητικών αναζητήσεων και συνθετικής ταυτότητας.

Αρχικά, σχετικά με την «καθαρότητα» των δημοτικών ασμάτων αναφέρεται στη διάλεξή του κατά την επίσημη τελετή έναρξης του Διεθνούς Μουσικού Συνεδρίου της Παγκόσμιας Ενώσεως Μουσικών και Άσματος το 1930 στη Βιέννη, όπου εμφανίστηκε ως αντιπρόσωπος της Ελλάδος¹⁰⁰¹. Ξεκινώντας αναζητά τις απαρχές της δημοτικής μουσικής στο τραγούδι:

¹⁰⁰⁰ Ηλ., Κοτζιάς, «Ο Νίκος Σκαλκώτας και το δημοτικό τραγούδι», *Μούσα*, τεύχ. 8ο-9ο, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2001, σ. 35.

¹⁰⁰¹ Το κείμενο της διάλεξης δημοσιεύτηκε στα *Μουσικά Χρονικά* το ίδιο έτος (1930) με τίτλο «Το Εθνικό Τραγούδι και η Διεθνής Μουσική» και περιέχεται και στο βιογραφικό βιβλίο του συνθέτη (Α. Μ., σ. 112-117).

«Για να εύρωμε τις πρώτες πρώτες αρχές της δημοτικής μουσικής και της μουσικής ως τέχνης, θα 'πρεπε ν'ανατρέξωμε στη λυρική φόρμα, που παρουσιάζει ενωμένη μουσική και ποίηση: στο Τραγούδι».

Έπειτα υπογραμμίζει την υπεροχή της μουσικής όσον αφορά την ανεξαρτησία της από το λόγο:

«...ως την 17^η εκατονταετηρίδα η απαγγελία ποιημάτων χωρίς μουσικήν υπόκρουσιν ή συνοδείαν ήταν άγνωστη, ενώ αντιθέτως ανέκαθεν υπήρχε μουσική και μελωδία χωρίς λέξεις».

Και ξεχωρίζει ως καθαρότερη μορφή του τραγουδιού αυτή «του δημοτικού», με κύρια γνωρίσματά του την «εσωτερικότητα της εκφράσεως» και την «απλότητα των μέσων». Επισημαίνει πως

«το δημοτικό τραγούδι εχρησίμευσε και χρησιμεύει στην μουσική τέχνη και την εξέλιξή της διά μέσου των αιώνων αφενός ως η πρώτη ύλη και αφετέρου ως μέσον αναζυμώσεως ή και εμψυχωτής».

Στις απόψεις του περί εσωτερικότητας και απλότητας της λαϊκής πηγής συμπορεύεται με τον Bartok, για τον οποίο

«οι μελωδίες του δημοτικού τραγουδιού είναι ενσάρκωση μιας καλλιτεχνικής τελειότητας ύψιστου βαθμού, είναι υποδείγματα ενός τρόπου, με τον οποίο μια μουσική ιδέα μπορεί να εκφράζεται με απόλυτη τελειότητα ως προς τη βραχύτητα της μορφής και την απλότητα των μέσων. Είναι μουσική με καταπληκτική εκφραστική δύναμη, απαλλαγμένη από κάθε αισθηματολογία και περιττά στολίδια, είναι απλή, ενίοτε πρωτόγονη, αλλά ποτέ ανόητη»¹⁰⁰².

Ακολουθώς, ο Μαργαρίτης σχολιάζει τον εύκολο τρόπο διάδοσης των δημοτικών τραγουδιών:

«Οι δημοτικές μελωδίες των δημοτικών τραγουδιών και χορών, αυτό το πρώτο πρώτο υλικό κάθε μουσικής, αποχωρίζονται εύκολα από τα στενότερα εθνικά αισθήματα και πλανώνται από χώρας εις χώραν. Εξυπηρετούν ύστερα κάθε νέα χώρα, εις την οποίαν τυχαίως ή εκουσίως εισδύουν και εγκαθίστανται αμέσως ή με μια μετάφραση των κειμένων τους ή με μια υιοθέτηση ενός νέου κειμένου ή και με οικειοποίηση διαφόρων κειμένων από περισσότερα τραγούδια».

Ως τυπικό παράδειγμα οικειοθελούς αφομοίωσης αναφέρει την παράφραση βαυαρικών δημοτικών τραγουδιών στην ελληνική γλώσσα, τα οποία εισήχθησαν στα ελληνικά σχολεία κατά τη βασιλεία του Όθωνα. Η διαδικασία μετάδοσης και

¹⁰⁰² Γ. Μ., Σηφάκης και Β., Λάμπερτ, *Μπέλα Μπάρτοκ και δημοτικό τραγούδι*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σ. 32.

αφομοίωσης λειτουργεί συνηθέστερα σε υποσυνείδητο επίπεδο, ενώ η σταδιακή μετάλλαξη τόσο της μελωδίας όσο και του κειμένου είναι φυσική εξέλιξη:

«Είναι δυνατόν να μεταδοθούν τραγούδια από χώρας εις χώραν ενσυνείδητα. Ως επί το πλείστον όμως γίνεται ασυνείδητα. Το ίδιο συμβαίνει και με το κείμενον. Πρώτα πρώτα ταξιδεύουν μέσα στον τόπο τους αλλάζοντας μελωδία, κάνουν ανταλλαγή, συμπληρώνουν το ένα το άλλο, αναπληρώνονται μεταξύ τους. Μερικές μάλιστα φορές κατ' αποσπάσματα. Ως που επιτέλους ξεχνάμε εντελώς το κείμενο, ενώ μένει στην ανάμνησή μας η μελωδία. Ένα μικρό μέρος από το κείμενο ζει μέσα μας, ενώ ένα μεγαλύτερο από τη μουσική μας εντυπώνεται ... Φυσικά αλλάζει εύκολα μια μελωδία κατά το διάστημα της περιπλάνησεως από τόπου εις τόπον έτσι, που δύσκολα την αναγνωρίζουμε, κάποτε μάλιστα είναι αδύνατο να την ξαναβρούμε».

Μία χαρακτηριστική περίπτωση μετάλλαξης και αλληλεπίδρασης παραθέτει ο Μαργαρίτης με τους εθνικούς ύμνους της Γερμανίας και της Αγγλίας που εμφανίζουν ομοιότητες στη μελωδία τους. Τίθεται το ερώτημα, εάν το γεγονός αυτό προκύπτει από την υποτίμηση του κύρους της μουσικής ιδέας σε βαθμό, που να εκπίπτει η μουσική δύο διαφορετικών κειμένων σε απλή συνοδεία χωρίς ιδιαίτερη σημασία, ή αν το ανθρώπινο ένστικτο θεωρεί τη μουσική παγκόσμια καθολική ιδέα και γενικό κτήμα που στέκεται οικουμενικός υποστηρικτής των (δύο) λαών. Την απάντηση δίνει ο Μαργαρίτης κατηγορηματικά: «Στο αίσθημά μας υπάρχουν και τα δύο αίτια: και η υποτίμησις και η υπεροχή της αξίας». Και προσθέτει πως «η αιτία του διττού αυτού αποτελέσματος» εξηγείται με βάση τις δύο ιδιότητες που έχει κάθε σύνδεσμος ήχων. Πρώτη ιδιότητα είναι η απόδοση του χρώματος και του χαρακτήρα του περιβάλλοντος, στο οποίο γεννήθηκε. Ως δεύτερη ιδιότητα λειτουργεί η μεταβίβασή του σε ένα άλλο περιβάλλον ή με το αρχικό του χρώμα ή με ένα άλλο, επίκτητο. Για να καταλήξει πως «ο μουσικός της Αυλής, που edιάλεγε τότε τη μελωδία, πολύ λίγο θα συλλογίσθηκε τα εθνικά αισθήματα και την αξία τους, τοσούτω μάλλον καθόσον επρόκειτο για ένα κατεξοχήν εθνικό τραγούδι». Ισχυρίζεται πως υπάρχουν πολλά τέτοια παραδείγματα που αποδεικνύουν την εσφαλμένη εκτίμηση της αξίας της μουσικής ιδιότητας. Και ακριβώς, «επειδή η δημοτική μουσική ταξιδεύει ευκολότερα», πιστεύει πως

«θα 'πρεπε να προσπαθούμε εμείς να διατηρούμε όσο είναι δυνατόν αυστηρά τον αρχικό χαρακτήρα της, όχι για να παρεμποδίσουμε την παραπάνω εξάπλωση, αλλά για να διατηρήσουμε μερικά αγνά στοιχεία».

Προκύπτει λοιπόν έκδηλα η ανησυχία του Μαργαρίτη για τον ελλοχεύοντα κίνδυνο νόθευσης του παραδοσιακού μέλους. Εξάλλου, η τελειότητα της δημοτικής μουσικής δεν οφείλεται στην οριζόντια διάστασή της -την εξάπλωση και δημοτικότητα της- αλλά στην κάθετη, διαχρονική διάστασή της, στην παλαιότητά της, υπό τον όρο ότι έχει διατηρηθεί αναλλοίωτη μέσα στον χρόνο. Αναπόφευκτες ωστόσο είναι οι μικρές ενστικτώδεις αλλαγές από τις επιδράσεις της δημοτικής μουσικής γειτονικών λαών που αλληλοσυμπληρώνονται ή επιβάλλονται η μία πάνω στην άλλη, φαινόμενο που επισημαίνει και ο Bartok¹⁰⁰³ σχολιάζοντας πως «κάθε ερευνητής οφείλει να επιδιώξει στην εργασία του, όσο ασχολείται με τη σύγκριση υλικού, να κατασιγάσει το εθνικό του αίσθημα, όταν διαπιστώνει σημαντική ξένη επιρροή ή προέλευση στη δημοτική του μουσική»¹⁰⁰⁴. Ο Μαργαρίτης είναι, όπως και ο Κωνσταντινίδης, υπέρμαχος της κατά το δυνατό πειστικότερης μεταφοράς του δημοτικού μέλους στην έντεχνη συνθετική δημιουργία. Θεωρεί, πως «είναι καλύτερο να αφήσουμε ως “μονωδία” ένα δημοτικό κομμάτι, όταν δεν είμαστε αποκλειστικώς βέβαιοι, πως θα του διατηρήσουμε τον αρχικόν χαρακτήρα του». Πρόκειται όμως εξαρχής για δύσκολο στοίχημα, διότι «η δημοτική μουσική εξασκεί μιαν επίδρασιν εμπνεύσεως επί του επεξεργαζομένου και τον παρασύρει εύκολα εις το να προσθέσει κάτι ξένο προς αυτήν». Κατά αυτόν, τα τραγούδια με άγνωστη ή μη ακριβώς καθορισμένη προέλευση «πρέπει να διατηρούνται άθικτα», πρακτική την οποία εφαρμόζει με συνέπεια στις δημοτικές μελωδίες που δεν απαντώνται καταγεγραμμένες σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών.

¹⁰⁰³ Για τον Bartok, το δημοτικό τραγούδι ιδεολογικά αποτελούσε την αποκάλυψη της φύσης στην μουσική, την οποία ο ερευνητής όφειλε να αναζητήσει προκειμένου να ανακαλύψει «αντικειμενικούς» νόμους της σύστασης και επεξεργασίας του. Κατά αυτόν, ο ιδανικός τρόπος προσέγγισης του δημοτικού τραγουδιού από τον εκάστοτε συνθέτη ήταν η πλήρης και τέλεια αφομοίωση του ιδιώματος της αυθεντικής δημοτικής μουσικής, ώστε να χρησιμοποιείται υποσυνείδητα ως μητρική του μουσική γλώσσα και να δίνει την εντύπωση «μιας πλήρους ενότητας» (Σηφάκης, σ. 58). Οι συνθέσεις του Bartok δεν χρησιμοποιούν συγκεκριμένες λαϊκές μελωδίες, αλλά καθρεφτίζουν με λεπτομέρεια το πνεύμα της δημοτικής μουσικής με την επινόηση θεμάτων, τα οποία μιμούνται επιτυχημένα κύρια χαρακτηριστικά αυτής της μουσικής. Στην τέλεια αφομοίωση των καταβολών της οφείλεται το γεγονός ότι κατόρθωσε να δημιουργήσει ένα ευδιάκριτο προσωπικό ύφος. Στο πρόβλημα της εναρμόνισης των δημοτικών τραγουδιών, απορρίπτει τη χρήση του συγκερασμένου δυτικοευρωπαϊκού συστήματος με τις μείζονες και ελάσσονες αρμονίες, καθώς αντιβαίνει στον πρωτογενή τους χαρακτήρα και αλλοιώνει την αρχική τους γοητεία. Για το λόγο αυτό προτιμά να μείνουν οι μελωδίες ως έχουν, παρά να παραποιούνται με «τερατώδη τρόπο» (Σηφάκης, σ. 67). Η εναρμόνιση στον Bartok προκύπτει από την ίδια την κλίμακα της μελωδίας (ανημίτονη 5τονική και χρησιμοποίηση τρόπων της έντεχνης μουσικής του Μεσαίωνα).

Παράλληλα, ο άλλος μεγάλος συνθέτης της συγγραφικής σχολής, ο Kodaly, αντιμετώπιζε το δημοτικό τραγούδι ως έκφραση μιας ιστορικής συλλογικής δύναμης και επί του άξονα αυτού, ανάλογα με τον Καλομοίρη, δεν χρησιμοποίησε τη δημοτική μελωδία στην πρωταρχική της μορφή παρά μόνο αναπαρήγαγε το πνεύμα της.

¹⁰⁰⁴ Μπέλα, Μπάρτοκ, «Η έρευνα της δημοτικής μουσικής και ο εθνικισμός» (μτφ. Μιρέλλα Σιμωντά - Φιδετζή), *Μουσικολογία*, τεύχ. 2, Αθήνα 1985, σ. 94-98.

Ωστόσο «από το ξεχώρισμα αυτό που τους γίνεται, δεν παραβλέπεται και δεν παρεμποδίζεται καθόλου η μεταναστευτική τους ορμή», αλλά τουναντίον «μένει ελεύθερος ο δρόμος για να γίνουν αντιληπτά και να κατανοηθούν καλύτερα και ευκολότερα να γίνουν δεκτά σε ξένες χώρες». Με τον περιορισμό αυτό και την αυστηρή διατήρηση του αρχικού χαρακτήρα της δημοτικής μουσικής ενισχύεται κατά κάποιο τρόπο και ο διεθνισμός μέσω της μουσικής, καθώς «προκαλείται μια αμοιβαία προσέγγισης των λαών, γιατί δίδεται έτσι η ευκαιρία να εισδύσωμεν ευκολότερα εις την λαϊκήν ψυχήν και την λαϊκήν ιδιοσυγκρασίας κάθε χώρας». Επομένως η επιμελής προστασία της αυθεντικότητας της δημοτικής μελωδικής πηγής στην έντεχνη μεταφορά της εξυπηρετεί και διαπολιτισμικούς σκοπούς προβάλλοντας το αίτημα προσέγγισης των εθνών μέσω της αμοιβαίας γνωριμίας τους με τη γνήσια λαϊκή μούσα του καθενός. Και ταυτόχρονα θέτει την αξία της οικουμενικότητας της μουσικής, καθώς αυτή -καταλήγει στη διάλεξή του ο Μαργαρίτης- «αμέσως μετά τη γέννησή της γίνεται ένα γενικό κτήμα χωρίς μ' αυτό να χάνει το αρχικό της εντόπιο χρώμα και την πατρίδα της».

Η αγωνία του συνθέτη για τη διάδοση της ελληνικής δημοτικής μουσικής με τη «βουκολική δροσερότητα και τον λεπτό χρωματισμό της, όμοιο προς τις λεπτές αποχρώσεις ενός παστέλ, που θυμίζει τη διάφανη ατμόσφαιρα ενός αττικού τοπίου», όπως περιγράφει χαρακτηριστικά, τον οδήγησε -κατά τη δήλωσή του- και στην «κοπιαστική» εργασία της συλλογής ελληνικών δημοτικών τραγουδιών¹⁰⁰⁵. Οπωσδήποτε όμως όχι με την επιστημονική μέθοδο και ένταση, με την οποία ασχολήθηκε στον τομέα αυτό ο Bela Bartok, ο οποίος επιπλέον μελέτησε τον λαϊκό μελωδικό πλούτο και άλλων εθνών εκτός της πατρίδας του¹⁰⁰⁶. Την επιθυμία της συλλογής τραγουδιών άλλων λαών και διαφορετικών πολιτισμών, συγκεκριμένα κινέζικων και ινδικών, εκφράζει και ο Μαργαρίτης -ίσως επηρεασμένος από τον

¹⁰⁰⁵ Η συγκεκριμένη δήλωση του Μαργαρίτη ελέγχεται, αν όχι ως ανακριβής, τουλάχιστον ως υπερβολική, καθώς δεν έχει διασωθεί κάποιο τεκμήριο επιλεγμένων δημοτικών τραγουδιών από την πλευρά του. Περισσότερο ο συνθέτης εκφράζει την επιθυμία του να πραγματοποιήσει μια επισταμένη συλλεκτική εργασία σε ένα ακαθόριστο μέλλον παρά μία ήδη πραγματοποιημένη πράξη. Η χρήση δημοτικών μελωδιών στο έργο του βασίστηκε ως επί το πλείστον στο ένστικτο και στα ακούσματά του.

¹⁰⁰⁶ Ο Μαγυάρος συνθέτης διέπρεψε και ως εθνομουσικολόγος, συλλέκτης και μελετητής της δημοτικής μουσικής της πατρίδας του, όλων σχεδόν των Βαλκανίων -κυρίως της Ρουμανίας- αλλά και άλλων χωρών στην Ανατολική Ευρώπη, όπως η Σλοβακία και η Ρουθηνία (Ουκρανία), φθάνοντας τις ακαταπόνητες αναζητήσεις του έως την Τουρκία και την Αλγερία. Πλησίασε ωστόσο τους γνήσιους φορείς της μουσικής παράδοσης όχι από θέση πνευματικής ισχύος, αλλά με σεβασμό και μετριοφροσύνη, καθώς συνειδητοποίησε ότι «για να νιώσει κανείς στ' αλήθεια τη ζωτικότητα αυτής της μουσικής», για να μπορέσει «να διεισδύσει μέσα στην πραγματική παλλόμενη ζωή» της, «πρέπει να την έχει ζήσει ο ίδιος -και αυτό είναι δυνατό μόνο με άμεση επαφή με τους χωρικούς». (Σηφάκης, σ. 30).

συνάδελφό του στο Κ. Ω. Θ., Ριάδη-, τονίζοντας ωστόσο τις ιδιαίτερες δυσκολίες του συγκεκριμένου εγχειρήματος, καθώς «μια γνήσια συλλογή απαιτεί πολυετή κοπιώδη εργασία, ιδίως όταν πρόκειται για μουσικό σύστημα τόσο διαφορετικό από το δικό μας ευρωπαϊκό». Αξίζει να προσθέσουμε πως από τους Ευρωπαίους συνθέτες, που ενσωμάτωσαν επιτυχώς λαϊκά στοιχεία στο έργο τους, ο Μαργαρίτης ξεχωρίζει τον Grieg, τον Debussy και κυρίως τον Johann Strauss, του οποίου η μουσική είναι «καθαυτό καλλιτέχνημα» και παράλληλα «κάθε νότα της αντηχεί βιεννέζικα κατά τον πιο εγχώριο τρόπο». Αντιθέτως, δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένα ονόματα Ελλήνων συνθετών, οι οποίοι ασχολήθηκαν ενδελεχώς με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Η παράλειψή του αυτή ωστόσο δεν μαρτυρά ούτε ενδεχόμενη μειωμένη εκτίμηση για συνοδοιπόρους του συνθέτες της Εθνικής σχολής ούτε έλλειψη ενημέρωσης για τη συνθετική τους δραστηριότητα και παραγωγή. Απόδειξη του λανθασμένου μιας τέτοιας υπόθεσης αποτελεί και το γεγονός, ότι ο Μαργαρίτης μαζί με τη σύζυγό του παρουσίασε αρκετές φορές στο εξωτερικό όχι μόνο δικά του έργα, αλλά και συγχρόνων του Ελλήνων συνθετών, όπως προκύπτει από προγράμματα συναυλιών, κριτικές και άρθρα που φιλοξενήθηκαν σε ελληνικά και διεθνή έντυπα.

Σε μία δεύτερη αναλυτική διάλεξη¹⁰⁰⁷, η οποία προηγήθηκε της εκτέλεσης της *Επικής Συμφωνίας “Οδυσσεύς και Ναυσικά”* στη Θεσσαλονίκη, στα πλαίσια των Κλασικών Εορτών που φιλοξενήθηκαν στο στάδιο της Χ.Α.Ν.Θ τον Οκτώβριο του 1930, ο Μαργαρίτης επανεκθέτει τις καίριες ιδεολογικές του θέσεις σχετικά με το εθνικό στοιχείο στη μουσική δημιουργία επεξηγώντας -με αφορμή την εκτέλεση του συμφωνικού έργου- τους λόγους που τον οδήγησαν στην κατεύθυνση χρήσης «εθνικού» θεματικού συνθετικού υλικού. Παραθέτουμε τα σημαντικότερα αποσπάσματα της ομιλίας του:

«...καταλήξαμε να πάρουμε ως αφετηρία της μουσικής συνθέσεως του έργου μας σύγχρονα δεδομένα, ήτοι τις καθαρές λαϊκές ελληνικές μελωδίες κι αυτό για τον ακόλουθο λόγο. Εάν πάρουμε τα σημερινά πλήλινά αγγεία από την πιο μακρινή άκρη της Μακεδονίας έως τα ενδότερα της Μικράς Ασίας, θα ιδούμε ότι τα περισσότερά των κατά την εξωτερική τους μορφή και τα σχέδιά των αποτελούν μια διαδοχή, μπορεί να πη κανείς, της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Το ίδιο και με τα χειροτεχνήματα, τα κεντήματα κλπ., σε πολλά μάλιστα των οποίων το αρχαίο ελληνικό σχέδιο παραμένει αναλλοίωτο. Μια παρόμοια διαδοχή του αρχαίου ελληνικού πνεύματος,

¹⁰⁰⁷ Το περιεχόμενο της ομιλίας του φιλοξενείται το ίδιο έτος σε άρθρο της Σ. Σπανούδη στις *Επιφυλλίδες της Πρωΐας* με τίτλο «Η Σύγχρονη Ελληνική Μουσική» (το κείμενο περιέχεται στο: Α. Μ., σ. 160-161).

ίσως σε μικρότερο βαθμό, συναντά κανείς και στα ήθη, έθιμα, χορούς κλπ. Τώρα και η μουσική βέβαια έπαθε και αυτή πολλές αλλοιώσεις στη διαδρομή των τόσων χρόνων, επί πλέον δε δεν υπάρχουν παρόμοια με τις άλλες τέχνες δεδομένα, που να μπορούν να θεωρηθούν ως βάσις συγκρίσεως με τη σημερινή μουσική. Έχοντας όμως υπ' όψει τον τόσο στενό συσχετισμό της αρχαίας προς την σύγχρονη λαϊκή τέχνη, ήθη και έθιμα, αναγκαστικώς καταλήγουμε στο συμπέρασμα, ότι και οι καθαρώς ελληνικές, μεταξύ των λαϊκών μελωδιών, μπορούν να μας λύσουν το πρόβλημα της μουσικής των αρχαίων και ότι αναμφισβήτητα σχετίζονται κι αυτές στενά με τις μελωδίες εκείνων. Η εκλογή ύφους ελληνικών μελωδιών, που μπορούν έτσι να συσχετίζονται, είναι βέβαια δυσκολωτάτη, πάντως όμως δεν είναι αδύνατος. Θαρρώ, πως το ένστικτό μου δεν με ηπάτησε στην προσπάθειά μου αυτή, αφού ενισχύθη κι από μια συγκριτική μελέτη προς άλλας τέχνες, και ελπίζω, πως με τη μουσική μου κατόρθωσα να δημιουργήσω ύψος σχετικό προς το λοιπό έργο, εμπνεόμενος από τις ζώσες, ελληνικές μελωδίες. Και όπως στο έργο μας οι φορεσιές, οι στάμνες, τα σχέδιά των, τα κάνιστρα κλπ. είναι από σύγχρονο ελληνικό λαϊκό υλικό, που όμως συνταυτίζεται με το αρχαίο, έτσι και η μουσική μου, που στηρίζεται σ' ένα ύφος καθαρώς ελληνικών μελωδιών -που το ύφος τους δεν πλησιάζει ούτε προς το σλαβικό ούτε προς το ανατολίτικο ούτε προς το ιταλικό-, που βγήκαν από τη λαϊκή ελληνική ψυχή, μπορώ να πω, πως έχει το ύφος που πλησιάζει περισσότερο προς το αρχαίο πνεύμα. Στη σύνθεσι της μουσικής μου στηρίχθηκα ακόμη και στην περισσότερο εξακριβωμένη κλίμακα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, την λυδικήν, ως και σε αρχαία μέτρα, που αναμφισβήτητα υπάρχουν και στα σημερινά ελληνικά τραγούδια, και ακολούθησα τη φυσική οδό της προγραμματικής μουσικής, καθώς απαιτεί ένα τέτοιο έργο, απελευθερώνων έτσι το έργο από κάθε σχηματικήν εργασίαν».

Από τα λεγόμενα της παραπάνω διάλεξης προκύπτουν ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις:

- α) ο συνεκτικός δεσμός μεταξύ αρχαίας και σύγχρονης λαϊκής τέχνης και οι αντίστοιχες αναγωγές τους στη μουσική.
- β) ο σκοπός του για δημιουργία ελληνικού έργου βασισμένου σε «καθαρές» ελληνικές μελωδίες, οι οποίες διαποτίζονται περισσότερο από το αρχαιοελληνικό πνεύμα και λιγότερο από μεταγενέστερες επιδρούσες ξενικές προσμίξεις.
- γ) η διάθεσή του για επεξηγηματικό προσδιορισμό του συνθετικού γενετικού υλικού του έργου, με την αναφορά του στην επιλογή χρήσης αρχαίων τρόπων (του λύδιου) και μέτρων (του τροχαίου) κατά τη σύσταση της σύνθεσης.

Επιπλέον, από τα παραπάνω μουσικά κείμενα προκύπτει ένας συγκερασμός μοντέρνου πνεύματος και ροπής ανασύστασης της παράδοσης, ένα ρεύμα επίκαιρων αναζητήσεων και αιτημάτων που στόχευαν σε ένα εποικοδομητικό δημιουργικά

κράμα παλιού και νέου και μία ισορροπημένη ταλάντευση -με σύγχρονο αρθρωμένο λόγο- ανάμεσα στην περασμένη μυθολογική και επερχόμενη επιστημονική σκέψη.

Συμπερασματικά, ο Μαργαρίτης επεχείρησε στην «εθνική» του εργογραφία να συνθέσει μουσική καλλιτεχνική, με κανόνα τη διατήρηση της γνήσιας δημοτικής μελωδίας και εξαίρεση την προσεκτική και διακριτική επεξεργασία και ανάπτυξη της, υποστηρίζοντάς τη με μία λιτή ως επί το πλείστον εναρμόνιση που να απορρέει από το ίδιο το μέλος και επενδύοντας τη δυτικοευρωπαϊκή τεχνοτροπία του με τροπικής έκφρασης μουσικές αποχρώσεις.

5.2.2. Ευρωπαϊκός και ελληνικός ρομαντισμός. Προγραμματικό και εθνικό στοιχείο με αφορμή την Επική Συμφωνία του συνθέτη.

Αν η σημαντική πηγή συνθετικής έμπνευσης από την πλούσια δεξαμενή της παραδοσιακής δημοτικής μουσικής αποτελεί τη σχετικά όψιμη δημιουργική διέξοδο του Μαργαρίτη και τον εναρμονισμό του με το ρεύμα της ιδεολογικής τοποθέτησης των φορέων της ελληνικής Εθνικής Σχολής, τα ίχνη του ρομαντικού κινήματος, όπως αυτό διαμορφώθηκε στην κεντρική Ευρώπη τον 19^ο αι. και εισήχθη καθυστερημένα για αντικειμενικούς ιστορικούς λόγους στην Ελλάδα, αποτυπώνονται έκδηλα στην πιο νεανική συνθετική του έκφραση.

Ο ρομαντισμός δημιουργήθηκε ως φυσική εξέλιξη του κινήματος του Διαφωτισμού. Η πρώτη εμφάνιση του ρομαντισμού σημειώνεται στα πρώτα χρόνια του 19^{ου} αι., με το προγενέστερο στάδιο του προ-ρομαντισμού να τοποθετείται χρονικά κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 18^{ου}. Ο προ-ρομαντισμός παρουσιάζεται σαν μία μορφή αντίδρασης απέναντι στον αποστεωμένο κλασικισμό, ως επιθυμία ανανέωσης των πνευματικών δυνατοτήτων μιας Ευρώπης «κουρασμένης». Ο συναισθηματικός κόσμος αναζητά τον περιορισμό του αφόρητου διδακτισμού και την απελευθέρωση από αυτόν προκειμένου να αισθανθεί την εσωτερική συγκίνηση της καλλιτεχνικής εκδήλωσης. Η αφύπνιση των εθνικών συνειδήσεων προβάλλει το αίτημα της στροφής στο πρόσφατο εθνικό παρελθόν του κάθε λαού και της δημιουργικής αξιοποίησης των εθνικών παραδόσεων. Προς αυτή την νέα κατεύθυνση συμβάλλει η διαφωτισμένη διάνοηση με την ανακάλυψη, μελέτη, γνωστοποίηση και προβολή των πνευματικών θησαυρών του κάθε έθνους. Παράλληλα μεταβάλλονται άρδην κάποιες θεμελιώδεις αξίες. Σε πρώτο πλάνο έρχονται πλέον η προσέγγιση της φύσης και της φυσικής ζωής σε αντιδιαστολή με

την συμβατικότητα της κλασικιστικής τέχνης και φιλοσοφίας, η λεγόμενη «επιστροφή στην αρμονία», η νοσταλγική και μελαγχολική διάθεση για το παρελθόν, η διαχρονικά υψηλή έννοια της ελευθερίας που ανάγεται πια και στο πεδίο της ατομικής ελευθερίας του καλλιτέχνη, ενώ το ερωτικό συναίσθημα, παρότι αιώνιο θέμα στην τέχνη, λαμβάνει καινούρια μεταχείριση στα ρομαντικά μοτίβα συνδεδεμένο με την απογοήτευση, την απόγνωση, το ανεκπλήρωτο. Ταυτόχρονα, ως βάθος στην τέχνη θεωρείτο πλέον το ανεξάντλητο, το ασύλληπτο, το μη απλουστεύσιμο.

Το ρομαντικό κίνημα εμφανίστηκε ουσιαστικά στη Γερμανία, όπου βρήκε την πραγματική του πατρίδα. Εντούτοις εξαπλώθηκε πέρα από τα στενά της όρια, ιδιαίτερα σε χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, οι οποίες διέπονταν από κλίμα δυσaréσκειας, δυσφορίας και καταπίεσης από ολιγομελείς ελίτ τυραννικών και ανίκανων ομάδων και ατόμων. Την πιο παθιασμένη του έκφραση ωστόσο γνώρισε στην Αγγλία με τον λόρδο Byron να αναδεικνύεται σε ηγέτη ολόκληρου του κινήματος. Ασφαλώς στις εκφράσεις των ρομαντικών κινήματων στην Ευρώπη, πέρα από την ύπαρξη κοινών στοιχείων, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις. Ο Hauser π.χ. επισημαίνει τη διάκριση μεταξύ γερμανικού και αγγλογαλλικού ρομαντισμού με κριτήρια όχι μόνο τοπικά αλλά και ουσίας, θεωρώντας πως ο γερμανικός ρομαντισμός προχώρησε από την αρχικά επαναστατική στάση του προς μια αντιδραστική σκοπιά, ενώ ο δυτικός ρομαντισμός προχώρησε από τη μοναρχικοσυντηρητική άποψη προς τον φιλελευθερισμό. Και τονίζει ότι «το χαρακτηριστικό γνώρισμα του ρομαντισμού δεν ήταν, ότι προάσπιζε μια επαναστατική ή αντιεπαναστατική, μια προοδευτική ή μια αντιδραστική ιδεολογία, αλλά ότι έφτασε και στις δύο τούτες θέσεις από δρόμο φαντασιώδη, ανορθολογικό και μη διαλεκτικό»¹⁰⁰⁸. Στην τελική έκρηξη του ρομαντισμού -κατά τον Friedrich Schlegel, ο οποίος έγραψε μερικά από τα εγκυρότερα κείμενα σχετικά με το κίνημα αποτελώντας χαρακτηριστικό εκπρόσωπό του, οι τρεις παράγοντες που επηρέασαν βαθύτερα το ρομαντικό κίνημα, και μάλιστα όχι μόνο από αισθητική αλλά και από ηθική και πολιτική άποψη, υπήρξαν η θεωρία της επιστήμης του Fichte, η γαλλική επανάσταση και το περίφημο μυθιστόρημα *Wilhelm Meister* του Goethe. Σύμφωνα με την θεωρία του Fichte, η οποία αποτέλεσε την επίσημη θεωρία τόσο του ρομαντικού κινήματος όσο και πολυάριθμων παράλληλων τάσεων της ψυχολογίας, ο «εαυτός», το «Εγώ», δεν ταυτίζεται με το πεπερασμένο, ατομικό εγώ, δεν σημαίνει «εμένα». Ο

¹⁰⁰⁸ Arnold, Hauser, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης: Αναγέννηση, μανιερισμός, μπαρόκ*, (μτφ. Τάκη Κονδύλη), Κάλβος, Αθήνα 1984.

κόσμος, όπως περιγράφονταν από τις επιστήμες, φάνταζε σαν ένα ψεύτικο κατασκεύασμα μπροστά σε αυτό το πρωταρχικό, θεμελιακό και μη απλουστεύσιμο δεδομένο του είναι. Ο Fichte ανέπτυξε το ευρύτατο όραμα που έμελλε να κατακλύσει την φαντασία των ρομαντικών:

«το μόνο πράγμα που αξίζει είναι η αποκάλυψη της ουσίας ενός συγκεκριμένου Εγώ, η δημιουργική δραστηριότητα αυτού του Εγώ, το γεγονός ότι το Εγώ επιβάλλει μορφές στην ύλη, διεισδύει σε διάφορα πράγματα, δημιουργεί αξίες και αφοσιώνεται σε αυτές»¹⁰⁰⁹.

Αυτή υπήρξε -κατά τον Μιχ. Δ. Μανωλίδη- και η μεγάλη ευθύνη και προσφορά του ρομαντισμού: η αυτοσυνείδηση της προσωπικότητας και η πορεία προς την απελευθέρωση του Εγώ¹⁰¹⁰. Παράλληλα η Γαλλική Επανάσταση επηρέασε σαφέστατα τους Γερμανούς, καθώς οδήγησε -ως επακόλουθο κυρίως των ναπολεόντιων πολέμων- σε σφοδρότατη έκρηξη του πληγωμένου εθνικού αισθήματος, η οποία και τροφοδότησε το ρεύμα του ρομαντισμού. Και τρίτον, το μυθιστόρημα του Goethe¹⁰¹¹ αποτέλεσε το «ευαγγέλιο» των ρομαντικών όχι τόσο για την αφηγηματική του αξία όσο για δύο εντελώς διαφορετικούς λόγους. Αφενός επειδή περιέγραφε την πορεία της αυτοαγωγής του ατόμου, τον τρόπο με τον οποίο ένας άνθρωπος δύναται να επιτύχει την αυτοβελτίωσή του και μέσω της ελεύθερης βούλησης να καταφέρει να εξελιχθεί. Αφετέρου επειδή περιείχε καθοριστικές για τους ρομαντικούς μεταβάσεις,

«από την ποίηση στον πεζό λόγο και από την έκσταση στις επιστημονικές περιγραφές ... θαυμάσια εργαλεία για την ανατροπή της ανυπόφορα κατεστημένης πραγματικότητας. Καθήκον του έργου τέχνης είναι να μας απελευθερώνει αγνοώντας τις επιφανειακές συμμετρίες της φύσης και τους επιφανειακούς κανόνες, μεταβαίνοντας από το ένα είδος στο άλλο και ανατρέποντας εν τέλει πλείστες όσες συμβατικές διαιρέσεις μας εγκλωβίζουν, μας περιορίζουν, μας φυλακίζουν»¹⁰¹².

Ο ρομαντισμός κατέδειξε την παράλειψη του κλασικισμού: το γεγονός πως ο κλασικός τρόπος αντίληψης των ανθρώπων με τις υπεραπλουστευτικές θεωρήσεις που επικρατούσαν τον 18^ο αι., ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόταν τους ανθρώπους οι επιστήμες, χωρίς το συμμετοχικό παράγοντα του ασυνειδήτου, δεν

¹⁰⁰⁹ Isaiah, Berlin, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, (μτφ. Γ. Παπαδημητρίου), εκδ. Scripta, Αθήνα 2000, σ. 154-155.

¹⁰¹⁰ Μιχ. Δ., Μανωλίδης, *Η πορεία του ρομαντισμού - ακόμα μία προσέγγιση*, εκδ. Ι. Σιδέρη, Αθήνα 2006, σ. 146.

¹⁰¹¹ Πρόκειται ουσιαστικά για τη δημιουργική αυτοβιογραφία του Goethe ως καλλιτέχνη.

¹⁰¹² Berlin, σ. 177.

ήταν σε θέση να συλλάβει τον άνθρωπο και τον καλλιτέχνη στην ολότητά του και επομένως οποιαδήποτε ενιαία εξήγηση των ανθρώπινων πραγμάτων θα οδηγούσε σε λανθασμένα αποτελέσματα.

Τα μέλη του κύκλου, του επονομαζόμενου ως *cenacle*, που είχαν σχηματίσει στην Ιένα¹⁰¹³ οι Γερμανοί ρομαντικοί -μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονταν οι αδελφοί Schlegel, ο Fichte, ο Schleiermacher και ο Schelling- ασπάζονταν και διακήρυσσαν με πάθος τη σπουδαιότητα της απόλυτης ελευθερίας. Θεωρούσαν πως η βαθύτερη κατανόηση της πραγματικότητας προϋπόθετε ακριβώς τη «θανάτωσή» της μέσω της χρησιμοποίησης μύθων και συμβόλων που ενσωματώνουν κάτι το ανείπωτο. Και η τέχνη στο σύνολό της δεν ήταν παρά μία προσπάθεια συμβολικής ανάπλασης του «άφατου οράματος της ακατάπαυστης δραστηριότητας, που αποτελεί τη ζωή»¹⁰¹⁴. Η ελεύθερη βούληση, η απουσία δομής στα πράγματα, η διαμόρφωση τους κατά την υποκειμενική θέληση του ατόμου υπήρξαν οι βάσεις, επί των οποίων εδράστηκε ο ρομαντισμός.

Στην Ελλάδα την ίδια περίοδο οι όροι είναι διαφορετικοί από εκείνους που απαντούμε στην Δύση και η χρονική απόκλιση και απόσταση φαντάζει κατά συνέπεια αναπόφευκτη. Το ήδη διαμορφωμένο στην Ευρώπη ρομαντικό κίνημα συμπίπτει με την αρχή της νεοελληνικής εθνικής παλιγγενεσίας και η ρομαντική έξαρση με τις αρχόμενες εκδηλώσεις του νεοελληνικού Διαφωτισμού, ο οποίος αρχίζει μόλις μετά το 1800. Το φαινόμενο αυτό επισημαίνει και εξετάζει ιδιαίτερα ο Κ. Θ. Δημαράς στο σημαντικό του πόνημα αναφορικά με τον ελληνικό ρομαντισμό¹⁰¹⁵. Η καθυστέρηση που σημειώνεται στις ρομαντικές διεισδύσεις στη νεοελληνική παιδεία, η οποία διέπεται από την Μεγάλη Ιδέα¹⁰¹⁶, δημιούργησε περιθώρια πρόσμειξης ορισμένων στοιχείων (όπως του νεοκλασικισμού) στη ρομαντική κίνηση που προσέδωσαν στον ελληνικό ρομαντισμό τον ιδιαίτερο εθνικό χαρακτήρα του. Ο ελληνικός ρομαντισμός με την ιδιοτυπία του παρέμεινε ανοιχτός σε επιρροές και νέους συγκερασμούς και η καθυστέρηση αυτή έδωσε στο κίνημα ακόμα μεγαλύτερη ώθηση αλλά και

¹⁰¹³ Οι ρομαντικοί της Ιένας θεωρούσαν την ειρωνεία ως κεντρική κολώνα της ρομαντικής σκέψης.

¹⁰¹⁴ Berlin, σ. 192.

¹⁰¹⁵ Δημαράς, *Ελληνικός Ρομαντισμός*.

¹⁰¹⁶ Κατά τον Δημαρά (σ. 361), η Μεγάλη Ιδέα καθορίζεται από τρεις μορφές: την ιστορική διαπίστωση του ενιαίου της ελληνικής φυλής, την επιθυμία για πραγμάτωση σε πολιτικό επίπεδο αυτού και την πρόθεση μεταλαμπάδευσής του.

περισσότερη αντίσταση, με αποτέλεσμα η ρομαντική επίδραση στην ελληνική ζωή να αφήσει βαθιά σημάδια¹⁰¹⁷.

Δεν υπήρξε τομέας, στον οποίο το νέο κίνημα να εκφράστηκε περισσότερο έκδηλα από ότι στη μουσική τέχνη, ξεπερνώντας ακόμα και το πολυδιάστατο πεδίο της ποίησης¹⁰¹⁸. Στη μουσική, σχεδόν όλοι οι μεγάλοι ρομαντικοί -ο Tieck, ο August Wilhelm Schlegel, ο φανατικά μουσικόφιλος Hoffmann- διέκριναν μία εκφραστική υπεροχή ενστερνιζόμενοι τον Schopenhauer¹⁰¹⁹. Η μουσική εκτοπίζει τις άλλες τέχνες με ταχείς ρυθμούς, μετατρέπεται σε κύριο φορέα και φυσικό όχημα του ρομαντικού ρεύματος και εισάγει συνθετικά την ευλυγισία στον σχηματισμό της φόρμας, τη δυνατότητα αποσύνθεσης της μορφής και την ελευθεριότητα του συμφωνικού ποιήματος και της προγραμματικής συμφωνίας, χωρίς ωστόσο να διέπεται από αχαλίνωτους όρους και παντελή απουσία πειθαρχίας που καταλόγιζαν οι πολέμιοι του ρομαντικού κινήματος.

Η προγραμματική συμφωνία, την οποία επιλέγει ως φόρμα ο Μαργαρίτης στην *Επική του “Οδυσσεύς και Ναυσικά”*, αποτελεί στην πορεία του 19^{ου} αι. το κύριο συνθετικό είδος έκφρασης προγραμματικής μουσικής μαζί με την όπερα. Στο β' μισό του αιώνα συντελείται αφύπνιση της εθνικής αυτοσυνείδησης των λαών μέσα σε περιβάλλον πνευματικο-ιστορικών και πολιτικών εξελίξεων στον ευρωπαϊκό χώρο και επαναπροσδιορίζονται οι στόχοι των διαφόρων εθνικών κινημάτων, τα οποία επεδίωκαν την εγκαθίδρυση του δικού τους εθνικού κράτους και μία πορεία εκδημοκρατισμού. Την πρόκληση και διαμόρφωση της νέας μουσικής εθνικής συνείδησης, την έκφραση εθνικών ζητημάτων και την προβολή της εθνικής παράδοσης εξέφρασαν προπαντός δύο κυρίαρχα μουσικά είδη. Από τη μία η όπερα, η οποία ως μουσικό είδος με την πρώτη ύλη και την αμεσότητα των μέσων της

¹⁰¹⁷ Δημαράς, σ. 479.

¹⁰¹⁸ Τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι. τα ρομαντικά αισθήματα προβάλλονται και αναδεικνύονται στον μέγιστο βαθμό μέσα από την ποιητική έκφραση. Ο ιδεαλισμός του Καντ και του Χέγκελ διαποτίζει τα ποιήματα του Χέλντερλιν και του Σέλεϋ και «η αγάπη για τη γλώσσα» τον Νοβάλις. Η ομορφιά καταλαμβάνει την ποιητική σκέψη του Κίτς και του Σίλερ και η εκ νέου «ανακάλυψη» του Μεσαίωνα τον Σατομπριάν και τον Σκότ. Και η επίκριση των υπερβολών της βιομηχανικής επανάστασης και της παλαιάς αγγλικής κοινωνίας σε συνδυασμό με το όραμα για την απελευθέρωση της Ελλάδας -στο όνομα της αρχαίας κληρονομιάς- τον λόρδο Βύρωνα.

¹⁰¹⁹ Ο Schopenhauer αναγνώριζε στη μουσική την έκφραση της εσωτερικής ενέργειας που κινεί τον κόσμο, της ενδόμυχης ορμής που αποτελεί την ίδια την ουσία της πραγματικότητας. Χαρακτηριστικά σημείωνε πως «ο συνθέτης μας αποκαλύπτει την εσώτατη ουσία του κόσμου. Μεταφράζει τη βαθύτερη ουσία χρησιμοποιώντας μια γλώσσα, την οποία ο Λόγος δεν μπορεί να κατανοήσει». (Arthur, Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, τόμος 2, σ. 307, στο: *Sämtliche Werke*, επιμ. Arthur Hübscher, 2η εκδ., Βίσμπαντεν 1946-50).

(κείμενο) εξυπηρετούσε αποτελεσματικά και χρηστικά την έγερση εθνικών ερωτημάτων. Από την άλλη η συμφωνία, αναγνωρισμένη ως «ιδανική φόρμα της οργανικής μουσικής» μετατρέπεται «στο πιο καθαρό μέσο της ιδέας στη μουσική»¹⁰²⁰, ενώ με αφορμή την καθολικότητα και οικουμενικότητά της αναδεικνύεται σε «υψηλή τέχνη», υπηρετεί εθνικές ιδέες, εντάσσει και αφομοιώνει στην φόρμα της στοιχεία από την παράδοση (λαϊκές μελωδίες, δημοτικό τραγούδι). Με τη σύσταση της «εθνικής συμφωνικής» ξεκινά ένα νέο κεφάλαιο στην μορφολογική ιστορία, καθώς τα ευρωπαϊκά έθνη επιζητούν την ανάπτυξη της δικής τους συμφωνικής παράδοσης και της ανεξαρτητοποίησης από τα γερμανικά πρότυπα¹⁰²¹. Είναι λοιπόν αυτή ακριβώς η τάση εισαγωγής εθνικών στοιχείων στην συμφωνική σκέψη, όπως αυτή διαμορφώθηκε στην Ευρώπη αρχικά και στην Ελλάδα μετέπειτα στο πλαίσιο των κινημάτων των Εθνικών Σχολών, που επηρεάζει συνθετικά και ιδεολογικά τον Μαργαρίτη και σηματοδοτεί τη στροφή του προς τον πλούτο των λαϊκών παραδόσεων, τη χρησιμοποίηση του λαϊκού πολιτισμού για τη διαμόρφωση μίας ξεχωριστής εθνικής μουσικής γλώσσας¹⁰²².

Ταυτόχρονα, το προγραμματικό στοιχείο στη συνθετική πράξη διαμορφώνεται και αναπτύσσεται από τις δύο κυρίαρχες ροπές των Νεογερμανικών Σχολών: αυτή του Richard Wagner και του Μουσικού Δράματος και εκείνη του Franz Liszt και του Συμφωνικού Ποιήματος. Ο Wagner, κατά τον Dahlhaus¹⁰²³, συνέλαβε τη μουσική ως τέχνη «ομιλούσα και δρώσα» και τη μουσική μορφή ως μορφή της έκφρασης, ως

¹⁰²⁰ C. Dahlhaus, / N., Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, τόμος 2, J. B. Metzler Verlag, Στουτγκάρδη / Βαϊμάρη 2007, σ. 954.

¹⁰²¹ W. Steinbeck, / C. von, Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, Teil 1. Romantische und nationale Symphonik*, Laaber Verlag, Λάαμπερ 2002, σ. 241.

¹⁰²² Η Ολ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη (σ. 24-25) αναφέρεται αναλυτικά στην ιστορική - θεωρητική ερμηνεία της έννοιας «εθνική σχολή» στην μουσική. Η έννοια αφορά καταρχήν τα κινήματα για τη δημιουργία έντεχνης μουσικής με περιεχόμενα εθνικά που δημιουργούνται κυρίως το 19^ο και μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αι. στις χώρες της ευρωπαϊκής περιφέρειας: πρωτίστως στα κράτη της Ανατολικής Ευρώπης (Ρωσία, Τσεχοσλοβακία, Ουγγαρία, Βαλκάνια) και στην Σκανδιναβία. Η ιδεολογία των εθνικών κινημάτων στην μουσική στρέφεται γύρω από την προσπάθεια έκφρασης εθνικών περιεχομένων ως ανάδυση των ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής παράδοσης με τα μέσα μιας μουσικής γλώσσας κοσμοπολίτικης, όπως ήταν η διαμορφωμένη μετά από μακρά παράδοση έντεχνη μουσική των μεγάλων δυνάμεων της κεντρικής Ευρώπης με ισχυρή πολιτική, πνευματική και πολιτιστική επιρροή: της Ιταλίας, της Γαλλίας και κυρίως της Γερμανίας και Αυστρίας. Στις χώρες, όπου αναπτύχθηκαν και άκμασαν οι εθνικές σχολές, υπογραμμίζει η συγγραφέας, η παράδοση αυτή για λόγους ιστορικούς και κοινωνιολογικούς ή δεν υπήρξε καθόλου ή είχε ανακοπεί, κυρίως ως εμβόλιμο ξένο στοιχείο που δεν μπόρεσε να καλλιεργηθεί αυτόνομα από ντόπιες πνευματικές δυνάμεις, ώστε να οδηγήσει σε αυτονόητη συνέχεια και σε «ανάπλαση» εθνικών περιεχομένων. Ήταν επομένως φυσικό επακόλουθο η ανάγκη και το αίτημα να εκφραστεί ο λαϊκός πολιτισμός ως τομή στην «αυτονόητη συνέχεια» στο επίπεδο της έντεχνης υποκειμενικής δημιουργίας, με την άντληση περιεχομένων από τον πλούτο της λαϊκής τέχνης και την εισαγωγή στοιχείων αναδρομής στη λαϊκή παράδοση.

¹⁰²³ Dahlhaus, «Η έννοια της δραματικής μουσικής μορφής στον Βάγκνερ», στο: C., Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literturoper*, (μτφ. Μαρ. Μητσού), R. Piper Verlag, Μόναχο 1989, σ. 22.

διατύπωση, η οποία όμως θεωρείται ολοκληρωμένη, όταν είναι σε τέτοιο βαθμό προσφυής ως προς το περιεχόμενο που εκφράζει, ώστε παραμένει απαρατήρητη. Η μουσική μορφή δεν αποκτά αυτόνομη ύπαρξη και σημασία παρά λειτουργεί ως μέσο που υπηρετεί τον σκοπό, τον οποίο επιτελεί. Παράλληλα, αναφορικά με τον εκπρόσωπο του άλλου κύριου ρεύματος προγραμματικής οργανικής μουσικής, τον Liszt, σχολιάζει πως οι συμφωνίες και τα συμφωνικά του ποιήματα δεν αποτελούν «απεικονιστική μουσική», η οποία επενδύει κείμενα με μουσικές εικόνες, αλλά αντίθετα, πρόγραμμα και μουσική στοχεύουν μέσω μίας διαδικασίας αμοιβαίας αλληλεπίδρασης να αποδώσουν την ιδέα, το μύθο. Σε αυτή την περίπτωση, το πρόγραμμα δεν αποτελεί το δομικό περίγραμμα του μουσικού έργου, αλλά χαρακτηρίζει την αφετηρία εκκίνησης της «μυθοποιητικής φαντασίας» και η μουσική μορφή δεν προσκολλάται στη διάταξη του προγραμματικού κειμένου¹⁰²⁴. Στο ισχυρότατο ρεύμα της Νεογερμανικής σχολής μουσικής, που ενείχε τον κίνδυνο στην κατάχρησή του να αναιρέσει την ανεξαρτησία της μουσικής αυτής καθεαυτής και να την καταστήσει «υπηρέτρια» εξωμουσικών περιεχομένων, αντιστέκεται σθεναρά στα τέλη του αιώνα ο σημαντικός Βιεννέζος μουσικοκριτικός, Eduard Hanslick, που αντιτάσσεται δυναμικά στις συνήθεις συναισθηματικές- «λογοτεχνίζουσες» ερμηνείες μουσικών έργων¹⁰²⁵. Έχοντας ως ιδανικό το κλασικό ιδεώδες της τάξης και της μορφολογικής τελειότητας, επιζητούσε την ενότητα και την εποπτικότητα του μουσικού έργου, το σεβασμό στην φόρμα και την μουσική ως αυθύπαρκτη και αυτόφωτη έκφραση τέχνης¹⁰²⁶.

Ο πρωτοπόρος της προγραμματικής συμφωνίας, Hector Berlioz, με αφετηρία την *Ποιμενική Συμφωνία* του Beethoven, την απαρχή ουσιαστικά της προγραμματικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα, καθιερώνει με την *Φανταστική Συμφωνία*¹⁰²⁷ του το νέο είδος ως τον «άλλο δρόμο» αντιμετώπισης της συμφωνικής σκέψης στον ρομαντισμό. Φυσικά η εξέλιξη της συμφωνίας στον ρομαντισμό δεν στρέφεται αποκλειστικά προς την προγραμματική κατεύθυνση, αλλά σε ένα βαθμό συνεχίζει να ακολουθεί το δρόμο της «απόλυτης μουσικής» με την κλασική της

¹⁰²⁴ Dahlhaus, «Η ιδέα του συμφωνικού στον Liszt», στο: C., Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, (μτφ. Βαγγ. Μπιτσιώρη), Laaber Verlag, Λάαμπερ 1988, σ. 392-401.

¹⁰²⁵ Μαλιάρας, *Μουσική Ανάλυση*, σ. 49.

¹⁰²⁶ Για τις αισθητικές του απόψεις, του αποδόθηκε από τους αντιπάλους του ο χαρακτηρισμός του «άκρατου φορμαλιστή» που αντιλαμβάνεται τη μουσική μόνο ως εξωτερικό περίβλημα.

¹⁰²⁷ Η αλληλουχία συναισθηματικών καταστάσεων στο έργο προέκυπτε από ένα πλαίσιο εξιστόρησης, το οποίο περιγραφόταν στο πρόγραμμα της συναυλίας, έτσι ώστε να μπορούν να το παρακολουθήσουν οι ακροατές.

(συνήθως τετραμερή πλέον) δομή, χωρίς εξωμουσικά περιεχόμενα, σε ρομαντική μουσική γλώσσα και κάποιες μορφολογικές ιδιαιτερότητες που φανερώνουν την φιλοδοξία επίτευξης της μοναδικότητας, την οποία είχε πρώτος επιδιώξει ο Beethoven¹⁰²⁸. Σε κάθε περίπτωση, το είδος της συμφωνίας υπέστη μία σημαντική μορφολογική αλλοίωση στο γενικότερο ρομαντικό πλαίσιο της εποχής που πρόβαλε ως πρωταρχικό αίτημα την έμφαση όχι στον φορμαλισμό της μορφής, αλλά στο αισθητικό περιεχόμενο και στην περιγραφή συναισθημάτων και ψυχικών καταστάσεων, εικόνων και ιδεών, γεγονότων και φαινομένων εμπνευσμένων από συγκεκριμένα ποιητικά και λογοτεχνικά έργα, από τη φύση και την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη. Και αν στον Berlioz η σύλληψη είναι σκηνοδραματική υπό το πρίσμα της θεώρησης του προγράμματος ως το ρετσιτατίβο ή το λιμπρέτο μιας όπερας και στον Liszt επικολυρική ως επιδίωξη μουσικής απόδοσης «μέσω μιας ξεκάθαρης στο πνεύμα εικόνας μιας αλληλουχίας ψυχικών καταστάσεων»¹⁰²⁹, στον R. Strauss οι αντιλήψεις αυτές συγκεράζονται, οι τάσεις συντίθενται και οι δύο κατευθύνσεις εναλλάσσονται στα πλαίσια κάποιας δόσης φορμαλισμού που επεχείρησε αυτός να προσδώσει στα προγραμματικά έργα του¹⁰³⁰.

Και κάπου εδώ τοποθετείται η σχέση του Μαργαρίτη με το προγραμματικό συμφωνικό είδος, όπως αυτή αποδίδεται στην *Επική* προγραμματική συμφωνία του, βασισμένη εξ αρχής σε μία προγραμματική ιδέα, αυτή της 6^{ης} ραψωδίας του έπους της Οδύσσειας. Σε αυτή συναντούμε τόσο το δραματικο-σκηνικό στοιχείο, με την εξέλιξη της πλοκής του κειμένου να αποτελεί συνειρμικό οδηγό στη μουσική πορεία του συμφωνικού έργου, όσο και το επικο-λυρικό, καθώς με αφετηρία τη λογοτεχνική ποιητική εικόνα αποδίδονται τόσο οι ψυχικές μεταπτώσεις του ομηρικού ήρωα όσο και -κυρίως- οι πλαστικές εικόνες και βουκολικές εκφάνσεις της ελληνικής φύσης. Ωστόσο μόνο ορισμένα μέρη - στιγμιότυπα της συμφωνίας φέρουν δικό τους τίτλο, δίνοντας έτσι μία επιμέρους μόνο άποψη του ολοκληρωμένου προγραμματικού θέματος, η πλήρης περιγραφή του οποίου ολοκληρώνεται με την εκτέλεση όλων των μερών του έργου. Η συμφωνία αποτελεί μία προσέγγιση σύζευξης μουσικής και

¹⁰²⁸ Την πιο «παραδοσιακή» τάση αντιμετώπισης του είδους της συμφωνίας εκπροσωπούν οι Fr. Schubert (8 συμφωνίες), F. Mendelsohn (5 συμφωνίες), R. Schumann (4 συμφωνίες), J. Brahms (4 συμφωνίες), P. I. Tchaikovsky (6 συμφωνίες), A. Dvorak (9 συμφωνίες), A. Bruckner και G. Mahler (από 9 συμφωνίες και μία 10η ημιτελή).

¹⁰²⁹ J., Liebscher, *Strauss, Also sprach Zarathustra*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1994, σ. 83.

¹⁰³⁰ *Ο Χάρολντ στην Ιταλία, Ρωμαιοί και Ιουλιέττα, Οκτώ σκηνές από τον Φάουστ, Μεγάλη Πένθιμη και Θριαμβευτική Συμφωνία* του Berlioz, *Φάουστ* του Liszt, *Συμφωνία των Άλπεων* και *Οικιακή Συμφωνία* του Strauss, αποτελούν συμφωνίες - ορόσημα για την προγραμματική συμφωνική συνθετική οδό.

ποίησης, της γερμανικής παράδοσης της *Tondichtung*¹⁰³¹, και επιχειρεί να ενσωματώσει τον ποιητικό ήχο της ραψωδίας μεταβάλλοντάς τον σε καθαρή μουσική¹⁰³². Παράλληλα, ενώ ο ίδιος ο συνθέτης ρητά απορρίπτει κάθε φορμαλιστική διάθεση στη δομή της συμφωνίας του, ώστε να αποδεσμευτεί από μορφολογικούς περιορισμούς («ακολούθησα τη φυσική οδό της προγραμματικής μουσικής, καθώς απαιτεί ένα τέτοιο έργο, απελευθερώνοντας έτσι το έργο από κάθε σχηματική εργασίαν», δηλώνει χαρακτηριστικά¹⁰³³), εντούτοις -όπως εξετάσαμε και διαπιστώσαμε κατά την ανάλυση- μακροδομικά η εναλλαγή και εξέλιξη των θεμάτων στην πορεία του έργου παραπέμπει σε ένα ελεύθερο μοντέλο μορφοποίησης, το οποίο ανάγεται σε παραδοσιακές μορφολογικές αξίες (τρίπτυχο Έκθεση-Ανάπτυξη-Επανάθεση).

Ξέχωρα από την *Επική Συμφωνία*, εξόφθαλμα προγραμματικά στοιχεία στη μουσική δημιουργία του Μαργαρίτη, υπό την έννοια ότι έμμεσες προγραμματικές αναφορές παρουσιάζουν και μεμονωμένες συνθέσεις του μέσω των τίτλων που αυτές φέρουν (π.χ. κομμάτια από το λεύκωμα της *Νεότητας*¹⁰³⁴ με χαρακτηρισμούς, όπως *Γλυκοχάραμα*, *Βράδυ* κλπ.), συναντώνται στους *Στίχους για πιάνο*, έργο το οποίο αναπλάθει μουσικά ποιητικούς στίχους (του Hans Scheider) και περιγραφικές εικόνες συστηματοποιώντας τις σε μουσικά σκίτσα. Στο πιανιστικό έργο επεδιώκει τη μουσική μεταφορά του ποιητικού νοήματος δημιουργώντας συγκεκριμένες ηχητικές εικόνες, οι οποίες ισορροπούν στα όρια ανάμεσα στον εξωτερικό φυσικό κόσμο και την εσωτερική του συναισθήματος. Αποδεικνύει με αυτό τον τρόπο έμπρακτα ο Μαργαρίτης, μέσα και από τη συνθετική διαδικασία, την αντίληψή του για την ποίηση ως μία τέχνη «ομιλούσα», όπως είχε εκφρασθεί εύστοχα γι αυτή ο Hegel¹⁰³⁵.

Αξίζει τέλος να αναφέρουμε πως στη σύγχρονη του Μαργαρίτη έντεχνη ελληνική συνθετική δημιουργία προγραμματικά στοιχεία στο χώρο της συμφωνικής

¹⁰³¹ Σε ελεύθερη απόδοση ο όρος αφορά την ποίηση των τόνων, των ήχων, τη μουσική ποιητική, ενώ σε άλλες περιπτώσεις χρησιμοποιείται και για την περιγραφή του συνθετικού είδους του συμφωνικού ποιήματος.

¹⁰³² Όπως σημειώνει εύστοχα ο Κακαβελάκης, «ο Μαργαρίτης με την Επική ... προβαίνει σε μια μουσική επαλήθευση της ποιητικής μουσικότητας». (Κακαβελάκης, *Λώρης (Λυκούργος) Μαργαρίτης*, σ. 119).

¹⁰³³ Βλ. περιεχόμενο διάλεξης προηγούμενης πργφ.

¹⁰³⁴ Στο καταληκτικό *Νανούρισμα* της συλλογής παρατίθεται επίσης ένα σύντομο κείμενο στο τέλος του ως σημείωση προγραμματικού χαρακτήρα.

¹⁰³⁵ Ο Hegel επισημαίνει τις αναλογίες ανάμεσα σε μουσική και ποίηση: η ομορφιά του τακτοποιημένου ήχου -είτε αφορά τη μαθηματική συμμετρία των μουσικών νοτών και το ρυθμό τους είτε αναφέρεται στο ρυθμό της ποιητικής στιχουργικής- συνεχίζει να είναι «ένα βασικό στοιχείο της διαδικασίας της αυτοσυνείδησης». (James H., Donelan, *Poetry and the romantic musical aesthetic*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2008, σ. 95).

μουσικής ενέταξαν και άλλοι συνθέτες: ο Καλομοίρης με τη 2^η Συμφωνία του «των Ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων» (1932) και το συμφωνικό ποίημα *Ο θάνατος της ανδρειωμένης* σε μορφή χορευτικής σκηνής (1943), ο Σκαλκώτας με την εισαγωγή (ή συμφωνία σε ένα μέρος) *Η Επιστροφή του Οδυσσέα* (1941) και προγενέστερα ο Μητρόπουλος με το συμφωνικό ποίημα *Ταφή* (1915).

5.2.3. Αρκαδική ιδέα: ελληνικότητα, βουκολικότητα, ουμανισμός.

Στη διάλεξή του στη Θεσσαλονίκη το 1930 πριν την εκτέλεση της *Επικής Συμφωνίας* ο Μαργαρίτης είχε αναδείξει -όπως εξετάσαμε προηγουμένως- την σημαντικότητα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος και τη διασύνδεσή του με τον σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό. Η αρχαιολατρία¹⁰³⁶ του πήγαζε σαφέστατα από τη διάθεση επιστροφής στις πολιτιστικές ρίζες του έθνους και την ενίσχυση του ατόφιου ελληνικού στοιχείου στην αισθητική και συνθετική του έκφραση. Η συγκεκριμένη ιδεολογία στον Μαργαρίτη, που διατρέχονταν από το τρίπτυχο αρχαιότητα - ελληνικότητα - βουκολικότητα, εκπορευόταν ως αιτιατό της προσήλωσης και αφομοίωσης στην αξιακή του αντίληψη του αρκαδικού ιδεώδους και των αξιών που αυτό πρέσβευε στη διαχρονική πορεία του.

Το αίτημα επαναπροσέγγισης του αρχαίου ελληνικού κόσμου τροφοδοτήθηκε (και) από τα δραματικά ιστορικά γεγονότα και τις πολιτικές ανακατατάξεις που συντελούνταν στην Ευρώπη στα τέλη του 19^{ου} αι., όταν γεννήθηκε ο Μαργαρίτης, και κατά τη διάρκεια της 25ετίας που ακολούθησε: τελική φάση του κρητικού ζητήματος, κατάρρευση της οθωμανικής και αυстро-ουγγρικής αυτοκρατορίας, βαλκανικοί πόλεμοι, α΄ παγκόσμιος, εγκαθίδρυση του κομμουνισμού στην τσαρική Ρωσία, μικρασιατική καταστροφή και εκ νέου διαμόρφωση των πολιτικών ισορροπιών στον ευρωπαϊκό χώρο. Σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο και την εισαγωγή νέων κινημάτων η Ελλάδα αναζητούσε ένα πιο σύγχρονο πρόσωπο, τον επανακαθορισμό του στίγματός της στο πολιτικό και πολιτισμικό γίνεσθαι και μια μεταβολή - ανανέωση στον καλλιτεχνικό προσανατολισμό της που απαιτούσε την «υπέρβαση των απωλειών από την αποκοπή της πνευματικής συνέχειας» και τη μετάβαση των Ελλήνων

¹⁰³⁶ Αναφορικά με την αρχαιολατρία, ο Δημαράς (σ. 172) σχολιάζει πως οι νεοέλληνες αισθητικοί με αφετηρία την κλασικιστική αντίληψη ότι η τέχνη στηρίζεται επάνω στη μίμηση, πολύ εύλογα αναζήτησαν την επαναφορά της αρχαίας γλώσσας. Εξάλλου η μίμηση των αρχαίων κειμένων, μέσα στα οποία εξέχουσα σημασία έχει η γλώσσα, αποτελούσε τον ασφαλέστερο δρόμο για την επάνοδο σε μια παιδεία αντάξια της προγονικής.

καλλιτεχνών «προς μια έκφραση που θα αναζωπύρωνε την αρχαιοελληνική φωτεινότητα»¹⁰³⁷. Ο Μαργαρίτης ως κοσμοπολίτης αντιπρόσωπος της νεοελληνικής πνευματικής τάξης και γνώστης των ευρωπαϊκών πεπραγμένων επιθυμούσε να βρίσκεται στην πρώτη γραμμή της προσπάθειας επανασύνδεσης με το διαχρονικό μήνυμα της αρχαιοελληνικής τέχνης (μουσική - ποίηση) και της σύζευξής της τόσο με την ελληνική βουκολική φύση όσο και με τα οράματα του δυτικοευρωπαϊκού κόσμου.

Τι συμβολίζει αλήθεια και εκφράζει η ιδέα της Αρκαδίας που τόσο πολύ εξυμνήθηκε στο πέρασμα των αιώνων από τεράστιους ποιητές και συγγραφείς, όπως ο Goethe και ο Schiller, αποδόθηκε καλλιτεχνικά από ιδιοφυείς ζωγράφους, όπως ο Poussin κι ο Guercino, έγινε αντικείμενο σεβασμού από ονομαστούς επιστήμονες, προϊόν θαυμασμού από βασιλείς, αυτοκράτορες και υψηλά ιστάμενους αξιωματούχους, ενώ της αφιερώθηκαν συνθέτες σαν τον Scarlatti, τον Corelli, τον Händel και στην προκειμένη περίπτωση γοήτευσε τόσο καταλυτικά τον Μαργαρίτη;

Θα μπορούσαμε να συμπυκνώσουμε την έννοια της αρκαδικής ιδέας ως εξής: ο Αρκαδισμός αποτελεί ένα σύνδεσμο ανάμεσα στον πολιτισμό και την πνευματικότητα που θεμελιώνεται με μία ριζική διαφοροποίηση της αντίληψης για τον κόσμο και τον εαυτό μας. Η Αρκαδία ως τόπος αντιπροσωπεύει υψηλές έννοιες: την αθωότητα, την ευαισθησία, τη δικαιοσύνη, την απλότητα, την επιστροφή στην ουσία και τη χαρά της ζωής. Συνειρμικά συνδέεται με την αναζήτηση της βαθύτερης γνώσης, τον αιώνιο έρωτα, την ουμανιστική συνείδηση και την ειλικρινή αγάπη για τον άνθρωπο και το περιβάλλον. Το αρκαδικό ιδεώδες ταυτίζεται με την ελληνικότητα, σαν ανώτατο συνειδησιακά επίπεδο εξέλιξης, δεν περιορίζεται όμως σε ένα συγκεκριμένο χώρο ούτε σε συγκεκριμένη εποχή λαμβάνοντας με αυτό τον τρόπο χωροχρονική οικουμενική διάσταση. Ο φιλέλληνας ερευνητής Ισπανός Pedro Olalla στο έργο του για την Αρκαδία¹⁰³⁸ και το εξ αυτής απορρέον ιδεώδες σκιαγραφεί αναδρομικά την πλούσια ιστορία του, τη διαχρονική παρουσία και εξέλιξή του, την κατά καιρούς πρόσληψη και αντιμετώπισή του, καθώς και την ισχυρή καλλιτεχνική του επίδραση.

Για περισσότερες από δύο χιλιετίες πολεμικών συρράξεων και κατάχρησης εξουσίας, ποιητικές φωνές διακήρυτταν στον ανθρώπινο πολιτισμό το ειλικρινές,

¹⁰³⁷ Κακαβελάκης, σ. 116.

¹⁰³⁸ Pedro, Olalla, *Ευδαίμων Αρκαδία. Η σαγήνη ενός μύθου στον πολιτισμό της Δύσης*, εκδόσεις Road, Αθήνα 2005.

αγνό κάλεσμα στην αρμονία και την ανάγκη επιστροφής στην απλότητα της αρχαίας βουκολικής. Η Αρκαδία, εκτός από γεωγραφική περιοχή με μακραίωνη ιστορία, αποτελεί μία εύηχη ονομασία που αντικατόπτριζε ανώτερες και πρωτογενείς αξίες και έννοιες, όπως την ειρήνη, την αθωότητα και ευαισθησία, την αρμονία της φύσης, την χαρά της ζωής, την ελευθερία στον έρωτα, την απλότητα, το μέτρο και την κατάκτηση της ουσίας των πραγμάτων. Στη διάρκεια του Μεσαίωνα η Αρκαδία παραμένει στη σκιά και μεταλαμπαδεύει την ουσία της και τα βουκολικά χαρακτηριστικά της. Στις απαρχές της Αναγέννησης συντελεί σημαντικά στην ανακάλυψη της Ελλάδας από την αρχή. Με την άφιξη στην Αμερική των πρώτων Ευρωπαίων κατακτητών ασκεί έντονο αντίκτυπο στην αντίληψη για τον Νέο Κόσμο. Τον 16^ο αι. με αφετηρία την Ιταλία αφήνει το στίγμα της στη λογοτεχνία της Ισπανίας, της Γαλλίας και της Αγγλίας. Στη ζωγραφική εμπνέει την απόδοση τοπίων, στη μουσική τη γέννηση της όπερας, στη λογοτεχνία διαποτίζει τα πρωτοπόρα έργα της γερμανικής, ολλανδικής και πολωνικής λογοτεχνίας, στη νεοελληνική γλώσσα διανοίγει το δρόμο προς την αναγεννησιακή παράδοση. Ακολουθώς απενοχοποιεί το γυμνό ανθρώπινο σώμα στα ζωγραφικά έργα και προσφέρει διέξοδο από τον κάθε είδους θρησκευτικό φανατισμό. Στην ποίηση εξυμνεί τον πόνο της απώλειας αγαπημένων προσώπων. Στο πεδίο των φιλοσόφων και αλχημιστών μετατρέπεται σε σύμβολο αποκρυφισμού. Αργότερα απαντά στην υπερβολή του Μπαρόκ με τη διεκδίκηση της αρμονίας του κλασικισμού. Υπενθυμίζει στους διαφωτιστές, στη διαδικασία αναζήτησης του επαναπροσδιορισμού της κοινωνίας, την πηγαία καλοσύνη του ανθρώπου και συστοχάζεται με τους ρομαντικούς για τα επίκαιρα ζητήματα του κινήματος και ιδιαίτερα τη συμφιλίωση του ανθρώπου με το φυσικό του περιβάλλον. Για να καταλήξει η αρκαδική ιδέα, ύστερα από την οικουμενική περιήγησή της γεωγραφικά και χρονικά, στον ελλαδικό χώρο να αποτελεί ιδεολογικό βατήρα της κρίσιμης προσπάθειας νέου εξελληνισμού του έθνους. Και αυτή ακριβώς η «ιερή» της χρηστικότητα συγκίνησε τον Μαργαρίτη, ο οποίος την κατέστησε ιδεολογικό κτήμα του.

Από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή, η Αρκαδία παραμένει -παρά τις όποιες αυξομειώσεις- αναλλοίωτη σταθερά στον πολιτισμό μας αποτελώντας την εξιδανίκευση του ελληνικού ιδεώδους, «όχι όμως προς το άκρον, αλλά προς την

ισορροπία». Και η εξιδανίκευση αυτή δεν τη μετέβαλλε ποτέ σε «μια ουτοπία»¹⁰³⁹, η οποία «είναι εξ ορισμού αυτό που δεν έχει τόπο. Και η Αρκαδία, εξιδανικευμένη ή μη, είναι πάνω από όλα ένας τόπος»¹⁰⁴⁰. Σε ποια σημεία θα μπορούσαμε ωστόσο να αναζητήσουμε και να εντοπίσουμε θεματικούς συσχετισμούς ανάμεσα στην αρκαδική ιδέα και το έργο του Μαργαρίτη;

Σε πρώτο πλάνο στην θεματολογία της *Επικής Συμφωνίας*. Η επιλογή της ζ' ραψωδίας της *Οδύσσειας* αναφέρεται μεταξύ άλλων σε δύο σημαντικές μορφές του αρχαιοελληνικού μυθολογικού κόσμου των θεών, την Άρτεμη και την Αθηνά, που αποτελούσαν ιδιαίτερα οικείες και αγαπητές θεότητες στην αρχαία Αρκαδία. Η θεά Άρτεμη, κόρη του Δία και της Λητούς και δίδυμη αδελφή του Απόλλωνα, διατηρεί σε όλη την κλασική παράδοση την εικόνα της ευέλικτης παρθένας κυνηγού, προστάτιδας των τοκετών και κάθε πλάσματος μικρής ηλικίας¹⁰⁴¹. Στην Αρκαδία η λατρεία της θεάς της θήρας κατείχε κεντρική θέση, εξάλλου για τους Αρκάδες η Άρτεμη δεν υπήρξε ποτέ η μονοδιάστατη κυνηγός Διάνα του κλασικού κόσμου, αλλά μια πολύμορφη θεά, η οποία συγχώνευε στο πρόσωπό της αποστάγματα αρχαίων αντιλήψεων που διατηρούνταν αναλλοίωτα στον τόπο αυτό της καρδιάς της Πελοποννήσου. Ανάλογης σημασίας θεότητα αποτέλεσε για τους Αρκάδες η Αθηνά, παρθένα θεά, σύμβολο της ευφυΐας, ύψιστη στρατηγός και προστάτιδα των πόλεων, καθώς σύμφωνα με την τοπική παράδοση είχε γεννηθεί από τον Δία στην Αλίφειρα, μία απόμακρη κορυφή της ορεινής Αρκαδίας.

Έπειτα, στην αρκαδική ιδέα αποδίδεται η απαρχή του βουκολικού άσματος, το οποίο γοήτευε απόλυτα τον συνθέτη με την περιγραφική του δύναμη και την εξύμνηση της φύσης, και μάλιστα της ελληνικής εν προκειμένω. Ο Βιργίλιος αποτέλεσε τον κατεξοχήν ποιητή της αρχαιότητας, του οποίου το έργο διαμορφώθηκε από την ιδέα της Αρκαδίας ως σύμβολο ενός αρχαίου κόσμου με γνήσιες αξίες, απαλλαγμένου από το βάρος του «πολιτισμού», ως μετενσάρκωση ενός νοσταλγικού βουκολικού περιβάλλοντος με θεϊκή αύρα και απλούς καθημερινούς ποιμένες. Τον δρόμο προς την «ποιμενική» αυτή κατεύθυνση στην ποίηση, στον οποίο προσμειγνύονται το πραγματικό με το μυθικό, το άφατο με το φυσικό, ο έρωτας και η

¹⁰³⁹ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Olalla (σ. 247), η ανάμνηση της αρκαδικής ιδέας συνέβαλε στην ταυτόχρονη ανάδειξη δύο τάσεων: «από τη μια, της μετατροπής του χρυσού ονείρου σε μελλοντικό σχέδιο με τελικό σκοπό την υλοποίησή του, και από την άλλη, της παραμονής του στον ονειρικό ορίζοντα με τη μορφή διαρκούς προτροπής. Η πρώτη από αυτές τις τάσεις οδήγησε στην ουτοπία. Η δεύτερη θα οδηγήσει στην Αρκαδία».

¹⁰⁴⁰ Olalla, σ. 27.

¹⁰⁴¹ Καλλίμαχος, *Ύμνος III, Ορφικοί ύμνοι XXXVI*.

μουσική, είχαν προετοιμάσει ήδη ποιητές της ελληνιστικής εποχής. Ωστόσο στο έργο του ποιητή της Μάντουας η εξιδανίκευση του βουκολικού ιδεώδους αποθεώνεται¹⁰⁴². Στο τελευταίο ποίημα από τα *Βουκολικά* του ο Ιταλός δημιουργός, για τον οποίο η μουσική ήταν πρωτογενές συστατικό του κόσμου αρμονίας και ισορροπίας που οραματιζόταν, επιστρέφει στην πρωταρχική καταγωγή του συρακούσιου τραγουδιού, την Αρκαδία, που αποτελούσε κατά αυτόν την πατρίδα γνήσιων μουσικών, «μοναδικών στο τραγούδι δεξιολογών»¹⁰⁴³. Παράλληλα η «ενάρετη» εικόνα της Αρκαδίας ενέπνεε τον ποιητή -όπως στη σύγχρονη εποχή τον Μαργαρίτη- και για λόγους πολιτικής χροιιάς. Πολλές από τις αρκαδικές αξίες είχαν εκλείψει ή παρακμάσει στην αρχαία Ρώμη και η αρκαδική ανάμνηση έθετε στον ορίζοντα το επιτακτικό αίτημα επαναφοράς «ξεθωριασμένων» αρετών: του συμφιλιωμένου με τη μητέρα γη, τίμιου, απλού, ευσεβούς και οικογενειάρχη ποιμενικού ανθρώπου.

Επιπλέον, είναι το ουμανιστικό πνεύμα της αρκαδικής ιδέας που επανεξετάζει την σχέση και ουσιαστική επαφή του ανθρώπου με τη φύση και τον συνάνθρωπό του, το οποίο διαποτίζει τον Μαργαρίτη και αναζητά δημιουργική διέξοδο στη συνθετική του οδό. Η χαρακτηριστική συνθηματική φράση *Et in Arcadia ego*¹⁰⁴⁴ γίνεται το μότο της ζωής και ιδεολογίας του. Η λατινική φράση χρησιμοποιείται σε ένα ποίημα του Schiller με τον υποβλητικό τίτλο *Παραίτηση*¹⁰⁴⁵, εγκαινιάζοντας την εσωστρεφή ρομαντική γραμμή της Αρκαδίας στον 19^ο αι., κατά τον οποίο η ρομαντική ποιητική σκέψη μετατρέπεται σε αναζήτηση της χαμένης ευτυχίας και σε νοσταλγική ενατένιση και αναπόληση. Η φράση «και εγώ (έζησα) στην Αρκαδία», που στολίζει και τον υπότιτλο της έκδοσης του πλήρους ημερολογίου των νεανικών χρόνων του

¹⁰⁴² Η αποκαλούμενη ως «Χρυσή Εποχή της Αρκαδίας» εξυμνείται και σε περιγραφές ποιητών, όπως ο Οράτιος, ο Οβίδιος, ο Κάτουλλος, οι οποίες διακατέχονται από τα αρκαδικά στοιχεία της αρμονικής εικόνας του ποιμενικού κόσμου: εκείνα της εύφορης φύσης, των βοσκών και των ποιμνίων τους, των λιτών ναών και των τόπων λατρείας.

¹⁰⁴³ Βιργίλιος, *Βουκολικά* X, 32.

¹⁰⁴⁴ «Et in Arcadia ego» («και εγώ στην Αρκαδία»): πρόκειται για μία διφορούμενη, χωρίς ρήμα, λατινική φράση, που χρησιμοποιήθηκε αρχικά στη ζωγραφική ως τίτλος ζωγραφικού πίνακα από τον μπαροκικό ζωγράφο Giovanni Francesco Barbieri, γνωστό ως Guercino, την περίοδο 1618-1622. Ουσιαστικά σε ελεύθερη απόδοση η φράση αποδίδει το νόημα: «και εγώ βρέθηκα, υπήρξα νοερά και συγκινήθηκα από την Αρκαδία, την ατμόσφαιρα και το ιδεώδες της».

¹⁰⁴⁵ Οι στίχοι της *Παραίτησης* (*Auch ich bin in Arkadien geboren*): «Και εγώ γεννήθηκα στην Αρκαδία,/ Και εμένα η φύση/ Μού ορκίστηκε χαρά στην κούνια μου,/ Και εγώ γεννήθηκα στην Αρκαδία/ Μα η σύντομη άνοιξή μου/ έδωσε μόνο δάκρυα!».

Κατά τον Olalla (σ. 343), για τον Schiller η Αρκαδία αποτελεί μια ιδανική κατάσταση αθωότητας, στην οποία η ανθρωπότητα δεν μπορεί να επιστρέψει. Ωστόσο μέσω της φιλοσοφικής και ποιητικής του σκέψης «αποσκοπεί στη χρήση της τέχνης και της ομορφιάς για να οδηγήσει τον άνθρωπο σε μια άλλη κατάσταση, όπου τα τωρινά του πάθη και η παλιά του αθωότητα θα μπορούσαν να βρεθούν σε ισορροπία, όπου φύση και λογική θα μπορούσαν να συμβαδίσουν, όπου ο άνθρωπος θα μπορούσε να προσεγγίσει την ευτυχία του συμφιλιωμένου με την εσωτερική του σύγκρουση».

Goethe από τις κρυφές ταξιδιωτικές εξορμήσεις του στην Ιταλία προς αναζήτηση της Αρχαιότητας¹⁰⁴⁶, εκφράζει όλο και περισσότερους ποιητές του ρομαντισμού που εμπνέονται και διαποτίζονται από την αρκαδική ιδέα.

Ένας ακόμα «χαλαρός» σύνδεσμος του Μαργαρίτη με το αρκαδικό ιδεώδες αφορά τα συμβολιστικά - προγραμματικά στοιχεία της μουσικής του και τη μακρινή έστω διασύνδεσή του με τον ιμπρεσσιονισμό. Ο συμβολισμός¹⁰⁴⁷, ως κίνημα που επιζητά την εγκατάλειψη της άμεσης αφήγησης και υιοθέτηση των συνειρμών, που ερμηνεύει την πραγματικότητα διαφορετικά από το ρομαντισμό και το ρεαλισμό και που επιχειρεί να εκφράσει συναισθήματα και ιδέες μέσω της αόριστης γλώσσας των συμβόλων, εισάγεται στο Παρίσι των μέσων του 19^{ου} αι. από τολμηρούς καλλιτέχνες με προεξάρχοντα και κύριο εμπνευστή της καινοτομίας αυτής τον ποιητή και δοκιμιογράφο Stéphane Mallarmé (1842–1898). Ο συμβολισμός είχε ως αφετηρία στην θεματολογία του τον αρχαίο μύθο του Πάνα και της Σύριγγας, σύμβολο του ανεκπλήρωτου πόθου, κατεξοχήν αρκαδικό μοτίβο με έμφαση στο φαντασιακό και ονειρικό στοιχείο, και ο Γάλλος ποιητής επιστεγάζει την ενασχόλησή του με το χαρακτηριστικό αρκαδικό θέμα με το ιστορικής σημασίας ποίημα του 1876 *Το απομεσήμερο ενός φαύνου*¹⁰⁴⁸. Τον ίδιο αρκαδικό μύθο επεξεργάζεται μουσικά, όντας στον κύκλο του Mallarmé και εμπνεόμενος κατά συνέπεια από τον γαλλικό συμβολισμό, ο νεαρός Debussy δύο χρόνια νωρίτερα στο ομώνυμο συμφωνικό του ποίημα *Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός φαύνου*. Επισημαίνουμε ωστόσο, πως ο όρος συμφωνικό ποίημα στη μουσική του Γάλλου ιμπρεσσιονιστή δεν είχε ως πρωταρχικό στόχο να εκφράσει κάποιο πρόγραμμα ή εξωμουσική ιδέα (όπως στην καθαρά προγραμματική μουσική) παρά μία αφηρημένη κατάσταση που υπονοείται και μία απροσδιόριστη εντύπωση που υπολανθάνει από τον τίτλο του έργου¹⁰⁴⁹.

Τέλος, ας μην παραβλέψουμε ούτε υποτιμήσουμε το γεγονός ότι κατά την περίοδο δράσης του ο Μαργαρίτης έζησε τη δίνη δύο μεγάλων πολέμων, εκ των οποίων στον δεύτερο και συγκεκριμένα κατά το κατοχικό διάστημα βίωσε και προσωπική αγωνία για την τύχη τη δική του και της συζύγου του. Στη φρικαλεότητα

¹⁰⁴⁶ Με τίτλο *Italienische Reise (Ταξίδι στην Ιταλία)*, γραμμένο το 1786-88 και εκδομένο το 1829.

¹⁰⁴⁷ Για το κίνημα του συμβολισμού, βλ. περισσότερα στο: Anna, Balakian, *The Symbolist Movement: a critical appraisal*, Random House, Νέα Υόρκη 1967.

¹⁰⁴⁸ Το κίνημα του συμβολισμού και η βουκολικότητα των αρκαδικών μύθων συγκίνησε και ενέπνευσε και άλλους σημαντικούς Γάλλους ποιητές, τον Βερλαίν, τον Μπωντλαίρ, τον Ρεμπώ, τον Βαλερύ.

¹⁰⁴⁹ Η συμμετοχή και επιρροή του Debussy από το κίνημα του συμβολισμού εκφράζεται και με τη μοναδική ολοκληρωμένη του όπερα (λυρικό δράμα) *Πελλέας και Μελισσάνθη*, με βάση το ομώνυμο θεατρικό έργο του Maurice Maeterlinck.

και τον τρόπο του πολέμου, στις επαναστάσεις και την πληθώρα συγκρούσεων μεταξύ γειτονικών κρατών που συντελέστηκαν στο α΄ μισό του 20^{ου} αι., η Αρκαδία συνέχισε να αποτελεί φωτεινό αντίβαρο που υπενθύμιζε και επανέφερε συνεχώς το ανθρωπιστικό αίτημα, το οποίο οραματιζόταν και υπηρέτησε με συνέπεια ο συνθέτης σε όλη τη διάρκεια του βίου του.

Ο αρκαδισμός στις συνθέσεις του Μαργαρίτη ενυπάρχει ως κεντρική ιδέα. Ιδιαίτερα στα *Βουκολικά* του προβάλλεται η βουκολική διαφάνεια του αρκαδικού κόσμου, η νοσταλγία για έναν αγροτικό κόσμο που απειλούνταν από μεγάλες αλλαγές στη μετάβαση από τον 19^ο στον 20^ο αι.¹⁰⁵⁰, ενώ η ατμόσφαιρα των δύο ελληνικών συνθέσεων αντικατοπτρίζει τους ήχους και τις αποχρώσεις ενός αρχέγονου, ξεχασμένου και ιδεατού σύμπαντος εμποτισμένου με την πάντοτε επίκαιρη αξία του ουμανισμού. Στην *Επική* με τον έντονα ποιμενικό χαρακτήρα μεταδίδεται η πνευματικότητα και πλαστικότητα της ελληνικής φύσης μέσα από μουσικά δρώμενα - στιγμιότυπα που τοποθετούνται τοπογραφικά στο φιλόξενο ελληνικό τοπίο «ιχνογραφώντας με μουσικό τρόπο τις αντανakλάσεις» του και μυθοπλαστικά στον αρχαίο ποιητικό μύθο επαναφέροντας «στη μνήμη αρχαίες ανακρούσεις»¹⁰⁵¹. Η ηχητική ανάπλαση αφαιρετικών ποιητικών συμβόλων, η επανασύνδεση με το μυθολογικό στοιχείο, η επαναπροσέγγιση της λαϊκότερης αφέλειας της φυσικής ζωής και η επανάκτηση της απλότητας και αρμονίας στη συνθετική δημιουργία τοποθετούν τον Μαργαρίτη στη σφαίρα του αρκαδικού ιδεώδους στην πιο καθαρή διατύπωσή του δικαιολογώντας την επιλογή του κατά την πιο όψιμη συνθετική του περίοδο να ασχοληθεί με την παραγωγή μουσικής αποκλειστικά εμπνευσμένης από την ελληνική αύρα, ως ανάγκη επανεύρεσης της ξεχασμένης γοητείας του αρχαιοελληνικού πνευματικού και συναισθηματικού κόσμου.

5.3. Συνοπτικές παρατηρήσεις.

Έπειτα από την ανάλυση των σωζόμενων συνθετικών έργων σύμφωνα με την πορεία της μουσικής παρτιτούρας, την εξαγωγή συμπερασμάτων και βασικών χαρακτηριστικών για τις επιμέρους μουσικές παραμέτρους των συνθέσεων και την εξέταση των κύριων παραγόντων διαμόρφωσης του γενικότερου μουσικού

¹⁰⁵⁰ Στον ελληνισμό, δύο από τους αποκαλούμενους ως «βουκολικούς» ποιητές εκείνης της εποχής υπήρξαν ο Κώστας Κρυστάλλης με καταγωγή από την Ήπειρο και ο Κύπριος Δημήτριος Λιπέρτης, δημιουργός του πρώτου αγροτικού και ειδυλλιακού άσματος για τη γη της Κύπρου.

¹⁰⁵¹ Κακαβελάκης, σ. 118-119.

συνθετικού ύφους του συνθέτη, παραθέτουμε στο σημείο αυτό συμπυκνωμένες παρατηρήσεις που αφορούν τη συνθετική πρακτική και ταυτότητα του Μαργαρίτη:

- Η περιορισμένη σε όγκο συνθετική παραγωγή του έως τα μέσα της δεκαετίας του 1920 ανάγεται στο κεντροευρωπαϊκό ρομαντικό ιδίωμα και μετέπειτα αποκλειστικά στο παραδοσιακό δημοτικό υλικό, το οποίο μεταφέρει στο συγκερασμένο τονικό μουσικό σύστημα.
- Η όποια χρωματικότητα της μελωδικής υφής αποδίδεται κυρίως με τη χρήση αυξημένων και ελαττωμένων διαστημάτων και αναφέρεται κατά βάση στις εμπνευσμένες από δημοτικό μελωδικό υλικό συνθέσεις.
- Τα πεντατονικά στοιχεία, που εντοπίζονται στις συνθέσεις και παραπέμπουν σε αναζήτηση εξωευρωπαϊκών ακουσμάτων, αφορούν τις παραμέτρους της μελωδίας και της αρμονίας και περιλαμβάνουν είτε κλίμακες ολόκληρων τόνων με απουσία ημίτονων διαστηματικών σχέσεων είτε σκάλες με τρεις τόνους και δύο διαστήματα 3^{ης} μικρής.
- Ο διατονικός τρόπος με χαρακτήρα μείζονα ή ελάσσονα εμφανίζει τη μεγαλύτερη συχνότητα στις ελληνικές συνθέσεις, με τον χρωματικό τρόπο να έπεται, ενώ ο μικτός τρόπος, όπως και τρόποι αρχαίας και μεσαιωνικής προέλευσης, έχουν επίσης -έστω περιορισμένη- παρουσία στις μελωδικό - αρμονικές επιλογές του συνθέτη.
- Κατά κανόνα οι χρησιμοποιούμενες στην έντεχνη συνθετική δημιουργία δημοτικές μελωδίες παραμένουν αυτούσιες ή διακριτικά τροποποιημένες, με μικρές διαστηματικές ή ρυθμικές παραλλάξεις.
- Ο συνθέτης αρέσκεται στην επικράτηση τονικής συνάφειας κατά τις αρμονικές συνδέσεις μερών, ενοτήτων και σημαντικών για τη μουσική ροή μετατροπικών σημείων, με κύριο αρμονικό μοχλό για την επίτευξή της τις διαστηματικές σχέσεις 3^{ης} σε μακροδομικό ή μικροδομικό βαθμό και κατά δεύτερον τις σχέσεις δεσπόζουσας - τονικής και τις βηματικές διασυνδέσεις διαστημάτων 2ας.
- Η αλλαγή στην εναρμόνιση του δημοτικού υλικού κατά τις μελωδικές επαναλήψεις αποτελεί την εξαίρεση και όχι τον κανόνα στην αρμονική πρακτική του.
- Οι χρησιμοποιούμενες πτώσεις των αρμονικών καταλήξεων ακολουθούν κατά βάση δομικά αρχέτυπα της παραδοσιακής αρμονίας, ακόμη και σε περιπτώσεις που υφίστανται χρωματικό εμπλουτισμό. Παρατηρούνται ωστόσο στην εργογραφία του συνθέτη και κάποιες εξαιρέσεις ιδιότυπων καταλήξεων (καταληκτικές συνηχήσεις στη μέση βαθμίδα ή στην υποδεσπόζουσα ή σε ντιμινοίτα).

- Θεμελιώδεις συνηχητικές επιλογές αφορούν την απουσία 3^{ης} στη συγχορδία, ως επί το πλείστον σε ελληνότροπες συνθέσεις, που καθιστά το άκουσμά τους πιο τροπικό και ουδέτερο και την προσθήκη ξένων φθόγγων και αλλοιώσεων στη συγχορδιακή δομή προς εμπλουτισμό της αρμονικής γλώσσας, που εκφράζεται με προσθήκη του φθόγγου της 6^{ης} στην τονική βαθμίδα, του διάφωνου διαστήματος 7^{ης}, ιδιαίτερα στις συνηχήσεις της δεσπόζουσας, αυξημένων διαστημάτων και με χρήση τροπικής δεσπόζουσας (άνευ προσαγωγή).
- Επιλέγεται η παράθεση είτε μεμονωμένων είτε αλληλουχίας συγχορδιών που στοχεύουν με το απροσδόκητο της παρουσίας τους στην πρόκληση συγκεκριμένων συναισθηματικών καταστάσεων.
- Χρησιμοποιείται ενίοτε ο συνδυασμός στην ίδια συνήχηση περισσότερων της μίας βαθμίδας, που δημιουργεί ανάμεικτο ηχητικό πλαίσιο.
- Η παράμετρος του ρυθμού αλληλεπιδρά σε θεματικά μοτιβικά στοιχεία και ειδικότερα στις ελληνικές συνθέσεις η ρυθμική συνοδευτική υφή συνηθέστερα προέρχεται από το δημοτικό μέλος.
- Τα ρυθμικά φαινόμενα της συγκοπής και του αντιχρονισμού χρησιμοποιούνται ευρέως από τον συνθέτη, συσχετιζόμενα με αρμονικές, μελωδικές, αντιστικτικές και μετρικές παραμέτρους.
- Η πραγματοποίηση ρυθμικών μεταλλάξεων (μεγεθύνσεις, σμικρύνσεις και άλλες χρονικές αλλοιώσεις θεματικού - μοτιβικού υλικού) αναδεικνύεται σε συνήθη συνθετική τεχνική επεξεργασίας είτε συντελείται σε επαναλήψεις θεματικού υλικού είτε εξυπηρετεί αντιστικτικούς σκοπούς.
- Η κατάληξη συνθέσεων ή επιμέρους αποσπασμάτων τους ενίοτε συνοδεύεται με αραίωση - αποσύνθεση - αποδόμηση μοτιβικού υλικού ενισχύοντας την αίσθηση της ολοκλήρωσης τους.
- Ο βαθμός ρυθμικής κινητικότητας στην παρτιτούρα υποβοηθά την εύστοχη μουσική απόδοση περιγραφικών προγραμματικών τίτλων σε συνθέσεις που φέρουν τέτοιους.
- Ασύμμετροι ρυθμοί και παρουσία μικτών μέτρων στην εργογραφία του συνθέτη χρησιμοποιούνται αναμενόμενα για τη ρυθμική επένδυση μελωδιών δημοτικής προέλευσης
- Η ενίοτε συχνή εναλλαγή χρονικών μέτρων και η τάση διπλής ανάγνωσης κάποιων εξ αυτών αγγίζουν -σε πρωτογενές ασφαλώς επίπεδο- την πολυμετρικότητα.

- Η αποφυγή σε κάποιες συνθέσεις καταγραφής μέτρου στη μουσική παρτιτούρα σε συνδυασμό με την απουσία διαστολών υπηρετεί συγκεκριμένα μουσικά και εξωμουσικά προγραμματικά κίνητρα.
- Η πλειοψηφία των επιλεγόμενων συνθετικών μορφών αφορά φόρμες της ρομαντικής περιόδου, με έμφαση στη δημιουργία κύκλων κομματιών μικρής έκτασης για τις «ευρωπαϊκές» συνθέσεις του και μουσικών «στιγμιότυπων» με αξιοποίηση της λαϊκής μελωδικής πηγής για τις αντίστοιχες «ελληνικές».
- Κατά κανόνα οι θεματικές περίοδοι και φράσεις παρουσιάζουν τη συμμετρία της παραδοσιακής μορφολογίας, ωστόσο παρατηρούνται και αποκλίνουσες περιπτώσεις φραστικές ασυμμετρίας.
- Οι διαδικασίες, μεταξύ των εκάστοτε φωνών, μίμησης ρυθμικών ή μελωδικών μοτίβων, θεμάτων ή ενοτήτων επιλέγονται κατά κόρον στην πολυφωνική - αντιστικτική επεξεργασία και αποδίδονται με τις περισσότερες από τις μορφές της συγκεκριμένης τεχνικής.
- Παρατηρείται ισορροπημένος συγκερασμός πολυφωνικής και μονοφωνικής συνθετικής αντιμετώπισης κατά την επεξεργασία των συνθέσεων, ακόμα και εντός του ίδιου έργου.
- Ειδικά στον κύκλο τραγουδιών για φωνή και πιάνο, επιδιώκεται συνοχή ανάμεσα στη φωνητική και πιανιστική γραμμή και επιλέγεται μία σχετικά μονοφωνική συμπεριφορά στην πιανιστική συνοδεία, απορρέουσα από το ίδιο το μέλος, με απουσία πληθωρικών αρμονικών συνηγήσεων και αντιστικτικών πολυπλοκοτήτων για τη διακριτική και λιτή υποστήριξη του δημοτικού μέλους και τη διασφάλιση της ανάδειξης του χορευτικού του χαρακτήρα.
- Ο τρόπος πιανιστικής γραφής συνάδει με τις κύριες τεχνικές γραφής συνθετών της ρομαντικής περιόδου (διασταύρωση χεριών, εναλλάξ εκτέλεση από τα δύο χέρια, χρήση δεξιοτεχνικών οκτάβων, αρπισματικές κινήσεις, καντεντσοειδείς μεταβάσεις, αξιοποίηση των ηχοχρωματικών δυνατοτήτων του pedal), ενώ η παράθεση καλλωπιστικών τεχνικών στοιχείων (τρίλιες, αποτζιατούρες, ποικίλματα, glissandi) σε δημοτικής έκφανσης συνθέσεις αποσκοπούν στη μίμηση του ηχοχρώματος, της τεχνικής ευλυγισίας και του αυτοσχεδιαστικού τρόπου εκτέλεσης των παραδοσιακών λαϊκών οργάνων και τραγουδιστών. Αντίστοιχη πρακτική εφαρμόζεται στον τρόπο γραφής ορχηστρικών οργάνων, όπου επιδιώκεται παρόμοιο ηχοχρωματικό αποτέλεσμα.

- Στον ορχηστρικό οργανικό ιστό επιλέγεται οργανολόγιο αντίστοιχο με της ρομαντικής ορχήστρας, χωρίς ωστόσο ποσοτικές υπερφορτώσεις, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά την πολυδιάστατη χρήση της άρπας και του πιάνου (ως αρμονικό υπόβαθρο, για δεξιοτεχνικά περάσματα, για εκφορά μοτιβικών μελωδικών και ρυθμικών στοιχείων) και την εισαγωγή του νεωτεριστικού οργάνου Κύματα Μαρτενό.
- Οι μελωδικές εκθέσεις συνήθως διαμοιράζονται σε περισσότερα όργανα ή οργανικά σώματα, με τα έγχορδα να αποτελούν τον βασικό φορέα των μελωδικών παραθέσεων και τα πνευστά να επιλέγονται κυρίως για την απόδοση μελωδιών βουκολικού χρώματος και ύφους, συνθέτοντας έναν κανονικής ροής ηχοχρωματικό ρυθμό -με διακυμάνσεις κατά περίπτωση- στην ενορχηστρωτική διαδικασία.
- Στις δραματικές ορχηστρικές κορυφώσεις, που χαρακτηρίζονται από ομοφωνική και κάθετη γραφή, χρησιμοποιείται το σύνολο του ορχηστρικού όγκου, σε αντιδιαστολή με τα πιο λυρικά συμφωνικά αποσπάσματα, όπου διακριτική συνοδεία επενδύει τις διάφανες μελωδικές γραμμές.
- Προγραμματικές αναφορές στη δημιουργία του συνθέτη εντοπίζονται είτε σε τίτλους συνθέσεων που αποδίδουν συγκεκριμένες εικόνες, τις οποίες καλείται να περιγράψει η μουσική, είτε σε μουσική ανάπλαση ποιητικών στίχων και λογοτεχνικών αποσπασμάτων.
- Τέλος, ο αρκαδισμός ως ιδέα διέπει τη συνθετική του έκφραση μετουσιωμένος στην ελληνικότητα του μελωδικού υλικού, τον ποιμενικό χαρακτήρα της ηχητικής ατμόσφαιρας, την απλότητα και αφέλεια της δημιουργικής αύρας, την πλαστικότητα του ελληνικού τοπίου και το ουμανιστικό αίτημα επαναπροσέγγισης του φυσικού κόσμου και του συνανθρώπου.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα διδακτορική διατριβή διερευνήθηκε η ζωή και το έργο, η καλλιτεχνική πορεία, η παιδαγωγική δράση και η συνθετική δημιουργική αύρα του Λώρη Μαργαρίτη που συνδιαμορφώνουν μία καθόλου απαρατήρητη προσωπικότητα στην ελληνική μουσική ζωή του πρώτου μισού του 20 αι. Από την πολύπλευρη εξέταση, κοπιώδη έρευνα και ενδελεχή προσέγγιση της πολυεπίπεδης δραστηριότητας του μουσικού προκύπτει μία καλλιτεχνική αξία, η οποία θα μπορούσε να σκιαγραφηθεί συμπυκνωμένα ως εξής: αξιόλογος πιανίστας – ερμηνευτής, εμπνευσμένος καθηγητής – παιδαγωγός, καλλιτεχνική προσωπικότητα της νεοελληνικής μουσικής ιστορίας με διεθνή απήχηση, οργανωτικές αρετές και πολιτιστικά οράματα, ενώ όσον αφορά την ποιότητα της συνθετικής του έκφρασης θα μπορούσαμε να τον θεωρήσουμε, με τη δέουσα ταπεινότητα που επιβάλλει η θέση μας, ως έναν -ως επί το πλείστον- ενστικτώδη δημιουργό, με τη συνθετική του αξία να υπολείπεται της καλλιτεχνικής και παιδαγωγικής του προσφοράς. Εξάλλου ως ερμηνευτή – δεξιοτέχνη τον αντιλαμβανόταν, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, η πλειοψηφία του μουσικού κύκλου της Ελλάδας του Μεσοπολέμου, η οποία ακόμα δεν είχε αφομοιώσει τη δημιουργική του πνοή.

Την ενασχόληση του Μαργαρίτη με τη σύνθεση θα την χαρακτηρίζαμε περισσότερο «βιωματική», αυτοσχεδιαστική και λιγότερο αποτέλεσμα επισταμένης, συστηματικής και με πρόθεση διαρκούς εμβάθυνσης και εξέλιξης πρακτικής. Στο γεγονός αυτό οπωσδήποτε συνετέλεσε η τοποθέτηση από τον ίδιο της συνθετικής δραστηριότητας σε δεύτερη μοίρα σε σχέση με το καλλιτεχνικό και διδακτικό του έργο. Ο Μαργαρίτης εξάλλου αντιλαμβανόταν την έμπνευση και σύλληψη στη μουσική δημιουργία ως αυθόρμητη διαδικασία και την εσωτερική προδιάθεση – παρόρμηση ως προαπαιτούμενο και κυρίαρχο στοιχείο στη συνθετική του πράξη. Πίστευε μάλιστα χαρακτηριστικά:

«Η ανάγκη της μουσικής δημιουργίας εξωτερικεύεται σχεδόν φυσιολογικά, όπως π.χ. το αίσθημα της πείνας και παρουσιάζει συχνά τα αυτά συμπτώματα ... Αυτή τη λαχτάρα προς δημιουργία καταπραΰνω με αυτοσχεδιάσματα στο πιάνο ή στο όργανο (αρμόνιο) και επί σειρά ετών δεν σημειώνω πλέον στο χαρτί παρά μόνον ό, τι μου φαίνεται να έχει κάποια ξεχωριστή σημασία και δη όχι μόνο από καθαρώς μουσικής απόψεως (με τη στενή έννοια). Φυσικά το περιβάλλον, η προδιάθεση, η ποιότητα του οργάνου παίζουν εδώ μεγάλο ρόλο, παραγκωνισμένο όμως όσο περισσότερο

χρονικό διάστημα μου λείπει η ευκαιρία να συνθέτω ή να εκτελώ μουσική, με άλλα λόγια όσο περισσότερη πείνα έχω»¹⁰⁵².

Και θεωρούσε

«την αυθόρμητη έμπνευση, η οποία δεν αποτελεί συνέχεια και συναίρεση μιας προηγούμενης εργασίας ή δεν προέρχεται από μία εσωτερικότερη προδιάθεση ... ως ένα παιχνίδι του υποσυνειδήτου, όχι πάντοτε αξιόλογο»¹⁰⁵³.

Ο Μαργαρίτης ως συνθέτης καλλιέργησε ένα πνεύμα μουσικής παγκοσμιότητας στηριζόμενος διαδοχικά στα ρεύματα του γερμανικού ρομαντισμού, του ιμπρεσιονισμού και της ελληνικής λαϊκής μούσας, επιχειρώντας να αποκαλύψει με μουσικό τρόπο την αρχαιοελληνική ποιητική, την πρώιμη ελληνοκεντρική γερμανορομαντική ποίηση και την ελληνική δημώδη παράδοση. Και, παρότι οι σχηματοποιήσεις δεν κρίνονται πάντοτε απαραίτητες στην επιστήμη και ο Μαργαρίτης δεν συνέθεσε μουσική αποκλειστικά βασιζόμενη στην αύρα και τα μηνύματα της Εθνικής Σχολής, εντούτοις δυνάμεθα να τον χαρακτηρίσουμε εν γένει ως ένα συνθέτη «εθνικό», χωρίς στείρες εθνικιστικές εμμονές όμως στις ιδεολογικές του προσεγγίσεις. Ανήκοντας σε κάθε περίπτωση στους Έλληνες μαχητές της μουσικής ποιότητας, κατά τον Βάρβογλη ο ιδεαλιστής και ουμανιστής Μαργαρίτης έφυγε από τη ζωή, όπως και ο Σκαλκώτας, «πικραμένος και θαμπωμένος από το ίδιο το ελληνικό όραμα»¹⁰⁵⁴.

Κλείνοντας ευχόμαστε τα προκύψαντα ερευνητικά αποτελέσματα της διατριβής, της πρώτης αυτής ολοκληρωμένης προσέγγισης του βίου και έργου του Λώρη Μαργαρίτη, να αποτελέσουν το ερέθισμα για περαιτέρω διερεύνηση και αντικειμενική ανάδειξη της προσφοράς και αξίας του από επόμενους μελετητές της ελληνικής μουσικολογικής επιστήμης, έτσι ώστε να καταστεί όλο πιο ολοκληρωμένη και συμπληρωμένη η ιστορία της νεοελληνικής έντεχνης μουσικής στην πορεία του 21^{ου} αιώνα.

¹⁰⁵² Οι απόψεις αυτές (μτφ. από τα γερμανικά) περιλαμβάνονται στο σύγγραμμα *Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen* (S. Hirzel Verlag, Λειψία 1936, σ. 225) του Julius Bahle, καθηγητή του Πανεπιστημίου της Ιένας, ο οποίος αφιέρωσε μεγάλο μέρος των ερευνών του στη μελέτη της έμπνευσης και ψυχολογικής - φυσιολογικής κατάστασης του συνθέτη κατά τη μουσική δημιουργία.

¹⁰⁵³ J., Bahle, «Einfall und Inspiration im musikalischen Schaffen», στο: *Archiv für gesamte Psychologie* 90, 1934, σ. 497, 499.

¹⁰⁵⁴ Κακαβελάκης, σ. 119.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Αβέρωφ, Έφη**, *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, 5^η έκδοση, Φ. Νάκας, Αθήνα 1992.
- Αγραφιώτη, Έφη**, *Η Μουσική δεν είναι γένους θηλυκού; Η Ελληνίδα μουσικός στην εστία της πολύτροπου μούσας*, εκδόσεις Δρόμων, Αθήνα 2004.
- Αθανασιάδης, Δ.**, *Μουσική ανάλυση*, έκδοση Μακεδονικού Ωδείου, Θεσσαλονίκη 1993.
- Αμαργιανάκης, Γ.**, *Για μια μορφολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού* (σημειώσεις), Αθήνα 1994.
- Αμαργιανάκης, Γ.**, *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική* (σημειώσεις), Αθήνα 1999.
- Αναστασιάδης, Γ.**, «Ο παππούς του Σαρκοζί», εφημ. *Μακεδονία*, Θεσσαλονίκη 13/04/2008.
- Ανδρέοπουλος, Αργ.**, *Ελληνικοί χοροί και δημοτικά τραγούδια*, τεύχ. α', εκδόσεις Θεοδωρίδου, Θεσσαλονίκη 1932.
- Ανδρούτσος, Πολ.**, *Μέθοδοι Διδασκαλίας της Μουσικής*, Νικολαΐδης Μ.- Edition Orpheus, Αθήνα 2004.
- Adler, G.**, *Der Stil in der Musik*, Breitkopf & Härtel, Λειψία 1911, β' έκδοση: 1929.
- Adler, S.**, *The study of orchestration*, 3^η έκδοση, W.W. Norton & Co., Νέα Υόρκη 2002.
- Adorno, Th.**, «Vierhändig, noch einmal», ανατύπωση στο έργο του ιδίου: *Impromptus*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1968, σ. 142-145.
- Andersen, H. Chr. / Dasio, M.**, *Die Glockentiefe und andere Märchen*, Fischer u. Franke, Βερολίνο 1903.
- Antokoletz, E.**, *The music of Bela Bartok*, University of California, Berkeley 1984.
- Anton, J. P.** (επιμ.), *70 Χρόνια από τις Πρώτες Δελφικές Εορτές. Το αρχαίο Δράμα στους Δελφούς από τον Άγγελο Σικελιανό έως τις ημέρες μας*, Πρακτικά Συμποσίου, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Α. Α. Λιβάνης, Αθήνα 2002.
- Appel, B. R.**, *Neue Bahnen. R. Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen*, Schott, Μάιντς 2002.

- Arnold, B.**, *The Liszt Companion*, Greenwood Publishing Group, ΗΠΑ 2002.
- Βακαλόπουλος, Κ. Α.**, *Νεοελληνική Ιστορία (1204-1940)*, εκδόσεις Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991.
- Βάρβογλης, Μ.**, «Λώρης Μαργαρίτης», 1956, στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Βιργίλιος, Βουκολικά**, (μτφ. Κρ. Ηλιόπουλος), εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα.
- Bahle, J.**, «Einfall und Inspiration im musikalischen Schaffen», στο: *Archiv für gesamte Psychologie* 90, 1934.
- Bahle, J.**, *Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*, S. Hirzel Verlag, Λειψία 1936.
- Bailey, D.**, *Improvisation. Its Nature And Practice In Music*, Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1993.
- Balakian, A.**, *The Symbolist Movement: a critical appraisal*, Random House, Νέα Υόρκη 1967.
- Batka, R.**, *J. S. Bach*, Λειψία 1892.
- Baud – Bovy, S.**, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Αθήνα (α' τόμος) 1935, (β' τόμος) 1938.
- Baud - Bovy, S.**, *Δοκίμιό για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1994.
- Bekker, P.**, *Η Ορχήστρα*, (μτφ. Μ. Γρηγορίου), Νεφέλη, Αθήνα 1989.
- Berlin, I.**, *Οι ρίζες του ρομαντισμού*, (μτφ. Γ. Παπαδημητρίου), εκδόσεις Scripta, Αθήνα 2000.
- Berlioz, H.**, *Μελέτη για τη σύγχρονη ενοργάνωση και ενορχήστρωση (Grand traite d'instrumentation et d'orchestration modernes)*, Παρίσι 1844.
- Bertrand, Y.**, *Σύγχρονες Εκπαιδευτικές Θεωρίες*, (μτφ. Αθηνά Σιπητάνου, Ελένη Λινάρδου), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1994.
- Blasius, L.D.**, *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1996.
- Blume, Fr.**, *Romantik, Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellung*, Brenreiter, Κάσσελ 1974.
- Bourgault – Ducoudray, L. A.**, *Trente melodies populaires de Grece & d' Orient, recueillies et harmonisees*, Henry Lemoine et Cie, Παρίσι 1876, ανατύπωση εκδόσεις Τέρτιος, Κατερίνη 1993.

- Breithaupt, R. M.**, *Die natürliche Klaviertechnik, I*, C. F. Kahnt Nachfolger, Λειψία 1905.
- Breithaupt, R. M.**, *Die Grundlage des Gewichtspiels, II: Die Grundlagen des Gewichtspiels*, C. F. Kahnt Nachfolger, Λειψία 1913.
- Γιάννου, Δ.**, *Ο αυτοσχεδιασμός στην λόγια μουσική της Δύσης, Θέματα Μουσικολογίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994.
- Caland, E.**, *Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels*, (4^η έκδ.), Verlag d. Ebner'schen Musikalienhandlung, Στουτγκάρδη 1912.
- Caland, E.**, *Das Künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen*, (2^η έκδ.), Heinrichshofen's Verlag, Μαγδεβούργο 1919.
- Campbell, P. Sh.**, *Lessons from the world: a cross-culture guide to music teaching and learning*, Schirmer books, Νέα Υόρκη 1991.
- Choksy, L., Abramson, R., Gillespie, A. & Woods, D.**, *Teaching Music in the Twentieth Century*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, Νιού Τζέρσεϋ 1986.
- Colwell, R. / Hewitt, M. P.**, *The teaching of instrumental music*, Upper Saddle River, Pearson Education/Prentice Hall, Νιου Τζέρσεϋ 2011.
- Cook, N.**, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, β' έκδοση, Οξφόρδη 1996.
- Crocker, R. L.**, *A History of Musical Style*, Νέα Υόρκη 1966.
- Csiksezentmihalyi, M.**, *Flow: The Psychology of Optimal Performance*, Basic Books, Νέα Υόρκη 2008.
- Δεμερτζής, Κ.**, *Η σκαλκωτική ενορχήστρωση*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1998.
- Δημαράς, Κ. Θ.**, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1983.
- Δημαράς = **Δημαράς, Κ. Θ.**, *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 2009.
- Δοντάς, Ν.**, «Έλληνες στα πέρατα του κόσμου», εφημ. *Καθημερινή*, 4/2/2011.
- Δούνιας, Μ.**, «Γύρω από το έργο του Λώρη Μαργαρίτη», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Δούνιας, Μ.**, «Έργα Λώρη Μαργαρίτη και Σκαλκώτα» (28/1/1954), στο: Δούνιας, Μ., *Μουσικοκριτικά*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, (επιμ. Γ. Ν. Πολίτη), Αθήνα 1963.
- Δραγούμης, Μ.**, *85 δημοτικές μελωδίες από τα κατάλοιπα του Ν. Φαρδύ*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 1991.
- Δροσίνη, Γ.**, *Ο Γεώργιος Νάζος και το Ωδείο Αθηνών*, Εστία, Αθήνα 1938.

- Dahlhaus, C.**, *Klassische und romantische Musikästhetik*, (μτφ. Βαγγ. Μπιτσιώρη), Laaber Verlag, Λάαμπερ 1988.
- Dahlhaus, C.**, *Vom Musikdrama zur Literturoper*, (μτφ. Μαρ. Μητσού), R. Piper Verlag, Μόναχο 1989.
- Dahlhaus, C. / Miller, N.**, *Europäische Romantik in der Musik*, τόμος 2, J. B. Metzler Verlag, Στουτγκάρδη / Βαϊμάρη 2007.
- Debussy, Cl.** (Music) / **Helle, A.**, (Text & Illustrations), *La Boîte à Joujoux. Ballet pour Enfants par André Helle. Musique de Claude Debussy*, Durand & Fils, Παρίσι 1919.
- Dichler = **Dichler, J.**, *Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel*, Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky), Βιέννη, Μόναχο 1948, ελλ. μτφ.: Κ. Νάσος, εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1988.
- Donelan, J. H.**, *Poetry and the romantic musical aesthetic*, Cambridge University Press, Νέα Υόρκη 2008.
- Dufourcq, N.**, *Επίτομη Ιστορία της μουσικής στην Ευρώπη* (μτφ., επίμ.: Σκιαδαρέσης), εκδόσεις Melody, Αθήνα 1947.
- Dunsby, J.** (επιμ.), *Models of Musical Analysis. Early Twentieth-Century Music*, Basil Blackwell, Οξφόρδη 1993.
- Feis, O.**, *Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker*, Bergmann, Βίσμπαντεν 1910.
- Fischer - Lendenitze, M.**, «Ελληνική μουσική και ελληνικοί χοροί στη Βιέννη», εφημ. *Βραδυνή*, Αθήνα 1937, στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Fisher, R. B.**, *Musical Prodigies: Masters at an Early Age*, Association Press, Νέα Υόρκη 1973.
- Ζακυνθινός, Αλ.**, *Κατάλογος Τρέχουσας Δισκογραφίας της Σοβαρής Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα 1987.
- Ζαλοκώστας = **Ζαλοκώστας, Χρ.**, «Αναμνήσεις», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Ζωγραφάκης, Γ. Κ.**, «Λώρης Μαργαρίτης: ο άνθρωπος, ο καλλιτέχνης, ο δημιουργός», αναδημοσίευση στην εφημ. *Νέα Αλήθεια*, Αθήνα 27/9/1957.
- Ζώρας, Α.**, «Ελληνική Μουσική, Συνοπτική Μελέτη», αναδημοσίευση στο περιοδικό *Ξενία*, Αθήνα 1951.
- Gallup, S.**, *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*, Orac, Βιέννη 1989.

- Gilbert, M.**, *Kristallnacht: Prelude to destruction*, Harper Collins, Νέα Υόρκη 2006.
- Gingras, Cl.**, «Ruzena Herlinger, Montréalaise d'adoption, vient de mourir à l'âge de 88 ans», *Variations*, τεύχ. 1, Μάιος 1978.
- Grimm, R.**, «Begriff und Gattung Humoresk», στο: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft*, (επιμ. Kurt Wölfel), C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Μόναχο 1968.
- Gruber, G. W.**, «Analyse», στο: *Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG], Κάσσελ [πλήρως αναθεωρημένη έκδοση] 1994, τόμ. 1, σ. 586-591.
- Gudden – Lüddeke, I.**, «Eberhard Preußner, Musikpädagog», στο: *Pommersches Heimatbuch 2009*, Pommersche Landsmannschaft, Λιούμπεκ 2008.
- Ηλιόπουλος, Δ.**, *Μέθοδος βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, (έκδοση νεότερα αναθεωρημένη και βελτιωμένη), Αθήνα 2011.
- Haefeli, A.**, *IGNM. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Atlantis, Ζυρίχη 1982.
- Hatch, Chr. / Bernstein, D. W.** (επιμ.), *Music Theory and the Exploration of the Past*, Σικάγο 1993.
- Hauser, A.**, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης: Αναγέννηση, μανιερισμός, μπαρόκ*, (μτφ. Τάκη Κονδύλη), Κάλβος, Αθήνα 1984.
- Hirsbrunner, Th.**, *Debussy und seine Zeit*, Laaber Verlag, Βέρνη 1981.
- Howat, R.**, *Debussy in Proportion: A musical analysis*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1983.
- Θέμελης, Δ.**, *Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, ανάπτυχο από τη Λαογραφία, τόμος ΚΙΙ' (XXVIII), Αθήνα 1972.
- Θέμελης, Δ.**, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής – Εισαγωγή*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1994.
- Θεοδοσίου, Ν.**, *Στα παλιά τα σινεμά. Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*, εκδόσεις Finatex A.E., 2000.
- Θέρος, Αγ.**, *Δημοτικά τραγούδια. Μετά προλόγου και εικονογραφιών Π. Ρούμπου*, Εκδοτική Εταιρεία Φοίβος, Αθήνα 1909.
- Θέρος, Αγ.**, *Τα τραγούδια των Ελλήνων*, τόμ. 1-2, Αθήνα 1951-1952.
- Θεοδωρακόπουλος, I. N.**, «Ο Λ. Μαργαρίτης ως καλλιτέχνης και άνθρωπος», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Jens, I.** (επιμ.), *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955*, Neske, Pfullingen 1960.

- Jeppesen, K.**, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, (αγγλ. μτφ. από τα δανικά), Levin & Munksgaard, Μίτσιγκαν 1927.
- Johnsen, S. K.**, *Identifying gifted students: a practical guide*, Texas Association for the Gifted and Talented, Τέξας 2004.
- Καζαντζής, «Ο Λώρης Μαργαρίτης» = **Καζαντζής, Αλ.**, «Ο Λώρης Μαργαρίτης ως μαίτρ του πιάνου», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Καζαντζής, «Καλλιτεχνικόν μνημόσυνον» = **Καζαντζής, Αλ.**, «Καλλιτεχνικόν μνημόσυνον του Λώρη Μαργαρίτη», περιοδικό *Μουσική Κίνησις*, τεύχ. 62 (έτος Ε'), Δεκέμβριος 1953.
- Καζαντζής, Αλ.**, «Πενήντα Χρόνια Ζωής του Ωδείου Θεσσαλονίκης», στο: *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, Βασίλειον της Ελλάδος, Υπουργείον Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Θεσσαλονίκη 1966.
- Κακαβελάκης = **Κακαβελάκης, Κ.**, «Λώρης (Λυκούργος) Μαργαρίτης», πρόγραμμα από τις *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές*, πρώτος κύκλος (6-14 Μαΐου 2005), Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, 63^η καλλιτεχνική περίοδος, Αθήνα 2005.
- Καλλίμαχος**, «Ύμνος ΙΙΙ, Ορφικοί ύμνοι XXXVI», στο: Πασσάς, Ι. Δ. (κειμ. – μτφ. – σχόλ.), *Τα ορφικά*, εκδόσεις Ηλίου, Αθήνα.
- Καλογερόπουλος, Τ.**, *Κρατική Ορχήστρα Αθηνών: Προϊστορία και ιστορία*, έκδοση ΚΟΑ, Αθήνα 2004.
- Καλομοίρης, Μ.**, «Ζωή, γλώσσα, μουσική», περιοδικό *Νουμάς* (τεύχ. 2/11/1908).
- Καλομοίρης, Μ.**, «Η Τέχνη μου κι οι πόθοι μου. Για ωδεία και για τ' ωδείο», περιοδικό *Νουμάς* (τεύχ. 31/1/1910).
- Καλομοίρης, Μ.**, «Η κατεύθυνσις της ελληνικής μουσικής», περιοδικό *Μουσική Επιθεώρησις*, τεύχ. 9, Αθήνα, Ιούνιος 1922.
- Καλομοίρης, Μ.**, «Η ελληνική μουσική δημιουργία», περιοδικό *Μουσική Ζωή* 1/8, Αθήνα, Μάιος 1931.
- Καλομοίρης, Μ.**, «Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία», περιοδικό *Μουσική Ζωή*, έτος α', τεύχ. 11-12, Αθήνα, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1931.
- Καλομοίρης, Μ.**, *Αρμονία*, εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1935.
- Καλομοίρης, Μ.**, «Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι», περιοδικό *Επιθεώρησις*, Αθήνα, Αύγουστος 1939, Ρώμη 1939 (ανάτυπο).
- Καλομοίρης, Μ.**, «Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της ελληνικής μουσικής», Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 21 (1946).

- Καλομοίρης, «Περί της εναρμονίσεως» = **Καλομοίρης, Μ.**, «Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων», Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 23 (1948), αναδημοσίευση στο περιοδικό *Μουσικολογία* 2/1 (1986).
- Καλομοίρης, Μ.**, «Η εξέλιξις της δημόδους οργανικής μουσικής», Πρακτικά Ακαδημία Αθηνών 27 (1952).
- Καλομοίρης, *Τα θεωρητικά της μουσικής* = **Καλομοίρης, Μ.**, *Τα θεωρητικά της μουσικής, αρ. 6, Οργανογνωσία και στοιχεία από την ενορχήστρωση*, εκδόσεις Γαϊτάνου, Αθήνα 1957.
- Καλομοίρης, Μ.**, «Ο εθνικός παλμός στη μουσική του Chopin», ομιλία στην Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 12/3/1960.
- Καλομοίρης, Μ.**, *Η Ζωή μου και η Τέχνη μου (απομνημονεύματα 1883-1908)*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.
- Κατσίμπας = **Κατσίμπας, Δ.**, *Μορφολογία της Μουσικής*, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 1999.
- Καψωμένος, Ερατ.**, *Δημοτικό Τραγούδι - μια διαφορετική προσέγγιση*, νέα έκδοση αναθεωρημένη και συμπληρωμένη, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1996.
- Κοκκόρη, Μ.**, *Γεώργιος Ν. Παπανικολάου μέσα από τη ζωή και το έργο του*, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1985.
- Κοτζιάς, Ηλ.**, «Ο Νίκος Σκαλκώτας και το δημοτικό τραγούδι», περιοδικό *Μούσα*, τεύχ. 8ο-9ο, Αθήνα 2001.
- Κουτσουνίδου Μ. / Καραγιώργης Ευ. / Ιωάννου, Μ.**, *Μουσική II: Μορφές-Υφή Υφος-Τάσεις*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Διεύθυνση Μέσης Εκπαίδευσης, Λευκωσία 1998.
- Κουτσουνίδου Μ. / Καραγιώργης Ευ. / Ιωάννου, Μ.**, *Μουσική I: Ήχος-Ρυθμός-Μελωδία-Αρμονία*, Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού Κύπρου, Διεύθυνση Μέσης Εκπαίδευσης, Λευκωσία 1999.
- Κοψαχείλης, Στ. Ι.**, *Μουσική Ιστορία της Θεσσαλονίκης*, Μουσικό Μουσείο, Θεσσαλονίκη 1994.
- Κυριακίδης, Σ.**, *Το Δημοτικό Τραγούδι - Συναγωγή Μελετών*, Ερμής, Αθήνα 1990.
- Κωνσταντινίδης, Θ.**, *Ο Ρίχαρντ Στράους στο δελφικό σπίτι των Σικελιανών*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2006.
- Κώστιος, Απ.**, «Αφιέρωμα: Με αφορμή την περίπτωση του Γιάννη Κωνσταντινίδη – Κώστα Γιαννίδη», περιοδικό *Μούσα*, τεύχ. 3ο, Αθήνα 1996.
- Κώστιος, Απ.**, *Μουσικολογικά I*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 1999.

- Κώστιος, Απ.**, *Μέθοδος Μουσικολογικής Έρευνας*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2000.
- Κώστιος, Απ.**, *Τα 75 χρόνια της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. 1931-2006. Από το χρονικό στην ιστορία*, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2007.
- Keller, H.**, *Essays in Music*, (επιμ. Chr. Wintle), Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1994.
- Kenneson, Cl.**, *Musical Prodigies: Perilous Journeys, Remarkable Lives*, Hal Leonard Corporation, Amadeus Press, Μιλγουόκι 1998.
- Kodaly, Z.**, *Kunstmusik und Volksmusik, στο Zoltan Kodaly's Wege zur Musik*, Bonis G. F., 1983.
- Kühn, C.**, *Analyse lernen*, τόμ. 4, Bärenreiter Studienbücher Musik, Κάσσελ-Βασιλεία-Λονδίνο-Νέα Υόρκη-Πράγα 1993.
- Kurwinkel, T.**, *Positives Aussenseitertum: Thomas Mann Wunderkind als Geliebter Apolls*, S. Fischer Verlag, Βερολίνο.
- Α. Μ. = Μαργαρίτη, Ίντα* (επιμ.), *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956, β' έκδοση 1984.
- Λαμπελέτ, Γ.**, «Η εθνική μουσική», περιοδικό *Παναθήναια* 2, Αθήνα, τεύχ. 15/11/1901 και 30/11/1901.
- Λαμπελέτ, Γ.**, *Η ελληνική δημόδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί.*, Αθήνα 1933.
- Λεωτσάκος, «Προλεγόμενα» = Λεωτσάκος, Γ.**, *Λώρης Μαργαρίτης: Πιανίστας και Συνθέτης - Προλεγόμενα*, μουσικές εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1982.
- Λεωτσάκος, Γ.**, «Ο Δημήτριος Λεβίδης και το αίνιγμα της “Μικρής Φαντασίας”», περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχ. 1, Αθήνα 1986.
- Λεωτσάκος, Γ.**, «Ο άγνωστος Ριάδης, 1880 - 1935. Ο δημιουργός και το έργο του», πρόγραμμα αφιερώματος στον συνθέτη, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (14-15/10/1992).
- Λεωτσάκος, Γ.**, «Ελληνίδες συνθέτριες», πρόγραμμα Μεγάλου Μουσικής Αθηνών (10/3/1996).
- Λοβέρδος, Ανδ.**, *Πολιτική Ιστορία της Ελλάδας (1828-1975)*, εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 2001.
- Λούβαρης = Λούβαρης, Ν. Ι.**, «Ο άνθρωπος Λώρης Μαργαρίτης», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.

- Λούστας, Θ.**, «Σημαντικοί έλληνες πιανίστες του παρελθόντος: αναλυτική καταγραφή της δισκογραφίας και συνοπτική βιογραφική αναφορά», περιοδικό *Πολυφωνία*, τεύχ. 18, Κουλτούρα, Αθήνα, άνοιξη 2011.
- Lafite, C.**, *Das Schubertlied und seine Sänger*, Strache, Βιέννη 1928.
- Lampadius, W. A.**, *Felix Mendelssohn - Bartholdy*, Leuckart, Λειψία 1886.
- Lang, P. H.**, *The Symphony 1800-1900, a Norton Music Anthology*, W. W. Norton & Company, ΗΠΑ 1969.
- LaRue, J.**, *Guidelines for Style Analysis*, Norton, Νέα Υόρκη 1970.
- LaRue, J.**, *Guidelines for Style Analysis*, Harmonie Park Press, α΄ έκδοση, Νέα Υόρκη 1970, β΄ έκδοση: Μίτσιγκαν 1992.
- Leibowitz, R. / Maguire, J.**, *Η ορχηστρική σκέψη, σύστημα πρακτικής διδασκαλίας της ενορχηστρώσεως*, τεύχος II, μτφ. Κ. Νάσος, β΄ έκδοση, Αθήνα 1986.
- Leichentritt, H.**, *Friedr. Chopin*, Βερολίνο 1905.
- Leimer, K. / Giesecking, W.**, *Modernes Klavierspiel*, B. Schott's Söhne, Μάιντς 1930.
- Liebscher, J.**, *Strauss, Also sprach Zarathustra*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο 1994.
- Μαλιάρας, Ν.**, *Χρονογραφική επισκόπηση της ιστορίας της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής (σημειώσεις)*, β΄ έκδοση, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1997.
- Μαλιάρας, Ν.**, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι* = **Μαλιάρας, Ν.**, *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη μουσική του Μανώλη Καλομοίρη*, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 1, Παπαρηγορίου - Νάκας, Αθήνα 2001.
- Μαλιάρας, Ν.**, «Οι 36 Ελληνικοί Χοροί.», (αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα), *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 19/9/2004.
- Μαλιάρας, Ν.**, *Μουσική Ανάλυση (σημειώσεις)*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2009.
- Μανωλίδης, Μ. Δ.**, *Η πορεία του ρομαντισμού - ακόμα μία προσέγγιση*, εκδόσεις Ι. Σιδέρη, Αθήνα 2006.
- Μαργαρίτης, Α.**, «Η μουσική στη Θεσσαλονίκη - Ευχές, ελπίδες, σχέδια» (αποσπάσματα δηλώσεών του προς δημοσιογράφους την περίοδο 1925-1942), στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Μαργαρίτης, Α.**, «Το εθνικό τραγούδι και η διεθνής μουσική», διάλεξη στο Παγκόσμιο Μουσικό Συνέδριο Βιέννης, δημοσίευση στο περιοδικό *Μουσικά Χρονικά* (1930), στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.

- Μαργαρίτης, Λ.**, «Έμπνευσις και σύλληψις εις την μουσικής δημιουργίαν», στο: Bahle, J., *Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen*, S. Hirzel Verlag, Λειψία 1936, σ. 225, και Bahle, J., «Einfall und Inspiration im musikalischen Schaffen», στο: *Archiv für gesamte Psychologie*, XC, 1934, σ. 497, 499.
- Μαργαρίτης, Λ.**, «Αμοιβαία επίδραση βορείου και νοτίου πνεύματος στο Salzburg», διάλεξη στο Mozarteum (1950), στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Μαργαρίτης, Λ.**, «Διεθνής Μοζάρτειος Ακαδημία Σαλτσβούργου. Ανώτατη Σχολή Μουσικής και Δραματικής Τέχνης» (1952), στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Μαργαρίτης, Λ.**, «Οι παράγοντες της μουσικής εκπαιδεύσεως», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Μερλιέ, Μέλπω**, *Τραγούδια της Ρούμελης*, Βιβλιοπωλείον Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1931.
- Μερλιέ, Μέλπω**, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα. Δοκίμιο*, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 1935.
- Μιχαήλ - Δέδε, Μ.**, *Δημοτικό Τραγούδι - η ψυχική και κοινωνική πηγή*, εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα 1994.
- Μοσχόπουλος, Ι. Λ.**, *Ρουμλουκιώτικα Σημειώματα 1980-1988*, τόμος Ι, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1989.
- Μοτετζάγιας, Αλ.**, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, εκδόσεις Φ. Νάκα, Αθήνα 1973.
- Μοτσενίγος, Σπ.**, *Νεοελληνική Μουσική, συμβολή εις την ιστορίαν της*, Αθήνα 1958.
- Μουρτζόπουλος, Αγ.**, *Μουσικολογικά*, Σειρά Μουσικολογικών Μελετών, τεύχ. 1, Θεσσαλονίκη 1968.
- Μπάρτοκ, Μπέλα**, «Η έρευνα της δημοτικής μουσικής και ο εθνικισμός» (μτφ. Μιρέλλα Σιμωντά - Φιδετζή), περιοδικό *Μουσικολογία* τεύχ. 2, Αθήνα 1985.
- Mahn, Lisa**, *Felix Petyrek. Lebensbild eines "vergessenen" Komponisten*, Hans Schneider Verlag, Τούτσινγκ 1998.
- Mahn, Lisa**, «Loris Margaritis – Felix Petyrek.», Προλεγόμενα δίσκου, πιάνο: Απ. Παληός, *Naxos Label*, σειρά *Greek Classics*, Ιούνιος 2010 (Κωδ. CD: 8.572210).
- Mann, Katia**, *Meine ungeschriebenen Memoiren*, Fischer – Taschenbuch - Verlag, Φρανκφούρτη 1976.

- Mann, Thomas**, *Das Wunderkind. Novellen von Thomas Mann*, S. Fischer Verlag, Βερολίνο 1914.
- Martienssen, C. A.**, *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, Verlag Breitkopf & Härtel, Λειψία 1930.
- Marx, A. B.**, *L. v. Beethoven, Leben und Schaffen*, τόμος II, Βερολίνο 1863.
- Meyer - Denkmann, G.**, *Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter*, Universal Edition, Βιέννη 1970.
- Monod, D.**, *Settling Scores: German Music, Denazification, & the Americans, 1945 1953*, University of North Carolina Press, North Carolina 2005.
- Motte – Haber, H.** (επιμ.), *Handbuch der Musikpädagogik, Band 4: Psychologische Grundlagen des Musikkernens*, Bärenreiter, Κάσσελ 1987.
- Nef, K.**, *Ιστορία της μουσικής*, (μτφ., επίμ.: Φ. Ανωγειανάκης), εκδόσεις Απόλλων, Αθήνα 1960.
- Neuhaus = **Neuhaus, H.**, *Die Kunst des Klavierspiels*, Deutscher Verlag für Musik, Λειψία 1969, ελλ. μτφ.: Κ. Νάσος, εκδόσεις Νάσος, Αθήνα 1992.
- Ξανθάκης, Άλ. Ξ.**, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1960*, Ε.Λ.Ι.Α., Αθήνα 1981.
- Ξανθάκης, Άλ. Ξ.**, *Φίλιππος Μαργαρίτης, ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος*, Φωτογράφος, Αθήνα 1990.
- Ξενόπουλος, Γρ.**, «Λώρης Μαργαρίτης», περιοδικό *Διάπλασις των Παίδων*, έτος 9°, τεύχ. 8, Αθήνα 23/2/1902.
- Ξενόπουλος, Γρ.**, «Ο Λώρης Μαργαρίτης», περιοδικό *Διάπλασις των Παίδων*, έτος 38°, Αθήνα 1931, στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Ομήρου**, *Οδύσσεια. Ραψωδίες α-μ*, μτφ. Δ. Ν. Μαρωνίτης, εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Olalla = **Olalla, P.**, *Ευδαίμων Αρκαδία. Η σαγήνη ενός μύθου στον πολιτισμό της Δύσης*, εκδόσεις Road, Αθήνα 2005.
- Παληός, Απ.**, «Ο Robert Schumann και το κίνημα Davidsbund: ο σκοπός και οι αρχές της κίνησης, τα μέσα προώθησής της και οι αναφορές της στο συνθετικό έργο για πιάνο του Γερμανού ρομαντικού κατά τη δεκαετία του 1830», έκδοση Πρακτικών Συνεδρίου *Τρεις εποχές – Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber*, Πρακτικά Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 26-27 Νοεμβρίου 2010, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε. Κ. Π. Α., Αθήνα 2011.

- Παπαγεωργίου, Γ. Θ.**, «Λώρης Μαργαρίτης - Τέσσερα χρόνια από τον θάνατόν του», εφημ. *Η Ημέρα*, 27/9/1957.
- Παπαδάκης, Γ. Ε.**, «Της Λυγερής απέναντι, Προλεγόμενα» δίσκου, περιοδικό *Δίφωνο*, τεύχ. 56, Αθήνα 2008.
- Παπαϊωάννου, Γ. Γ.**, «Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984)», περιοδικό *Χρονικό* (1984), Αθήνα 1985.
- Παπαϊωάννου, Γ. Γ.**, «Αφιέρωμα στον Νίκο Σκαλκώτα», Ορχήστρα των Χρωμάτων – Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, Αθήνα 1993.
- Παπαϊωάννου, Γ. Γ.**, *Νίκος Σκαλκώτας 1904 – 1949. Μια προσπάθεια διείσδυσης στον μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2004.
- Παπαχρήστος, Β.**, *Ελληνικοί χοροί*, Αθήνα 1960.
- Παχτικός, Γ. Δ.**, *260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα*, εκδόσεις Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Αθήνα 1905.
- Πετρίδης, Π.**, «Υπάρχει ελληνική μουσική;», εφημ. *Η Εσπερία* (5/5/1916) / «Η εναρμόνισις της Βυζαντινής μουσικής», εφημ. *Η Εσπερία* (19/5/1916) / «Δημόδης Μουσική», εφημ. *Η Εσπερία* (2/6/1916) / «Η ελληνική μουσική. Ποια η μέθοδος;», εφημ. *Η εσπερία* (16/6/1916) / «Η ελληνική μουσική. Παρατηρήσεις και συμπληρωματικά επεξηγήσεις», εφημ. *Η Εσπερία* (7/7/1916), αναδημοσίευση στο περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχ. 7 – 8, Αθήνα 1990.
- Πλουμπίδης, Γ.**, «Βασικές αρχές επεξεργασίας δημοτικών τραγουδιών στη μουσική του Γιάννη Κωνσταντινίδη», διάλεξη στο συμπόσιο *Γιάννης Κωνσταντινίδης*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (19/10/1994).
- Πολίτης, Λ.**, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, «Μ. Ι. Ε. Τ.», Αθήνα (4η έκδοση) 1985.
- Πολίτης, Ν.**, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Πάπυρος (Βίπερ) χ. χ. / Γράμματα, 1991 / Εκάτη, Αθήνα 2001.
- Passow, A.**, *Δημοτικά τραγούδια*, εκδόσεις Ν. Δ. Νίκας - Χ. Σπανός, Αθήνα 1958.
- Pernot, H.**, *Melodies populaires grecques de l' ile de Chio*, Imprimerie nationale, Παρίσι 1903.
- Petyrek, F.**, «Η ελληνική μουσική ζωή», εφημ. *Ελευθερία Βήματος*, 14/1/1927.
- Piston, W.**, *Orchestration*, W. W. Norton & Co., Νέα Υόρκη 1995.

- Pople, A.** (επιμ.), *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1994.
- Prinz von Isenburg, W. K.**, *Stammtafeln zur Geschichte der Europaeischen Staaten*, 4 τόμοι, J. A. Stargardt - Verlag, Μαρβούργο 1953, β' έκδοση 1975.
- Ριάδης, Αι.**, «La Boite a Joujoux, Θεσσαλονίκη 1924», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Ρωμαίος, Κ.**, «Η Ελληνική Λαογραφία αντίκρυ στο Μακεδονικό των Σκοπίων», ανακοίνωση στο 5^ο Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου, Πρακτικά Συνεδρίου, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη 1989.
- Ρωμανού, Αι.**, «Μάριος Βάρβογλης (1885-1967)», περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχ. 2, Αθήνα 1985.
- Ρωμανού, Αι.**, *Η Εθνική Σχολή* (σημειώσεις), Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1997.
- Ρωμανού, Αι.**, *Ελληνική Μουσική για Πιάνο*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1998.
- Ρωμανού, *Ιστορία της Νεοελληνικής* = **Ρωμανού, Αι.**, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εντεχνης Μουσικής*, Κουλτούρα, Αθήνα 2000.
- Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική* = **Ρωμανού, Αι.**, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006.
- Ramou, L.**, «La musique pour piano en Grèce au 20e siècle», *Piano, La lettre du musicien*, Hors Série n° 25, 2011-2012.
- Revesz, G.**, *Erwin Nyiregyházy: Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes*, Veit Verlag, Λειψία 1916 (αγγλ. μτφ. ως: *The Psychology of a Musical Prodigy*, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., Λονδίνο, Harcourt, Brace & Company Inc., Νέα Υόρκη 1925).
- Riemann, H.**, *Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule*, Fr. Kistner Verlag, Λειψία 1883.
- Riemann, H.**, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, W. Spemann, Βερολίνο 1901.
- Rietzschel, Th.**, *Theodor Däubler: eine Collage seiner Biographie*, 1. Aufl., Reclam, Λειψία 1988.

- Σακαλλιέρος, Γ.**, «Φύση, μεθοδολογία και τυπολογία της μουσικής ανάλυσης. Η αναλυτική σκέψη στο β' μισό του 20^{ου} αι.», περιοδικό *Πολυφωνία*, τεύχ. 3, Αθήνα 2003.
- Σακαλλιέρος = **Σακαλλιέρος, Γ.**, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Η ζωή και το έργο του. Αναλυτική προσέγγιση και παρουσίαση του συνθετικού του ύφους, με άξονα τα έργα για ορχήστρα*, Διδακτορική Διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005.
- Σβορώνος, Ν.**, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1999.
- Σιώπη Αν.**, «'Γιγάντιος κόσμος δε θα γκρεμιστεί, δε θα φκιαστεί': Εκδηλώσεις εθνικισμού μέσω της υποδοχής της όπερας του Μανόλη Καλομοίρη Το Δακτυλίδι της Μάνας (1917) στην Ελλάδα της εποχής του μεσοπολέμου», ομιλία στο 1^ο διεθνές συνέδριο με θέμα *Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας*, Πρακτικά Συνεδρίου, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 26-28 Νοεμβρίου 1999.
- Σηφάκης = **Σηφάκης, Γ. Μ. / Λάμπερτ, Β.**, *Μπέλα Μπάρτοκ και δημοτικό τραγούδι*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1997.
- Σκόκος = **Σκόκος, Κ. Φ.**, «Λώρης Μαργαρίτης, ο μικρός Μότσαρτ της Ελλάδος», έντυπο *Ημερολόγιον*, τόμος 18, αρ. 1, σ. 64^α-67, Αθήνα 1903.
- Σπανούδη, Σ.**, «Η Σύγχρονη Ελληνική Μουσική», εφημ. *Επιφυλλίδες της Πρωΐας*, Αθήνα 1930, στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Σπυριδάκη, Γ. Κ. / Περιστέρη Σπ. Δ.**, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια* (Μουσική Εκλογή), τόμος Γ', Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1968.
- Σπυρίδης, Χ. Χ.**, *Ευκλείδου - Κατατομή Κανόνος*, εκδόσεις Γεωργιάδη, β' έκδοση, Αθήνα 1998.
- Στάθης, Ευαγ. Θ.**, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2004.
- Σταύρου, Θρασ.**, *Νεοελληνική Μετρική*, έκδοση Α.Π.Θ. / Ίδρυμα Μαν. Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1974, α' έκδοση: Βιβλιοπωλείον Ι. Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1930.
- Συναδινός, Θ.**, «Το Ωδείο μας», περιοδικό *Νουμάς* (τεύχ. 22/11/1909).
- Συναδινός, Θ.**, *Το δημοτικό τραγούδι*, εκδόσεις Ακρόπολις, Αθήνα 1922.
- Salzman, E.**, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αι.*, (μτφ. Γ. Ζερβός), Νεφέλη, Αθήνα 1983.
- Schaefer, O.** (επιμ.), *Schwabing - Ein Lesebuch*, Piper, Μόναχο - Ζυρίχη 1985.

- Scheider = **Scheider, Hans**, «Ο Λώρης», στο: *Λώρης Μαργαρίτης*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα 1956.
- Schering, A.**, «Die Davidsbündler», Προλεγόμενα έκδοσης έργου *Davidsbündlertänze*, εκδόσεις Peters.
- Schmitt, St.**, *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München. Von den Anfängen bis 1945 (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 1)*, Hans Schneider Verlag, Τούτσινγκ 2005.
- Schölcher, V.**, *The Life of Handel*, Λονδίνο 1857.
- Schopenhauer, A.**, «Die Welt als Wille und Vorstellung», στο: Schopenhauer, A., *Sämtliche Werke*, (επιμ. Arthur Hübscher), 2η έκδοση, Βίσμπαντεν 1946-50, τόμος 2, σ. 307
- Schumann, R.**, «Hut ab, Ihr Herren, ein Genie!», περιοδικό *Allgemeine musikalische Zeitung*, τεύχ. 49, Breitkopf und Härtel, Λειψία, Δεκέμβριος 1831.
- Shore, W. T.**, *D' Orsay*, ή *The complete dandy*, J. Long, Λονδίνο 1911.
- Siepmann, J.**, *The Piano: The Complete Illustrated Guide to the World's Most Popular Musical Instrument*, Hal Leonard, Μίλγουόκι 1998.
- Söchting, E.**, *Die Lehre vom freien Fall*, Otto Wernerthal Verlag, Βερολίνο 1898.
- Sprengel, P.**, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*, C. H. Beck Verlag, Μόναχο 2004.
- Steinbeck, W. / Blumröder C. von**, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert, Teil 1. Romantische und nationale Symphonik*, Laaber Verlag, Λάαμπερ 2002.
- Stoll, B.**, *Joseph Joachim: Violinist, Pedagogue, and Composer*, Ph. D. Diss., University of Iowa, Αϊόβα 1978.
- Ταξεδάκης, Π.**, «Τα παράσημα της ελληνικής δημοκρατίας», περιοδικό *Νομισματικά Χρονικά*, αρ. 8, Αθήνα 1989.
- Ταμβάκος, Θ.**, «A. Palios: Greek Classics με έργα για πιάνο των Α. Μαργαρίτη και F. Petyrek», περιοδικό *Jazz & Τζαζ*, τεύχ. Φεβρουαρίου 2012.
- Τομανάς, Κ.**, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη (1872-1944)*, εκδόσεις Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1994.
- Τομανάς, Κ.**, *Η καλλιτεχνική κίνηση στην Θεσσαλονίκη*, εκδόσεις Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1996.
- Τουρνάισεν, Αλ.**, «Η Συμφωνία των Ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων», εφημ. *Βραδυνή*, 12/1/1932.

- Τσαούσης, Δ. Γ.** (επιμ.), *Ελληνισμός, Ελληνικότητα (Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της Νεοελληνικής Κοινωνίας)*, Εστία, σειρά: Ελληνική Κοινωνία 1, Αθήνα 1983.
- Τσοκανή, Χ.**, «Το τσάκισμα: ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό στη μορφή του δημοτικού τραγουδιού», περιοδικό *Πολυφωνία*, τεύχ. 12, Αθήνα, άνοιξη 2008.
- Thomas - San - Galli, W. A.**, *Johannes Brahms*, Μόναχο 1912.
- Tierney, W.**, *Trust and the Public Good: Examining the Cultural Conditions of Academic Work*, Peter Lang, Νέα Υόρκη 2006.
- Traimer, R.**, *Bela Bartoks Kompositionstechnik*, Ρέγκενσμπουργκ 1956.
- Weber, C. M. von**, «Tonkünstlers Leben, Fragmente eines Kunstromans», στο: Weber, C. M. von, *Kunstansichten, Ausgewählte Schriften*, Philipp Reclam Verlag, Λειψία 1975.
- Willborg, W.**, *Die Grundlagen der Technik des Klavierspiels*, Carl Merseburger Verlag, Λειψία 1887.
- Williamson, J.**, *The Music of Hans Pfitzner*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1992.
- Wysling, H. / Fischer, M.** (επιμ.), *Thomas Mann: Teil I: 1889-1917*, S. Fischer Verlag, Μόναχο - Φρανκφούρτη 1975.
- Φιδετζής, Β.**, *Πέτρος Πετρίδης, Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο – Προλεγόμενα*, μουσικές εκδόσεις ΥΠ. Π. Ε., Αθήνα 1983.
- Φιδετζής, Β.**, *Χρονικόν, Λεύκωμα δισκογραφικής έκδοσης της Ρέας*, μουσικές εκδόσεις ΥΠΠΟ, Αθήνα 1985.
- Φιδετζής, Β.**, «Πέτρος Ι. Πετρίδης. Τα πρώτα (;) κείμενα», περιοδικό *Μουσικολογία*, τεύχ. 7 – 8, Αθήνα 1990.
- Φιτσιώρης, Γ.**, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.
- Φράγκου-Κικίλια, Ρ.**, *Το δημοτικό τραγούδι στο έργο του Άγγελου Σικελιανού*, Ε. Ε. Φ. Σ. Π. Α., τόμος ΚΗ', Αθήνα 1985.
- Φράγκου - Ψυχοπαίδη = **Φράγκου - Ψυχοπαίδη, Ολ.**, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας, Ίδρυμα Μεσογειακών μελετών*, Αθήνα 1990.
- Φωριέλ, Κλ.**, *Δημοτικά τραγούδια της συγχρόνου Ελλάδος*, εκδόσεις Ν. Δ. Νίκας, Αθήνα 1956.
- Χαμουδόπουλος, Δ.**, *Η Ανατολή της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα και η δημιουργία της Εθνικής Σχολής*, Εστία, Αθήνα 1980.

- Χρονικός**, «Από την καλλιτεχνική μας κίνηση», περιοδικό *Μουσικά χρονικά*, 11-12 [35-36], Αθήνα 1931.
- Ψάχος, Κ.**, *50 Δημώδη άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης*, Συλλογή Ωδείου Αθηνών, Αθήνα 1930.
- [ανώνυμο], «Αφιέρωμα στον Λ. Μαργαρίτη», περιοδικό *Σχεδία*, έκδοση της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Αιγίου, τεύχ. 26, Αίγιο, άνοιξη 2007.
- [ανώνυμο], «Λώρης και Ίδα Μαργαρίτη», *Περιοδικό των Ελληνίδων της Βορείου Ελλάδος*, τεύχ. 32, Θεσσαλονίκη, Μάρτιος – Απρίλιος 1957.
- [ανώνυμο], «Studien zur Wiener Stadtgeschichte», στο: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, τεύχ. 60, Βιέννη 2004.
- [ανώνυμο], *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, Βασίλειον της Ελλάδος, Υπουργείον Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Θεσσαλονίκη 1966.

ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ – ΛΕΞΙΚΑ

- Blume, Fr.** (επιμ.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Κάσσελ 1949, επανέκδοση με συμπληρώσεις, 1989.
- Cooper, M.** (επιμ.), *The New Oxford History of Music, The Modern Age 1890 – 1960*, Oxford University Press, Λονδίνο 1974.
- Hoffman, M.** (επιμ.), *The NPR Classical Music Companion: Terms and Concepts from A to Z*, Houghton Mifflin Company, Βοστώνη 1997.
- Καλογερόπουλος, *Λεξικό* = **Καλογερόπουλος, Τ.**, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, εκδόσεις Γιαλλέλη, Αθήνα 1998.
- Latham, A.** (επιμ.), *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2002.
- Μιχαηλίδης, Σόλ.**, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1989, (γ' έκδοση 1999).
- Πασσάς, Ι. Α.** (επιμ.), *Νεώτερο Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ηλίου*, εκδόσεις Εγκυκλοπαιδική Επιθεώρησης Ήλιος, Αθήνα 1945, β' έκδοση (συμπληρωμένη) 1960.
- Raijas, R.**, *Συνοπτικό Λεξικό όρων της κλασικής μουσικής*, Φ. Νάκας, α' έκδοση, Αθήνα 1996.

Συμεωνίδου, Αλ., *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών* (Βιογραφικό - Εργογραφικό), Φ. Νάκας, Αθήνα 1995.

The New Grove I = **Sadie, St.** (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, Λονδίνο 1980.

The New Grove II = **Sadie, St.** (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, β' έκδοση, Λονδίνο 2001.

Woodstra, Ch. / Brennan, G. / Schrott, A. (επιμ.), *All Music Guide to Classical Music*, Backbeat Books, ΗΠΑ 2005.

Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.

ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΠΡΟΦΟΡΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Ηχογραφημένες συνομιλίες – συνεντεύξεις με τους τελευταίους εν ζωή μαθητές του Λ. Μαργαρίτη (άμεσα ή έμμεσα¹⁰⁵⁵) και συγκεκριμένα με τους πιανίστες και καθηγητές πιάνου:

- **Αναστασιάδου – Λώλου, Εύα** (Αθήνα, 13/05/2007)
- **Θυμή, Γιώργο** (Θεσσαλονίκη, 12/04/2006)
- **Κουτούβαλη, Μαρίνα** (Αθήνα, 21/11/2006)
- **Μισυρλή – Καραπάλη, Θάλεια** (Θεσσαλονίκη, 03/07/2007)
- **Παπάζογλου, Ελένη** (Θεσσαλονίκη, 05/07/2007)

ΑΡΧΕΙΑ

- Αρχειακές Συλλογές **Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.**
- Αρχείο Γ' Προγράμματος **Ελληνικής Ραδιοφωνίας.**
- Αρχείο **Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης.**
- Προσωπικό αρχείο **Ζαχαροπούλου Μαρίας.**
- Αρχείο βιβλιοθήκης **Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.**
- Αρχείο **Κυριακού, Ρένας.**

¹⁰⁵⁵ Με την έννοια ότι κάποιοι από αυτούς υπήρξαν δικοί του σπουδαστές και κάποιοι άλλοι μαθητές άλλων καθηγητών, τους οποίους δίδασκε περιοδικά κατά διαστήματα ο Μαργαρίτης, με αποτέλεσμα να έχουν διαμορφώσει ίδια άποψη για την καλλιτεχνική, παιδαγωγική και ανθρώπινη υπόστασή του.

- Αρχείο **Λαλαούνη, Λίλας** (στη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη του Συλλόγου *οι Φίλοι της Μουσικής*, Μεγάρο Μουσικής Αθηνών).
- Αρχείο **Μαργαρίτη Λώρη** (μη οργανωμένο, στην κατοχή του μουσικολόγου και συνθέτη Κωνσταντίνου Κακαβελάκη).
- Αρχείο **Μεσσηνέζη Λέοντα** (στο Τοπικό Ιστορικό Αρχείο Αιγίου).
- Αρχείο **Παπαϊωάννου Γ. Α.** (στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη).
- Αρχείο εκδηλώσεων **Στοάς του Βιβλίου**.
- Αρχείο **Schmid, H. K.** (επιμ. Walter Homolka), Landau an der Isar, Γερμανία.
- Αρχείο **Τύπου Ιστορικού Αρχείου Μακεδονίας** (στα Γενικά Αρχεία του Κράτους του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων).

ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

www.agiosgeorgios.at - Διαδικτυακός τόπος της Ελληνικής Ορθόδοξης Κοινότητας Αγίου Γεωργίου Βιέννης.

www.concoursgeneve.ch - Ιστοσελίδα Διεθνούς Διαγωνισμού Μουσικής της Γενεύης (Concours International d'Exécution Musicale Genève (CIEM)).

www.darnakas.gr - Ιστότοπος με σειρά άρθρων σχετικά με τα Δαρνακοχώρια Σερρών.

www.eem.org.gr - Διαδικτυακή σελίδα της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών (EEM).

www.ellthea.gr - Ιστοχώρος της εταιρίας θεατρικών παραγωγών Ελληνικής Θεαμάτων.

www.historisches-lexikon-bayerns.de - Διαδικτυακή έκδοση του Historisches Lexikon Bayerns.

www.johnjoan.altervista.org - Διαδικτυακός τόπος με καταλόγους ονομάτων διαπρεπών σολίστ του πιάνου (με βιογραφικές και δισκογραφικές αναφορές).

www.kis.gr - Ιστοσελίδα Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου (ΚΙΣ).

www.konkurs.chopin.pl - Ιστότοπος Διεθνούς Διαγωνισμού Πιάνου Chopin (The International Fryderyk Chopin Piano Competition).

www.margariti-gr.de - Ιστοχώρος χωριού Μαργαριτίου Θεσπρωτίας.

www.moz.ac.at - Διαδικτυακή σελίδα Πανεπιστημίου Mozarteum.

www.mozart.gr - Ιστοσελίδα Συλλόγου Φίλων του Mozart Ελλάδος (ΣΦΜ).

www.mozarteum.at - Ιστότοπος Διεθνούς Ιδρύματος Mozarteum Salzburg (Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg).

www.muse.gr - Διαδικτυακό μουσικό περιοδικό *mus-e-journal*.

www.pianowomen.com - Ιστοχώρος για τις γυναίκες σολίστ του πιάνου.

www.scena.org - Διαδικτυακό μουσικό περιοδικό *La Scena Musicale*.

www.tar.gr - Διαδικτυακό μουσικό περιοδικό *Tar*.

ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ

Κείμενα σε διαδικτυακούς τόπους

Αγραφιώτη, «Ρένα Κυριακού» = **Αγραφιώτη, Έφη**, «Ρένα Κυριακού. Το παιδί του θαύματος. 90 χρόνια από τη γέννηση της μεγάλης συνθέτριας και πιανίστριας», διαδικτυακό μουσικό περιοδικό *Tar*, Αθήνα 2007.

Γουδεντζίκης, Π. Σ., «Τραγούδια που ακούστηκαν και τραγουδήθηκαν στην Πεντάπολη», εργασία δημοσιευμένη στη διαδικτυακή σελίδα www.darnakas.gr, Πεντάπολη 23/10/2006.

Focht = **Focht, J.**, «Hochschule für Musik und Theater München», διαδικτυακή έκδοση του Historisches Lexikon Bayerns.

Κακαβελάκης, Κ., «Λώρης Μαργαρίτης. Η Επική Συμφωνία», ιστότοπος του *Συλλόγου Φίλων του Mozart*, Αθήνα 2005.

Κακαβελάκης, Κ., «Σύντομη Ιστορία του Συλλόγου Φίλων του Mozart, Ida και Λώρης Μαργαρίτης», ιστοσελίδα Συλλόγου Φίλων του Mozart, Αθήνα 2009.

Καλτάκη, Μ., «Η ιστορία του Θεάτρου. Το κινηματοθέατρο Παλλάς (1932)», ιστοχώρος της εταιρίας θεατρικών παραγωγών Ελληνικής Θεαμάτων, Αθήνα 2006.

Lerch, I. - Καλαβρυτινού, «Η μουσική ζωή στην Αθήνα στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, μέσα από τη συλλογή μουσικών προγραμμάτων της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη», διαδικτυακό περιοδικό *mus-e-journal*, Αθήνα 2008.

Renaud, L., «Παιδιά θαύματα: Ένας δηλητηριασμένος παράδεισος;», διαδικτυακό μουσικό περιοδικό *La Scena Musicale*, τεύχ. 6, αρ. 2, Οκτώβριος 2000.

[ανώνυμο], «Ιστορία της Internationale Sommerakademie», διαδικτυακή σελίδα Πανεπιστημίου Mozarteum.

[ανώνυμο], «Ιστορική διαδρομή της κλιμάκωσης του ολοκαυτώματος», ιστότοπος Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου (Κ. Ι. Σ.), 2009.

Κείμενα σε Αρχεία

Ζωγραφάκης, Γ. Κ., «Μια επέτειος - Λώρης Μαργαρίτης - Ο άνθρωπος, ο καλλιτέχνης, ο δημιουργός», αναδημοσίευση της ομιλίας του (3/10/1954), Ψηφιοθήκη Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, εγγραφή#110094: «Λώρης Μαργαρίτης», τίτλος ντοσιέ: *Δακτυλογραφημένα μουσικοκριτικά σημειώματα - Σημειώματα στον Τύπο*, Αρχειακές Συλλογές Α. Π. Θ.

[ανώνυμο], «Καταστατικό Σύλλογου Φίλων του Mozart Ελλάδας», Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Επιστολές σε Αρχεία

Γενική Γραμματεία Μουσικής Ακαδημίας Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 31/10/1931, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Διεθνές Συνέδριο Παγκόσμιας Ενώσεως Μουσικής και Άσματος, Βιέννη 1930, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Διεθνής Εταιρεία Σύγχρονης Μουσικής (τομέας Αυστρίας), Βιέννη, Σεπτέμβριος 1926, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Joachim, Joseph, Βασιλική Μουσική Ακαδημία Βερολίνου, Βερολίνο 11/7/1904, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Μαργαρίτης, Λώρης, Ραδιοφωνία Αθηνών, Αθήνα 18/2/1950, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Mann, Thomas, 24/2/1955, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Πρυτανεία Κρατικής Ακαδημίας Μουσικής και Δραματικής Τέχνης Βιέννης, Βιέννη 2/6/1938, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Πρυτανεία Μουσικής Ακαδημίας Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 20/10/1921, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Paumgartner, Bernhard, Μουσική Ακαδημία Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 10/9/1956, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Pizzini, Carlo Alberto, Ιταλική Ραδιοφωνία, Ρώμη 23/1/1950, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Preussner, Eberhard, Μουσική Ακαδημία Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 20/10/1953, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Preussner, Eberhard, Μουσική Ακαδημία Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 2/10/1963, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Ραδιοφωνία Ζυρίχης, Ζυρίχη 24/10/1953, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Rech, Geza / Gehmacher, Friedrich, Διεθνές Ίδρυμα Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 7/10/1953, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Rech, Geza / Gehmacher, Friedrich, Διεθνές Ίδρυμα Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 20/8/1963, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Συνδέσμος Αποφοίτων Ωδείων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 24/9/1954, Αρχείο Μαρίας Ζαχαροπούλου.

Schreker, Franz, Κρατική Μουσική Ακαδημία Βερολίνου, Βερολίνο, Οκτώβριος 1920, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Τσίτερ, Χρυσόστομος (αρχιμανδρίτης), Ελληνική Ορθόδοξη Κοινότητα Αγίου Γεωργίου Βιέννης, Βιέννη 1948, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Ομιλίες σε Αρχεία

Paumgartner, Bernhard, Μουσική Ακαδημία Mozarteum, Σάλτσμπουργκ 3/8/1954, Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη.

Scholz, Heinz, καλλιτεχνικό μνημόσυνο για τα 10χρονα του θανάτου του Λ. Μαργαρίτη, Μουσική Ακαδημία Mozarteum, 27/9/1963, Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης.

Δημοσιεύσεις εφημερίδων (κατά χρονολογική σειρά με συγκεκριμένη ημερομηνία φύλλου) στο Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη

«Η καλλιτεχνική ζωή», εφημ. *Le Progres*, 7/5/1925.

Λαλαούνη, Αλ., εφημ. *Βραδυνή*, 22/12/1937.

Σπανούδη, Σ. Κ., εφημ. *Τα Νέα*, 17/01/1940.

Η Πρωία, 21/12/1943.

«Ασθενεί σοβαρώς ο Λώρης Μαργαρίτης», εφημ. *Βραδυνή*, 10/9/1953.

«Απεβίωσε ο Λώρης Μαργαρίτης», εφημ. *Τα Νέα*, 28/9/1953.

Απογευματινή, 29/9/1953.

Καθημερινή, 29/9/1953.

«Λώρης Μαργαρίτης», εφημ. *Βραδυνή*, 29/9/1953.

«Καλλιτεχνικά πένθη: Λώρης Μαργαρίτης. Η μεγάλη σταδιοδρομία του. Το πολυσχιδές ταλέντο του», εφημ. *Βραδυνή*, 30/9/1953.

«Λώρης Μαργαρίτης», εφημ. *Βήμα*, 15/10/1953.

Τα Νέα, 15/10/1953.

«Καλλιτεχνικά», εφημ. *Αυγή*, 16/10/1953.

«Ένας από τους πιο σημαντικούς μουσικούς της Ελλάδος», εφημ. *Wiener Zeitung*, 14/1/1954.

Μαμάκης, Αχ., εφημ. *Τα Νέα*, 28/9/1954.

Δημοσιεύσεις εφημερίδων (κατά χρονολογική σειρά χωρίς συγκεκριμένη ημερομηνία άλλα μόνο έτος φύλλου) στο Αρχείο Λώρη Μαργαρίτη¹⁰⁵⁶

«Μουσικός συνθέτης ηλικίας επτά ετών», εφημ. *Εστία*, 1902.

«Θριαμβευτική επιτυχία εν Μονάχω», εφημ. *Ημερησία*, 1903.

«Ο μικρός Έλλην Μότσαρτ» = «Ο μικρός Έλλην Μότσαρτ Λώρης Μαργαρίτης, το ενδιαφέρον των πριγκιπισσών της Βαυαρίας, η πρόσκλησής του εις τα ανάκτορα, αι πρόοδοί του», εφημ. *Ημερησία*, 1903.

«Ο μικρός Λώρης ενώπιον των πριγκιπισσών», εφημ. *Ημερησία*, 1903.

Louis, R., *Münchener N. Nachrichten*, Μόναχο 1903.

Münchener Zeitung, Μόναχο 1903.

Bauer, εφημ. *Wiener Allgemeine Zeitung*, Βιέννη 1921.

Rheinalter, εφημ. *Salzburger Volksblatt*, Σάλτσμπουργκ 1922.

Pisk, P., εφημ. *Arbeiterzeitung*, Βιέννη 1926, 1932.

Pisk, P., εφημ. *Freie Presse*, Βιέννη 1926.

Krotsch, εφημ. *Salzburger Volkblatt*, Σάλτσμπουργκ 1928, 1930.

Journal de Salonique, Θεσσαλονίκη 1931.

¹⁰⁵⁶ Οι περισσότερες από τις ακόλουθες δημοσιεύσεις περιέχονται και στο βιβλίο *Α. Μ.*

Kbg, εφημ. *Märkische Zeitung*, Έλμπερφελντ 1931.
Wetchy, εφημ. *Deutsch-oesterreichische*, Βιέννη 1931.
Ratter, εφημ. *Tagblatt*, Βιέννη 1932.
Seeman, εφημ. *Prager Tagblatt*, Πράγα 1932, 1937.
Λαλαούνη, Αλ., εφημ. *Βραδυνή*, 1933.
L'Independant, Θεσσαλονίκη 1933.
Melo, εφημ. *Le Progres*, Θεσσαλονίκη 1933.
A Nap, Βουδαπέστη 1933.
Kunstnachrichten, Βιέννη 1933.
General-Anzeiger, Έλμπερφελντ 1934.
Corriere, Ρώμη 1935.
«Ολίγη Ελλάς», εφημ. *Ελεύθερο Βήμα*, 1938.
Τουρνάισεν, Αλ., εφημ. *Καθημερινή*, 1939.
Χαμουδόπουλος, Δ. Α., εφημ. *Πρωία*, 1940.

Άλλες δημοσιεύσεις

Κινηματογραφικός Αστήρ, περιοδικό της Θεσσαλονίκης, 30/11/1930.
Ριζοσπάστης, 22/1/1995.
Denton, D., *David's Review Corner*, Ιούνιος 2010.
Laima, *WRUV Reviews*, Σεπτέμβριος 2010.
Berberana, J., *Ritmo*, Δεκέμβριος 2010.
Muhlbock, A., *American Record Guide*, Ιανουάριος 2011.

Διάφορα

Loris Margaritis – Felix Petyrek, ψηφιακός δίσκος ακτίνας (CD), πιάνο: Απόστολος Παληός, *Naxos Label*, σειρά *Greek Classics*, Ιούνιος 2010 (Κωδ. CD: 8.572210)¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵⁷ Ο δίσκος περιέχει τα πιανιστικά έργα: Λώρης Μαργαρίτης: Σπουδή, αρ. 1 - Ελληνική Ραψωδία - Νεότης, έργο 4 - Σονατίνα, έργο 5 - Στίχοι για πιάνο, έργο 10 - Δύο Ελληνικά Βουκολικά, έργο 18 / Felix Petyrek: Έξι Ελληνικές Ραψωδίες.

Φωτογραφικό Άλμπουμ 04a: Εκδήλωση για τα 20 χρόνια από το θάνατο του Λώρη
Μαργαρίτη (23/2/1973), Αρχείο Βιβλιοθήκης Κρατικού Ωδείου
Θεσσαλονίκης.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Κατάλογος στοιχειοθετημένων καλλιτεχνικών εμφανίσεων Λώρη Μαργαρίτη (με χρονολογική σειρά)

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ	ΜΕΡΟΣ	ΣΥΝΑΥΛΙΑΚΟΣ ΧΩΡΟΣ	ΕΙΔΟΣ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ	ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΝΤΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ (εκτός του Μαργαρίτη)	ΕΚΤΕΛΕΣΘΕΝΤΕΣ ΣΥΝΘΕΤΕΣ (από τον Μαργαρίτη)
7 Ιουνίου 1902	Αθήνα	Ωδείο Αθηνών	Σόλο πιάνο		Bertini, Clementi, Μαργαρίτης
22 Νοεμβρίου 1903	Μόναχο	Αίθουσα Richard Wagner (Ξενοδοχείο Bayerischer Hof)	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
1904	Μόναχο	Βαυαρική Βασιλική Αυλή	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
1904	Μόναχο	Μέγαρο της βαρόνης von Perfall	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
1912	Αθήνα	Βασιλικό Θέατρο	Σόλο πιάνο / Φωνή- πιάνο	Νίνα Φωκά (φωνή), Paul Kahn (πιάνο)	
1913	Μόναχο		Σόλο πιάνο		
1914	Μόναχο		Σόλο πιάνο		
1915-1918	Αθήνα		Σόλο πιάνο		
1915-1918	Θεσσαλονίκη		Σόλο πιάνο		
22 Απριλίου 1916	Αθήνα	Βασιλικό Θέατρο	Σόλο πιάνο / φωνή- πιάνο / βιολί-πιάνο	Αρτέμιδα Βελουδίου (φωνή), Γεώργιος Ευσταθίου-Λυκούδης (βιολί)	Mozart, Schumann, Brahms, R. Kahn, Chopin, Μαργαρίτης
1920	Θεσσαλονίκη		Σόλο πιάνο		
1920	Βελιγράδι		Σόλο πιάνο		Σλάβοι συνθέτες, Μαργαρίτης
23 Αυγούστου 1920	Winterthur	Αίθουσα συναυλιών Μουσικού Κολεγίου Winterthur	Σόλο πιάνο	Felix Petyrek (πιάνο)	Μαργαρίτης
Οκτώβριος 1920	Salzburg	Μεγάλη Αίθουσα της Ακαδημίας Mozarteum	Σόλο πιάνο	Felix Petyrek (πιάνο)	Μαργαρίτης

17 Νοεμβρίου 1920	Βιέννη	Musikverein – Saal	Σόλο πιάνο / Liederabend	Ruzena Herlinger (φωνή), Carl Lahr (πιάνο)	Μαργαρίτης
1920	Πάτρα	Αίθουσα της Φιλαρμονικής της Πάτρας	Βιολί-πιάνο / 2 πιάνο	Joseph Geringer (βιολί), Ida Μαργαρίτη (πιάνο)	Max Bruch, Joseph Geringer, H. W. Ernst, Μαργαρίτης
21 Οκτωβρίου 1923	Θεσσαλονίκη	Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης	Σόλο πιάνο		Schumann
4 Νοεμβρίου 1923	Θεσσαλονίκη	Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης	Τρίο πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο	Χρήστος Δέλλας (βιολί), Daisy Modiano (βιολοντσέλο)	Mendelssohn
13 Ιανουαρίου 1924	Θεσσαλονίκη	Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης	Πιάνο-απαγγελία	Scheider (απαγγελία)	Schumann, Brahms, Debussy, Hugo Wolf
30 Μαΐου 1924	Θεσσαλονίκη	Λέσχη Αποφοίτων Γαλλικής Αποστολής	Μπαλέτο	Μαργαρίτης (μουσική διεύθυνση) Scheider (χορογραφία), χορευτές	Debussy
27 Δεκεμβρίου 1925	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Λευκού Πύργου	Φωνή-πιάνο	Θούλα Γεωργίου (πιάνο), Λιδία Λιλίνα (υψίφωνος), Κιλιγκάροβα (κοντράλτα)	Verdi, Mascagni, Puccini, Bizet, Λαυράγκας, Σαμάρας, Σκλάβος, Ριάδης
26 Απριλίου 1925	Αθήνα	Αίθουσα Σαλόν Ιντεάλ	2 πιάνο-ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Ορχήστρα Ελληνικού Ωδείου, Μανώλης Καλομοίρης (διεύθυνση ορχήστρας)	Mozart
Τέλη Απριλίου 1925	Πάτρα	Αίθουσα Φιλαρμονικής	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Mozart, Dvorak, Chopin, Liszt
Σάββατο 2 Οκτωβρίου 1926	Βιέννη	Kleiner Musikverein – Saal	2 πιάνο / φωνή-πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο), Greta Scheider (φωνή)	Reger, Dvorak, Μαργαρίτης, Καλομοίρης, Ριάδης
Κυριακή 3 Απριλίου 1927	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα Θεάτρου Διονύσια	Πιάνο-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Αλέξανδρος	Beethoven

				Καζαντζής (διεύθυνση ορχήστρας), Καρολίνα Καπάσο (φωνή)	
Κυριακή 8 Μαΐου 1927	Θεσσαλονίκη	Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης	2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Αλέξανδρος Καζαντζής (διεύθυνση ορχήστρας), Greta Scheider (φωνή)	J. S. Bach
1 Οκτωβρίου 1927	Αθήνα	Θέατρο Αθηναίων	Σόλο πιάνο		J. S. Bach, Mozart, Scarlatti-E. Sauer, Brahms, Rameau, Albeniz, Μαργαρίτης
28 Απριλίου 1929	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα συναυλιών Μακεδονικού Ωδείου	Πιάνο-Χορωδία-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα του Μακεδονικού Ωδείου, Επαμεινώνδας Φλώρος (διεύθυνση ορχήστρας), Μακεδονική Χορωδία	Beethoven
1929	Θεσσαλονίκη		2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1929	Θεσσαλονίκη		2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
16 Ιανουαρίου 1930	Αθήνα	Ωδείο Αθηνών	Βιολί-πιάνο	Willy Schweyda (βιολί)	Beethoven, Chrysler, Glazunov
1930	Θεσσαλονίκη		βιολί-πιάνο	Willy Schweyda (βιολί)	Beethoven, Chrysler, Glazunov
1930	Βιέννη	Παλαιό Δημαρχείο Βιέννης	Φωνή-πιάνο	Greta Scheider (φωνή)	Μαργαρίτης
4 Ιουνίου 1930	Salzburg	Αίθουσα Wienersaal του Mozarteum	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
Καλοκαίρι 1930	Salzburg	Μεγάλη Αίθουσα της Ακαδημίας Mozarteum	Πιάνο-Κουαρτέτο Εγχόρδων	Δημήτρης Γεωργίου (βιολί), Γ. Γεράκης (βιόλα), Marcel Louon	

				(βιολοντσέλο)	
Καλοκαίρι 1930	Salzburg	Αίθουσα Wienersaal του Mozarteum	Φωνή-πιάνο / Σόλο πιάνο (Ιδιωτική συναυλία)	Greta Scheider (φωνή), Felix Petyrek (πιάνο)	Μαργαρίτης, Petyrek
1930	Μπρατισλάβα	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1930	Μπρατισλάβα	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		
1930	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		
12 Ιανουαρίου 1931	Αθήνα	Ωδείο Αθηνών	Βιολοντσέλο-πιάνο	Marcel Louon (βιολοντσέλο)	Beethoven, Richard Strauss, Hindemith, A. Tcherepnin
1931	Θεσσαλονίκη		Πιάνο-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα του Κ. Ω. Θ., Αλέξανδρος Καζαντζής (διεύθυνση ορχήστρας)	
1931	Βελιγράδι	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
1931	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
1931	Πράγα	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Μαργαρίτης, Ριάδης, Μητρόπουλος
Πέμπτη 14 Μαΐου 1931	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Λευκού Πύργου	Πιάνο-Κουαρτέτο Εγχόρδων	Marcel Louon (βιολοντσέλο), Δημήτρης Γεωργίου (βιολί), Γ. Γεράκης (βιόλα), Ι. Καμηλιέρης (φλάουτο), Ν. Βαλιέρος (βιολί) Γ. Μπούρλος (αφήγηση)	Μαργαρίτης, Botho Sigwart
Κυριακή 24 Μαΐου 1931	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα Ηλύσια	Πιάνο-Κουαρτέτο Εγχόρδων	Marcel Louon (βιολοντσέλο), Δημήτρης Γεωργίου (βιολί), Γ. Γεράκης (βιόλα), Ι. Καμηλιέρης (φλάουτο)	
Σάββατο 30 Μαΐου 1931	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Λευκού Πύργου	Πιάνο-απαγγελία	Γεώργιος Μπούρλος (απαγγελία)	R. Strauss
Πέμπτη 11 Ιουνίου	Θεσσαλονίκη	Αμερικανικό Παρθεναγωγείο	Χορόδραμα	Μαργαρίτης (μουσική)	Μαργαρίτης

1931		Θεσσαλονίκης		διεύθυνση) Hans Scheider (χορογραφία)	
7 Φεβρουαρίου 1932	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Διονύσια	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Reger, Mahler, Mozart, Chopin, Liszt, Μαργαρίτης, Wilhelm Grosz
1932	Βελιγράδι	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης, Liszt, Dvorak, Miloje Milojevic
1932	Μπρατισλάβα	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
Καλοκαίρι 1932	Βιέννη		2 πιάνα-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης, Hans Eichinger (διεύθυνση ορχήστρας)	C. Ph. E. Bach
20 Νοεμβρίου 1932	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Διονύσια	Σόλο πιάνο		Liszt, Beethoven, Mozart, Μαργαρίτης
2 Απριλίου 1933	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Ηλύσια	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Telemann, Muffat, Clementi, C.Ph.E.Bach, Liszt, Brahms, Dvorak, Emil Kahn, Μαργαρίτης
1933	Αθήνα	Αίθουσα Στρατιωτικής Λέσχης	Σόλο πιάνο		Beethoven, Mozart, Liszt, Dvorak, Μαργαρίτη
1933	Αθήνα	Λέσχη Κωνσταντινουπολιτών	Σόλο πιάνο		Beethoven, Mozart, Liszt, Dvorak, Μαργαρίτη
1933	Πράγα	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
Τρίτη 9 Δεκέμβρη 1933	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Mozart, Μαργαρίτης, Ριάδης, Μητρόπουλος
17 Δεκεμβρίου 1933	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Ηλύσια	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Καλομοίρης, Μεταξάς, Λαμπελέτ, Ριάδης, Μητρόπουλος, Μαργαρίτης
1933	Μπρατισλάβα	Ραδιοφωνία	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Μαργαρίτης, Ριάδης,

					Μεταξάς
1933	Μπρυν	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Λαμπελέτ, Πονηρίδης, Μητρόπουλος, Μαργαρίτης
1933	Βουδαπέστη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1933	Βελιγράδι	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1933	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1933	Βιέννη		2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης, Oswald Kabasta (διεύθυνση ορχήστρας)	
6 Μαρτίου 1934	Αθήνα	Ωδείο Αθηνών	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Telemann, Muffat, Clementi, Mozart, Liszt-Bülow, Μαργαρίτης, Μεταξάς, Μητρόπουλος
7 Μαρτίου 1934	Πειραιάς	Αίθουσα Βαρόνου Κίμωνος Ράλλη	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Telemann, Muffat, Clementi, Mozart, Liszt-Bülow, Μαργαρίτης, Μεταξάς, Μητρόπουλος
Δευτέρα 20 Αυγούστου 1934	Salzburg	Αίθουσα Wienersaal του Mozarthaus	Φωνή-πιάνο	Κ. Καραντινός (τραγουδιστής)	A. Scarlatti, B. Marcello, Fr. Gasparini, S. Deluca, H. Purcell, Ψάχου, Καλομοίρη, Σπάθη, Πετρίδη, Πονηρίδη, Μαργαρίτη
1934	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	Βιολί-πιάνο	Blanda Höller-Trzezevska (βιολί)	
1934	Βιέννη		2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης, Karl Auderieth	Liszt

				(διεύθυνση ορχήστρας)	
1934	Ρώμη	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		
21 Απριλίου 1935	Θεσσαλονίκη	Θέατρο Ηλύσια	2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα του Κ. Ω. Θ., Αλέξανδρος Καζαντζής (διεύθυνση ορχήστρας)	Liszt, C. Ph. E.Bach
17 Σεπτεμβρίου 1935	Θεσσαλονίκη		2 πιάνο (μνημόσυνο Ριάδη)	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Ριάδης
1935	Ρώμη	Κοντά στον σταθμό της Ρώμης	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Telemann, Clementi, Liszt, Μαργαρίτης, Μητρόπουλος, Ριάδης
1935	Βιέννη		2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης, Eichinger (διεύθυνση ορχήστρας)	Liszt
1936	Ρώμη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1936	Βιέννη		2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1936	Βουδαπέστη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
14 Φεβρουαρίου 1936	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Frescobaldi, Muffat, Beethoven, Μαργαρίτης
26 Απριλίου 1936	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα Ηλύσια	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Reger, Kuhlau, Clementi, Gossec, Mendelssohn, Μεταξάς Ριάδης, Μαργαρίτης
29 Σεπτεμβρίου 1936	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	Φωνή-πιάνο / Σόλο πιάνο	Anton Tausche (Βαρύτονος)	Beethoven, Schubert, Hugo Wolf, Μαργαρίτης
1936	Βελιγράδι	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Frescobaldi, Muffat, Beethoven, Μαργαρίτης
1936	Θεσσαλονίκη		Πιάνο-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα του Κ.	

				Ω. Θ, Αλέξανδρος Καζαντζής (διεύθυνση ορχήστρας)	
1937	Αθήνα	Ιταλικό Ινστιτούτο Αθηνών	Βιολοντσέλο-πιάνο	Atillo Ranzato (βιολοντσέλο)	Bach, Boccherini, Rossi, De Falla, Scott, Paganini, Ranzato
Μέσα Φεβρουαρίου 1937	Βιέννη	Musikverein – Saal	2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα Βιέννης, Oswald Kabasta (διεύθυνση ορχήστρας)	Mozart
Μέσα Φεβρουαρίου 1937	Βιέννη	Musikverein – Saal	2 πιάνο / φωνή- πιάνο / χορός	Ida Rosenkranz (πιάνο), Πέτρος Μπαξεβάνος (τενόρος), Greta Scheider (υψίφωνος), δέκα χορευτές	Κλασικοί, σύγχρονοι και Έλληνες συνθέτες, Ριάδης, Μαργαρίτης
11 Μαρτίου 1937	Βαρσοβία	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Έλληνες Συνθέτες
13 Μαρτίου 1937	Πράγα	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Reger
14 Μαΐου 1937	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα Ηλύσια	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Bach, Reger, Grazioli, Mozart, Schubert, Schütt, Tchaikovsky
1937	Βελιγράδι	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1937	Βουδαπέστη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1937	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1937	Μπρατισλάβα	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		
1937	Βελιγράδι	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		
1937	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		
Τρίτη 21 Δεκέμβρη 1937	Αθήνα	Θέατρο Ολύμπια	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Bach, Reger, Grazioli, Mozart, Liszt, Μεταξάς, Ριάδης, Μαργαρίτης
Μάιος 1938	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα Ηλύσια	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Bach, Haydn, Mozart, Brahms, Schütt, Korsakov,

					Carl Lahr
1938	Ρώμη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Έλληνες Συνθέτες
1938	Πράγα	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1938	Μπρατισλάβα	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1938	Ζάγκρεμπ	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1938	Βελιγράδι	Ραδιοφωνία	2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα Βελιγραδίου, Bouscovic (διεύθυνση ορχήστρας)	
Ιανουάριος 1939	Αθήνα	Θέατρο Ολύμπια	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	J. S. Bach, J. Chr. Bach, Haydn, Mozart, Brahms, J. Strauss-Carl Lahr
Σάββατο 28 Ιανουαρίου 1939	Αθήνα	Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών	2 πιάνο / φωνή- πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο), Μαρίκα Καλφοπούλου (φωνή), Ανθ. Μαυρίδου (φωνή), Μιχ. Κορώνης (φωνή), Ελ. Νικολαΐδη (πιάνο)	Ριάδης, Μαργαρίτης
Μάιος 1939	Αθήνα	Θέατρο Ολύμπια	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	J. Chr. Bach, Kuhlau, Liszt, Couperin, Mendelssohn, Stravinsky, Melan Gueroult Ignaz Friedman
1939	Θεσσαλονίκη		2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Ορχήστρα του Κ. Ω. Θ, Καζαντζής (διεύθυνση ορχήστρας)	Liszt, C. Ph. E. Bach
15 Ιανουαρίου 1940	Αθήνα	Θέατρο Παλλάς	2 πιάνο-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα Ωδείου Αθηνών, Hermann Scherchen (διεύθυνση ορχήστρας)	Mozart

Κυριακή 17 Μαρτίου 1940	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα Ηλύσια	Πιάνο-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα του Κ. Ω. Θ., Αλέξανδρος Καζαντζής (διεύθυνση ορχήστρας)	Beethoven
17 Μαΐου 1940	Θεσσαλονίκη	Αίθουσα Ηλύσια	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	J. S. Bach, Händel, Moscheles, Mozart, Clementi, Kuhlau, Schumann, Debussy, Liszt- Sauer, Arensky
Κυριακή 9 Μαρτίου 1941	Αθήνα	Θέατρο Παλλάς	2 πιάνα-Ορχήστρα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών, Φιλοκτήτης Οικονομίδης (διεύθυνση ορχήστρας)	Liszt
Κυριακή 1 Ιουνίου 1941	Αθήνα	Θέατρο Ολύμπια	Πιάνο-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών, Ιωσηφ Μπουστίντουι (διεύθυνση ορχήστρας)	Beethoven
24 Δεκεμβρίου 1941	Αθήνα	Θέατρο Ολύμπια	Πιάνο-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών, Φιλοκτήτης Οικονομίδης (διεύθυνση ορχήστρας)	Beethoven
1945	Θεσσαλονίκη		2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1946	Θεσσαλονίκη		2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
Δευτέρα 3 Φεβρουαρίου 1947	Αθήνα	Θέατρο Κεντρικόν	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Mendelssohn, Liszt, Mozart
1949	Ρώμη	Ραδιοφωνία	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο)	
1949	Salzburg	Αίθουσα Wieneraal του Mozarteum	2 πιάνα	Μαργαρίτης, Ida Rosenkranz	
1949	Βιέννη	Αίθουσα της Κρατικής Όπερας της Βιέννης	2 πιάνα	Ida Rosenkranz (πιάνο), Συμφωνική Ορχήστρα της Κρατικής Όπερας της Βιέννης, Felix Prohaska (διεύθυνση	C. Ph. E. Bach

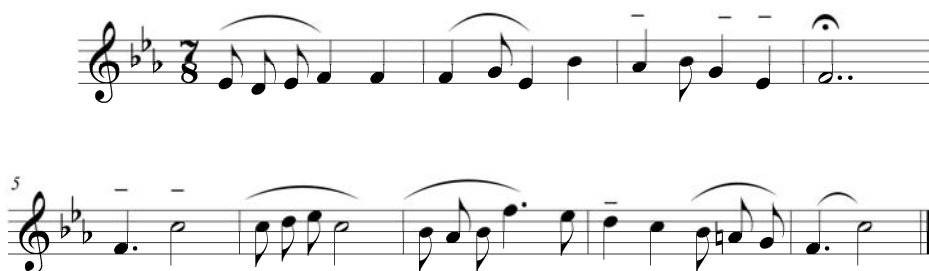
				ορχήστρας)	
Τέλη 1949	Λοζάννη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Κλασικοί και ρομαντικοί συνθέτες
Τέλη 1949	Γενεύη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Έλληνες συνθέτες
1950	Ρώμη	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Μαργαρίτης
1950	Ζυρίχη	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Προκλασικοί Γερμανοί και Γάλλοι συνθέτες
1950	Λοζάννη	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Προκλασικοί Γερμανοί και Γάλλοι συνθέτες
1950	Ρώμη	Ραδιοφωνία	2 πιάνο	Ida Rosenkranz (πιάνο)	Προκλασικοί Ιταλοί, Γάλλοι και Γερμανοί συνθέτες
1951	Αθήνα		Σόλο πιάνο		

1952	Βιέννη		Σόλο πιάνο		Ιταλοί και Έλληνες συνθέτες, Ριάδης
1952	Ζυρίχη	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Έλληνες συνθέτες
1953	Αθήνα	Ραδιοφωνία	Σόλο πιάνο		Ιταλοί συνθέτες του Μπαρόκ
Άγνωστο	Θεσσαλονίκη		Πιάνο-Ορχήστρα	Συμφωνική Ορχήστρα Κ. Ω. Θ., Γεώργιος Λυκούδης (διεύθυνση ορχήστρας)	Mendelssohn

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

Καταγραφή χρησιμοποιούμενων (αυτούσιων και επεξεργασμένων / ταυτολογημένων και αταυτολόγητων) δημοτικών θεματικών μελωδιών στη σωζόμενη εργογραφία του Μαργαρίτη.

1. *Ο χορός του Ζαλόγγου*: Χρησιμοποιείται στο 2ο *Ελληνικό Βουκολικό*.



2. *Ο Μπιστικός*: Χρησιμοποιείται στο 2ο *Ελληνικό Βουκολικό* και στο 2ο από τα *Ελληνικά Τραγούδια*.



3. *Νεραντζούλα*: Χρησιμοποιείται και στα 2 *Ελληνικά Βουκολικά*, στο 4ο από τα *Ελληνικά Τραγούδια* και στην *Επική Συμφωνία*¹⁰⁵⁸.



4. *Στράτα, στράτα πήγαινα...*: Χρησιμοποιείται στο 1ο από τα *Ελληνικά Τραγούδια*.

¹⁰⁵⁸ Σε διαφορετική ωστόσο κάθε φορά κλίμακα: στην *Επική Συμφωνία* και στο 1^ο *Βουκολικό* στη II βαθμίδα της ντο μείζονος (με αφετηρία από λα), ενώ στο 2^ο *Βουκολικό* στην V (από σι) και I βαθμίδα (από μι) και στα *Ελληνικά Τραγούδια* στη φα δίεση μείζονα (από λα δίεση), όπως αναγράφεται στο παράρτημα.



5. *Η λαφίνα*: Χρησιμοποιείται στο 3ο από τα *Ελληνικά Τραγούδια* και στην *Επική Συμφωνία*¹⁰⁵⁹.



6. *Ξύπνα να πάμε μακρυνά*: Χρησιμοποιείται στις *Παραλλαγές* σε δύο ελληνικά θέματα ως 1ο θέμα και στο *Συμφωνικό Σκίτσο*.



7. *Καράβι από τη Χίο*: Χρησιμοποιείται στις *Παραλλαγές* σε δύο ελληνικά θέματα ως 2ο θέμα.



¹⁰⁵⁹ Στην *Επική Συμφωνία* η μελωδία εκτίθεται στη λα ελάσσονα.

8. *Η Μαλάμω*: Χρησιμοποιείται στις *Παραλλαγές* σε δύο ελληνικά θέματα στην 3η παραλλαγή, στο *Συμφωνικό Σκίτσο* και στο *Ελληνικό Στιγμιότυπο*.



9. *Το γελεκάκι* (λαϊκή μελωδία): Χρησιμοποιείται στις *Παραλλαγές* σε δύο ελληνικά θέματα στην 5η παραλλαγή.¹⁰⁶⁰



10. *Στην κεντημένη σου ποδιά*: Χρησιμοποιείται στον 2ο από τους *Δύο Μακεδονικούς Χορούς*, στον *Μακεδονικό Χορό του Γιδά* και στις αντίστοιχες διασκευές τους για ορχήστρα και χορωδία.¹⁰⁶¹



11. *Δημοτική μελωδία*: Χρησιμοποιείται στον 1ο από τους *Δύο Μακεδονικούς Χορούς* και στις αντίστοιχες διασκευές τους για ορχήστρα και χορωδία.¹⁰⁶²



¹⁰⁶⁰ Το 1^ο 8μετρο της μελωδίας καταγράφεται παρακάτω, όπως παρατίθεται στην 3^η του -πιο πιστή στην πρωτότυπη μελωδία- εκφορά.

¹⁰⁶¹ Χρησιμοποιείται μεταλλαγμένη η κεφαλή της δημοτικής μελωδίας και σε μείζονα εκφορά.

¹⁰⁶² Καταγράφεται παρακάτω χωρίς τις καλλωπιστικές αποτζιατούρες.

12. Δημοτική μελωδία: Χρησιμοποιείται στον 1ο από τους *Δύο Μακεδονικούς Χορούς* και στις αντίστοιχες διασκευές τους για ορχήστρα και χορωδία.



13. Δημοτική μελωδία: Χρησιμοποιείται στις *Παραλλαγές* σε δύο ελληνικά θέματα στην 4η παραλλαγή και στο *Ελληνικό Στιγμιότυπο*.



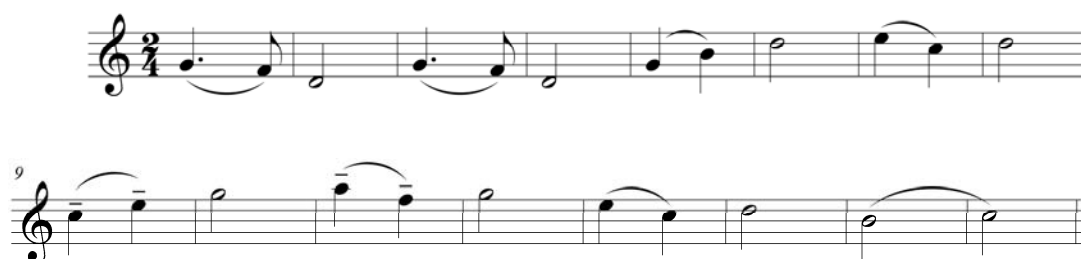
14. Δημοτική μελωδία: Χρησιμοποιείται στο 1ο *Ελληνικό Βουκολικό* και στην *Επική Συμφωνία*.



15. Δημοτική μελωδία: Χρησιμοποιείται στην *Επική Συμφωνία*.



16. Ελληνίζουσα μελωδία: Χρησιμοποιείται στην *Επική Συμφωνία*.



17. Ελληνίζουσα μελωδία: Χρησιμοποιείται στο *Γλυκοχάραμα* από το *Τρίπτυχον* της *Νεότητας* και στην *Επική Συμφωνία*.¹⁰⁶³



¹⁰⁶³ Στο παράρτημα καταγράφεται η μελωδία, όπως εμφανίζεται στην *Επική Συμφωνία*. Σημειώνουμε πως στο προγενέστερο *Γλυκοχάραμα* υπάρχει ρυθμική διαφοροποίηση στην εκφορά της ίδιας μελωδίας: τα δίηχα ογδόων καταγράφονται ως τέταρτο και όγδοο στο μέτρο των 6/8.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Διήγημα του Thomas Mann *Das Wunderkind* (Το παιδί θαύμα, 1903),

μτφ. Ρήγα Μπέρτου¹⁰⁶⁴.

ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΘΑΥΜΑ μπαίνει. Στην αίθουσα γίνεται ησυχία και μετά αρχίζουν οι άνθρωποι να χειροκροτούν γιατί κάπου στο πλάι ένας γεννημένος κυρίαρχος και ηγέτης χειροκρότησε πρώτος. Δεν έχουν τίποτα ακόμη ακούσει αλλά χειροκροτούν. Γιατί ένας τεράστιος διαφημιστικός μηχανισμός εργάστηκε πριν από το παιδί θαύμα και οι άνθρωποι, είτε το ξέρουν είτε όχι, είναι κι' όλες μαγεμένοι.

Το παιδί θαύμα βγαίνει πίσω από ένα μεγαλόπρεπο παραβάν, κεντημένο ολόκληρο με στεφάνια *empire* και φανταστικά λουλούδια, ανεβαίνει γρήγορα τα σκαλοπάτια της εξέδρας και μπαίνει μέσα στις επευφημίες, σαν σ' ένα λουτρό, κρύνοντας ελαφρά σαν να φυσούσε ένα ελαφρό αεράκι, αλλά, μ' όλα αυτά, σαν σ' ένα φιλικό στοιχείο. Προχωρεί ως την άκρη της εξέδρας, χαμογελά, σαν να το φωτογράφιζαν, και ευχαριστεί μ' ένα μικρό ντροπαλό και αξιαγάπητο γυναικείο χαιρετισμό, αν και είναι αγόρι.

Είναι ντυμένο ολόκληρο στο άσπρο μετάξι, πράγμα που προκαλεί μια κάποια αίσθηση στην αίθουσα. Φορά ένα μικρό σακκάκι άσπρο μεταξωτό σε φανταστικό κόψιμο με μια ζώνη κι' ακόμη και τα παπούτσια του είναι από άσπρο μετάξι. Αλλά, σ' αντίθεση με το ασπρομέταξο παντελονάκι ξεχωρίζουν τα γυμνά ποδαράκια που είναι εντελώς μελαχροινά γιατί είναι ένα Ελληνόπουλο.

Ονομάζεται Μπίμπης Σακελλαφύλακας. Αυτό είναι μια φορά τ' όνομά του. Από ποιο όνομα προέρχεται η σύντμηση ή από ποιο χαϊδευτικό, κανείς δεν το ξέρει, εκτός από τον ιμπρεσσάριο, κι' αυτός το θεωρεί επαγγελματικό μυστικό. Ο Μπίμπης έχει ίσια μαύρα μαλλιά που πέφτουν ως τους ώμους και μ' όλα αυτά έχουν χωρίστρα στο πλάι, πιασμένα μ' ένα μικρό μεταξωτό φιόγκο, πίσω από το λίγο καμπυλωμένο μελαχροινό μέτωπο. Έχει το πιο αθώο προσωπάκι του κόσμου, μια μισοτελειωμένη μυτίτσα και ένα στόμα γεμάτο αθωότητα. Μόνο το μέρος κάτω από τα μικρά κατάμαυρα μάτια είναι κι' όλες λιγάκι κουρασμένο και ορίζεται καθαρά από δύο ρυτίδες. Φαίνεται σαν να είναι εννέα χρονών, αλλά είναι οκτώ και τον εμφανίζουν σαν να είναι επτά. Και οι ίδιοι οι άνθρωποι δεν ξέρουν αν το πιστεύουν πραγματικά.

¹⁰⁶⁴ Περιέχεται στο: *A. M.*, σ. 9-17.

Ίσως το ξέρουν καλύτερα, και μ' όλα αυτά το πιστεύουν όπως έχουν συνηθίσει να κάνουν σε τόσες πολλές περιπτώσεις. Η ομορφιά χρειάζεται και λίγο ψέμα, σκέπτονται. Και που θα βρούμε την ανάταση και την ανύψωση μετά την καθημερινή ρουτίνα, αν δεν έχουμε μαζί μας λίγη καλή θέληση να παίρνουμε τα πράγματα όπως είναι. Και έχουν απόλυτα δίκαιο με τον κοινό νου τους.

Το παιδί θαύμα ευχαριστεί, ωστόσο κόπασε ο πάταγος της υποδοχής. Μετά προχωρεί προς το πιάνο και οι άνθρωποι ρίχνουν μια τελευταία ματιά στο πρόγραμμα. Πρώτα έρχεται το «Marche Solennelle» μετά η «Reverie» και μετά «Le hibou et les moineaux» όλα γραμμένα από το Μπίμπη Σακελλαφύλακα. Ολόκληρο το πρόγραμμα είναι απ' αυτόν, είναι οι συνθέσεις του. Δεν μπορεί βέβαια να τις γράψει αλλά τις έχει όλες στο μικρό ασυνήθιστο κεφάλι του και πρέπει να παραδεχτούμε την καλλιτεχνική τους σημασία όπως σημειώνεται σοβαρά και αντικειμενικά στις αφίσες που σύνταξε ο ιμπρεσσάριος. Φαίνεται σαν να απόσπασε ο ιμπρεσσάριος την ομολογία αυτή μετά από σκληρούς αγώνες ενάντια στην κριτική του φύση.

Το παιδί θαύμα κάθεται στο περιστροφικό κάθισμα και ψάχνει με τα ποδαράκια του για τα πεντάλ, που τα έχουν σηκώσει με τη βοήθεια ενός έξυπνου μηχανισμού πολύ ψηλότερα από συνήθως, ώστε να μπορεί ο Μπίμπης να τα φτάνει. Είναι το δικό του πιάνο που το μεταφέρει παντού μαζί του. Ακουμπά πάνω σε ξύλινα υποστηρίγματα και το γυάλισμα του έχει αρκετά χαλάσει από τις πολλές μεταφορές. Αλλά όλα αυτά κάνουν το πράγμα ακόμη πιο ενδιαφέρον.

Ο Μπίμπης ακουμπά τα μεταξοντυμένα του πόδια πάνω στα πεντάλ. Μετά κάνει μια μικρή σοφιστική γκριμάτσα, κοιτάζει ακριβώς μπροστά του και σηκώνει το δεξί χέρι. Είναι ένα μελαχροινό αφελές παιδικό χεράκι αλλά οι αρθρώσεις είναι δυνατές και όχι παιδικές και είναι γυμνασμένες.

Την γκριμάτσα αυτή την κάνει ο Μπίμπης για τους ανθρώπους γιατί ξέρει ότι πρέπει να τους διασκεδάσει λιγάκι. Αλλά ο ίδιος, για τον εαυτό του έχει στα κρυφά μιαν ιδιαίτερη απόλαυση, που δεν θα μπορούσε να την περιγράψει σε κανένα. Είναι αυτή η μεθυστική ευτυχία, αυτό το κρυφό ηδονικό ανατρίχιασμα που τον πλημμυρίζει κάθε φορά που κάθεται πάλι μπροστά σ' ένα ανοιχτό πιάνο-δεν θα το χάσει ποτέ. Πάλι του προσφέρονταν τα πλήκτρα, αυτές οι ασπρόμαυρες που κάτω τους χάθηκε τόσο συχνά σε περιπλανήσεις και σε συγκλονιστικές περιπέτειες και, που μ' όλα αυτά, φαίνονται τόσο καθαρές και απείραχτες σαν καθαρισμένος μαυροπίνακας. Είναι η μουσική, ολόκληρη η μουσική, που βρίσκεται μπροστά του. Βρίσκεται μπροστά του απλωμένη σαν μια προκλητική θάλασσα και μπορεί να

πηδήξει μέσα της και να κολυμπήσει ευτυχισμένος, να αφήσει τον εαυτό του να τον φέρει και να τον πάρει μακριά, να βυθιστεί εντελώς μέσα στη θύελλα, και μ' όλα αυτά να βαστά την εξουσία στα χέρια του, να διευθύνει και να κανονίζει... Κρατά το δεξί του χέρι μετέωρο.

Μέσα στην αίθουσα βασιλεύει απόλυτη σιωπή. Είναι η ένταση που υπάρχει πριν από την πρώτη νότα. Πως θα αρχίσει; Να πως αρχίζει. Και ο Μπίμπης βγάζει με το δείκτη του την πρώτη νότα από το πιάνο, μια εντελώς αναπάντεχη δυνατή νότα απ' τη μέση του πιάνου, σαν ένα ηγερό σάλπισμα. Άλλες ακολουθούν, μια εισαγωγή σχηματίζεται. Τα μέλη των ακροατών χαλαρώνονται.

Είναι μια μεγαλόπρεπη αίθουσα που βρίσκεται σ' ένα ξενοδοχείο της μόδας πρώτης τάξεως, που έχει εικόνες με ρόδινη σάρκα στους τοίχους, πολυτελείς κολώνες, καθρέφτες με πολλά στολίδια και ένα τεράστιο αριθμό, πραγματικό ηλιακό σύστημα, από ηλεκτρικές λάμπες που ξεπηδούν από παντού σε δέσμες και ολόκληρες ομάδες και διαπερνούν το χώρο μ' ένα πυκνό και χρυσό θεϊκό φως, πολύ δυνατότερο από της ημέρας... Όλες οι θέσεις είναι πιασμένες, ακόμη και στους πλάγιους διαδρόμους και στο βάθος στέκονται άνθρωποι. Μπροστά, όπου η θέση κοστίζει δώδεκα μάρκα-γιατί ο ιμπρεσσάριος σέβεται το αξίωμα της «σεβασμών προκαλούσης τιμής»-είναι παραταγμένη η υψηλή κοινωνία. Τα ανώτερα στρώματα ενδιαφέρονται ζωηρά για το παιδί θαύμα. Βλέπει κανείς πολλές στολές, τουαλέττες διαλεγμένες με πολύ γούστο... Ακόμη και μερικά παιδιά είναι εδώ, που κρεμούν τα πόδια τους από τα καθίσματα με πολύ καθώς πρέπει τρόπο και κοιτούν με λαμπερά μάτια τον μικρό μεταξοντυμένο συνομήλικό τους, τον γεμάτο χαρίσματα.

Μπρος αριστερά κάθετα η μητέρα του παιδιού θαύμα, μια πολύ παχύσαρκη γυναίκα με πουδραρισμένο διπλό πηγούνι και ένα φτερό στο κεφάλι, και στα πλευρό της ο ιμπρεσσάριος, ένας κύριος ανατολίτικου τύπου με μεγάλα χρυσά κουμπιά στις πολύ προεξέχουσες μανσέττες του. Αλλά μπροστά στη μέση κάθετα η πριγκίπισσα. Είναι μια μικρή, ρυτιδωμένη, ζαρωμένη γριά πριγκίπισσα αλλά ενισχύει τις τέχνες, εφ' όσον έχουν αβρό περιεχόμενο. Κάθεται σε μια βαθιά βελούδινη πολυθρόνα και στα πόδια της είναι απλωμένα περσικά χαλιά. Κρατά τα χέρια της σφιχτά κάτω από το στήθος της πάνω στο μεταξωτό της φόρεμα με τις γκριζες ρίγες, γέρνει το κεφάλι και παρουσιάζει μια εικόνα αξιοπρεπής γαλήνης, ενώ κοιτάζει προσεκτικά το παιδί θαύμα, καθώς αυτό εργάζεται. Δίπλα της κάθετα μια κυρία της αυλής που φοράει κι' αυτή ένα μεταξωτό φόρεμα με πράσινες ρίγες. Αλλά παρ' όλα αυτά, είναι μόνο μια κυρία της αυλής και δεν πρέπει να ακουμπήσει πίσω, έστω και μια φορά.

Ο Μπίμπης τελειώνει με πολλή μεγαλοπρέπεια. Με πόση δύναμη χειρίζεται αυτό το παιδάκι το πιάνο! Δεν πιστεύει κανείς τα αυτιά του. Το θέμα του εμβατηρίου, μια ρυθμική ενθουσιαστική μελωδία, ξεσπάει ακόμη μια φορά με τέλεια αρμονική κατάρτιση, πλατειά και προκλητική και ο Μπίμπης ρίχνει σε κάθε μέτρο το σώμα του προς τα πίσω, σαν να βάδιζε θριαμβευτικά σε μια πανηγυρική πομπή. Μετά τελειώνει με δύναμη, γλυστρά σκυφτά από το πλάι κάτω από το κάθισμα και προσμένει χαμογελώντας τις εκδηλώσεις.

Και οι εκδηλώσεις ξεσπούν, ομόφωνες, συγκινημένες, ενθουσιαστικές. Κοίτα τι χαριτωμένη μέση που έχει το παιδί, καθώς εκτελεί το μικρό τους γυναικείο χαιρετισμό! Χειροκροτάτε! Χειροκροτάτε! Περιμένετε, τώρα θα βγάλω τα γάντια μου. Μπράβο μικρέ Σακκοφύλακα ή όπως σε λένε! Αλλά αυτό είναι ένα διαβολόπαιδο!

Ο Μπίμπης πρέπει να βγει τρεις φορές πίσω από το παραβάν, προτού γίνει ησυχία. Μερικοί αργοπορημένοι σπρώχνουν από πίσω προς τα μέσα και μπαίνουν με δυσκολία στη γεμάτη αίθουσα. Τότε συνεχίζεται το κονσέρτο. Ο Μπίμπης παίζει κελαρυστά την «Reverie» του, που αποτελείται ολόκληρη από *arpeggien* που πάνω της σηκώνεται πολλές φορές μια μελωδία με αδύνατα φτερά. Και μετά παίζει «*Le hibou et les moineaux*». Το κομμάτι αυτό έχει καταπληκτική επιτυχία, ασκεί μια εκρηκτική επίδραση. Είναι ένα πραγματικό παιδικό κομμάτι με θαυμαστή παραστατικότητα. Στα μπάσα βλέπει κανείς να κάθεται και να ανοιγοκλείνει κατσουφιασμένα τα θολά μάτια του ο μπούφος, ενώ στις ψηλές νότες φτεροκοπούν αυθάδικα και φοβισμένα μαζί τα σπουργίτια που θέλουν να τον πειράζουν. Ο Μπίμπης βγήκε τέσσερες φορές στην σκηνή από τα χειροκροτήματα μετά το κομμάτι αυτό. Ένας υπηρέτης του ξενοδοχείου με γυαλιστερά κουμπιά του φέρνει τρία μεγάλα δάφνινα στεφάνια απάνω στην εξέδρα και τα βαστά μπροστά του από το πλάι, ενώ ο Μπίμπης χαιρετά και ευχαριστεί. Ακόμη και η πριγκίπισσα συμμετέχει στις εκδηλώσεις κινώντας λεπτά τα τεντωμένα της χέρια το ένα προς το άλλο, χωρίς να βγαίνει απ' αυτά κανένας κρότος...

Πως ξέρει αυτό το μικρό επιδέξιο παιδάκι να προκαλεί τις εκδηλώσεις! Αφήνει πίσω από το παραβάν να τον περιμένουν, αργοπορεί λιγάκι στα σκαλοπάτια της εξέδρας, κοιτά με παιδική ικανοποίηση τις ποικιλόχρωμες ατλαζένιες ταινίες των λουλουδιών, αν και τις έχει βαρεθεί από καιρό, χαιρετά χαριτωμένα και διστακτικά και αφήνει τον καιρό στους ανθρώπους να ξεσπάσουν ώστε να μη χαθεί τίποτε από τον πολύτιμο θόρυβο των χειρών τους. Ο «μπούφος» είναι το σουξέ μου, σκέπτεται,

γιατί αυτήν την έκφραση την έμαθε από τον ιμπρεσσάριο του. Μετά έρχεται η Φαντασία που πραγματικά είναι πολύ καλύτερη ειδικά στο σημείον όπου nach eis geht. Αλλά έχετε ξετρελλαθεί μ' αυτόν τον «μπούφο» σεις το κοινό, αν και είναι το πρώτο και το πιο κουτό που έχω συνθέσει. Και ευχαριστεί χαριτωμένα.

Μετά παίζει μια Meditation μοιάζει πολύ με την «Reverie», πράγμα που δεν είναι καθόλου εναντίον της και στη Σπουδή δείχνει ο Μπίμπης όλη του την τεχνική δεξιότητα, που υπολείπεται λιγάκι μπροστά στο δημιουργικό ταλέντο του. Αλλά κατόπιν έρχεται η Φαντασία. Είναι το αγαπημένο του κομμάτι. Την παίζει κάθε φορά λιγάκι διαφορετικά, την χειρίζεται ελεύθερα και, καμιά φορά, ξαφνιάζει ο ίδιος τον εαυτό του με νέες εμπνεύσεις και στροφές όταν τύχει να είναι η καλή του μέρα.

Κάθεται και παίζει μικρός μικρός, μεσ' στα γυαλιστερά άσπρα, μπροστά στο μεγάλο μαύρο πιάνο, μόνος και ξεχωριστός μπροστά στη θολή μάζα των ανθρώπων, που έχει όλη μαζί μια ν ακαθόριστη δυσκολοσυγκίνητη ψυχή, που πάνω της πρέπει να επιδράσει με τη μοναχική και εξυψωμένη ψυχή του... Τα απαλά μαύρα μαλλιά του έχουν πέσει, μαζί με τον ασπρομέταξο φióγκο, πάνω στο μέτωπό του, οι γεροκόκκαλες γυμνασμένες αρθρώσεις των χεριών του δουλεύουν, και βλέπει κανείς να τρέμουν οι μυς στα μελαχροινά παιδικά μάγουλά του.

Που και που έρχονται στιγμές που ξεχνιέται και μένει μόνος του, που τα μικρά του μάτια με τους μαύρους κύκλους γλυστρουν στο πλάι μακρυά από το κοινό, σε μια μεριά της ζωγραφισμένης αίθουσας, και περνάνε μέσα της για να χαθούν σ' ένα περιπετειώδικο άγνωστο, γεμάτο αόριστη ζωή. Αλλά τότε μια ματιά απ' τη γωνιά του ματιού του τον ξαναγυρίζει στην αίθουσα και βρίσκεται ξανά μπροστά στους ανθρώπους.

Θρήνος και γιορτή, ανάταση και γκρεμοτοσάκισμα, η Φαντασία μου! Σκέπτεται ο Μπίμπης όλο στοργή. Μα ακούστε, τώρα είναι το σημείο που η κλίμακα αλλάζει προς το ντο δίσση. Και παίζει αυτή τη μετατροπία προς το ντο δίσση. Θα το παρατηρήσουν άραγε; Αχ όχι, θεός φυλάξει, δεν το παρατήρησαν. Και για το λόγο αυτό εκτελεί τουλάχιστον ένα νόστιμο ανύψωμα των ματιών προς την οροφή, ώστε να έχουν και αυτοί να δουν κάτι.

Οι άνθρωποι κάθονται σε μακρές σειρές και κοιτάζουν το παιδί θαύμα. Σκέπτονται επίσης διάφορα πράγματα μέσα στο κοινό μυαλό τους. Ένας γέρος κύριος με μια άσπρη γενειάδα, ένα χρυσό σφραγιδόλιθο και ένα κωνικό πρήξιμο, ένα σάρκωμα απάνω στη φαλάκρα αν θέλετε, σκέπτεται: Πραγματικά πρέπει να ντρέπεται κανείς. Δεν ξεπέρασα ποτέ τους «Τρεις κυνηγούς απ' το Kurpfalz» και εδωδά

κάθομαι, ασπρομάλλης, μπροστά στο τριπίθαμο αυτό θαύμα και θαυμάζω. Αλλά πρέπει να σκεφτούμε ότι αυτό έρχεται «άνωθεν». Ο θεός μοιράζει τα χαρίσματά του, δεν μπορεί κανείς να κάνει τίποτα και δεν είναι ντροπή να είσαι ένας συνηθισμένος άνθρωπος. Είναι κάτι σαν με το Θείο Βρέφος. Πρέπει να σκύφουμε μπροστά σ' ένα παιδί χωρίς να πρέπει να ντραπούμε. Και τι περίεργα ευχάριστο που είναι αυτό! Δεν τολμά να σκεφτεί: Πολύ γλυκό είναι! «γλυκό» θα ήταν ντροπή για ένα δυνατό γέρο κύριο. Αλλά το νιώθει! Μ' όλα αυτά το νοιώθει!

Τέχνη! Σκέπτεται ο έμπορος με την παπαγαλία μύτη. Αλήθεια φέρνει λίγο λάμψη στη ζωή, λίγο kling klang και άσπρο μετάξι. Και, στην περίπτωση αυτή, έχει ένα αρκετά καλό αποτέλεσμα. Πουλήθηκαν τουλάχιστον πενήντα θέσεις των δώδεκα μάρκων, αυτό μόνο μας κάνει εξακόσια μάρκα, και μετά όλα τ' άλλα. Αν αφαιρέσουμε το νοίκι της αίθουσας, το φωτισμό και τα προγράμματα μένουν γεμάτα χίλια μάρκα καθαρά. Καλή δουλειά.

Λοιπόν, τον Chopin απόδωσε καλύτερα, σκέπτεται η δασκάλα του πιάνου, μια κυρία με σουβλερή μύτη, στην ηλικία που οι ελπίδες σβύνουν και η αντίληψη κερδίζει σε οξύτητα. Πρέπει να πω ότι δεν είναι πολύ άμεσος. Αυτό χτυπά καλά. Αλήθεια, και η στάση των χεριών του είναι εντελώς ακαλλιέργητη. Πρέπει να μπορεί κανείς να βάζει ένα πιάτο στη ράχη των χεριών... Εγώ θα τον μάθαινα χρησιμοποιώντας χάρακα.

Ένα νεαρό κορίτσι που μοιάζει εντελώς κέρινο και βρίσκεται σε μια κρίσιμη ηλικία, όπου πέφτει κανείς πολύ εύκολα σε λεπτές σκέψεις, σκέπτεται κρυφά: Αλλά τι είναι αυτό! Τι παίζει αυτός εκεί! Είναι πραγματικά το πάθος που παίζει εκεί! Αλλά είναι άραγε ένα παιδί; Αν με φιλούσε θα ήταν σαν να με φιλούσε ο μικρός μου αδερφός-δεν θα ήταν φιλή. Υπάρχει λοιπόν ένα λευτερωμένο πάθος, ένα πάθος αυτό καθ' εαυτό, χωρίς γήινο αντικείμενο, που είναι μόνον ένα διάπυρο παιδικό παιχνίδι;... Και όμως αν τάλεγα αυτά δυνατά θα μου έδιναν μουρουνόλαδο. Έτσι είναι ο κόσμος.

Ακουμπώντας σε μια κολώνα στέκεται ένας αξιωματικός. Κοιτά τον επιτυχημένο Μπίμπη και σκέπτεται: Εσύ είσαι κάτι, και εγώ είμαι κάτι, ο καθένας με τον τρόπο του. Κατά τα άλλα χτυπάει τα τακούνια του και προσφέρει στο παιδί θαύμα το σεβασμό που προσφέρει σε όλες τις εξουσίες που υπάρχουν.

Αλλά ο κριτικός, ένας άντρας που γερνάει, με γυαλιστερή μαύρη βελάδα και γυρισμένα πιτσιλισμένα παντελόνια, κάθεται στη δωρεάν θέση του και σκέπτεται: Κοιτάτε τον αυτόν τον Μπίμπη, αυτό το παιδαρέλι. Σαν άτομο θέλει ακόμη πολύ για

να μεγαλώσει, αλλά σαν τύπος είναι εντελώς έτοιμος, σαν τύπος του καλλιτέχνη. Έχει μέσα του την αξιοπρέπεια και την αναξιοπρέπεια του καλλιτέχνη, τον τσαρλατανισμό και την άγια του σπίθα. Αλλά αυτό δεν πρέπει να το γράψω. Είναι πιο πολύ καλό απ' ότι πρέπει. Αχ πιστέψτε με, θα είχα γίνει και ο ίδιος καλλιτέχνης αν δεν τα έβλεπα όλα τόσο καθαρά...

Τώρα τελειώνει ο Μπίμπης και μια αληθινή θύελλα σηκώνεται στην αίθουσα. Πρέπει να βγει και να ξαναβγεί πίσω από το παραβάν του. Ο άνθρωπος με τα γυαλιστερά κουμπιά κουβαλάει καινούρια στεφάνια, τέσσερα στεφάνια δάφνης, μια λύρα από μενεξέδες, ένα μπουκέτο τριαντάφυλλα. Δεν επαρκεί για να προσφέρει στο παιδί θαύμα όλα τα δώρα, ο ιμπρεσσάριος ανεβαίνει ο ίδιος στην εξέδρα για να βοηθήσει. Κρεμά ένα στεφάνι δάφνης στο λαιμό του Μπίμπη και του χαϊδεύει τρυφερά τα μαύρα μαλλιά του. Και ξαφνικά, σαν να υπερνικήθηκε, σκύβει και δίνει στο παιδί θαύμα ένα φιλί, ένα ηχηρό φιλί κατευθείαν στο στόμα. Τότε όμως η θύελλα γίνεται τυφώνας. Το φιλί αυτό διασχίζει σαν ηλεκτρικό χτύπημα την αίθουσα, διαπερνά το πλήθος σαν ένα νευρικό ρίγος. Μια τρελλή μανία για θόρυβο κυριεύει τους ανθρώπους. Δυνατές ζητωκραυγές ανακατώνονται στον αγριοπάταγο των χεριών. Μερικοί από τους κοινούς συνομήλικους του Μπίμπη εκεί κάτω του κουνούν τα μαντήλια τους... Αλλά ο κριτικός σκέπτεται: Πραγματικά αυτό το φιλί του ιμπρεσσάριου έπρεπε να έρθει. Ένα παληό αποτελεσματικό κόλπο. Αχ θεέ μου αν δεν τα έβλεπα όλα τόσο καθαρά!

Μετά τελειώνει το κονσέρτο του παιδιού θαύμα. Άρχισε γύρω στις εφτάμισυ, τελειώνει γύρω στις οκτώμισυ. Η εξέδρα είναι γεμάτη στεφάνια και δυο μικρές γλάστρες με λουλούδια βρίσκονται πάνω στα στηρίγματα των κεριών του πιάνου. Ο Μπίμπης παίζει για τελευταίο κομμάτι την «Ελληνική Ραψωδία» του, που καταλήγει στον Ελληνικόν ύμνο, και όλοι οι συμπατριώτες του, που βρίσκονται εκεί θα ήθελαν πολύ να τραγουδήσουν μαζί του αν δεν βρίσκονταν σε ένα σοβαρό κονσέρτο. Γι' αυτό αποζημιώνονται στο τέλος, κάνοντας τρομερό θόρυβο, μια ενθουσιαστική εκδήλωση, μια εθνική διαδήλωση. Αλλά ο γερασμένος κριτικός σκέπτεται: Πραγματικά ο ύμνος έπρεπε νάρθει. Μεταφέρει κανείς την υπόθεση σε άλλο πεδίο, δεν αφήνει κανένα μέσο ενθουσιασμού αχρησιμοποίητο. Θα γράψω ότι αυτό είναι αντικαλλιτεχνικό. Αλλά ίσως αυτό ακριβώς είναι καλλιτεχνικό. Τι είναι ο καλλιτέχνης; Ένας φασουλής. Η κριτική είναι το ανώτατο. Αλλ' αυτό δεν κάνει να το γράψω. Και απομακρύνεται με τα πιτσιλισμένα του πανταλόνια.

Μετά από εννιά ή δέκα καλέσματα τα ξαναμμένο παιδί θαύμα δεν βγαίνει πια πίσω από το παραβάν αλλά πηγαίνει στη μητέρα του και στον ιμπρεσσάριο κάτω στη σάλλα. Οι άνθρωποι στέκονται ανάμεσα στα ανακατωμένα καθίσματα και επευφημούν και σπρώχνονται προς τα μπρος για να δουν τον Μπίμπη από κοντά. Άλλοι θέλουν να δουν επίσης και την πριγκίπισσα. Σχηματίζονται μπροστά από την εξέδρα δυο μεγάλοι κύκλοι γύρω από το παιδί θαύμα και γύρω από την πριγκίπισσα και δεν ξέρει κανείς ποιος από τους δυο έχει σχηματίσει πραγματικά κύκλο. Αλλά η κυρία της αυλής πηγαίνει κατά διαταγήν στο Μπίμπη, διορθώνει και ισιώνει λίγο τη μεταξωτή του ζακέττα, για να τον κάνει εμφανίσιμο για την Αυλή, τον οδηγεί από το χέρι μπροστά στην πριγκίπισσα και του λέει σοβαρά να φιλήσει το χέρι της Αυτής Βασιλικής της Υψηλότητας. «Πώς το καταφέρνεις αυτό παιδί μου;» ρωτά η πριγκίπισσα. «Έρχεται μόνο του στο νου σου όταν καθήσεις;» «Oui, madame» απαντά ο Μπίμπης. Αλλά από μέσα του σκέπτεται: «Αχ κουτή γριά πριγκίπισσα». Μετά κάνει μεταβολή ντροπαλά και αμάθητα και πηγαίνει πάλι στους δικούς του.

Έξω στις γκαρνταρόμπες κυριαρχεί συνωστισμός. Άλλοι κρατούν ψηλά τους αριθμούς των, άλλοι δέχονται με ανοιχτά χέρια πάνω από τα τραπέζια γούνες, σάλια και γαλότσες. Κάπου εκεί στέκεται η δασκάλα του πιάνου μέσα σε γνωστούς της και κάνει κριτική. Είναι λίγο άμεσος, λέει δυνατά, και κοιτά γύρω της.

Μπροστά από έναν από τους μεγάλους καθρέφτες του τοίχου, δυο αδέρφια, ανθυπολοχαγοί, φορούν στην αδερφή τους, μια νέα καθώς πρέπει κυρία, το βραδινό παλτό και τα γούνινα παπούτσια. Είναι πολύ ωραία με τα γκριζογάλανα μάτια της και το καθαρό ευγενικό της πρόσωπο, μια πραγματικά ευγενής. Μόλις τελείωσε, περιμένει τ' αδέρφια της. «Μην κάθεσαι τόσο μπροστά στον καθρέφτη Άντσολφ», λέει σιγά και θυμωμένα στον ένα, που δεν μπορεί να χωριστεί από το θέαμα του ωραίου του κι απλού προσώπου. Μά, τώρα τι μου λες; Ο ανθυπολοχαγός Άντσολφ δεν πρέπει βέβαια, με την ευγενική της άδεια, να κουμπώσει το μανδύα του μπροστά στον καθρέφτη! Μετά βγαίνουν, και έξω στο δρόμο, όπου οι λάμπες φεγγίζουν θολά μέσα στην παγωμένη ομίχλη, αρχίζει ο ανθυπολοχαγός Άντσολφ περπατώντας να τινάζει λίγο τα πόδια του και με σηκωμένο γιακά και τα χέρια στις λοξές τσέπες του μανδύα του, να εκτελεί ένα μικρό νέγρικο χορό πάνω στο παγωμένο χιόνι, γιατί κάνει πολύ κρύο.

Ένα παιδί! Σκέπτεται το αχτένιστο κορίτσι που μ' ελεύθερα τα χέρια τους ακολουθεί, με τη συνοδεία ενός μελαγχολικού νεαρού. Ένα αξιαγάπητο παιδί! Αλλά

από μέσα είναι ένα αξιοσέβαστο... Και με δυνατή, μονότονη φωνή λέει: «Είμαστε όλοι παιδιά θαύματα, εμείς οι δημιουργοί».

Λοιπόν, σκέπτεται ο γέρος κύριος, που δεν κατόρθωσε να ξεπεράσει τους «Τρεις κυνηγούς απ' το Kurpfalz» και που το σάρκωμά του είναι τώρα σκεπασμένο από ένα ψηλό καπέλλο, τι είναι λοιπόν αυτό! Ένα είδος Πυθίας όπως μου φαίνεται.

Αλλά ο μελαγχολικός νεαρός που την καταλαβαίνει απόλυτα, συγκατανεύει σιγανά.

Μετά σιωπούν και το αχτένιστο κορίτσι παρακολουθεί με το μάτι τους τρεις ευγενείς αδερφούς. Τους περιφρονεί, αλλά τους κοιτά, ώσπου εξαφανίστηκαν πίσω απ' τη γωνιά.