

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ (1895- 1953).
ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ
ΑΝΔΡΟΜΑΧΗΣ ΠΑΓΑΝΑ
ΑΕΜ:701

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΚΑΛΛΙΕΡΟΣ, ΛΕΚΤΟΡΑΣ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ.....	3
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	6
1.1. Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΝΤΕΧΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ.....	6
1.2. Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΖΩΗ ΣΤΟ ΑΙΓΙΟ ΑΠΟ ΤΟ 1835 ΕΩΣ ΤΟ 1945.....	13
2. ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ (ΛΩΡΗ) ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	15
2.1. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΙΔΙΚΕΣ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ.....	15
2.2. ΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΩΤΕΡΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ.....	18
2.3. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, ΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΩΔΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ.....	20
2.4. Η ΜΑΘΗΤΡΙΑ ΙΔΑ ROSENKRANZ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑ ΜΕ ΤΟ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	23
2.5. Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑ MOZARTEUM ΤΟΥ SALZBURG, ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ.....	27
2.6. ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	29
2.7. Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΩΣ ΠΙΑΝΙΣΤΑ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΥ, ΣΥΝΘΕΤΗ ΚΑΙ ΩΣ ΜΕΛΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΘΕΣΜΩΝ.....	31
2.8. Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΚΑΙ ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	35
3. Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	40
3.1. Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ ΚΑΙ Η ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ.....	41
3.2 ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΕΡΓΩΝ.....	44
3.2.1. ΑΝΑΛΥΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	44
I. ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	44
II. ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	51
III. ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	53
IV. ΛΟΙΠΑ ΕΡΓΑ.....	54
3.2.2. ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	57

3.3. ΤΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΥΦΟΣ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	61
3.3.1. Η ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΤΡΟΠΟΣ ΠΟΥ ΑΝΤΙΚΑΤΟΠΤΡΙΖΕΤΑΙ ΑΥΤΗ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ.....	64
3.3.2. Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.....	67
4. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ.....	72
4.1. ΤΑ <i>ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ</i> Νο 1, 2, op. 18.....	72
4.1.1. ΤΑ <i>ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ</i> Νο 1, op. 18.....	72
4.1.2. ΤΑ <i>ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ</i> Νο 2, op. 18.....	75
4.2. <i>ΣΟΝΑΤΙΝΑ</i> , op.5.....	77
5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	81
6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	82
7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι (ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ).	
8. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ (ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ).	

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

αι.	αιώνας
Α.Π.Θ.	Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
αρ.	αριθμός
βλ.	βλέπε
Ε.Ε.Μ.	Ένωση Ελλήνων Μουσουργών
Ε.Ι.Ρ.	Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας
έκδ.	έκδοση
Ε.Σ.Η.Ε.Α.	Ένωσις Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνών
επιμ.	επιμέλεια
εφ.	εφημερίδα
κ.ά.	και άλλα
Κ.Θ.Β.Ε.	Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος
Κ.Ο.Θ.	Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης
Κ.Ω.Θ.	Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης
λ.χ.	λόγου χάρη
μ.	μέτρο/α
μτφρ.	μετάφραση
ό.π.	όπως παραπάνω, έργο του ίδιου συγγραφέα που προαναφέρθηκε
σελ.	σελίδα
σσ.	σελίδες
Τ. αρ.	ταινία υπ' αριθμόν
Τ.Μ.Σ.	Τμήμα Μουσικών Σπουδών
τόμ.	τόμος
χ.τ.	χωρίς τίτλο
χ.χ.	χωρίς χρονολογία (έκδοσης)
χ.χ.ημ.	χωρίς χρονολογία ημέρας
No	number (αριθμός)
Op.	Opus (αυξ. αριθμός έργου)

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ιδέα για την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής εργασίας, γεννήθηκε σχεδόν ταυτόχρονα με την πρώτη ακουστική εμπειρία της μουσικής του Λώρη Μαργαρίτη, όταν βρέθηκε στα χέρια μου ηχητικό υλικό από το έργο του *Ένα στιγμιαίο* για δύο πιάνο.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η παρουσίαση της ζωής του πιανίστα, παιδαγωγού και συνθέτη Λώρη Μαργαρίτη και η προβολή του έργου που επιτέλεσε μέσα από τις τρεις ιδιότητές του. Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να επισημάνω, ότι λόγω του ότι η ιδιότητα του Λώρη Μαργαρίτη ως συνθέτη, επισκιάστηκε από τις άλλες δύο, σε συνδυασμό με τον μικρό αριθμό των έργων του που βρίσκονται στην διάθεση μας σήμερα, εύλογο είναι, συχνά, να αναγνωρίζεται ο Μαργαρίτης μόνο ως διακεκριμένος πιανίστας. Ο κάθε ερευνητής όμως, που έχει ασχοληθεί με το έργο του Μαργαρίτη, διαπιστώνει ότι ο πιανίστας δεν σταμάτησε ποτέ να αυτοσχεδιάζει πάνω σε δικές του μελωδίες, τις οποίες ο ίδιος δεν ενδιαφερόταν να αποτυπώσει στο χαρτί και πως μεγάλο μέρος των γραμμένων συνθέσεων του καταστράφηκαν στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Γι' αυτό και η προσωπική μου άποψη είναι ότι δε θα πρέπει να παραγκωνιστεί η ιδιότητα του ως συνθέτης. Στην εργασία παρουσιάζεται επιπλέον, η σύνταξη αναλυτικού και συνοπτικού καταλόγου των έργων του και η «σκιαγράφιση» του συνθετικού του ύφους μέσα από τις αναλύσεις μουσικών του έργων. Η διάρθρωση της εργασίας προκύπτει από τη διερεύνηση αυτών των θεμάτων.

Το εισαγωγικό πρώτο κεφάλαιο, αφορά σε μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην Νεοελληνική Έντεχνη Δημιουργία (την οποία ο Μαργαρίτης καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του θέλησε να προβάλλει και να αναδείξει) και στη μουσική ζωή της γεννέτηρας του πιανίστα, το Αίγιο.

Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην παρουσίαση της ζωής του, από την πρώτη επαφή του με τον κόσμο της μουσικής, τις συναυλιακές του παρουσιάσεις, τις οργανωμένες σπουδές του στο εξωτερικό, μέχρι την εξέλιξη της δημιουργικής του πορείας μέσα από το παιδαγωγικό του έργο.

Το κεφάλαιο 3 αναφέρεται στη συνθετική δημιουργία του Λώρη Μαργαρίτη. Παρατίθεται ένας (όσο το δυνατόν περισσότερο) αναλυτικός κατάλογος των έργων του και ένας συνοπτικός. Στους καταλόγους περιλαμβάνονται όσα στοιχεία στάθηκε δυνατό να συγκεντρωθούν και κρίθηκε αναγκαίο να καταγραφούν, μετά από τη μελέτη των έργων του και τη συλλογή πληροφοριών από προγράμματα συναυλιών,

άρθρα εφημερίδων και περιοδικών κ.α. καθώς και από τη σύνταξη καταλόγου των έργων του Λώρη Μαργαρίτη από το Γιώργο Λεωτσάκο. Επιπλέον, γίνεται διερεύνηση γύρω από το συνθετικό ύφος των πιανιστικών του έργων. (Για τα κριτήρια επιλογής των έργων που παρουσιάζονται γίνονται διευκρινήσεις αναλυτικότερα μέσα στο κεφάλαιο).

Το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αποτελείται από την αναλυτική προσέγγιση (μορφολογική και αρμονική) των έργων *Ελληνικά Βουκολικά* op. 18 Νο. 1, 2 και *Sonatina* op. 5. Τα έργα αυτά, αποτελούν αντιπροσωπευτικό δείγμα των δύο κυριότερων μουσικών ρευμάτων που βρίσκουν αναφορές στη συνθετική δημιουργία του Λώρη Μαργαρίτη.

Η έρευνα για την συνέλιξη του υλικού που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της εργασίας, δεν ήταν εύκολο έργο. Ο Μαργαρίτης δεν έγινε ευρύτατα γνωστός στην Ελλάδα, σε αντίθεση με το εξωτερικό, όπου έτυχε της διεθνούς αναγνώρισης, και οι πηγές -κυρίως- γύρω από το έργο του είναι πολύ περιορισμένες. Για το λόγο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα, το προσωπικό της γραμματείας του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, για τη διάθεση όλου του αρχείου του Ωδείου που αφορούσε στο Λώρη Μαργαρίτη και για τις συμβουλές τους, καθώς και το προσωπικό της βιβλιοθήκης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη». Για την πολύτιμη βοήθειά τους επίσης, ευχαριστώ το προσωπικό της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Αιγίου, του Τοπικού Αρχείου Αιγίου, καθώς και την κυρία Μυρτώ Οικονομίδου για την διάθεση προγράμματος συναυλίας του πιανίστα. Όλο το χρονικό διάστημα εκπόνησης της εργασίας είχα συμπαραστάτες ανθρώπους που με στήριξαν υλικά και ηθικά και στους οποίους -το λιγότερο που χρωστώ- είναι η ευγνωμοσύνη μου· στον κύριο Σωτήρη Φιλίππου και την οικογένειά μου, που υπομονετικά με στήριξαν σε κάθε στάδιο προς την ολοκλήρωση της εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Γιώργο Σακαλλιέρο, για τον χρόνο που διέθεσε για να μου διδάξει όλα τα απαραίτητα στοιχεία συγγραφής μιας διπλωματικής εργασίας και που με την αστείρευτη υπομονή και επιμονή του με καθοδηγούσε όλο το χρονικό διάστημα μέχρι την ολοκλήρωση της· χωρίς την πολύτιμη συμβολή του, η διπλωματική αυτή δε θα είχε την παρούσα μορφή.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο Λώρης Μαργαρίτης υπήρξε ένας πολυδιάστατος και ταλαντούχος μουσικός που τίμησε την πατρίδα του στο εξωτερικό, αλλά και με το έργο του συνέβαλε στην πρόοδο της ελληνικής μουσικής. Πριν τη διερεύνηση της ζωής και της συνθετικής του δημιουργίας, κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη ιστορική αναδρομή της έντεχνης ελληνικής μουσικής στα χρόνια της καλλιτεχνικής δράσης του συνθέτη και η αναφορά των μουσικών ρευμάτων που επικράτησαν τότε. Αναγκαία επίσης, είναι και η αναφορά στο κοινωνικό περιβάλλον και στην καλλιτεχνική ζωή του Αιγίου, όπου ο Μαργαρίτης έζησε τα πρώτα του χρόνια.

1.1 Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΝΤΕΧΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΙΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΧΟΛΩΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Οι «εθνικές σχολές» της ευρωπαϊκής μουσικής δημιουργούνται κυρίως στο 19^ο αιώνα κάτω από την επιρροή του κινήματος του ρομαντισμού· ιδιαίτερα η μουσική στο γερμανικό χώρο (η οποία προηγείται των άλλων τεχνών ως προς την έκφραση «εθνικών ιδεών») θα μπορούσε και να χαρακτηριστεί ως «πρόδρομος» των «εθνικών σχολών», αφού εμφανίζονται σ' αυτή πολλά χαρακτηριστικά των μετέπειτα μουσικών εθνικών κινημάτων. Στην Ευρώπη οι φάσεις εξέλιξης των «εθνικών σχολών» θα μπορούσαν να τοποθετηθούν χρονικά σε τρεις περιόδους: στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα ως τις αρχές του 20^{ου} (ως κύρια εποχή μουσικού εθνικισμού και μετέπειτα αρχή του «νεο-φολκλωρισμού»), 1920-1945 και 1945-1965 με την υποχώρηση των εθνικιστικών τάσεων και στον τομέα της μουσικής.¹

Οι παραπάνω χρονικές περίοδοι, κατά τις οποίες μεταλλάσσεται η έννοια της «εθνικής σχολής» στην Ευρώπη, δεν ισχύουν και για την Ελλάδα. Στον ελλαδικό χώρο παρατηρείται μια καθυστέρηση της μουσικής εξέλιξης, η οποία σχετίζεται στενά με την πολιτικοκοινωνική ιστορία του τόπου. Η «εθνικιστική» περίοδος στη μουσική της Ελλάδας μπορεί να οριοθετηθεί κυρίως τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}

¹Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα 1990, σελ. 47.

αιώνα, έως το 1930 περίπου.² Η ίδρυση θεσμών μουσικής παιδείας και η μουσική δημιουργία εμπνευσμένη από τις δημοτικές μελωδίες και τη λαϊκή παράδοση, συνέβαλλαν στην εδραίωση του «εθνικού στοιχείου» (σε συνδυασμό με επιρροές από άλλους χώρους των γραμμάτων, των τεχνών αλλά και της πολιτιστικής ιστορίας) στην Ελλάδα. Στα Ιόνια Νησιά ιδρύονται πολλές φιλαρμονικές – φαινόμενο αξιοσημείωτο αναλογικά με τον πληθυσμό τους. Η συγκρότησή τους ξεκίνησε μέσα στο κλίμα ίδρυσης λαϊκών λεσχών και εταιριών, που άνθισε στην Ευρώπη μετά την αστική επανάσταση, κυρίως το 19^ο αιώνα. Το φαινόμενο εντάθηκε στην Κέρκυρα στον 20^ο αιώνα κυρίως, λόγω της οικονομικής ευμάρειας και του μιμητισμού των Ελλήνων· συνέβαλλαν σ’ αυτό οι ταξιδιώτες έμποροι και οι Κερκυραίοι φοιτητές ευρωπαϊκών μουσικών σχολών.

Ειδικότερα, η μουσική των Επτανήσων αποτελεί ένα κράμα από ελληνικά και βυζαντινά στοιχεία, με έκδηλες τις επιρροές των Βενετών και των Άγγλων. Ήδη από το 1656 ιδρύεται στην Κέρκυρα –κατά τα βενετικά πρότυπα- το πρώτο ίδρυμα με στόχο την πνευματική ανάπτυξη του λαού και την προαγωγή της ελληνικής γλώσσας («Academia degli Assicurati», «Ακαδημία των Εξησφαλισμένων») και ακολουθεί και η ίδρυση και άλλων Ακαδημιών.³ Το ιστορικό θέατρο του San Giacomo⁴ αποτελούσε επίσης, σπουδαίο πολιτιστικό κέντρο της εποχής, διαδραματίζοντας αποφασιστικό ρόλο στην πνευματική καλλιέργεια και την ποιοτική ψυχαγωγία των Κερκυραίων.⁵

² Την περίοδο αυτή οι Έλληνες συνθέτες αρχίζουν να συνειδητοποιούν ότι τα έργα τους αποτελούν μέρος των παγκόσμιων εθνικών κινημάτων και θέλουν να συμμετέχουν στις κοινωνικοπολιτικές διεργασίες της εποχής. Εισάγουν στα έργα τους το εθνικό, το επικό και το ιστορικό στοιχείο ως μέσο οραματισμού εθνικών ιδεών και διεκδικήσεων και τίθεται το «γλωσσικό ζήτημα», για το οποίο προέκυψαν αντικρουόμενες γνώμες (Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σσ. 48-49).

³ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 47.

⁴ Ο Κώστας Καρδάμης (μουσικολόγος, λέκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου και επιμελητής του Μουσείου και του Αρχείου Φιλαρμονικής Εταιρείας Κέρκυρας) μέσα από το ερευνητικό του έργο, που αφορά την Ιστορία της μουσικής στην Ελλάδα των Νεότερων Χρόνων, ασχολήθηκε ιδιαίτερα και με την πορεία του θεάτρου San Giacomo. Βλ. σχετικά Κώστας Καρδάμης, «Το κερκυραϊκό θέατρο San Giacomo στα 1815: Η πολιτιστική δραστηριότητα και η κοινωνικοπολιτική του σημασία κατά τη μετάβαση από τους Αυτοκρατορικούς Γάλλους στην Αγγλική προστασία», *Μουσικός Λόγος* 3: 13-26 και [του ίδιου] «Η μουσική των Επτανήσων» στο συλλογικό τόμο *Ιόνιοι Νήσοι: Ιστορία και Πολιτισμός*, Περιφέρεια Ιονίων Νήσων, Αθήνα, 2007. (Ιστοσελίδα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, www.ionio.gr, ανάκτηση στις 4/12/2011).

⁵ Οι παραστάσεις στο San Giacomo άρχιζαν τον Οκτώβριο με θιάσους πρόζας, τα Χριστούγεννα παίζονταν μελοδράματα, ενώ στις γιορτές της Αποκριάς έρχονταν θίασοι οπερέτας και μετά πάλι πρόζας. Αργότερα, καθιερώθηκαν και χοροί μεταμφιεσμένων. Στο θέατρο δίδονταν επίσης, παραστάσεις και με άλλα μουσικοθεατρικά είδη (καντάτες, μπαλέτα, αυτοτελείς σκηνές) σε επετειακές ημέρες ή για την ενίσχυση Ιταλών καλλιτεχνών (Ρωμανού, ό.π., σελ. 68).

Το 1824 ιδρύεται στην Κέρκυρα η «Ιόνιος Ακαδημία»,⁶ το πρώτο ελληνικό πανεπιστήμιο μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης και ως το 1828 λειτουργεί σ' αυτή τμήμα μουσικής.⁷

Μία πολυάριθμη ομάδα Επτανησίων συνθετών, ανάμεσά τους και ο Παύλος Καρρέρ (1829-1896), ο Ιωσήφ Λιβεράλης,⁸ ο Κερκυραίος Σπυρίδων Ξύνδας⁹ και ο Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρας (1861-1917), η αλλιώς λεγόμενη και «Επτανησιακή Σχολή», μονοπωλεί κατά το 19ο αιώνα στα Ιόνια νησιά την ελληνική μουσική παραγωγή. Ο Νικόλαος Χαλκιάπουλος-Μάντζαρος (1795-1872) αποτελεί έναν από τους σπουδαιότερους εκφραστές της «Επτανησιακής Σχολής». Το 1827 συνθέτει την πρώτη ελληνόφωνη άρια για ορχήστρα (*Aria Greca*) και ωθείται προς τη μουσική αναζήτηση ενός ελληνότροπου ύφους, με απλή μελωδική γραμμή πάνω στις αυστηρές πολυφωνικές μορφές της Ευρώπης· προς αυτή την αναζήτηση, ο Μάντζαρος μελοποίησε δύο φορές τον Ύμνο εις την Ελευθερία του Δ. Σολωμού, εκ των οποίων η πρώτη μελοποίηση, με την μελωδική και αρμονική απλότητα, επιβραβεύθηκε αργότερα από το νέο ελληνικό κράτος με την καθιέρωση των δύο εναρκτήριων στροφών ως τον ελληνικό Εθνικό Ύμνο.¹⁰

Τα έργα των Επτανησίων συνθετών ήταν κυρίως εμπνευσμένα είτε από τα ιστορικά γεγονότα του απελευθερωτικού αγώνα (1821-1828), είτε από μια τάση

⁶ Η ίδρυση της «Ιόνιου Ακαδημίας» (1824-1864) αποτέλεσε έργο του Frederick North, 5^{ου} κόμη του Guilford. Ο ιδρυτής της, γιος πρωθυπουργού, σπούδασε την ελληνική γλώσσα και γραμματεία στο Ήτον και την Οξφόρδη και αφιερώθηκε στην προσπάθεια αναβίωσης της παιδείας στην Ελλάδα, με την δημιουργία εκπαιδευτικού ιδρύματος πανεπιστημιακού επιπέδου στα Επτάνησα, τα οποία από το 1815 βρίσκονταν υπό βρετανική «προστασία». Η Ακαδημία άρχισε να λειτουργεί το Μάιο του 1824 και στεγάστηκε αρχικά, στην κατοικία Ενετού Γενικού Προβλεπτή μέσα στο κάστρο της Κέρκυρας («Δ. Σολωμός: Ζάκυνθος: 1818-1828», Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, <http://www.museumsolomos.gr>, ανάκτηση στις 22/3/2011).

⁷ George Leotsakos, "Corfu", *Grove Music Online* (www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40384, ανάκτηση στις 16/3/2011).

⁸ Ο Ιωσήφ Λιβεράλης (1820-1899), γιος του Ιταλού αρχιμουσικού της αγγλικής φρουράς της Κέρκυρας, Domenico Liberalli, σπούδασε κοντά στο Νικόλαο Μάντζαρο κι έπειτα στο Ωδείο San Pietro a Majella της Νεάπολης και στο Ωδείο του Μιλάνου. Το 1942 διαδέχθηκε τον αδερφό του στη θέση του αρχιμουσικού στην ορχήστρα των πνευστών της Φιλαρμονικής Εταιρίας Κέρκυρας. Συνέθεσε συμφωνίες, χορωδιακά έργα, μονωδίες, ντουέτα και μελοδράματα, αλλά ως συνθέτης έγινε γνωστός για τα πένθιμα εμβατήριά του (Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, Βιογραφικό Εργογραφικό*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Α' έκδοση Μάιος 1995, Αθήνα, σελ. 236).

⁹ Σπυρίδων Ξύνδας (1812 ή 1814 – 1896), παρακολούθησε μαθήματα μουσικής με το Νικόλαο Μάντζαρο και στη συνέχεια στο Ωδείο San Pietro a Majella της Νεάπολης. Υπήρξε δεξιότεχνος πολλών οργάνων, και ιδιαίτερα της κιθάρας, και ένας από τους ιδρυτές της Φιλαρμονικής Εταιρίας Κέρκυρας (1840), όπου και δίδαξε (από το 1841) φωνητική μουσική επί είκοσι σχεδόν χρόνια. Ο Ξύνδας είναι ο πρώτος Έλληνας συνθέτης που έγραψε όπερα (*Ο υπομήφιος βουλευτής*, 1867) πάνω σε ελληνικό λιμπρέτο (Ιωάννη Ρινόπουλου), μεταφέροντας στη σκηνή ήθη και έθιμα της ελληνικής σύγχρονης κοινωνίας (Συμεωνίδου, ό.π. σελ. 310).

¹⁰ Χάρης Ξανθουδάκης, «Το Χρονικό της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής» στο: 'Αντί για Όνειρο', *Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2004, σελ. 21.

πρώιμου μουσικού φολκλορισμού και ορισμένα σημεία των έργων στηριζόταν σε λαϊκά ακούσματα και παραδοσιακές μελωδίες, όπως οι όπερες *Μάρκος Μπότσαρης*, *Κυρά-Φροσύνη*¹¹ και *Δέσπω* του Ζακυνθινού Παύλου Καρρέρ, οι οποίες δείχνουν την πρόθεση μουσικής εξιστόρησης των δρώμενων του Αγώνα πάνω σε μουσικά αποσπάσματα δημοτικών μελωδιών.¹² Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν περιγράφει συνολικά το μουσικό ύφος των Επτανησίων συνθετών που βαδίζει ακόμα εκ του ασφαλούς στα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα της ιταλικής φωνητικής και οργανικής μουσικής.

Η πολιτιστικά ανεπτυγμένη και αισθητικά καλλιεργημένη κοινωνία των Επτανήσων και ορισμένων αστικών κέντρων της ελληνικής επικράτειας (Πάτρα, Ερμούπολη) γινόταν αποδέκτης των νέων μουσικών συνθέσεων και ιδεών με ταχείς ρυθμούς. Αντίθετα, η πρωτεύουσα του Ελληνικού κράτους, περιοριζόταν στις μελοδραματικές παραστάσεις μερικών ιταλικών θιάσων και σε κάποιες μουσικές βραδιές στα σαλόνια αριστοκρατικών οικογενειών. Οι μελωδίες του ιταλικού μελοδράματος δεσπόζουν στις πολιτιστικές εκδηλώσεις και η προσπάθεια πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Οι αξιόλογες μουσικές προσωπικότητες που δραστηριοποιήθηκαν την εποχή εκείνη στην Αθήνα προέρχονταν είτε από τα Ιόνια νησιά είτε από το εξωτερικό, όπως ο Κερκυραίος Δημήτριος Διγενής,¹³ ο εξελληνισμένος Ιταλός Ραφαήλ Παριζίνης,¹⁴ ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός¹⁵ και ο Κεφαλονίτης Διονύσιος Λαυράγκας (1860-1941), ο οποίος (μαζί με το Λουδοβίκο Σπινέλη) θεωρούνται οι δημιουργοί του ελληνικού μελοδράματος. Εξέχουσα προσωπικότητα αποτέλεσε και ο Κερκυραίος Γεώργιος

¹¹ Βλ. σχετικά: Ν. Συναδινός, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*, Αθήνα 1919, σσ. 269-272).

¹² Γιώργος Λεωτσάκος, «Εισαγωγή στην Έντεχνη Ελληνική Μουσική (18^{ος} αι./αρχές 20ού αι.) στο: 'Αντί για Όνειρο...', ό.π., σελ. 35.

¹³ Δημήτριος Διγενής (Κέρκυρα ; - Αθήνα 1880), σπούδασε μουσική δίπλα στο Ν. Μάντζαρο και μετέπειτα στο Ωδείο San Pietro a Majella της Νεάπολης, όπως οι περισσότεροι επτανήσιοι μουσικοί της εποχής. Δίδαξε επί σειρά ετών στη Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων, στο Διδασκαλείο στο Πολυτεχνείο και στο Αρσάκειο. Ανάμεσα στα έργα του συγκαταλέγεται και ο *Ύμνος προς τη σημαία* (1885), που καθιερώθηκε ως εθνικός χαιρετισμός προς την ελληνική σημαία (Συμεωνίδου, ό.π., σελ. 106).

¹⁴ Ραφαήλ Παριζίνης (1830-1875), μαθητής του Ν. Μάντζαρου. Το 1844 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου ιδρύει μουσική σχολή. Έγραψε την πρώτη θεωρία της μουσικής στα ελληνικά, συγκρότησε ορχήστρα και χορωδία και δίδαξε μουσική στο Πολυτεχνείο, το Αρσάκειο, το Ωδείο Αθηνών (τσέλο) και τη Φιλαρμονική Εταιρία «Ευτέρπη». Πολλά από τα έργα του, αν και εμπεριέχουν τις ιταλικές επιρροές, βασίζονται πάνω σε ελληνικά θέματα (Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φοίβου Ανωγειανάκη, εκδ. Ν. Βότσης, 2^η έκδοση, Αθήνα 1985, σελ. 561).

¹⁵ Αλέξανδρος Κατακουζηνός (1824-1892), μαθητής του Δ. Διγενή ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τη βυζαντινή μουσική επιδιώκοντας να συγχωνεύσει τη δυτική αρμονική παράδοση με τους βυζαντινούς ήχους. Διετέλεσε διευθυντής χορωδίας στην Ελληνική Εκκλησία της Βιέννης και στο ναό Αγίας Τριάδος της Οδησσού. Συνέβαλε καθοριστικά στην ίδρυση του Ωδείου Αθηνών, το οποίο διηύθυνε αλλά και δίδαξε αφιλοκερδώς επί σειρά ετών. Ανάμεσα στα έργα του περιλαμβάνονται δύο όπερες, παιδικά τραγούδια, αλλά και αρκετές ποιητικές συλλογές [Συναδινός, ό.π., (εισαγωγή) κ'].

Λαμπελέτ, που το 1901 στη μελέτη του «Η Εθνική Μουσική»,¹⁶ θέτει τις θεωρητικές βάσεις πάνω στις οποίες πιστεύει ότι πρέπει να στηριχθεί η νεοελληνική εθνική μουσική· καλεί τους Έλληνες μουσουργούς να εμπνευσθούν από το δημοτικό τραγούδι και να συνθέτουν στηριζόμενοι στις τεχνικές της αντίστιξης και της φούγκας.

Το 1871 η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών αρχικά δεν φαίνεται να διαφοροποιεί τα μουσικά ακούσματα των Αθηναίων (το πρόγραμμα της συναυλίας του ωδείου τρία χρόνια μετά την ίδρυσή του, μαρτυρά την επίδραση της ιταλικής μουσικής επιρροής). Το 1893 τη διοίκηση του Ωδείου αναλαμβάνει ο Γεώργιος Νάζος και προβαίνει σε ριζική εκπαιδευτική αναδιοργάνωσή του (συνεπικουρούμενος από οικονομικές και πολιτικές βλέψεις του «ευεργέτη» Ανδρέα Συγγρού). Το Ωδείο αποκόπτεται από τις επτανησιακές και ιταλικές επιρροές του 19^{ου} αιώνα, στρέφεται προς τα κεντροευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα (κυρίως τα γαλλογερμανικά) και συμβάλλει καθοριστικά στην εντονότερη μουσική κίνηση της πόλης. Στο Ωδείο φοιτούν αξιόλογοι μαθητές οι οποίοι και διαπρέπουν αργότερα και στο εξωτερικό ως συνθέτες και μουσικοί ερμηνευτές (όπως ο Δημήτρης Μητρόπουλος και ο Νίκος Σκαλκώτας).

Η πλέον σημαίνουσα προσωπικότητα για την νεοελληνική μουσική των αρχών του 20^{ου} αιώνα (και σαφώς η καθοριστικότερη για το α΄ μισό) είναι ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος θεωρείται από τους βασικούς θεμελιωτές (ή μάλλον ο βασικότερος) της Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Γεννημένος στη Σμύρνη δέχθηκε τη γόνιμη επίδραση του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού μέσα στο οικογενειακό του περιβάλλον. Σπούδασε στη Βιέννη, όπου ήρθε σε επαφή με τη γερμανική συμφωνική παράδοση και το «βαγκνερικό» δράμα, ενώ η μετέπειτα διαμονή και εργασία του στο Χάρκοβο της Ουκρανίας του επέτρεψε να έρθει σε επαφή με τη Ρώσικη Εθνική Μουσική Σχολή.

Ο Καλομοίρης εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1910 και παράλληλα με τη συνθετική του δημιουργία, η οποία αγκαλιάζει όλα τα είδη της μουσικής (εκτός από τη θρησκευτική), η παρουσία του σφράγισε κάθε εκδήλωση της μουσικής ζωής. Το πρόγραμμα της πρώτης συναυλίας με έργα του Καλομοίρη, που παρουσιάστηκε στις 11.6.1908 στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών, αποτέλεσε ένα «μανιφέστο» για την

¹⁶ Η μελέτη αυτή του Γ. Λαμπελέτ δημοσιεύτηκε σε δύο τεύχη του περιοδικού «Παναθήναια», έτος β΄, 15 Νοεμβρίου 1901, σσ. 82-90 και έτος β΄, 30 Νοεμβρίου 1901, σσ. 126-131 (Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912, ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της Ιστορίας της Νεοελληνικής Μουσικής*, εκδ. Κουλτούρα 1996, σελ. 169). Για μια νεώτερη αναδημοσίευση της μελέτης βλ. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, ό.π., σσ. 217-240.

ελληνική μουσική· γραμμένο σε ακραία δημοτική γλώσσα, σ' αυτό ο συνθέτης παρουσιάζει τις απόψεις του για την ελληνική μουσική και την προώθησή της. Τις ιδέες του για τη δημιουργία «Εθνικής Μουσικής Σχολής» ακολούθησε με φανατική πίστη και ακούραστη αγωνιστικότητα. Εργάστηκε ως καθηγητής πιάνου και ανώτερων θεωρητικών (1911-1919) στο Ωδείο Αθηνών, ενώ το 1919 ιδρύει και διευθύνει το Ελληνικό Ωδείο ως το 1926, κι έπειτα το Εθνικό Ωδείο ως το 1948. Ο Καλομοίρης μέσα από την αρθρογραφία του στο περιοδικό «Νουμάς» υποστήριξε σθεναρά τις απόψεις του για το δημοτικισμό και για μία εθνική σχολή μουσικής κατά τα δυτικά «ρομαντικά» πρότυπα με ενσωματωμένα ελληνικά θέματα και μοτίβα.¹⁷ Παράλληλα, κατηγόρησε τους Επτανήσιους συνθέτες ότι δεν προάγουν την ελληνική μουσική, αλλά την «εμπορική» ιταλική – απόψεις που τις αναθεώρησε αργότερα, πριν το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.¹⁸

Πρωτεργάτες στην ίδρυση και οργάνωση της Νεοελληνικής Εθνικής Σχολής θεωρούνται επίσης, ο Μάριος Βάρβογλης (1885-1967) και ο Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935).

Ο Μάριος Βάρβογλης ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του από το Παρίσι, όπου σπούδασε με τον D'Indy.¹⁹ Αρθρογραφώντας στο «Νουμά» από το 1909, υποστήριξε με ζήλο τη δημιουργία Ελληνικής Μουσικής Σχολής και το κίνημα του δημοτικισμού. Το δημοτικό τραγούδι, κατά το Βάρβογλη, δεν έπρεπε να το μεταχειριστούν οι συνθέτες αφήνοντάς το αυτούσιο, αλλά να το επεξεργαστούν όσο το δυνατό περισσότερο. Ο ίδιος κατάφερε να αναπτύξει τα ελληνικά μοτίβα στο πνεύμα και τα τεχνικά χαρακτηριστικά της γαλλικής μουσικής.²⁰

Ο Αιμίλιος Ριάδης είναι ο τελευταίος της πρώτης γενιάς συνθετών, που με το έργο της θεμελιώνει τη Νεοελληνική Εθνική Σχολή στις αρχές του 1900. Μελέτησε πιάνο και θεωρητικά με το Δημήτριο Λάλα στη Θεσσαλονίκη κι έπειτα στη Βασιλική Ακαδημία Τεχνών του Μονάχου. Το 1910 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι όπου

¹⁷ Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912, ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, 1996, σελ. 213-217.

¹⁸ Ρωμανού, *Εντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 170.

¹⁹ Vincent D'Indy (1851-1931), Γάλλος συνθέτης, καθηγητής και θεωρητικός της μουσικής. Υπήρξε διακεκριμένος μαθητής του Cesar Franck στο Conservatoire de Paris, υπήρξε ιδρυτής και καθηγητής της Schola Cantorum. Στη συνθετική του δημιουργία περιέλαβε όλα σχεδόν τα είδη της μουσικής. Πολλά από τα ορχηστρικά του έργα είναι στο πνεύμα της γαλλικής παράδοσης και του φολκλορισμού. Ο ίδιος παρέμεινε σπουδαία φυσιογνωμία της μουσικής ζωής του Παρισιού ως το θάνατό του [Robert Orledge, «Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d'» λήμμα στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd., Λονδίνο 1980 (εφεξής, *The New Grove II*, том. 9, σσ. 220-225)].

²⁰ Βλ. σχετικά Καίτη Ρωμανού, «Μάριος Βάρβογλης (1885-1967)», *Μουσικολογία* 2 (1985): 13-26.

τελειοποιεί τις μουσικές του σπουδές με τον Gustave Charpentier και τον Moris Ravel.²¹ Η γνωριμία του με τον Debussy και τους άλλους συνθέτες της νεώτερης γαλλικής μουσικής ασκούν αποφασιστική επίδραση στη διαμόρφωση του μουσικού του ύφους, στο οποίο συναντάται διάχυτο το ιμπρεσιονιστικό στοιχείο. Η συνθετική του δημιουργία εμπεριέχει τα περισσότερα μουσικά είδη. Ξεχωριστή θέση έχουν τα τραγούδια του σε λυρικό ύφος με δικούς του στίχους, αλλά και άλλων ποιητών· η μελωδική τους γραμμή έντονα δημοτικοφανής διατηρεί το προσωπικό του ύφος με μια ιδιότυπη συνοδεία του πιάνου.²²

Την αισθητική ιδεολογία του Καλομοίρη ακολούθησαν οι περισσότεροι Έλληνες συνθέτες της εποχής, όπως ο Πέτρος Πετρίδης, ο Λώρης Μαργαρίτης, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης και ο Κώστας Κυδωνιάτης. Από τη δεκαετία του '30, στο μουσικό προσκήνιο της Ελλάδας αναδεικνύονται νέοι «μοντερνιστές» συνθέτες (Χαρίλαος Περπέσσας, Δημήτρης Μητρόπουλος, Δημήτριος Λεβίδης) που με το έργο τους ανανεώνουν τη νεοελληνική έντεχνη μουσική. Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '10, ο Δημήτρης Μητρόπουλος (σχεδόν προδρομικά) συνθέτει με νέες τεχνοτροπίες (υστερορομαντικές - ιμπρεσιονιστικές και αργότερα, από το 1924, ατονικές - δωδεκαφθογγικές). Το συνθετικό όμως, έργο του Νίκου Σκαλκώτα²³ μέσα από τις σύγχρονες τεχνικές του γερμανοαυστριακού χώρου, εγκαινιάζει την περίοδο μιάς συχνά ιδιότυπης μουσικής συνύπαρξης του εξπρεσιονισμού και του «Νέου Φολκλορισμού» στη νεοελληνική μουσική δημιουργία μετά το 1930.²⁴

²¹ Σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής που δεν είναι πάντα ακριβείς, βλ. Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 190 και υποσημείωση 328.

²² Γιώργος Λεωτσάκος, «Ριάδης, Αιμίλιος», λήμμα στο Μανσάρ Μπλοχ (επιμ), *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών 1987, τόμ. 9 Α, σσ. 69- 70.

²³ Για τη ζωή και το έργο του Νίκου Σκαλκώτα που διαμορφώθηκε, όσον αφορά στον ελληνικό χώρο, κυρίως μέσα σε μια δεκαπενταετία (1933-1949) βλ. σχετικά Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας- μια προσπάθεια είσδυσης στο μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, α τόμ., Αθήνα 1997, σελ. 448.

²⁴ Φράγκου-Ψυχοπαίδη, ό.π., σελ. 54.

1.2. Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΖΩΗ ΣΤΟ ΑΙΓΙΟ ΑΠΟ ΤΟ 1835 ΕΩΣ ΤΟ 1945²⁵

Μετά το τέλος της Επανάστασης του 1821, στην πόλη του Αιγίου είχαν εγκατασταθεί οικογένειες, απόγονοι των αγωνιστών, που οι περισσότερες διέθεταν και οικονομική επιφάνεια. Το κλίμα της ανασυγκρότησης και της προόδου που έφερε η εμπορική κίνηση του λιμανιού και η ελευθερία γενικότερα, δημιούργησε την τάση στους Αιγείς να στραφούν προς τις τέχνες και τα γράμματα με μεγάλο ζήλο.

Την εποχή εκείνη πραγματοποιούνται στο Αίγιο, αξιόλογες κοινωνικές εκδηλώσεις και παρατηρείται ζωηρή μουσική κίνηση στην πόλη από αρκετές οικογένειες, που μετά το 1880 διέθεταν στο σπίτι τους πιάνο (Λοντέοι, Πετιμεζαίοι, Μεσσηνεζαίοι, Πετρόπουλοι, Κανελλόπουλοι, Παναγιωτόπουλοι, Αλεξανδρόπουλοι, Χρυσανθακόπουλοι, Σταυρουλόπουλοι, οι οικογένειες Ιγγλέση και Πολυχρονιάδη).²⁶ Από τους επιφανείς Αιγιώτες που ασχολούνται με τη μουσική, είναι και ο Ανδρέας Παναγιωτόπουλος (Υπουργός Παιδείας) που έπαιζε φλάουτο, ο Μιμίκος Φανέλλης (ζωγράφος) βιολί, ο Μίμης Ρωμανιώτης φλάουτο, ο Ιωάννης Σταματόπουλος (κιθαρίστας και δάσκαλος μουσικής), καθώς και άλλοι Αιγιώτες, οι οποίοι ασχολήθηκαν με διάφορα όργανα, όπως το μαντολίνο αλλά και με το τραγούδι. Γνωστός καλλιτέχνης του Αιγίου, ήταν και ο Πανάγος Μελισσιώτης, ο οποίος έγραψε το κωμειδύλλιο «Η Θυμιούλα η Γαλαξιδιώτισσα» μελοποιώντας και τους στίχους των τραγουδιών του έργου.

Το Αίγιο με τους ολιγάριθμους κατοίκους του, δεν διέθετε οργανωμένα μουσικά συγκροτήματα. Όμως, στο μεγάλο καφενείο των αδερφών Γιαννόπουλων, διοργανώνονταν «συναυλίες» από ορχήστρες ιταλικές, ρουμάνικες κτλ., αποτελούμενες από 15-20 όργανα. Επίσης, μελοδραματικοί θίασοι συχνά επισκέπτονταν την πόλη από την Πάτρα ή από πιο μακρινά μέρη. Όπως σε πολλές πόλεις της Ελλάδας, οίκημα που να στεγάζει θέατρο, δεν υπήρχε. Γι' αυτό και κατέφευγαν στον κήπο του σπιτιού του κ. Λεωνίδα Αλεξανδροπούλου ή Λεωνιδάκου, φτιάχνοντας πρόχειρα το σκηνικό του έργου με σανίδες και ένα πιάνο. Αργότερα, δημιουργήθηκε το θέατρο, στο οποίο έδωσαν παραστάσεις οι καλύτεροι θίασοι των Αθηνών, όπως ο θίασος Βερώνη, ο θίασος Παντοπούλου κ.α.

²⁵ Σπύρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική, συμβολή εις την ιστορία της*, Αθήνα 1958, σελ. 277-279.

²⁶ Λήμμα «Ευτέρπη», *Φιλαρμονική Αιγίου* στο: Τάκης Καλογερόπουλος (επιμ.), *Το Λεξικό Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα έως σήμερα*, εκδ. Γιαλλελή, Αθήνα 1998, τόμ. 2, σελ. 270.

Το 1893, ίδρυση της Φιλαρμονικής Εταιρίας Αιγίου, «Ευτέρπη», έδωσε νέα ώθηση στην πνευματική ζωή της πόλης και στην ψυχαγωγία των κατοίκων. Ιδρυτές της υπήρξαν οι: Σπυρίδων και Πανάγος Παναγιωτόπουλοι, Γεώργιος Μεσσηνέζης,²⁷ Κ. Ασημακόπουλος, Λ. Σ. Πετρόπουλος, Γεώργιος Κουγεβετόπουλος κ.α. Στη φιλαρμονική του Αιγίου εργάστηκαν αξιόλογοι μουσικοί. Ο ιταλός αρχιμουσικός Odeseo Mattioci έδειξε ιδιαίτερο ζήλο, ώστε ο αριθμός των εκτελεστών της έφτασε τους 40, ενώ οι μαθητές της σχολής της, τους 60. Η δράση δε της φιλαρμονικής επεκτάθηκε και στις μεγαλύτερες πόλεις της Πελοποννήσου.

Το 1905, η «Φιλαρμονική Εταιρία», λόγω δεινής οικονομικής κατάστασης, διαλύθηκε. Ένα χρόνο αργότερα, χάρη στις προσπάθειες του Δημητρίου Αργυριάδη-μετέπειτα Πρόεδρος του «Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου»- ανασυγκροτήθηκε. Μάλιστα, δημιουργήθηκε και Σχολή εγχόρδων και μαντολίνου, όπου φοιτούσαν παιδιά πλουσίων οικογενειών του Αιγίου.

Άλλοι μουσικοί που ανέλαβαν την φιλαρμονική υπήρξαν ο Ιταλός Attilio Auggero Campanile (1917-1920) και ο Κερκυραίος Σπυρίδων Μπάκαν που μετοίκησε στην πόλη από την Αθήνα, προκειμένου να συνεχίσει τα μαθήματα των παλαιών μαθητών και να ανασυγκροτήσει το μουσικό σώμα. Στη συνέχεια, ακολούθησαν τα δύσκολα χρόνια της κατοχής, κατά τα οποία η φιλαρμονική ήταν σε αδράνεια, ενώ μετά το 1945 την ανέλαβε ο κρητικός αρχιμουσικός Ελευθέριος Αντ. Μαυρομάτης.

²⁷ Πρόγονος του Λώρη Μαργαρίτη.

2. ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ (ΛΩΡΗ) ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Ο Λώρης Μαργαρίτης υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους Έλληνες πιανίστες, μουσικούς παιδαγωγούς και συνθέτες που αντιπροσώπευσε την πατρίδα του στο εξωτερικό, από τα επτά του χρόνια έως το θάνατό του το 1953, φέρνοντας τη δυτική μουσική πιο κοντά στα ελληνικά ακούσματα, αλλά και διαδίδοντας την ελληνική μουσική στα μεγάλα μουσικά ευρωπαϊκά κέντρα μέσα από τις δικές του συνθέσεις.

2.1. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΙΔΙΚΕΣ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Ο Λώρης Μαργαρίτης γεννήθηκε στο Αίγιο στις 15 Αυγούστου 1895,²⁸ μοναχογιός μιας οικογένειας που ανέπτυξε ξεχωριστή κοινωνική δράση στην τοπική κοινωνία και υπήρξε ιδιαίτερα φιλόμουση. Ο πατέρας του, Πέτρος Μαργαρίτης, ήταν αρχίατρος στον ελληνικό στρατό κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους. Οι ρίζες της οικογένειάς του βρίσκονταν στο Μαργαρίτι²⁹ της Ηπείρου, απ' όπου ο πρόγονός του, Φίλιππος Πετμεζούλιας, κατέβηκε στον Τύρναβο Θεσσαλίας κι έπειτα στα Αμπελάκια για να ιδρύσει εργοστάσιο νημάτων. Ο γιός του Πετμεζούλια και προπάππος του συνθέτη εγκαταστάθηκε στη Σμύρνη και συνέβαλλε στον Αγώνα του '21 διαθέτοντας πλοία για τον Ψαριανό στόλο και χρήματα για τον ιερό σκοπό. Στη Σμύρνη γεννιέται ο

²⁸ Λήμματα και βιο-εργογραφικές πηγές για τον Μαργαρίτη: Λήμμα «Μαργαρίτης, Λώρης (Λυκούργος)» στα: Συμεωνίδου, ό.π., σελ. 254. Μανσάρ Μπλοχ (επιμ.), *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, ό.π., τόμος 6, σελ. 31. Ιωάννης Αλεξιάκης κ.α. (επιμ.), *Πάπυρος-Λαρούς, Γενική Παγκόσμιος Εγκυκλοπέδεια μετα πλήρους λεξικού της ελληνικής γλώσσας*, Επιστημονική Εταιρία των Ελληνικών Γραμμάτων - Πάπυρος, Αθήνα 1964, τόμος 9, σελ. 762. Γιώργος Καμπανάς, *Λεξικό Μουσικής*, εκδ. Γαϊτάνου Κοκονέτση, Αθήνα 1996, σελ. 245. Ολυμπία Τολίκα, *Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1999, σελ. 249. Λήμμα «Μαργαρίτης, Λυκούργος» στο: Α. Τεγόπουλος, Α. Ασημακόπουλος, Κ. Καμπούρης, Α. Ευσταθίου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια Δομή*, εκδ. «Δομή» ΕΛΛΑΣ- I.G.D.A.Italia, 1971, τόμ. 10, σελ. 124. Λήμμα «Loris Margaritis» στο: Carl Dahlhaus (επιμ.), *Riemann Music Lexicon*, B. Schott's Söhne Mainz, B. 4, 1975, σελ. 130. Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1956 (Β' έκδοση 1984), σελ. 5. Καίτη Ρωμανού, *Εντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 191. *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, επετηρίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης των ετών 1915-1965, Θεσσαλονίκη 1966, προλεγόμενα-βιογραφίες διοικητικών στελεχών του ωδείου.

²⁹ Χωριό του νομού Θεσπρωτίας. Το φρούριο του Μαργαριτίου αποτέλεσε σημαντικό στρατιωτικό ορμητήριο των Οθωμανών στα χρόνια της τουρκοκρατίας (Α. Τεγόπουλος κ.α. (επιμ.), ό.π., τόμος 10, σελ. 125).

παππούς του, Δημήτριος Μαργαρίτης³⁰ που τα χρόνια του ξεριζωμού της Σμύρνης έφυγε για σπουδές στην Ιταλία και τη Γαλλία. Ο παππούς του συνθέτη είχε άλλα δύο αδέρφια, οι οποίοι σπούδασαν ζωγραφική και φιλοτέχνησαν τις τοιχογραφίες της αίθουσας του θρόνου στα Παλαιά Ανάκτορα.³¹

Η μητέρα του Λώρη Μαργαρίτη, Υακίνθη Μεσσηνέζη,³² είχε μεγάλη αγάπη για τη μουσική και τις τέχνες. Η ίδια παρέδωσε στο μοναχογιό της τα πρώτα μαθήματα πιάνου και διαπίστωσε με έκπληξη το μοναδικό ταλέντο του παιδιού της στην ηλικία των πέντε χρόνων,³³ όταν κάθισε στο πιάνο για να παίξει μία δική του εύθυμη σύνθεση.

Το 1902 οι γονείς του μικρού Λώρη, απευθύνθηκαν στο διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, Γεώργιο Νάζο, ο οποίος αναγνώρισε το καλλιτεχνικό ταλέντο του επτάχρονου παιδιού και ανέλαβε ο ίδιος την διδασκαλία του στο πιάνο.³⁴ Ο μικρός μαθητής παρακολούθησε επίσης ειδικά μαθήματα³⁵ με τον Armand Marsick και τον L. d. Wassenhoven. Τις συνθέσεις του, οι οποίες έχουν μεγάλη μουσική δυσκολία, τις υπαγορεύει στον καθηγητή του κ. Κουλούκη. Οι θερινές του διακοπές στην ιδιαίτερη πατρίδα της μητέρας του, το Αίγιο, του δίνουν έμπνευση για νέα έργα - γράφει το 18^ο έργο του «Η απολεσθείσα», επηρεασμένος από το μυθιστόρημα του Henri Greville, τον «Κατακλυσμό» αποτυπώνοντας μουσικά τα στοιχεία της φύσης και το «Πάτερ ημών», το οποίο παίζει στο πιάνο κάθε βράδυ ως προσευχή.³⁶

Έξι μήνες αργότερα, ο Μαργαρίτης δίνει κατατακτήριες εξετάσεις στο πιάνο στο Ωδείο Αθηνών μπροστά σε καθηγητές, μαθητές και στον τότε πρωθυπουργό,³⁷ μαγεύοντας το ακροατήριό του. Το πρόγραμμά του περιελάμβανε δύο Σπουδές του Bertini, μία Sonatina του Clementi και έξι δικές του συνθέσεις: Σπουδή έργο 6,

³⁰ Δημήτριος Μαργαρίτης (1804-1833), έλαβε μέρος στην Επανάσταση του 1821 με τα πλοία «Αγάπη», «Λεωνίδα». Υπηρέτησε ως προξενικός υπάλληλος στην Αγκώνα και στην Ιερουσαλήμ. (Ιωάννης Αλεξάκης κ.α. (επιμ.), *Πάπυρος-Λαρούς*, ό.π., τόμος 9, σελ. 762).

³¹ Φίλιππος Μαργαρίτης (1810-1892), δίδαξε 25 χρόνια στη Σχολή Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου και Γεώργιος Μαργαρίτης (1814-1884), καθηγητής στη Σχολή Ευελπίδων (ό.π., τόμος 9, σελ. 762). Κωνσταντίνα Σ. Τσομή, «Λώρης Μαργαρίτης, ο αγνοημένος Μότσαρτ της Ελλάδας», *Η Σχεδία της Αιγιάλειας* 26 (2007): 2. Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 35.

³² Υακίνθη Μεσσηνέζη, γόνος διακεκριμένης οικογένειας του Αιγίου. Η γιαγιά της ήταν κόρη του Γεωργίου Σισίνη, Προέδρου της Πρώτης Εθνοσυνέλευσης. [Ιωάννης Αλεξάκης κ.α. (επιμ.), ό.π., τόμος 11, σελ. 928]. Το πατρικό σπίτι της οικογένειας ανακηρύχθηκε «Ιστορικό διατηρητέον μνημείον» με βασιλικό διάταγμα του 1951. (Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 25).

³³ Χρήστος Ζαλοκώστας, «Αναμνήσεις» (ό.π., σελ. 143).

³⁴ Φαίδων, «Αθηναϊκά επιστολαί», *Διάπλασις των Παίδων*, 1902 (ό.π., σελ. 147-148).

³⁵ Κωνσταντίνος Δ. Κακαβελάκης, *Σύντομη ιστορία του συλλόγου Φίλων του Μότσαρτ, Ida και Λώρης Μαργαρίτης*, www.mozart.gr/Background.html, ανάκτηση στις 2/11/2009.

³⁶ Τσομή, ό.π., σελ. 4.

³⁷ Το μεγαλύτερο διάστημα του 1902 πρωθυπουργός της Ελλάδος διετέλεσε ο Αλέξανδρος Ζαΐμης.

Μελαγχολία έργο 17, *Sonatine* έργο 15, *Ελληνική Ραψωδία* έργο 7, *Τρικυμία* έργο 5 και *Ανώνομον* έργο 16.³⁸

Ήδη ο αθηναϊκός τύπος γράφει για ένα παιδί φαινόμενο, ευφυέστατο, με μουσικό ταλέντο αντάξιο του βεληγεκούς του Mozart³⁹ και του Beethoven και που οι γονείς του το διαπαιδαγωγούν με τέτοιο τρόπο, ώστε να μη διαφέρει από τα άλλα παιδιά. Πρώτο, το παιδικό περιοδικό *Διάπλασις των Παίδων* παρουσίασε τον Λώρη Μαργαρίτη στο κοινό, με ένα άρθρο του Γρ. Ξενόπουλου,⁴⁰ ως πρωτοφανές μουσικό ταλέντο στα ελληνικά χρονικά.⁴¹

Το Νοέμβριο του 1903, έχοντας ήδη συνθέσει 27 έργα του,⁴² ο μικρός πιανίστας εμφανίζεται στο Μόναχο, στην αίθουσα *R. Wagner* του ξενοδοχείου *Bayerischer Hof*, σε μία συναυλία αποκλειστικά με δικές του συνθέσεις. Στο πρόγραμμα της συναυλίας περιλαμβάνεται το *Marche Solennelle (Πένθιμο εμβατήρι)*, μία *Rêverie (Ονειροπόληση)* με αρπάζ από την αρχή ως το τέλος, ένα κομμάτι με τον τίτλο *Le hibou et les moineaux (Η κουκουβάγια και τα σπουργίτια)*⁴³ και ακολουθούν μια *Meditation*, που μοιάζει πολύ στη *Rêverie*, μία ακόμα δεξιοτεχνική *Σπουδή* και τέλος μία *Φαντασία*, που ο μικρός εκτελεστής την χειρίζεται με ρυθμική ελευθεριότητα.⁴⁴

Το ακροατήριο αποτελείται από πολλά μέλη της Βαυαρικής Βασιλικής Αυλής, την πριγκίπισσα Θηρεσία, τον πρίγκιπα Ludwing Ferdinand, καθώς και ελληνίδες Βαρώνες· ανάμεσα στους ακροατές παρευρίσκεται και ο συγγραφέας Thomas Mann, ο οποίος εμπνέεται από τον οκτάχρονο Λώρη⁴⁵ και γράφει το διήγημά του *Το παιδί-*

³⁸ Κωνσταντίνος Φ. Σκόκος, «Ο Μικρός Μότσαρ της Ελλάδος», *Εθνικόν Ημερολόγιον*, τόμος 18, αρ.1, Αθήνα έτος ΙΗ' (1903), σελ. 66.

³⁹ [Αδηλος] «Ο μικρός Έλλην Μότσαρ Λώρης Μαργαρίτης», εφ. *Εμπρός*, 10/7/1903. [Αδηλος] «Ο μικρός Λώρης», εφ. *ΣΚΡΠΠ*, 12/10/1904.

⁴⁰ Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951), λογοτέχνης, θεατρικός συγγραφέας, αρθρογράφος και κριτικός. Υπήρξε συνεργάτης του περιοδικού *Εστία* από το 1889, αρχισυντάκτης του περιοδικού *Διάπλασις των Παίδων* (1896-1948) υπογράφοντας με το ψευδώνυμο «Φαίδων», ιδρυτής και εκδότης του περιοδικού *Νέα Εστία* (1927-1934). Ιδρυτικό στέλεχος τόσο της Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών-μαζί με τους Παλαμά, Σικελιανό, Καζαντζάκη-όσο και της ΕΣΗΕΑ («Εποχές και συγγραφείς – Γρηγόριος Ξενόπουλος», τηλεοπτική εκπομπή του Τάσου Ψαρρή (01/01/1999) (www.ert-archives.gr/V3/public/pop-info.aspx?tid=8427&tsz=0&act=mInfo, ανάκτηση στις 18/01/2011).

⁴¹ Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), «Κριτικές», *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 150-152, σελ.156-158).

⁴² Δυο μόνο από τα πρώιμα έργα του συνθέτη σώζονται, μία *Σπουδή* (1901) και η *Ελληνική Ραψωδία* (1902) (Γιώργος Λεωτσάκος, «Λώρης Μαργαρίτης πιανίστας και συνθέτης», *Σονατίνα για πιάνο*, ορ. 5, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Μουσικά Εκδόσεις, Αθήνα, 1982).

⁴³ Από την περιγραφή του έργου στο διήγημα του Thomas Mann, προφανώς πρόκειται για το έργο με τον τίτλο «Μάχη των σπουργιτιών» (*Spatzenschlacht*). (Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ.12).

⁴⁴ Ο.π., σελ. 12-13.

⁴⁵ “Loris Margaritis im memoriam – 50 years after his departure”, Greek Mozart Society: www.mozart.gr/Wunderkind.html, ανάκτηση στις 6/5/2010.

θαύμα (*Das Wunderkind*, 1903).⁴⁶ Αίσθηση προκάλεσε το έργο *Νοσταλγία*, το οποίο απέσπασε εξαιρετικές κριτικές από τον ημερήσιο τύπο στην Ελλάδα.⁴⁷

Το πιανιστικό στυλ του Μαργαρίτη, η δεξιοτεχνία του, η ποιότητα του ήχου, αλλά και η απλότητα των έργων του, αποτέλεσαν φαινόμενο μοναδικό για ένα οκτάχρονο παιδί. Ακολούθησαν κι άλλες ανάλογες συναυλίες στα σαλόνια των καλλιτεχνικών κέντρων του Μονάχου. Ο διάσημος μουσικός Bernhard Stavenhagen,⁴⁸ επικεφαλής της Μουσικής Ακαδημίας του Μονάχου, ανέλαβε να του παραδώσει δωρεάν ιδιαίτερα μαθήματα, σύμφωνα με ανταπόκριση αθηναϊκής εφημερίδας της εποχής.⁴⁹

2.2. ΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΩΤΕΡΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

Έπειτα από την συναυλία στην αίθουσα *Richard Wagner* (1903) που εξέπληξε την υψηλή κοινωνία του Μονάχου, οι καλλιτεχνικοί δρόμοι της Ευρώπης άνοιξαν διάπλατα για το μικρό μουσικό και το γερμανικό κράτος, αναγνωρίζοντας την αξία του, αναλαμβάνει την μουσική του εκπαίδευση. Το 1904, ο μόλις 9 χρονών Λώρης Μαργαρίτης, φοιτά σε σχολείο της ελληνικής κοινότητας του Βερολίνου και παράλληλα παρακολουθεί μαθήματα στην Ανώτερη Μουσική Σχολή του Βερολίνου (*Hochschule für ausübende Musik*).⁵⁰ Διευθυντής της σχολής αυτής υπήρξε ο περίφημος βιολιστής Joseph Joachim,⁵¹ ο οποίος με ειδικό έγγραφο προς την ελληνική κυβέρνηση, μιλά με θερμά λόγια για το «φαινόμενο Μαργαρίτη»: «Είναι επιτακτικόν καθήκον να ληφθεί ιδιαίτερη μέριμνα δια την όσο το δυνατόν τελειοτέραν

⁴⁶ Ο διάσημος γερμανός συγγραφέας Thomas Mann θα συναντήσει το Μαργαρίτη χρόνια αργότερα, κάποιο καλοκαίρι (1928-1953) σε μία διάλεξη που έδωσε στη Μοζάρτειο Ακαδημία, για το φιλολογικό του έργο. Ο συνθέτης τον συνεχάρη στο τέλος και του συστήθηκε ως Μπίμπης Σακκελοφύλακας (ο ήρωας του βιβλίου «Το παιδί-θαύμα»), εκπλήσσοντας το συγγραφέα δημιουργώντας κλίμα συγκίνησης (Rosenkranz-Μαργαρίτη, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 40).

⁴⁷ [Αδηλος] «Ο μικρός Έλληνας Μότσαρτ Λώρης Μαργαρίτης, το ενδιαφέρον των πριγκιπισσών της Βαυαρίας, η πρόσκλησίν του εις τα ανάκτορα, αι πρόοδοι του», εφημ. *Ημερησία*, (χ.χ.ημ.) 1903 (ό.π., σσ. 153-154).

⁴⁸ Bernhard Stavenhagen (1862-1914), γερμανός πιανίστας, μαθητής του Liszt.

⁴⁹ Τσομή, «Λώρης Μαργαρίτης, ο αγνοημένος Μότσαρτ της Ελλάδας», ό.π., σελ. 4.

⁵⁰ Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα έως σήμερα*, ό.π., τόμ. 4, σελ. 9.

⁵¹ Joseph Joachim (1831-1907), αυστριακός βιολιστής, μαέστρος, συνθέτης και διδάσκαλος που το έργο του επηρέασε σημαντικά τη μουσική του 19^{ου} αιώνα (Roger Thomas Oliver, «Joachim, Joseph», λήμμα στο: *The New Grove II*, τομ. 9, σσ. 652-653).

καλλιέργειαν και ανάπτυξιν της εντελώς εξαιρετικής ιδιοφυΐας του Λώρη Μαργαρίτη».⁵²

Τέσσερα χρόνια αργότερα (1908), με ειδική απόφαση παραμερίζεται το απαγορευτικό εμπόδιο του νεαρού της ηλικίας του και ο δεκατριάχρονος Λώρης γίνεται δεκτός στη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου,⁵³ ενώ παρακολουθεί και τα μαθήματα στο γερμανικό γυμνάσιο. Στη Ακαδημία συμπληρώνει τη μουσική του παιδεία φοιτώντας δίπλα σε χαρισματικούς δασκάλους και μουσικούς: στον συνθέτη Friedrich Klose⁵⁴ για τον αυτοσχεδιασμό με αντιστικτικές τεχνικές, στον Heinrich Kaspar Schmid⁵⁵ στο πιάνο και στον Stich στη διεύθυνση χορωδίας.⁵⁶ Παρόλα αυτά, ο ίδιος ο συνθέτης παραδέχεται ότι χρωστά τη γενική μουσική του κατάρτιση στον αρχιμουσικό Felix Mottl,⁵⁷ τις γνώσεις σύνθεσης στον Robert Kahn,⁵⁸ τα μαθήματα ιστορίας της μουσικής στον Berthold Kellerman⁵⁹ και τέλος, τα μαθήματα του πιάνου στον Klose H. K. Schmid και στον Bernhard Stavenhagen.⁶⁰

Μία λαμπρή καριέρα ανοίγεται μπροστά στον πιανίστα και συνθέτη, καθώς δίνει συναυλίες στο Μόναχο, το Βερολίνο, τη Βιέννη.

⁵² Τσομή, ό.π. σελ.5. Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), «Επίσημα Έγγραφα», *Ο Λώρης Μαργαρίτης* ό.π., σελ. 175.

⁵³ Ο Μαργαρίτης κατά την εγγραφή του στη Μουσική Ακαδημία του Μονάχου έδωσε ως ημερομηνία γέννησης του, το έτος 1894. Για το λόγο αυτό, αναγράφεται σε πολλά βιογραφικά κείμενα (βλ. Καλογερόπουλος, ό.π., τομ.4, σελ. 9) και άρθρα εφημερίδων της εποχής ([Αδηλος], χ.τ. *Ελευθερία*, 1/12/1963) το 1894 ως ημερομηνία γέννησης του συνθέτη (Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 1).

⁵⁴ Friedrich Klose (1862-1942), γερμανός συνθέτης και παιδαγωγός, μαθητής του Vinzenz Lachner και του Anton Bruckner. Το έργο του έχει επιρροές από τους R. Wagner και H. Berlioz, ενώ διητέλεσαι καθηγητής σύνθεσης στην Ακαδημία Μουσικής του Μονάχου από το 1907 ως το 1919 (Peter Ross, 'Klose, Friedrich', λήμμα στο: *The New Grove II*, ό.π., τομ. 10, σελ. 112).

⁵⁵ Heinrich Kaspar Schmid (1874-1953), διακεκριμένος πιανίστας και συνθέτης, δίδαξε στην Ακαδημία του Μονάχου από το 1905-1920.

⁵⁶ Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 1.

⁵⁷ Felix Mottl (1856-1911), σπουδαίος αυστριακός μάεστρος και συνθέτης. Απέκτησε μεγάλη φήμη ως διευθυντής ορχήστρας της όπερας της πόλης Karlsruhe. Το 1904 έγινε διευθυντής της Μουσικής Ακαδημίας του Μονάχου (David Charlton, «Mottl, Felix (Josef)», λήμμα στο: *The New Grove II*, ό.π., τομ. 12, σελ. 650).

⁵⁸ Robert Kahn (1865-1951), αυστριακός συνθέτης, πιανίστας και διδάσκαλος. Μεταξύ των μαθητών του που διακρίθηκαν είναι οι πιανίστες Arthur Rubinstein και Wilhelm Kempff, οι συνθέτες Νίκος Σκαλκώτας και Gunter Raphael, καθώς και ο μάεστρος Ferdinand Leitner (Charlotte Erwin, «Kahn, Robert», λήμμα ό.π., τομ. 9, σελ. 770).

⁵⁹ Berthold Kellerman (1853-1926), πιανίστας, μαθητής του Lizst.

⁶⁰ Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 25.

2.3. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, ΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΩΔΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

Στο τέλος του 1914, ο Λώρης Μαργαρίτης αναγκάζεται λόγω του Α' Παγκοσμίου Πολέμου να επιστρέψει από το εξωτερικό. Επιλέγει τη Θεσσαλονίκη ως τόπο της μουσικής του δραστηριότητας, έως το 1940 και τα χρόνια της κατοχής. Ωστόσο, τα τεχνικά μέσα την εποχή εκείνη και η μουσική παράδοση, έλειπαν από τον καλλιτεχνικό τομέα της συμπρωτεύουσας, όπως ομολόγησε ο ίδιος ο συνθέτης χρόνια αργότερα, σε δημοσιογράφους.⁶¹

Το Σεπτέμβριο του 1915, ο Αλέξανδρος Καζαντζής⁶² ύστερα από πολλές προσπάθειες να αποκτήσει η πόλη της Θεσσαλονίκης Κρατικό ωδείο, και σε δικό του κτίριο, κατάφερε να εκδοθεί (από την Κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου) ειδικό «κανονιστικόν διάταγμα» περί «ιδρύσεως Ωδείου εν Θεσσαλονίκη». ⁶³ Στον Καζαντζή ανατέθηκε η καλλιτεχνική και διοικητική οργάνωση του ωδείου, ως διευθυντής του.⁶⁴ Προτεραιότητα του διευθυντού ήταν ο διορισμός «αναγνωρισμένης αξίας καθηγητών», αλλά και νέων Μακεδόνων καλλιτεχνών που θα φοιτούσαν στο ωδείο και θα διακρίνονταν.

Από τους πρώτους καθηγητές που μοιράζονταν τους 100 μαθητές με το διευθυντή, ήταν ο Τεο Kauffman⁶⁵ που με το «κομψό» παρουσιαστικό του προκάλεσε τη συμπάθεια των νεαρών μαθητριών με αποτέλεσμα να προσεγγίσουν την τάξη του πιάνου.⁶⁶ Μεταξύ των πρώτων καθηγητών που διορίστηκαν στο ωδείο υπήρξαν οι : Λώρης Μαργαρίτης⁶⁷ «*δια τα θεωρητικά και το κλειδοκύμβαλον*», Αιμίλιος Ριάδης «*δια τα θεωρητικά, κλειδοκύμβαλον, χορωδιάν και μουσική*

⁶¹ Ο Μαργαρίτης περιέγραψε τις δυσμενείς - για τα ευρωπαϊκά πρότυπα- συνθήκες των συναυλιών στην πόλη της Θεσσαλονίκης την εποχή της επιστροφής του από το εξωτερικό, λέγοντας πως «...οι συμπολίτες ήσαν αραδιασμένοι κατά γης, σταυροπόδι, φορώντας φέσι και ρουφώντας τον ναργιλέ τους με αγαλλίαση. Εγώ ήμουν αφιερωμένος στην ερμηνεία αθάντων μυστών. Και από τον μπουφέ, όλο και εσήμαινε το κουνουνάκι, και σέρβιραν τα γκαρσόνια στους ακροατάς λουκούμια και φασκόμυλα...». Στα λόγια του διακρίνεται η απογοήτευση για τη «φτωχή» μουσική παιδεία των κατοίκων της Θεσσαλονίκης - μιας πόλης, όμως, που τότε ορθοποδούσε από τους Βαλκανικούς πολέμους (Λώρης Μαργαρίτης, «Η μουσική στη Θεσσαλονίκη - Ευχές, Ελπίδες, Σχέδια», στο: Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), ό.π., σελ. 121).

⁶² Αλέξανδρος Καζαντζής, διακεκριμένος βιολιστής, καθηγητής του «Βασιλικού Ωδείου Βρυξελλών».

⁶³ *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915- 1965*, επετηρίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, ό.π., σελ. 1.

⁶⁴ Ο Αλέξανδρος Καζαντζής διετέλεσε διευθυντής του Ωδείου Θεσσαλονίκης από 11.1.1915 - 31.12.1951.

⁶⁵ Τεο Kauffman, βέλγος καθηγητής πιάνου στο Κ.Ω.Θ., 1915-1942.

⁶⁶ Αλέξανδρος Καζαντζής, «Πενήντα χρόνια ζωής του Ωδείου Θεσσαλονίκης» στο: *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915- 1965*, επετηρίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, ό.π., σελ. 16.

⁶⁷ Ο Λώρης Μαργαρίτης διετέλεσε υποδιευθυντής του Κ.Ω.Θ. κατά τα έτη 1935-1953, αφού διαδέχθηκε τον Αιμίλιο Ριάδη (1915-1935) στην ίδια θέση.

δωματίου», ο Βασίλειος Θεοφάνους για το βιολί και τα θεωρητικά (1916), ο Ευριπίδης Κοτσανίδης για το βιολί (1919), ο Γεώργιος Βακαλόπουλος για το βιολοντσέλο και τα θεωρητικά (1920), η Καρολίνα Καπάσο για τη Μονωδία (1922) και ο Ιωάννης Κοπανάς για Απαγγελία και τη Δραματική (1923).⁶⁸

Ο Λώρης Μαργαρίτης και ο Αιμίλιος Ριάδης ήταν, από τους καθηγητές, ήδη διεθνώς γνωστοί,⁶⁹ συμβάλλοντας καθοριστικά στην εξύψωση του γοήτρου του ωδείου, που σε λίγο διάστημα ο αριθμός των μαθητών του ανερχόταν στους 300. Ειδικά ο Μαργαρίτης κατάφερε να προσελκύσει στην τάξη του, τόσους πολλούς μαθητές, ώστε μαζί με τις εισπράξεις από τις συναυλίες που έδινε ο ίδιος, τα ετήσια έσοδα του Ωδείου ανέρχονταν σε 34 χιλιάδες χρυσές δραχμές, όπως αναφέρει η έκθεση της εφορίας του Ωδείου προς το Υπουργείο Παιδείας το 1918. Δε θα πρέπει να παραληφθούν και οι προσπάθειές του, για την ίδρυση και νομική κατοχύρωση της ορχήστρας του Κ.Ω.Θ.⁷⁰ Η πρώτη αυτή ορχήστρα παρουσίασε το παιδικό μπαλέτο του Claude Debussy, *La Boite a joujoux* («Το κουτί με τα παιχνίδια»), του οποίου την ενορχήστρωση έκανε ο Μαργαρίτης.

Ο Λώρης Μαργαρίτης εργάστηκε με ζήλο ως καθηγητής του ωδείου⁷¹ και διέθετε όλο τον πολύτιμο χρόνο του στους μαθητές του. Στα μαθήματά του φρόντιζε να επικρατεί μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική ατμόσφαιρα. Οι μαθητές παρακολουθούσαν τα μαθήματα ομαδικά. Αρχικά, άκουγαν τον εκτελεστή-μαθητή και έκαναν οι ίδιοι τις παρατηρήσεις τους. Στη συνέχεια, ακολουθούσαν οι διορθώσεις του καθηγητή και στο τέλος, τους έπαιζε το διδασκόμενο έργο.

Κάθε ώρα μαθήματος του Λώρη Μαργαρίτη εξελισσόταν σε ρεσιτάλ πιάνου. Σύμφωνα με τους μαθητές του, η αυστηρότητά του εξαρτιόταν από το χαρακτήρα και τις δυνατότητες του εκάστοτε σπουδαστή, χωρίς να τον μειώνει ή να του δημιουργεί συμπλέγματα κατωτερότητας. Με τη δουλειά και την έμπνευσή του, κατόρθωνε

⁶⁸ *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915- 1965*, επετηρίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, ό.π., σελ. 8. Επίσης: Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 217.

⁶⁹ Ο Αιμίλιος Ριάδης κατά τα έτη 1910-1915, ήταν εγκατεστημένος στο Παρίσι, όπου ήρθε σε επαφή με σπουδαίες μουσικές προσωπικότητες της εποχής [(Αδηλος), χ.τ., εφημ. *Μακεδονία* 28/1/65, 6/6/1980].

⁷⁰ Η ορχήστρα του Κ.Ω.Θ. ήταν η πρώτη Συμφωνική Ορχήστρα της Θεσσαλονίκης. Μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο (1/07/1959) επανιδρύθηκε ως «Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος». Την ημέρα της ίδρυσής της δόθηκε πανηγυρικά η πρώτη της συναυλία υπό την διεύθυνση του πρώτου της τακτικού διευθυντή, Σόλωνα Μιχαηλίδη (βλ. σχετικά στη διεύθυνση www.tssso.gr/, ανάκτηση στις 15/4/2011). Το 1969 κρατικοποιήθηκε παίρνοντας τη σημερινή της ονομασία «Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης» (www.yppo.gr/1/g1540.jsp?obj_id=833, ανάκτηση στις 15/4/2011).

⁷¹ Κατά το διάστημα 1928-1931, ο Λώρης Μαργαρίτης συνεργάστηκε και με το Μακεδονικό Ωδείο, στο οποίο η Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη υπήρξε καθηγήτρια, λαμβάνοντας μέρος σε συναυλίες και διαλέξεις Βλ. σχετικά [Αδηλος], χ.τ., εφ. *Μακεδονία* 10/10/1928, 16/5/1929, 4/4/1931, 16/4/1931, 18/4/1931.

ακόμα και οι λιγότερο ταλαντούχοι μαθητές να βελτιώσουν το καλλιτεχνικό τους επίπεδο και να τονώσουν την αυτοπεποίθησή τους.⁷² Είκοσι τρία ολόκληρα χρόνια, έως το 1940, αφιέρωσε ο Μαργαρίτης στη δημιουργία της δικής του σχολής, που έμεινε γνωστή ως «Σχολή Λώρη Μαργαρίτη». Τα ονόματα των μαθητών του, που η αξία τους απέκτησε διεθνή αναγνώριση, όπως του Αθανασίου Κοντού,⁷³ της Θούλας Γεωργίου-Χιδίρογλου, του Τώνη Γεωργίου⁷⁴, επικυρώνουν με τρόπο πανηγυρικό και αναμφισβήτητο την προσωπικότητα του δασκάλου τους.⁷⁵

Προέτρεπε επίσης, τους μαθητές του να παρακολουθούν και τις άλλες Τέχνες (τη ζωγραφική, την ποίηση, τη λογοτεχνία κτλ.), ώστε να αποκτήσουν πολύπλευρη μόρφωση.⁷⁶ Η μαθήτριά του Φέμπη Νικολαΐδου⁷⁷ αφηγείται (Θεσσαλονίκη, 1999): «Ειδικά τη ζωγραφική και τη μουσική τις θεωρούσε δυο τέχνες που η μια συμπλήρωνε την άλλη. Ήταν πολύ ευχάριστος άνθρωπος και είχε πάρα πολλά να πει για μουσική, συνθέτες – κυρίως για το Mozart, τον οποίο λάτρευε. Επέμενε πολύ στις λεπτομέρειες, που αφορούσαν την τεχνική και αυτό βοηθούσε πολύ τα παιδιά. Οι μαθητές του τον λάτρευαν. Η χαρά μου ήταν απέραντη, όταν με συνόδευε ο Λώρης. Όταν τραγουδούσα τα δικά του έργα πάντα μου έλεγε τον τρόπο, με τον οποίο ήθελε να ερμηνευθούν. Έδινε μεγάλη σημασία στο κείμενο... Ήταν έντονη προσωπικότητα ο Λώρης, πολυδιάστατη και σπουδαίος παιδαγωγός».⁷⁸

⁷² Γιώργος Θυμής, «Λώρης Μαργαρίτης, 1895-1953», (χειρόγραφο από ομιλία που εκφώνησε ο γνωστός πιανίστας και καθηγητής του Κ.Ω.Θ.), αρχείο του Κ.Ω.Θ., χ.χρ.

⁷³ Αθανάσιος Κοντός (1903-1991), σπουδαίος πιανίστας και παιδαγωγός στη Θεσσαλονίκη. Αριστούχος μαθητής του Μαργαρίτη, ο οποίος τον υπέδειξε ως διάδοχό του στην καθηγεσία του ΚΩΘ. Σπούδασε επίσης στη Βιέννη. Διετέλεσε υποδιευθυντής του Κ.Ω.Θ (1965) και καθηγητής στο Παράρτημα του Ελληνικού Ωδείου στη Θεσσαλονίκη (Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα έως σήμερα*, ό.π., τόμ. 3, σσ. 237-238. Σοφία Δελλή, *Λώρης Μαργαρίτης (1895-1953), βιογραφία-έργα*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 1999, σελ. 21).

⁷⁴ Τώνης Γεωργίου, πιανίστας, αποφοίτησε από το ΚΩΘ σε ηλικία 12 ετών. Σπούδασε στην Ακαδημία της Βιέννης, παίρνοντας το δίπλωμα με «Άριστα» και διάκριση. Το 1950 εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο, όπου έκανε λαμπρή καριέρα ως εκτελεστής. Αργότερα, γύρισε στην Αθήνα και δίδαξε στο Εθνικό Ωδείο από το 1973 για 17 χρόνια (Καλογερόπουλος, ό.π., τόμ. 1, σελ. 476. Δελλή, ό.π., σελ. 4).

⁷⁵ Δ. Κ. Ζωγραφάκης, «Λώρης Μαργαρίτης: ο άνθρωπος, ο καλλιτέχνης, ο δημιουργός», 1954, (λόγος που εκφώνησε στο καλλιτεχνικό μνημόσυνο, που οργάνωσε ο Σύνδεσμος Αποφοίτων Ωδείων Θεσσαλονίκης), Ψηφιοθήκη ΑΠΘ, www.invenio.auth.gr, ανάκτηση στις 2/10/2009.

⁷⁶ Χάνς Σάϊντερ, «Ο Λώρης» στο: Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 135.

⁷⁷ Φέμπη Νικολαΐδου-Σταματάτου, ελληνίδα σοπράνο (μαθήτριά του Μαργαρίτη, τον οποίο γνώρισε στο Salzburg το 1951). Σπούδασε στο Κ.Ω.Θ. τραγούδι με την Καρολίνα Καπάσο και στο Ελληνικό Ωδείο με την Μαριάννα Δελεγρή παίρνοντας το δίπλωμά της με «Άριστα» και Α' βραβείο. Το 1952 πήρε υποτροφία από την Ελληνική Ραδιοφωνία για να σπουδάσει στη Ζυρίχη. Υπήρξε καθηγήτρια του ΚΩΘ από το 1955 και μετέπειτα υποδιευθύντρια μέχρι το 1986. Επίσης, διετέλεσε διευθύντρια του Σύγχρονου Ωδείου Θεσσαλονίκης (1991-1998) (Σοφία Δελλή, *Λώρης Μαργαρίτης (1895-1953), βιογραφία-έργα*, ό.π., σελ. 4).

⁷⁸ Ο.π., σελ. 26.

2.4. Η ΜΑΘΗΤΡΙΑ IDA ROSENKRANZ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΗ ΤΗΣ ΠΟΡΕΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Ήταν το 1915, όταν η εντεκάχρονη μαθήτρια Ida Rosenkranz, κόρη του Adolf Rosenkranz,⁷⁹ βρέθηκε μπροστά στο διευθυντή του Κ.Ω.Θ. και του δασκάλου Λώρη Μαργαρίτη για ακρόαση, ώστε να τη δεχθεί ο δεύτερος στην τάξη του. Κανένας καθηγητής ως τότε, δεν διέκρινε μουσικό ταλέντο στο μικρό κορίτσι και μόνο ο Μαργαρίτης ανέλαβε να της διδάξει πιάνο σχεδόν από την αρχή. Τα επόμενα τρία χρόνια, ο σπουδαίος παιδαγωγός μετέδιδε τις γνώσεις του στη νεαρή μαθήτρια. Το 1919 γίνεται διαγωνισμός μεταξύ των καλύτερων μαθητών του Κ.Ω.Θ., και ο Λώρης Μαργαρίτης προτείνει στην Ida να αντιπροσωπεύσει την τάξη του· εκείνη δέχεται και αποσπά το πρώτο βραβείο.⁸⁰

Οι προσπάθειες του Μαργαρίτη να βελτιώσει την πνευματική καλλιέργεια των μαθητών του είναι από τις πιο δυνατές αναμνήσεις της Ida Rosenkranz. Τα μαθήματα μουσικής συμπληρώνονταν από τις εβδομαδιαίες επισκέψεις των παιδιών στο σπίτι του δασκάλου τους. Εκεί, έπαιζαν στο πιάνο συμφωνίες Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann κτλ., διασκευασμένες για τέσσερα χέρια και διδάσκονταν ακόμα και Lied. Διοργανώνονταν επίσης, βραδιές λογοτεχνίας και ποίησης, στις οποίες ένας αυστριακός φιλόλογος διάβαζε ποιήματα των Goethe, Schiller, Nietzsche, Rilke⁸¹ κ.ά., ενώ ο Μαργαρίτης έπαιζε στο πιάνο.⁸²

Η Ida Rosenkranz είναι η πρώτη μαθήτρια που αποφοιτά από την τάξη του Μαργαρίτη το 1922 και το δίπλωμά της αναγράφει «Άριστα».⁸³ Ήδη από το 1921 αποτελούσαν καλλιτεχνικό δίδυμο σε κομμάτια για δύο πιάνο. Χρειάστηκε μακροχρόνια, επίπονη και εντατική άσκηση από κοινού για να θεωρήσουν ικανοποιητική την απόδοσή τους και σωστά συνδυασμένη, έτσι ώστε μέσα στο σύνολο να διατηρεί ο καθένας την αυτοτέλεια της ερμηνείας του. Ο συνθέτης και

⁷⁹ Adolf Rosenkranz, αυστριακός μουσικός εβραϊκής καταγωγής. Ζούσε στη Θεσσαλονίκη και είχε ιδρύσει ορχήστρα με ντόπιους μουσικούς. Μετά τον πρόωγο θάνατό του, η ορχήστρα έπαιζε σε αίθουσες του «βωβού» κινηματογράφου, παίρνοντας μαζί και τη μικρή κόρη του Ίντα, η οποία συνόδευε σε κάποιες σκηνές, στο πιάνο και στο ταμπούρλο (Καλογερόπουλος, ό.π., τομ. 4, σελ. 8.)

⁸⁰ Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 20-21.

⁸¹ Rainer Maria Rilke (1875-1926), ποιητής και πεζογράφος του 20^{ου} αιώνα. Τα *Σονέτα στον Ορφέα*, οι *Ελεγείες του Ντουίνο*, *Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή*, είναι από τα διασημότερα έργα του. Έγραψε πάνω από 400 ποιήματα στα γαλλικά, τα οποία αφιέρωσε στην πατρίδα της επιλογής του, το Βαλμόν της Ελβετίας (Ιωάννης Αλεξάκης κ.α. (επιμ.), *Πάπυρος-Λαρούς*, ό.π., τόμος 11, σελ. 582).

⁸² Τσομή, ό.π., σελ.8.

⁸³ «Πίνακας αποφοίτων του Κ.Ω.Θ. στη σχολή πιάνου», *Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965*, επετηρίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, ό.π., σελ. 33.

παιδαγωγός εμπιστευόταν στην Ida από νωρίς τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες, αλλά και τη διδασκαλία της τάξης του, όταν ο ίδιος έλειπε σε περιοδείες στην Ευρώπη.⁸⁴ [Μάλιστα, το ίδιο έτος (1921), ο διεθνούς φήμης μουσικός οίκος Universal Edition εξέδωσε τη συλλογή του *Νεότης* σφ. 4].

Η στενή συνεργασία του καλλιτεχνικού ζευγαριού τους έφερε τόσο κοντά, που έγιναν ζευγάρι και στη ζωή. Στις 29 Αυγούστου 1925 τελέστηκαν οι γάμοι τους σε ένα βουνό της Ρούμελης, στο Τρίκορφο Αχαΐας.⁸⁵ Στο φυσικό αυτό τοπίο, που γέμισε τραγούδια, ελληνικούς χορούς και ό,τι άλλο συνθέτει το λαϊκό ελληνικό γλέντι της εποχής, ο Μαργαρίτης, ντυμένος γαμπρός με παραδοσιακή φορεσιά, εμπνεύστηκε τα *Ελληνικά Βουκολικά*. Ένα έργο που, ενώ «...είναι γραμμένο με το πνεύμα της σύγχρονης μουσικής, μένει ωστόσο γνήσιο, καθαρό, πιστό στο ελληνικό πνεύμα».⁸⁶

Η Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του Λώρη Μαργαρίτη, καθώς εμφανίστηκαν μαζί εκτελώντας μουσική δωματίου για δύο πιάνο, εκτός από τη Θεσσαλονίκη και την Αθήνα, στα μεγαλύτερα μουσικά κέντρα της Ευρώπης: Μόναχο, Βιέννη, Βαρσοβία, Ζυρίχη, Λωζάννη, Πράγα, Βουδαπέστη, Γενεύη, Σάλτσμπουργκ, Ρώμη, Βελιγράδι, Ζάγκρεμπ, Μπρατισλάβα. Το ρεπερτόριό τους περιλάμβανε ελληνικά έργα πρωτότυπα, αλλά και μεταγραφές συνθέσεων των Γεωργίου Λαμπελέτ, Μανώλη Καλομοίρη, Αιμίλιου Ριάδη, Δημήτρη Μητρόπουλου, Γεωργίου Μεταξά.⁸⁷

Το ζεύγος Μαργαρίτη αρχικά, έμενε σε ένα ψηλό σπίτι στη Θεσσαλονίκη με θέα το Θερμαϊκό κόλπο της Θεσσαλονίκης.⁸⁸ Η πλούσια βιβλιοθήκη του σπιτιού με βιβλία φιλοσοφίας, φιλολογίας, ιστορίας της τέχνης, γεωλογίας, ανθρωπολογίας, ψυχολογίας, βιογραφίες μουσουργών, ακόμα και μεταφράσεις Ιαπώνων συγγραφέων, ήταν στη διάθεση των φίλων και των μαθητών. Πραγματικά, το σπίτι αυτό αποτελούσε μια καλλιτεχνική εστία, όπου εκκολάπτονταν μεγάλα μουσικά ταλέντα. Πέρασαν δε από εκεί πολλοί άνθρωποι του πνεύματος και της τέχνης - φιλόλογοι,

⁸⁴ Το 1920 ο Λώρης Μαργαρίτης εμφανίστηκε στην Ακαδημία Mozarteum στο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής του Salzburg με δικές του συνθέσεις, στο μουσικό κολέγιο του Winterhur της Ελβετίας και στην αίθουσα Musikverein της Βιέννης.

⁸⁵ Μαργαρίτα Δαλμάτη, «Το σπίτι της μουσικής», 1986, (ομιλία που εκφώνησε η ίδια, παρουσία της Ida Μαργαρίτη στο χωριό Άγιος Λαυρέντιος του Πηλίου), αρχείο Κ.Ω.Θ., χ.χρ.

⁸⁶ Αυτούς τους χαρακτηρισμούς έδωσαν στο έργο κριτικοί της εποχής (Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 27).

⁸⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, «Λώρης Μαργαρίτης πιανίστας και συνθέτης», ό.π., σελ. 1.

⁸⁸ Το σπίτι του ζεύγους Μαργαρίτη ήταν αρχικά στην οδό Κορομηλά κι έπειτα στην οδό Καλλιάρη, όπου αργότερα στεγαζόταν η Αμερικάνικη Υπηρεσία Πληροφοριών [Γ. Κ. Ζωγραφάκης, «Λώρης Μαργαρίτης, ο άνθρωπος-ο καλλιτέχνης-ο δημιουργός», εφ. *Μακεδονία*, (χ.χ.ημ.), 1957, Ψηφιοθήκη ΑΠΘ, www.invenio.auth.gr, ανάκτηση στις 2/10/2009].

ποιητές, αρχαιολόγοι, καθηγητές πανεπιστημίου και μουσικοί. Καταξιωμένοι καλλιτέχνες όπως, ο A. Cortot,⁸⁹ ο F. Petyrek,⁹⁰ ο W. Schweyda,⁹¹ οι αδερφοί Scholz,⁹² ο A. Weissgerber,⁹³ ήταν μόνο μερικοί από τις σπουδαίες προσωπικότητες που το ζεύγος Μαργαρίτη κάλεσε στο σπίτι του.

Στην Αθήνα, όταν πήγαιναν για συναυλίες, συναντούσαν καλούς φίλους, όπως το ζωγράφο Γ. Χατζόπουλο,⁹⁴ στο σπίτι του οποίου ο Μαργαρίτης συναντούσε τον οργανίστα Μίμη Παπαλέξη, τον βιολονίστα Γ. Λυκούδη⁹⁵ και τον τσελίστα Α. Αντωνόπουλο και έπαιζαν μουσική δωματίου ή απολάμβαναν φιλοσοφικές συζητήσεις. Στην Αθήνα είχε εγκατασταθεί και ένας παλιός φίλος του συνθέτη, ο φιλέλληνας μουσικός και φιλόσοφος, Paul Kahn, από την προσωπικότητα του οποίου εμπνεύστηκε και έγραψε αργότερα το έργο «Γράμμα στον κύριο Kahn».⁹⁶

Την εποχή εκείνη, «ήρθε» από το εξωτερικό μία σπουδαία αναγνώριση της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Λώρη Μαργαρίτη. Ο Richard Strauss, ο Hans Pfitzner και ο Gustav Mauer, συνέβαλλαν στο να λάβει το δίπλωμα τιμητικής αναγνώρισης της Παγκόσμιας Ένωσης Μουσικών της Βιέννης. Λίγους μήνες

⁸⁹ Alfred Cortot (1877-1962), γάλλος πιανίστας, μαέστρος και δάσκαλος. Σπούδασε πιάνο στο Conservatoire de Paris, όπου το 1896 τιμήθηκε με το πρώτο βραβείο στο πιάνο. Αρχικά, έγινε γνωστός ως σολίστ, στο ευρύ κοινό από τις εκτελέσεις των κοντσέρτων του Beethoven. Το 1905 με τους Jacques Thibaud (βιολονίστα) και Pablo Casals (τσελίστα), συγκρότησαν trio, δίνοντας πολλές συναυλίες. Το 1907 διορίστηκε καθηγητής πιάνου στο Conservatoire de Paris μέχρι το 1923. Το 1919 ίδρυσε με τον Auguste Mangeot την «Εθνική Σχολή των Παρισίων», όπου καταξιώθηκε και ως παιδαγωγός μέσω της διδασκαλίας του πιάνου. Εξέδωσε έργα των Chopin, Schumann και Debussy με λεπτομερή σχόλια πάνω στα τεχνικά προβλήματα και την ερμηνεία των έργων (Martin Cooper, «Cortot, Alfred (Denis)», λήμμα στο: *The New Grove II*, ό.π., том. 4, σσ. 811-812).

⁹⁰ Felix Petyrek (1892-1951), πιανίστας, συνθέτης και δάσκαλος. Δίδαξε σε ωδεία της Λειψίας και της Στουτγκάρδης. Το συνθετικό του έργο με καταπληκτική υφολογική ποικιλία, περιλαμβάνει όλα τα είδη μουσικής (ό.π., том. 14, σελ. 602). Ο F. Petyrek ανέπτυξε βαθιά φιλία με τον Μαργαρίτη (όπως και με τον Δ. Μητρόπουλο) που ξεκινά πριν το 1922. (Heinz Scholz, μετάφραση του λόγου του στο δεκαετές καλλιτεχνικό μνημόσυνο του Λώρη Μαργαρίτη, (το οποίο διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών), αρχείο Κ.Ω.Θ.

⁹¹ Willibald (Willy) Schweyda, αυστριακός βιολονίστας και καθηγητής στην Ακαδημία της Πράγας και στη θερινή Ακαδημία του Salzburg.

⁹² Πρόκειται για τα αδέρφια Robert και Heinz Scholz, πιανίστες και καθηγητές της Ακαδημίας Mozarteum του Salzburg.

⁹³ A. Weissberger, διάσημος βιολονίστας εβραϊκής καταγωγής.

⁹⁴ Γ. Χατζόπουλος, ζωγράφος και επιμελητής της Εθνικής Πινακοθήκης (Λήμμα στην ηλεκτρ. διεύθυνση www.biblionet.gr, ανάκτηση στις 22/12/2010).

⁹⁵ Γεώργιος Λυκούδης (1894-1955), βιολονίστας, παιδαγωγός και αρχιμουσικός. Έκανε την πρώτη του εμφάνιση ως σολίστ σε παιδική ηλικία, σε συμφωνική συναυλία της Αθήνας. Το 1910 εγγράφεται στο Ωδείο Βρυξελλών (τάξη βιολιού Αλ. Μαρσώ), ενώ το 1915 αποφοιτά με Α' βραβείο ικανότητας και δεξιοτεχνίας και «μέγιστη διάκριση». Υπήρξε μουσικοκριτικός στην εφημερίδα *Το Βήμα* και μέλος της Ε.Ε.Μ. [Ιωάννης Αλεξάκης κ.α. (επιμ.), *Πάπυρος-Λαρούς*, ό.π., τόμ. 9, σελ. 555].

⁹⁶ Σύμφωνα με τον Χρήστο Ζαλοκώστα, ο Paul Kahn κατοικούσε για λίγους μήνες στο Παλαιό Φάληρο, όπου ο Μαργαρίτης του απέστειλε το έργο *Γράμμα στον κύριο Kahn* (Χρήστος Ζαλοκώστας, «Αναμνήσεις» στο: Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 143.

αργότερα, το 1931, η επική συμφωνία του *Οδυσσεύς και Ναυσικά*, παιζόταν από τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βιέννης, υπο τη διεύθυνση του Hugo Reichenberg.⁹⁷

Πρίν ακόμα τον 2^ο Παγκόσμιο πόλεμο, το ζεύγος Μαργαρίτη δίνει το δικό του αγώνα για την πατρίδα. Ερμηνεύουν έργα για πιάνο για 4 χέρια στη Β. Ελλάδα υπερ του Ερυθρού Σταυρού και άλλων κοινωφελών ιδρυμάτων,⁹⁸ κάτω από πολύ σκληρές συνθήκες. Η κήρυξη του πολέμου βρήκε τον συνθέτη στη Θεσσαλονίκη, δύο ημέρες πρίν φύγει για περιοδεία συναυλιών στην Ελβετία, τη Γαλλία και την Αγγλία.

Ακολούθησαν κακουχίες και ασθένειες στην κατοχή. Μετά την εισβολή των Γερμανών στη Θεσσαλονίκη τον Απρίλιο του 1941, το ζευγάρι μετακόμισε εσπευσμένα στην Αθήνα, όπου ο Μαργαρίτης διορίστηκε στο Τμήμα Μουσικής του Υπουργείου Παιδείας. Ο λόγος της μετάθεσης αυτής ήταν η ανάμιξη του ονόματός του, ως συγγραφέα διαφόρων αντιφασιστικών άρθρων. Η θέση αυτή δεν ικανοποιούσε την καλλιτεχνική του δημιουργία,⁹⁹ ωστόσο, στάθηκε αφορμή της γνωριμίας του με τον Νικόλαο Μπέρτο,¹⁰⁰ με τον οποίο έδωσε σκληρούς αγώνες για τη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου των μουσικών της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών, καθώς και την κρατικοποίηση της ορχήστρας.¹⁰¹

Μαρτυρίες ανθρώπων που βρέθηκαν κοντά στο ζεύγος Μαργαρίτη, λένε πως η Αθήνα υπήρξε μία «αφιλόξενη» πόλη για το Μαργαρίτη και τη σύζυγό του εκείνα τα χρόνια. Έκαναν μόνο λιγοστούς φίλους, ενώ γνώρισαν τη ζήλια Ελλήνων καλλιτεχνών. Η λαμπρή σταδιοδρομία του Μαργαρίτη στο εξωτερικό και η μεγάλη του επιτυχία στη Θεσσαλονίκη δημιούργησε αισθήματα δυσαρέσκειας σε κάποιους μουσικούς της Αθήνας, με συνέπεια να παραγκωνιστεί η αξία τους και να αντιμετωπίσουν εμπόδια και ταπεινώσεις.¹⁰²

Έπειτα από τα δύσκολα χρόνια της κατοχής, ο συνθέτης και η Ίντα Μαργαρίτη αρχίζουν να μελετούν συστηματικά και συνεχίζουν τις κοινές τους

⁹⁷ Hugo Reichenberg (1873-1938), α' διευθυντής της Κρατικής Όπερας της Βιέννης και συνθέτης.

⁹⁸ [Αδηλος] «Υπέρ των επίστρατων», εφ. *Εμπρός*, 18/4/1926. [Αδηλος] «Υπέρ των θυμάτων Θεσσαλονίκης», εφ. *Εμπρός*, 17/9/1917. [Αδηλος] «Συναυλία των Συσσιτιών», εφ. *Μακεδονία*, 9/5/1931. Πρόγραμμα συναυλίας του ΚΩΘ, *Συναυλία για το σωματείο των δεσποινίδων «Μέριμνα»* (1927).

⁹⁹ Μαρτυρίες των μαθητών του συνθέτη, Εύα Αναστασιάδου-Λώλου, Φέμπη Νικολαΐδου-Σταματάτου και Τώνη Γεωργίου (Δελλή, ό.π., σελ. 12).

¹⁰⁰ Νικόλαος Μπέρτος, αρχαιολόγος και διευθυντής Καλών Τεχνών στο Υπουργείο Παιδείας.

¹⁰¹ Ο Λώρης Μαργαρίτης ως τμηματάρχης μουσικής στο Υπουργείο Παιδείας συνέβαλλε στη διαμόρφωση του νομοθετικού διατάγματος της Συμφωνικής Ορχήστρας Αθηνών (το 1943 μετονομάστηκε σε Κρατική Ορχήστρα Αθηνών), το οποίο δημοσιεύθηκε στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* στις 12/12/1942. Σύμφωνα με αυτό, οι μουσικοί της ορχήστρας ήταν πλέον δημόσιοι υπάλληλοι (Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 226).

¹⁰² Μαρτυρίες της μαθήτριάς του συνθέτη, Μαργαρίτας Δαλμάτη και του φίλου του συνθέτη, Χρήστου Ζαλοκώστα (Δελλή, ό.π., σελ. 72).

συναυλίες. Η πρώτη μεταπολεμική τους εμφάνιση ήταν φυσικά, στη Θεσσαλονίκη, την οποία είχαν να επισκεφθούν 4 χρόνια και να συναντήσουν τους φίλους τους.¹⁰³ Η δεύτερη συναυλία έγινε στην Αθήνα για φιλανθρωπικό σκοπό και σημείωσε επίσης μεγάλη επιτυχία. Ακολούθησαν πολλές περιοδείες και η ζωή τους μοιραζόταν ανάμεσα σε διδασκαλία και συναυλίες κυρίως στη Θεσσαλονίκη, την Αθήνα, το Salzburg.

2.5. Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑ MOZARTEUM ΤΟΥ SALZBURG, ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Το 1927 ο Λώρης Μαργαρίτης και η σύζυγός του παρευρέθηκαν στο φεστιβάλ του Salzburg, το οποίο τελικά, αποτέλεσε γι' αυτούς δεύτερη πατρίδα, εξ επιλογής· ο συνθέτης πήγαινε κάθε χρόνο στη γενέτειρα του Mozart ως επισκέπτης του φεστιβάλ, αλλά κι έπειτα, με την ιδιότητα του μουσικοκριτικού των ελληνικών εφημερίδων.¹⁰⁴ Εκεί, δέχθηκε την πρόταση του Πρύτανη της «Μοζαρτείου Ακαδημίας», Bernhard Paumgartner,¹⁰⁵ να συμμετέχει στην Ακαδημία ως ιδρυτικό μέλος και καθηγητής των μαθημάτων που θα γινόντουσαν κατά τους θερινούς μήνες. Έτσι, το 1928 έγινε επιμελητής, αργότερα αφηγητής κι έπειτα καθηγητής (1936) του Mozarteum. Έως το 1953, ο Μαργαρίτης ταξίδευε με τη σύζυγό του για το Salzburg για την περίοδο των θερινών μαθημάτων της Ακαδημίας. Τον συνόδευαν πάντοτε μαθητές του από την Ελλάδα, που τους είχε προετοιμάσει σχετικά με τα έργα, που θα παίξουν οι ίδιοι ή θα ακούσουν ή για τα θέματα των διαλέξεων στα οποία θα παρευρεθούν.

Στην εναρκτήρια τελετή της θερινής Ακαδημίας εκφωνούσαν τους λόγους τους οι αρχές της Αυστριακής Δημοκρατίας, όπως ο Υπουργός Παιδείας, ο Γενικός Διοικητής, ο Δήμαρχος του Salzburg, αλλά και ο Πρύτανης της Ακαδημίας, καθηγητής B. Paumgartner, καθώς και ο αντιπρόσωπος του Φεστιβάλ, ο μεγάλος

¹⁰³ Η Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη περιέγραψε με συγκινητικά λόγια την πρώτη συναυλία στη Θεσσαλονίκη μετά την κατοχή (Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 60).

¹⁰⁴ Heinz Scholz, μετάφραση του λόγου του, αρχείο Κ.Ω.Θ., χ.χρ.

¹⁰⁵ Bernhard Paumgartner (1887-1971), μουσικολόγος, μαέστρος, συνθέτης και καθηγητής της Ακαδημίας Mozarteum. (Rudolf Klein, «Paumgartner, Bernhard», λήμμα στο: *The New Grove II* ό.π., том. 14, σελ. 309-310). Ο B. Paumgartner γνώριζε τον Μαργαρίτη από το 1920, όταν ο δεύτερος ερμήνευσε συνθέσεις του στη μεγάλη αίθουσα του Mozarteum και απέσπασε ενθουσιώδεις κριτικές (Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 37).

μαέστρος Wilhelm Furtwaengler.¹⁰⁶ Η τελετή αποτελούσε μια μοναδική ευκαιρία για να βρεθεί κανείς κοντά στις κορυφαίες μουσικές προσωπικότητες της διεθνούς σκηνης, όπως ο Bruno Walter,¹⁰⁷ η Mitia Mayer Lismann, ο Enrico Mainardi,¹⁰⁸ ο Igor Markevitch,¹⁰⁹ ο Edwin Fischer,¹¹⁰ ο Kreutzberg,¹¹¹ ο Prichoda, ο Guther Ramin,¹¹² ο Franz Sauer, η Vera Schwarz,¹¹³ ο Heinz Scholz, και ο βιολιστής Wolfgang Schneiderhan.¹¹⁴

Οι σπουδαστές της Ακαδημίας άρχιζαν τη μελέτη νωρίς το πρωί, στη συνέχεια παρακολουθούσαν τα μαθήματα με αναλύσεις και εκτελέσεις σπουδαίων έργων, και τα απογεύματα γίνονταν οι εμφανίσεις νέων καλλιτεχνών, που είχαν έρθει από όλα τα μέρη του κόσμου. Παράλληλα, διοργανώθηκε και το Διεθνές Συνέδριο Μουσικών Παιδαγωγών, όπου ανταλλάσσονταν απόψεις για τις μεθόδους και τα συστήματα των διαφόρων χωρών και σχολών. Οι διαλέξεις αυτές ήταν ενδιαφέρουσες τόσο για τους σπουδαστές, όσο και για τους καθηγητές.¹¹⁵

Στο τέλος των μαθημάτων της Ακαδημίας ακολουθούσαν γιορτές με μαθητικές επιδείξεις και συμφωνικές συναυλίες, όπου συμμετείχαν μαθητές του και αποκτούσαν και διακρίσεις. Οι Έλληνες σπουδαστές παρουσιάζονταν πάντοτε σαν ομάδα ξεχωριστή, ενωμένη, χάρη στη συγκινητική φροντίδα και επιμέλεια του δασκάλου τους.¹¹⁶ Ο Λώρης Μαργαρίτης συνήθιζε μάλιστα να τους αποκαλεί «τα παιδιά μου» και προέτρεπε τους μαθητές του να παρακολουθούν στο θέατρο δράματα

¹⁰⁶ Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 39.

¹⁰⁷ Bruno Walter ή Bruno Schlesinger (1876-1962), Γερμανός διευθυντής ορχήστρας. Διετέλεσε βοηθός του Γκούσταβ Μάλερ στο Αμβούργο. Το 1929-1933, έγινε διευθυντής στο Βερολίνο και στο Gewandhaus της Λειψίας.

¹⁰⁸ Enrico Mainardi (1897-1976), Ιταλός βιρτουόζος του τσέλο από την παιδική του ηλικία, συνθέτης και μαέστρος. Καθηγητής της Hochschule für Musik του Βερολίνου στην Academia Nazionale di Santa Cecilia της Ρώμης, στο Salzburg και στη Λουκέρνη. Συνεργαστηκε με τους E. Fischer και Kulenkampff κάνοντας ένα φημισμένο trio (Lynda Lloyd Rees, «Mainardi, Enrico» λήμμα στο: *The New Grove II*, ό.π., τομ. 11, σελ. 537).

¹⁰⁹ Igor Markevitch (1912-1983), ουκρανικής καταγωγής μαέστρος και συνθέτης (Noel Goodwin, «Markevitch, Igor», λήμμα στο: ό.π., τομ. 11, σελ. 691).

¹¹⁰ Edwin Fischer (1886-1960), ελβετικής καταγωγής πιανίστας και διευθυντής ορχήστρας. Θεωρείται από τους σπουδαιότερους παιδαγωγούς του πιάνο του 20^{ου} αιώνα.

¹¹¹ Harald Kreutzberg, γερμανός διευθυντής ορχήστρας.

¹¹² Guther Werner Hans Ramin (1898-1956), διεθνούς φήμης γερμανός οργανίστας, μαέστρος, συνθέτης και παιδαγωγός (David K. Rycroft, «Ramin, Guther», λήμμα στο: *The New Grove II*, τομ. 15, σελ. 574).

¹¹³ Vera Schwarz (1888-1964), κροάτισσα soprano. Ερμήνευσε έργα στην όπερα του Αμβούργου, του Βερολίνου, της Βιέννης. Από το 1948 δίδαξε στην Ακαδημία του Salzburg.

¹¹⁴ Wolfgang Schneiderhan (1915-2002), αυστριακός βιολιστής. Καθηγητής στο Σάλτσμπουργκ, στη Βιέννη και τη Λουκέρνη. Διαδέχτηκε τον G. Kulenkampff στο φημισμένο piano trio με τους E. Fischer και E. Mainardi. Ιδρυτής του φεστιβάλ εγχόρδων της Λουκέρνης.

¹¹⁵ [Άδηλος] «Αι Εορταί του Σάλτσμπουργκ», εφ. *Εμπρός*, 22/9/1930.

¹¹⁶ Heinz Scholz, μετάφραση ανέκδοτης ομιλίας του, αρχείο Κ.Ω.Θ, χ.χρ.

όπως του Goethe και του Schiller για να επικοινωνούν έτσι στο πρωτότυπο με τα έργα της γερμανικής θεατρικής δημιουργίας, ανεβασμένα από γερμανούς ηθοποιούς.

Η περίοδος των μαθημάτων του Mozarteum, έκλεινε για τους Έλληνες σπουδαστές με ένα γιορτινό τραπέζι στο ξενοδοχείου όπου διέμενε το ζεύγος Μαργαρίτη. Γιόρταζαν συνάμα τα γενέθλια του δασκάλου τους καθώς δεν έλειπαν οι δεκάδες ευχητήριες κάρτες φίλων και συγγενών, και τα λουλούδια από τους μαθητές που βρίσκονταν εκεί ή από εκείνους που ήταν στην πατρίδα.¹¹⁷

Η συμμετοχή στα θερινά μαθήματα του Mozarteum ήταν μεγίστης σημασίας για τους Έλληνες σπουδαστές, διότι με τον ετήσιο διαγωνισμό είχαν αναδειχθεί πολλοί από αυτούς που στην πατρίδα δεν είχαν καν την ευκαιρία να παίξουν με ορχήστρα. Τους άνοιγε λοιπόν, το δρόμο για μία λαμπρή πορεία στα μουσικά δρώμενα της Ευρώπης.¹¹⁸ Ο θεσμός αυτός σήμαινε πολλά και για τον ίδιο τον Μαργαρίτη. Ο ίδιος είχε βαθιά συναίσθηση της ευθύνης του απέναντι στην Ακαδημία, καθότι το μουσικό επίπεδο ήταν στα πλαίσια του επαγγελματισμού, απέναντι στους μαθητές του, που τους προστάτευε πάντοτε, και απέναντι στην πατρίδα του. Ένιωθε φορέας του αρχαίου ελληνικού πνεύματος και της νεοελληνικής Τέχνης, που σε τίποτα δεν υστερούσε σε σχέση με την ευρωπαϊκή. Το αγνό πατριωτικό του αίσθημα τον παρακινούσε να πετύχει τα μέγιστα, ειδικά όταν βρίσκονταν στο εξωτερικό. Κατάφερε μάλιστα με τη γνώση της τέχνης του, να «επιβάλλει» και την ελληνική γλώσσα ως επίσημη γλώσσα διδασκαλίας ανάμεσα στις άλλες στον κανονισμό της Ακαδημίας - γεγονός που αποτελεί περίπτωση μοναδική μεταξύ όλων των μουσικών σχολών του εξωτερικού.

2.6. ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Τα τελευταία χρόνια της καλλιτεχνικής δράσης του πιανίστα και παιδαγωγού ταυτίζονται και με τα τελευταία χρόνια της ζωής του, καθώς δεν σταμάτησε στιγμή να ασχολείται με τη παιδαγωγική του πιάνου, τη μελέτη της μουσικής και τη μουσική φιλοσοφία.

¹¹⁷ Το ξενοδοχείο Traube φιλοξενούσε το Μαργαρίτη και τη σύζυγό του όλα τα χρόνια που επισκέφτηκαν το Salzburg στο «δωμάτιο του καθηγητή Μαργαρίτη με τα ελληνόπουλα» (Rosenkranz -Μαργαρίτη, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 41).

¹¹⁸ Γιώργος Θυμής, «Λώρης Μαργαρίτης, 1895-1953», αρχείο Κ.Ω.Θ., χ.χρ.

Παρόλο που τον ταλαιπωρούσαν κάποια προβλήματα υγείας που αντιμετώπιζε, η ποιότητα της δουλειάς του προς τους μαθητές του δεν έφθινε. Πολλοί ήταν εκείνοι που του πρότειναν να μην συνοδεύσει τους Έλληνες μαθητές στην Ακαδημία του Salzburg, αλλά η απάντηση του ήταν πάντοτε αρνητική.

Επιπλέον, παρά την αρρώστια και την κούραση, οι συναυλιακές εμφανίσεις του δεν μειώθηκαν σε αριθμό απ' ότι τα προηγούμενα χρόνια, ούτε σε καλλιτεχνική αξία. Ο Γιώργος Θυμής μιλούσε με θερμά λόγια για το δάσκαλό του, αναγνωρίζοντας την εξαιρετική ποιότητα ήχου του πιάνου, την άρτια τεχνική του Μαργαρίτη όταν εκτελούσε κάποιο κομμάτι, αλλά και την ταπεινή στάση ζωής του.¹¹⁹ Μόνο το 1950, το ζεύγος Μαργαρίτη εμφανίστηκε στη Ρώμη, τη Ζυρίχη, τη Λωζάνη και τη Γενεύη. Το 1951 παρουσιάστηκε σε συναυλία στην Αθήνα, το 1952 στη Βιέννη και τη Ζυρίχη και το 1953 πάλι στην Αθήνα. Δε θα πρέπει να παραληφθούν και οι παρουσιάσεις του σε ραδιοφωνικές εκπομπές¹²⁰ (στην Αθήνα έδωσε το τελευταίο κοντσέρτο στο Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών το 1952, με έργα παλαιών ιταλών συνθετών), ενώ το Οκτώβριο του 1952, έλαβε μέρος με την Αλεξάνδρα Τριάντη στο β' Μουσικό Ολυμπιακό Συνέδριο του Λος Άντζελες.¹²¹

Ο Λώρης Μαργαρίτης τα τελευταία χρόνια της ζωής του δεν επιδόθηκε με ζήλο στη σύνθεση δικών του έργων.¹²² Ωστόσο, καθόταν ώρες ολόκληρες στο πιάνο του παίζοντας έργα των κορυφαίων ευρωπαϊκών συνθετών. Ήταν φανερό ότι ζούσε για τη μουσική, και μόνο στο άκουσμα των πλήκτρων έβρισκε λίγη ανακούφιση. Η εύθραυστη υγεία του συνθέτη παρουσίασε μεγάλη επιδείνωση κατά τη διάρκεια των θερινών μαθημάτων του στο Salzburg. Η επιθυμία του να συνεχίσει τα μαθήματα ήταν τέτοια, που κάποιες μέρες έκανε τις διαλέξεις του από το κρεβάτι. Ωστόσο, μετά από την εισαγωγή του στο νοσοκομείο, κρίθηκε απαραίτητο να μεταβεί στην Αθήνα. Πράγματι, έπειτα από ένα κουραστικό, και επίπονο για τον ασθενή, ταξίδι, ο Λ. Μ. εισήχθη σε νοσοκομείο της Αθήνας, όπου η υγεία του, σωματική και ψυχική, βελτιώθηκε σημαντικά. Ήταν όμως η τελευταία αναλαμπή της ζωής του και αποδείχθηκε παροδική. Ο δάσκαλος και συνθέτης που μεσουρανούσε στα ευρωπαϊκά

¹¹⁹ Σοφία Δελλή, ό.π., σελ. 32.

¹²⁰ [Αδηλος], χ.τ., εφ. *Εμπρός*, 21/6/1951.

¹²¹ [Αδηλος], χ.τ., εφ. *Εμπρός*, 12/10/1952.

¹²² Πολλά έργα του συνθέτη είναι αχρονολόγητα και επομένως δε γνωρίζουμε με σιγουριά αν τα έγραψε τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Επιπλέον, για τρία από τα έργα του (*Ρέκβιεμ* ορ. 24, *Κοντσέρτινο* ορ. 25, *Σούιτα* ορ. 26) υπάρχουν αναφορές ότι τα έπαιζε στο πιάνο, αλλά δεν πρόλαβε να τα γράψει (Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 65).

μουσικά κέντρα, έφυγε από τη ζωή στις 27 Σεπτεμβρίου 1953, ύστερα από χρόνια ηπατική ασθένεια.

2.7. Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΩΣ ΠΙΑΝΙΣΤΑ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΥ, ΣΥΝΘΕΤΗ ΚΑΙ ΩΣ ΜΕΛΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΘΕΣΜΩΝ

Η καλλιτεχνική αξία του Μαργαρίτη φώτισε τη μουσική ζωή της Ελλάδας, αλλά και των μεγαλύτερων ευρωπαϊκών κέντρων, με ποικίλους τρόπους, σε μια δύσκολη ιστορική εποχή.

Για τον ελλαδικό χώρο η προσφορά του υπήρξε σπουδαία και πολύπλευρη. Εκείνη την εποχή δεν υπήρχε σπουδαία καλλιτεχνική κίνηση στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η μουσικές εκδηλώσεις της πόλης περιοριζόταν στα κοσμικά κέντρα, όπου ξένες ορχήστρες, κυρίως ιταλικές ψυχαγωγούσαν τους ντόπιους φιλόμουςους. Με την απελευθέρωση της πόλης (1912) οι πρωτοβουλίες για τα μουσικά δρώμενα πολλαπλασιάστηκαν· συντέλεσε σε αυτό η ίδρυση διαφόρων καλλιτεχνικών Σωματείων και Συλλόγων, που είχαν τμήματα φιλαρμονικής, χορωδίας και ορχηστρικών συνόλων. Η φιλαρμονική του «Παπάφειου Ορφανοτροφείου», που ιδρύθηκε ήδη από το 1903, αλλά και η Φιλαρμονική «Ορφεύς» (1904) που αποτελούνταν από 45 συντελεστές, με διευθυντή τον Ιταλό αρχιμουσικό Ουμπέρτο Πέργκολα, είχαν συνεχή παρουσία στη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης. Αξιόλογη επίσης, υπήρξε και η φιλαρμονική του Γ' Σώματος Στρατού (1912), αλλά και εκείνη του Δήμου Θεσσαλονίκης (1937). Όμως, από το 1914 η μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης συνδέεται στενά με την ίδρυση του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και τους καθηγητές του, οι οποίοι προώθησαν σημαντικά την μουσική ανάπτυξη της πόλης. Δώδεκα χρόνια αργότερα, η ίδρυση της Μακεδονικής Σχολής Μουσικής (το μετέπειτα Μακεδονικό Ωδείο) από τον Επαμεινώνδα Κ. Φλώρο (πατέρα του γνωστού μουσικολόγου Κωνσταντίνου Φλώρου) συνετέλεσε προς την ίδια κατεύθυνση.¹²³

Ο ίδιος ο Μαργαρίτης αναγνώριζε στον εαυτό του πρώτα τις ιδιότητες του πιανίστα και παιδαγωγού, που έχει χρέος να μεταλαμπαδεύσει τις γνώσεις του και τη βαθιά αγάπη του για τις τέχνες γενικότερα, στους μαθητές του κι ύστερα την ιδιότητα

¹²³ Καλογερόπουλος, «Θεσσαλονίκη, περιληπτική μουσική παρουσίαση», *Λεξικό Ελληνικής Μουσικής από τον Ορφέα έως σήμερα*, ό.π., τόμος 2, σελ. 403.

του συνθέτη.¹²⁴ Οι περισσότεροι μαθητές του διακρίθηκαν στο πιάνο, και δεν είναι τυχαίο το γεγονός, ότι όλοι μιλούσαν με λόγια σεβασμού και αφοσίωσης για το δάσκαλό τους.

Ο Λώρης Μαργαρίτης ήταν από τους πρωτοπόρους παιδαγωγούς στην Ελλάδα που εφάρμοσε την ομαδική διδασκαλία με γόνιμο τρόπο. Τα λόγια του καθηγητή Heinz Scholz αντικατοπτρίζουν ακριβώς την εικόνα του Μαργαρίτη ως παιδαγωγού: «*Ήταν ένας καλλιτέχνης παιδαγωγός που ξεκινούσε από την καρδιά του. Αυτό που είναι απαραίτητο για την αποστολή του δασκάλου, υπομονή, πάθος και ακρίβεια, το κατείχε σε μεγάλο βαθμό. Εδώ τον βοηθούσε το ότι ο ίδιος, πρότυπο και ως καλλιτέχνης, δεν ήταν από τους αποτυχημένους εκείνους παιδαγωγούς, που προσπαθούν να αναπληρώσουν με θεωρητική σπουδαιοφάνεια την έλλειψη πρακτικής πείρας. Είχε την πλούσια συγκομιδή μακράς καλλιτεχνικής εμπειρίας ενός κοντσερτίστα.(...) Μουσικοσυνθέτης από προέλευση κατείχε την ικανότητα να πλάθει από τη διδασκαλία του μία ζωντανή δημιουργία, που δεν τον άφηνε ούτε στιγμή να γίνει ένας ξερός και άγονος παιδαγωγός. Έτσι, και τα τεχνικά προβλήματα τα ερμήνευε, τα καθιστούσε κατανοητά και τα δίδασκε όχι με ασκήσεις δεξιοτεχνίας των χεριών, αλλά με τη μύηση του μαθητή μέσα στις ίδιες της μουσικής την ανέλιξη*».¹²⁵

Ο δάσκαλος αυτός στάθηκε η αιτία για πολλούς καταξιωμένους μουσικούς να χτίσουν μια μεγάλη καριέρα, αλλά και έργα Ελλήνων συνθετών να γίνουν γνωστά στο ευρύτερο φιλόμουσο κοινό της Ελλάδας και της Ευρώπης. Στο γεγονός αυτό, συνέβαλε με τις ραδιοφωνικές συναυλίες¹²⁶ που λάμβανε μέρος και με τη σύζυγό του, και περιελάμβαναν νεοελληνικά έργα, είτε αυτούσια είτε σε δική του διασκευή, με τις αναρίθμητες εμφανίσεις τους μπροστά στο κοινό, αλλά και με τις κριτικές των εφημερίδων της εποχής που τους αποθέωναν.¹²⁷ Προκαλούσαν το θαυμασμό του

¹²⁴ Ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Ιένας, Julius Bahle, ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την έρευνα της ψυχολογικής και φυσιολογικής κατάστασης των συνθετών κατά τη στιγμή της έμπνευσής τους και εξέδωσε το έργο του με τον τίτλο *Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schoepferischen Erlebnis – und Antriebsformen* (1936). Στην έρευνα του Bahle, συμμετείχε, ανάμεσα σε 36 άλλους συνθέτες (όπως οι Richard Strauss, Arthur Honneger, Arnold Schoenberg) και ο Μαργαρίτης, όπου παρέθεσε τις απόψεις του σχετικά με τη σύλληψη της μουσικής του δημιουργίας. Στο κείμενο που παρέθεσε ο Μαργαρίτης, αναφέρει τη σύνθεση ως ψυχολογική του ανάγκη για να καταπραΰνει «*συμπτώματα νευρικότητας*», αλλά και τη λαχτάρα του για δημιουργία. Παραδέχεται όμως, ότι επί σειρά ετών δεν καταγράφει τους αυτοσχεδιασμούς του (παρά μόνο τους πιο αξιόλογους και που αποτελούν συνέχεια μιας εργασίας), διότι τους θεωρεί «*παιχνίδια του υποσυνειδήτου*» του [Bahle: “Einfall und inspiration im musikalischen Scaffen. Archiv für gesamte Psychologie 90” (1934) σσ. 497-499 στο: Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), ό.π. σελ. 120].

¹²⁵ [Αδηλος], χ.τ., εφ. *Ελευθερία*, 21/11/1963.

¹²⁶ [Αδηλος], χ.τ., εφημ. *Μακεδονία*, 11/9/1932.

¹²⁷ [Αδηλος], χ.τ., εφημ. *Μακεδονία*, 16/5/1929, 9/12/1929 και 13/3/1930, [Αδηλος], χ.τ., *Εστία* (χ.χ.ημ.) 1902, [Αδηλος], χ.τ., *Ημερησία* (χ.χ.ημ.) 1903, [Αδηλος], χ.τ., *Βραδυνή* (χ.χ.ημ.) 1933,

κοινού, λόγω της πιανιστικής τέχνης που κατείχαν, αλλά και του ήθους τους, καθώς πολλές από τις συναυλίες οργανώνονταν για φιλανθρωπικούς σκοπούς.

Ο Λώρης Μαργαρίτης υπήρξε μεγάλος πατριώτης. Λάτρευε το φυσικό περιβάλλον της Ελλάδας και την πλούσια κληρονομιά του παραδοσιακού μας τραγουδιού. Και τα δύο αυτά στοιχεία, κατάφερε και τα «ενσωμάτωσε» σε έργα του- 4 τραγούδια για χορωδία και ορχήστρα, Ένα στιγμιαίο για 2 πιάνο, Ελληνικά βουκολικά, είναι έργα του που «μυρίζουν» Ελλάδα και που τον κατατάσσουν ανάμεσα στους συνθέτες, που προώθησαν την ελληνική «Εθνική Σχολή».¹²⁸ Η αγάπη του για την πατρίδα φάνηκε και στο Salzburg, όπου αντιπροσώπευσε την πνευματική ζωή της Ελλάδας για 25 χρόνια. Εκεί δίδασκε στην ελληνική γλώσσα¹²⁹ και πάντοτε περιελάμβανε στα προγράμματα συναυλιών των μαθητών ελληνικά έργα, δίνοντας εθνικό χαρακτήρα στην παρουσία του.

Ο Μαργαρίτης με την επιμονή του και τους αγώνες του συνέβαλε στην εδραίωση του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης,¹³⁰ στην ίδρυση της πρώτης ορχήστρας της πόλης, αλλά και στην δημιουργία της πρώτης ελληνικής κρατικής ορχήστρας, της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Επιπλέον, ιδρυτές του συλλόγου «φίλοι του Mozart», από το 1920, ο Λώρης και η Ίντα Μαργαρίτη θέλησαν να προβάλλουν το έργο του Mozart στην Ελλάδα.

Η ενεργή συμμετοχή του σε μουσικές Επιτροπές και θεσμούς, έδινε κύρος και καλλιτεχνική πνοή στις διάφορες διοργανώσεις, αφού η σπουδαία καλλιτεχνική του αξία ήταν πλέον διεθνώς αναγνωρισμένη. Υπήρξε μέλος της Mozartgemeinde του Διεθνούς Ιδρύματος Mozarteum του Salzburg, μέλος της Παγκόσμιας Εταιρίας

[Αδηλος], χ.τ., *Ελεύθερο Βήμα* (χ.χ.ημ.) 1938, [Αδηλος], χ.τ., *Καθημερινή* (χ.χ.ημ.) 1939, [Αδηλος], χ.τ., *Πρωία* (χ.χ.ημ.) 1940, [Αδηλος], χ.τ., *Wienerzeitung* (χ.χ.ημ.) 1921, [Αδηλος], χ.τ., *Freie Press* Βιέννης (χ.χ.ημ.) 1926, [Αδηλος], χ.τ., *Salzburger Volksblatt* (χ.χ.ημ.) 1928, 1930, [Αδηλος], χ.τ., *Deutsch-Oesterreichisch* Βιέννης (χ.χ.ημ.) 1931, [Αδηλος], χ.τ., *Prager Tageblatt* (χ.χ.ημ.) 1932 και 1937, [Αδηλος], χ.τ., *Arbeiterzeitung* Βιέννης (χ.χ.ημ.) 1932, [Αδηλος], χ.τ., *Markische Zeitung Erlberfeld* (χ.χ.ημ.) 1934, [Αδηλος], χ.τ., *Salzburger Chronic* (χ.χ.ημ.) 1934 [βλ. σχετικά στο: Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), «Κριτικές», *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σσ. 167-170. Πρόγραμμα συναυλίας της «Φιλαρμονικής του Δήμου Αθηναίων», με τη σύμπραξη της «Ελληνικής Χορωδίας», 27/8/1937]. Minos Dounias, «Music in Greece», *The Musical Times*, vol. 80, No. 1161 (Nov. 1939), pp. 751 (www.jstor.org/stable/923706, ανάκτηση στις 25/11/2009).

¹²⁸ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους* ό.π., σελ 192.

¹²⁹ Η αναγνώριση της Ελληνικής ως γλώσσα μουσικής διδασκαλίας στην Ακαδημία του Mozarteum, αποτελεί μοναδική περίπτωση μεταξύ των μουσικών σχολών του εξωτερικού [Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), ό.π., σελ. 176].

¹³⁰ Το Φεβρουάριο του 1931 η εφημερίδα *Μακεδονία* παρουσίασε μια σειρά άρθρων για την ίδρυση του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και την πορεία του Ωδείου στη 15ετία που ακολούθησε, τονίζοντας τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν ο διευθυντής και η πρώτοι καθηγητές. Βλ. σχετικά, Αντ. Β. Καστρινός, «Το Εθνικό Ωδείο και η ίδρυση του, ολόκληρος η ζωντανή ιστορία του, οι καθηγηταί - οι διπλωματούχοι - οι μαθηταί», εφ. *Μακεδονία*, 27/2/1931, 28/2/1931.

Μουσικοσυνθετών και Συγγραφέων Βιέννης, μέλος της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, μέλος της ελλανοδίκου επιτροπής του Διεθνούς Διαγωνισμού στο πιάνο και στο τραγούδι στη Βιέννη, μέλος της εξεταστικής επιτροπής της Εθνικής Ακαδημίας Μουσικής και Δραματικής Τέχνης της Βιέννης, μέλος της ελλανοδίκου επιτροπής διαγωνισμού Chopin της Βαρσοβίας και του αντίστοιχου διεθνή διαγωνισμού της Γενεύης.¹³¹

Ο Λώρης Μαργαρίτης ως τακτικό μέλος του Ανωτάτου Διοικητικού Συμβουλίου Μουσικής, συνέταξε μία επίσημη πρόταση, σχετικά με την ίδρυση και λειτουργία μιας πρότυπης *Μουσικής Πανεπιστημιακής Ακαδημίας* στην Ελλάδα, που στους στόχους της περιλαμβάνεται η προστασία των διαφορετικών ελληνικών παραδόσεων από ανατολή και δύση. Δυστυχώς, η πρόταση αυτή δεν υλοποιήθηκε μέχρι τις μέρες μας. Επιπλέον, συνέβαλλε στη διαμόρφωση του τρόπου μετάδοσης πρότυπων προγραμμάτων κλασικής μουσικής στη Ελληνική Ραδιοφωνία, οργανώνοντας ένα διεθνές ραδιοφωνικό δίκτυο ανταλλαγής αυθεντικών εκτελέσεων από όλο τον κόσμο. Δυστυχώς όμως, ούτε αυτή η ενέργεια του συνθέτη συνεχίστηκε.¹³² Στον τομέα όμως, της Μουσικής Νομοθεσίας η συμβολή του στάθηκε καθοριστική, αφού έως το 1952, ό,τι έγινε στο πεδίο αυτό είναι δικό του έργο.¹³³

Τον Αύγουστο του 1953, η Ακαδημία Mozarteum τίμησε το Μαργαρίτη με το Μέγα Μετάλλιον Mozart για την εικοσιπενταετή προσφορά του στην Αυστρία και ένα μήνα αργότερα (10 Σεπτεμβρίου), παρασημοφορήθηκε για την πεντηκονταετή καλλιτεχνική του πορεία, από την Βασιλιά Παύλο με το Χρυσό Σταυρό των Ιπποτών του Φοίνικος.¹³⁴

¹³¹ Rosenkranz -Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 1.

¹³² Κωνσταντίνος Δ. Κακαβελάκης, «Σύντομη ιστορία του συλλόγου Φίλων του Μότσαρτ, Ida και Λώρης Μαργαρίτης», (www.mozart.gr/Background.html, ανάκτηση στις 2/11/2009).

¹³³ [Αδηλος], χ.τ., εφημ. *Ελευθερία*, 1/12/1963.

¹³⁴ [Αδηλος], χ.τ., εφημ. *Ελευθερία*, 30/9/1953.

2.8. Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΚΑΙ ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Το δυσαναπλήρωτο κενό που άφησε ο Λώρης Μαργαρίτης με το θάνατό του, κλήθηκε να το αναπληρώσει το πρόσωπο που ήταν πιο κοντά του όλα τα χρόνια, η σύζυγός του. Η ίδια συνέχισε την παράδοση της «σχολής Μαργαρίτη». Η Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη εξακολούθησε να διδάσκει στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και να εμπνέει στους νέους με υψηλά οράματα. Μέχρι τα ενενήντα της χρόνια, δούλευε κοντά στους μαθητές της. Επίσης, ο Αθανάσιος Κοντός, μετά απο υπόδειξη του Μαργαρίτη, αναπλήρωσε την θέση του ως καθηγητής πιάνου στο Κ.Ω.Θ, και αποδείχτηκε αντάξιος συνεχιστής της σχολής του.

Την επόμενη χρονιά της απώλειας του Μαργαρίτη, η Ίντα Μαργαρίτη ταξίδεψε μόνη της για το Salzburg για να τον αντικαταστήσει στα θερινά μαθήματα της Ακαδημίας. Η ίδια συνέχισε το έργο του δασκάλου και συζύγου της στο Mozarteum από το 1953-1964. Σύμφωνα με τον Κώστα Ζουράρι,¹³⁵ η Ίντα Μαργαρίτη είχε μεγάλη υπομονή και επιμονή τόσο στην ερμηνεία, όσο και στην τεχνική του κάθε έργου που δίδασκε και ήταν πολύ αφοσιωμένη στους μαθητές της, όπως ο σύζυγός της.

Το 1953 η Ακαδημία Mozarteum τίμησε τον δάσκαλο Λώρη Μαργαρίτη στην εναρκτήρια τελετή των θερινών μαθημάτων της, η οποία δεν είχε πανηγυρικό χαρακτήρα, αλλά αποτέλεσε ένα συγκινητικό καλλιτεχνικό μνημόσυνο στην μνήμη του. Στην μεγάλη αίθουσα, όπου δίδασκε, ο Πρύτανης της Ακαδημίας Bernhard Raumgartner μίλησε για τη δράση του Μαργαρίτη και το έργο του, αναρτήθηκε η εικόνα του ανάμεσα στους άλλους σπουδαίους της μουσικής και στην είσοδο της Ακαδημίας γράφτηκε το όνομά του στη χρυσή λίστα των διακεκριμένων καθηγητών. Αναφορές στο πρόσωπο του Μαργαρίτη έκαναν και οι ραδιοφωνικοί σταθμοί της Αυστρίας, με εκτεταμένα αφιερώματα στο έργο του.

Στην Ελλάδα έγιναν αντίστοιχες αναφορές στη ζωή και το έργο του από τον τύπο¹³⁶ και τους ραδιοφωνικούς σταθμούς της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης¹³⁷

¹³⁵ Κώστας Ζουράρις, καθηγητής Πολιτικών Επιστημών στο Παρίσι και μαθητής της Ίντα Ρ.Μαργαρίτη στο ΚΩΘ (1954-1957) (Δελλή, ό.π., σελ. 44).

¹³⁶ [Αδηλος], χ.τ., εφ. *Ελευθερία*, 30/9/1953. [Αδηλος], «Τα μουσικά μας νέα», *Μουσική κίνησης*, (1953); Ι. Γ. Λυκούδης, «Η μουσική μας ζωή μουσικοκριτικά σημειώματα», εφ. *Το Βήμα*, 27/12/1953. [Αδηλος] «Η ιστορία των ωδείων Θεσσαλονίκης», εφ. *Φως* 3/7/1955 και 4/7/1955.

¹³⁷ Αφιέρωμα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας, [Αδηλος], χ.τ., εφ. *Ελευθερία*, 25/9/1957. Γιάννης Μάντακας (επιμ.), σημειώσεις ραδιοφωνικών εκπομπών για τις μουσικές εκπομπές: *Μουσικές Σελίδες*, (Σεπτέμβριος 1958), *Έλληνες συνθέτες και τα έργα τους* (13/1/1959 και 15/5/1960), *Μακεδόνες μουσικοί*, (26/10/1985) (www.invenio.lib.auth.gr/searsch , ανάκτηση στις 15/10/2010).

μεταδίδοντας συνθέσεις του από ηχογραφημένες ραδιοφωνικές του συναυλίες. Ιδιαίτερως, οι επίσημοι πνευματικοί φορείς της συμπρωτεύουσας δεν έπαψαν να θυμούνται το σπουδαίο έργο του και να τον τιμούν κάθε χρόνο στην επέτειο του θανάτου του με συναυλίες των έργων του και αφιερώματα, προωθώντας έτσι και την ελληνική έντεχνη μουσική.

Το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης (Κ.Ω.Θ.) τέλεσε μνημόσυνο στην αίθουσα τελετών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών πραγματοποίησε συναυλία με έργα του,¹³⁸ στη δέκατη επέτειο του θανάτου του, με εισηγητή τον Αντίοχο Ευαγγελάτο¹³⁹ και ομιλητές τον καθηγητή Heinz Scholz και τον διευθυντή του Κ.Ω.Θ., Αλ. Καζαντζή. Μουσικο-φιλολογικό μνημόσυνο διοργάνωσε επίσης, ο Σύνδεσμος Αποφοίτων Ωδείων της Θεσσαλονίκης για τη συμπλήρωση είκοσι χρόνων από το θάνατο του συνθέτη στην αίθουσα της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών με ομιλητή τον Σόλωνα Μιχαηλίδη¹⁴⁰ και εκτελεστές των έργων του, τους: Λένα Κουτούβαλη-Αναγνωσταρά, Φ. Νικολαΐδου-Σταματάτου, Κοσμά Γαλιλαία (βιολί), Τώνη Γεωργίου, Γιώργο Θυμή και Μανώλη Καζαμπάκα (τσέλο). Μάλιστα, ύστερα από πρόταση του συλλόγου στο Δήμο Θεσσαλονίκης, ο δρόμος όπου βρισκόταν η τελευταία κατοικία του ζεύγους Μαργαρίτη, επι της οδού Γαλλικού, πήρε το όνομα του συνθέτη.

Μεγάλο ζήλο για τη διάδοση και διάσωση του έργου του συνθέτη, έδειξαν και οι μαθητές του, όπως η Λένα Κουτούβαλη-Αναγνωσταρά, η Ελένη Παπάζογλου, η Φέμπη Νικολαΐδου-Σταματάτου, η Εύα Αναστασιάδου-Λώλου,¹⁴¹ ο Γιώργος Θυμής¹⁴² και ο Τώνης Γεωργίου, οι οποίοι αποδείχτηκαν σημαντικοί συνεχιστές του

¹³⁸ Πρόσκληση συναυλίας 15/11/1963, αρχείο Κ.Ω.Θ.

¹³⁹ Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981), συνθέτης και αρχιμουσικός, από τους κυριότερους εκπροσώπους της ελληνικής «εθνικής σχολής». Διπλωματούχος του Κρατικού Ωδείου της Λειψίας. Το 1933 διορίστηκε καθηγητής και μετέπειτα καλλιτεχνικός διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου ως το 1974. Ιδρυτής της Νέας Συμφωνικής Ορχήστρας με την οποία παρουσίασε άγνωστα σχεδόν έργα στο αθηναϊκό κοινό. Υπήρξε υπεύθυνος για τις μουσικές εκπομπές της ΕΙΡ, μάεστρος στη Λυρική Σκηνή και στη Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΙΡ. Το 1957 εξελέγη πρόεδρος της Ε.Ε.Μ. (Λήμμα «Ευαγγελάτος, Αντίοχος» στο: Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, ό.π. σσ. 111-112).

¹⁴⁰ Πρόγραμμα συναυλίας καλλιτεχνικού μνημόσυνου του Λώρη Μαργαρίτη, 28/2/1973, αρχείο Κ.Ω.Θ. [Αδηλος], χ.τ., εφ. *Εμπρός*, 22/2/1973.

¹⁴¹ Εύα Αναστασιάδου-Λώλου, πιανίστρια. Σπούδασε πιάνο με τον Λώρη Μαργαρίτη και τον Αθανάσιο Κοντό στο Κ.Ω.Θ. αποφοιτώντας με Α΄ βραβείο. Παρακολούθησε μαθήματα πιάνου για πολλά χρόνια στο Salzburg με το ζεύγος Μαργαρίτη. Έχει εμφανιστεί ως σολίστ με ορχήστρα στο Bad-Gastein επανειλημμένα στη Θεσσαλονίκη με τη ΣΟΒΕ. Μαθητές της έχουν παρουσιάσει έργα του Μαργαρίτη σε συναυλίες στο Ευγενίδειο Ίδρυμα.

¹⁴² Ο Γιώργος Θυμής (1925-2009), υπήρξε σημαντικός και πολύ αγαπητός μαθητής του Μαργαρίτη. Το 1954 διορίστηκε καθηγητής του Κ.Ω.Θ. και το 1957 πήρε τη θέση βοηθού καθηγητή στο Salzburg. Δίδαξε εκεί ως το 1972 και υπήρξε αντάξιος συνεχιστής του. Το 1962 έγινε αρχιμουσικός της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης και από το 1971-1982 γενικός διευθυντής. Δητύθηκε

έργου του· σε καλλιτεχνικά μνημόσυνα του συνθέτη, σε ηχογραφήσεις και σε μαθητικές συναυλίες, σε βάθος χρόνου, δεν παρέλειπαν να ερμηνεύσουν τα έργα του, αλλά και να τα διδάξουν στους μετέπειτα δικούς τους μαθητές.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 έγινε μία έντονη προσπάθεια αναβίωσης του συνθετικού έργου του Μαργαρίτη από την πιανίστα Χαρά Τόμπρα,¹⁴³ αλλά και από τους Ανδρέα Παρίδη και Μιλτιάδη Καρύδη που φρόντισαν να ηχογραφηθούν ορχηστρικά έργα του με τη Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ, στα πλαίσια μιας σειράς ηχογραφήσεων που είχε στόχο τη διατήρηση σημαντικών έργων Ελλήνων συνθετών. Σε πρόγραμμα συναυλίας του ζεύγους Μαργαρίτη στις 26/4/1936, αναφέρεται ότι «ο Λώρης Μαργαρίτης παίζει επι δίσκων MELOGRAPH (Γεν. Αντιπρόσωπος Ε. Τσαμουρτζής)». Στο αρχείο της ΕΡΤ υπάρχει επίσης και βιντεοταινία αφιέρωμα για τα 30 χρόνια από το θάνατό του.

Το Νοέμβριο του 1994, ο Δήμος Θεσσαλονίκης τίμησε τον συνθέτη στη διοργάνωση ΚΘ' Δημήτρια.¹⁴⁴ Στην Αίθουσα Τελετών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης έγινε αφιέρωμα στη ζωή και το έργο του, με ομιλητή τον μουσικολόγο και καθηγητή του Τ.Μ.Σ. του Α.Π.Θ. Δημήτρη Θέμελη. Εκτελεστές των έργων του Μαργαρίτη ήταν η Κατερίνα Καρατζά (σοπράνο),¹⁴⁵ ο Γ. Θυμής και ο Άρης Γαρουφαλής.¹⁴⁶

Σπουδαίος φορέας της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Λώρη Μαργαρίτη αποδείχτηκε όλα αυτά τα χρόνια ο Σύλλογος Φίλων Mozart Ελλάδας· από το 1925

επανεπιλημμένα σε δεκάδες χώρες. Στην Ελλάδα έχει διευθύνει την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, την Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΡΤ, τη δημοτική ορχήστρα Θεσσαλονίκης (Τάκης Καλογερόπουλος, ό.π., τόμ. 2, σελ. 429. Επίσης: [Άδελος] Εφημερίδα *Μακεδονία*, 13/11/2009 (www.makthes.gr/news/arts/47053/, ανάκτηση στις 17/01/2011). Πρόγραμμα συναυλίας ΚΘ' Δημήτρια Οκτώβριος-Νοέμβριος 1994).

¹⁴³ Χαρά Τόμπρα-Λαγοπάτη (Αθήνα 1932), διακεκριμένη πιανίστα και παιδαγωγός του πιάνου. Σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών και συνέχισε τις σπουδές της στη Βιέννη και με υποτροφία, στην Κρατική Μουσική Ακαδημία της Κολωνίας. Πτυχιούχος της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών, δημοσίευσε μελέτες και άρθρα, καθώς και μεταφράσεις γερμανικών μουσικολογικών και μουσικοπαιδαγωγικών συγγραμμάτων. Με το σύζυγό της Σπ. Τόμπρα (βιολιστή), αποτέλεσαν το Duo Τόμπρα και εμφανίστηκαν σε πολυάριθμες εκδηλώσεις μουσικής δωματίου στην Ελλάδα και το εξωτερικό· μαζί συμμετείχαν και στα σχήματα μουσικής δωματίου «Νέο Τρίο Αθηνών», «Αττικό Τρίο» (Καλογερόπουλος, ό.π., τόμ. 6, σσ. 100-101).

¹⁴⁴ Πρόγραμμα συναυλίας ΚΘ' Δημήτρια Οκτώβριος-Νοέμβριος 1994.

¹⁴⁵ Κατερίνα Καρατζά, καθηγήτρια Μονωδίας και Μελοδραματικής στο Κ.Ω.Θ. Σπούδασε τραγούδι στο Κ.Ω.Θ και συνέχισε τις σπουδές της στο Salzburg, στο Ωδείο Βέρνης, στη Γένοβα και στο Άμστερνταμ. Απόφοιτη της δραματικής σχολής Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (ΚΘΒΕ). Συνεργάστηκε με την Όπερα Θεσσαλονίκης, την Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης και το ΚΘΒΕ (Πρόγραμμα συναυλίας ΚΘ' Δημήτρια Οκτώβριος-Νοέμβριος 1994).

¹⁴⁶ Άρης Γαρουφαλής, γεννήθηκε στη Σάμο το 1942. Έλαβε δίπλωμα πιάνου-σολίστ από το Εθνικό Ωδείο. Παρακολούθησε μαθήματα πιάνου στο Mozarteum του Salzburg, στην Ακαδημία του Santiago de Compostela της Ισπανίας και στη μουσική Ακαδημία της Βιέννης. Διετέλεσε διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, καθηγητής πιάνου, καθώς και διευθυντής του Ωδείου Αθηνών (Πρόγραμμα συναυλίας ΚΘ' Δημήτρια Οκτώβριος-Νοέμβριος 1994).

που δημιουργήθηκε¹⁴⁷ από το ζεύγος Μαργαρίτη ως τις μέρες μας, αποτελείται από διακεκριμένους μουσικούς, μαθητές και φίλους-ανάμεσα τους ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος και ο Αριστόβουλος Μάνεσης. Σκοπός του συλλόγου είναι, με την οργάνωση μουσικών εκδηλώσεων και διαλέξεων, να προβάλλουν το έργο του Mozart και του Λώρη Μαργαρίτη και κυρίως να φέρουν σε επαφή τους μουσικούς και τους μαθητές με την «μουσική πνευματικότητα» του Mozart. Ο χαρακτήρας των εκδηλώσεων είναι παιδαγωγικός, ώστε να οπλίζει τους νέους με ψυχική δύναμη και υψηλά οράματα, αποφεύγοντας τη στείρα εκμετάλλευση της μουσικής για καθαρά χρηματικούς και μόνο σκοπούς. Μετά την αναχώρηση της Ίντας Μαργαρίτη από το Σύλλογο (1998), οι μαθητές της Μαρίνα Κουτούβαλη, Κώστας Κακαβελάκης και Μαριάννα Τσίκα, ανέλαβαν τα ηνία του συλλόγου.

Τον Οκτώβριο του 2003, με τη συμπλήρωση των πενήντα χρόνων από το θάνατο του Μαργαρίτη, ο Σύλλογος Φίλων του Mozart - σε μια προσπάθεια να μην αφήσει το όνομα του σπουδαίου παιδαγωγού και συνθέτη να περιπέσει στη λήθη - διοργάνωσε συμπόσιο στη μνήμη του. Οι διακεκριμένοι μουσικολόγοι Κωνσταντίνος Φλώρος του Πανεπιστημίου του Αμβούργου, Leon Plantinga του Πανεπιστημίου Yale και Martin Zenck του Πανεπιστημίου της Βαμβέργης τίμησαν το συμπόσιο με την παρουσία τους, ενώ ομιλητής ήταν ο πρόεδρος του συλλόγου Κ. Κακαβελάκης.¹⁴⁸

Δε θα πρέπει να παραληφθεί και η πρωτοβουλία του καλλιτεχνικού διευθυντή της Κρατικής Ορχήστρα Αθηνών (Κ.Ο.Α.), Βύρωνα Φιδετζή να παρουσιάσει η Κ.Ο.Θ., υπο τη διεύθυνση του Μύρωνα Μιχαηλίδη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, την επική συμφωνία του Λώρη Μαργαρίτη *Οδυσσεύς και Ναυσικά*. Η παρουσίαση του έργου έγινε στα πλαίσια των Ελληνικών Μουσικών Εορτών, το Μάιο του 2005.¹⁴⁹

Ο ίδιος ο συνθέτης επιμελήθηκε ένα είδος ιδιωτικού λευκώματος αποτελούμενο από δύο τόμους, με τα διπλώματα των σπουδών του, με αποκόμματα από κριτικές εφημερίδων, προγράμματα συναυλιών και διαγωνισμών, τόσο της δικής

¹⁴⁷ Η Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη με απόφαση του Πρωτοδικείου Αθηνών το 1985, κατοχύρωσε νομικά το Σύλλογο Φίλων του Mozart Ελλάδας (Σ.Φ.Μ.), όπου διετέλεσε και Πρόεδρος του μέχρι την αποδημία της το 1998.

¹⁴⁸ Αρχείο εκδηλώσεων Οκτωβρίου 2003 του πολιτιστικού κέντρου «Στοά Βιβλίου», «Διεθνής Μουσικολογική Συνάντηση Αθηνών 2003 εις μνήμην Λώρη Μαργαρίτη – 50 χρόνια» (www.stoabibliou.gr/programm/pr_03Oct.php, ανάκτηση στις 10/01/2011).

¹⁴⁹ Ν. Α. Δοντάς, «Ελληνικές Μουσικές Γιορτές στο Μέγαρο», www.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_civ_1_29/5/2005_144979, ανάκτηση στις 10/01/2011.

του καλλιτεχνικής δράσης, όσο και του ζεύγους Μαργαρίτη. Το αρχείο αυτό περιήλθε στη σύζυγό του, που το εμπλούτισε με αφιερώματα εφημερίδων και με κάποια χειρόγραφα έργα του· τρία χρόνια μετά το θάνατο του συζύγου της, έγραψε το βιβλίο που αφιέρωσε στη μνήμη του και δημοσίευσε σ' αυτό μεγάλο μέρος του αρχείου. Επιπλέον, είναι πολύ πιθανό, μεγάλο μέρος της συνθετικής του παραγωγής να βρίσκεται σε χέρια ιδιωτών, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό.

Μεγάλο μέρος των πιανιστικών έργων του Λώρη Μαργαρίτη εκδόθηκε από τους εξέχοντες εκδοτικούς οίκους Universal Edition Wien-New York το 1921 και Gebr. Hug & Co Leipzig-Zurich. Στην πατρίδα μας ο εκδοτικός οίκος Φ. Νάκας επανέκδωσε τρία έργα του: *Ελληνικά Βουκολικά* No. 1-2, op. 18, *Στίχοι για πιάνο* op. 10 και *Ελληνικά Τραγούδια* op. 6 (1. «Στράτα στράτα πήγαινα», 2. «Ο Μπιστικός», 3. «Η Λαφίνα», 4. «Νεραντζούλα», 5. «Μακεδονικό Σονέττο»).

Η δισκογραφία του Λώρη Μαργαρίτη που σώζεται ως τις μέρες μας είναι μικρή. Γνωστή εμπορική ηχογράφιση του Μαργαρίτη έγινε πιθανότατα στη Γερμανία την δεκαετία του 1930, ερμηνεύοντας το έργο του Chopin, *Πολωνέζα*, opus 53 (*Héroïque*).¹⁵⁰ Στο προσωπικό αρχείο του Γιώργου Βλαστού σώζονται επίσης, ηχογραφήσεις άγνωστης χρονολογίας, στις οποίες ο Μαργαρίτης ερμηνεύει έργα του (δύο από αυτά -πιθανότατα- με τη συμμετοχή της συζύγου του). Επιπλέον, η ηχογράφιση του έργου του επική συμφωνία *Οδυσσεύς και Ναυσικά, ορχηστρική αναπαράσταση από το Ζ' της Οδύσσειας*, βρίσκεται στο αρχείο ηχογραφήσεων του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών και του αντίστοιχου της Θεσσαλονίκης. Η πιο πρόσφατη παγκόσμια παρουσίαση πιανιστικών έργων του Μαργαρίτη, έγινε από την εταιρία Naxos, με εκτελεστή τον πιανίστα Απόστολο Παληό.

¹⁵⁰ Αντίτυπο του σπάνιου αυτού δίσκου σώζεται στο Αρχείο Στάθη Ορφάνη (Θεόδωρος Λούστας, «Σημαντικοί Έλληνες πιανίστες του παρελθόντος: αναλυτική καταγραφή της δισκογραφίας και συνοπτική βιογραφική αναφορά», *Πολυφωνία* 18 (2011): 52.

3. Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Ο Λώρης Μαργαρίτης υπήρξε ένας από τους Έλληνες συνθέτες που αγωνίστηκε για να γνωρίσει το διεθνές κοινό την ύπαρξη της ελληνικής μουσικής και της τέχνης γενικότερα. Η μουσική που έγραψε-όπως αναφέρεται στο επόμενο κεφάλαιο-φανερώνει μεν την επίδραση του ρομαντισμού και του γερμανικού πνεύματος, δεν ξεμακραίνει όμως και από το κλίμα της πατρίδας του, καταδεικνύοντας τη δύναμη του πόθου του συνθέτη για δημιουργία ελληνικής έντεχνης μουσικής.¹⁵¹

Ο ίδιος διέθετε το χάρισμα του αυτοσχεδιασμού. Ήταν συνθέτης μέσω της προέκτασης του πιανιστικού του ταλέντου· όπως αναφέρει ο ιστορικός και συγγραφέας Hanz Scheider, ο Μαργαρίτης είχε την ικανότητα να αυτοσχεδιάζει φούγκες με το αριστερό του χέρι και πολλές ήταν οι φορές που αυτοσχεδίαζε κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης την ώρα της συναυλίας.¹⁵² Το μουσικό είδος που αναζωογόνησε ιδιαίτερα, είναι αυτό της μουσικής δωματίου.

Ο Λώρης Μαργαρίτης ελάχιστα ενδιαφερόταν να εμπιστευθεί στο χαρτί μερικές από τις ευφάνταστες συνθέσεις του. Η συνθετική του δημιουργία που μας κληροδότησε είναι μεγάλη σε αυθορμητισμό, ζωντάνια, μελωδικότητα και ευαισθησία, μικρή όμως σε ποσότητα.¹⁵³ Στο γεγονός αυτό, συνέβαλε η λεηλασία του σπιτιού του στη Θεσσαλονίκη από τις κατοχικές δυνάμεις, με αποτέλεσμα να χαθούν αρκετά χειρόγραφα μουσικά σχέδια του,¹⁵⁴ αλλά και ο πολύς χρόνος του αφιέρωνε ο ίδιος στη διδασκαλία και στις αναρίθμητες συναυλίες - δραστηριότητες που δεν του επέτρεψαν να ασχοληθεί περισσότερο με τη σύνθεση.

¹⁵¹ Konstantinos D. Kakavelakis, «Greek Piano Music: Loris (Lykourgos) Margaritis (1895-1953)», στο ένθετο έντυπο του cd: Greek Classics, Loris Margaritis-Felix Petyrek, Apostolos Palios (piano), NAXOS (2010).

¹⁵² Hanz Scheider, «Ο Λώρης», στο: Ίντα Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), ό.π., σελ. 138.

¹⁵³ Γιώργος Λεωτσάκος, «Λώρης Μαργαρίτης, πιανίστας και συνθέτης», ό.π., σελ. 2.

¹⁵⁴ Η καταστροφή πολλών μουσικών συνθέσεων του Μαργαρίτη από τις κατοχικές δυνάμεις έχει ως εύλογο αποτέλεσμα στους καταλόγους που ακολουθούν να παραλείπονται κάποια μέρη των έργων του, οι ακριβείς χρονολογίες τους ή περεταίρω στοιχεία σχετικά με τα οργανικά σύνολα για τα οποία συνέθεσε ο Μαργαρίτης.

3.1. Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΚΑΙ Η ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ

Το 1982 ο Γιώργος Λεωτσάκος συνέταξε τον πρώτο δοκιμαστικό κατάλογο έργων του Μαργαρίτη στην έκδοση της *Σονατίνας* για πιάνο op. 5, στον οποίο στηρίχθηκαν πολλά βιογραφικά λήμματα και μελέτες με αναφορές στο συνθέτη. Ο κατάλογος αυτός περιλαμβάνει και συνθέσεις που σήμερα δεν έχουμε δυστυχώς στη διάθεσή μας, γίνεται λόγος όμως για αυτές σε διάφορα κριτικά και φιλολογικά κείμενα.

Οι κατάλογοι έργων που ακολούθησαν είτε βασίστηκαν στον κατάλογο του Γιώργου Λεωτσάκου, είτε αποτέλεσαν μία συμπυκνωμένη ανασκόπηση των έργων του συνθέτη, χωρίς όμως να δώσουν λύση σε κάποια προβλήματα που αφορούν τα έργα του Μαργαρίτη. Παρατηρώντας, μέσα από τους καταλόγους, τα έργα που στηρίζονται σε δημοτικά τραγούδια ή δημοτικοφανές υλικό, διαπιστώνεται μια σύγχυση σε ότι αφορά τους τίτλους των συνθέσεων και την αρίθμησή τους. Το ίδιο κομμάτι φέρει διαφορετικό τίτλο όταν ο συνθέτης το προορίζει για διαφορετικό μέσο εκτέλεσης λ.χ. το έργο *Ένα στιγμιαίο* χωρίς opus για δύο πιάνο, αναφέρεται ως *Ελληνικό στιγμιότυπο* ή *Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα* για σόλο πιάνο και ως *Συμφωνικό Σκίτσο* με opus 23 για ορχήστρα, το οποίο όμως αφορά και άλλο δημοτικό μελωδικό υλικό («Ξύπνα να πάμε μακριά, κει που η γης είναι γλυκιά»)¹⁵⁵. Ακόμα, κάποια μέρη συνθέσεων αποτελούν και χωριστή μουσική ενότητα με διαφορετικό τίτλο (λ.χ. Τα μέρη V, VI, και VII του έργου *Νεότης* op. 4, αποτελούν χωριστή ενότητα με τον τίτλο *Τρίπτυχον*). Η σύγχυση αυτή συντηρείται και από τις ραδιοφωνικές εκπομπές που ακολούθησαν μετά το θάνατο του συνθέτη, καθώς τα έργα που παρουσιάστηκαν για ακρόαση δεν έφεραν τον ακριβές τίτλο. Επιπλέον, ο Μαργαρίτης άφησε πολλά έργα του αχρονολόγητα (ακόμα και κάποια που εκδόθηκαν).

Στην παρούσα εργασία γίνεται η συστηματική καταγραφή του καταλόγου των έργων του Λώρη Μαργαρίτη, βασιζόμενη στον αξιόλογο κατάλογο του Γιώργου Λεωτσάκου, αλλά με μία πιο αναλυτική μορφή. Η διάρθρωση όμως, των κατηγοριών του παρόντος καταλόγου ακολουθεί διαφορετική ομαδοποίηση σύμφωνα με τη σύνταξη του καταλόγου των έργων του Δημήτρη Δραγατάκη από τη Μαγδαληνή

¹⁵⁵ Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει από την ακρόαση του έργου από τις ηχογραφήσεις ραδιοφωνικής εκπομπής (αρχείο Κ.Ω.Θ.).

Καλοπανά.¹⁵⁶ Κάθε έργο λαμβάνει ένα μοναδικό αριθμό κατάταξης [Αριθμό Καταλόγου Λώρη Μαργαρίτη (ΑΚΛΜ)], ο οποίος αποτελείται από τον αύξοντα αριθμό της κάθε υποκατηγορίας και από τον αύξοντα αριθμό καταχώρησης του έργου μέσα στην υποκατηγορία. Η διάκριση των υποκατηγοριών του καταλόγου δεν αποκλείει χαρακτηριστικά μιας υποκατηγορίας να ενυπάρχουν και σε άλλες, όχι όμως σε πρωτεύουσα θέση· η ταξινόμηση των έργων έγινε με βάση την κύρια λειτουργικότητά τους, λ.χ. *Το κουτί με τα παιχνίδια*, ενορχήστρωση του μπαλέτου του Debussy, κατατάσσεται στην υποκατηγορία ΙΙΙ, (σκηνική μουσική) διότι προοριζόταν για παράσταση του Κ.Ω.Θ., και όχι στην Ι (οργανική μουσική). Τα έργα μέσα στις υποκατηγορίες κατατάσσονται με βάση την αρίθμηση opus του συνθέτη, όπως την κατέγραψε ο Λεωτσάκος στον κατάλόγο του καθώς και όλες οι πληροφορίες που τα αφορούν. Εξαιρέση αποτελούν τα έργα χωρίς opus, τα οποία ακολουθούν χρονολογική σειρά. Τέλος, παρουσιάζεται ένας συνοπτικός κατάλογος των έργων του συνθέτη με τον αριθμό καταλόγου της παρούσας εργασίας, την κατηγορία και την υποκατηγορία στην οποία ανήκει το κάθε έργο, τα μέρη του, καθώς και την χρονολογία του.

Η ομαδοποίηση των έργων του παρόντος καταλόγου περιλαμβάνει τις εξής κατηγορίες:

I. Οργανική μουσική:

A) Ορχηστρική Μουσική: 1) Έργα για ορχήστρα.

2) Έργα για σόλο όργανο/α και συνοδεία.

B) Μουσική Δωματίου: 3) Έργα για δύο πιάνο.

4) Έργα για έγχορδα.

Γ) Έργα για σόλο όργανο: 5) Έργα για σόλο πιάνο.

II. Φωνητική μουσική: 6) Έργα για μία φωνή και πιάνο.

7) Έργα για χορωδία και ορχήστρα.

III. Σκηνική μουσική: 8) Μουσική για θέατρο.

¹⁵⁶Βλ. σχετικά Μαγδαληνή Καλοπανά, «Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», *Πολυφωνία* 16 (2010): 54-87.

- IV. Λοιπά έργα:**
- 9) Παιδικές συνθέσεις (για πιάνο).¹⁵⁷
- 10) Μεταγραφές : α) Έργα για δύο πιάνο.
β) Έργα για σόλο πιάνο.
- 11) Μη ολοκληρωμένα έργα.

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τρία έργα του συνθέτη που τα έπαιζε στο πιάνο, αλλά δεν πρόλαβε να τα γράψει, το Σεπτέμβριο του 1951 ή του 1952.¹⁵⁸ Ο Γ. Λεωτσάκος συμπεριλαμβάνει στον κατάλόγο του τα έργα αυτά. Ωστόσο, εφόσον δεν υπάρχουν χειροπιαστές καταγραφές (παρτιτούρες) για επαλήθευση, η παρούσα εργασία διατηρεί τη χρονολογία του καταλόγου του Λεωτσάκου, τον οποίο συνέταξε βασισμένος στο αρχείο της συζύγου του συνθέτη και στα ηχητικά αρχεία (μαγνητοταινίες) της Ε.Ρ.Τ. Επιπλέον, συμπεριλαμβάνονται και τα έργα από τα προγράμματα συναυλιών στο Ωδείο Αθηνών και στο Μόναχο.¹⁵⁹

Σε ορισμένα έργα ταξινομούνται όλες οι πληροφορίες, που προέκυψαν κατά την έρευνα, όπως η κατανομή των οργάνων της ορχήστρας ή των φωνών της χορωδίας, τα μέρη των έργων, χρονολογία και τόπος σύνθεσης, τόπος πρώτης εκτέλεσης καθώς και άλλα συμπληρωματικά στοιχεία. Επιχειρείται η επίλυση του προβλήματος των τίτλων των έργων, καθώς δεν είναι δυνατόν να έχουμε στη διάθεσή μας όλα τα έργα του συνθέτη σε παρτιτούρα ή σε ηχογράφιση για να ταυτοποιηθούν. Τέλος, ο κατάλογος εμπλουτίζεται στις αντίστοιχες κατηγορίες με τις χρονολογίες σύνθεσης ορισμένων έργων, με άγνωστα μέρη έργων, αλλά και με έργα,¹⁶⁰ που βρέθηκαν μόνο σε προγράμματα συναυλιών ή αναφέρθηκαν σε ραδιοφωνικές εκπομπές.¹⁶¹

¹⁵⁷ Ο συνθέτης στα νεανικά του έργα χρησιμοποιεί μια αρίθμηση έργων (opus), την οποία στη συνέχεια εγκατέλειψε. Για την αποφυγή σύγχυσης των ταυτάριθμων των έργων, η κατηγορία των παιδικών συνθέσεων του Λώρη Μαργαρίτη εμπίπτει στην κατηγορία των «Λοιπών έργων» και όχι σε εκείνη των «Έργων για πιάνο».

¹⁵⁸ Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π.,σελ.65.

¹⁵⁹ Λεωτσάκος, ό.π. σελ. 4.

¹⁶⁰ Πρόκειται για τα έργα *Ιπποκρήνη* op.11 και *Sonate* op.2 (Πρόγραμμα συναυλίας 31/03/1912, στην Αίθουσα Βασιλικού Θεάτρου), *Edna* (Πρόγραμμα συναυλίας 14/03/1919, στην αίθουσα Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών), *Καράβι ν' εν' από τη Χιο* (Πρόγραμμα συναυλίας 6/04/χχ, στην αίθουσα Διονύσια) καθώς και για τις μεταγραφές: *Συμφωνικές Βαριασιόνες* του Γ. Μεταξά, *Κυθηραϊκοί Χοροί* του Δ. Μητρόπουλου, *Εισαγωγή (Ouverture per il Clavicembalo)* του Telemann, *Sarabande* του Muffat (Πρόγραμμα συναυλίας 6/03/1934, στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών), *Μακεδονικές Σκιές* του Αιμ. Ριάδη (Πρόγραμμα συναυλίας 6/04/χχ, στην αίθουσα Διονύσια).

¹⁶¹ Η παρουσίαση των παραπάνω πληροφοριών γίνεται εντός αγκυλών [].

Στον κατάλογο που ακολουθεί διατηρείται (όπως και στον κατάλογο του Λεωτσάκου) η αρίθμηση με το αύξοντα αριθμό opus, όπως την κατέγραψε ο Λ. Μαργαρίτης. Οι παιδικές συνθέσεις του ακολουθούν διαφορετική αρίθμηση (opus), την οποία χρησιμοποίησε ο συνθέτης αρχικά, αλλά στη συνέχεια την εγκατέλειψε.

3.2. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

3.2.1. ΑΝΑΛΥΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

I. ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ:

A) Ορχηστρική μουσική:

1) Έργα για ορχήστρα.

ΑΚΛΜ 1.1.

opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
χ.ο.	<i>Οδυσσεύς και Ναυσικά, ορχηστρική αναπαράσταση κατά το Ζ' της Οδύσσειας.</i>	Εισαγωγή: Ναυάγιον και Σωτηρία του Οδυσσέως I. Βουκολικόν Ιντερμέδιο II. Είσοδος της Ναυσικάς με τας Θεράπαιναίς της.	1928

Το έργο αρχικά προοριζόταν για μπαλέτο. Το Σεπτέμβριο του 1931, εκτελέστηκε από τη συμφωνική ορχήστρα της Βιέννης, υπό την διεύθυνση του αρχιμουσικού Hugo Reichenberg¹⁶² - ενός μαέστρου και συνθέτη που εμπιστευόταν και ο R. Strauss. Τον ίδιο χρόνο παίχτηκε στη Βουδαπέστη με αρχιμουσικό τον von Reiter και στο Βουκουρέστι με τον Alexandresco, αποσπώντας τις καλύτερες κριτικές. Στο ελληνικό κοινό παρουσιάστηκε τον Οκτώβριο του 1930 στη Θεσσαλονίκη με διευθυντή ορχήστρας τον Ε. Φλώρο.¹⁶³

¹⁶² Δελλή, ό.π., σελ. 58.

¹⁶³ Επαμεινώνδας Κ. Φλώρος, ίδρυσε τη Μακεδονική Μουσική Σχολή, η οποία το 1927 μετονομάστηκε σε Μακεδονικόν Ωδείο και άρχισε έντονη μουσικοπαιδαγωγική και συναυλιακή δραστηριότητα. Η οργάνωση της Μακεδονικής Χορωδίας και Μακεδονικής Συμφωνικής Ορχήστρας με διευθυντή τον

Η συμφωνία είχε βρει μεγάλη απήχηση στα μουσικά ευρωπαϊκά κέντρα της δεκαετίας του τριάντα και είχε χαρακτηριστεί ως ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα ελληνικής μουσικής. Η προγραμματική σκέψη του μεταφέρει το μήνυμα της συμφιλίωσης και του διαλόγου με την ελληνική φύση, μέσα από το αρχαιοελληνικό πνεύμα της «Οδύσσειας».

ΑΚΑΜ 1.2.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
23	<i>Συμφωνικό Σκίτσο</i> ¹⁶⁴	χ.χ.

ΑΚΑΜ 1.3.

opus	Τίτλος	Μέρη ¹⁶⁵	χρονολογία
χ.ο.	<i>Μακεδονίτικα</i>	I. Ποιμενικό II. Στην κεντημένη σου ποδιά III. Ξύπνα να πάμε μακριά. ¹⁶⁶ IV. [Κεί που η γη είναι γλυκιά]. ¹⁶⁷	χ.χ.

Τα *Μακεδονίτικα* αρχικά, προορίζονταν για δύο πιάνο - αργότερα γράφτηκαν για ορχήστρα. Στο έργο αυτό ο συνθέτης με λιτή μουσική γλώσσα εκφράζει την ποιμενική ατμόσφαιρα Μακεδονικών δημοτικών τραγουδιών.

ΑΚΑΜ 1.4.

Ε. Φλώρο (στα πλαίσια του Μακεδονικού Ωδείου), προώθησε ιδιαίτερα τη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης (Λήμμα «Θεσσαλονίκης, περιληπτική μουσική παρουσίαση» στο: Τάκης Καλογερόπουλος, ό.π., τόμ. 2, σελ. 402).

¹⁶⁴ Το ίδιο έργο γραμμένο για δύο πιάνο, φέρει τον τίτλο *Παραλλαγές πάνω σε δύο ελληνικά θέματα*. [Ηχογράφηση της ραδιοφωνικής εκπομπής «Νύχτα Λώρη Μαργαρίτη» (αρχείο Κ.Ω.Θ.) και ΕΡΤ, Τ.αρ.10933 (Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 3). Το έργο εκτελεί πιθανόν η Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος ή του Ε.Ι.Ρ. υπο τη διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου.

¹⁶⁵ Στη ραδιοφωνική εκπομπή του Γιάννη Μάντακα «Ελληνες συνθέτες και τα έργα τους», 12/5/1960, αναφέρονται 4 μέρη, μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται οι τίτλοι *Ο καπετάν Λουκάς* και *Η Μαλάμω*.

¹⁶⁶ Το μέρος αποτελεί απόσπασμα από το ορχηστρικό *Συμφωνικό Σκίτσο*, ορ.23. Το έργο υπάρχει σε ηχογράφηση με τη Συμφωνική Ορχήστρα Βορείου Ελλάδος υπο την διεύθυνση του Αντίοχου Ευαγγελάτου- Αρχείο Κ.Ω.Θ. και ΕΡΤ, Τ. αρ.10929.

¹⁶⁷ Πρόγραμμα συναυλίας, 24/4/1958, της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση Αντίοχου Ευαγγελάτου με έργα Σ. Μιχαηλίδη, Λ. Μαργαρίτη, Αντ. Ευαγγελάτου και Μ. Καλομοίρη.

opus	Τίτλος	χρονολογία
χ.ο.	<i>Ποιμενικό</i> ¹⁶⁸	χ.χ.

Το έργο είναι γραμμένο στη λα ελάσσονα, για μικρή ορχήστρα. Αποτελεί το πρώτο μέρος από τα *Μακεδονίτικα*.

ΑΚΛΑΜ 1.5.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο.	<i>Στην κεντημένη σου ποδιά</i>	χ.χ.

Το έργο είναι γραμμένο στη φα δίσση μείζονα. Αποτελεί το δεύτερο μέρος από τα *Μακεδονίτικα*. Το ίδιο έργο γραμμένο για δύο πιάνο, αποτελεί ένα από τους *Μακεδονικούς Χορούς*.

2) Έργα για σόλο όργανο/α και συνοδεία.

ΑΚΛΑΜ 2.1.

opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
χ.ο.	<i>Κοντσέρτο για δύο πιάνο και ορχήστρα</i>	I. Allegro impetuoso-meno allegro II. Andante sostenuto III. Presto con fuoco	1927

Το μέρος της ορχήστρας του έργου είναι αναγωγικά γραμμένο κατά οικογένειες οργάνων. Στο χειρόγραφο, στο τέλος του τελευταίου μέρους αναγράφεται “Salzburg, 27 Juni 1927” και μια σβησμένη υπογραφή.¹⁶⁹

B) Μουσική Δωματίου:

3) Έργα για δύο πιάνο.

¹⁶⁸ Το *Ποιμενικό* υπάρχει και σε γραφή για δύο πιάνο. Οι *Μακεδονικοί χοροί* ή *Δύο Μακεδονικοί Χοροί* περιλαμβάνουν το *Ποιμενικό* και το *Στην κεντημένη σου ποδιά*.

¹⁶⁹ Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 3.

ΑΚΑΜ 3.1.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο	<i>Ελληνικοί Χοροί</i> ¹⁷⁰	Πρίν το 1926

Το ζεύγος Μαργαρίτη εκτέλεσε τους *Ελληνικούς Χορούς* στην αίθουσα Musikvereins-Saal της Βιέννης τον Οκτώβριο του 1926.¹⁷¹ Εκεί παρουσιάστηκαν άλλα τρία έργα του συνθέτη, η συλλογή *Νεότης*, οι *Στίχοι για πιάνο* και το *Μακεδονικό Τοπίο (Μακεδονική Σονάτα)*, καθώς και τρία έργα του Αιμ. Ριάδη¹⁷² και ένα του Μ. Καλομοίρη.¹⁷³

ΑΚΑΜ 3.2.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο	<i>Ένα στιγμιαίο</i>	χ.χ.

Το έργο φέρει το ίδιο μελωδικό υλικό με το *Ελληνικό Στιγμιότυπο ή Παραλλαγές σε δύο ελληνικά θέματα* για δύο πιάνο. Το *Ένα στιγμιαίο* αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος του ορχηστρικού *Συμφωνικό Σκίτσο*, ορ. 23¹⁷⁴

ΑΚΑΜ 3.3.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο	<i>Βουκολικός και Κρητικός χορός</i> ¹⁷⁵	χ.χ.

ΑΚΑΜ 3.4.

opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
χ.ο	<i>Μακεδονικοί Χοροί</i>	Ι. Ποιμενικό ΙΙ. Στην	[Πρίν το 1933] ¹⁷⁶

¹⁷⁰Το έργο έχει χαθεί. Στον παρόντα κατάλογο κατατάσσεται με επιφύλαξη στην κατηγορία της μουσικής δωματίου για δύο πιάνο και όχι στην κατηγορία των μεταγραφών.

¹⁷¹Πρόγραμμα συναυλίας στη Βιέννη, 2/10/1926 (Δελλή Σοφία, ο.π., παράρτημα Ε).

¹⁷²Πρόκειται για τα έργα *Klage* (από τα 5 *Μακεδονικά Τραγούδια*), *Serenade* (από τις 13 μικρές ελληνικές μελωδίες) και *Die Tanzerin (Ο Χορός)*.

¹⁷³Πρόκειται για το έργο *Η παλιά ζωή*.

¹⁷⁴Ραδιοφωνική εκπομπή «Νύχτα Λώρη Μαργαρίτη» με εκτελεστές στα δύο πιάνο το Λώρης και την Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (αρχείο Κ.Ω.Θ.) και ΕΡΤ, Τ. αρ.10933 (Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 3).

¹⁷⁵ΕΡΤ, Τ. αρ.10979, με εκτελεστές το ζεύγος Μαργαρίτη. (Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 3).

¹⁷⁶Πρόγραμμα διπλωματικής εξέτασης της Κατίνας Σανιδά, 27/5/1933.

		κεντημένη σου ποδιά.	
--	--	-------------------------	--

Το έργο αποτελεί μέρος από το ορχηστρικό *Μακεδονίτικα*.

4) Έργα για έγχορδα.

ΑΚΑΜ 4.1.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο	<i>Κουαρτέτο εγγόρδων</i>	Μετά το 1940.

Το έργο έχει χαθεί.¹⁷⁷

Γ) ΈΡΓΑ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΟΡΓΑΝΟ.

5) Έργα για σόλο πιάνο.

ΑΚΑΜ 5.1.

opus ¹⁷⁸	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
4	<i>Νεότης</i>	I. Σκέρτσο (1908). II. Σκίτσο (1910). III. Καρναβάλι ή Γράμμα από το Μόναχο(1914). ¹⁷⁹ IV. Χιουμορέσκα ή Στο κούρδισμα (για βιολί - πιάνο). V. Γλυκοχάραμα. VI. Ιντερμέντζο. VII. Βράδυ. VIII. Λίγες	1908-1920

¹⁷⁷ Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 3.

¹⁷⁸ Το έργο op.4 *Νεότης* εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Universal Edition, αρ.6935, 1921 [Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), «Εκδοθέντα έργα πιάνου Λώρη Μαργαρίτη», *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 184].

¹⁷⁹ Πρόγραμμα συναυλίας 16/8/1915, στο ξενοδοχείο «Μελά» (με τους Ευσταθίου-Λυκούδη, Μαργαρίτη, Μποτάση).

		σταγόνες ντ' Ορσαί ΙΧ. Μπενεντικτίν. Χ. Νανούρισμα. ΧΙ. Σκέρτσο.	
--	--	---	--

Τα μέρη V, VI, VII του έργου αποτελούν ξεχωριστή ενότητα, με τον τίτλο *Τρίπτυχον*.

ΑΚΑΜ 5.2.

Τίτλος	Μέρη
<i>Τρίπτυχον</i>	Ι. Γλυκοχάραμα. ΙΙ. Ιντερμέντζο. ΙΙΙ. Βράδυ (από τα Παραμύθια του Χ.Κ. Άντερσεν). ¹⁸⁰

Το έργο είναι αφιερωμένο στο Hans Johannes Scheider.

ΑΚΑΜ 5.3.

Opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.χ.	[<i>Edna</i>] ¹⁸¹	[Έως το 1919]

ΑΚΑΜ 5.4.

opus	Τίτλος	Χρονολογία ¹⁸²
5	<i>Σονατίνα, για πιάνο</i> ¹⁸³	[1915]

ΑΚΑΜ 5.5.

opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
10	<i>Στίχοι</i>	Ι. Ο Βορηάς (σπουδή κοντσέρτου). ΙΙ. Φεγγοβολιά. ΙΙΙ. Γλυκοχάραμα. ¹⁸⁴	Μετά το 1919.

¹⁸⁰ Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), «Εκδοθέντα έργα πιάνου Λώρη Μαργαρίτη», ό.π., σελ. 184.

¹⁸¹ Πρόγραμμα συναυλίας 14/3/1919 του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών (με τον Σπ. Φαραντάτο και την Αλεξ. Κοτζιά).

¹⁸² Πρόγραμμα της διπλωματικής εξέτασης της Κατίνας Σανιδά (μαθήτρια του Μαργαρίτη), 27/5/1933.

¹⁸³ Το έργο εξυπρέτησε συχνά τους παιδαγωγικούς στόχους του συνθέτη διδάσκοντας το στους μαθητές του (πρόγραμμα διπλωμ. εξέτασης Κ. Σανιδά 27/5/1933. Πρόγραμμα συναυλίας 16/8/1915, στην Wienersaal des Mozarteums του Salzburg της μαθήτριας Α. Κουτρούμπα).

Οι Στίχοι είναι βασισμένοι πάνω σε ποιήματα του H. J. Scheider.

ΑΚΑΜ 5.6.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο	<i>Ελληνικό Στιγμιότυπο</i>	χ.χ.

Αποτελεί το ίδιο έργο με το *Στιγμαίο*, γραμμένο για δύο πιάνο.¹⁸⁵

ΑΚΑΜ	opus ¹⁸⁶	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
5.7.	18	<i>Ελληνικά Βουκολικά</i>	1-2	Πριν το 1931
5.8.	19	<i>Ελληνικά Βουκολικά</i>	3-4	χ.χ.

ΑΚΑΜ	opus	Τίτλος	Χρονολογία
5.9.	χ.ο	<i>Χανιώτικος</i> ¹⁸⁷	χ.χ.

Τα έργα που ακολουθούν χάθηκαν κατά την λεηλασία του σπιτιού του συνθέτη από τις γερμανικές δυνάμεις. Από το άρθρο του Dr Krotsch στην εφημερίδα *Saltzburg Volksblatt* (1930),¹⁸⁸ μαθαίνουμε ότι στα έργα *Εύβοια* και *Δελφική Ραψωδία* «ηχούν ιδιότυπες ποιμενικές μελωδίες», ενώ στη *Σερενάτα της συμμορίας των ληστών* «μας μιλά μία ρομαντικά πολυτάραχη ύπαρξη (ενν. το συνθέτη)...Το πρωτόγονο και φυσικό, το οποίο νιώθει κανείς σε αυτές τις μικρές συνθέσεις, τις κάνει να φαίνονται σαν έκφραση μιας δυνατής προσωπικότητας, παρόλη τη γνωστή τους ατονικότητα».

ΑΚΑΜ	opus	Τίτλος	Χρονολογία
5.10.	χ.ο	<i>Αθήνα</i>	Πριν το 1930
5.11.	»	<i>Γράμμα στον κ. Κάαν</i>	» » »
5.12.	»	<i>Εύβοια</i>	» » »

¹⁸⁴ Αναφέρεται και με τον τίτλο «Ξύπνημα» (Λώρη Μαργαρίτη, *Στίχοι για πιάνο* op. 10, Νο 1-3, εκδ. Gebr. Hug & Co Leipzig-Zuerich, χ.χ.

¹⁸⁵ ΕΡΤ, Τ. αρ.3273, με εκτελεστή τον ίδιο το συνθέτη (Λεωτσάκος, ό.π., σελ. 4).

¹⁸⁶ Τα έργα *Ελληνικά Βουκολικά* op. 18 και 19 εκδόθηκαν από τον οίκο Gebr. Hug & Co, χ.χ.

¹⁸⁷ Ηχογραφημένη καταγραφή του έργου βρίσκεται στο προσωπικό αρχείο του Γιώργου Βλαστού (Θεόδωρος Λούστας, «Σημαντικοί Έλληνες πιανίστες του παρελθόντος: αναλυτική καταγραφή της δισκογραφίας και συνοπτική βιογραφική αναφορά», ό.π., σελ. 52).

¹⁸⁸ Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, «Κριτικές εφημερίδων», *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, σπ. σελ.168.

5.13.	»	<i>Δελφική Ραψωδία</i>	» » »
5.14.	»	<i>Σερενάτα της συμμορίας των ληστών.</i>	» » »

II. Φωνητική μουσική:

6) Έργα για μία φωνή και πιάνο.

ΑΚΑΜ 6.1.

Opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
[20]	[<i>Μακεδονικά Σονέττα</i>] ¹⁸⁹	[1-2]	χ.χ.

ΑΚΑΜ 6.2.

Opus	Τίτλος	Μέρη ¹⁹⁰	Χρονολογία
6	<i>Ελληνικά τραγούδια I</i>	I. Στράτα, στράτα πήγαινα. II. Ο Μπιστικός. III. Η Λαφίνα. IV. Ο Βορηάς. V. Φεγγοβολιά.	χ.χ.

ΑΚΑΜ 6.3.

Opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
7	<i>Ελληνικά τραγούδια II</i>	VI. Ξύπνημα. VII. Σονέττο. VIII. Νεραντζούλα. IX. Ελληνική Παστοράλ. X. άγνωστο	χ.χ.

¹⁸⁹Μοναδική αναφορά του έργου γίνεται στο οπισθόφυλλο στο: Λώρη Μαργαρίτη *Ελληνικά Βουκολικά*, σφ. 18, Νο 1-2, Geogr. Hug & Co Leipzig-Zuerich, χ.χ.

¹⁹⁰Οι τίτλοι των μερών του έργου *Ελληνικά Τραγούδια*, σφ. 6 αναφέρονται και ως: «Στράτα στράτα» πήγαινα (δημοτικό), «Ο Μπιστικός» (μωραϊτικό), «η Λαφίνα» (δημοτικό), «η Νεραντζούλα» (χιώτικο), «Μακεδονικό Σονέττο» (Hanns Scheider, *Από τα Μακεδονικά Σονέττα*, μτφ. Θ. Αϊβάζη), (Λώρη Μαργαρίτη, *Ελληνικά Τραγούδια I*, σφ. 6, Νο 1-5, Gebr. Hug & Co. Leipzig-Zuerich, χ.χ.).

ΑΚΛΜ 6.4.

Είδος	opus	Τίτλος	Χρονολογία
δημοτικό	χ.χ	[Καράβι ν'εν από τη Χιο] ¹⁹¹	χ.χ.

7) Έργα για χορωδία και ορχήστρα.

ΑΚΛΜ 7.1.

opus	Τίτλος	Μέρη ¹⁹²	χρονολογία
22	<i>Τέσσερα τραγούδια</i>	I. «Ο καπετάν Λουκάς» (μακεδονικό) ¹⁹³ [Έως το 1937] ¹⁹⁴ II. «Η Μαλάμω». III. «Το λεν οι κούκοι στα Βουνά» (δημοτικό) ¹⁹⁵ IV. «Ο Μπιστικός» ¹⁹⁶ (μωραΐτικο)	χ.χ.

Το έργο είναι γραμμένο για μικτή τετράφωνη χορωδία και ορχήστρα. Τα χειρόγραφα των τριών μερών που βρέθηκαν είναι χωρίς χρονολογία υπό την αντιγραφή και επιμέλεια του Μενέλαου Σπάθη.

¹⁹¹ Πρόγραμμα συναυλίας, 6/4/χ.χ., στην αίθουσα «Διονύσια» με τη σοπράνο Greta Scheider.

¹⁹² Η σειρά των μερών του έργου σύμφωνα με τον κατάλογο του Λεωτσάκου και της Συμεωνίδου είναι: Μακεδονικά τραγούδια αρ. 1-2, από το Μωριά αρ. 3-4, χωρίς περεταίρω στοιχεία. Στο αρχείο του ΚΩΘ έχουν βρεθεί τα τρία μέρη του έργου, τα οποία αναφέρονται ως εξής: «Ο καπετάν Λουκάς» (μακεδονικό δημοτικό τραγούδι), «Το λεν οι κούκοι στα βουνά» (δημοτικό τραγούδι) και «Ο Μπιστικός» (δημοτικό Μωραΐτικο). Η σειρά που αναγράφεται εδώ, είναι (σχεδόν) τυχαία.

¹⁹³ Η ενορχήστρωση του έργου, όπως καταγράφεται στην παρτιτούρα, περιλαμβάνει: flauto (2), oboe (2), clarino in Si^b, fagotti (1-2-3), corni in Fa (1-2-3), trompetta in Do, tromboni (1-2-3) e tuba, timpani, piano, violino I, violino II, viola, celli (1-2), c. bassi (1-2).

¹⁹⁴ Πρόγραμμα συναυλίας 27/8/1937 στην Πλατεία Αμερικής που διοργάνωσε ο Δήμος Αθηναίων.

¹⁹⁵ Η ενορχήστρωση του έργου περιλαμβάνει: fl. (2), oboe (2), clar. in Si^b, fagotti (2), corni in Fa, tromboni (3) (tuba), piano, violino I, violino II, viola, cello, c. basso.

¹⁹⁶ Η ενορχήστρωση του έργου, όπως καταγράφεται στην παρτιτούρα, περιλαμβάνει: flauto (2), oboe (2), clarino in Si^b, fagotto (2), corni (3), trompetti in Do (3), tromboni (3) e tuba, timpani Fa/ Si^b, piano, violino I, violino II, viola, cello, c. basso. Στο κάτω μέρος της σελίδας αναγράφεται η σημείωση ότι το πρωτότυπο σχέδιο του έργου έχει γραφεί για χορωδία και πιάνο στη Do.

III. Σκηνική μουσική:

8) Μουσική για θέατρο.

ΑΚΛΜ 8.1.

Opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
χ.ο.	<i>Το κουτί με τα παιχνίδια</i> ¹⁹⁷ .	Πράξεις I-V	1924

Το έργο αποτελεί την μεταγραφή του μπαλέτου του Debussy, για δύο ορχήστρες, σόλο όργανα και 27 σολίστες.¹⁹⁸ Η πρώτη εκτέλεσή του έγινε στη Γαλλία. Στη Θεσσαλονίκη παρουσιάστηκε στο «Ίλιον Παλλάς» το 1924 σε χορογραφία και σκηνοθεσία του Johannes Scheider. Στο πιάνο έπαιξε η Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, ενώ διηύθυνε ο ίδιος ο συνθέτης.

Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται μέσα σε ένα κουτί παιχνιδιών, όπου μια κουκλίτσα χορεύει και κινεί το ερωτικό ενδιαφέρον ενός στρατιώτη. Αυτή όμως αγαπά ένα τεμπέλη και καβγατζή караγκιόζη. Έτσι, στρατιώτες και караγκιόζηδες εμπλέκονται και ο ερωτευμένος στρατιώτης πληγώνεται βαριά. Τελικά, η κουκλίτσα έρχεται κοντά στον πληγωμένο στρατιώτη και τον γιατρεύει.

Ο Τώνης Γεωργίου, ο οποίος ήταν τότε δέκα χρονών, έλαβε μέρος στην παράσταση της Θεσσαλονίκης, στο ρόλο του στρατιώτη που ξεπετάχτηκε μόλις άνοιξε το κουτί.¹⁹⁹

Το έργο αυτό συγκίνησε ιδιαίτερος τον Αιμ. Ριάδη (ο οποίος είχε έρθει σε επαφή με τον Debussy και τον κύκλο του), και έγραψε γι' αυτό μία κριτική με θετικά σχόλια για την ενορχήστρωσή του.²⁰⁰ Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως μετά την παράσταση του έργου στη Θεσσαλονίκη (1924), ο Ριάδης αγκάλιασε το Μαργαρίτη μπροστά στο κοινό, λύνοντας έτσι μια παρεξήγηση που προϋπήρχε μεταξύ των δύο

¹⁹⁷ *La Boîte à joujoux* (Το κουτί με τα παιχνίδια, 1913): μπαλέτο του Claude Debussy, που το αφιέρωσε στην κόρη του. Την ενορχήστρωση του έργου ολοκλήρωσε ο Andre Caplet το 1919. Αποτελείται από έξι μέρη: 1) το εισαγωγικό πρελούδιο le sommeil de la boîte 2) le magasin de jouets 3) le champ de bataille 4) la bergerie à vendre 5) après fortune faite και 6) épilogue. [*Boîte à joujoux, La (The Box of Toys*», στη διεύθυνση: www.oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/opr/t237/e1342 , ανάκτηση στις 6/5/2011].

¹⁹⁸ Δελλή, ό.π., σελ.57.

¹⁹⁹ Αλέξανδρος Καζαντζής, «ο Λώρης Μαργαρίτης ως μαίτρ του πιάνου», στο: Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη, ό.π., σελ. 132.

²⁰⁰ Αμιήλιος Ριάδης, «La Boîte à joujoux», Θεσ/νίκη 1924, ό.π., σσ. 155-156.

ανδρών. Ο Μαργαρίτης και ο Ριάδης έμειναν φίλοι μέχρι τον πρόωρο θάνατο του δεύτερου (1935).

ΑΚΑΜ 8.2.

Opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο.	<i>Ιωάννης Καποδίστριας</i>	1925

Το έργο ανήκει στο είδος της όπερας. Ο αριθμός των πράξεων του έργου και ο λιμπρετίστας είναι άγνωστα.²⁰¹

ΑΚΑΜ 8.3.

opus	Τίτλος	Χρονολογία
χ.ο.	<i>Ένα παραμύθι</i>	1930-1931

Το έργο έχει χαθεί· πρόκειται για μπαλέτο και ίσως, ήταν γραμμένο για πιάνο. Παρουσιάστηκε στο Αμερικάνικο Παρθεναγωγείο Θεσσαλονίκης, στις 11/6/1931. Το λιμπρέτο, η χορογραφία και η σκηνοθεσία ήταν του Johannes Scheider.²⁰²

IV. Λοιπά έργα:

9) Παιδικές συνθέσεις (για πιάνο).

ΑΚΑΜ	opus	Τίτλος	χρονολογία
9.1.	1	<i>Σπουδή</i>	1901
9.2.	[2]	<i>[Sonate]</i> ²⁰³	[Έως το 1912]
9.3.	4	<i>Σονάτα</i>	Πρίν το 1903
9.4.	5	<i>Τρικομία</i>	» » »
9.5.	6	<i>Σπουδή</i>	» » »
9.6.	7	<i>Ελληνική Ραψωδία</i> ²⁰⁴	1902
9.7.	8	<i>Ρόντο</i>	Πρίν το 1903

²⁰¹ Βλ. και Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους χρόνους*, ό.π. σελ. 192.

²⁰² Λεωτσάκος, ό.π., σελ.3.

²⁰³ Πρόγραμμα συναυλίας 31/3/1912 με το Λόρη Μαργαρίτη και το Ν. Φωκά Kahn, στο Βασιλικόν Θέατρον «υπο την υψηλήν προστασίαν της Α.Β. του πρίγκιπος Χριστοφόρου».

²⁰⁴ Ενδέχεται να υπήρχε και άλλο έργο με τον ίδιο τίτλο op.10, σύμφωνα με τον κατάλογο του Γ. Λεωτσάκου, ωστόσο δεν έχουν βρεθεί άλλες αναφορές για αυτό.

9.8.	[11]	[<i>Ιπποκρήνη</i>] ²⁰⁵	[Έως το 1912]
9.9.	15	<i>Σονατίνα</i>	Πρίν το 1903
9.10.	16	<i>Ανώνυμο</i>	» » »
9.11.	17	<i>Μελαγχολία</i> ²⁰⁶	» » »
9.12.	-	[<i>Reverie (Ονειροπόληση)</i>] ²⁰⁷	» » »
9.13.	19	<i>Spatzenschlacht</i>	» » »
9.14.	20	<i>Marche Solennelle</i>	» » »
9.15.	χ.ο.	<i>Η απωλεσθείσα</i> ²⁰⁸	» » »
9.16.	χ.ο.	<i>Ο κατακλυσμός</i>	» » »
9.17.	χ.ο.	<i>Πάτερ Υμών</i>	» » »
9.18.	χ.ο.	<i>Νοσταλγία</i>	» » »

10) Μεταγραφές.

α) Έργα για δύο πιάνο.

ΑΚΛΜ	Συνθέτες	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
10.1.	[Γ. Μεταξά]	[<i>Συμφωνικές Βαριασιόνες</i>]	-	[Έως το 1936]
10.2.	[Δ. Μητρόπουλος]	[<i>Κυθηραϊκοί Χοροί</i>] ²⁰⁹	-	[Έως το 1934]
10.3.	[Georg Philipp Telemann]	[<i>Εισαγωγή (Overture per il clavicembalo)</i>]	-	» » »
10.4.	[Muffat]	[<i>Sarabande</i>]	-	» » »
10.5.	[Γ. Μεταξά]	[<i>Ραψωδία</i>] ²¹⁰	-	[Έως το

²⁰⁵ Πρόγραμμα συναυλίας 31/3/1912.

²⁰⁶ Το έργο φέρει τον τίτλο *Μελαγχολία* στο πρόγραμμα συναυλίας του Ωδείου Αθηνών το 1902, ενώ στο πρόγραμμα της συναυλίας του Μονάχου (1903) ονομάζεται *Φαντασία* (Λεωτσάκος ό.π., σελ. 4).

²⁰⁷ Το έργο αυτό αναφέρεται μόνο στο διήγημα του Thomas Mann «Το παιδί θαύμα».

²⁰⁸ *Η απωλεσθείσα* αποτελεί έργο προγραμματικής μουσικής διάρκειας 20'-25' λεπτών. Είναι εμπνευσμένο από τον Henri Greville.

²⁰⁹ Πρώτη εκτέλεση του έργου στην Αθήνα έγινε από το ζεύγος Μαργαρίτη στην Αίθουσα του Ωδείου Αθηνών στις 6 Μαρτίου 1934. (Πρόγραμμα συναυλίας 6/2/1934).

				1936]
10.6.	[Αιμ. Ριάδης]	[Μακεδονικές Σκιές] ²¹¹	-	» » »
10.7.	»	[Γιασεμιά και Μιναρέδες] ²¹²	[Ι. Ράϊκα ΙΙ. Οδαλίσκη ΙΙΙ. Σαλονίκη]	[Έως το 1939]

β) Έργα για σόλο πιάνο.

ΑΚΑΜ	Συνθέτης	Τίτλος	Χρονολογία
10.8.	Αιμ. Ριάδης	<i>Γιασεμιά και Μιναρέδες</i>	χ.χ.

11) Μη ολοκληρωμένα έργα.

ΑΚΑΜ 11.1.

Είδος	Opus	Τίτλος	χρονολογία
Φωνητική μουσική	24	<i>Ρέκβιεμ</i>	μετά το 1940

Το έργο στηρίζεται πάνω σε ένα βυζαντινό θέμα και η κατανομή του προορίζεται για ανδρική και παιδική χορωδία a cappella.

ΑΚΑΜ 11.2.

Είδος	opus	Τίτλος	χρονολογία
Μουσική δωματίου	25	<i>Κοντσερτίνο</i>	μετά το 1940

Το *Κοντσερτίνο* είναι για δύο πιάνο, κουιντέτο εγχόρδων, τύμπανο, κύμβαλα και φωνή καναρινιού.

²¹⁰ Πρώτη εκτέλεση των έργων *Ραψωδία* του Γ. Μεταξά και *Μακεδονικές Σκιές* του Αιμ. Ριάδη, έγινε στην Αίθουσα Ηλυσίων στις 26/4/1936 με εκτελεστές το συνθέτη και την Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη. (Πρόγραμμα συναυλίας, 26/4/1936).

²¹¹ Πρόγραμμα συναυλίας, 26/4/1936.

²¹² Πρόγραμμα συναυλίας της «1^{ης} Μουσικής Βραδιάς Ελλήνων Συνθετών», (οργανωμένης από την Ε.Ε.Μ.), 28/1/1939. (Αρχείο Συλλόγου Μανώλη Καλομοίρη).

ΑΚΛΜ 11.3.

Είδος	opus	Τίτλος	Μέρη	Χρονολογία
Μουσική δωματίου	26	<i>Σουίτα</i>	I. «Πίτσι, το μικρό μου σκυλάκι». II. «Ρίκι, το μικρό μου γατάκι». III. «Πιτσιρίκι, τα μικρά τίποτα».	Μετά το 1940

Η Σουίτα προοριζόταν για πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο, φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο, κιθάρα, μαντολίνο, παιδικά παιχνίδια (τρομπέτα, πιάνο, φουσαρμόνικα), ταμπούρλο, πιατίι και το καμπανάκι της γραφομηχανής.

3.2.2. ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

	ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	ΥΠΟΚΑΤΗΓΟΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ ΈΡΓΟΥ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΣΥΝΘΕΣΗΣ
	I. ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ			
ΑΚΛΜ	Α) ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	1) Έργα για ορχήστρα.		
1.1.			<i>Οδυσσεύς και Ναυσικά</i>	1928
1.2.			<i>Συμφωνικό Σκίτσο, op. 13</i>	
1.3.			<i>Μακεδονίτικα</i>	-
1.4.			<i>Ποιμενικό</i>	-
1.5.			<i>Στην κεντημένη σου ποδιά</i>	-
		2) Έργα για σόλο όργανα και συνοδεία.		
2.1.			<i>Κοντσέρτο για 2</i>	1927

			<i>πιάννα και ορχήστρα</i>	
	Β) ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ	3) Έργα για 2 πιάννα.		
3.1.			<i>Ελληνικοί Χοροί</i>	Πριν το 1926
3.2.			<i>Ένα στιγμιαίο</i>	-
3.3.			<i>Βουκολικός και Κρητικός Χορός</i>	-
3.4.			<i>Μακεδονικοί χοροί</i>	Πριν το 1933
4.1.		4) Έργα για εγχορδα	<i>Κουαρτέτο εγχόρδων</i>	Μετά το 1940
	Γ) ΕΡΓΑ ΓΙΑ ΣΟΛΟ ΟΡΓΑΝΟ	5) Έργα για σόλο πιάνο		
5.1.			<i>Νεότης, ορ. 4</i>	1908-1920
5.2.			<i>Τρίπτυχον</i>	»
5.3.			<i>Εδνα</i>	Έως το 1919
5.4.			<i>Σονατίνα, ορ. 5</i>	1915
5.5.			<i>Στίχοι, ορ. 10</i>	Μετά το 1919
5.6.			<i>Ελληνικό Στιγμιότυπο</i>	-
5.7.			<i>Ελληνικά Βουκολικά I, ορ. 18</i>	Πριν το 1931
5.8.			<i>Ελληνικά Βουκολικά II, ορ. 19</i>	»
5.9.			<i>Χανιώτικος</i>	-
5.10.			<i>Αθήνα</i>	Πριν το 1930
5.11.			<i>Γράμμα στον κ. Κάαν</i>	»
5.12.			<i>Εύβοια</i>	»
5.13.			<i>Δελφική Ραψωδία</i>	»
5.14.			<i>Σερενάτα της συμμορίας των ληστών</i>	»
	II. ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	6) Έργα για μία φωνή και πιάνο		

6.1.			<i>Μακεδονικά Σονέττα,</i> ορ.20	-
6.2.			<i>Ελληνικά Τραγούδια</i> I, ορ. 6	-
6.3.			<i>Ελληνικά Τραγούδια</i> II, ορ. 7	-
6.4.			<i>Καράβι ν'εν από τη</i> <i>Χιο</i>	-
7.1.		7) Έργα για χορωδία και ορχήστρα	<i>Τέσσερα Τραγούδια,</i> ορ. 22	-
	III. ΣΚΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	8) Μουσική για θέατρο		
8.1.			<i>Το κουτί με τα</i> <i>παιχνίδια (μπαλέτο)</i>	1924
8.2.			<i>Ιωάννης</i> <i>Καποδίστριας (όπερα)</i>	1925
8.3.			<i>Ένα παραμύθι</i> <i>(μπαλέτο)</i>	1930-1931
	IV. ΛΟΙΠΑ ΈΡΓΑ	9) Παιδικές συνθέσεις (για πιάνο)		
9.1.			<i>Σπουδή ορ. 1</i>	1901
9.2.			<i>Sonate ορ. 2</i>	Έως το 1912
9.3.			<i>Σονάτα ορ. 4</i>	Πρίν το 1903
9.4.			<i>Τρικυμία ορ. 5</i>	» » »
9.5.			<i>Σπουδή ορ. 6</i>	» » »
9.6.			<i>Ελληνική Ραψωδία</i> ορ. 7	1902
9.7.			<i>Ρόντο ορ. 8</i>	Πρίν το 1903
9.8.			<i>Ιπποκρήνη, ορ. 11</i>	Έως το 1912
9.9.			<i>Σονατίνα ορ. 15</i>	Πρίν το 1903
9.10.			<i>Ανώνυμο ορ. 16</i>	» » »
9.11.			<i>Μελαγχολία ορ. 17</i>	» » »
9.12.			<i>Reverie</i>	» » »

			(Ονειροπόληση)	
9.13.			<i>Spatzenschlacht</i> op. 19	» » »
9.14.			<i>Marche Solenelle</i> op. 20	» » »
9.15.			<i>Η απωλησθείσα</i>	» » »
9.16.			<i>Ο κατακλυσμός</i>	» » »
9.17.			<i>Πάτερ Υμών</i>	» » »
9.18.			<i>Νοσταλγία</i>	» » »
		10) Μεταγραφές		
		α) έργα για δύο πιάνο		
10.1.		Γ. Μεταξάς	<i>Συμφωνικές</i> <i>Βαριατσόνες</i>	Έως το 1934
10.2.		Δ. Μητρόπουλος	<i>Κυθηραϊκοί Χοροί</i>	» » »
10.3.		G. Ph. Telemann	<i>Εισαγωγή(Ouverture</i> <i>per il clavicemballo)</i>	» » »
10.4.		G. Muffat	<i>Sarabande</i>	» » »
10.5.		Γ. Μεταξάς	<i>Ραψωδία</i>	Έως το 1936
10.6.		Αμ. Ριάδης	<i>Μακεδονικές Σκιές</i>	» » »
10.7.		» »	<i>Γιασεμιά και</i> <i>Μιναρέδες</i>	Έως το 1939
		β) έργα για σόλο πιάνο		
10.8.		Αμ. Ριάδης	<i>Γιασεμιά και</i> <i>Μιναρέδες</i>	-
		11) Μη ολοκληρωμένα έργα		
11.1.			<i>Ρέκβιεμ, op. 24</i>	Μετά το 1940.
11.2.			<i>Κοντσερτίνο, op. 25</i>	» » »
11.3.			<i>Σουίτα, op. 26</i>	» » »

3.3. ΤΟ ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΥΦΟΣ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Το ενδιαφέρον των μελετητών για τη συνθετική δημιουργία του Λώρη Μαργαρίτη και τον τρόπο που τη διαμόρφωσε δεν είναι μικρό, παρά τον περιορισμένο αριθμό των σωζόμενων έργων του. Το συνθετικό ύφος του Μαργαρίτη – τουλάχιστον για τα έργα για πιάνο ή για δύο πιάνο, που αποτελούν και το μεγαλύτερο μέρος της συνθετικής του δημιουργίας – θα μπορούσε να διαχωριστεί σε δύο σαφείς κατηγορίες: α) Ένα ύφος που δείχνει καθαρά το ενδιαφέρον του συνθέτη για την προώθηση της ελληνικής «εθνικής» μουσικής σχολής,²¹³ με έργα που στηρίζονται σε ελληνικά δημοτικά τραγούδια ή σε «δημοτικοφανές» μουσικό υλικό· άλλοτε με συγχορδιακή γραφή και άλλοτε αποφεύγοντάς τη, ο συνθέτης αναζητά ήχους που, στηριζόμενοι στον «τροπικό» χαρακτήρα μιας μονοφωνικής μουσικής, πολλές φορές θυμίζουν ήχους λαϊκών μουσικών οργάνων. β) Συνθετικό ύφος που φανερώνει τη μεγάλη εξοικείωση του συνθέτη με την πιανιστική «λογοτεχνία» του γερμανικού Ρομαντισμού, και ιδιαίτερα του Schumann (λ.χ. στα έργα *Sonatina* για πιάνο, op. 5, *Στίχοι* op. 10).²¹⁴

Εκτός από τις δύο κύριες κατευθύνσεις του συνθετικού ύφους του Μαργαρίτη, στο έργο του συναντάμε και εκφάνσεις άλλων μουσικών ρευμάτων. Δε θα πρέπει να ξεχνά κανείς ότι ξεκίνησε τη συνθετική του δημιουργία σε μικρή ηλικία και κατά συνέπεια, το ύφος του δεν έμεινε ανεπηρέαστο και από άλλα μουσικά ρεύματα με τα οποία ήρθε σε επαφή καθώς προχωρούσε προς την ωριμότητα.²¹⁵

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της μετάλλαξης του ύφους του, αποτελεί το έργο του *Νεότης* op. 4 για πιάνο, το οποίο άρχισε στην ηλικία των 13 χρόνων και ολοκλήρωσε στα 25 του χρόνια. Στο πρώτο μέρος του έργου, κυριαρχεί η αντιστικτική τεχνοτροπία, με συνεχείς μιμήσεις του θέματος από το αριστερό χέρι στο δεξί, με παραλλαγμένες επαναλήψεις του θέματος, χωρίς ρυθμικές

²¹³ Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, ό.π., σελ. 192.

²¹⁴ Κατά τον Λεωτσάκο, το συνθετικό ύφος του Μαργαρίτη στα έργα αυτής της κατηγορίας, φανερώνει τις επιδράσεις του Σούμαν, του Λίστι και του Στράους και λιγότερο του Σοπέν. Ακόμα, σε κάποιες περιπτώσεις έργων του, παρουσιάζονται και χαρακτηριστικά του Ιμπρεσιονισμού (Λεωτσάκος, ό.π., σελ.2).

²¹⁵ Από τις αναφορές της συζύγου του Μαργαρίτη στα έργα που ο συνθέτης δεν πρόλαβε να αποτυπώσει στο χαρτί, φαίνεται πως ο συνθέτης στα τελευταία χρόνια της ζωής του στράφηκε και προς τις πιο σύγχρονες μουσικές κατευθύνσεις (μετά το 1940), τουλάχιστον σε ότι αφορά το οργανολόγιο των έργων του. Η αναζήτηση καινούργιων ηχοχρωμάτων παρουσιάζεται στα έργα *Κοντσέρτινο*, op. 25 και *Σουίτα*, op. 26.

συνηγήσεων, η χρωματικότητα, η συχνή χρήση παράλληλης κίνησης συγχορδιών προς τη μελωδία, η «διεύρυνση» των ρυθμικών σχημάτων και μοτίβων, καθώς και η χρήση τίτλων (κατ' απομίμηση του Debussy) σε κάθε μέρος του έργου, χαρακτηρίζει την προσπάθεια του Μαργαρίτη να μεταφέρει στον ακροατή τις εντυπώσεις και τα συναισθήματά του από εικόνες.

18

ΤΡΙΠΤΥΧΟΝ.

ΓΛΥΚΟΧΑΡΑΜΑ_

U. S. 4995.

ΒΡΑΔΥ_

U. S. 4995.

Εικόνα 2. Τρίπτυχον, μέρος I. «Γλυκοχάραμα», μέτρα 1-20 και μέρος III. «Βράδυ», μέτρα 1-15.

Τα παραπάνω αποσπάσματα αποτελούν τα πρώτα μέτρα δύο μερών του έργου *Τρίπτυχον*, το οποίο αρμονικά στηρίζεται κυρίως στη χρήση πεντατονικών κλιμάκων αποδίδοντας στο έργο χρώμα εξωτισμού. Επιπλέον, στο «Γλυκοχάραμα» ο συνθέτης χρησιμοποιεί μελωδικά σχήματα που επαναλαμβάνονται συνεχώς, τονίζοντας την αρμονία της μελωδίας, η οποία κυριαρχεί περισσότερο στο αριστερό χέρι. Το «Βράδυ», γραμμένο σε ακραίες δυναμικές, χαρακτηρίζεται κυρίως, από ένα συνεχές *ostinato* που αναδεικνύει την κίνηση της αρμονίας.

3.3.1. Η ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΤΡΟΠΟΣ ΠΟΥ ΑΝΤΙΚΑΤΟΠΤΡΙΖΕΤΑΙ ΑΥΤΗ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ

Το έργο του Μαργαρίτη συνδέθηκε ιδιαίτερα με τη δημοτική μουσική και κυρίως, με το δημοτικό τραγούδι. Πηγές της έμπνευσής του -όπως ο ίδιος αναφέρει- υπήρξε η «ιδέα της βουκολικής δροσερότητας, της δημοτικής ελληνικής μουσικής, του λεπτού χρωματισμού της που θυμίζει τη διάφανη ατμόσφαιρα του αττικού τοπίου». ²¹⁹ (...) Ο Μαργαρίτης επισημαίνει «πως το είδος της μουσικής για δύο πιάνα ταιριάζει εξαιρετικά στη Νεοελληνική λαϊκήν και τεχνικήν μουσική. Ιδίως οι Ελληνικοί χοροί επεξεργάζονται ωραία δια δύο πιάνα». ²²⁰ Ο συνθέτης σε πολλά έργα του χρησιμοποίησε αυτούσια δημοτικά τραγούδια. Δεν είναι γνωστό αν «ανέσυρε» το υλικό αυτό από συλλογές δημοτικών τραγουδιών ή χρησιμοποίησε τα δημοτικά τραγούδια που γνώριζε, ως ακούσματα και βιώματα από την παιδική του ηλικία.

Το δημοτικό τραγούδι για το συνθέτη, αποτελεί την καθαρότερη μορφή τραγουδιού και θεωρεί, ότι θα πρέπει να είναι η πρώτη ύλη για τη μουσική τέχνη. Οι μελωδίες των δημοτικών τραγουδιών, όπως επισήμανε ο ίδιος, πλανώνται από χώρα σε χώρα και αποχωρίζονται πολύ εύκολα τα εθνικά συναισθήματα, εξυπηρετώντας κάθε φορά τη χώρα στην οποία εγκαθίστανται· γι' αυτό και το μέλημα κάθε συνθέτη θα πρέπει να είναι η διατήρηση του αρχικού χαρακτήρα της μελωδίας, διαφορετικά, είναι καλύτερο οι παραδοσιακές μελωδίες να διατηρούνται «άθικτες». Αυτή η άποψη του αντικατοπτρίζεται καθαρά στα έργα του *Ελληνικά Βουκολικά, Ελληνικά Τραγούδια, Μακεδονικοί Χοροί, Ένα στιγμιαίο, Τέσσερα τραγούδια, Ποιμενικό* (ίσως και σε άλλα που έχουν χαθεί).

Ο συνθέτης σε διάλεξή του στο Διεθνές Συνέδριο της Βιέννης, το Νοέμβριο του 1930, αναφέρεται στη σπουδαιότητα των ελληνικών λαϊκών τραγουδιών, που αποτελούν την πλέον αυθόρμητη φανέρωση των αισθημάτων του ανθρώπου. Παραδέχεται βέβαια, πως υπάρχουν και τα «άστοχα» και «επιπόλαια» τραγούδια, τα οποία όσο πιο χυδαία είναι στη μουσική και τα λόγια, τόσο πιο διάδοση έχουν· αυτά όμως, δε θα πρέπει να τα συγκρίνουμε με τα αγνά λαϊκά τραγούδια, που όπως λέει ο Μαργαρίτης «είναι το προζύμι της μουσικής μας τέχνης».

²¹⁹ Λώρης Μαργαρίτης, «Το εθνικό τραγούδι και η διεθνής μουσική», *Μουσικά Χρονικά*, Νοέμβριος 1930, τεύχος 11, σελ. 229, επαναδημοσίευση στο: Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), ό.π., σελ. 112.

²²⁰ Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), «Αποσπάσματα δηλώσεων του Λώρη Μαργαρίτη προς δημοσιογράφους 1925-1942», *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 124.

Ο βαθμός σεβασμού του Μαργαρίτη προς την πρωτότυπη μορφή του δημοτικού τραγουδιού αποδεικνύεται από τον τρόπο που ο ίδιος τη διαχειρίζεται και την αναδεικνύει. Όσες φορές χρησιμοποιεί ολόκληρο το γνήσιο δημοτικό τραγούδι, δείχνει σταθερή προσήλωση στο δημοτικό υλικό, αφού ούτε η μελωδία ούτε τα λόγια του τραγουδιού τροποποιούνται. Στα έργα του (εκτός από τα ορχηστρικά), ένα δημοτικό θέμα δεν κόβεται ποτέ στη μέση για να παρεμβληθεί μουσική του Μαργαρίτη, εκτός από σύντομες μελωδικές φράσεις μεταξύ των διαφόρων στροφών του τραγουδιού, οι οποίες αναλαμβάνουν το ρόλο του παραδοσιακού μουσικού συνόλου.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι «Ο Μπιστικός» ορ. 6, no 2 των εικόνων 3. και 4.

α θεματική ενότητα

επανάληψη της α θεματικής ενότητας

Εικόνα 3. «Ο Μπιστικός», ορ. 6, no 2, μέτρα 1-14.

β θεματική ενότητα

f

me ta chi - lia ko - pa -

L.H.

r.H.

mf

επανάληψη της β θεματικής ενότητας

p

cha ko ta mi - ria pro - wa - ta me ta chi - lia ko - pa -

p

dim.

cha ko ta mi - ria pro - wa - ta.

κατάληκτικό τμήμα από το μελωδικό υλικό της β θεματικής ενότητας

pp

senza rit.

Εικόνα 4. «Ο Μπιστικός», op. 6, no 2, μέτρα 15-31.

Το τραγούδι αποτελείται από δύο θεματικές ενότητες (α, β). Η πρώτη (α θεματική ενότητα) επαναλαμβάνεται δύο φορές και ανάμεσα στις επαναλήψεις παρεμβάλλονται 2 μέτρα συνοδείας του πιάνου. Ακολουθούν 4 μέτρα συνοδείας με δημοτικοφανές υλικό, και στη συνέχεια εμφανίζεται η β θεματική ενότητα. Οι θεματικές ενότητες διαμορφώνονται αυτούσιες, διατηρώντας τον αρχικό στροφικό χαρακτήρα του δημοτικού τραγουδιού, αλλά και η συγχορδιακή απλότητα της συνοδείας προσδίδει «βαρύτητα» στη μελωδία και διατηρεί επίσης, το αρχικό ύφος του τραγουδιού.

3.3.2. Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

Ο όρος «ρομαντισμός» στη μουσική προήλθε από την αντίστοιχη κίνηση στη λογοτεχνία στα τέλη του 18ου αιώνα και χρησιμοποιήθηκε, ήδη στις αρχές του 19ου, σε θεωρητικά δοκίμια για τη μουσική, χωρίς να δηλώνει απαραίτητα μια συγκεκριμένη αισθητική τάση ή κάποια υφολογικά γνωρίσματα στη σύνθεση. Δύσκολα μπορεί κανείς να καθορίσει με ακρίβεια τον χρόνο στον οποίο αρχίζει η συνειδητή χρησιμοποίηση του όρου «ρομαντισμός» για τον χαρακτηρισμό ενός συγκεκριμένου ύφους ή μιας μορφοποιημένης τάσης στα διάφορα είδη σύνθεσης του 19ου αιώνα.²²¹

Στη μουσική ιστοριογραφία, η χρήση του όρου «ρομαντισμός» επεκτείνεται ορισμένες φορές έξω από τα χρονικά όρια μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής, για να καλύψει σχεδόν όλες τις συνθετικές τάσεις και τα αισθητικά ρεύματα του 19ου αιώνα. Έτσι, κυριαρχούν δυο απόψεις γύρω από την έννοια του ρομαντισμού: η πρώτη περιορίζει το ρομαντισμό σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο μιας εποχής της μουσικής ιστοριογραφίας, με κοινά μουσικοαισθητικά ιδεώδη στη συνθετική παραγωγή της, ενώ η δεύτερη θεωρεί το ρομαντισμό μία ευρύτερη συλλογική έννοια, που διέπει τη συνθετική σκέψη ολόκληρου του 19^{ου} αι. και δεν εντοπίζεται τόσο στα συστατικά στοιχεία μιας τεχνοτροπίας ή μορφής, όσο στην πνευματική στάση του δημιουργού και στο συναισθηματικό περιεχόμενο της σύνθεσης²²² (σ' αυτή τη δεύτερη άποψη επικεντρώνονται κυρίως τα ρομαντικά πιανιστικά έργα του Μαργαρίτη).

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της ρομαντικής μουσικής αντίληψης, που διατηρήθηκε ως τις αρχές του 20ου αιώνα στην Ευρώπη, ήταν η τάση να προσεγγίσουν οι συνθέτες την τεχνοτροπία προγενέστερων συνθετικών προτύπων. Μέσα σε αυτό το φάσμα μουσικής έκφρασης του ρομαντισμού ήταν έκδηλη η

²²¹ Κατά την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα εκδηλώνονται τα πρώτα δείγματα του ρομαντισμού στη λογοτεχνία, όταν οι συγγραφείς επιχειρούν να καθορίσουν τα ρομαντικά ιδεώδη και τις αισθητικές επιδιώξεις τους σε λογοτεχνικά κείμενα. Πρωτεργάτες της «Ρομαντικής Σχολής» - όρος αρχικά λογοτεχνικός κι έπειτα μουσικός - κατά τον Heinrich Heine (1797-1856) υπήρξαν οι: Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) (1772-1801), Friedrich Schlegel (1772-1829), August Schlegel (1767-1845), Jean Paul (1763-1825), Ludwig Tieck (1773-1853) και Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). Από αυτούς πηγάζει και η σύσταση των μουσικοαισθητικών γνωρισμάτων του ρομαντισμού, όπως μορφοποιούνται αργότερα στις δημιουργίες των Schubert, Schumann και Mendelssohn [βλ. σχετικά: William Oliver Strunk, *The Romantic Era*, W.W. Norton, New York, 1965, σσ. 3-34. Εύη Νίκα-Σαμψών, «Ο ρομαντισμός και η ρομαντική εποχή», στο: Απόστολος Κώστιος (επιμ.), *Μουσική*, εκδοτική Αθηνών, 2007, σελ. 317].

²²² Νίκα-Σαμψών, ό.π., σελ. 320.

αντίφαση στη σύνδεση του παλαιού και του νέου, του ιδεατού και της πραγματικότητας, του συναισθήματος και της λογικής.²²³ Η δυαδικότητα στην έκφραση και η πολυμορφία ύφους συνοψίζουν γενικότερα, τη συνθετική εικόνα του 19ου αιώνα. Οι δημιουργίες του Carl Maria von Weber (1786-1826), του Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) και του Robert Schumann (1810-1856) απεικονίζουν το πνεύμα του γερμανικού ρομαντισμού στο α΄ μισό του 19ου αιώνα.

Στο β΄ μισό του ίδιου αιώνα, εκδηλώνονται διαφοροποιημένες τάσεις στη μουσική γραφή του ρομαντισμού, οι οποίες εκπορεύονται από την καθιέρωση της «προγραμματικής» μουσικής. Το εξωμουσικό στοιχείο υποδηλώνεται συνήθως με τον τίτλο του έργου ή με επεξηγηματικές σημειώσεις, οι οποίες χαρακτηρίζονται «πρόγραμμα». Ένα προγραμματικό μουσικό κομμάτι συνήθως «απεικονίζει» τα συναισθήματα, τους χαρακτήρες και τα γεγονότα μιας συγκεκριμένης ιστορίας ή «αναπαράγει» τους ήχους της φύσης. Προγραμματική μουσική, κατά κάποιο τρόπο γραφόταν επί αιώνες, αλλά στη ρομαντική περίοδο βγήκε στο προσκήνιο, ακριβώς επειδή η μουσική συνδέθηκε στενά με τη λογοτεχνία· άλλωστε, πολλοί συνθέτες ήταν επίσης και συγγραφείς, όπως οι Hector Berlioz (1803- 1869), Robert Schumann και Franz Liszt (1811-1886).²²⁴

Τα πρώτα είκοσι χρόνια που επιδόθηκε στη σύνθεση, ο Λώρης Μαργαρίτης έγραψε μόνο κομμάτια για πιάνο. Οι πρώτες περιγραφές των έργων της παιδικής του ηλικίας προέρχονται αποκλειστικά από λογοτεχνικά κείμενα. Σ' αυτά παρουσιάζονται αποσπασματικά, τεχνικά χαρακτηριστικά μικρών κομματιών, που παραπέμπουν στο ρομαντικό ύφος, καθώς και η προσπάθεια του νεαρού πιανίστα να εκφράσει μια συγκεκριμένη διάθεση μέσα από εικόνες.²²⁵ Στη συνέχεια, στράφηκε προς την αναζήτηση ενός πιο αυστηρού και πυκνού ύφους μέσα από τους πιανιστικούς του αυτοσχεδιασμούς, το οποίο αποκρυσταλλώθηκε στη *Sonatina* op. 5 και στους *Στίχους* op. 10.²²⁶

Το απόσπασμα που παρουσιάζεται παρακάτω είναι από το μέρος «ο Βορηάς» No 1, του έργου *Στίχοι* op. 10. Ο Μαργαρίτης το χαρακτηρίζει ως «άγριο» και

²²³ Βλ. σχετικά: Carl Dahlhaus, «Neo-romanticism», *Between Romanticism and Modernism*, translated by Mary Whittall, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1980, σσ. 1-18.

²²⁴ Αναστασία Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 2005, σσ. 36-37.

²²⁵ Thomas Mann, «Το παιδί θαύμα» (1903), μτφρ. Ρήγα Μπέρτου στο: Ida Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, ό.π., σελ. 10.

²²⁶ Μίνως Δούνιας, «Γύρω από το έργο του Λώρη Μαργαρίτη», στο: Rosenkranz-Μαργαρίτη (επιμ.), ό.π., σελ. 127.

«θηριώδες» (feroce). Το κομμάτι αρχίζει με ένα εισαγωγικό άμετρο τμήμα σε ζωηρό τέμπο (vivace), στο οποίο κυριαρχούν δέκατα-έκτα σε αντιχρονισμούς σαν ένα συνεχές ostinato. Στη συνέχεια ο συνθέτης χρησιμοποιεί μέτρο με παρεστιγμένες αξίες (12/8). Ολόκληρο το μέρος χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα, ρυθμικά σχήματα σε αρπές με τριακοστά-δεύτερα και από μεγάλο εύρος στις δυναμικές (από *ppp* έως *fff*), αποτυπώνοντας - κατ' αυτό τον τρόπο - μουσικά την εικόνα την εικόνα του δυνατού ανέμου.

Feroce, vivace

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system includes dynamic markings *pp*, *(tief)*, *(Noch)*, and *Ped.*. The second system has *pp*. The third system has *ppp*. The fourth system has *ppp*. The fifth system has *ff*. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and a chromatic, storm-like character.

*) Die Vorzeichen gelten nur für die betreffende Note

Γενικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ρομαντισμός αντανακλάται στην ποιητική φύση και στο λυρισμό που διέπει τα πιανιστικά έργα του Μαργαρίτη, με έκδηλες τις επιδράσεις των έργων του Schumann τόσο σε αισθητικό επίπεδο, όσο και σε δομικό.²²⁷ Ο ίδιος ο συνθέτης για να ενισχύσει αυτή την αίσθηση, προσδίδει τίτλους στα μέρη των έργων· οι τίτλοι αποτυπώνουν εξωμουσικές αναφορές που παραπέμπουν είτε σε στοιχεία της φύσης, λ.χ. τα μέρη «Βορηάς» και «Φεγγοβολιά»

²²⁷ Στη μουσική του Schumann πολλές φορές παρατηρείται η προσπάθεια θεματικής ενοποίησης, ακόμα και σε περιπτώσεις διαφοροποιημένης μουσικής υφής μεταξύ των μερών του έργου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο 4 Φούγκες op. 72, στο οποίο υπάρχουν μοτιβικές συγγένειες μεταξύ των θεμάτων των τεσσάρων φουγκών (Κώστας Χάρδας, «Οργανικότητα και κυκλικότητα στην αναλυτική πρόσληψη του Schumann», στο: Γιώργος Σακαλιέρος και Γιάννης Φούλιας (επιμ.), Πρακτικά Συνεδρίου Τέσσερις εποχές- Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber (Θεσσαλονίκη 26- 27 Νοεμβρίου 2010), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011, σελ. 204.

(από τους *Στίχους* ορ. 10) είτε σε εμπειρίες του ιδίου, όπως το «Καρναβάλι» και το «Γράμμα στον κύριο Kahn» (από τη συλλογή *Νεότης*). Επιπλέον, στο έργο *Στίχοι* ορ. 10, το οποίο είναι εμπνευσμένο από στίχους του Hanns Scheider, στο τέλος των μερών του (στην έκδοση Gebr. Hug & Co) παρατίθενται και οι στίχοι στη γερμανική, αλλά και η διασκευή τους στην ελληνική γλώσσα από τον Θ. Αϊβάζη, τονίζοντας έτσι το ρομαντικό λυρισμό του έργου. Ο Μαργαρίτης φαίνεται πως επηρεάστηκε από το Schumann και σε ότι αφορά την οργάνωση των συνθέσεων του. Τα τραγούδια του και τα κομμάτια του για σόλο πιάνο είναι συνήθως οργανωμένα σε συλλογές (λ.χ. *Ελληνικά Τραγούδια I και II, Τρίπτυχον κ.α.*).²²⁸

²²⁸ Ο Schumann το 1840 συνέθεσε πολλά τραγούδια, τα οποία είναι συνήθως οργανωμένα -καθώς και τα μικρά του πιανιστικά κομμάτια- σε σειρές από κύκλους, των οποίων οι τίτλοι φανερώσουν τη φαντασία του συνθέτη, όπως τα *Κομμάτια φαντασίας, Παιδικές σκηνές, Καρναβάλι, Η αγάπη του ποιητή*. Τα έργα του έχουν εξωμουσικές αναφορές, αφού κάθε εμπειρία του είχε και μία καλλιτεχνική αντανάκλαση. Στα έργα του ο Schumann «αποτυπώνει» τους φίλους του, τους συνεργάτες του, τους έρωτές του, ακόμα και τον ίδιο (Αναστασία Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, ό.π., σελ. 105).

4. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΡΓΩΝ

4.1. ΤΑ *ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ* No 1, 2 op. 18: ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

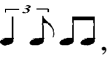
Ο Λώρης Μαργαρίτης εμπνευσμένος από τοπία της ελληνικής φύσης έγραψε το έργο *Ελληνικά Βουκολικά* No 1, 2 op. 18 για πιάνο σε ηλικία 36 ετών. Το έργο στηρίζεται σε ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα της δημοτικής μουσικής και αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της μουσικής γραφής του συνθέτη. Από τη μελέτη του έργου προκύπτουν τα εξής βασικά χαρακτηριστικά του:

- συμμετρικές φράσεις δύο ή τεσσάρων μέτρων,
- συχνές επαναλήψεις των μουσικών θεμάτων κατά το πρότυπο των δημοτικών σκοπών,
- εναλλαγή μελωδικών φράσεων από τις χαμηλές φωνές στις ψηλότερες και το αντίστροφο,
- ίδια μελωδικά μοτίβα επαναλαμβάνονται σε διαφορετικούς τρόπους ή σε μείζονες κλίμακες, σε διαφορετικό επίπεδο δυναμικής και σε διαφορετικό τονικό ύψος,
- συνοδεία των δημοτικών θεμάτων με επαναλαμβανόμενες κάθετες συγχορδίες,
- χρήση διμερούς μέτρου με τριμερή ρυθμικά μοτίβα και
- αρμονική και μελωδική κυκλικότητα, τόσο μεταξύ των τμημάτων του κάθε μέρους, όσο και μεταξύ των δύο μερών No 1 και 2.²²⁹

4.1.1. *ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ* No 1, op. 18

Το πρώτο μέρος του έργου «*Ελληνικά Βουκολικά*» αποτελείται από δύο κύρια τμήματα (A, B). Το A τμήμα αρχίζει με τη ρυθμική αγωγή *Moderato*, σε μέτρο 2/4 και αρμονικά στηρίζεται αρχικά πάνω στο διατονικό τρόπο του ρε. Τα πρώτα μέτρα του τμήματος (μ. 1- 14) έχουν εισαγωγικό χαρακτήρα με αντιστικτική τετράφωνη υφή.

²²⁹ Τα *Ελληνικά Βουκολικά* No 1 αρμονικά αρχίζουν και τελειώνουν στο διατονικό τρόπο του ρε, ενώ το A τμήμα του No 2 αρχίζει και τελειώνει στη σι ύφεση μείζονα (στο B τμήμα του No 2 η αρμονική κυκλικότητα διακόπτεται). Μελωδικά, η κυκλικότητα του έργου διαπιστώνεται με την εμφάνιση του θέματος του δημοτικού τραγουδιού «*Νεραντζούλα*» στο εισαγωγικό A τμήμα του No 1 (παραλλαγμένο) και στο τελευταίο μέρος του No 2 (όπου εμφανίζεται ολοκληρωμένο).

Ο Μαργαρίτης από το πρώτο μέτρο, εισάγει και το ρυθμικό σχήμα πάνω στο οποίο θα αναπτύξει όλο το μέρος , με ένα χαρακτηριστικό μελωδικό διάστημα 5^{ης}. Τα μέτρα 1 και 2 αποτελούν ένα θέμα του οποίου το ρυθμικό μοτίβο επαναλαμβάνεται ως οστινάτο στη φωνή του μπάσου, ενώ εισάγεται και ένα δεύτερο θέμα στη φωνή της σοπράνο (μ. 3- 6) που θυμίζει ισοκράτη· ουσιαστικά το θέμα αυτό βασίζεται πάνω στη νότα ρε, την οποία ο συνθέτης διασπά ρυθμικά από μισό σε τέταρτα με αποτσιατούρες, έπειτα, σε όγδοα με αποτσιατούρες και σε τρίλια πάνω σε παρεστιγμένο τέταρτο. Στη συνέχεια, τα δύο θέματα συνδυάζονται στις εσωτερικές φωνές (μ. 7- 10), ενώ από το μέτρο 11 έως το 14 ακούγεται ένα τρίτο θέμα (από το δημοτικό τραγούδι «Νεραντζούλα»), το οποίο ο Μαργαρίτης χρησιμοποιεί και στο τελευταίο τμήμα των *Ελληνικών Βουκολικών* Νο 2.


Από το μ. 15 ως και το τέλος του Α τμήματος (μ. 38) η υφή του μέρους παραμένει τετράφωνη, αλλά γίνεται πιο πυκνή, καθώς διαφοροποιείται ως προς τις αξίες των φθόγγων με τη χρήση 32^{ων}.

Ειδικότερα, από το μ. 15 ως το μ. 22 παρουσιάζονται δίμετρες επαναλαμβανόμενες φράσεις, στις οποίες οι ψηλότερες φωνές (σοπράνο-άλτο) κινούνται σε αντίθετη κίνηση ως προς τις χαμηλότερες (τενόρο-μπάσο). Στην αρχή κάθε φράσης σχηματίζεται κάθε φορά το διάστημα 5^{ης} μεταξύ τενόρου-μπάσου. Μελωδικά, τα θέματα που εμφανίζονται αποτελούν παραλλαγές του θέματος της «Νεραντζούλας». Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα τμήμα με μεταβατικό χαρακτήρα (μ. 23- 30) βασισμένο στο διατονικό τρόπο του σολ, όπου γίνεται χρήση συγχορδιών με ευθεία κίνηση, γκλισσάντι και τρίλιες, για να τονίσουν τη νότα σολ. Το Α τμήμα κλείνει με απλότητα, σε χαμηλές δυναμικές και αραιή υφή (μ. 31- 38), με τρίλιες στις νότες σολ και ντο και με μια τελευταία επανάληψη του δεύτερου θέματος της εισαγωγής (όπως μ. 3- 6) στη φωνή της σοπράνο.

Το Β τμήμα αναπτύσσεται στα πλαίσια της ρυθμικής αγωγής του Allegretto και αρχικά, στηρίζεται στο διατονικό τρόπο του λα από σολ.²³⁰



²³⁰ Σχετικά με τη διάταξη των φθόγγων του διατονικού τρόπου του λα και τα γενικά μουσικά χαρακτηριστικά των μελωδιών που ανήκουν σε αυτόν βλ. Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης και Σπυρίδων Δ. Περιστέρης, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Μουσική Εκλογή*, τόμος Γ', Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αριθμ. 10, (φωτομηχανική ανατύπωση του τόμου «Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια» του 1968), Ακαδημία Αθηνών 1999, εισαγωγή κς'.

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί το ίδιο μέτρο και το ίδιο ρυθμικό μοτίβο του Α τμήματος, ωστόσο αναγράφει λανθασμένα το μέτρο στην παρτιτούρα του μέρους, ως 7/16 με ρυθμικό σχήμα . Έπειτα από δύο εισαγωγικά μέτρα που έχουν σκοπό να καθορίσουν την αγωγική (μ. 39- 40), εισάγεται το πρώτο θέμα (α) του τμήματος στις φωνές σοπράνο-άλτο σε διάστημα 6^{ης} (μ. 41- 44), με απλή συγχορδιακή συνοδεία. Στη συνέχεια το α θέμα επαναλαμβάνεται στις εσωτερικές φωνές πάλι σε απόσταση του διαστήματος της 6^{ης} (μ. 45- 48). Ακολουθεί το β θέμα του τμήματος στην άλτο και μέρος του α θέματος στη σοπράνο (μ. 49 -50) κι έπειτα, επαναλαμβάνονται αντεστραμμένα σε διπλή αντίστιξη στις φωνές τενόρου-σοπράνο (μ. 51- 52). Στα μέτρα 53 έως 56 τα δυο θέματα (το α στον τενόρο και το β στη σοπράνο) στηρίζονται στο βασικό πεντάχορδο του διατονικού τρόπου του ρε από φα.²³¹



Ο Μαργαρίτης επιλέγει στη συνέχεια να τονίσει μόνο το α θέμα για πρώτη φορά στη σολ μείζονα (μ. 57- 60) σιγανά σε *pp*, κι έπειτα στο διατονικό τρόπο του λα από σολ σε *ff*, μέσα από συγχορδίες σε ευθεία κίνηση σε σχέση με τη μελωδία (μ. 61- 66). Τα μέτρα 67 και 68 αποτελούν πιστή επανάληψη των 63 και 64, ενώ τα επόμενα που ακολουθούν (μ. 69- 78) παρουσιάζουν στοιχεία του α θέματος και έχουν χαρακτήρα μετάβασης.

Από το μέτρο 79 αρχίζει το καταληκτικό τμήμα, στο οποίο ο συνθέτης κάνει μια ανασκόπηση των θεμάτων που παρουσιάστηκαν. Εμφανίζεται το α θέμα σε *pp* (μ. 79- 82) σε πιστή επανάληψη των μέτρων 57 έως 60 στη σολ μείζονα και αμέσως το β θέμα (μ. 83- 86) στο διατονικό τρόπο του ρε. Τα μέτρα 87 έως 95 αποτελούν μια επέκταση της κατάληξης, μια κοντέτα, όπου ο συνθέτης επαναλαμβάνει τα δύο θέματα του εισαγωγικού Α τμήματος στο διατονικό τρόπο του ρε, επικυρώνοντας έτσι, τον κυκλικό χαρακτήρα του μέρους αρμονικά και μελωδικά.

²³¹ Αναλυτικά για τη διάταξη των φθόγγων στο πεντάχορδο διατονικό σύστημα του τρόπου του ρε, βλ. Σπυριδάκης, Περιστέρης, ό.π., εισαγωγή κδ'.

4.1.2. ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ Νο 2, op. 18

Το δεύτερο μέρος των «Ελληνικών Βουκολικών» αρχίζει με ένα εισαγωγικό άμετρο - κατά το μεγαλύτερο μέρος του- τμήμα, βασιζόμενο στο πεντάχορδο διατονικό σύστημα του τρόπου του ρε από σι ύφεση, όπως παρουσιάζεται παρακάτω.



Χαρακτηρίζεται από συνεχείς ρυθμικές διαφοροποιήσεις, ακραία δυναμική, επαναλήψεις ενοτήτων και έχει λυρικό ύφος. Μελωδικά, ο συνθέτης επιλέγει τη χρήση ενός επαναλαμβανόμενου μοτίβου σε όγδοα, που περιέχει το διάστημα της 5^{ης}, και που στη συνέχεια το διασπά σε νότες μικρότερης αξίας (32^α). Έπειτα το εισαγωγικό τμήμα είναι γραμμένο σε μέτρο 7/8. Η μελωδία του στηρίζεται στο διατονικό τρόπο του ρε από φα και συνδυάζεται με το αρχικό μοτίβο σε ένα εκτεταμένο οστινάτο. Το τμήμα κλείνει στα πλαίσια του *pp* με τις νότες ρε ύφεση και μι ύφεση να ακούγονται πότε ταυτόχρονα και βιαστικά και πότε χωριστά η κάθε μία όλο και πιο αργά, κάνοντας μεγαλύτερη την προσμονή στον ακροατή για αυτό που θα ακολουθήσει.

Στη συνέχεια, σε ένα καινούργιο τμήμα (Α) ο Μαργαρίτης εκθέτει τα δύο θέματα του δημοτικού τραγουδιού «Ο Μπιστικός». Το τμήμα αρχίζει με δύο εισαγωγικά μέτρα, σε μέτρο 2/2, στη σι ύφεση μείζονα (μ. 1- 2). Στα μέτρα 3 έως 6²³² εμφανίζεται το α θέμα σε *mf* κι έπειτα επαναλαμβάνεται σε *p* σε μια οκτάβα χαμηλότερα (μ. 7- 10). Παρεμβάλλονται δύο μεταβατικά μέτρα (μ. 11- 12) στο διατονικό τρόπο του ρε από φα.



Έπειτα, ο συνθέτης εκθέτει ακόμα μία επανάληψη του α θέματος στη σι ύφεση μείζονα μία οκτάβα ψηλότερα (μ. 13- 16). Ακολουθεί νέα δίμετρη φράση στο οξύ πεντάχορδο του διατονικού τρόπου του ρε από φα σε *f* και επαναλαμβάνεται μία οκτάβα χαμηλότερα σε *p* (μ. 17- 20). Στο σημείο αυτό, ο συνθέτης εκθέτει το β θέμα του «Μπιστικού», το οποίο εμφανίζεται τέσσερις φορές αυτούσιο και με την ίδια

²³² Στην παρούσα ανάλυση του μέρους, η αρίθμηση των μέτρων παραλείπεται από τα ενδιάμεσα μέτρα του εισαγωγικού τμήματος (τα οποία έχουν μέτρο 7/8). Η αρίθμηση των μέτρων του μέρους αρχίζει από το Α τμήμα για την ευκολία του αναγνώστη.

ακριβώς συγχορδιακή εναρμόνιση (μ. 21 - 28) και μία τελευταία φορά (μ. 29- 31) στον τρόπο του φα από σι ύφεση.²³³



Η τελευταία επανάληψη του β θέματος έχει ρόλο καταληκτικό και η συνοδεία του διαμορφώνεται ρυθμικά μέσω αντιχρονισμών. Το Α τμήμα κλείνει με τρίλια και πτώση στην αρχική τονικότητα της σι ύφεση μείζονα.

Το Β τμήμα του μέρους αρχίζει από το μ. 36 Μετά τα δύο πρώτα εισαγωγικά μέτρα, που στόχο έχουν να ορίσουν την αγωγική (μ. 36- 37) ακολουθεί το α θέμα του τραγουδιού «Νεραντζούλα» (μ. 38- 39) αυτούσιο στην κάτω φωνή, ενώ συνοδεύεται με κάθετες συγχορδίες (στην πάνω φωνή) και επαναλαμβάνεται πιστά (μ. 40- 41) στο διατονικό τρόπο του σολ.

Στη συνέχεια, το α θέμα παρουσιάζεται δύο φορές στην πάνω φωνή (μ. 42- 43, μ. 44- 45) με εναρμόνιση στο διατονικό τρόπο του ρε και επανέρχεται στην κάτω φωνή και στο διατονικό τρόπο του σολ (μ. 46- 47, μ. 48 - 49). Στο μ. 50 η δυναμική κορυφώνεται σε *ff*, στο διατονικό τρόπο του ντο και η μελωδία του θέματος τονίζεται με οκτάβες στην επάνω φωνή (μ. 50 - 53). Καθώς το μέρος πλησιάζει στο τέλος του, ο Μαργαρίτης εκθέτει το β θέμα του τραγουδιού «Νεραντζούλα», το οποίο ακούγεται τέσσερις φορές στα μέτρα 54 έως 57. Την τέταρτη φορά το μέτρο αλλάζει σε 5/4 και η συνοδεία των συγχορδιών διαμορφώνεται ρυθμικά μέσω συγκοπών. Στο μ. 58 το μέρος καταλήγει σε μία συνήχηση που εμπεριέχει φθόγγους πεντατονικής κλίμακας και το μέτρο μεταβάλλεται σε 4/4. Το έργο ολοκληρώνεται με δίφθογγες συνηχήσεις που απέχουν διάστημα 5^η στο διατονικό τρόπο του ντο.

²³³ Σχετικά με τη διάταξη των φθόγγων στο τετράχορδο σύστημα του τρόπου του φα βλ. Σπυριδακής, Περιστέρης, ό.π., εισαγωγή κδ'.

4.2. ΣΟΝΑΤΙΝΑ, op. 5

Η «Σονατίνα» ως φόρμα αποτελεί ένα μουσικό κομμάτι λιγότερων τεχνικών απαιτήσεων, με δύο ή τρία μέρη· μικρό σε έκταση και περιεχόμενο, βασίζεται στη μορφή της σονάτας και δε στερείται τα τεχνικά χαρακτηριστικά των έργων της μορφής σονάτας.²³⁴

Ο Λώρης Μαργαρίτης είχε συνθέσει τη *Σονατίνα* op. 5 για πιάνο ήδη από το 1915. Το έργο αποτέλεσε χαρακτηριστικό δείγμα της συνθετικής του γραφής και παρουσιάζει στοιχεία της σονάτας του 18^{ου} αιώνα (κυρίως σε ότι αφορά τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της), αλλά και στοιχεία του κινήματος του Ρομαντισμού (σε ότι αφορά το ύφος και τα τεχνικά χαρακτηριστικά της).

Το έργο αποτελείται από τρία κυρίως μέρη: την Έκθεση, την Ανάπτυξη και την Επανεκθεση και βασίζεται στην τονικότητα της Ντο μείζονα. Η Έκθεση αποτελείται από δύο τμήματα. Στο Α' τμήμα, το οποίο αποτελεί την πρώτη επαφή του ακροατή με το έργο, γίνεται η παρουσίαση των δύο θεμάτων του έργου. Το τμήμα αρχίζει και τελειώνει στην τονικότητα της Ντο μείζονος. Ακολουθεί μία ολιγόμετρη μετάβαση και παρουσιάζεται το Β' τμήμα στη δεσπόζουσα Σολ μείζονα. Στην Ανάπτυξη που ακολουθεί ο συνθέτη παρουσιάζει τα δύο αρχικά θέματα με πιο έντονη επεξεργασία. Τονικά το τμήμα αυτό αρχίζει στη Μι ύφεση μείζονα κι έπειτα από μια αλληλουχία τονικοτήτων καταλήγει επίσης στη Μι ύφεση μείζονα. Στη συνέχεια, μετά από ένα μεταβατικό τμήμα, ακολουθεί το τμήμα της Επανεκθεσης στη Ντο μείζονα, το οποίο κατά το μεγαλύτερο μέρος του είναι ακριβώς το ίδιο με τμήμα της Έκθεσης. Το έργο καταλήγει με μια Coda, που μελωδικά βασίζεται στα δύο θέματα, στην αρχική τονικότητα Ντο μείζονα.

Στον παρακάτω πίνακα (4.2.) παρουσιάζονται τα μέρη του έργου, οι τονικότητες στις οποίες αρχίζουν και καταλήγουν, καθώς και τα μέτρα στα οποία επεκτείνονται.

ΕΚΘΕΣΗ		ΑΝΑΠΤΥΞΗ	ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	CODA
Α' τμήμα	Β' τμήμα			
Ντο μείζονα	Σολ μείζονα	Μι ύφεση μείζ.	Ντο μείζονα	Ντο μείζονα
μ. 1- 81	μ. 82- 112	μ. 113- 192	μ. 193- 267	μ. 268- 299

²³⁴ Charles Rosen, *Sonata Forms* W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη 1988, σελ. 243.

Αναλυτικότερα, το έργο αρχίζει με τη ρυθμική αγωγή του *allegro e leggiero* (γρήγορο και ελαφρύ) με το α θέμα στην τονικότητα της Ντο μείζονας (μ. 1- 4), όπως παρουσιάζεται στην εικόνα 4.2.1.



εικόνα 4.2.1.

Το θέμα επαναλαμβάνεται αυτούσιο στην τονικότητα της ρε ελάσσονος (μ. 5- 8) και ακολουθεί αλυσίδα με στοιχεία του α θέματος στην αρχική τονικότητα (μ. 9- 14). Έπειτα από μια δίμετρη μετάβαση, ακολουθεί το β θέμα του έργου στη Λα ύφεση μείζονα (μ. 17- 20) (εικόνα 4.2.2.) και επαναλαμβάνεται δύο φορές διανθισμένο μελωδικά, πρώτα στη Λα ύφεση μείζονα (μ. 21- 24) κι έπειτα στη Μι ύφεση μείζονα (μ. 25- 29).



Εικόνα 4.2.2. Το β θέμα της *Sonatina* op. 5, μ. 17- 20.

Στα μέτρα που ακολουθούν, ο Μαργαρίτης χρησιμοποιεί μοτίβο του α θέματος με αντιστικτική γραφή μεταξύ των φωνών σοπράνο και άλτο (μ. 30- 33) καθώς και ρυθμική σύμπτυξη (μ. 34- 37). Από το μέτρο 38 τονίζεται το α θέμα με αντιχρονισμούς (μ. 38- 41) στη Ντο μείζονα και επαναλαμβάνεται δύο φορές στις τονικότητες ρε ελάσσονα (μ. 42- 45) και μι ελάσσονα στη δυναμική του *ff* χωρίς αντιχρονισμούς (μ. 46- 48). Τα επόμενα μέτρα δημιουργούν στον ακροατή διάθεση προσμονής, καθώς ο συνθέτης κάνει χρήση διάφωνων διαστημάτων με ταυτόχρονη μείωση της δυναμικής και του tempo (μ. 49- 54). Από το μέτρο 55 αρχίζει ένα καταληκτικό τμήμα με λειτουργία μετάβασης· ξεκινά με *ostinato* στη φωνή του μπάσου, με αντιστικτική υφή και εναλλαγή δεσπόζουσας - τονικής κατ' επανάληψη.

Χαρακτηριστικό του τμήματος είναι τα διάφωνα διαστήματα που προκύπτουν από τις καθυστερήσεις (μ. 55- 70). Ακολουθούν στοιχεία του α θέματος στην τονικότητα της Φα μείζονος (μ. 71- 74), της Ντο μείζονος (μ. 75- 78) για να καταλήξει αρμονικά στη δεσπόζουσα της Σολ μείζονος (μ. 79- 81), στην οποία θα αρχίσει το Β΄ τμήμα της Έκθεσης.

Το Β΄ τμήμα της Έκθεσης αρχίζει από το μέτρο 82 και επεξεργάζεται συνεχώς στοιχεία του α θέματος του έργου, περνώντας από την Σολ μείζονα (μ. 82- 91), στη Μι ύφεση μείζονα (μ. 92- 96) και επανέρχεται στη Σολ μείζονα (μ. 97- 112) · χωρίς μεγάλες τεχνικές δυσκολίες για τον εκτελεστή του έργου, το Β΄ τμήμα έχει στόχο την συνεχή υπενθύμιση του α θέματος στον ακροατή.

Η Ανάπτυξη της *Sonatina* αρχίζει αμέσως (χωρίς μεταβατικό τμήμα) από το μέτρο 113 και ολόκληρο το τμήμα της είναι γραμμένο με αραιή υφή. Ξεκινά με το μοτίβο του *ostinato* του μέτρου 55 (εικόνα 4.2.3.) στη Μι ύφεση μείζονα (μ. 113- 114) και στη συνέχεια «διασπάται» στα δύο χέρια (μ. 115- 116, μ. 117- 118) και καταλήγει στην τονικότητα της Ντο μείζονος (μ. 110).



Εικόνα 4.2.3.

Στα μέτρα που ακολουθούν παρουσιάζονται σε συνεχείς επαναλήψεις μοτιβικά στοιχεία του α θέματος σε αντιστροφή στις επάνω φωνές (μ. 120- 137) και στα μέτρα 138- 141 ακούγεται πάλι το χαρακτηριστικό *ostinato* σε συνεχώς χαμηλότερη δυναμική. Από το 142 μέτρο ως το 172, ο συνθέτης δημιουργεί μια ατμόσφαιρα ηρεμίας, καθώς η επεξεργασία των μοτίβων του α θέματος είναι σε αραιή υφή και σε χαμηλή δυναμική και κινείται σε μακρινές τονικότητες. Το τμήμα της αναμετάβασης (μ. 173- 192) στηρίζεται ολόκληρο στο *ostinato* των μέτρων 55- 56 και καταλήγει στη Ντο μείζονα.

Η Επανεκθεση του έργου ξεκινά από το μ. 193 και ως το μ. 237 αποτελεί πιστή επανάληψη των μέτρων 1- 46. Η συνέχεια του έργου με ακραίες δυναμικές, βασίζεται σε μοτίβο του α θέματος που κορυφώνεται σε *ff* (μ. 238- 246) και στο χαρακτηριστικό *ostinato* να ακούγεται σε *pp* (μ. 247- 261), όπως στα μέτρα 55- 80. Από το μέτρο 262 το έργο επανέρχεται στην τονικότητα της Ντο μείζονος (μ. 262- 267), ενώ το τελευταίο τμήμα της *Sonatina*, η Coda υπενθυμίζει στον ακροατή το β

θέμα του έργου στη δεσπόζουσα (μ. 268- 270) και κι έπειτα στην τονική της Ντο μείζονος (μ. 271- 278). Από το μέτρο 279 εμφανίζεται σε τετράμετρες φράσεις μοτίβο του α θέματος σε αντιστροφή (μ. 279- 282) στη Λα ύφεση μείζονα και επαναλαμβάνεται ακόμα τρεις φορές (μ. 283- 286) στη Ντο μείζονα, στη Φα μείζονα (μ. 287- 290) και ξανά στη Ντο μείζονα (μ. 291- 295). Η *Sonatina* ολοκληρώνεται απλά, στα πλαίσια της δυναμικής του *ff* , με το α θέμα σε αντιστροφή σε τέλεια πτώση.

5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με την παρούσα εργασία έγινε μια προσπάθεια παρουσίασης της ζωής και του έργου του Λώρη Μαργαρίτη, μιας προσωπικότητας της νεοελληνικής μουσικής με τριπλή υπόσταση: α) του πιανίστα-ερμηνευτή έργων για πιάνο, με ιδιαίτερη έμφαση στα έργα για δύο πιάνο μαζί με τη σύντροφό του Ida Rosenkranz, β) του παιδαγωγού-καθηγητή στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και στη διεθνή Ακαδημία Mozarteum του Salzburg και γ) του συνθέτη λίγων πλην όμως αξιόλογων έργων.

Αρχικά, παρουσιάστηκε μια σύντομη ιστορική αναδρομή της Νεοελληνικής Μουσικής στα πλαίσια των εθνικών σχολών της Ευρώπης και η καλλιτεχνική κίνηση του Αιγίου, της γεννέτριάς του Μαργαρίτη, από το 1835 έως το 1945.

Επίσης, διαγράφηκε η πορεία του Λώρη Μαργαρίτη, από τα παιδικά του χρόνια, τα πρώτα του μουσικά μαθήματα στο Ωδείο Αθηνών και τις συναυλιακές του παρουσιάσεις στο εξωτερικό ως «παιδί θαύμα». Ακολούθησε η περιγραφή της περιόδου των σπουδών του και της επιστροφής του στη Θεσσαλονίκη, όπου ανέπτυξε το εκπαιδευτικό του έργο και γνώρισε τη σύζυγό του Ida Rosenkranz, με την οποία αποτέλεσαν πιανιστικό «ντούο» πραγματοποιώντας συναυλίες σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Επιπλέον, καταγράφηκε η σημαντική παιδαγωγική δραστηριότητα του Μαργαρίτη στην Ακαδημία Mozarteum του Salzburg από το 1928 έως το θάνατό του, καθώς και η πολιτιστική δραστηριότητά του μέσα από καλλιτεχνικούς φορείς.

Σε ότι αφορά τα έργα του Λώρη Μαργαρίτη, έγινε μια συστηματική καταγραφή του καταλόγου των έργων του και σχολιάστηκε το μουσικό ύφος του συνθέτη μέσα από αντιπροσωπευτικά δείγματα της μουσικής του δημιουργίας. Κρίθηκε σκόπιμη η αναλυτική προσέγγιση των έργων *Ελληνικά Βουκολικά* 1, 2 op. 18 και *Sonatina* op. 5, με στόχο την παρουσίαση των δύο κατευθύνσεων του μουσικού του ύφους: α) της κατεύθυνσης που πηγάζει από την ελληνική δημοτική μουσική, με έργα που βασίζονται σε δημοτικές μελωδίες και β) της κατεύθυνσης όπου επικρατεί το ρομαντικό στοιχείο.

Το έργο που άφησε πίσω του ο Λώρης Μαργαρίτης έχει σίγουρα δικαίωμα ζωής. Η παρούσα εργασία ας αποτελέσει το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα από τους μουσικολόγους πάνω σε παραμέτρους της ζωής και του έργου του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

Α) ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ:

Λώρης Μαργαρίτης, *Σονατίνα για πιάνο*, ορ. 5, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Μουσικαί Εκδόσεις, Αθήνα, 1982.

Λώρης Μαργαρίτης, *Ελληνικά Τραγούδια I*, ορ.6, Νο 1-5, Gebr. Hug & Co. Leipzig-Zuerich, χ.χ.).

Λώρης Μαργαρίτης, *Στίχοι για πιάνο* ορ. 10, Νο 1-3, εκδ. Gebr. Hug & Co Leipzig-Zuerich, χ.χ.

Λώρης Μαργαρίτης *Ελληνικά Βουκολικά*, ορ.18, Νο 1-2, Gebr. Hug & Co Leipzig-Zuerich, χ.χ.

Λώρης Μαργαρίτης, *4 Τραγούδια*, ορ. 22, τα μέρη: «Ο καπετάν Λουκάς» (μακεδονικό), «Το λεν οι κούκοι στα Βουνά» (δημοτικό), «Ο Μπιστικός» (μωραϊτικό). (Αρχείο Κ.Ω.Θ.)

Β) ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ:

Πρόγραμμα συναυλίας 31/3/1912 με το Λώρη Μαργαρίτη και το Ν. Φωκά Kahn, στο Βασιλικόν Θέατρον «υπο την υψηλήν προστασίαν της Α.Β. του πρίγκιπος Χριστοφόρου».

Πρόγραμμα συναυλίας 16/8/1915, στο ξενοδοχείο «Μελά».

Πρόγραμμα συναυλίας 16/8/1915, στην Wieneraal des Mozarteums του Salzburg της μαθήτριας Α. Κουτρούμπα.

Πρόγραμμα συναυλίας 14/03/1919, στην αίθουσα Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών.

Πρόγραμμα συναυλίας στη Βιέννη, 2/10/1926.

Πρόγραμμα συναυλίας του Κ.Ω.Θ., *Συναυλία για το σωματείο των δεσποινίδων «Μέριμνα»* (1927).

Πρόγραμμα της διπλωματικής εξέτασης της Κατίνας Σανιδά, 27/5/1933.

Πρόγραμμα συναυλίας 6/2/1934, στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών.

Πρόγραμμα συναυλίας 6/03/1934, στην αίθουσα του Ωδείου Αθηνών.

Πρόγραμμα συναυλίας, 26/4/1936, στην Αίθουσα Ηλυσίων.

Πρόγραμμα συναυλίας της «Φιλαρμονικής του Δήμου Αθηναίων», με τη σύμπραξη της «Ελληνικής Χορωδίας», 27/8/1937.

Πρόγραμμα συναυλίας της «1^{ης} Μουσικής Βραδιάς Ελλήνων Συνθετών», (οργανωμένης από την Ε.Ε.Μ.), 28/1/1939. (Αρχείο Συλλόγου Μ. Καλομοίρη).

Πρόγραμμα συναυλίας, 24/4/1958, της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης.

Πρόγραμμα συναυλίας 15/11/1963, αρχείο Κ.Ω.Θ.

Πρόγραμμα συναυλίας καλλιτεχνικού μνημόσυνου του Λώρη Μαργαρίτη, 28/2/1973, αρχείο Κ.Ω.Θ.

Πρόγραμμα συναυλίας ΚΘ Δημήτρια Οκτώβριος-Νοέμβριος 1994.

Πρόγραμμα συναυλίας 6/04/χχ, στην αίθουσα «Διονύσια», με τη σοπράνο Greta Scheider.

Γ) ΑΡΧΕΙΑΚΟ ΥΛΙΚΟ Κ.Ω.Θ.

Δαλμάτη, Μαργαρίτα, *Το σπίτι της μουσικής*, 1986, αρχείο Κ.Ω.Θ.

Θυμής, Γιώργος, «Λώρης Μαργαρίτης, 1895-1953», (ανέκδοτο χειρόγραφο από ομιλία, που εκφώνησε ο συγγραφέας), αρχείο του Κ.Ω.Θ.

Scholz, Heinz, ανέκδοτη μετάφραση ομιλίας του στο δεκαετές καλλιτεχνικό μνημόσυνο του Λώρη Μαργαρίτη, (το οποίο διοργάνωσε η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών), αρχείο Κ.Ω.Θ.

ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ

Δελλή, Σοφία, *Λώρης Μαργαρίτης (1895-1953), βιογραφία-έργα*, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 1999.

Kakavelakis, Konstantinos D., «Greek Piano Music: Loris (Lykourgos) Margaritis (1895-1953)», στο ένθετο έντυπο του cd: *Greek Classics, Loris Margaritis - Felix Petyrek*, Apostolos Palios (piano), NAXOS (2010).

Καλοπανά, Μαγδαληνή, «Κατάλογος Έργων Δημήτρη Δραγατάκη (1914-2001)», *Πολυφωνία* 16 (2010): 54-87.

Κώστιος, Απόστολος (επιμ.), *Μουσική*, εκδοτική Αθηνών, 2007.

Λεωτσάκος, Γιώργος, «Λώρης Μαργαρίτης πιανίστας και συνθέτης», εισαγωγικό σημείωμα στο: *Λώρης Μαργαρίτης, Σονατίνα για πιάνο, op. 5*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Μουσικά Εκδόσεις, Αθήνα, 1982.

Λούστας, Θεόδωρος, «Σημαντικοί Έλληνες Πιανίστες του παρελθόντος: αναλυτική καταγραφή της δισκογραφίας και συνοπτική βιβλιογραφική αναφορά», *Πολυφωνία* 18 (2011): 50- 52.

Μοτσενίγος, Σπύρος, *Νεοελληνική Μουσική, συμβολή εις την ιστορία της*, Αθήνα 1958.

Nef, Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φοίβου Ανωγειανάκη, εκδ. Ν. Βότσης, 2^η έκδοση, Αθήνα 1985.

Παπαϊωάννου, Γ. Γιάννης, *Νίκος Σκαλκώτας- μια προσπάθεια είσδυσης στο μαγικό κόσμο της δημιουργίας του*, α τόμος, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 1997.

Rosenkranz-Μαργαρίτη, Ίντα, *Ο Λώρης Μαργαρίτης*, εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1956 (Β' έκδοση 1984).

Ρωμανού, Καίτη, «Μάριος Βάρβογλης (1885-1967)», *Μουσικολογία* 2 (1985): 13- 26.

Ρωμανού, Καίτη, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησις 1901-1912, ελληνικά μουσικά περιοδικά ως πηγή έρευνας της ιστορίας της νεοελληνικής μουσικής*, Κουλτούρα, 1996.

Ρωμανού, Καίτη, *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους*, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2006.

Σακαλλιέρος, Γιώργος, *Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903- 1984). Ζωή, έργο και συνθετικό ύφος*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010.

Σακαλλιέρος, Γιώργος, Φούλιας Γιάννης (επιμ.), *Πρακτικά συνεδρίου Τέσσερις εποχές- Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber* (Θεσσαλονίκη 26-27 Νοεμβρίου 2010), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011.

Σβώλος, Γιάννης (επιμ.), *‘Αντίς για Όνειρο’, Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα – Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, Αθήνα 2004.

Σιώπη, Α. Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, Τυπωθήτω – Γιώργος Δαρδάνος, Αθήνα 2005.

Σκόκος, Φ. Κωνσταντίνος, «Ο Μικρός Μόζαρ της Ελλάδος», *Εθνικόν Ημερολόγιον*, τόμος 18, αρ. 1, Αθήνα έτος ΙΗ' (1903).

Συναδινός, Ν. Θεόδωρος, *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*, Αθήνα 1919.

Σπυριδάκης, Κ. Γεώργιος και Περιστερης Δ. Σπυρίδων, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Μουσική Εκλογή*, τόμος Γ', Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερενης της Ελληνικής Λαογραφίας, αριθμ. 10, (φωτομηχανική ανατύπωση του τόμου «Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια» του 1968), Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1999.

Τσομή Σ. Κωνσταντίνα, «Λώρης Μαργαρίτης, ο αγνοημένος Μότσαρτ της Ελλάδας», ένητο στο: *Η Σχεδιά της Αιγιάλειας* 26 (2007):1-12.

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

[Αδηλος] «Τα μουσικά μας νέα», *Μουσική κίνησης* 11 (1949): 1.

[Αδηλος], *Ωδείο Θεσσαλονίκης 1915-1965*, επετηρίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης των ετών 1915-1965, Θεσσαλονίκη 1966.

ΑΡΘΡΑ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ

Λυκούδης, Γιώργος, «Η μουσική μας ζωή μουσικοκριτικά σημειώματα», εφ. *Το Βήμα*, 27/12/1953.

Καστρινός, Β., Αντ., «Το Εθνικό Ωδείο και η ίδρυση του, ολόκληρος η ζωντανή ιστορία του, οι καθηγηταί-οι διπλωματούχοι-οι μαθηταί», εφ. *Μακεδονία*, 27/2/1931, 28/2/1931.

[Αδηλος] «Ο μικρός Έλλην Μότσαρτ Λώρης Μαργαρίτης», εφ. *Εμπρός*, 10/7/1903.

[Αδηλος] «Ο μικρός Λώρης», εφ. *ΣΚΡΙΠ*, 12/10/1904.

[Αδηλος] «Υπέρ των θυμάτων Θεσσαλονίκης», εφ. *Εμπρός*, 17/9/1917.

[Αδηλος] «Υπέρ των επίστρατων», εφ. *Εμπρός*, 18/4/1926.

[Αδηλος, χ.τ.], *Μακεδονία* 10/10/1928, 16/5/1929, 16/5/1929, 9/12/1929, 13/3/1930.

[Αδηλος] «Αι Εορταί του Σάλτσμπουργκ», εφ. *Εμπρός*, 22/9/1930.

[Αδηλος, χ.τ.], *Μακεδονία* 4/4/1931, 16/4/1931, 18/4/1931.

[Αδηλος] «Συναυλία των Συσσιτιών», εφ. *Μακεδονία*, 9/5/1931.

[Αδηλος, χ.τ.], *Μακεδονία* 11/9/1932.

[Αδηλος, χ.τ.], *Εμπρός*, 21/6/1951, 12/10/1952.

[Αδηλος, χ.τ.] Εφημ. *Ελευθερία*, 30/9/1953.

[Αδηλος] «Η ιστορία των ωδείων Θεσσαλονίκης», εφ. *Φως* 3/7/1955, 4/7/1955.

[Αδηλος, χ.τ.] Εφημ. *Ελευθερία*, 25/9/1957, 21/11/1963, 1/12/1963.

[Αδηλος, χ.τ.], *Μακεδονία* 28/1/65.

[Αδηλος, χ.τ.], *Εμπρός*, 22/2/1973.

[Άδηλος, χ.τ.], *Μακεδονία* 6/6/1980.

ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΕΣ ΚΑΙ ΛΕΞΙΚΑ

Αλεξιάκης, Ιωάννης κ.α. (επιμ.), *Πάπυρος-Λαρούς, Γενική Παγκόσμιος Εγκυκλοπέδεια μετα πλήρους λεξικού της ελληνικής γλώσσας*, Επιστημονική Εταιρία των ελληνικών γραμμάτων Πάπυρος, Αθήνα 1964.

Καλογερόπουλος, Τάκης, *Το Λεξικό Ελληνικής Μουσικής, από τον Ορφέα έως σήμερα*, εκδ. Γιαλλελή, Αθήνα 1998.

Καμπανάς, Γιώργος, *Λεξικό Μουσικής*, εκδ. Γαϊτάνου Κοκονέτση, Αθήνα 1996.

Μπλοχ, Μανσάρ, *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, εκδοτική Αθηνών 1987.

Συμεωνίδου, Αλέκα, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών, Βιογραφικό-Εργογραφικό*, εκδ. Φίλιππος Νάκας, Α' έκδοση Αθήνα 1995.

Τεγόπουλος Α., Α. Ασημακόπουλος, Κ. Καμπούρης, Α. Ευσταθίου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια Δομή*, εκδ. «Δομή» ΕΛΛΑΣ- I.G.D.A.Italia, 1971.

Τολικά, Ολυμπία, *Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1999.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Dahlhaus, Carl, *Between Romanticism and Modernism*, translated by Mary Whittall, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1980.

Dahlhaus, Carl (επιμ.), *Riemann Music Lexicon*, B. Schott's Söhne Mainz, v.4, 1975.

Machlis, Joseph, *Introduction to Contemporary Music*, W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη 1979.

Rosen, Charles *Sonata Forms* W. W. Norton & Company, Νέα Υόρκη 1988.

Sadie, Stanley (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd., Λονδίνο 1980.

Συγγραφείς και τίτλοι λημμάτων:

- Cooper, Martin, «Cortot, Alfred (Denis)», τομ. 4, σσ. 811-812.
- Charlotte Erwin, «Kahn, Robert», τομ. 9, σελ. 770.
- Charlton, David, «Mottl, Felix (Josef)», τομ. 12, σελ. 650.

- Goodwin, Noel, «Markevitch, Igor», ό.π., τομ. 11, σελ. 691.
- Klein, Rudolf, «Paumgartner, Bernhard», τομ. 14, σσ. 309-310.
- Lloyd, Rees, Lynda «Mainardi, Enrico», τομ. 11, σελ. 537.
- Orledge, Robert, «Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d'», τομ. 9, σσ. 220-225.
- Roger Thomas Oliver, «Joachim, Joseph», τομ. 9, σελ. 652.
- Rycroft, K. David «Ramin, Guther», τομ. 15, σελ. 574.

Schmitz, E. Robert, *The Piano Works of Claude Debussy*, Dover Publications, Inc., Νέα Υόρκη, 1966.

Strunk, William Oliver, *The Romantic Era*, W.W. Norton, Νέα Υόρκη, 1965.

Tomson, Oscar, *Debussy: Man and Artist*, Dodd, Mead and company, Νέα Υόρκη, 1937.

Berry, Wallace, *Form In Music*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, second edition 1986.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Δοντάς, Α., Ν., «Ελληνικές Μουσικές Γιορτές στο Μέγαρο»: www.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_civ_1_29/5/2005_144979, πρόσβαση στις 10/01/2011.

Κακαβελάκης, Δ., Κωνσταντίνος, *Σύντομη ιστορία του συλλόγου Φίλων του Μότσαρτ, Ida και Λώρης Μαργαρίτης*: www.mozart.gr/Background.html, πρόσβαση στις 2/11/2009.

Μάντακας, Γιάννης (επιμ.), σημειώσεις ραδιοφωνικών εκπομπών για τις μουσικές εκπομπές: *Μουσικές Σελίδες*, (Σεπτ. 1958), *Έλληνες συνθέτες και τα έργα τους* (13/1/1959, 15/5/1960), *Μακεδόνες μουσικοί*, (26/10/1985): www.invenio.lib.auth.gr/searsch, πρόσβαση στις 15/10/2010.

Dounias, Minos, «Music in Greece», *The Musical Times*, Musical Times Publications Ltd., vol. 80, No. 1161 (Nov. 1939), pp. 751: www.jstor.org/stable/923706, πρόσβαση στις 25/11/2009.

Leotsakos, George, “Corfu”, in Grove Music Online: www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40384, πρόσβαση στις 16/3/2011.

[Άδηλος] “Loris Margaritis im memoriam – 50 years after his departure”, Greek Mozart Society: www.mozart.gr/Wunderkind.html, πρόσβαση στις 6/5/2010.

[Άδηλος] Εθνικό Κέντρο Βιβλίου: www.biblionet.gr, πρόσβαση στις 22/12/2010.

[Άδηλος] Αρχείο εκδηλώσεων Οκτωβρίου 2003 του πολιτιστικού κέντρου «Στοά Βιβλίου», «Διεθνής Μουσικολογική Συνάντηση Αθηνών 2003 εις μνήμην Λώρη Μαργαρίτη – 50 χρόνια»: www.stoabibliou.gr/programm/pr_03Oct.php, πρόσβαση στις 10/01/2011.

[Άδηλος] Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων: <http://www.museumsolomos.gr>, πρόσβαση στις 22/3/2011.

[Άδηλος] Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης: www.tssso.gr/, πρόσβαση στις 15/4/2011.

[Άδηλος] Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού – Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης: www.yppo.gr/1/g1540.jsp?obj_id=833, πρόσβαση στις 15/4/2011.

ΟΠΤΙΚΟ-ΑΚΟΥΣΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

«Εποχές και συγγραφείς – Γρηγόριος Ξενόπουλος», τηλεοπτική εκπομπή του Τάσου Ψαρρή (1/01/1999): www.ert-archives.gr/V3/public/pop-info.aspx?tid=8427&tsz=0&act=mInfo, πρόσβαση στις 18/01/2011.

Ηχογράφιση της ραδιοφωνικής εκπομπής «Νύχτα Λώρη Μαργαρίτη» (αρχείο Κ.Ω.Θ.).

CD: *Greek Classics, Loris Margaritis-Felix Petyrek*, Apostolos Palios (piano), NAXOS (2010).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι
(ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ
(ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ)

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΑΘΗΤΩΝ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ.

Στον παρακάτω κατάλογο αναφέρονται τα ονόματα των απόφοιτων μαθητών του Λώρη Μαργαρίτη στο Ωδείο Θεσσαλονίκης (1915-1940)²³⁵ καθώς και των μαθητών του στην Ακαδημία Mozarteum του Salzburg.²³⁶

ΩΔΕΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ.

α/α	ονοματεπώνυμο	τίτλος	βαθμός	διάκρισης	έτος
1	Ροζενγκρατς Ίδα	δίπλωμα	άριστα		1921-1922
2	Οικονόμου Καίτη	»	»		1924-1925
3	Κοντός Αθανάσιος	»	»		»
4	Φραντσές Αλίκη	»	»		1925-1926
5	Μάου Μαρία	»	Λίαν καλώς		1926-1927
6	Πασασταθοπούλου Αλεξάνδρα	»	άριστα		1927-1928
7	Ελιακείμ Ματθίλδη	»	»		»
8	Γεωργίου Ευανθία	»	»		»
9	Φρανσές Εσθήρ	»	»		1928-1929
10	Φορμόζη Άννα	πτυχίο	Λίαν καλώς		1929-1030
11	Τσατσαπά Μαρία	δίπλωμα	»		»
12	Καλπακίδου Καλυψώ	πτυχίο	άριστα		1931-1932
	Γεωργίου Τώνης	δίπλωμα	»		»
13	Ναχμίας Νινή	δίπλωμα	»		»
14	Καράσο-Κοένκα Ρεβέκα	δίπλωμα	Λίαν Καλώς		1932-1933
15	Σανιδά Αικατερίνη	δίπλωμα	άριστα		»
16	Νικολαΐδου- Καριτσάνη Στεφ.	πτυχίο	Λίαν Καλώς		»
17	Αλαλούφ Λίνδα	»	»		1933-1934
18	Ερρέρα Ματθίλδη	δίπλωμα	»		»

²³⁵ Ωδείον Θεσσαλονίκης 1915-1965, επετηρίδα του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης εκδιδόμενο από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Θεσσαλονίκη 1966, σελ.33.

²³⁶ Σοφία Δελλη, πτυχιική εργασία, οπ. σελ.79.

19	Κουτρομπά Αγγελ.	»	άριστα		1934-1935
20	Καλπακίδου Καλ.	»	»	Β' βραβείο	»
21	Στερεού Αγγελική	πτυχίο	Λίαν Καλώς		1934-1935
22	Ασσαέλ Μισέλ	δίπλωμα	Άριστα		1936-1937
23	Ματαλόν Ρίτα	»	»		»
24	Σουρβανίδου Αν.	»	»		1937-1938
25	Εξαρχοπούλου Μ.	»	»	Β' βραβείο	»
26	Λεβή Αλίκη	πτυχίο	»		»
27	Γκατένιο Μαρία	»	Καλώς		»
28	Στίλογλου Ισμήνη	δίπλωμα	Λίαν Καλώς		»
29	Παπάζογλου Ελένη	»	Άριστα	Β' βραβείο	1938-1939
30	Ματθαίου Ζωή	»	Λίαν Καλώς		»
31	Νεχαμά Νώρα	»	Άριστα		1939-1940
32	Παπάζογλου Ελένη	»	»	Α' βραβείο	»

ΑΚΑΔΗΜΙΑ MOZARTEUM SALZBURG.

α/α	ονοματεπώνυμο	χρονολογία
1	Γεωργίου Τώνης	1930
2	Θυμής Γιώργος	1941
3	Λουκίδου Νόρα	»
4	Γαϊτάνου Εριφύλλη	»
5	Αναστασιάδου Εύα	»
6	Μπουμπουλίδου Ρίτα	1944
7	Κολάσσης Αχιλλέας	1945
8	Κουτούβαλη Λένα	»
9	Καραπάλη Θάλεια	1952
10	Στεφανοπούλου Πόπη	»
11	Ιωαννίδου Λουκία	»
12	Ομουρλόγλου Πόπη	»
13	Παπαποστόλου Κατίνα	»
14	Μανωλεδάκη-Μάνεση Μαρία	»
15	Φραντζέσκου Μαρία	»

19	Κουτρομπά Αγγελ.	»	άριστα		1934-1935
20	Καλπακίδου Καλ.	»	»	Β' βραβείο	»
21	Στερεού Αγγελική	πτυχίο	Λίαν Καλώς		1934-1935
22	Ασσαέλ Μισέλ	δίπλωμα	Άριστα		1936-1937
23	Ματαλόν Ρίτα	»	»		»
24	Σουρβανίδου Αν.	»	»		1937-1938
25	Εξαρχοπούλου Μ.	»	»	Β' βραβείο	»
26	Λεβή Αλίκη	πτυχίο	»		»
27	Γκατένιο Μαρία	»	Καλώς		»
28	Στίλογλου Ισμήνη	δίπλωμα	Λίαν Καλώς		»
29	Παπάζογλου Ελένη	»	Άριστα	Β' βραβείο	1938-1939
30	Ματθαίου Ζωή	»	Λίαν Καλώς		»
31	Νεχαμά Νόρα	»	Άριστα		1939-1940
32	Παπάζογλου Ελένη	»	»	Α' βραβείο	»

ΑΚΑΔΗΜΙΑ MOZARTEUM SALZBURG.

α/α	ονοματεπώνυμο	χρονολογία
1	Γεωργίου Τώνης	1930
2	Θυμής Γιώργος	1941
3	Λουκίδου Νόρα	»
4	Γκατένιο Ερισσίλλη	»

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ
(ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ)

ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ

LORIS MARGARITIS
GRIECHISCHE PASTORALE

Op. 18 No 1, 2

Moderato

The musical score is written in a 2/4 time signature and consists of three systems of staves. The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a melody in the right hand with triplets and slurs, and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present. The second system starts with a bass clef and continues the piece with similar melodic and harmonic structures. The third system returns to a treble clef and concludes the passage with various musical ornaments and slurs. The notation is handwritten and includes numerous slurs, triplets, and dynamic markings throughout.

frisch

glissando

trill

m.o.m.d.

simile

simile

dim.

p

dim.

rit.

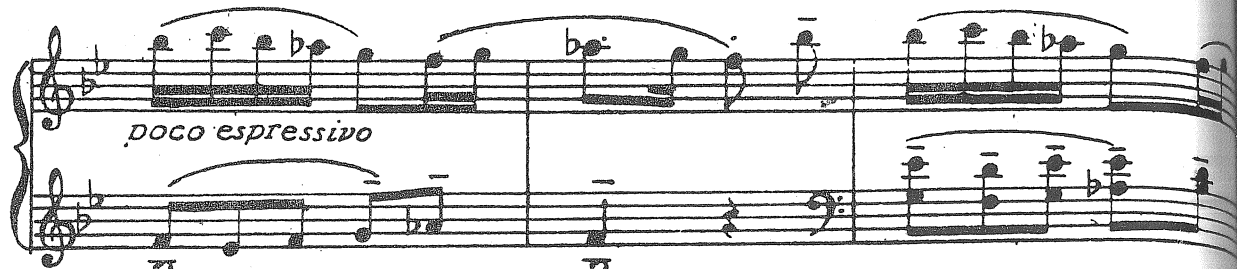
ppp

Allegretto
(*quasi* $\frac{7}{16} = \frac{3}{16} + \frac{4}{16}$)

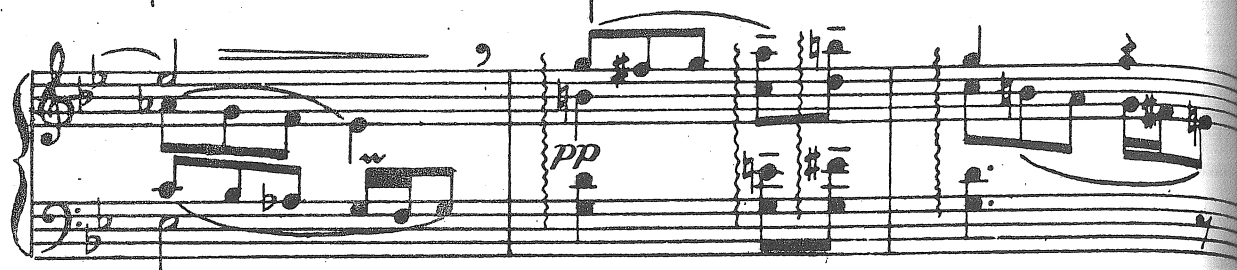
pp

mp

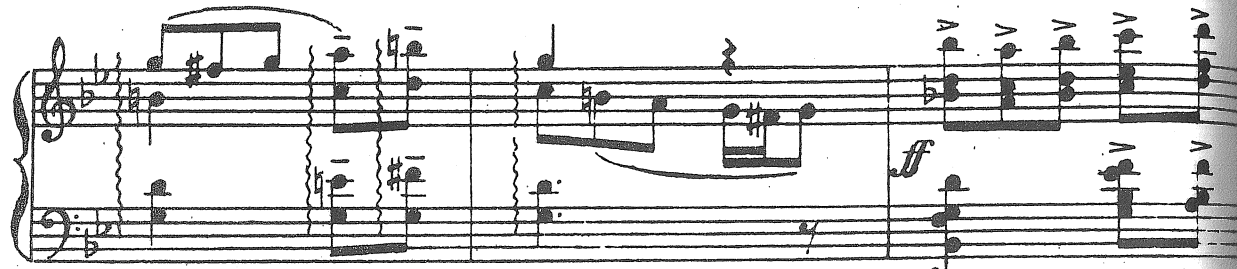
poco espressivo



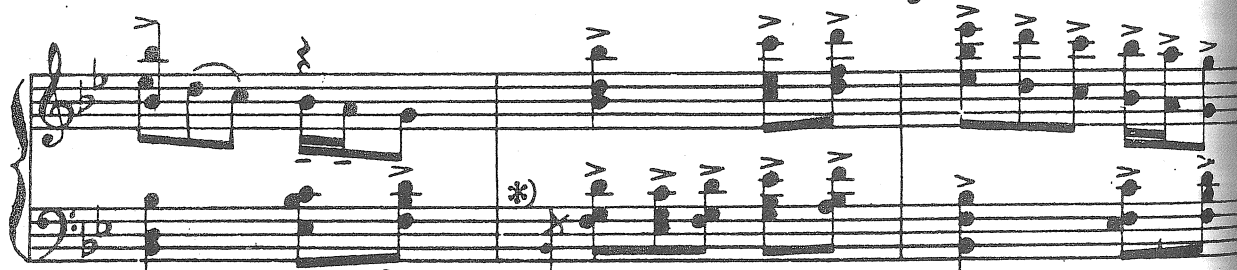
pp



ff

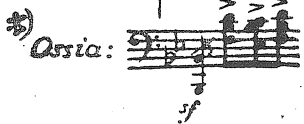


sf



sf

Andia:



A vertical strip of musical notation on the left margin, consisting of five staves of music, likely a continuation from the previous page.

Musical notation on page 4, featuring four systems of piano and violin staves. The first system includes the instruction *poco espressivo* and a dynamic marking *p*. The second system includes *pp*. The third system includes *ff*. The fourth system includes *sf*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Musical notation on page 5, featuring four systems of piano and violin staves. The first system includes a dynamic marking *dim.*. The second system includes *p*. The third system includes *Ped.* and *pp ma. espr.*. The fourth system includes *mf* and *p*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Mit etwas herber Lyrik.

poco *repetetur ad libitum*

simile *rep. ad lib.*
rep. ad lib. *rep. ad lib.*
simile
accelerando e diminuendo rit.

simile *rep. ad lib. m.g.*
rep. ad lib. m.g. *simile*
accel. e dim. rit. ...

m.g. *pppp* *rep. ad lib.*

simile
frei
leicht hervortreten

Mit etwas herber Lyrik.

poco *repetetur ad libitum*

simile *rep. ad lib.* *simile* *rep. ad lib.*

accelerando e diminuendo rit.

simile *rep. ad lib. m.g.* *simile*

accel. e dim. rit. ...

simile *rep. ad lib.*

simile *mf* *f* *rit.*

simile *pp* *f* *m.d.* *accel. ... e dim. rit.*

Allegro moderato, ben ritmato *mf*

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking at the beginning and a forte (*f*) dynamic marking later. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings for mezzo-forte (*m.g.*) and mezzo-piano (*p*). The lower staff features a melodic line with a mezzo-forte (*m.g.*) marking and a mezzo-piano (*m.d.*) marking. Dashed lines indicate phrasing or articulation.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with piano (*p*) dynamics. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings for piano (*p*) and fortissimo (*pp*). The upper staff has a melodic line with a fortissimo (*pp*) marking. The lower staff has a melodic line with a piano (*p*) marking. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation. It includes a *tempo* marking. The upper staff has a melodic line with a *tempo* marking. The lower staff has a melodic line with a piano (*p*) marking.

Sixth system of musical notation. It includes a *tempo* marking and a *tr* (trill) marking. The upper staff has a melodic line with a *tr* marking. The lower staff has a melodic line with a piano (*p*) marking. Other dynamic markings include *rit.*, *frisch*, *dim.*, and *rit.*

f

m.g.
p
m.d.
m.g.

p
pp
rit.

Presto (non troppo)

s

s

s

crescendo poco a poco

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a series of chords, and the lower staff contains a melodic line. The instruction *cresc.* is written below the first staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The instruction *ff* is written below the first staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The instruction *dim.* is written below the first staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The instruction *f trem.* is written below the first staff. The instruction *quasi pizz.* is written above the first staff. The instruction *m.d.* is written below the first staff. The instruction *m.g.* is written below the first staff. The instruction *m.d.* is written below the first staff.

ΛΣ
Σ

The image shows a page of musical notation for a piano sonata. It consists of four systems of staves. The first system has a treble clef staff with a 'cresc.' marking and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff with a 'ff' marking and a bass clef staff. The third system has a treble clef staff and a bass clef staff. The fourth system has a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

M23.2 .M37 op.5 1882 αυτ.2

611 ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
 MINISTRY OF CULTURE AND SCIENCES

ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ
 MUSICAL EDITIONS

ΛΩΡΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ
 (1895-1953)
 Σονατίνα για πιάνο, op. 5.

LORIS MARGARITIS
 (1895-1953)

ΛΩΡΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

Σονατίνα για πιάνο, op. 5.

LORIS MARGARITIS

Sonatina for piano, op. 5.

Allegro e leggero

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure features a wide interval in the right hand and a chord in the left hand. The second measure has a piano-piano (*pp*) dynamic. The system concludes with a final cadence.

The second system of musical notation consists of two staves. It continues the piece with various rhythmic patterns and melodic lines in both hands. The dynamics are mostly piano (*p*).

The third system of musical notation consists of two staves. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo marking *cantabile* is written above the right-hand staff.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the treble clef with slurs and accents, and a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the second measure.

The second system continues the musical piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The key signature remains two flats. Dynamic markings of *sf* are used throughout the system to indicate emphasis. Accents are placed over several notes in both staves.

The third system shows a change in dynamics. It begins with a *f* (forte) dynamic, moves to *p* (piano) in the middle, and returns to *f* towards the end. The notation includes slurs, accents, and various note values.

The fourth system continues with dynamic markings of *p*, *f*, and *ff* (fortissimo). The music includes complex rhythmic patterns and slurs across both staves.

The fifth system concludes the piece. It features dynamic markings of *dim.* (diminuendo), *rit.* (ritardando), and *pp* (pianissimo). The notation includes slurs and various note values, ending with a final chord.

First system of musical notation on page 2, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats. The music includes various note values and rests, with a dynamic marking of *sf* (sforzando) appearing towards the end of the system.

Second system of musical notation on page 2, continuing the grand staff. It features a key signature of two flats and includes dynamic markings of *sf* (sforzando) throughout the system.

Third system of musical notation on page 2, continuing the grand staff. It features a key signature of two flats and includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano).

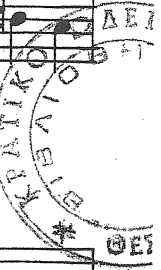
Fourth system of musical notation on page 2, continuing the grand staff. It features a key signature of two flats and includes dynamic markings of *p* (piano).

First system of musical notation on page 3, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps. The music includes various note values and rests, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the beginning.

Second system of musical notation on page 3, continuing the grand staff. It features a key signature of two sharps and includes tempo markings of *poco rit.* (poco ritardando) and *a tempo molto leggero* (a tempo molto leggero).

Third system of musical notation on page 3, continuing the grand staff. It features a key signature of two sharps and includes dynamic markings of *f* (forte).

poco rit. Tempo



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a more rhythmic, chordal line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The system includes various note values, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). A section of the music is marked *8va* (octave up) with a dashed line above the staff. The notation includes complex chordal textures and melodic fragments.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A section is again marked *8va*. The music shows a transition from a more active texture to a softer, more sustained one.

Fourth system of musical notation, starting with a *p* (piano) dynamic marking. The system concludes with a series of chords and melodic lines in both staves, maintaining the piece's tonal and rhythmic character.

Musical notation for the first system on page 4, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

Musical notation for the second system on page 4, including dynamic markings like *f*, *cresc.*, and *ff*, and performance instructions like *m.g.m.d.*

Musical notation for the third system on page 4, including dynamic markings like *p* and *pp*.

Musical notation for the first system on page 5, featuring treble and bass staves with various notes and rests.

Musical notation for the second system on page 5, including dynamic markings like *espress.* and performance instructions like *gva*.

Musical notation for the third system on page 5, including dynamic markings like *pp* and performance instructions like *gva*.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The system contains two staves with various notes, rests, and dynamic markings including *pp*.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The system contains two staves with notes, rests, and dynamic markings including *pp*.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The system contains two staves with notes, rests, and dynamic markings including *rit.* and *pp*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The system contains two staves with notes, rests, and dynamic markings including *rit.*, *pp*, and *gva*. A *Tempo* marking is present above the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The system contains two staves with notes, rests, and dynamic markings including *p*.

The first system on page 6 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a series of notes, some beamed together, with a slur over the first few. The bass staff starts with a bass clef and the same key signature, featuring a series of notes with a slur. There are some rests and dynamic markings like *pp* and *p*.

The second system continues the piece. The treble staff has notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. The bass staff has notes with a slur and a dynamic marking of *p*. There are also some rests and a *rit.* marking.

The third system on page 6 features a *rit.* (ritardando) marking in the treble staff. The treble staff has notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. The bass staff has notes with a slur and a dynamic marking of *p*.

The first system on page 7 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It features notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. An *8va* marking is placed above the treble staff, indicating an octave shift. The bass staff has notes with a slur and a dynamic marking of *p*.

The second system on page 7 continues with the two sharps key signature. The treble staff has notes with a slur and a dynamic marking of *p*. The bass staff has notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. There are also some rests and a *rit.* marking.

The third system on page 7 features a *rit.* (ritardando) marking in the treble staff. The treble staff has notes with a slur and a dynamic marking of *pp*. The bass staff has notes with a slur and a dynamic marking of *p*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals (flats, naturals, sharps) and a fermata. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a fermata and dynamic markings of *sf*. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a fermata.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with dynamic markings of *f* and *p*. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a fermata.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with dynamic markings of *f* and *p*. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a fermata. The word *gva* is written above the treble clef.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with dynamic markings of *ff* and *p*. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a fermata. The word *gva* is written above the treble clef, and *rit.* is written below the bass clef.

Handwritten musical notation for the first system on page 8. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music includes various note values, rests, and accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the second system on page 8. This system features dynamic markings of *sf* (sforzando) in both the treble and bass staves. The notation includes slurs and various note values, continuing the melodic and harmonic development from the previous system.

Handwritten musical notation for the third system on page 8. It includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The notation shows a variety of note values and rests, with some notes marked with accents (>).

Handwritten musical notation for the fourth system on page 8. It includes dynamic markings of *p* (piano) and *gva* (ritardando). The notation shows a variety of note values and rests, with some notes marked with accents (>).

Handwritten musical notation for the first system on page 9. It includes dynamic markings of *tempo* and *pp* (pianissimo). The notation shows a variety of note values and rests, with some notes marked with accents (>).

Handwritten musical notation for the second system on page 9. It includes dynamic markings of *rit.* (ritardando). The notation shows a variety of note values and rests, with some notes marked with accents (>).

Handwritten musical notation for the third system on page 9. It includes dynamic markings of *Tempo*. The notation shows a variety of note values and rests, with some notes marked with accents (>).

Handwritten musical notation for the fourth system on page 9. It shows a variety of note values and rests, with some notes marked with accents (>).

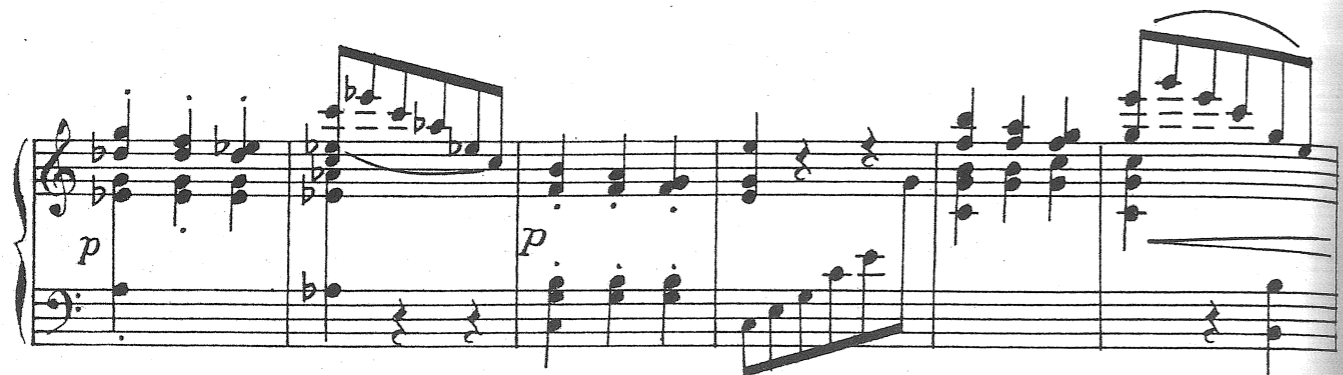
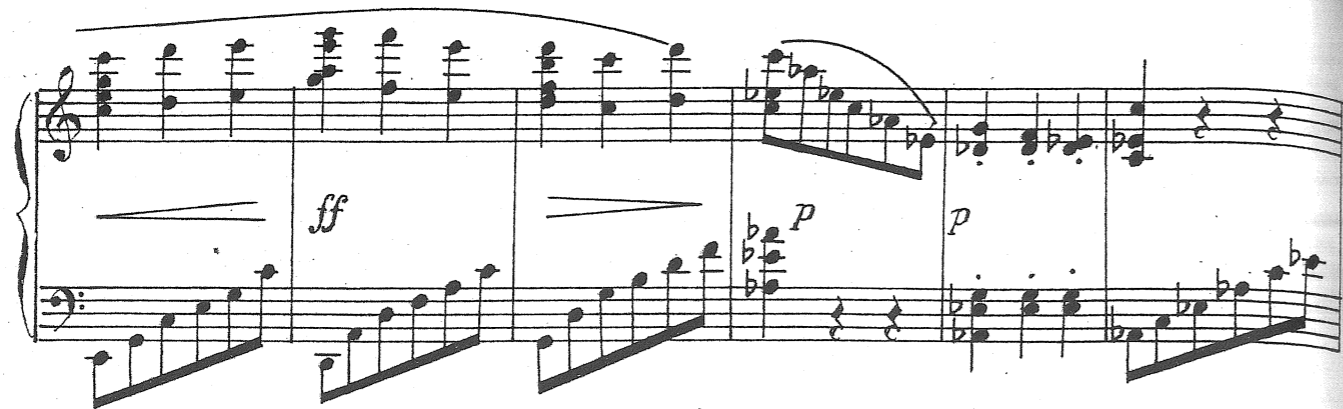
ff p p

p p

f cresc. ff sf m.d. m.g.

sf rit.

Χάραξη
Πηγάσογλου



ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

- «Ερπία, σπράτα αήραινα...»
- «Ο Μωισήνης»
- «Η Ραγίνα»
- «Νερανζούζα»
- «Μακεδονικό Lovillo»

LORIS MARGARITIS

GRIECHISCHE LIEDER

- «Traeumend, traeumend...»
- «Schaeferweise»
- «Die Hirschkuh»
- «Neranzula»
- «Makedonisches Sonett»

Op. 6, No 1, 2, 3, 4, 5

Μαργαρίτες, Λύρις
41621.437 - op 6 vol-5.

4) Τραούδια στην πιάνο
H14 3108



Λιόσια, σφόδα πύγαινα
και μάγεβα λουλούδια,
και πιάστη' ή αγάπη μου
μέ γέλια, μέ τραγούδια.

ΔΗΜΟΤΙΚΟ

Träumend, träumend . . .
ach Kindchen ziellos träumend wandert ich
und sammelte mir Blumen,
Und Lieb' . . .
ach plötzlich Liebe fiel mich Kindchen an
im Lachen, Liedersingen.

VOLKSLIED
Uebertragen von HANNIS SCHEIDEN

Mit Poesie

Ke pia

ach more pia-sti-ki a - gcha-pi mou me ghe - lia me tra -

gchou - - dhia.

Α, τὸν τραγουδήσουμε
τοῦτον ἢ τὸν Μπιστικό,
μὲ τὰ χίλια κόπιαδα
καὶ τὰ μύρια πρόβατα

ΜΩΡΑΪΤΙΚΟ

Lasst uns singen von dem greisen,
groasen Schaefer unsrem Weisen, ;
mit den hundert, hundert Herden
und den tausend, tausend Schafen. ;

PELOPONNESISCHE SCHAEFERWEISE
Uebertragen von HANNS SCHEIDER

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics in Greek and German. The middle two staves are piano accompaniment, with the right hand in G major and the left hand in B minor. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The piece concludes with a *p* dynamic.

As ton lra - ghou-dhi: sou - me tou - ton
dho ton bi - sti - ko as ton

f
me ta chi - lia ko - pa -

l.H.
r.H. *mf*

p
dha ke ta mi - ria pro - wa - ta me ta chi - lia ko - pa -

p

dim.
dha ke ta mi - ria pro - wa - ta.

Ὅλα τὰ λάφια βόσκουνε
κι' ὄλα δροσολογοῦνται
καὶ μιά λαφίνα ταπεινὴ
δὲν πᾶσι κοντὰ μὲ τ' ἄλλα,
μόνον τ' ἀπόσκια περπατεῖ,
τ' ἀπόξερβ' ἀγναντεύει
κι' ὄπ' εὐρῆ γάργαρο νερὸ
θολώνει καὶ δὲν πίνει.

Ὁ ἥλιος τὴν ἀντάμωσε,
στέκει καὶ τὴ ρωτᾷει.
Γιατὶ λαφίνα μ' ταπεινὴ
δὲν πᾶς κοντὰ μὲ τ' ἄλλα,
μόνον τ' ἀπόσκια περπατεῖς,
τ' ἀπόξερβ' ἀγναντεύεις
κι' ὄπ' εὐρῆς γάργαρο νερὸ
θολώνῃς καὶ δὲν πίνεις;

Ἡλιέ μου σὺν μὲ ρώτησες
νὰ σοῦ τὸ 'μολογήσω.
Δώδεκα χρόνια ἕκαμα
στείρα χωρὶς ἐλάφι
κι' ἀπὸ τοὺς δώδεκα κι' ἐμπρὸς
ἐβγήκα μ' ἐλαφάκι.
Τὸ ἐθρεψα τ' ἀνάθρεψα,
καὶ τ' ὄκαμα δυὸ χρόνιαν.

Καὶ 'κει ποῦ βγήκ' ὁ βασιλῆς
νὰ λαφιοκνηγήσῃ
τὸ βρῆκε βόσκον μοναχό,
ὄχνη καὶ τὸ σκοτόνει
Ὁ ἥλιος ἐδάκρυσε
καὶ ἔσβυς τὸ φεγγάρι.
Ἡ λαγκαδιὲς κ' ἡ ῥεματιὲς,
βαρεῖά ἀναστενάξαν.

ΔΗΜΟΤΙΚΟ

Die ganze Schar der Hirsche
weidete am Waldesrand.
Nur eine Hirschkuh ging verzagt
und abseits ihrer Wege,
In schattenloser Sonnenglut,
auf trocknen, 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 trocknen, duerren Pfaden,
Versagst 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 saengte 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 die Sonne bitterlich,
der Mond huelle sich in Dunkel,
und Berg und Wald und Baum und Busch
und Schluchten, Mulden schluchzten.

VOLKSLIED
Uebertragen von HANNS SCHEIDER

*)
 O - la . la la - fia wo - skou ne klo -
 O J - lios tin an - da - mo - se ste -

la dhro - so - lo - ghoun - te He
 ki . ke ti ro - ta - i : Ja

mia la - fi - na ta - pi - ni dhe - pai kon - ta me tal - la
 ti la - fi - na'm ta - pi - ni dhen pas kon - ta me tal - la

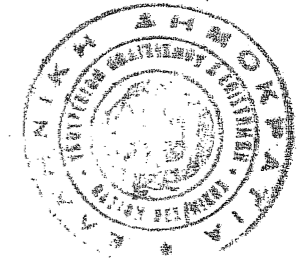
per - pa - ti ta - po - sher-wa gchnan - de - - wi kiop - ew - ri gchargel.
per - pa - tis ta - po - sher-wa gchnan - de - - wis kiop - ew - ris gchargel.

Piano accompaniment for the first system, featuring chords and melodic lines in both hands.

ro ne - ro tho - lo - ni ke - dhen - pi - ni
ro ne - ro tho - lo - nis ke - dhen - pi - nis ?

Piano accompaniment for the second system, including a 4/4 time signature change.

1. 2.



Κάτω στο γιαλό, κάτω στο περιγάλι
πλέναν παπαδιές, πλέναν παπαδοπούλες,
πλέναν παπαδιές, κοντή
νεραντζούλα φουντωτή.

[:Σήκωσε βορηάς, καδάρια τραμοντάνα,:]
σήκωσε βορηάς, κοντή
νεραντζούλα φουντωτή.

[:Και τση σήκωσε τό μεσοφουσανό της,:]
και τση σήκωσε, κοντή
νεραντζούλα φουντωτή.

[:Και τση φάνικε ό ποδοστραγάλος της,:]
και τση φάνηκε, κοντή
νεραντζούλα φουντωτή.

[:"Αστραψ' ό γιαλός, άστράψαν τά καράβια,:]
άστραψ' ό γιαλός, κοντή
νεραντζούλα φουντωτή.:]

ΧΙΩΤΙΚΟ

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,:]
Scharfer Nordwind, Meeresschaum,
Buschiger Neranzenbaum.

[:Und was tat er gar-er hob das Unterroeckchen,:]
Unterroeckchen, Meeresschaum,
Buschiger Neranzenbaum.

[:Und man sah - ob Gott - die zarten weissen
Fesseln,:]
Weisse Fesseln, Meeresschaum,
Buschiger Neranzenbaum.

[:Da ward Schiff und Strand, von so viel Glanz
geblendet,:]
Ganz geblendet, Meeresschaum,
Buschiger Neranzenbaum.

STRANDLIED AUS CHIOS
Uebertragen von HANNIS SCHEIDER

Musical notation on a staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The melody consists of several notes, some with stems pointing up and some down. Below the staff, there are three numbered lines of lyrics in Greek: 1. Ka - to - sto ja - 2. Si - ko - se wo - 3. Ke tsi si - ko -

nan pa pa-dho - pou-les ple-nan pa pa - d'hes kon-di ue - ran-zou-la
Iha-ria tre-mon - da na si - ko - se wo - rias kon-di ne - ran-zou-la
mes-so-fou-sta - no tis ke tsi si - ko - se kon-di ne - ran-zou-la

mf

foun-do-ti.
foun-do-ti.
foun-do-ti.

f

pp
He tsi fa nu

tempo
mf
 tis ke tsi fa - ni - ke o pu - dho - stra - gcha - los tis

mp

ke tsi fa - ni - ke kon - ti ne - ran - zou - la foun - do - ti

mf

ke tsi fa - ni - ke kon - ti ne - ran - zou - la foun - do - ti

Die lehmig-rote Bodenwelle
 Schwingt melancholisch steife, weite Falten
 Ein leises Aufwärtsgleiten, 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 wuetterlicher Baengnis - und nicht bluehn.

Auf halbem Hang, noch fest im Fallen
 Gestattets einer Huette sich zu heben
 Doch ungeru, nur mit starkem Widerstreben.

Und knoetet trotzig erdig-braune Ballen
 In seine Mauern - muerrisch unergeben
 Wie Priester monotone Lieder fallen....

(Aus den makedontschen Sonetten)
 HANNES SCHEIDER

Επέλειωτα αδάμα λογοκυλά
 μελαγχολικό της γής τό κύμα
 μέ κόπο σιγοσέρνει κάθε βήμα
 για να γυρίση στις πλαγιάς τά βάθη.

Στην άκρη ξεφυτρώνει ντροπαλή
 ή χλόη πεισματάρα σταχτερή
 να μεγαλώσει δεν μπορεί
 στην άγκαλιά της μάνας ούτ'άνθει.

Κι' ένω εκεί κατηφορίζει
 στη μέση μιá καλύβα άντικρύζει
 οι τοίχοί της μέ πείσμα να προβάλλουν.

Και θυμομένο χώματα μαζεύει,
 και στά θεμέλια μ' άχι τά σωρεύει,
 σαν πλήθη καλογήρων όταν ψάλουν...

(Από τά Μακεδ. Σονέττα, I. Σάτδσφ)
 Διασκευή έξ του Γερμανικού
 ©. ΑΓ'ΒΑΖΗ



The musical score consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system has a vocal line. The lyrics are written below the staves.

Die lehmig rote Bodenwelle schwingt me-lan-cholisch steife, weite

Fal-ten, ein leises Aufwärtsgleiten, Inne-hal-ten, um rück-zu-fließen nach der tiefst

f *p*
Dort wu- chert kurzes, schüchtern liches Grün, dort

mf *p*

wu- chert kurzes, schüchtern liches Grün in braunes Etwas trotzig fest ge- presst, das

mf *p*

es nicht größer werden lässt in müt- ter- li- cher Bängnis und nicht blühen. —

stal-let's ei-ner Hüt-te sich zu ho - ben. Doch un-gern nur mit starkem

Wi - der - stre - - ben. Und kno-tet trotzig erdig braune

Bal-len in seine Mauern mürrisch un-er - ge-beu, wie

ΕΡΓΑ
ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

GEBR. HUG & Co LEIPZIG-ZUERICH:

ΕΡΓΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

«ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΚΑΙ ΝΑΥΣΙΚΑΑ» Επική Συμφωνία
διὰ μεγάλη Ὀρχήστρα κατὰ τὸ Ζ' τῆς Ὀδυσσεΐας,
Παρτιτούρα
Μέρη Ὀρχήστρας
Παρτιτούρα πιάνου

ΕΡΓΑ ΧΟΡΩΔΙΑΣ

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ διὰ Χορωδία καὶ
Ὀρχήστρα ἐρ. 22, ἀρ. 1-2.
«ΑΠ' ΤΟ ΜΩΡΗΑ» διὰ Χορωδία καὶ Ὀρχήστρα
ἐρ. 22, ἀρ. 3.
Παρτιτούρα
Μέρη Χορωδίας (Μικτῆς)
Μέρη Ὀρχήστρας
Παρτιτούρα πιάνου

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ἐρ. 6, ἀρ. 1-5
ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ἐρ. 7, ἀρ. 6-10
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ ΣΟΝΕΤΤΑ ἐρ. 20, ἀρ. 1-2

ΠΙΑΝΟ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ ἐρ. 18, ἀρ. 1-2
ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ ἐρ. 19, ἀρ. 3-4

WERKE VON
LORIS MARGARITIS

GEBR. HUG & Co LEIPZIG-ZUERICH:

ORCHESTER

«ODYSSEUS UND NAUSIKAA» Epische Sym-
phonie fuer grosses Orchester nach dem. 6.
Gesang der Odyssee.
Partitur
Orchesterstimmen
Klavieraussug

CHOR

MAKEDONISCHE LIEDER fuer Chor und Or-
chester op. 22, No. 1—2
PELOPONESISCHE SCHAEFERWEISE No 3
Partitur
Chorstimmen (f. gem. Chor.)
Orchesterstimmen
Klavieraussug

LIEDER

GRIECHISCHE LIEDER op. 6, No. 1—5
GRIECHISCHE LIEDER op. 7, No. 6—10
MAKEDONISCHE SONETTTE op. 20, No. 1—2

KLAVIER

“VERSE FUEER KLAVIER” op. 10, No. 1—3
GRIECHISCHE PASTORALE op. 18, No. 1—2

ΕΛΜ 25 .Μ37

- 1) ΚΟΜΜΑΤΙΑ (ΠΙΑΝΟ) ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ
- 2) ΠΙΑΝΟ. ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΝΘΗΤΕ

ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

ΣΤΙΧΟΙ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

- «Ο Βορπός»
- «Φερροβορλά»
- «Ζύωνμα»

LORIS MARGARITIS

VERSE FUER KLAVIER

- «Die Moraltraufe»
- «Lichtblick»
- «Fragment»

Op. 10, No 1, 2, 3



Feroce, vivace

*)

pp
(tief)
(hoch)
Ped.

ppp
Ped.

pp
Ped.

pp
Ped.

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur over it, starting with a dotted line and the number '8'. The bass staff contains a supporting line. Dynamics markings include *mf* and *f*.

Second system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur over it, starting with a dotted line and the number '8'. The bass staff contains a supporting line. Dynamics markings include *f* and *poco rit.*

Third system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur over it, starting with a dotted line and the number '8'. The bass staff contains a supporting line. Dynamics markings include *ff*, *m.g.*, and *f*. There are also some handwritten numbers like '23' and '12'.

Fourth system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur over it, starting with a dotted line and the number '8'. The bass staff contains a supporting line. Dynamics markings include *m.g.*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex melodic line in the treble clef with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. A circled '8' is present in the upper left corner of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the instruction *weicher* in the middle of the system. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic material from the first system.

Third system of musical notation, featuring the instruction *espressivo, ma giocoso* in the middle. The notation continues with intricate melodic and harmonic patterns.

Fourth system of musical notation, the final system on this page. It contains a circled asterisk (*) in the middle of the system, likely indicating a specific performance instruction or a section marker.

Handwritten musical notation system 1, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a series of chords and melodic lines, with a dotted line above the staff indicating a continuation or a specific measure.

Handwritten musical notation system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a forte dynamic marking (**ff**) and various musical notations such as slurs, accents, and ties.

Handwritten musical notation system 3, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a forte dynamic marking (**ff**) and complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Handwritten musical notation system 4, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various musical symbols and a strong rhythmic structure.

Handwritten musical score on a single page, consisting of four systems of two staves each. The notation is in treble and bass clefs. The first system begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and includes the instruction *m.g.* (mezzo-gioco). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is characterized by long, sweeping melodic lines that span across both staves of each system. A fermata is placed over a note in the middle of each system. The page is numbered '5' in the upper right corner. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and minor staining.

6

espressivo, ma giocoso

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs. The tempo/mood marking "espressivo, ma giocoso" is written between the staves.

p

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs. A dynamic marking "p" (piano) is written at the beginning of the system.

f

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs. A dynamic marking "f" (forte) is written at the beginning of the system.

8

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs. A measure rest "8" is written at the beginning of the system.

5

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a melodic line with notes and slurs. The bass clef staff contains a bass line with notes and slurs. A dotted line is drawn above the first few measures of the treble staff. A handwritten '5' is at the top left, and a handwritten '4' is at the top right.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a melodic line with notes and slurs. The bass clef staff contains a bass line with notes and slurs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a melodic line with notes and slurs. The bass clef staff contains a bass line with notes and slurs. The word *dim.* is written above the treble staff, and *pp* is written above the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a melodic line with notes and slurs. The bass clef staff contains a bass line with notes and slurs. The word *cresc.* is written below the treble staff, followed by *poco*, *a*, and *poco*.

8

8

m.g.

sf

tr

m.d.

sf

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 umfassen
 Und biegen sich rückwärts in frohem Empfangen.

Ο βορρᾶς ποὺ τὰ δένδρα πλανεύει
 στὰ λεπτά τὸν χιμάει κλαδιά
 ποὺ τοῦ ἀνοίγουν δροσερὴ ἀγκαλιά
 καὶ τὸν πόθο νὰ σβύσῃ γυρεύει.
 Μὲ ξύλινα χέρια αὐτὰ τὸν κρατᾶνε
 μ' ἀθῶα παιχνίδια μπροστά τοῦ λιγάνε.

pp ril.

This system contains a single grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with a dotted line above it, indicating a repeat or a specific articulation. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is placed at the beginning, and 'ril.' (ritardando) is placed towards the end of the system.

Non troppo lento
9! non 3!
poco

This system continues the musical piece with a grand staff. The tempo instruction 'Non troppo lento' is written above the staff, followed by the note '9! non 3!' which likely refers to the number of measures in a phrase. The dynamic marking 'poco' (poco) is placed above the lower staff. The music consists of a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff.

This system continues the musical piece with a grand staff. It features a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

First musical staff with piano accompaniment. It begins with a *m.g.* (mezzo-giochiato) dynamic. A first ending bracket labeled '1' is followed by a *dim.* (diminuendo) instruction. The tempo changes from *rit.* (ritardando) to *tempo*. The staff contains several measures of music with various accidentals and articulation marks.

Second musical staff with piano accompaniment, continuing the piece. It features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Third musical staff with piano accompaniment. It starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. Dynamics include *m.g.*, *m.d.* (mezzo-dolce), *espr.* (espressivo), and *dim.*. A second ending bracket labeled '2' is present. The tempo is marked *tempo*.

Fourth musical staff with piano accompaniment. Dynamics include *m.g.* and *espr.*. A second ending bracket labeled '2' is present.

Fifth musical staff with piano accompaniment. It begins with a *rit.* instruction and ends with the word *unwirklich* (unreal) written below the staff.

piano

The first system of music is written on two staves. The treble clef staff begins with a series of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a dyad of F# and C# in the second, and a triad of F#, C#, and G# in the third. The bass clef staff starts with a single note F# in the first measure, followed by a dyad of F# and C# in the second, and a triad of F#, C#, and G# in the third. There are slurs over the first two measures of both staves.

The second system continues the piece. The treble clef staff has a series of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a dyad of F# and C# in the second, and a triad of F#, C#, and G# in the third. The bass clef staff starts with a single note F# in the first measure, followed by a dyad of F# and C# in the second, and a triad of F#, C#, and G# in the third. There are slurs over the first two measures of both staves.

The third system concludes the page. The treble clef staff has a series of chords: a triad of F#, C#, and G# in the first measure, followed by a dyad of F# and C# in the second, and a triad of F#, C#, and G# in the third. The bass clef staff starts with a single note F# in the first measure, followed by a dyad of F# and C# in the second, and a triad of F#, C#, and G# in the third. There are slurs over the first two measures of both staves.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps). The music features a melodic line in the upper staff with a long slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure and a quarter note in the second measure.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature remains D major. The upper staff contains a series of chords, some marked with 'x' and '2'. The lower staff continues the accompaniment with a quarter note in the first measure and a quarter note in the second measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature remains D major. The upper staff features a sequence of chords, some marked with 'x' and '3'. The lower staff continues the accompaniment with a quarter note in the first measure and a quarter note in the second measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature remains D major. The upper staff features a sequence of chords, some marked with 'x' and '3'. The lower staff continues the accompaniment with a quarter note in the first measure and a quarter note in the second measure.

ΕΡΓΑ
ΛΩΡΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ

GEBR. HUG & Co LEIPZIG-ZUERICH:

ΕΡΓΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

«ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΚΑΙ ΝΑΥΣΙΚΑΑ» Επική Συμφωνία
διὰ μεγάλη Ὀρχήστρα κατὰ τὸ Ζ' τῆς Ὀδυσσείας.

Παριτούρα
Μέρη Ὀρχήστρας
Παριτούρα πιάνου

ΕΡΓΑ ΧΟΡΩΔΙΑΣ

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ διὰ Χορωδία καὶ
Ὀρχήστρα ἔρ. 22, ἀρ. 1-2.
«ΑΠ' ΤΟ ΜΩΡΗΑ» διὰ Χορωδία καὶ Ὀρχήστρα
ἔρ. 22, ἀρ. 3.

Παριτούρα
Μέρη Χορωδίας (Μικτῆς)
Μέρη Ὀρχήστρας
Παριτούρα πιάνου

ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ἔρ. 6, ἀρ. 1-5 ✓
ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ἔρ. 7, ἀρ. 6-10
ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ ΣΟΝΕΤΤΑ ἔρ. 20, ἀρ. 1-2

WERKE VON
LORIS MARGARITIS

GEBR. HUG & Co LEIPZIG-ZUERICH:

ORCHESTER

«ODYSSEUS UND NAUSIKAA» Epische Sym-
phonie fuer grosses Orchester nach dem 6.
Gesang der Odyssee.

Partitur
Orchesterstimmen
Klavierauszug

CHOR

MAKEDONISCHE LIEDER fuer Chor und Or-
chester op. 22, No. 1—2
PELOPONESISCHE SCHAEFERWEISE No 3

Partitur
Chorstimmen (f. gem. Chor.)
Orchesterstimmen
Klavierauszug

LIEDER

GRIECHISCHE LIEDER op. 6, No. 1—5
GRIECHISCHE LIEDER op. 7, No. 6—10
MAKEDONISCHE SONETTE op. 20, No. 1—2

Ο ΚΑΤΕΤΑΝ ΛΟΥΚΑΣ ...

Μακεδονικό δημοτικό τραγούδι

Για μικρά χορωδία και Ορχήστρα

Δ. ΛΑΒΚΕΥΗ

Νύφη Μαργαρίτα

acc. 2014

PARTITURA

I. CORO 4. (S.A.T.B.)

10. PIANO

II. FLAUTO O.

II. VIOLINO I

"Ο ΚΑΠΕΤΑΝ ΛΟΥΚΑΣ"

ΔΙΟΧΕΙΡΩΝ
Νίση Μαργαρίτη

Lento

The musical score is written for a choir and an orchestra. The choir part (CORO) is in the top staff, with vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics "Που-τά-κι σε-γε" are written below the choir staff. The orchestra includes Flute (FLAUTO), Oboe (OBOE), Clarinet (CLARIN. Sib.), Bassoon (FAGOTTO 1/2), Horns (CORNI in FA), Trumpets (TROMPETTE in DO), Trombone and Tuba (TROMBON e TUBA), and Timpani (TIMPANI). The score is in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "Lento". The score consists of three measures. The first two measures are mostly rests for the instruments, with some notes in the bassoon and horn parts. The third measure features more active parts for the flute, oboe, clarinet, bassoon, and horns, with a dynamic marking of "mf". The trombone and tuba part has a long note in the third measure, and the timpani part has a long note in the third measure.

CORO
S.
A.
T.
B.
KIE - KA - ZEE -

FL.

OB.

CLAR. Sib
Solo
f

FAG.
12.

CORNO
1. 2.
mf.

TRUMPETE
Do

TROMBON.
1. 2. 3.
Tuba. 23.

TIMPANI

1^o T^o

T. S. A. 9/4

CORO T. B. 9/4

(TENDI CON SORRANI)
E-ro Ne-xo - bo, E-ro Ne-xo - bo con pa - xi, con

FL. 9/4

OB. 9/4

CL. Sib. 9/4

Fdg. 9/4

CORN. F. 9/4

TRO. in DO 9/4

TROMB. 9/4

TIMPANI 9/4

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score is written on multiple staves. The top staff is for the vocal choir, with parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Cyrillic: "раши крѣстѣ" and "Крѣстѣ". The tempo is marked "Unissamo" and the dynamics include "p" and "ff". The bottom section of the score is for the orchestra, with parts for Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Violin (V), Viola (V), Cello (C), Double Bass (B), and Timpani (IMPANI). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score is written on ten staves. The top staff is for the voice, with lyrics in Cyrillic: "Сожже багъ ровъ-ди" and "Авте кидѣте сеа - сож кидѣте сеа". The word "MISSO-MO" is written above the first staff. The orchestration includes strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones), and percussion (Timpani, Cymbals). The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "a2".

The musical score is written on ten staves. The top staff is for the vocal quartet, with parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Below it are the orchestral parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Piano (P). The score is divided into two systems. The first system contains the vocal parts and the first ending of the instrumental parts. The second system contains the second ending of the instrumental parts, which includes a *rit* (ritardando) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. A vertical line separates the first and second endings. The lyrics "Doubt bay noo - 24" are written below the vocal staves.

Handwritten musical score for page 8, featuring woodwinds, strings, and percussion. The score is written on ten staves. The top staff is labeled "CORD." and contains rests. The second staff is labeled "FL." and contains a melodic line with a downward bowing mark. The third staff is labeled "OB." and contains a melodic line. The fourth staff is labeled "CL." and contains a melodic line. The fifth staff is labeled "Fag." and contains a melodic line. The sixth staff is labeled "COR." and contains rests with the instruction "Rit.....". The seventh staff is labeled "TRIP." and contains rests with the instruction "Rit.....". The eighth staff is labeled "TR/B." and contains rests with the instruction "Rit.....". The ninth staff is labeled "TIMPANI" and contains a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as "sf." and "f.". A double bar line is present, with "1." and "2." indicating first and second endings. Above the double bar line, "D.C." and "2." are written. The word "FINE." is written in large, bold letters on the right side of the page.

4 ΤΟ ΛΕΝ ΟΙ ΚΟΥΚΟΙ ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ →

— Δημοτικό τραγούδι —

ΔΙΑΣΚΕΥΗ

Νίγη Μαργαρίτη
Θεσσαλονίκη

PARTITURA

1	CORO	9	VIOLINO I
2	FL. 2	10	VIOLINO II
3	OBOE 2	11	VIOLA

Moderato

CHORO

T. B. (Tenor)

P Τὸ θεῖν μακάριον τὸ θεῖν τὸ θεῖν δι' ἡμᾶς καὶ ὑμᾶς πάντας

FLAUTA 1. 2.

OBOE 1. 2.

CLARINETTI 1. 2.

FAGOTTI 1. 2.

P

CORNI 1. 2.

mp

TROMBONI 1. 2.

TRUBA

P

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on ten staves. The top staff is for the vocal soloist, with the lyrics: "Τὸ θεῖν μὴ ἀγαπᾷ τὸ θεῖν τὸ θεῖν οἱ ἴσους καὶ θεῖν ἑαυτῶν". The score includes parts for Piano (P), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Corn), Trumpet (Trum), and Cymbal (Cb). The music is in 4/4 time and features various dynamics such as *mp*, *p*, and *mf*. There are also markings for *acc.* (accelerando) and *rit.* (ritardando). The score is written in a cursive, handwritten style.

VO
 CORO
 T.
 P.

1) *ff* *dim-ss.* *ff* *iev di koutoi eta bor-va ki' nep-*
 2) *To thei kio vespone kotae pas oteu-*

FL.
 OB.
 CL.
 FAG.
 CORN.
 TRAMP.
 PIANO

This page of a handwritten musical score contains vocal and orchestral parts. At the top, the vocal parts are labeled 'VO' and 'CORO' with sub-labels 'T.' and 'P.'. The vocal lines include lyrics in Greek: '1) ff iev di koutoi eta bor-va ki' nep-' and '2) To thei kio vespone kotae pas oteu-'. A large bracket spans across the vocal and instrumental staves, indicating a section of the score. The instrumental parts include Flute (FL), Oboe (OB), Clarinet (CL), Bassoon (FAG), Horn (CORN), Trumpet (TRAMP), and Piano (PIANO). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'ff', 'dim-ss.', and 'all'. The page is numbered '- 3 -' at the top center.

(Misc. S. et A.)

S.
A
2
T.
B
Fl.
mf
Ob.
Cl.
Fag.
CORN
TRUMP
TR.BON
2

*πλά τὸ θεῖν ἠγαπᾷ τὸ θεῖν τὸ θεῖν οἱ κούροι ἀπὸ θεοῦ-υἱοῦ τὸ
θεῖν κτὶ ἀρετῶν-κοινοῦ φῶς ἀνατέλλει καὶ πᾶσι*

Handwritten musical score for a choir and orchestra. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, and various instruments: Flute (Fl.), Oboe (OB), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Bassoon (Fag.), Horn (CORN), Trumpet (TRUMP.), and Trombone (TROMB.).

The choir part is marked *p1a* and *Tenori e Bassi con Quartetto intini*. The instrumental parts are marked with *2* and *f*.

The image shows a handwritten musical score on page 7. The top system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with lyrics in Greek: "Τὸ γένμαρμα τὸ γέν τὸ γέν οἱ καρκοὶ εἰσὶ βου-". Above the first measure of the vocal line, there is a handwritten annotation: "Vivace (Solo)". The piano accompaniment is in bass clef and consists of a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. Below the vocal and piano staves, there are five empty staves for other instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (COR). At the bottom, there is a staff for the Trombone (TR).

Handwritten musical score for a woodwind and brass ensemble, page 8. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (CLAR.), Bassoon (FAG.), Cornet (CORN.), and Trombone (TRB.). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure shows the beginning of the piece with a 'C' time signature and a 'Ro.' marking. The second measure contains a double bar line. The third measure features various articulation marks and dynamics. The fourth measure concludes with a final chord. The woodwind parts (Fl., CLAR., FAG.) have specific fingering and breath mark annotations. The brass parts (CORN., TRB.) have dynamic markings like 'a2' and '1.'

Handwritten musical score for page 9, featuring staves for CORO, FL, OB, CL, Fag., CORN., and Tromps. (TUBA). The score includes musical notation, dynamics like "Rit..." and "pp", and a "FINE" marking.

The score is written on seven staves. The top two staves are labeled "CORO" and contain rests. The next two staves are labeled "FL" and "OB" and also contain rests. The fifth staff is labeled "Fag." and contains a melodic line with a slur and a fermata. Below this staff, the word "Rit..." is written, followed by a hairpin indicating a decrescendo to "pp". The sixth staff is labeled "CORN." and contains a single note with a fermata. The word "FINE" is written across the end of this staff. The bottom staff is labeled "Tromps." and "(TUBA)" and contains a bass line with a slur and a fermata.

Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ
- Ληστικός Μπαρζικ -

ΔΙΑΚΕΥΗ

Νίνα Μαργαρίτη
Dedicated

ΠΡΑΓΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ

1	CORO (S.A.T.B) 4	10	VIOLINO I
2	Flauto 2	11	" II
3	Oboe 2	12	Viola
4	CLARINO in Sib 2	13	CELLO

-1-
* Ο ΜΥΛΟΤΡΑΧΟΣ... *
- ΜΥΣΙΚΟ ΕΡΓΟ -

Δ. ΔΕΚΕΥΩ
Νίκου Μαρμαρίση

Moderato

The musical score is written on a system of staves. The vocal line (Soprano/Tenor) is at the top, with lyrics in Greek: "...ας του τραγουδιου - με του του". The orchestral parts include:

- FL. (Flute)
- OB. (Oboe)
- Clar. in Sib. (Clarinet in B-flat)
- FAG. (Bassoon)
- CORN in F# (Cornet in F#)
- TRIPER. in D# (Trumpet in D#)
- TRIBOON & TUBA (Trumpet/Bass Drum and Tuba)
- IMPANI in Sib. (Timpani in B-flat)

The score is marked with dynamics such as *mf* and *al.* and includes performance instructions like "1-2-".

Coro
οὐ τοῦ ΜΑΛΛΕΙ-ΚΟῦ ἰσχυροῦ τῶν ἐργασιῶν σου-με τούτου οὐ τοῦ ΜΑΛΛΕΙ-

FL
OB.
CL
FAG.
COR.
TRP.
TRB.
Timp.

ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

or.
ff_{or.}
ff_{or.}
ff_{or.}
ff
ff
ff
ff

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, featuring a vocal choir (Coro) and an orchestral ensemble. The vocal line is written in a soprano clef with lyrics in Greek. The instrumental parts include Flute (FL), Oboe (OB.), Clarinet (CL), Bassoon (FAG.), Cor Anglais (COR.), Trumpet (TRP.), Trombone (TRB.), and Timpani (Timp.). The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal line begins with a forte (ff) dynamic. The instrumental parts also feature various dynamics, including forte (ff) and fortissimo (ff_{or.}), with some parts marked 'or.' (ornamented). The music is written in a standard staff notation with various note values and rests.

ORO
S.
T.
κοι - - - - - ὡς τὸν ἑρα γούρη-λου-με τῶν-των

FL.
OB.
CL. sib.
FAG.
CORNO.
TR/P in D.
TRONB.
TIMPANI.

ORC

S.
A.
T.
B.

5w 20v 111021-ko

Handwritten musical notation for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Chorus line. The vocal parts have lyrics written below them. The Chorus line consists of horizontal bars.

FL.

OB. 4.2.

CL. 4.2. Solo

Fag. ff 4.2.

COR. f.

TRP. ff

TRB. 3. f 4.2.

Temp.

Handwritten musical notation for various instruments: Flute (FL.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (COR.), Trumpet (TRP.), Trombone (TRB.), and Timpani (Temp.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *f*, and *4.2.*

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Flute (Fl), Oboe (OB), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Horn (CORN), Trumpet (TRP), Trombone (TRB), and Timpani (Timp). The vocal line has Greek lyrics: "ΜΕ' τα χιλιε'τα κο-πα-δια και τα πορτα πορτα". The score features various musical notations such as dynamics (sf, ff), articulation (accents), and performance instructions like "ARCO".

Χαίρα κοινά και τα μύρια από-βα-τα

Coro S. A. T. B.

FL.

OB.

CL.

F.

COR.

TR/P.

TR/B.

Timp.

V.I.

Handwritten musical score for a choir and orchestra, page 7. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion). The lyrics "Fia xa-pa" and "na xa-pa" are written above the vocal staves. The score concludes with a double bar line and the word "FINE" written vertically on the right side.